

Kiadta a Bölcsész Konzorcium

A Konzorcium tagjai:

- Eötvös Loránd Tudományegyetem
- Pécsi Tudományegyetem
- Szegedi Tudományegyetem
- Debreceni Egyetem
- Pázmány Péter Katolikus Egyetem
- Berzsenyi Dániel Főiskola
- Eszterházy Károly Főiskola
- Károli Gáspár Református Egyetem
- Miskolci Egyetem
- Nyíregyházi Főiskola
- Veszprémi Egyetem
- Kodolányi János Főiskola
- Szent István Egyetem

Szakmai lektor: Bombitz Attila

A kötet megjelenése az Európai Unió támogatásával,
a Nemzeti Fejlesztési Terv keretében valósult meg:

A felsőoktatás szerkezeti és tartalmi fejlesztése HEFOP-3.3.1-P.-2004-09-0134/1.0

ISBN 963 9704 72 5

© Bölcsész Konzorcium. Minden jog fenntartva!

Bölcsész Konzorcium HEFOP Iroda
H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A.
tel.: (+36 1) 485-5200/5772 – dekanbtk@ludens.elte.hu



Einführung in die Trivalliteratur

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
I. Fragen der Definition und Wertung in der Trivialliteratur (Horst Lambrecht)	7
1. Vorbemerkungen	7
2. Was ist Trivialliteratur?	13
3. Zu Fragen der Wertung von Trivialliteratur	29
Exkurs: Gewaltdarstellung in Kriminalromanen im Wandel der Wertvorstellungen	39
4. Zum Verhältnis zwischen hoher und trivialer Literatur	53
5. Der Weg zur Massensliteratur	74
6. Der Kriminalroman als Hauptgattung	91
II. Weitere Romantypen der Trivialliteratur (Zoltán Szendi)	124
1. Der Abenteuer- und Reiseroman	124
2. Räuber-, Ritter- und Schauerromane. Die Horror- und Vampirliteratur	132
3. Historischer Roman	142
4. Phantastische Literatur – Science Fiction	149
5. Familien- und Liebesroman	155
6. Heimatroman	162
III. Drama und Lyrik in der Trivialliteratur	167
1. Trivialität im deutschen Drama (Rainer Hillenbrand)	167
2. Triviale Lyrik (Rainer Hillenbrand)	172
Exemplarische Vertiefung: Patriotisch-politische Dichtung der Napoleonischen Kriege. Theodor Körner (Kálmán Kovács)	181
IV. Trivialliteratur in der Presse (Zsuzsa Bognár)	194
Trivialliteratur in der Presse	194
Autorenregister	205
Sekundärliteratur	210

Vorwort

Die radikalen Veränderungen, die das neue Unterrichtsprogramm von allen Beteiligten und Betroffenen verlangt, bedeuten nicht nur eine strukturelle Erneuerung an den Universitäten, sondern auch die Herausforderung, bisherige Lehrinhalte zu überprüfen. Über diese spezifische Aufgabe hinaus sind aber auch die gegenwärtigen kulturellen und wissenschaftlichen Vorgänge wichtig, welche die Germanistik nicht unberührt lassen.

Mit der Bereitstellung dieses Lehrmaterials soll also ein Beitrag zur Neugestaltung unserer Curricula geleistet, zugleich aber auch einem Versäumnis im Unterricht abgeholfen werden. Die Trivilliteratur gehört nämlich immer noch zu den vernachlässigten Gebieten der germanistischen Ausbildung. Aus der nicht unbegründeten Überlegung, dass nicht einmal die „Größten“ der Literatur während des Studiums alle behandelt werden können, stellt sich zwar die Frage, warum man die Zeit auf drittrangige Schriftsteller verwenden sollte. Diese Bedenken verlieren aber immer mehr an Bedeutung, wenn wir an die Kluft denken, die sich zwischen der massenhaften Verbreitung und Konsumierung trivialer Werke und der einseitigen Vorbereitung auf das Verständnis und die Aneignung der hohen Kultur auftut. Es ist sehr wichtig, dass die künftigen Deutschlehrer einen argumentativ gut ausgerüsteten und kritischen Zugang zur Massenkultur und speziell zur Trivilliteratur bekommen.

Mögen auch die Autoren der vorliegenden Abhandlungen selbst unterschiedliche Auffassungen über die Trivilliteratur haben, so sind sie doch in den Grundfragen einig, vor allem darin, dass sie die beiden extremen Positionen ablehnen: sowohl die eher traditionelle, welche versucht, eine starre Grenzlinie zwischen der hohen und der Massenkultur zu ziehen, als auch die moderne, welche die Unterscheidung zwischen den beiden Kulturen völlig aufheben möchte. Man sollte nicht – aus welcher Überzeugung auch immer – auf die ästhetischen Urteile und Qualifizierungen verzichten, auch wenn die Grenzen oft verschwommen und an vielen Stellen überschreitbar sind. Solchen Fragen widmet sich ein ansehnlicher Teil dieser Arbeit, etwa um zu zeigen, wie ein Werk wie *Robinson Crusoe* durch serielle und klischeehafte Nachahmungen trivialisiert wird, und umgekehrt, welche ästhetischen Qualitäten auch triviale Gattungsformen wie der Kriminalroman erreichen können, wenn ihre schablonenartigen Strukturen individuell und innovativ abgewandelt werden. Schon diese beiden Beispiele zeigen, dass ein Lehrwerk wie dieses sich nicht auf deutschsprachige Trivilliteratur beschränken lässt, sondern dass auch die Anregungen und Weiterbildungen in anderen Literaturen beachtet werden müssen.

Bei der Abfassung der einzelnen Kapitel wurde in erster Linie auf ihren Einführungscharakter geachtet. Es soll nämlich unseren Studierenden zunächst ein Überblick gegeben werden über die Wertungs- und Gattungsproblematik der Trivilliteratur und über die historische Entwicklung der einzelnen Genres. Dabei wird der Roman in den Vordergrund gestellt, da er in der Trivilliteratur bis heute die wichtigste Rolle spielt. Das bedeutet keineswegs, dass die Hauptgattungen Drama und Lyrik nicht mehr Aufmerksamkeit verdienen. Ihre längere Behandlung hätte aber den gesetzten Rahmen gesprengt. Ebenfalls aus dem Orientierungszweck eines Lehrwerks folgt, dass auf mehrere formal wissenschaftliche Kriterien verzichtet werden musste. So fehlen oft die Quellennachweise, und auch die theoretischen Erörterungen mussten auf ein Mindestmaß beschränkt werden. Andererseits sind mit gutem Gewissen allgemeine Nachschlagewerke und sogar Internetartikel als Informationsquelle genutzt worden, letztere vor allem dann, wenn bestimmte Angaben nur von dort zu erhalten waren. Um die Benutzung des Lehrmaterials zu erleichtern, wurde ein kleines Autorenregister zusammengestellt.

Man wird bestimmt manches an diesem ersten Versuch bemängeln können, und zwar zu Recht. Auch die Autoren selbst halten vieles für verbesserungsfähig, vor allem weil sie wegen Zeit- und Platzmangels aus dem riesigen Stoff nur wenig bearbeitet konnten. Unzufriedenheit kann aber auch produktiv sein, indem sie anspornt, an diesem Thema weiterzuarbeiten.

Viele haben bei der Fertigstellung dieses Lehrwerks geholfen, manchmal sehr kurzfristig. Der besondere Dank des Herausgebers gilt vor allem dem Kollegen Dr. Rainer Hillenbrand, der außer den Korrekturarbeiten auch mit seinen wertvollen fachlichen Beratungen und Ergänzungen die Arbeit gefördert hat, den Kolleginnen Dr. Judit Heteyi, Dr. Hilda Schauer, Csilla Dömök und Melinda Stöckler, die beim Recherchieren in den Bibliotheken geholfen haben, und Frau Ute Lambrecht, die beim Lektorieren behilflich war. Die beiden Absolventinnen des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur, Frau Annamária Molnár und Frau Judit Kiss, sowie der Informatiker der Philosophischen Fakultät der Universität Pécs, Herr Ádám Horváth, haben die technische Bearbeitung der Texte übernommen. Auch ihnen sei herzlich gedankt.

Pécs, im August 2006

Zoltán Szendi

I. Fragen der Definition und Wertung in der Trivilliteratur (Horst Lambrecht)

1. Vorbemerkungen

Das vorliegende Studienmaterial widmet sich einem bisher vor allem in der Lehre innerhalb der ungarischen Germanistik nicht gerade mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Gegenstand. Die dort zu beobachten gewesene gewisse Vernachlässigung des Phänomens „Trivilliteratur“ bedeutete im Grunde eine unausgesprochene Vorbewertung dessen, was Trivilliteratur sei: nämlich das Unbedeutende, das Unwertige und damit jenes also, was ein Literaturwissenschaftler, ein Lehrer, ein Student, ein Schüler anscheinend nicht kennen, nicht wissen, nicht verstehen müsse. Diese Zurückhaltung erscheint allein schon deshalb merkwürdig, weil die Angehörigen der eben genannten Gruppen sehr wohl wissen, dass es sich bei der Trivilliteratur um das bis heute am meisten Geschriebene und am meisten Gelesene handelt. Um zu verdeutlichen, worüber in diesem Zusammenhang zu reden ist, soll zunächst der Blick auf einige Zahlen gerichtet sein, die etwas über das quantitative Verhältnis zwischen hoher und trivialer Literatur aussagen können. Besondere Beachtung wird dabei den Lesekanons geschenkt, die den Studienalltag nach wie vor begleiten. Im Umgang mit ihnen kann bei Studenten allerdings das Missverständnis entstehen, dass jegliche andere Literatur neben dem dort jeweils Empfohlenen als ein faktisch „Nichtexistentes“ unbeachtet bleiben solle. Deshalb sei hier nicht nur auf die Anzahl ausgewählter Bücher, sondern auch auf die Funktion von Lesekanons eingegangen.

In Deutschland erschien im Jahr 2002 ein Lesekanon, der sich an eine bildungsbeflissene Leserschaft richtete, wohl aber eher eine Unternehmung des Buchhandels war. Der Verfasser dieses Kanons ist der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki. Ausgewiesen durch substantielle Arbeiten zur deutschen Literatur, ist er auch bei einem großen Publikum durch seine langjährige Sendung *Das literarische Quartett* (im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD) populär geworden. Diese Popularität Reich-Ranickis (oft als „Literaturpapst“ apostrophiert) stattete ihn schließlich mit der öffentlich anerkannten Autorität aus, Lektüreempfehlungen zu geben. - Wie sieht sein Kanon aus? Reich-Ranicki trifft aus dem Gesamtkorpus der deutschsprachigen Literatur eine Auswahl von insgesamt 143 Werken von 131 Autoren. Im einzelnen sind das: 43 Dramen von 23 Autoren, 180 Novellen, Kurzgeschichten, Kalendergeschichten, Parabeln, Märchen, Legenden und Anekdoten von 90 Autoren und 20 Romane von 18 Autoren. Bei den Romanen setzt die Auswahl erst bei Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ein. - Die Beschränkung auf vergleichsweise wenige Werke der sonst kanonisierten Literatur scheint freilich mit dem Blick auf die Zielgruppe Reich-Ranickis begründet, denn seine Empfehlungen sollen – wie er abgrenzend zu den beruflich mit Literatur Beschäftigten hervorhebt – „ein Kanon für Leser“ sein. Und so gibt Reich-Ranicki nicht mehr „als die eiserne Ration“ literarischen Bildungsguts weiter. Vieles aus der Literatur wird von ihm „unbarmherzig entfernt, um Platz für Neues zu schaffen“. Nun ist diese Beschränkung keinesfalls nur herausgeberischen Überlegungen oder einer kalkulierten Aufnahmebereitschaft der Zielgruppe geschuldet. Reich-Ranickis Kanon bietet eine wertende Auswahl aus der Hochliteratur, triviale Literatur hat hier keinen Platz. Deutlich hervorgehoben wird das, wenn der Herausgeber schreibt: „Nicht die Asche suchen wir, sondern die Glut, das Feuer. Nicht das Alte wollen wir erhalten, sondern im Alten das Gute und Lebendige ausfindig machen und bewahren.“ (Reich-Ranicki, Kanon) Dagegen ist kaum etwas einzuwenden, zumal es ja hier um Empfehlungen für die Freizeitlektüre eines relativ eng gezogenen Adressatenkreises geht. Geht es um Wissenserwerb und –anreicherung

in Bezug auf den Gesamtkorpus belletristischer Literatur – von Forschung ganz zu schweigen – würde freilich eine Eingrenzung nur auf die Hochliteratur keinesfalls ausreichen.

Mit Blick auf die Trivialliteratur seien an dieser Stelle zunächst drei Fragen aufgeworfen: Mit jedem Kanon wird innerhalb einer bestimmten Zeitgenossenschaft einer gedachten Leserschaft suggeriert, was das Lesenswerte, das literarisch Bedeutsame sei. Das „Wertlose“ wird durch Weglassen „gekennzeichnet“. Wer aber ist berufen oder maßt sich an, solche Urteile zu fällen? - Und zweitens: Ist unter all dem, was zumeist ohne genaueres Hinsehen unter dem Begriff „Trivialliteratur“ subsumiert wird, wirklich nur „Asche“ zu entdecken, oder ließe sich nicht doch auch Aufhebenswertes finden? - Die dritte Frage zielt auf das Verhältnis von Ich und (Kultur-)Welt: Können wir uns in der heutigen Kulturlandschaft und ihren Wirkungsmechanismen im Zirkel von Massenpublikum, Massenmedien und Marktgesetzen überhaupt zurechtfinden, zu eigenen Wertvorstellungen kommen, Welt begreifen und gestalten lernen, wenn wir den Blick allein auf ein überkommenes elitäres Bildungsgut richten und all das, was uns wirklich umgibt und auf uns wirkt, außer Betracht lassen?

Ich komme zurück auf den oben angekündigten Zahlenvergleich. Ein Lektürekanon, mit welchen Intentionen auch immer zusammengestellt, gibt stets nur eine mehr oder weniger enge Auswahl. Wie sieht es aber mit dem wirklich Geschriebenen in einer Zeitgenossenschaft aus? Ich will mich auf das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und hier auf zwei Textsorten beschränken: auf die Reiseliteratur (deren pragmatische Reiseberichte ich zur belletristischen Literatur zähle) und auf die Romanliteratur.

Das *Magazin von merkwürdigen neuen Reisebeschreibungen*, (1790 – 1839; hrsg. zuerst durch Johann Reinhold Forster) umfasst nicht weniger als 39 Bände. Die *Bibliothek der neuesten und wichtigsten Reisebeschreibungen und Nachrichten zur Erweiterung der Erdkunde* (1800 – 1835) ist nur eine Auswahl und füllt dennoch 119 Bände! Hier haben sich eine Vielzahl von Schreibern an einer - weil vom Publikum bevorzugten - verkaufsträchtigen Textsorte „ausprobiert“. Und nicht alle Schreiber waren Meister ihres Faches. Deshalb ist vieles von dem, was inzwischen „vergessen“ ist, nicht wirklich wert, dem Vergessen entrissen zu werden. Andererseits zeigt sich aber auch, dass so manches bisher Unbeachtete heute noch überraschend frisch und wohlgestaltet daherkommt – wenn man es denn überhaupt wiederentdecken konnte. Was heute als „des Lesens werte“ Reiseberichte kanonisiert ist, stellt nicht einmal annähernd eine wirklich repräsentative Auswahl dar.

Konkretere Zahlen liegen in Bezug auf die Romanliteratur vor. Gero von Wilpert (Wilpert 1969) zählt 1.360 Romantitel vom Barock bis zur Gegenwart. Da Wilpert wertend vorgeht und nur eine „Auswahl von bedeutenden Dichtern“ geben will, bleibt die Trivialliteratur und damit die von der Zeitgenossenschaft am meisten gelesene Literatur allerdings weitgehend ausgeschlossen. Vollständigkeit in der Erfassung der Romanliteratur hingegen strebte der Berliner Spätaufklärer Friedrich NICOLAI in seiner *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* an. (Nicolai 1765) Er beabsichtigte, „allgemeine Nachricht, von der ganzen neuen deutschen Literatur vom Jahre 1764 an“ zu geben. 1765 noch umfasst das Rezensionsorgan zwei Bände, für das Jahr 1793 waren bereits 13 Bände aufzulegen. So musste Nicolai schließlich vor der selbstgestellten Aufgabe kapitulieren, denn, so schreibt er: „././die Erfahrung hat gelehrt, daß dies wirklich unmöglich sey.“ Eine vollständige Erfassung schließt Michael Hadley in seiner Zählung der zwischen 1750 und 1800 erschienenen Roman-Erstaufgaben von vornherein aus. (Hadley 1977) Zu groß sind die Schwierigkeiten, die sich aus den Ungenauigkeiten der Meß- und Verkaufskataloge ergeben, zumal eine Gattungszuordnung in sehr vielen Fällen eindeutig kaum möglich ist, wenn der Untersuchende nur die Titel vor sich sieht. So repräsentiert denn Hadleys Zählung auch „nur“ den ausgewerteten aktuellen Forschungsstand (z.B. Helmut Germers Bibliographie aus dem Jahre 1968 (Germer 1968 *The German Novel of Education 1792 - 1805. A complete*

Biographie and Analysis. Bern 1968), kommt aber für den genannten Zeitraum auf insgesamt 5.000 Erstausgaben.

Um in der Zahlenvielfalt nicht zu ertrinken, sei als Richtpunkt nochmals auf Germers Untersuchung verwiesen: Für die nicht mehr als 13 Jahre zwischen 1792 bis 1805 zählt Germer 5.000 Erziehungsromane. Das heißt: 5.000 Romane allein nur eines Romantyps! Schon diese Zahl zeigt das extreme Ungleichgewicht zwischen geschriebener (gelesener) und kanonisierter Literatur. (Zur Erinnerung: Reich-Ranicki wählt aus dem gesamten Korpus der Romanliteratur bis 1805 nur den *Werther* für seinen Kanon aus).

Das Dilemma, für die Freizeitlektüre oder auch für eine tiefergehende Beschäftigung mit Literatur aus einer Vielzahl des Geschriebenen auswählen zu müssen, ist freilich nicht nur ein Problem unserer Zeit, in der fast schon jede Hauptschule über einen eigenen Kanon verfügt. Vor allem mit den Veränderungen innerhalb der Literaturlandschaft hin zur Massensliteratur gewann die Frage nach dem wirklich Lesenswerten im 19. Jahrhundert an Bedeutung und wurde in der Öffentlichkeit diskutiert. Interessant ist, dass dabei durchaus nicht immer nur der Korpus einer „hohen“ Literatur in den Blick genommen, sondern auch „das Schlechteste“ – also im Zeitverständnis die Trivialliteratur – befragt wurde. Im Jahr 1901 schreibt z.B. Victor Ottmann:

Was soll ich lesen? Eine sehr erklärliche Frage, die wir alle Tage hören können, ohne eine prompte Antwort darauf zu wissen. Es hat nicht an Versuchen einer allgemein gültigen, praktischen Lösung dieser Frage gefehlt; zuerst war es Sir John Lubbock in London, der mit Unterstützung von Landsleuten eine Liste der „hundert besten Bücher“ aufstellte, dann fand das Beispiel auch in Deutschland wiederholte Nachahmung, und man suchte durch Umfrage bei geistvollen Männern und Frauen festzustellen, welchen Büchern sie die stärksten Einflüsse verdankten und welche Bücher nach ihrer Meinung unbedingt gelesen werden müßten. Der Erfolg hat gezeigt, daß es unmöglich ist, auch nur für eine kleine Anzahl Bücher, von hundert gar nicht zu reden, eine absolute Majorität zu finden. Es giebt eben keine an sich „besten“ Bücher; das Beste wird schlecht, wenn es mißverstanden oder schlecht ausgelegt wird, und das Schlechteste kann unter Umständen segensreich wirken. (Ottmann 1901, 665)

Hervorhebenswert erscheint, dass versucht wurde, den Blick auch des (inzwischen existierenden) sozial und bildungsmäßig weit gefächerten Massenpublikums für die Werke der Weltliteratur zu öffnen und auf die produktiven Impulse, die von hier aus für das Kulturverständnis in Deutschland ausgehen könnten, zu verweisen:

An der Schwelle des 20. Jahrhunderts, in der Zeit des allgemeinen Völkerverkehrs, gewinnt die Pflege der Weltliteratur noch einen besonderen Wert: lehrt sie uns doch am besten fremde Völker in ihrer Eigenart verstehen; sie ist es, die Weltliteratur, die uns in das Gefühlsleben der ganzen Menschheit einführt. (Wolf 1901, 28)

Nichts sei also gesagt gegen einen Kanon, der uns Lesenswertes empfiehlt. Für eine Annäherung an das Phänomen „Trivialliteratur“ allerdings werden uns all diese auswählenden Leselisten nicht helfen. Was ist und was soll also ein Lesekanon? Verallgemeinernd ließe sich zusammenfassen:

- Was von der deutschen Literatur durch Kanonisierung überliefert wird, entscheidet nicht die Leserschaft einer bestimmten historischen Phase, sondern eine „Geschmacksträgerschicht“, die zudem über die Mittel und Möglichkeiten verfügt, ihr Geschmacksurteil öffentlich durchzusetzen. Im Laufe gesellschaftlicher Entwicklung bilden sich nicht nur veränderte geistig-kulturelle Voraussetzungen und Interessen der jeweiligen „Geschmacksträgerschicht“, sondern auch neue individuelle Interessen der vielen Einzelnen an dem heraus, was für ihre Selbstfindung als bedeutsam begriffen

wird. Die in einem Kanon getroffene Auswahl ist mithin ebenso historisch determiniert wie tatsächliche Leseinteressen des Publikums. Beides kann nicht als ein über alle Zeiten hinweg wirkendes Allgemeingültige in Anspruch genommen werden.

- Ein Kanon kann eine wichtige Orientierungsfunktion ausüben. So verweist z.B. Reich-Ranicki mit Recht darauf, dass es in der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte immer wieder Traditionsbrüche gegeben habe, die Traditionsverlust bedeutet hätten, wäre da nicht immer wieder das neue Befragen des Vergangenheitlichen gewesen: So entdeckten die Romantiker die mittelhochdeutsche Dichtung, von der man um 1800 so gut wie nichts mehr wusste. Aber sie selber, die Romantiker, waren in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schon fast unbekannt, niemand glaubte, es lohne sich, ihre Werke zu lesen. Erst Ricarda Huch, die sich um die Anschauungen und Konventionen der zünftigen Germanisten nicht kümmerte, gab mit ihrem um 1900 publizierten Werk über die Romantik den entscheidenden Anstoß zur Wiederentdeckung dieses einzigartigen Zeitalters der Kunst und der Literatur. Die Expressionisten erkannten die Größe Hölderlins und Büchners, die man bis dahin sträflich vernachlässigt hatte. Erst im zwanzigsten Jahrhundert tauchte eine gewaltige Epoche der deutschen Dichtung wieder auf, für die es bis dahin nicht mal eine Bezeichnung gegeben hatte - die Barockliteratur. Und noch ein Beispiel aus der Musikgeschichte: Bach war in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nahezu gänzlich vergessen, erst Mendelssohn musste die musikalische Welt mit seinen Werken bekannt machen. (Reich-Ranicki, Kanon)
- Im universitären Lehrbetrieb ist ein Lesekanon zur Orientierung der Studierenden unverzichtbar. Er hat u.a. die Funktion, durch das bereitgestellte „Material“ das Niveau der Fachausbildung sichern zu helfen und es vergleichbar zu machen mit den Studiengängen an anderen Universitäten.
- Die literaturwissenschaftliche Forschung findet im Korpus der ästhetisch hochstehenden Werke einen angemessenen Gegenstand. Diese Werke unter neuen Gesichtspunkten immer wieder zu befragen, ist nicht nur legitim, sondern notwendig - u.a. deshalb, weil die sich stets verändernden Zeitumstände zugleich immer auch neue Interessen in Bezug auf das literarische Erbe hervorbringen. Eine literaturwissenschaftliche Forschung allerdings, die sich mit ihren Untersuchungsgegenständen ausschließlich im Korpus des hochliterarisch Bewerteten bewegen würde und andere literarische Bereiche unbeachtet ließe, wäre eine defizitäre Forschung. Sie könnte kaum gültige Aussagen treffen über das Funktionieren von „Vernetzungen“ innerhalb des Literaturprozesses insgesamt: über die Wechselbeziehung zwischen unterschiedlichen Textsorten hoher und trivialer Literatur oder über Funktions- und Wirkungszusammenhänge innerhalb der gesamten Literatur- und Kulturlandschaft.

Das vorliegende Studienmaterial stellt sich das Ziel, das Wesen der Trivilliteratur zu verdeutlichen, sie als integranten Bestandteil des Gesamtkomplexes belletristischer Literatur zu erklären und dabei bestimmte Aspekte innerhalb des Beziehungsgeflechts zwischen hoher und trivialer Literatur zu erhellen. Mit Blick auf Probleme der Wertung trivialer Literatur soll u.a. gezeigt werden, wie sich mit den gesellschaftlichen Veränderungen bis in unsere Zeit ein Wandel in Bezug auf Wertsetzungen und Wertungskriterien vollzieht.

Triviale Literatur und Kunst begegnet uns heute als Phänomen der Massenkultur. Nicht zuletzt deshalb setzt das Studienmaterial zeitlich mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, dem Jahrhundert der Aufklärung, da von hier aus der Weg hin zur Masseliteratur und weiter bis zur populären Literatur unserer heutigen Medienlandschaft aufgezeigt werden kann. Der historischen Ausgangssituation ab letztem Drittel des 18. Jahrhunderts wird dabei besondere Aufmerksamkeit in der Darstellung gewidmet. Anliegen ist es, den Zusammenhang zwischen den Bildungsbemühungen des sich emanzipierenden Bürgertums und der

Herausbildung eines Massenpublikums sowie dem Entstehen der Masseliteratur zu verdeutlichen. Es ist die Phase des Entstehens einer modernen, bürgerlichen Kulturlandschaft, in der die bis in die heutigen Diskussionen wirkende Auffassung einer Dichotomie von hoher und trivialer Literatur geboren wurde. Sie entstand als ein „durch die gesellschaftliche Entwicklung und die Ausweitung des literarischen Marktes bedingtes Auseinandertreten der zuvor als Einheit gedachten Literatur in eine autonome Kunst für eine kleine Lesereleite und eine Unterhaltungsliteratur für die Lektürebedürfnisse der (...) neu alphabetisierten Leser“. (Bürger 1978) – Im Studienmaterial geht es um die Aufdeckung gesellschaftlicher Beziehungen, um die kulturellen, sozialen und ideologischen Bedingungen von Trivilliteratur.

Da jeder literarische Text auch durch seine ästhetische Gestalt geprägt ist, sind seine Funktionen nur dann zu erfassen, wenn deutlich wird, mit Hilfe welcher formalen Strukturen, Strategien und aufgrund welcher literarischen Bauformen und Techniken er seinen Inhalt textuell übermittelt. (vgl. Waldmann 1977, 9) In den Kapiteln zu Erzählgattungen der Trivilliteratur (z.B. Liebes- und Frauenroman, Kriminalroman) und zur trivialen Lyrik wird abschließend diesem Problemkreis Beachtung geschenkt.

Die Autoren des vorliegenden Studienmaterials gehen davon aus, dass triviale Literatur für die studentische Leserschaft nicht nur ein „Gegenstand der Theorie“, sondern auch das Vielgelesene, also ein „Sachgegenstand“ des praktischen Umgangs mit Literatur ist. Nicht zuletzt aus diesem Grund soll das Material Orientierungen ermöglichen, Anregungen geben sowie Hilfe bei der theoretischen Durchdringung des Komplexes „Trivilliteratur“ leisten. Ziel ist es, den Studentinnen und Studenten eine Handreichung zu geben, mit deren Hilfe sie in der Lage sein werden, sich zu dem Phänomen des Trivialen in Literatur und Gesellschaft selbst in Beziehung zu setzen.

Da triviale Literatur als das nicht nur Meistgeschriebene, sondern auch als das Meistgelesene einen festen Platz in der Lesewelt breiter Publikumskreise einnimmt, existieren folglich mehr oder weniger festgefügte Meinungen bzw. Haltungen zur Trivilliteratur. Diese befinden sich in den meisten Fällen völlig abgehoben von den Positionen der Literaturwissenschaft. Im Studienmaterial werden solche nicht-wissenschaftlichen Auffassungen und Vorstellungen ernst genommen und als ein „normaler“ Einstieg der studentischen Leserschaft in die Problematik vorausgesetzt.

Das Studienmaterial trägt nicht den Charakter etwa einer vertiefenden wissenschaftlichen Abhandlung zu nur einem Problem des Komplexes „Trivilliteratur“. Vielmehr geht es darum, möglichst viele Aspekte aufgreifend, die wesentlichen Positionen und den aktuellen Stand literaturwissenschaftlicher Forschung darzustellen. Ein Mittel dazu sind die vergleichsweise vielen und zum Teil ausführlich zitierten Belege aus der Fachliteratur. Jeder der Autoren des Studienmaterials wird dabei seine eigenen theoretischen Positionen begründet darstellen, diese aber auch dem Widerstreit mit anderen Auffassungen aussetzen. Die Autoren des Materials haben deshalb darauf verzichtet, sich etwa auf einheitliche Standpunkte zu verständigen. Wo es Übereinstimmungen gibt, handelt es sich um theoretische Positionen, zu denen die jeweiligen Autoren als Ergebnis ihrer eigenen fachlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand gekommen sind. Wo es Unterschiede in den Auffassungen gibt, bleiben sie für die studentische Leserschaft erkennbar. Es geht den Autoren darum, nicht unbedingt eine einheitliche Lehrmeinung zu oktroyieren, sondern ein eher mehrdimensionales Angebot zu unterbreiten, das mündigen Studenten die Möglichkeit gibt, zu selbstbestimmten Auffassungen zu gelangen. Nicht zuletzt deshalb ist das Studienmaterial auch kein streng didaktisch aufbereiteter und gestalteter homogener Korpus im Sinne eines „klassischen Lehrmaterials“, verbunden etwa mit umfangreichen Textdarstellungen sowie Analyse- und Kontrollaufgaben. Die dennoch eingerückten (mitunter umfangreichen) Auszüge aus der Primärliteratur sollen einerseits die textliche Basis für die theoretische Verständigung darstellen. Andererseits ist ihnen eine gewisse ästhetische

Funktion zugemessen: die Spannweite dessen, was Trivilliteratur ist, kann man zwar benennen, die Gedichte z.B. Kempners oder Geibels hingegen lassen diese Spannweite erlebbar werden. Das trifft ebenso auf jene Textauszüge zu, die das Potenzial an Gewalt und Obszönitäten illustrieren, das in der heutigen Medienlandschaft auf ein Massenpublikum einwirkt.

2. Was ist Trivallliteratur?

„Trivallliteratur“ in der Forschungsgeschichte

Der erste Nachweis für die Verwendung des Worts „Trivallliteratur“ ist mit dem Jahr 1855 zu datieren. In einer frühen Abhandlung von Marianne Thalmann aus dem Jahr 1923 finden wir es dann als „Trivialroman“ in die Literaturwissenschaft aufgenommen. (Thalmann 1923) Schon hier ist dieser Begriff eindeutig negativ besetzt, und hier ist auch die nicht selten noch heute vertretene Auffassung von einer strengen Dichotomie zwischen Hoch- und Trivallliteratur verwurzelt. Zu den eigentlichen Anfängen einschlägiger Forschung aber gehören die Arbeiten des Literaturhistorikers und Vormärz dichters Robert PRUTZ (1816 – 1872). Er stellt fest:

In der Literaturgeschichte, wie unsere Gelehrten sie schreiben, hat diese Literatur bisher keine Rolle gespielt; man hat sie etwa ganz mit Stillschweigen übergangen, oder, besten Falls, mit einer Kürze abgefertigt, die dem außerordentlichen Umfang dieser Literatur nur wenig entspricht.

Sehr natürlich: da bis auf die jüngste Zeit die Geschichte unserer Literatur meist von Ästhetikern oder doch von Solchen geschrieben ward, die Ästhetiker zu sein und sein zu müssen glaubten. Diese konnten begreiflicherweise keine Neigung empfinden, sich in eine Sphäre literarischer Production zu vertiefen, in der das Wort Ästhetik gar nicht vernommen wird, ja wo jedes Genre willkommen ist, so unästhetisch es sei, wenn es nur unterhält. (Prutz 1847)

Robert Prutz unternahm schon Mitte des 19. Jahrhunderts den Versuch, eine ausschließlich „ästhetisierende“ Betrachtungsweise zu verabschieden und stattdessen die die Literaturentwicklung beeinflussenden ästhetischen und historischen Phänomene in einen Zusammenhang zu bringen. Damit gab Prutz zwar die richtige methodologische Richtung an, blieb zunächst aber über eine vergleichsweise lange Zeit ohne Wirkung in der Forschungslandschaft.

Eine intensivere literaturwissenschaftliche Erforschung der Trivallliteratur ist in Deutschland im Grunde erst seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Das betrifft bis in die achtziger Jahre fast ausschließlich die BRD, in der DDR galt anderes. - Heute ist die Vielzahl fachwissenschaftlicher Publikationen kaum noch zu überblicken. Bei Klein / Heckert findet sich eine überraschend einfache und zugleich plausible Erklärung für den plötzlichen Ansturm auf den Forschungsgegenstand „Trivallliteratur“:

Der Anstoß zur stärkeren Beachtung der trivialen Literatur ist vor allem von ihrem „gegenwärtigen Umfang und Einfluß“ ausgegangen. Den Erfolg trivialer Lesestoffe empfand man als Herausforderung, diese als kulturelle Erscheinungen ernst zu nehmen, und es galt, sie als objektive Gebilde eines bestimmten Kulturzusammenhanges zu verstehen. (Klein / Heckert 1977, 9)

Bleibt man auf dieser Ebene der im strengen Sinne eher „wissenschaftsexternen“ Begründungen, ließe sich auch auf die gewisse „Demokratisierung“ des Literaturverständnisses im Zusammenhang mit der politischen Bewegung um das Jahr 1968 verweisen. Wo die revoltierenden Jungakademiker den „Muff aus den Talaren“ vertreiben wollten, wurde natürlich auch das tradierte und von ihnen als elitär verstandene Bildungsgut kritisch hinterfragt. Indem Literatur jetzt nicht mehr „nur“ von ihrem geistesgeschichtlichen Umfeld her erklärt, sondern die konkret historischen, ökonomischen und sozialen Faktoren einbezogen wurden, wurde die Trivallliteratur unter nun veränderten Gesichtspunkten interessant für die Forschung. In der Vielzahl der literatursoziologischen Untersuchungen

(z.B. bei Horst Albert Glaser u.a.) und hier in den im besonderen Maße literaturdidaktisch profilierten Arbeiten (z.B. Bodo Lecke, Günter Waldmann u.a.) wurden neben der Aufdeckung der Zusammenhänge zwischen Produktion und Distribution der Literatur jetzt verstärkt den ihr immanenten Wirkungsmöglichkeiten und tatsächlichen Wirkungen nachgefragt. Aus einer solcherart akzentuierten Forschung ergaben sich neue Aspekte für die Wertung von Literatur, es blieb zunächst jedoch weitgehend noch das aus der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts übernommene Diktum dominierend, dass Trivilliteratur grundsätzlich jener „Teilbereich fiktionaler Texte (ist), der ästhetisch und funktional gegenüber der sogenannten ‚Hochliteratur‘ abgewertet wird.“ (Vgl. zu diesem Problem Peter Nussers Untersuchung. Nusser 1991)

In der DDR wurde die Trivilliteratur erst in den achtziger Jahren zum stärker beachteten Forschungsgegenstand. Einerseits hielt man an der Minderbewertung alles sich jenseits des Hohen, Bedeutenden des literarischen Erbes Befindenden fest, andererseits orientierte sich die marxistisch determinierte Forschung von vornherein auf der Grundlage des historischen Materialismus auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge literarischer Prozesshaftigkeit. - Was die Befindlichkeit des einzelnen Forschers sowie die Haltung der literaturvermittelnden Instanzen betraf, stand man in der DDR allerdings vor einem gewissen Dilemma. Denn dass eine Trivilliteratur-Forschung an der aktuellen Literaturlandschaft der DDR schließlich nicht vorbeikommen würde, war abzusehen. Und abzusehen war ebenfalls, dass dann manch kanonisiertes Werk des Sozialistischen Realismus als trivial hätte bewertet werden müssen und damit das offiziell vermittelte Bild der DDR-Literatur schattiert worden wäre. Dass hier ein Grund für die gewisse Zurückhaltung im forschenden Zugriff lag, ist zu vermuten.

Die ästhetisch mindergewertete Literatur und das Problem ihrer beschreibenden Zuordnung

Die kaum zu überschauende Vielzahl die thematische, ästhetische und funktionale Verschiedenartigkeit trivialer Texte stellte die Forschung vor ein Beschreibungsdilemma. Von unterschiedlichen Ausgangslagen bzw. Forschungsinteressen her wurde versucht, bestimmte jenseits der Hochliteratur gesehene Texte Oberbegriffen zuzuordnen. Im Literaturlexikon von Walter Killy finden wir eine Zusammenstellung der gängigsten solcher Ordnungsbegriffe. Sie seien hier in der zeitlichen Reihenfolge genannt:

- 1798: Moderomane (August Wilhelm Schlegel)
- 1845: Unterhaltungsliteratur (Robert Prutz: *Über die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen*. 1845.)
- 1958: Gebrauchsliteratur, Epigonaldichtung, Marginalliteratur (Queneau)
- 1962: Infraliteratur, Paraliteratur, Kolportage (Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. In: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt a.M. 1962.)
- 1962: Kitsch, Schund, Konformliteratur (Walter Nutz: *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*. Köln 1962.)
- 1970: Populäre Literatur (Rudolf Schenda: *Volk ohne Buch*. Frankfurt a.M. 1970.)
- 1975: Erfolgsromane (Michael Kienzle: *Der Erfolgsroman*. Stuttgart 1975.)
- 1975: Subliteratur, Eintagsliteratur (Leif Ludwig Albertsen: *Die Eintagsliteratur in der Goethezeit*. Berlin 1975.)
- 1976: Populärromane (Hans-Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert*. München 1976.) (Vgl. Killy 1998)

All diesen Begriffen immanent ist die Minderbewertung der gemeinten Texte und obwohl sie nur für bestimmte Textgruppen geprägt worden waren, werden nicht wenige davon

im Alltagsgebrauch als Synonym zu „Trivilliteratur“ verwendet. Das verwischt freilich Unterschiede und erschwert es, die Komplexität des Phänomens „Trivilliteratur“ zutreffend zu erklären. Zur Verdeutlichung des gemeinten Problems sollen einige Gedichte aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgestellt werden, die schon von den Zeitgenossen eine recht unterschiedliche Bewertung erfahren haben.

Zunächst sei auf das literarische Schaffen Friederike Kempners geblickt. Friederike KEMPNER (1836 – 1901), die sich als Philanthropin verstand, schrieb nicht nur Gedichte, sondern trat auch als Dramatikerin und Erzählerin an die Öffentlichkeit. Bei den Lesern galt sie als „Klassikerin des unfreiwilligen Humors“. Ihre Gedichte „sind ein eigentümliches Gemisch von gereimter Stellungnahme zu aktuellen Ereignissen und Themen, sentimental, patriotisch, zuweilen auch sozialpolitisch kritisch. Ihre Verse, am hohen Ton der nachklassischen epigonalen Lyrik ausgerichtet, sind jedoch gedanklich und gestalterisch dem eigenen Anspruch nicht gewachsen und wimmeln geradezu von Verstößen gegen die Logik.“ (Killy 1998)

Friederike Kempner
(Auswahl)

Willst Du nach den Sternen fragen,
Werden sie Dir Antwort sagen?
Schönheit freilich ist es nicht,
Was nur aus dem Staube spricht.

Schön ist nur das Große, Reine,
Meer und Feuer, Sonnenscheine,
Schön ist auch Vergißmeinnicht
Und ein treues Augenlicht!

Alles Gute, Rechte, Biedre,
Aber alles Andre, Niedre,
Häßlich, scheußlich, ekel ist,
Duftig nimmer ist der Mist. —
(S. 95)

Gehabt euch wohl, Gott segne euch,
Euch alle im Sonnenlicht,
Dich Vöglein, Röslein, Immergrün,
Die Dornen und die — Würmer nicht! —
(S. 143)

Das Tier
Hat Er es nicht gleich uns geschaffen?
Mit gleichen Sinnen auch versehen?
Es liebt, und haßt, fühlt Weh und Freude:
Das müßt ihr ja doch zugestehen,
Daß es nicht auch französisch spricht,
Das ändert doch die Sache nicht! —
(S. 219)

Amerika, du Land der Träume,
Du Wunderwelt so lang und breit,
Wie schön sind Deine Kokosbäume,
Und Deine rege Einsamkeit!
(S. 81)

Poesie ist Leben,
Prosa ist der Tod,
Engelein umschweben
Unser täglich Brot.
(S. 102)

(Textauswahl nach: Kempner 1989)

Ohne Frage: künstlerischen Wert haben Kempners Gedichte nicht. Ihre sprachlichen Bilder sind zumeist schief; die Wahrheit des Lebens, die Kempner gestalten will, bleibt außerhalb ihrer Texte. Die „falsche Metaphorik“ wird nicht aufgehoben durch die „pseudolyrische Sprache“, mit der Kempner versucht, Muster der klassisch-romantischen Dichtung nachzuahmen. Auf ihre Dichtungen treffen nicht wenige Merkmale zu, die in den einschlägigen Fachwörterbüchern zum Begriff „Kitsch“ („giccs“) zu finden sind. (vgl. Wilpert 1989) Dieser Sammelbegriff für stilistisch und ästhetisch minderwertige Produkte umfasst vor allem solche Texte, in denen zur künstlerischen Unzulänglichkeit jene innere Unwahrheit hinzutritt, die aus einer ästhetischen Verfälschung der Wirklichkeit resultiert (vgl. Hügel 2003, 282). Wilpert definiert Kitsch als eine „geschmacklose und innerlich unwahre Scheinkunst ohne künstlerischen Wert ...“, und orientiert dadurch vor allem auf ein subjektives Werteverhalten. Kitsch würde unter diesem Gesichtspunkt überindividuell allenfalls durch das Geschmacksurteil einer elitären Bildungsträgerschicht bestimmt - auch dann noch verliert eine solche Begriffsbestimmung an verallgemeinerbarer Gültigkeit.

Bei Kempner handelt es sich zweifellos um Texte aus dem Bereich Trivilliteratur. Im Alltagsgebrauch wird Triviales in der Literatur oft als „Schund-“ bzw. „Schmutzliteratur“ (szennyirodalom) bezeichnet. Was für den Alltagsgebrauch durchaus hingenommen werden kann, brächte für eine fachliche Verständigung allerdings gewisse Probleme. Hier wird „Schundliteratur“ gemeinhin erklärt als „moralisch minderwertiges und anstößiges Schrifttum“, das durch seine Darstellungsweise niedere Instinkte wecke. (vgl. Wilpert 1989) Solche Kennzeichnungen treffen auf die Gedichte Kempners freilich nicht zu, vielmehr zeigt sich, dass der Bereich trivialer Texte weiter reicht als ihn die verschiedenen Ordnungsbegriffe umfassen können. Diese eignen sich zur Eingrenzung auf bestimmte Qualitätsmerkmale bzw. schließen anderes aus. Der Begriff „Trivilliteratur“ hingegen wird besser als Obergriff für die unterschiedlichen Sub-Gruppen verwendet. -

Als zweites Beispiel seien Gedichte des zu seiner Zeit erfolgreichsten Lyrikers Emanuel GEIBEL (1815 – 1884) angeführt. Von ihm stammt das noch heute bekannte (und beliebte) Frühlingslied *Burschenlust (Der Mai ist gekommen ...)*. Im nachfolgenden Gedicht gestaltet Geibel im Naturbild die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der verlorenen Jugend:

Frühlingslied

Mit geheimnisvollen Düften
Grüßt vom Hang der Wald mich schon,
Über mir in hohen Lüften
Schwebt der erste Lerchenton.

In den süßen Laut versunken
Wall' ich hin durchs Saatgefild,

Das noch halb vom Schlummer trunken
Sanft dem Licht entgegenschwillt.

Welch ein Sehnen! Welch ein Träumen!
Ach, du möchtest vorm Verglühn
Mit den Blumen, mit den Bäumen,
Altes Herz, noch einmal blühn.

Friederike Kempner beherrschte – wie zu sehen war - das „Handwerk des Dichtens“ nicht. Das meint, dass sie – abgesehen von der misslungenen Gestaltung ihrer „Themen“ - auch der Formensprache der Lyrik fremd gegenüberstand. In ihren Gedichten klingt nichts; sie haben keine Melodie, die den Leser ergreifen könnte. Anders ist das bei Geibel: Gekonnt geht er mit der Formensprache der deutschen Klassik und Romantik um. Seine „souveräne Sicherheit des Verseschmiedes“ (Zagari 2, 273), der den Geschmack quer durch alle Publikumsschichten anzusprechen weiß, stützt sich auf ein „Reservoir an poetischen Bildern“ (Zagari 1, 259), mit denen er „eine poetisch affizierte Stimmung“ zu schaffen weiß (Klein 1982, 245). Kempners Gedichte sind trivial, der Bildungsbürger lachte darüber. Geibels Gedichte wurden auch von den Bildungsbürgern gelesen – und für gut befunden. Gehören seine Gedichte deshalb nicht doch zur Hochliteratur? Wie weit lässt sich „ästhetische Minderbewertung“ differenzieren? Was ist überhaupt „ästhetisch minderwertig“?

Bei Geibel wird die alltägliche Wirklichkeit „poetisch verschönt und verklärt“ (ebd.), die tatsächlich existierenden „Widersprüche in Welt und Psyche existieren nur als Dekor“. (Killy 1998) Das zitierte Gedicht zeigt, dass in der Darstellung des Empfindens des lyrischen Ichs das „Gefühl für den Schock, den die Erfahrung einer unwiederbringlich verlorengegangenen Vergangenheit bedeuten kann“ fehlt. (Zagari 1, 259) Der Dichter Geibel ist ein Eklektiker, der „über fertige Klischees verfügt, die gleichsam als dichterische Glasur überall angebracht werden können“. (Zagari 2, 273) Auf diese Weise erscheint in seinen Gedichten „das Unpoetische unter dem Deckmantel der poetisierenden Form“. (Ebd.) „Die poetische Natur ist in diesen Versen (...) nur als Einwickelpapier da, das nach Gebrauch ohne weiteres weggeworfen werden kann.“ (Zagari 1, 259) Um das deutlicher hervortreten zu lassen, sei ein weiteres Gedicht Geibels angefügt:

Die Liebe saß als Nachtigall

Die Liebe saß als Nachtigall
im Rosenbusch und sang;
es flog der wunderschöne Schall
den grünen Wald entlang.

Und wie er klang, da stieg im Kreis
aus tausend Kelchen Duft,
und alle Wipfel rauschten leis',
und leiser ging die Luft;

die Bäche schwiegen, die noch kaum
geplätschert von den Höh'n,
die Rehlein standen wie im Traum
und lauschten dem Getön.

Und hell und immer heller floß
der Sonne Glanz herein,
um Blumen, Wald und Schlucht ergoß
sich goldig roter Schein.

Ich aber zog den Weg entlang
und hörte auch den Schall.
Ach! was seit jener Stund' ich sang,
war nur sein Widerhall.

Es gab für Geibel freilich nicht nur Beifall. Vor allem dichtende Zeitgenossen gingen mit ihm hart ins Gericht. Der Dichter Heinrich HEINE (1797 – 1856) konnte dabei auf die trockene prosaische Sprache öffentlicher Literaturkritik verzichten. In seinem Gedicht *Wahrhaftig* nahm er die in „poetisierender Form“ gefühlsstimulierend daherkommende triviale Lyrik seiner Zeit ironisch aufs Korn:

Wahrhaftig

Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
Dann knospen und blühen die Blümlein auf;
Wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
Dann schwimmen die Sternlein hinterdrein;
Wenn der Sänger zwei süße Äuglein sieht,
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüt; -
Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang' keine Welt.

Auch Geibels Lyrik ist ohne Zweifel trivial. Mit Begriffen wie „Schund“ oder „Schmutz“ kommt man ihr jedoch ebenfalls nicht nahe. Der tatsächliche Stellenwert der Dichtungen Geibels in der zeitgenössischen Literaturlandschaft lässt es gleichfalls nicht zu, sie als „Subliteratur“, „Paraliteratur“ oder „Marginalliteratur“ zu beschreiben. Indem Geibel den Lesegeschmack auch des gebildeten Bürgertums seiner Zeit trifft, wäre die Zuordnung zu dem, was unter „Kolportageliteratur“ verstanden wird, ebenso wenig angemessen wie die Zuordnung zur „Eintagsliteratur“, wenn man die Nachwirkungen Geibels bis zu Beginn der Moderne berücksichtigt. Seine Dichtung ist im Grunde ein „Kompromiss zwischen Kunst und Konsumsphäre“. (Klein 1982, 245) und zeigt, dass die Gesamtheit trivialer Literatur sich keinesfalls allein mit (wie oben aufgeführten) zuordnenden Sammelbegriffen erfassen lässt, da hier immer nur bestimmte Teilbereiche aus der Trivialliteratur erfasst werden. Es erscheint deshalb sinnvoll, aussondernde Sammelbegriffe zunächst unberücksichtigt zu lassen und statt dessen eine Ebene der Verallgemeinerungsmöglichkeit zu suchen.

Das Problem der wertenden Reihung von „Unterhaltungsliteratur“ – „Massenliteratur“ – „Trivialliteratur“

Die außerordentliche Spannweite der ästhetischen Qualität belletristischer Literatur ist evident und scheint deshalb Ordnungssysteme notwendig zu machen. Auf einer höheren Abstraktionsebene als die oben aufgeführten Sammelbegriffe wurde (wird) versucht, in der Reihung von Hochliteratur – Unterhaltungsliteratur – Massenliteratur – Trivialliteratur eine wertende Übersicht zu geben. In der das Hochliterarische letztendlich ausgliedernden Reihung werden schließlich die anderen (mindergewerteten) Textsorten auf einer gemeinsamen Ebene versammelt, um von hier aus nochmals dem Raster einer absteigenden Bewertung zugeordnet zu werden. Es entsteht so ein „Schichtenmodell“ trivialer Literatur, in dem die „Unterhaltungsliteratur“ höher gewertet wird als die auf der untersten Stufe des ästhetisch Minderwertigen angesiedelte „Trivialliteratur“. Der dabei zugleich deutlich werdenden dichotomischen Entgegensetzung von Hochliteratur auf der einen Seite und dem

Komplex trivialer Textsorten auf der anderen ist nicht zu folgen, wenn man dem Gesamtkomplex schöngestiger Literatur beschreibend gerecht werden will. - Weiter unten sei diesem Problem besondere Beachtung geschenkt.

Auch die Reihung der ästhetisch mindergewerteten Textgruppen innerhalb eines „Schichtenmodells“ ist problematisch. Die hier verwendeten Begriffe erklären Literatur entweder als Sozialphänomen (Massenliteratur) oder als eine eher ästhetisch fundierte Erscheinung (Trivilliteratur). Eine schlichte Aufeinanderfolge in stufenweise absteigender Bewertung erscheint mir deshalb kaum plausibel.

Mit dem Begriff „Unterhaltungsliteratur“ wird neben dem Begriff „Trivilliteratur“ (oder auch mit ihm vermischt) eine generell minderbewertete Textsorte bezeichnet. Gemeint ist damit eine Literatur, die sich (ausschließlich) der Unterhaltung eines ganz bestimmten Lesepublikums verpflichtet fühle. Der Begriff wird durchaus „im Sinn ästhetischer und moralischer Abwertung gebraucht“. (Vgl. Nusser 1991) Zugleich wird damit die Leserschaft minderbewertet. Nach Gustav Sichelschmidt bediene Unterhaltungsliteratur „literarische Bedürfnisse eines anspruchslosen Publikums, für das es keine ästhetischen Werte gibt“. (Sichelschmidt 1976) Der Begriff „Unterhaltungsliteratur“ bewegt sich auf dem Feld der Funktionsbestimmung von Literatur, wobei die Tatsache der Polyfunktionalität von belletristischer Literatur (z.B. humanisierende, erziehende, belehrende und/oder hedonistische Funktion) schlicht ignoriert wird und die hedonistische (unterhaltende) Funktion verabsolutiert und abgewertet wird. Minderbewertet wird damit de facto eine wesentliche ästhetische Funktion von Literatur überhaupt. Richtig hebt Wolfgang Schemme hervor, dass „das Unterhaltungsbedürfnis legitim, wie jedes andere menschliche Bedürfnis“ sei. (Schemme 1975.) Er betont weiter, dass Unterhaltung ein „sehr komplexes Phänomen“ sei und die zu „befriedigenden Unterhaltungsbedürfnisse auf recht verschiedenen Ebenen“ lägen. (Ebd.) Durch Günter Waldmann wird der Begriff „Unterhaltung“ dann auch folgerichtig nach seinen Funktionen befragt. Er misst ihm bestimmte gesellschaftliche Aufgaben zu und enthebt ihn so einer generellen Minderbewertung. Waldmann nennt folgende Aufgaben der Unterhaltung durch Literatur:

- sie unterstütze die Regeneration der Arbeitskräfte,
 - sie kompensiere durch das vermittelte Vergnügen die im Alltag erlittenen Frustrationen und Entbehrungen,
 - sie leite die durch die täglichen Frustrationen sich aufbauenden Aggressionen ab.
- (Vgl. Waldmann 1977, 13)

Im Grunde wird auf diese Weise „Unterhaltungsliteratur“ als ein „Sozialphänomen“ begriffen, das durchaus nicht nur Gültigkeit in Bezug auf triviale Literatur besitzt. So schreibt Thomas MANN (1875 – 1955) in der Einleitung seines Romans *Der Zauberberg* (Berlin, 1924): „Kunst soll keine Schulaufgabe und Mühseligkeit sein, keine Beschäftigung contre coeur, sondern sie will und soll Freude bereiten, unterhalten und beleben, und auf wen ein Werk diese Wirkung nicht ausübt, der soll es liegen lassen und sich zu andrem wenden.“

„Massenliteratur“ wird von Kurt Ingo Flessau definiert als (minderwertiges) Produkt von „Vielschreibern, die den Lesebedarf eines sämtliche soziale Schichten umfassenden, literarisch durchweg anspruchslosen Publikums ...“ befriedigen. (Flessau 1968.) Einer solchen generalisierenden Bestimmung wäre zunächst entgegenzuhalten, dass in unserer heutigen Leselandschaft durchaus auch „massenhaft gelesen“ wird, was weder von „Vielschreibern“ noch für ein „durchweg anspruchsloses Publikum“ geschrieben wurde und was nicht zur trivialen Literatur zu zählen ist (z.B. die Romane von Heinrich BÖLL, Günter GRASS, Siegfried LENZ u.a.m.). In Definitionsversuchen wie dem von Flessau wird „Massenliteratur“ als wertender und als quantifizierender Begriff verstanden. Das ließe zunächst nach der mengenmäßigen Definition von „Masse“ fragen. Ab wann spricht man von einer

„massenhaften Leserschaft“: ab 100.000, ab 1 Million, ab 10 Millionen Lesern? Wenn z.B. die Romane Siegfried Lenz' von etlichen hunderttausend Leuten oder mehr gelesen werden, kann man wohl kaum noch von einer „elitären Leserschicht“ sprechen oder ebenfalls nicht von einem „durchweg anspruchslosen Publikum“, denn dagegen wiederum spräche die ästhetische Qualität dieser Romane. „Massenliteratur“ bekommt als Begriff, an den eine ästhetische Abwertung gekoppelt ist, schon aus diesen Gründen eine gewisse Schieflage, die es heute problematisch erscheinen lässt, ihn generalisierend für einen ausschließlich minderbewerteten Literaturkomplex zu verwenden.

„Massenliteratur“ erscheint in der oben erwähnten Reihung ästhetisch höher bewertet als „Trivialliteratur“. Diesem Ansatz widerspricht Waldmann, indem er beide Literaturkomplexe gleichsetzt: „Trivialliteratur ist der Quantität der Film-, Fernseh-, Buch-, Taschenbuch-, Heft-, Zeitschriftenproduktionen wie der ihrer Konsumtion nach durchweg Massenliteratur.“ (Waldmann 1973, 8) Ähnlich argumentiert Wilpert, indem er Trivialliteratur als „eine Erscheinung der Massenliteratur des 20. Jahrhunderts“ bestimmt. Als „Vorläufer“ benennt er in Anlehnung an das „Schichtenmodell“ „die Abenteuer-, Ritter- und Räuber-, oder Schauerromane des 18. Jahrhunderts, der exotische Abenteuerroman und der frz. Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts, die durchweg noch der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen“ seien. Als „Trivialliteratur“ lässt er erst „die primitiven Kolportageromane bzw. Dienstmädchen- und Hintertreppenromane des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ gelten. (Wilpert 1989). Dem ist nicht zuzustimmen, da „Trivialliteratur“ unter Beachtung der Entwicklung des Literaturprozesses keinesfalls „durchweg Massenliteratur“ ist.

Der Begriff „Massenliteratur“ umfasst Phänomene der Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur. Bezeichnet wird damit eine massenhaft produzierte, als Massenware den Buchmarkt dominierende und massenhaft rezipierte Literatur. Die Existenz von „Massenliteratur“ ist an Voraussetzungen und Entwicklungen gebunden, die erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu registrieren und damit abgehoben sind von den Erscheinungsweisen trivialer bürgerlicher Literatur im Aufklärungsjahrhundert. Der „massenhafte Leser“, alle sozialen Schichtungen durchdringend, ist als Wirkung bzw. Nachwirkung aufklärerischer Bildungsbemühungen (vor allem der „Volksaufklärung“) zu verstehen und erst seit Beginn der Industrialisierung (im Zusammenhang mit dem jetzt durchgreifenden Bildungssystem) gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu registrieren. Die massenhafte Produktion von Texten ist nicht zu denken ohne die Einführung technischer Neuerungen in der Herstellung von Druckerzeugnissen – z.B. des Rotationsdrucks. Die massenhafte Distribution setzt erst ein mit medialen Entwicklungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts – so z.B. veränderten Marketingstrategien der Verlage, dem Entstehen bestimmter Zeitschriften als „Massenblätter“ und damit verbunden die Geburt der Fortsetzungsromane. Zugleich entstehen Reihensliteratur und die in hoher Auflagenhöhe verkauften Groschenhefte. Mit dem Begriff „Massenliteratur“ wird also tatsächlich weniger ein literarisches und ästhetisches, sondern vielmehr ein sozialgeschichtliches Phänomen erfasst. In diesem Sinn wird von mir der Begriff im vorliegenden Studienmaterial verwendet. Wilpert siedelt „Trivialliteratur“ erst am Ende des 19. Jahrhunderts an und bestimmt sie als eine Art „Untergruppe“ der „Massenliteratur“. (Vgl. Wilpert 1989) Ich verwende dagegen „Trivialliteratur“ als Oberbegriff für alle Subgruppen. Das schließt ein, dass auch in Bezug auf die „Abenteuer-, Ritter- und Räuber-, oder Schauerromane“ der bürgerlichen Literatur des 18. Jahrhunderts von „Trivialliteratur“ gesprochen wird.

Das Problem der Dichotomie von hoher und trivialer Literatur

Ein Problem jener Definitionen, die den Begriff „Trivialliteratur“ auf der untersten Stufe der Reihung Unterhaltungsliteratur – Massenliteratur – Trivialliteratur anordnen, ist der

damit verbundene Eindruck, dass hier „Trivilliteratur“ weniger als Terminus technicus literaturwissenschaftlicher Verständigung tauglich erscheint, sondern sich viel stärker einem generalisierenden, nicht-wissenschaftlichen Sprachgebrauch und Verständigungsbereich annähert (seicht, abgedroschen, schlecht). Ein solches Verständnis von Trivilliteratur orientiert eine Forschung zum Phänomen „Trivilliteratur“ dann a priori auf den Nachweis allein der Minderwertigkeit auf Grund von Geschmacksurteilen. Das hieße dann u.a. auch, den Blick auf das beziehungsreiche innerliterarische Miteinander von Hochliteratur und der meist produzierten und meist gelesenen Trivilliteratur zu verstellen.

Wenn über triviale Literatur und im weiteren über das Verhältnis zwischen ihr und der hohen Literatur gesprochen wird, sei spätestens an dieser Stelle betont, dass der zugrunde gelegte Literaturbegriff sich ausschließlich auf die Belletristik (auf den Korpus fiktionaler Texte) bezieht. Ausgeschlossen ist also jede Art von Sach- und wissenschaftlicher Literatur usw. (der Korpus nichtfiktionaler Texte). Die Werke der belletristischen Literatur aber sind durch die „besondere Gestaltung des Rohstoffs Sprache“ Kunstwerke (Wilpert 1989), die vor allem ästhetisch zu bewerten sind. Das entscheidende Wertungskriterium für Höher- bzw. Minderbewertung ist, inwieweit sich der jeweilige Text auf der Höhe der zeitgenössischen Möglichkeiten ästhetischer Gestaltung befindet. Gelungenes und Misslungenes entscheidet über die Zuordnung zur hohen oder trivialen Literatur. Es kann in diesem Studienmaterial also auf keinen Fall darum gehen, die Unterschiede in der ästhetischen Gestaltung zu verwischen und Hochliterarisches etwa nicht als das Außerordentliche, Bedeutende, Innovative der (ästhetisch mindergewerteten) Trivilliteratur gegenüberzustellen.

„Trivilliteratur“ – als Oberbegriff jenseits der Hochliteratur verstanden - umfasst so verschiedene literarische Gattungen und Gruppen wie Schundliteratur, Pornografie, Fortsetzungsromane, Groschenromane, einen Teil der Jugendliteratur, außerdem Gelegenheitslyrik, Volksdramen u.a.m. Die Frage ist, ob Hochliteratur und Trivilliteratur als sich im Wesen fremde Literaturkomplexe auf unterschiedlichen Seiten einer unüberbrückbaren Trennlinie begriffen, oder ob Grenzüberschreitungen von einem zum anderen Literaturkomplex als das ihre Beziehungen zueinander Kennzeichnende mitgedacht werden. Eine dichotomische Sichtweise schliesse im Grunde alle jenseits des Hochliterarischen zu findenden belletristischen Texte aus dem Gesamtkomplex schöngeistiger Literatur aus und würde sie damit dem Bereich des Nicht-Literarischen zuordnen. Eine solche theoretische Position verhindert die literarästhetisch gerechte Wertung der unterschiedlichen Textsorten und suggeriert zugleich eine „überhistorische“ Existenz der Trivilliteratur. Einem dichotomischen Bewertungsmuster folgend, wird Trivilliteratur nicht selten darauf reduziert, weniger ein literarisches Phänomen denn generell eine literatursoziologische Erscheinung oder ein „Sozialphänomen“ (Sichelschmidt 1976) zu sein. So betont Sichelschmidt, von dieser Auffassung ausgehend, die Notwendigkeit der Ausgliederung der Trivilliteratur aus dem „Gesamtkomplex Literatur“:

Will man der unterhaltenden Literatur gerecht werden, darf man sie keinesfalls mit ästhetischen Maßstäben messen. Primär handelt es sich bei ihr um ein Sozialphänomen, das man nach dem Grad seiner gesellschaftlichen Wirkung zu werten hat. (Sichelschmidt 1976)

Richtig daran ist, dass Trivilliteratur ohne Einbeziehung des sozialgeschichtlichen Entstehungs- und Wirkungsumfeldes nicht hinreichend erklärt werden kann. Trivilliteratur jedoch ausschließlich als „Sozialphänomen“ einzuordnen, hieße, sie dem Gesamtkomplex belletristischer Literatur auszugliedern und somit das tatsächlich vorhandene Aufeinanderbezogenheit von hoher und trivialer Literatur zu unterschlagen. Richtig ist weiter, dass Texte der Trivilliteratur kaum durch literarische Innovationen, sondern eher durch ein Fortschreiben bestimmter textueller Strukturen gekennzeichnet sind. Dieser Sachverhalt kann

jedoch nicht als das Absolute gesetzt werden, denn tatsächlich sind die Übergänge zwischen Hoch- und Trivilliteratur mehr als fließend. Spätestens die postmoderne Epoche, voller Übergriffe in andere Bezirke, zeigt das fast schon überdeutlich. Aber auch der Blick auf innerliterarische Vorgänge im 18. und 19. Jahrhundert findet zahlreiche Beispiele für die Wechselbeziehungen zwischen den vorgeblich sich dichotomisch gegenüberstehenden Textsorten. Ich schließe mich der Auffassung Fetzers an, dass Trivilliteratur nicht „aus dem Gesamtkomplex ‚Literatur‘ (...) strukturell als selbständige Organisationsform poetischer Sprache ausgegrenzt werden (kann), gleichgültig, ob dies nach Ausgrenzungskriterien ästhetisch-stilistischer, funktionsorientierter oder inhaltlich-ideologischer Art versucht wird.“ (Fetzer 1980) Der grundsätzliche Ausgangspunkt für den Umgang mit Trivilliteratur ist für mich, sie als integralen Bestandteil des Gesamtsystems schöngeistiger Literatur zu behandeln. Dazu nochmals Fetzer, der mit Sicht auf die einschlägige Forschung zusammenfasst:

Der dichotomische Ansatz unterstellt erstens kategoriales Anderssein von Trivilliteratur mit der daraus folgenden kollektiven Charakterisierung, wo es doch bei kategorialer Gleichheit um immanente Differenzierungen ginge. Er fördert zweitens nicht Wertung, sondern verhindert sie, weil auf vergleichende Kategorien verzichtet wird. (...), während es gerade hier auf Differenzierung als Wesensmerkmal der Wissenschaft ankommt. Der dichotomische Ansatz (...) suggeriert drittens die Ahistorizität des Phänomens und kann damit historische Wandlungen nicht erklären. Der dichotomische Ansatz (...) unterwirft schließlich den wissenschaftlichen Gegenstand den Zwängen eines inadäquaten Begriffssystems und verbiegt damit die literarische Wirklichkeit. (Ebd., 37)

„Trivialliteratur“ als „Alltagsliteratur“

Der Begriff „Trivialliteratur“ wird von mir zurückgeführt auf die eigentliche Wortbedeutung. Die Wortherkunft aus dem frz. „trivial“ und der wiederum aus lat. „trivialis“ (allbekannt, gewöhnlich) zu lat. „trivium“ (Kreuzung dreier Wege, ergo ein allgemein zugänglicher Platz) – lässt es zu, statt dem „Mischbegriff Trivialliteratur“, der sich zwischen wissenschaftlicher Anwendung und populärem Sprachgebrauch bewegt, den Begriff „Alltagsliteratur“ für die gemeinte Textsorte zu gebrauchen. Er befindet sich damit in Opposition zu dem das Außergewöhnliche der Hochliteratur Kennzeichnende und meint jene meist geschriebenen und meist gelesenen Textsorten, die den literarischen Alltag darstellen. Das ästhetisch Alltägliche unterscheidet sich vom ästhetisch Originellen und ist zumeist (jedoch nicht grundsätzlich) in anderen Funktions- und Wirkungsfeldern angesiedelt als das Hochliterarische.

Das Studienmaterial widmet sich auch Erzählformen trivialer Literatur, dabei bestimmte Gattungen (z.B. Robinsonaden, Abenteuerroman, Kriminalroman, SF-Literatur) besonders hervorhebend. Verdeutlicht werden sollen an ausgewählten Texten u.a. bestimmte Bauformen der jeweiligen Gattungen. Als theoretischen Ansatz für meine Ausführungen zum Kriminalroman wähle ich jene Zusammenhänge, die Dieter Zimmermann mit dem Begriff „Schema-Literatur“ erfasst. Er geht von einer Norm aus, „die von einem Werk nur eine geringfügige Variation verlangt; sie erwartet die Einhaltung eines festen Schemas. (...) Das Schema legt das neue Werk weitgehend fest, der Spielraum für Variationen ist minimal. (...) Schema-Literatur ist (...) wie die moderne Literatur kein System der Literatur, sondern eine von einer Norm hervorgebrachte Literatur, die verschiedene Systeme erfasst. (...) Das Schema legt alle Aspekte der literarischen Konstruktion fest.“ (Zimmermann 1979) Der Blick auf die Strukturen der Detektivstory bzw. des Kriminalromans soll verdeutlichen, inwieweit in der literarhistorischen Entwicklung dieser Erzählgattung ein bestimmtes Schema weitergeschrieben wird bzw. wo sich Abweichungen vom Schema finden lassen. – Um zusätzliche Verwirrungen im Umgang mit den verwendeten Begriffen zu vermeiden, verwende ich im vorliegenden Studienmaterial zur Bezeichnung der „Alltagsliteratur“ bzw. „Schemaliteratur“ allerdings weiterhin den usuellen Begriff „Trivialliteratur“.

Kriterien zur Ermittlung von Trivialität

Offen ist bisher die Frage geblieben, welche Eigenschaften es zulassen, einen literarischen Text als trivial zu kennzeichnen. - Weiter oben habe ich Bürger zitiert, die richtig darauf verweist, dass die Ausgrenzung der Trivilliteratur aus dem Gesamtgefüge des Literaturkomplexes erst „durch die gesellschaftliche Entwicklung und die Ausweitung des literarischen Marktes“ als „Auseinandertreten der zuvor als Einheit gedachten Literatur in eine autonome Kunst für eine kleine Lesereleite und eine Unterhaltungsliteratur für die Lektürebedürfnisse der (...) neu alphabetisierten Leser“ erfolgte. (Vgl. Bürger 1978) Hohe und triviale Literatur sind also in einer einheitlichen Literaturwelt beheimatet. (Vgl. Fetzer 1980, 98) Der Prozess der Ausdifferenzierung ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachten und wurde – wie schon vorher hervorgehoben – entscheidend beeinflusst durch das Werturteil einer elitären Geschmacksträgerschicht. Traditionelle Literaturkanons übermitteln bis heute die in einer früheren historischen Phase entstandenen Zuordnungen jeweils zur Hoch- bzw. Trivilliteratur. Daran unkritisch festzuhalten würde bedeuten, den Komplex der trivialen Literatur als überhistorisches, immer gültiges Phänomen anzuerkennen. Richtig ist aber, Literatur von den konkret-historischen Funktions- und Wirkungszusammenhängen sowie von der Höhe der jeweiligen zeitgenössischen ästhetischen Möglichkeiten ausgehend immer wieder neu zu bewerten. Auf dieser Ebene argumentiert auch Kreuzer, indem er betont, dass die „trivialisierende Position und Varianz“ von Werkkomplexen „gegenüber früheren und späteren Trivilliteraturen historisch-soziologisch begründet und erläutert“ werden müsse. (Vgl. Kreuzer 1975, 18) Um aber Zuordnungen begründen und erläutern zu können, sind praktikable Kriterien dafür unverzichtbar. Zumal es gilt, auch in Bezug auf die gegenwärtige Literatur Wertungen vorzunehmen. Die heutige massenhafte Buchproduktion und der marktorientierte Handel offerieren uns ständig ein mengenmäßig kaum noch zu überschauendes Angebot belletristischer Texte, in dem uns künstlerisch Anspruchsvolles neben Triviale im Grunde „unsortiert“ begegnet. Das bedeutet, dass das Lesepublikum umzugehen hat sowohl mit der im Sinne einer positiven Selbstbestimmung des Einzelnen höherwertigen Literatur als auch mit solchen Texten, die zur Manipulation (und damit zur Fremdbestimmung) des Publikums missbraucht werden können. Eine Orientierung innerhalb dieser „einheitlichen Literaturwelt“ und die Auswahl des individuell Bedeutsamen verlangt den „mündigen Leser“. Anwendbare Bewertungskriterien sind für ihn wichtige Orientierungs- und Entscheidungshilfen.

Mit dem von Hans-Otto Hügel 2003 herausgegebenen *Handbuch Populäre Kultur* haben wir es mit einem Sachwörterbuch zu tun, das den aktuellen Forschungsstand zur Populären Kultur repräsentiert. Erstaunlich ist, dass „Trivilliteratur“ hier nicht unter einem eigenen Stichwort zu finden ist, sondern nähere Angaben dazu erst im Artikel „Kitsch“ zu finden sind. So wird denn „Trivilliteratur“ auch zunächst in die Nähe von „Kitsch“ gerückt und mit Charakteristika wie „abgedroschen“, „schematisch“ und „platt-unterhaltend“ erklärt. Immerhin wird schließlich hervorgehoben, dass „Trivialität und Kitsch (...) nicht unmittelbar identisch“ sind; „als Kriterien für Trivialität“ werden folgende Merkmale genannt:

- eindimensionale Stilisierung auf Wunscherfüllung und Gegenwelten,
- lineare Verknüpfung märchenhafter Figuren mit real gemeinter sozialer Umwelt,
- lückenlose Illusion der Realitätstüchtigkeit,
- Zwangsharmonisierung und postaktive Spurenlosigkeit der Akteure,
- Beförderung von Scheinproblematik,
- Häufung und Akkumulation
- Schematisierung und Klischierung,
- Verschränkung von Banalität und Präziosität,

- Vermengung unkritischer Naivität mit Ernsthaftigkeit,
- Meidung kritischer oder ironischer Distanz,
- platte Nachahmung vorgegebener Muster. (Hügel 2003, 282)

Ein solcher Katalog versammelt zwar eine Reihe von Merkmalen, die auf triviale Texte zutreffen können, hilft jedoch wenig, mehr über Trivialität von Texten zu erfahren, als ohnehin bereits in gängigen Vorurteilmustern zu finden ist. Einen produktiven Zugriff in Bezug auf Ermittlung von Trivialität stellt dagegen ein Vorschlag von Altrud Dumont schon aus dem Jahr 1986 dar, mit dem sie „ästhetische Spannungsfelder“ beschreibt, in denen sich hochliterarische und triviale Texte bewegen. (Dumont 1986, 1908 – 1924)

Dumont bezieht sich in ihrem Aufsatz auf Wioras Feststellung, dass Trivialität als „komparativer und relationaler Begriff“ aufzufassen und Trivilliteratur ein Komplex von „verschiedenen Graden partieller und gesteigerter Trivialität“ sei. (Wiora 1972, 268) Die Schlussfolgerung Dumonts ist, dass von daher „das Trivialitätsurteil auf der Basis des Vergleichs“ sowohl innerhalb der Trivilliteratur als „auch in bezug auf kanonisierte Werke der hohen Literatur gewonnen werden“ könne. Sie verweist darauf, dass eine solch flexible Begriffsbestimmung es erlaube, „literarische Werke mit trivialen Mustern auch im Bereich der Hochliteratur zu ermitteln“. Das schließe auch ein, dass „traditionell als trivial bezeichneten Werken nicht von vornherein innovatorische Leistungen abgesprochen werden müssten.“ (Dumont 1986, 1910)

Von hier aus entwickelt Dumont ihren methodischen Ansatz für die Ermittlung von Trivialität:

1. Die Bewertung literarischer Werke ist weniger durch die isolierte Untersuchung formal-ästhetischer Elemente des Textes zu qualifizieren als vielmehr durch die Betrachtung der kommunikativen Funktion ästhetisch-struktureller Teile für den Aufbau des Sinnganzen.
 2. Die Fähigkeit des ästhetischen Werkes, 'mit Hilfe seiner sprachlichen Einzelzeichen eine Vielzahl außerästhetischer Werte' an sich zu binden, ist besonders durch die Untersuchung der literarischen Gestalten, des Raum-Zeit-Gefüges sowie der Art der sprachlich vermittelten rational beziehungsweise emotionalen Reize zu ermitteln. Hier können sprachstilistische sowie semantische Analysen punktuell in den Dienst der Aufdeckung philosophischer, ideologischer, historisch-sozialer und anderer Norm- und Wertvorstellungen genommen werden.
 3. Unter wirkungsästhetischem Aspekt ist die Kommunikationsstrategie des Autors in bezug auf das vorausgesetzte ästhetische, moralische, politische und soziale Normensystem des vorgestellten Adressatenkreises zu untersuchen.
 4. Um die Leistungsfähigkeit eines Werkes in seiner Entstehungs- und Wirkungsgeschichte adäquat einschätzen zu können, muß es als Element eines dynamischen Literatur- und Gesellschaftsprozesses angesehen werden, zu dem sich der Autor ins Verhältnis setzt und der auf ihn einwirkt. Daraus ergibt sich die methodische Konsequenz, die Einzelanalyse mit vergleichenden Betrachtungen zu koppeln sowie auch gegebenenfalls literarische Debatten und Kontroversen in die Untersuchung einzubeziehen. (Ebd.)
- Die zur Ermittlung von Trivialität literarischer Texte durch Dumont in „ästhetischen Spannungsfeldern“ dargestellten Kriterien werden im weiteren nur verkürzt und neben wörtlichen Übernahmen referierend wiedergegeben. (Ebd., 1915 – 1920) Auch in dieser Verknappung vermögen sie, wichtige Anregungen zu vermitteln.

Alltagsbewusstsein / theoretisches Bewusstsein

Ein Zeichen der Trivialität von literarischen Texten ist es, wenn in ihnen nicht ein vertiefendes theoretisches Bewusstsein geronnen ist und vom Rezipienten abgefordert wird, sondern sich der Text allein auf der Ebene des Alltagsbewusstseins bewegt oder allein an das Alltagsbewusstsein des Lesers appelliert. Ohne an dieser Stelle alle Implikationen im

Zusammenhang mit dem Begriff „Alltagsbewusstsein“ erörtern zu wollen, sei nur auf wesentliche Aspekte hingewiesen. Alltagsbewusstsein:

- beschränkt das Blickfeld auf unmittelbar gewollte Zwecke,
- reflektiert nur unmittelbare Wirkungen des Handelns,
- orientiert lediglich auf Teilausschnitte der gesellschaftlichen Wirklichkeit,
- ist geprägt durch weitgehend unkritisches Anpassen an das Vorgefundene,
- ist geprägt von unmittelbaren praktischen Interessen und Erfahrungen der Individuen.

Der Begriff des „Alltagsbewusstseins“ ist bezogen „auf durch Wiederholung und Gewöhnung relativ verfestigter und weitgehend automatisierter Denkvorgänge und Haltungen. (...) Eingeschlossen werden muss der Gedanke, dass das solchermaßen geprägte alltägliche Leben sozialer Gruppen von einer relativ festgefügten Welt moralischer und anderer Werte normiert wird und somit dem Einzelnen eine weitgehend problemlose Integration in einen sozialen Organismus erleichtert.“

Trivilliteratur und Alltagsbewusstsein:

„Werke der unterhaltenden Literatur bauen eine sinnlich erlebbare fiktive Welt auf, die sich vorrangig auf die Erfahrungswirklichkeit bestimmter sozialer Zielgruppen stützt. Dabei bleiben sie überwiegend im Rahmen ausgeschriebener Normen und der im Alltag befestigten Denk- und Verhaltensweisen. Die Tendenz zur Trivialisierung setzt dort ein, wo das ästhetisch-künstlerische Bewusstsein des Autors weitgehend durch die Optik seines Alltagsbewusstseins geprägt wird und Positionen seines theoretischen Bewusstseins keinen Eingang in das literarische Unterhaltungsangebot finden. Literatur tendiert auch dann zur Trivialität, wenn allgemein gesicherte und akzeptierte Positionen des theoretischen Bewusstseins (...) nicht zur möglichen Ausweitung des (im literarischen Text reflektierten) Alltagsbewusstseins genutzt bzw. wenn diese zurückgenommen werden.“

Deskriptivität / Konzeptionalität

Mit „Deskriptivität“ soll hier auf die Schreibhaltung des jeweiligen Autors, auf seine Art und Weise, Wirklichkeit darzustellen, verwiesen werden. Deskriptiv ist die Schreibhaltung, wenn die dominante Autorenposition sich allein auf die Beschreibung eines Ist-Zustandes gesellschaftlicher Wirklichkeit beschränkt. Dabei lassen sich im wesentlichen zwei Grundtendenzen erkennen. Entweder

- wird ein in Wirklichkeit disharmonischer Zustand des in des Blick genommenen Teilabschnitts gesellschaftlicher Wirklichkeit harmonisiert,
- wird ein statischer Spannungszustand beschrieben, dessen Spannung sich aus dem Widerspruch zwischen Anpasstheit (an Normen, Gesinnungen usw.) und Antizipation (eines schließlich doch glücklichen, harmonischen Lebens) in Form eines „versöhnenden“ Happy Ends ergibt, oder
- die deskriptive Art der Reflexion von Wirklichkeit verknüpft sich mit Überspitzungen oder Übertreibungen in der Darstellung. Das heißt, dass die kritische Haltung des Autors zu seiner Erfahrungswirklichkeit letztlich in eine Darstellungsweise mündet, die zu einem Zerrspiegel der Gesellschaft gerät,
- die deskriptive Darstellung von Wirklichkeitsausschnitten zielt auf die Ersütterung einer „normalen“ Selbstsicherheit des Lesers, auf die Verfremdung des Alltags, auf Diskreditierung üblicher Konventionen – allerdings, im Gegensatz zu einer konzeptionellen Autorenhaltung, ohne Programm, ohne Richtung.

Ist festzustellen, dass der Autor in seinem Text zugunsten allein der Unterhaltung (oder z.B. einer vordergründigen Erziehungsabsicht) darauf verzichtet, sich aus der puren Bindung an das der Wirklichkeit entstammende Faktenmaterial zu lösen und so auf eine schöpferisch-

kreativ formierende Erweiterung in Richtung auf Perspektivisches oder zur Installation einer „höheren“ Wahrheit verzichtet, beschränkt sich das Unterhaltungsangebot (bzw. die Erziehungsabsicht) auf eine tendenziös eingeeengte Beschreibung der Wirklichkeit. Damit verliert der Text wesentliche Wirkungspotenzen und bewegt sich damit im Bereich der Trivialität.

Konformität / Nonkonformität

Die Autorenposition ist immer auch Ausdruck einer Wertebeziehung, abhängig von der sozialen und weltanschaulichen Disposition des Autors. Die in den Texten eingeschriebenen Autorenwertungen bewegen sich in einem Spannungsfeld, dessen Pole mit Konformität und Nonkonformität beschrieben werden können.

- Ein literarisches Werk gewinnt an Umfang und Tiefe des Bedeuteten in dem Maße, wie es ausgehend von den in ihm reflektierten Seinsbedingungen zu einer vorausweisenden Sicht vorstößt und einen das „Konforme“ sprengenden Veränderungswillen artikuliert – sich also als „nonkonform“ erweist. Pure Konformität bleibt in den Grenzen des literarisch Alltäglichen, also im Trivialen.
- Auch eine partielle Kritik des Autors an bestimmten Erscheinungen gesellschaftlichen Seins bei jedoch grundsätzlicher Übereinstimmung des Autors mit den Zeitumständen hebt die Tendenz zur Trivialität nicht auf, da der Text letztlich Ausdruck der Konformität bleibt. Einer Statik des Seienden wird trotz Detailkritik das Wort geredet, die tatsächliche Dynamik gesellschaftlichen Lebens findet im Grunde keinen Eingang in die Gestaltung.

Identifikation / Distanz

Da ein Kunstwerk sich grundsätzlich erst in der Rezeption des Publikums realisiert, realisiert es sich also auch in den jeweiligen Rezeptionsweisen als ein Werk der hohen oder der trivialen Kunst. Viele Beispiele in der Literaturgeschichte – so die zeitgenössische Rezeption von Goethes *Werther* – zeigen, wie sehr recht unterschiedliche, oft gegensätzliche Rezeptionsweisen sich aus einer gemeinsamen Textgrundlage nähren können. - Das vorausgesetzt, sei nach jenen textlichen Eigenheiten gefragt, die von vornherein die Tendenz entweder zur hohen oder zur trivialen Literatur in sich tragen.

- Das hier gemeinte Spannungsfeld von Identifikation und Distanz bezieht sich auf die jeweils unterschiedliche (emotionale oder eher rationale) Rezeptionshaltung des Lesers.
- Eine totale, hingebende Einfühlung des Lesers verhindert seine rationale Distanz zum Dargestellten. Diese einführende und zugleich distanzlose Rezeptionshaltung signalisiert im Grunde die Entmündigung des Lesers und kann (und wird) u.U. als Mittel seiner Manipulation benutzt.
- Im Gegensatz zu einer distanzlosen Einfühlung steht das kritisch-reflektierende Lesen.
- Über Trivialität oder Nicht-Trivialität eines Textes entscheidet also auch, welche Rezeptionshaltung des Lesers im Text intendiert ist.

Automatisierung / Innovation

Hochliteratur konstituiert sich durch das Nicht-Selbstverständliche, Außergewöhnliche, Originelle. Sie zeichnet sich durch eine Darstellungsweise aus, in der Innovatives (in Bezug auf Themen, Stoffe, Form- und Sprachgestalt usw.) die ästhetische Qualität des Kunstwerks bestimmt.

Trivilliteratur lässt literarische Phänomene wie Innovation, Originalität, metafiktionale und intertextuelle Reflexionen weitgehend vermissen. Die daraus resultierende Automatisierung des Schreibvorgangs verzichtet auf Variationen und orientiert sich dagegen an „bewährten“ Normen; bestimmte Schreibmuster werden übernommen und schematisch wiederholt.

Diese „ästhetischen Spannungsfelder“ können – auch nach eigener Erfahrung - als praktikable Kriterien zur Ermittlung von Trivialität empfohlen werden. Der dabei stets

vorgenommene Vergleich zu Hochliterarischem lässt sichere Bestimmungen zu und vermeidet es, sich im Bereich allein von Vorurteilsstrukturen in Bezug auf Trivialliteratur zu bewegen. Zugleich, und das halte ich nicht für weniger wichtig, wird durch die vergleichende Betrachtung deutlich, wo und wie sich Hochliterarisches und Triviales begegnet – sich überschneidet, sich tangiert oder sich voneinander abgrenzt. Zur Umgehensweise mit den Kriterien schreibt Dumont:

Die her erörterten ästhetischen Spannungsfelder sind nicht als ‚traditionelle Entgegensetzungen‘ aufzufassen, sondern als jeweils äußerste Grenzpunkte einer Wertungs- und Bewertungsskala, innerhalb derer sich Möglichkeiten der Sinngebung und –entfaltung bewegen können. (...) ... das Trivialitätsurteil (ist) nicht durch vereinzelte Betrachtung dieses oder jenes Aspektes zu gewinnen, sondern durch eine möglichst komplexe und das Einzelwerk übergreifende Befragung. (Ebd., 1921f.)

3. Zu Fragen der Wertung von Trivalliteratur

Im Forschungsfeld „Wertung von Literatur“ geht es um ein wesentliches Problem des Umgangs mit Literatur. Wertungsforschung ist ein außerordentlich dicht besetztes Forschungsfeld, auf dem sich Vertreter aller methodologischen Ansätze der Literaturbetrachtung bewegen. Zur Wertungsforschung wurde in den letzten Jahrzehnten eine kaum noch überschaubare Zahl von Publikationen veröffentlicht. Diese Feststellungen zur Wertungsforschung – eher nur Allgemeinplätze - seien deshalb vorausgeschickt, da ich mich in meinem Kapitel auf nur zwei Aspekte des Problemfeldes „Wertung“ beschränken will. Eine Eingrenzung ist an dieser Stelle natürlich aus Platzgründen geboten. Zweitens aber geht es mir um eine konzentrierende Anbindung der Erörterung zu Wertungsfragen an andere, im Studienmaterial thematisierte Problemkreise. So versuche ich mit einigen Anmerkungen zum Problem normästhetischer Wertung an die Frage der Historizität des Trivialen anzuknüpfen. Die Erörterung zum Problem ethischer Wertung von Trivalliteratur greift dagegen auf Diskussionsgegenstände vor, über die im Kapitel zu den Erzählgattungen „Detektivstory“ und „Kriminalroman“ zu reden wäre.

Zum Problem normästhetischer Wertung von Trivalliteratur

Im Jahr 1815 erschien in der Zeitschrift *Der Freimüthige* in Fortsetzungen (später als vollständiger Text in Buchform) eine Erzählung mit dem Titel *Mimili, eine Schweizergeschichte*. Diese sentimentale Liebesgeschichte über ein unbescholtenes Naturkind der Schweizer Berge und einen preußischen Offizier war ganz nach dem Geschmack eines breiten Publikums gestrickt. Verfasser war der hohe preußische Beamte Carl Gottlieb Samuel HEUN (1771 – 1854), der als Autor unter dem Pseudonym HEINRICH CLAUREN neben den zeitgenössischen Vielschreibern wie Cramer, Kotzebue, Lafontaine, Meißner und Spieß zu den vor allem vom gehobenen Bürgertum meistgelesenen Unterhaltungsschriftstellern seiner Zeit gehörte (siehe auch Dumont 1986/2, 1868 – 1882. Dort wird *Mimili* unter dem Aspekt der Ermittlung von Trivialität analysiert). Der nachfolgende Textauszug führt uns in die Lesewelt des beginnenden Biedermeier:

Heinrich Clauren: *Mimili* (Auszug)

„Auf die Bank, wo der viele Klee blüht“, flüsterte ich ihr nach dem Essen leise in das Ohr; sie nickte lächelnd mit dem kleinen Kopfe und holte ihre Guitarre und sagte zum Vater: „Mi Aetti, den Ritter heimelt die Bank an, wo wir gestern gesessen, da will ich ihm vorsingen, bis er einschläft, und dann lege ich ihm Ketten an, daß er bei uns bleibe, bis der Klee verblüht ist.“

Der Alte lachte, wir aber gingen Arm in Arm nach der Bank, wo wir gestern gesessen; und Mimili griff ungebeten in die Saiten ihrer Guitarre und sang der Schweizerlieder lieblichste, die sie nur wußte. Der Silberglockenklang ihrer metallreinen Stimme tönte weit über die stille Matte hinaus in die schwarzen Felsengründe hinüber. Es war, als rege sich kein Läubli in den Zweigen, als höben die Blumen ihre kühlbethauten Kelche höher, um die zarten Zaubertöne zu behorchen. Ich schauerte aus einem Entzücken in das andere hinüber; ich setzte mich ihr näher, und als ich dicht neben ihr saß, war mir immer noch, als wäre sie noch viel zu weit von mir, ich zog sie herüber in meine Arme, auf meinen Schoß. Sie legte schweigend die Guitarre weg. Ich hätte unter der süßen Bürde meiner kleinen Mimili vor Wonne, vor unnennbarer Seligkeit vergehen mögen.

„Verderbt mich nicht, Herr Ritter“, sagte sie bittend und schlang den schönen Arm, wie ihn kein Apelles geschaffen, um meinen Hals; „machtet nichts Arges mit mir, ich bin ein schwaches Maidli und Ihr ein starker Herr und Ritter; ich bin Euch so gut, als noch keinem im ganzen Alpenland. Aber laßt mich bleiben, wie die Jungfrau, die immer hell und klar ist und rein und ewig unbefleckt.“ Sie wies auf die Himmelshöhe, die in der Sternennacht heiligem Dunkel rosenfarbig glänzte wie ein ungeheures Rubin-Palais; sie drückte mir der Liebe süße Küsse auf die Lippen, sie streichelte mir unter den zartesten Liebkosungen die Wangen, sie wirrte mir mit ihren niedlichen Fingern in den Haaren - wäre es dunkler gewesen, ich hätte geglaubt, ein Kind von drei Jahren auf dem Schoße zu haben, so schuldlos tändelte Mimili.

„Das kann ja wohl nichts Böses seyn“, fuhr sie fort, „wenn ich Euch küsse. Ich weiß es nicht, woher es kommt, aber wenn der Vater oder der alte Herr Nachbar mich küssen, ist mir das nicht, was es ist, wenn Ihr mich küßt und mich Eure kleine Mimili nennt. Ich bin heute so froh und so fromm aufgestanden, als gestern früh; und das hätte ich, sollte ich meynen, nicht gekonnt, wenn die Küsse, die Ihr mir gestern gegeben, etwas Unchristliches gewesen wären. Meynt Ihr nicht auch so, Herr Ritter?“

(Text: gutenber.de)

Günter Waldmann nimmt 1977 in einer Analyse Claurens Erzählweise zum Ausgangspunkt, um jene Strukturmerkmale des Erzählens herauszuarbeiten, die gemeinhin zur generellen Beschreibung des mindergewerteten „Kitsch“ herangezogen wurden und werden (er stützt sich dabei zwar auf Claurens Erzählung *Unterirdische Liebe*, Stuttgart 1827, seine Analyseergebnisse treffen jedoch auch für *Mimili* zu). Waldmann verweist besonders auf die die Erzählung Claurens prägenden „assoziativ-reizkumulierenden und (...) emotionsstimulierenden“ gestalterischen Elemente. Er schränkt jedoch pointiert ein: „Was leistet dieser Befund für die literarische Wertung dieses Textes und ähnlicher Texte? Wir finden: nichts“. (Waldmann 1977, 96)

Waldmann begründet zunächst, weshalb in einem relativ weiten Bereich der Fachwissenschaft – geht es um die Minderbewertung der „Kitsch“literatur - das klassische Kunstideal als ein entscheidender Messwert herangezogen wird: Die „kumulativen und assoziativen Strukturen“ der „Kitsch“literatur widersprechen der durchgeformten architektonischen, einer organischen oder wenigstens organisierten „Ganzheitlichkeit, ihre emotionsstimulierenden Strukturen widersprechen dem auf Eingrenzung oder Überwindung der Sinnlichkeit gerichteten Kunstideal der klassischen Ästhetik“. (Ebd.) Was hier angesprochen wird, ist das Problem einer normästhetischen Wertung. Am Beispiel der „Ganzheitlichkeit“, als „Kunstideal“ Teil der klassischen Ästhetik, diskutiert Waldmann die Frage, inwiefern die Übertragung eines literaturgeschichtlich gewachsenen und in seiner Wirkungskraft an eine konkret-historische Phase gebundenen ästhetischen Ideals für die Literatur späterer historischen Phasen als Wertmaßstab an Gültigkeit verliert. Waldmanns Argumentation richtet sich gegen eine Position, von der aus bestimmte ästhetische Auffassungen als stets gültige, überhistorische Phänomene verstanden und so in Werkanalysen eingebracht werden.

Dem Problem ahistorischer Vorgehensweise im Zusammenhang mit Wertung von Literatur ließe sich freilich auch mit anderen Argumenten als mit dem Bezug auf die Ganzheitlichkeit eines Kunstwerks begegnen, ich will jedoch Waldmanns Diskussionsstrang weiter folgen, weil m.E. sein Beispiel prägnant genug ist, das Gemeinte zu verdeutlichen.

Wie weit zurück normästhetische Wertungsmuster reichen, zeigt der Blick in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf Reaktionen kritischer Leser zu Erzählungen und Romanen ihrer vielschreibenden Zeitgossen wie Cramer, Spieß – und eben Clauren.

Einen handfesten Literaturskandal verursachte der von der Romantik und Klassik beeinflusste Wilhelm HAUFF (1802 – 1827), der sich mit seinen vergleichsweise anspruchslos erzählten Novellen, Märchen usw. ebenfalls an ein breites Publikum wandte. Er wolle – wie er in einem Brief bekannte - „für die Menge ergötzlich und unterhaltend, für viele interessant, für manche sogar bedeutend“ sein. Mit dieser erzählerischen Strategie gelang es Hauff, das Publikum zu begeistern. Er wusste also, wovon er schrieb, wenn er sich kritisch mit Claren auseinander setzte. Nachdem er unter dessen Pseudonym H. Claren (!) eine sentimentale Liebesgeschichte mit dem Titel *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* veröffentlicht hatte (was ihm einen Gerichtsprozess und außerordentliche Bekanntheit bei den Lesern eintrug), führte er seine satirische Polemik gegen Heun / Claren mit der *Controvers-Predigt über H. Claren und Den Mann im Monde* (Stuttgart 1827) zu einem Höhepunkt. Die nachfolgend eingerückten Auszüge aus der *Controvers-Predigt* geben Auskunft über die zeitgenössischen Wertungsmuster in Bezug auf triviale Literatur.

Wilhelm Hauff:

Controvers-Predigt über H. Claren und Den Mann im Monde (Auszüge)

Es hat in unserer Literatur nie an sogenannten Volksmännern gefehlt, das heißt an solchen, die für ein großes Publikum schrieben, das, je allgemeiner es war, desto weniger auf wahre Bildung Anspruch machen konnte und wollte. Solche Volksmänner waren jene, die sich in den Grad der Bildung ihres Publikums schmiegen, die eingingen in den Ideenkreis ihrer Zuhörer und Leser, und sich, (...) wohl hüteten, jemals sich höher zu versteigen, weil sie sonst ihr Publikum verloren hätten. Diese Leute handelten bei den großen Geistern der Nation, welche dem Volke zu hoch waren, Gedanken und Wendungen ein, machten sie nach ihrem Geschmack zurecht, und gaben sie wiederum ihren Leuten preis, die solche mit Jubel und Herzenslust verschlangen. Diese Volksmänner sind die Zwischenhändler geworden, und sind anzusehen wie die Unternehmer von Gassenwirthshäusern und Winkelschenken. Sie nehmen ihren Wein von den großen Handlungen, wo er ihnen echt und lauter gegeben wird; sie mischen ihn, weil er dem Volke anders nicht munden will, mit einigem gebranntem Wasser und Zucker, färben ihn mit roten Beeren, daß er lieblich anzuschauen ...

Oder, um die Sache anders auszudrücken: sie bauen ihre Dichtungen auf eine gewisse Sinnlichkeit, die sie, wie es unter einem gewissen Teil von Frauenspersonen Sitte ist, künstlich verhüllen, um durch den Schleier, den sie darüber gezogen haben, das lüsterne Auge desto mehr zu reizen. Sie kleiden ihr Gewerbe in einen angenehmen Stil, der die Einbildungskraft leicht anregt, ohne den Kopf mit überflüssigen Gedanken zu beschweren, sie geben sich das Ansehen von heiterem, sorglosem Wesen, von einer gewissen gutmütigen Natürlichkeit, die lebt, und leben läßt, sie sind arglose Leute, die ja nichts wollen als ihrem Nebenmenschen seine »oft trüben Stunden erheitern«, und ihn auf eine natürliche, unschuldige Weise ergötzen. Aber gerade dies sind die Wölfe in Schafskleidern, das ist der Teufel in der Kutte, und die Krallen kommen frühe genug ans Tageslicht.

Vor zwölf Jahren laset ihr, was eurem Geschmack gerade keine Ehre machte, Spieß und Cramer, mitunter die köstlichen Schriften über Erziehung, von Lafontaine; wenn ihr von Meißner etwas anderes gelesen, als einige Kriminalgeschichten etc., so habt ihr euch wohl gehütet, es in guter Gesellschaft wiederzusagen; einige aber von euch waren auf gutem Wege, denn Schiller fing an, ein großes Publikum zu bekommen. Gewinn für ihn und für sein Jahrhundert, wenn er, wie ihr zu sagen pflegt, in die Mode gekommen wäre; dazu war er aber auch zu groß, zu stark. Ihr wolltet euch die Mühe

nicht geben, seinen erhabenen Gedanken ganz zu folgen. Er wollte euch losreißen aus eurer Spießbürgerlichkeit, er wollte euch aufrütteln aus eurem Hinbrüten, mit jener ehernen Stimme, die er mit den Silberklängen seiner Saiten mischte, er sprach von Freiheit, von Menschenwürde, von jeder erhabenen Empfindung, die in der menschlichen Brust geweckt werden kann – gemeine Seelen! Euch langweilten seine herrlichsten Tragödien, er war euch nicht allgemein genug. Was soll ich von Goethe reden? Kaum, daß ihr es über euch vermögen konntet, seine »Wahlverwandtschaften« zu lesen, weil man euch sagte, es finden sich dort einige sogenannte pikante Stellen – ihr konntet ihm keinen Geschmack abgewinnen, er war euch zu vornehm.

Da war eines Tages in den Buchladen ausgehängt: »Mimili, eine Schweizergeschichte.« Man las, man staunte. Siehe da, eine neue Manier zu erzählen, so angenehm, so natürlich, so rührend und so reizend! (...) Es ist wirklich angenehm zu lesen, wie eine Musik angenehm zu hören ist, die dem Ohr durch sanfte Töne schmeichelt, welche in einzelne wohl lautende Akkorde gesammelt sind. Sie darf keinen Charakter haben, diese Musik, sie darf keinen eigentlichen Gedanken, keine tiefere Empfindung ausdrücken, sonst würde die arme Seele unverständlich werden, oder die Gedanken zu sehr affizieren. Eine angenehme Musik, so zwischen Schlafen und Wachen, die uns einwiegt und in süße Träume hinüberlullt.

Statt großartige Charaktere zu malen, für welche er freilich in seinem Kasten keine Farben finden mag, malt er euch einen Hintergrund von Schneebergen, grünen Waldwiesen mit allerlei Vieh; das ist pro primo die Schweiz.

Das Schweizerkind, die Mimili, ist nun so natürlich als möglich; d. h. sie geniert sich nicht, in Gegenwart des Kriegers das Busentuch zu lüften und ihn den Schnee und dergleichen sehen zu lassen, daß ihm »angst und bange« wird, einiger Schweizerdialekt ist auch eingemischt, der nun freilich im Munde Claurens etwas unnatürlich klingt; kurz, es ist nichts vergessen, die Natur ist nicht nur nachgeahmt, sondern förmlich kopiert und getreulich abgeschrieben. Aber leider ist es nur die Natur, so wie man sie mittelst einer Camera obscura abzeichnen kann.

Das dritte, was euch so gut mundete an dieser Geschichte, war – das Rührende. Wann und wo war der Kummer der Liebe nicht rührend? Es ist ein Motiv, das jedem Roman als Würze beigegeben wird, wie bittere Mandeln einem süßen Kuchen, um das Süße durch die Vorkost des Bitteren desto angenehmer und erfreulicher zu machen.

Ich komme aber auf den vierten Punkt der Mimilis-Manier, nämlich auf – das Reizende. (...) Und was ist dieses Reizende? Das ist die Sinnlichkeit, die er aufregt, das sind jene reizenden, verführerischen, lockenden Bilder, die eurem Auge angenehm erscheinen.

Armseliges Männervolk, daß du keinen höheren geistigen Genuß kennst, als die körperlichen Reize eines Weibes gedruckt zu lesen, zu lesen von einem Marmorbusen, von hüpfenden Schneehügeln, von schönen Hüften, von weißen Knien, von wohlgeformten Waden und von dergleichen Schönheiten einer Venus vulgivaga.

Bei jener Klasse von Menschen, für welche er schreibt, liegt gewöhnlich an der Feinheit des Stoffes wenig; wenn nur die Farben recht grell und schreiend sind.

Es sind im wesentlichen zwei Bereiche, denen Hauffs Wertungskriterien zuzuordnen sind: die Ausrichtung an der klassischen Literatur, um von hier aus eine Wertung des Trivialen vorzunehmen, und die Wertung des Trivialen unter dem Aspekt des Ethischen. Sich vor allem auf die Größe und Stärke Schillers berufend, kritisierte er die Verflachung des Ideengehalts zu Gunsten einer anspruchslosen Leserschaft: „Er wollte euch euch losreißen aus eurer Spießbürgerlichkeit, er wollte euch aufrütteln aus eurem Hinbrüten, mit jener ehernen Stimme, die er mit den Silberklängen seiner Saiten mischte, er sprach von Freiheit, von Menschenwürde, von jeder erhabenen Empfindung, die in der menschlichen Brust geweckt

werden kann.“ Das hier von Hauff aufgerufene klassische Ideal wird in einen Gegensatz zur von ihm minderbewerteten Literatur der „Vielschreiber“ gestellt.. „Gedanken“ werden „nach ihrem Geschmack zurechtgemacht“ – ein „angenehmer Stil“ verhindere, „den Kopf mit überflüssigen Gedanken zu beschweren“. Einen hervorgehobenen Platz erhält Hauffs Kritik an den die Sinnlichkeit aufreizenden „emotionsstimulierenden Strukturen“ (Waldmann): Das „Rührende“ sei „ein Motiv, das jedem Roman als Würze beigegeben wird“, die Schreiber „bauen ihre Dichtungen auf eine gewisse Sinnlichkeit“ und schwelgen in „reizenden, verführerischen, lockenden Bildern“ von „Marmorbusen, von hüpfenden Schneehügeln, von schönen Hüften, von weißen Knien...“. Hauff nimmt den Bezugspunkt seiner Wertung in den sich auf hohem ästhetischen Niveau befindenden Werken bedeutender Autoren seiner Zeit. Er kann sich dabei nicht auf eine bereits festgeschriebene Tradition des Wertungsverhaltens berufen, vielmehr gehört er zu jenen, die an der Gründung dieser Tradition überhaupt erst beteiligt sind. Deutlich wird jedoch für den heutigen Betrachter, dass Hauff mit seiner am Ideal des Klassischen festmachenden Kritik das trifft, was wir heute als „normästhetische Wertung“ bezeichnen. Freilich bezieht sich Hauff auf Zeitgenossen, und die klassische Ästhetik ist zu seiner Zeit noch nicht zum allein gültigen Wertmaßstab geworden. Indem aber im Weiteren das klassische Ideal zur Norm erhoben und all das, was von dieser Norm abweicht, dichotomisch als minderwertig abqualifiziert wurde, haben wir es – wie oben diskutiert - mit einem erstarrten, ahistorischen Wertungskriterium zu tun, das wenig tauglich erscheint, den Tendenzen und Phänomenen einer sich stets weiterentwickelnden Literatur und Kultur adäquat zu begegnen.

Um diese Entwicklung wenigstens skizzierend anzudeuten, sei auf die Diskussion zur Wertungsproblematik seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts geblickt. - Auf die reizauslösenden Elemente der „Kitscherzählung“ geht 1962 Killy ein und bewertet sie als defizitäre Erzählstrategie gegenüber dem auf das Ganze orientierten Klassischen:

Der Stoff ist ihr (der Kitscherzählung) nächst dem Reiz wichtig, oft so sehr, daß wir eine der Kumulation der Reize entsprechende Kumulation der Stoffe finden. Aber sie ist nicht imstande, die Wirkungen des Augenblicks den Bedingungen des größeren Ganzen unterzuordnen. Vermöchte sie es, so wäre sie Kunst, welcher die Augenblickswirkung, wie überhaupt alles gleichgültig ist, was nicht notwendig zum Kunstganzen gehört. Dem Kitsch hingegen muß die Wirkung des Augenblickes vorzüglich wichtig sein; mit ihr allein versichert er sich der Teilnahme seiner Leser, nur sie vermag die Reize zu gewähren, die das Ganze als ein Ganzes nie haben kann. (Killy 1962, 14)

Dem Ganzheitlichen als Wertungsproblem wird in der Forschung auch an anderen Stellen Beachtung geschenkt. So schreibt Müller-Seidel 1969: „Als die Einheit aller Teile oder des Mannigfaltigen ist das Ganze ein Kriterium, an das wir uns gern halten, wenn wir interpretieren. Als Erfordernis einer Integration der Teile ins Ganze ist es ein spezifisches Wertungsproblem.“ (Müller-Seidel 1969, 95) Er unterscheidet dann den Begriff des „Organischen“ von dem des „Ganzen“ und schränkt ein: „Dem Begriff des Organischen, der für die meisten Werke der klassisch-romantischen Dichtung seine Gültigkeit behält, mißtrauen wir aus demselben Grunde, wo immer die Absicht besteht, ihn als überzeitlich-allgemeinen Begriff zu verstehen.“ (Ebd.: 100)

Allerdings unternimmt es Müller-Seidel in seinem Buch (im Kapitel *Der dritte Fragenkreis: Die Probleme des Ganzen*) an zahlreichen Beispielen aus den verschiedenen Gattungen der Literatur, nun die Anwendbarkeit der Ganzheitlichkeit als überzeitliches Wertungskriterium nachzuweisen und praktiziert damit in seinen Analysen einen normästhetischen Ansatz. Er begründet:

Wir werden mißtrauisch gegenüber anderen Kriterien, deren Herkunft aus der klassischen Ästhetik befürchten läßt, daß ihre Verallgemeinerung zu Fehlurteilen führen muß. Der Geltungsanspruch bleibt zumeist auf den Geltungsbereich einer bestimmten Ästhetik, eben der klassischen, beschränkt. Wir sprechen daher lieber von dem Erfordernis eines Ganzen und der Integration der Teile in dieses Ganze. Gegenüber dem gern gebrauchten Begriff der Stimmigkeit oder der Einstimmigkeit aller Teile im Ganzen ist eine ähnliche Skepsis angezeigt. Die Dissonanz, die in einem modernen Gedicht beabsichtigt ist, hat nichts mit Stimmigkeit zu tun - obschon die dissonanten Teile auf irgendeine Weise zum Ganzen werden müssen, wenn das Gedicht beansprucht, ein Kunstwerk zu sein. (Ebd.)

Diesen offensichtlichen Widerspruch zwischen der Zurückweisung „überzeitlich-allgemeiner Begriffe“ auf der einen Seite und der Anwendung eines solchen Begriffs (das „Ganze“) als überhistorisches Wertungskriterium auf der anderen kommentiert Waldmann, dabei seine Formulierung von der nicht vorhandenen Leistungsfähigkeit eines normästhetischen Ansatzes (siehe oben) begründend:

Ein anschauliches Beispiel dafür, welch umständliches und schwieriges „Gedankenturnen“ (Hegel) dieser kuriose normästhetische Ansatz inzwischen erforderlich macht, wenn er nicht nur postuliert wie bei Emrich, sondern durchgeführt wird, hat z. B. Müller-Seidel geliefert. Sachlich ergiebig ist dieser Ansatz fast nur noch für die Frage, welche leitenden Erkenntnisinteressen hinter ihm stehen. (Waldmann 1977, 91)

Um zu verdeutlichen, bis zu welcher extrem konservativer Literaturauffassung ein normästhetischer Ansatz führen kann, sei nochmals auf Müller-Seidel verwiesen. Im Vorwort zur zweiten (also - wie man voraussetzen kann – nochmals überdachten) Ausgabe zu *Probleme der literarischen Wertung* geht Müller-Seidel auf das Problem der Wertung von Trivilliteratur ein. Für ihn gilt hier das Prinzip einer „Vor-Wertung“, mit denen Texten jenseits des Hochliterarischen zu begegnen sei:

Von der Verpflichtung, das Minderwertige einer solchen Literatur zu erkennen, sieht man sich nicht dispensiert. Genauer noch sind bestimmte Einstellungen ihr gegenüber unerlässlich, und zwar von vornherein. Man muß wissen, welche Einstellungen gegenüber diesem oder jenem Werk jeweils angemessen ist; man muß von vornherein wissen, womit man es zu tun hat. Hohe wie niedere Literatur (...) setzen noch vor jedem Umgang mit ihr eine Entscheidung über die Art und Weise dieses Umgangs voraus. Sie setzen (...) noch vor jeder Interpretation eine Wertung voraus, weil man Trivilliteratur nicht in gleicher Weise interpretieren kann, wie man beispielsweise Goethes „Wahlverwandtschaften“ interpretiert. (Müller-Seidel 1969, XIII.)

Die hier zitierten Positionen Killys und Müller-Seidels spiegeln freilich den Forschungsstand zur Trivilliteratur der sechziger Jahre und sind inzwischen durch andere Ergebnisse überholt, das Problem normästhetischer Wertung hat sich jedoch bis in unsere Tage nicht gänzlich erledigt. Deshalb seien zustimmend die wesentlichen Positionen Waldmanns in Form einer Zusammenfassung zu diesem Problemkreis aufgeführt:

- Die bezeichneten assoziativ-reizkumulierenden - also emotions-stimulierenden Strukturen - haben also durchaus ihren heuristischen Wert: zur Bezeichnung einer Textsorte, zum Durchsichtigmachen ihrer Textstrategien, zur Abgrenzung gegenüber anderen Textsorten; und da diese Textsorte z. B. im trivialen Frauenroman noch heute millionenfach produziert und konsumiert wird, hat das einigen Belang.
- Problematisch wird es jedoch, wenn diese Strukturen normative Funktion haben und wie im Falle des „Kitschs“ Kriterium der Minderwertung bestimmter Texte sein sollen.

- Nähme man die beschriebenen Strukturmerkmale nämlich normativ ernst (benutzte man sie also nicht nur, um sich mit ihnen (...) die Ablehnung einer bestimmten Textsorte strukturell bestätigen zu lassen - und so gehen fast alle der zahlreichen „Kitsch“-Untersuchungen vor), sondern wendete sie generell als Beurteilungskriterien an (also auch für andere Texte), so träfe man bald auf Schwierigkeiten.
- In manchen und gerade den eindrucksvollsten Gedichten etwa Brentanos würde man kognitiv auffassbare logische Zusammenhänge, semantische Kongruenz, architektonische Komposition vermissen. (Man würde) ...finden, dass sie mit z. T. kumulativen Verfahren viel der Assoziation und vor allem der stimmungshaften Klangwirkung anvertrauen: dass sie also eigentlich alle bezeichneten Bedingungen der „Kitsch“texte erfüllen, — ohne dass man sie deshalb „kitschig“ nennen müsste.
- Täte man es der Konsequenz halber dennoch und benutzte diese Strukturen als normative Kriterien, so hätte man von ihren emotionsstimulierenden, z. T. auch assoziativen Momenten aus z. B. weite Bereiche traditioneller (...) Stimmungs- und Erlebnislyrik (...) wertmäßig in Frage gestellt....
- So hätte man von den kumulativ-assoziativen Faktoren aus entscheidende Sparten moderner Literatur, ... (durchaus nicht nur experimentelle Lyrik und Epik und konkrete Poesie) die z. T. geradezu programmatisch kumulativ und assoziativ verfahren, wertmäßig in Frage gestellt.
- Es ist keine Frage, dass Textsorten mit den beschriebenen Strukturmerkmalen gewertet werden können, nur ist dafür wie für literarische Wertung überhaupt mit einer textimmanenten Analyse von Textstrukturen allein nichts gewonnen, — nicht einmal bei Texten wie dem von H. Claren, die eine bestimmte Wertung, d. h. eine Abwertung, so nahe zu legen scheinen,
- Eine Wertung eines in der bezeichneten Weise strukturierten Textes ist überhaupt nur sinnvoll, wenn zusammen mit seiner Textstruktur deren instrumentale Funktion für die Übermittlung einer bestimmten Nachricht, (...) an einen bestimmten Rezipienten oder Rezipientenkreis aufgefaßt ist. (Vgl. Waldmann 1977, 96ff.)

Zum Problem ethischer Bewertung von Trivialliteratur

Wilhelm Hauff schrieb – wie zu sehen war - für keine elitäre, bildungsbeflissene Leserschaft, sondern für ein vor allem an Unterhaltung interessiertes Publikum. Seine Existenz als freier Schriftsteller zwang ihn zudem, Literatur auch als Ware zu verstehen. So sah er einem Verkaufserfolg seiner Bücher keineswegs nur passiv hoffend entgegen, sondern wusste ihn als Schnellschreiber auch nach Kräften zu steuern und zu befördern (z.B. durch die periodische Veröffentlichung seiner Erzählungen und des *Märchenalmanachs* zunächst in Fortsetzungen, danach als Buch). Erstaunlich erscheint deshalb auf den ersten Blick, dass Hauff auch die Autoren und Leser der von ihm kritisch bewerteten Literatur ethisch minderwertig bewertete. Die gemeinten Autoren erscheinen ihm wie „Unternehmer von Gassenwirthshäusern“ (sie schreiben also eine „Gassenliteratur“), „Wölfe in Schafskleidern“ oder „Teufel in der Kutte“. Ihre Leser werden als „Spießbürger“, „gemeine Seelen“ und „armseliges Männervolk“ mit „lüsternen Augen“ beschimpft. Hinter dieser gewollt überspitzten Polemik verbirgt sich zunächst, dass Hauff seine Wertung trivialer Literatur einem „Schichtenmodell“ unterwirft, indem er „Unterhaltungsliteratur“ (so wie er sie schreiben will) nach oben von einer „Schund- und Schmutzliteratur“ (wie er glaubt, sie bei Claren konstatieren zu müssen) abhebt. Seine Minderbewertung trivialer Literatur ist aber – was mir wesentlicher erscheint - genereller Natur. Sie erstreckt sich nicht nur auf Fragen stofflich-thematischer und ästhetischer Gestaltung, sondern sieht im Trivialen ein ethisches Problem. Indem er aber die ethische Kritik nicht nur an etwa charakterlichen Defiziten von

Autoren und Lesern festmacht, sondern auch auf ein anspruchsloses Unterhaltungsbedürfnis des Publikums zielt („großes Publikum ..., das, je allgemeiner es war, desto weniger auf wahre Bildung Anspruch machen konnte und wollte“) und die Jagd der Autoren nach finanziellem Gewinn kritisch in den Blick nimmt („die eingingen in den Ideenkreis ihrer Zuhörer und Leser, und sich, ... wohl hüteten, jemals sich höher zu versteigen, weil sie sonst ihr Publikum verloren hätten“), werden die gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit in die Kritik einbezogen. Hauff zielt sowohl auf die zeitgenössische Kultur- und Bildungslandschaft, in der die Majorität der Bevölkerung bildungsmäßig unterprivilegiert ist als auch auf die sich ausprägenden Marktverhältnisse, denen der freie Schriftsteller ausgesetzt ist. Das bedeutet, dass Hauff das Triviale nicht nur als ästhetisches, sondern auch als ein soziales und politisches Problem bewertet. Um es mit anderen Worten zu betonen: Für Hauff ist das minderbewertete Triviale (oder setzen wir hier den Begriff „Kitsch“ ein) nicht – jedenfalls nicht ausschließlich – eine Frage des Geschmacks, sondern neben dem ästhetischen auch ein gesellschaftliches Phänomen. So erhält seine ethische Wertung eine Dimension, die in Ansätzen auf Positionen gegenwärtiger Forschung zur Trivilliteratur vorverweist.

Der Weg bis zu heutigen Diskussionen über dieses Problem kennt Zwischenschritte. Und die Diskussionen führen weit über die Literatur, die anderen Kunstgattungen oder die Kulturlandschaft insgesamt hinaus bis in die Bereiche von Philosophie und Politik. Die politischen und sozialen Determinanten des „Schlechten“ wurden aufgedeckt und der Zustand der Gesellschaft einer grundsätzlichen Kritik unterzogen. Einer der bekanntesten und wortmächtigsten Vertreter einer solchen Kitsch-Kritik war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Schriftsteller und Philosoph Hermann Broch (1886 – 1951). In seinem Aufsatz *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (1933) schreibt er: „Wer ihn (den Kitsch, Lb.) erzeugt“, ist nicht jemand, „der minderwertige Kunst erzeugt, er ist kein Nichts- oder Wenigkönnner, er ist durchaus nicht nach den Maßstäben des Ästhetischen zu werten, sondern er ist ein ethisch Verworfenener, er ist der Verbrecher, der das radikal Böse will.“ (Broch 1933) Unter politisch-gesellschaftlichem Aspekt sieht Broch dann – mit Blick auf seinen Denkansatz im Grunde folgerichtig – Adolf Hitler als Verkörperung des Kitsches (des „Bösen“), als „Kitsch-Mensch“. Die weitgreifende Kritik Brochs am Kitsch ist in sein kulturkritisch-philosophisches Schaffen einzubetten. In den drei Romanen der Jahre 1931 und 1932 (*1888. Pasenow oder die Romantik* - 1903. *Esch oder die Anarchie* - 1918. *Huguenau oder die Sachlichkeit*) hatte Broch entschieden den Verfall kultureller Werte in seiner Zeit attackiert. Seine Kulturkritik ist untrennbar verbunden mit dem Aufbegehren gegen den alles Menschliche bedrohenden Faschismus: „Wie viele antifaschistische Autoren versuchte B. mit den Mitteln der Literatur gegen die Verantwortungslosigkeit der NS-Politik zu kämpfen.“ (Killy 1998) - Die Frage ist, ob wir heute – in einer bürgerlich-demokratisch strukturierten Gesellschaft – Anlass hätten, bei Broch anzusetzen und eine ethische Kritik am „Kitsch“ in ähnliche Dimensionen zu führen und nicht schlechthin nur den Zustand unserer Medienlandschaft, sondern die gesellschaftlichen Bedingungen insgesamt in den Blick zu nehmen. Im folgenden sei der Schund-und-Schmutz-Debatte in Deutschland seit Ausgang des 19. Jahrhunderts auch in Hinsicht auf das Problem eines Werteverfalls in der modernen Mediengesellschaft Aufmerksamkeit geschenkt.

Ethische Wertung und der Kampf gegen „Schund und Schmutz“

Die ethische Verurteilung des Trivialen fand in Deutschland seinen Niederschlag schon in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts im individuellen und vor allem institutionalisierten Kampf gegen „Schund und Schmutz“. Zu Grunde lag die Auffassung, dass „Lektüre, gleich ob zur Weiterbildung oder zur Unterhaltung, (...) in jedem Fall zur sittlichen Erziehung“ beizutragen habe. (Jekeli 1997) Dafür waren freilich die sich zu dieser

Zeit durchsetzenden Groschen- und Kolportageromanen nicht geeignet. Der Buchmarkt wurde von ihnen geradezu überschwemmt. Immerhin ist ausgangs des 19. Jahrhunderts von über 2000 - von etwa 200 Verlegern insgesamt vertriebenen - Kolportageromane auszugehen. Um 1900 waren rund 26000 Personen in der Kolportage beschäftigt (gegenüber 22000 im gesamten restlichen Buchhandel). (Bei Jekeli 1997) Der Gesamtumsatz des Kolportagebuchhandels kann für diese Zeit auf jährlich 50 Millionen Mark geschätzt werden. Diese wenigen Zahlen mögen verdeutlichen, dass schon das damalige Publikum mit massenhaft auf dem Buchmarkt geworfenen Lesestoffen versorgt werden konnte, an deren ästhetischer wie ethischer Minderbewertung kein Zweifel anzumelden war. So traten staatliche Stellen, Schulbehörden und Lehrervereinigungen, kirchliche Organisationen und verschiedenste Vereine den Kampf gegen „Schund und Schmutz“ an. Es ging um unterschiedlich besetzte Wertewelten, es ging sicherlich auch um einen Verdrängungswettbewerb der Verlage – die Kritikformeln zielten jedoch gegen die Leser und vor allem gegen die Autoren. Der Verfasser einer Schrift aus dem Jahr 1908 schreibt, er könne es „vor Schauer und Ekel nicht fassen, wie es einem zu Gottes Ebenbild geschaffenen, denkenden und fühlenden Menschen möglich war, mit solcher Verkommenheit zu schreiben und es auch noch in die Öffentlichkeit dringen zu lassen.“ (Bei Jekeli 1997) Dabei wurden die gleichen Wertungskriterien angelegt wie schon sieben Jahrzehnte vorher von Hauff. Die Gefahr, die von der „Schundliteratur“ ausgehe, bestehe in der „Entfesselung der Sinnlichkeit“, sie wecke die „niedrigsten Instinkte und Leidenschaften“ usw. Es wurde der Literatur eine Wirkung unterstellt, deren tatsächliches Vorhandensein nicht hinterfragt, sondern schlicht vorausgesetzt wurde. In einer Atmosphäre der Prüderie und Doppelmoral gedieh die Indizierung von Büchern zu einem probaten Mittel, Unerwünschtes – auch politisch Unerwünschtes – aus der Lesewelt zu verbannen. Bei Jekeli lesen wir:

Der Schund wird zum Sündenbock für Fehlentwicklungen einer Gesellschaft, die nicht fähig und bereit ist, ihre sozialen Probleme zu lösen. Das Thema ist alt und die Konflikte immer noch nicht ausgetragen, finden wir doch heute genau dieselben unsäglichen Debatten um die Geschmacklosigkeit und moralische Verwerflichkeit der derzeitigen Talkshow-Schwemme. (Jekeli 1977)

So richtig die erste Feststellung Jekelis sein mag, ist doch zu fragen, ob Debatten über Wertvorstellungen, die durch die Medien transportiert werden, generell pejorativ zu beurteilen sind. Richtig ist auf alle Fälle, dass diese Debatten auch heute noch geführt werden und auch bis heute keine Übereinstimmung erzielt werden konnte, was denn eigentlich „Schund“ ist und ob er tatsächlich negativen Einfluss auf ein vor allem junges Publikum nimmt. Im weiter unten eingerückten „Exkurs 2“ soll versucht werden, Gegenstand und Argumente der gegenwärtigen Diskussion zu skizzieren.

In der Bundesrepublik Deutschland garantiert Artikel 5 des Grundgesetzes das Recht der freien Meinungsäußerung und die Pressefreiheit: „Eine Zensur findet nicht statt“ - „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“. Gleichzeitig existieren gesetzliche Regelungen neben jenen im Grundgesetz (Artikel 5, Abschnitt 2) festgelegten „Bestimmungen zum Schutz der Jugend“. Im Strafgesetzbuch wird in § 131 die „Verherrlichung von Gewalt und Aufstachelung zum Rassenhass“, in § 140 die „Verbreitung pornographischer Schriften“ verboten und ein weiteres Gesetz befasst sich mit dem Verbot der Verbreitung jugendgefährdender Schriften. Das bedeutet, dass die Indizierung bestimmter Bücher in Deutschland auch heute noch als Mittel zur Abwehr von „Schund und Schmutz“ eingesetzt wird. Die dafür zuständige Institution ist die „Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften“, die allerdings nur auf Antrag tätig wird. So notwendig auch das Bemühen ist, Pornographie und Gewaltverherrlichung einzudämmen: die Umsetzung der

Bestimmungen in gesellschaftliche Praxis ist mitunter problematisch und bleibt nicht unkritisiert. So schreibt Heinold:

Selbsternannte Sittenwächter und übereifrige Staatsanwälte haben dieses Gesetz und den § 184 des Strafgesetzbuches über die Verbreitung pornographischer Schriften immer wieder benutzt, um die Verbreitung erotischer Literatur zu verhindern. Namhafte Persönlichkeiten des Öffentlichen und literarischen Lebens haben als Sachverständige in solchen Prozessen deutlich zu machen versucht, daß Kunstwerke nicht mit der Elle des Strafgesetzbuches gemessen werden können. (Heinold 1989,55)

Diese Wortmeldung (eine kritische Stimme unter vielen) und der Blick auf den seit fast 150 Jahren währenden Kampf gegen „Schund und Schmutz“ mit den immer gleichen Argumenten führt mich zu einer meiner Ausgangsfragen zurück. Ich meine die Streitfrage über das Problem, ob Wertungskriterien oder literarische Phänomene überhistorischen Charakter haben (können).. – Jene Institutionen, die durch Indizierungen Bücher als „Schund und Schmutz“ eingestuft haben und heute einstufen, hatten (oder hätten) in jedem Entscheidungsfall „Schund“ oder „Schmutz“ in der Literatur bzw. in den anderen Medien zu definieren. In den öffentlichen Debatten um das Jahr 2000 wird mit diesem Begriffspaar auf gleicher Ebene argumentiert wie um 1900. Und doch geht es um Literatur in einem jeweils ganz andersgearteten kulturellen und gesamtgesellschaftlichen Kontext. Was also ist „Schund“? Ein Synonym für alles Triviale in Kunst und Literatur? Dem habe ich bereits weiter oben widersprochen. Es sei nochmals hervorgehoben: zu jeder Zeit finden wir gute und schlechte Literatur, ästhetisch gelungene und ästhetisch misslungene Bücher (die ethisch jedoch durchaus wertvoll sein können). Wir finden Trivilliteratur, die den ästhetischen Alltag verkörpert neben trivialer Literatur, die sich dem Hochliterarischen annähert. Und wir finden triviale Literatur, in der Sex- und Gewaltdarstellung einen besonderen Platz einnehmen. Was von all dem wird gesellschaftlich akzeptiert, was gerade noch toleriert oder was wird indiziert? Die Grenzen verschieben sich ständig. Das bedeutet, dass die Zurückweisung der Existenz historisch statischer Literaturphänomene und überhistorisch anwendbarer Wertungskriterien eben nicht schlechthin ein „Glaubenssatz“ der Theoriebildung ist, sondern der Einsicht in das Wesen der Literatur und ihrer prozesshaften Bewegung entspringt.

Nun begegnen uns aber Werke, jeder weiß zumindest einige zu nennen, deren Bedeutung und Akzeptanz sich zu Recht über historisch länger währende Räume erstreckt. Das widerspricht nicht meiner Position zum „Überhistorischen“. Ich zitiere dazu Waldmann:

Natürlich gibt es viele langandauernde literarische Wertschätzungen; sie haben aber nichts zu tun mit in den literarischen Werken manifesten zeitlosen Werten, sondern mit den Traditionsräumen, in denen diejenigen stehen, die solche Wertungen jeweils vollziehen, und den geschichtlichen Bedingungen, denen sie so unterliegen. (...) Wenn literarische Werke individuelle und gesellschaftliche Wirklichkeiten, die eine Kultur bestimmen (oder die leicht auf sie beziehbar sind), eindringlich gestalten, so vermögen sie so lange wirksam zu sein und hochgewertet zu werden, wie die Tradition dieser Kultur wirksam bleibt (Waldmann 1977, 131).

Dort, wo es um Wertungskriterien geht, die zunächst einer bestimmten konkret-historischen Phase entsprechen, sich aber auch als so „dehnungsfähig“ erweisen, dass sie den Veränderungen im Literarischen adäquat „angepasst“ werden können, ist mit Dumonts „ästhetischen Spannungsfeldern“ ein Modell gezeigt worden. - Im weiteren will ich in zwei Exkursen mit Bezug auf das diskutierte Problem den Akzent auf sich verändernde gesellschaftliche Wertsysteme setzen und auf das, was in der Trivilliteratur die jeweilige gesellschaftliche Akzeptanz genießt. Erstens sei dazu als Exempel die Gattung Kriminalroman in den Blick gerückt und zweitens - mit den Schwerpunkten Film und Fernsehen – ein

kommentierter Ausschnitt aus der aktuellen Debatte über Sex- und Gewaltdarstellung vorgestellt.

Exkurs: Gewaltdarstellung in Kriminalromanen im Wandel der Wertvorstellungen. Über Literatur und ihre Wirkung

Vorausgeschickt sei dieser exkursorischen Darstellung, dass es nicht um Analyse und Interpretation der eingerückten Texte geht. Vorgestellt wird ein Beispiel aus dem Alltag jener Krimi-Serien, die, auf der Stufe der Groschenromane stehend, im Deutschland der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wirkliche Massenleserschaft erreicht haben. Im Gegenschritt stelle ich einen Text aus der „gehobeneren“ Ebene der Bestsellerliteratur der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts vor. Daran kann verdeutlicht werden, wie innerhalb vergleichsweise weniger Jahre das Interesse eines breiten (und jetzt nicht völlig anspruchslosen) Publikums an der Darstellung von Gewalt gewachsen, der „Kitzel“, sich an Gewalt zu delectieren, zum „normalen“ Leseanspruch geworden ist. Damit will ich eine Anregung geben, sich selbst auseinanderzusetzen mit dem Problem sich verändernder Wertvorstellungen und über mögliche Wirkungen von trivialer Literatur einer bestimmten Ebene. – Am Rande sollen durch Anmerkungen zu Verlagen und ihrer Marktstrategie sowie zu Praktiken des Schreibens Einblicke in einen Ausschnitt der Medienlandschaft gegeben werden. Der Exkurs 1 versucht skizzenhaft, die Ausgangsbasis für die im Exkurs 2 vorgestellte aktuelle Debatte zu Sex und Gewalt in den Medien zu umreißen.

Wenn über Gewaltdarstellung in der Trivilliteratur zu schreiben ist und dabei außerdem ein vergleichsweise großer Zeitsprung von dem einen zum anderen Textbeispiel vorgenommen werden soll, empfiehlt es sich, das am Beispiel der Gattung Kriminalroman zu tun. Das zunächst deshalb, weil Detektivstory und Kriminalroman sich überhaupt erst durch die Darstellung von Verbrechenhandlungen konstituieren. Zweitens haben wir es hier im Gegensatz zu anderen Gattungen, die ebenfalls in besonderem Maße „anfällig“ für Gewaltdarstellungen sind (z.B. den Spionageroman), beim Krimi mit einer langen, ausgangs des 19. Jahrhunderts sich gründenden Tradition zu tun. Und das bringt drittens mit sich, dass wir an dieser Gattung eine sich über 120 Jahre verändernde Umgangsweise mit Gewalt feststellen können. Da die „Schund-und-Schmutz“-Debatte am Ausgang des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe an den Groschenromanen Anstoß nimmt, habe ich als erstes Fallbeispiel einen Titel aus der Heftreihenliteratur gewählt. Allerdings nicht aus dem „Kindesalter“ des „klassischen“ Detektivromans, der mit Arthur Conan DOYLE (1859 - 1930) und seinem (hier erstmals auftauchenden Privatdetektiv) Sherlock Holmes in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in die Literaturlandschaft tritt. Wie später auch bei Agatha Christie (1890 – 1976) haben wir es bei diesen „Whodunit“-Krimis (benannt nach einer Verballhornung der Frage: „Who’s done it?“) mit einer Art „Armchair Detectiv“ zu tun, der eher mit logischem Denken als mit der Schusswaffe seine Fälle löst. Wobei freilich schon hier auf Leichen nicht verzichtet wird. Der Publizist Lothar Kusche hat einst aus der DDR (einer Landschaft, die nicht gerade berüchtigt für ausufernde Gewaltdarstellung in ihren Krimis war) richtig angemerkt, dass „erst die Leichen richtig Leben in die Bude bringen.“ (Kusche 1965, 121) So finden wir z.B. selbst in den Miss-Marple-Romanen von Agatha Christie, in denen eine honette alte Dame neugierig hinter die Wohnzimmer-Vorhänge ihrer ländlichen Mitbürger schaut, eine gewisse „Kultur des Tötens“. Die Opfer der eher provinziellen Unholde werden durch Sturz, Verbrennen, Kopfverletzung, Strangulieren, Gift und Erschießen zu Tode gebracht. In den 12 Marple-Romanen passieren immerhin 22 Morde. Was zunächst darauf verweist, dass fast zwei Morde pro Krimi allein nicht ausreichen, um die damaligen Toleranzgrenzen der Jugendschutz-Instanzen zu überschreiten. – Angemerkt sei, dass ich

natürlich keine Textbeispiele aus indizierten Romanen vorstellen kann, um etwa zu untersuchen, welche inhaltlichen und gestalterischen Elemente das Verbot veranlasst haben. Zeigen kann ich an Textbeispielen nur, wie die Darstellung von Gewalt auch in nicht-indizierten Romanen expandiert und offensichtlich die Akzeptanz sowohl bei der Leserschaft als auch bei den literaturbewertenden Instanzen gegenüber solchen Darstellungsweisen größer geworden ist. Und das will ich dann schon als ein Indiz für sich historisch verändernde Wertstrukturen nehmen.

In der Entwicklung der Gattung Kriminalroman gibt es eine Schnittstelle, an der eine sprunghafte Zunahme von „sex and crime“ zu verzeichnen ist. Gesetzt wurde die Zäsur durch den „harten“ US-Krimi („hard-boiled-private-eye-novel“). Dessen „Väter“ sind Dashiell HAMMETT (1894 – 1961) und Raymond CHANDLER (1888 – 1959). Aus dem Sessel des Sherlock Holmes und dem Landhäuschen Miss Marples stieß in den zwanziger, dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts der „knallharte“ amerikanische Privatdetektiv als einsamer Wolf in das Dickicht der Großstädte. Chandlers Privatdetektiv Marlowe schlägt und schießt um sich, schluckt Whisky - und verführt Frauen. Der „harte“ Krimi lebt von einer brisanten Mischung aus Sex- und Gewaltdarstellung. Die Entstehensphase des „harten“ US-Krimis zeigt nun aber, dass hier der in den „Schund-und-Schmutz“-Debatten stets in Anspruch genommene Kausalnexus umgekehrt erscheint: Nicht die (literarische) Darstellung von Gewalt machte die Gesellschaft gewalttätig, sondern die gewalttätige Gesellschaft hatte eine Explosion von Gewalt in der Literatur zur Folge. Chandler schrieb rückblickend auf die dreißiger Jahre, dass seine Krimis Echo seiner eigenen Erfahrung seien, denn sie handelten von

einer Welt, in der etwas schiefgelaufen war, einer Welt, in der die Zivilisation, lange vor der Atombombe, eine Maschinerie zur Selbstzerstörung konstruiert hatte, die sie jetzt zu benutzen lernte, mit dem schwachsinnigen Vergnügen, mit dem ein Gangster seine erste Maschinenpistole ausprobiert. Gesetze waren dazu da, um für Profit und Macht manipuliert zu werden. Die Straßen waren finster, aber nicht nur, weil es Nacht war. Die Kriminalgeschichte wurde hart und zynisch, wenn es um Motive und Personen ging, aber sie war nicht zynisch, wenn es um die Wirkungen ging, die sie zu erzielen versuchte, und um die Mittel, die sie dazu brauchte. (Chandler 1950)

Und doch schließt sich die Frage an, ob die Expansion der Gewaltdarstellungen nicht auch ein Indiz für bereits eingetretene Wirkungen der trivialen Romane sein könne. Schließlich waren (sind) die Autoren am Verkauf ihrer Bücher interessiert, und das schließt eine präzise Erkundung dessen ein, wofür wohl ein möglichst großes Publikum bereits präformiert ist, woran der Leser bereit ist, sich zu delectieren. Die Antwort verweist auf den untrennbaren Zusammenhang von Individuellem und Gesellschaftlichem: Die Gesellschaft – und in ihr das Publikum – ist „gewalttätiger“ geworden und die Literatur – als Teil des Gesellschaftlichen – reflektiert diese Tendenz. Sie befördert sie aber zugleich durch Themenwahl und Darstellungsweise in ihren (trivialen) Büchern, in denen sie das Alltagsbewusstsein der Rezipienten reproduziert und bestätigt. In der Anweisung des deutschen Marken-Verlags für die Autoren der „John-Drake“-Serie (die unter einen Sammelpseudonym diese Hefte schrieben) wurde z.B. vorgegeben, dass der Leser „seine Wunsch- und Wachträume, die oft gar nicht brav und bürgerlich sind, schwelgerisch nachempfinden“ können solle. „Die anonymen Mächte, der Mißbrauch des Menschen als Schachbrettfigur, die Ausbeutung des Einzelnen für eine Idee, der Automatismus der Macht sind die Ideenfronten, gegen die John Drake zu kämpfen“ habe. Gleichzeitig wurde aber betont, dass die Gestaltung jeder „Tendenz, die den Beweis zu erbringen versucht, als sei Opposition gegen die Obrigkeit erstrebenswert“, schädlich sei.

Mit seinem 1939 erschienenen Roman *The Big Sleep* setzte Chandler Maßstäbe für den „harten“ Krimi, die „Série noir“ (mit Autoren wie Cornell Woolrich, Jim Thompson,

David Goodies) schloss daran nahtlos an. Auch in ihren Romanen finden wir den Großstadtdetektiv, unabhängig, unbeugsam, zynisch inmitten einer meist korrupten Umgebung. Er steckt Schläge ein und teilt Schläge aus, an der Welt kann oder will er nichts ändern. Diesem Muster folgt die Krimi-Reihenliteratur in Deutschland seit den fünfziger Jahren. Allerdings nicht in der ausgeprägt harten Weise wie in den US-Krimis, sondern in einer für die deutsche Leselandschaft „abgemilderten“ Form. Als Beispiel dafür sei hier die äußerst erfolgreiche Serie *Kommissar X* vom Erich Pabel Verlag (Rastatt) vorgestellt. Von 1959 bis 1992 erschienen hier 1.740 Bände der Serie um den in New York angesiedelten Privatdetektiv Jo Walker (der Kommissar X).

1949 brachte der Pabel Verlag mit den „Lore“-Romanen die erste Romanreihe in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg auf den Markt. In den siebziger Jahren erfolgte ein Konzentrationsprozess (Übernahme durch den Bauer Verlag, Zukauf weiterer Verlage - Hestia, Diana, Neff und Zsolnay), der schließlich eine effizient auf dem Markt operierende Verlagsgruppe entstehen ließ und obwohl die Heftreihenliteratur inzwischen überall kriselt, liegt sie dennoch im Trend der Medienentwicklung: auf der Frankfurter Buchmesse 1999 wurden die ersten digitalen Editionen von Perry-Rhodan-Romanen (Science-Fiction) vorgestellt, die danach über das Internet vertrieben wurden.

Der „Erfinder“ des Privatdetektivs Jo Walker war der Autor Karlheinz GUENTER (1924 – 2005), der zunächst gemeinsam mit Robert F. ATKINSON und Manfred WEGENER unter dem Sammelpseudonym Bert F. Island schrieb und 1964 als Autor ausstieg (nach 58 Hefromanen und 51 Taschenbüchern „Kommissar X“). Guenter gab in einem Zeitungsinterview einen Einblick in die Werkstatt eines Trivialautors:

An den Entwurftagen, wenn ich in Stimmung bin für die Geschichte und das jeweilige Land, setze ich mich hin: Da habe ich den Titel, da habe ich ungefähr den Aufhänger, mehr brauche ich nicht. Dann wird Kapitel für Kapitel entworfen, jedes Kapitel maximal vier Zeilen. Der ganze Romanentwurf muß auf ein Blatt passen, eng beschrieben. Das schreibe ich prinzipiell dreimal, an drei aufeinanderfolgenden Tagen. Dann steht die Geschichte. Anschließend setze ich mich morgens hin, nicht vor halb zehn, und schreibe etwa 15 bis 20 Druckseiten. Das sollte nach Möglichkeit - der Nachmittag schadet der Literatur, gleich welches Niveau sie hat - bis halb eins erledigt sein. Der Roman muß in einem Zug durchgeschrieben werden, das dauerte etwa zehn bis zwölf Tage. In diesen Tagen erlaube ich mir keine Exzesse. Danach schaut das Manuskript aus wie die Lateinschulaufgabe eines vierzehnjährigen Schülers. Also kommt nach der Roh- die Reinschrift. Das wird noch einmal endgültig überlesen und fertig, der Roman landet versandfertig in meinem Tresor. („Wiener“, 5/87)

Dieser Bericht veranschaulicht, dass es sich bei dem von mir ausgewählten Beispiel „Kommissar X“ um jene Art von Groschenliteratur handelt, wie sie schon ausgangs des 19. Jahrhunderts ihre Leser gefunden hat. Die „Kommissar X“-Serie war als Konkurrenz zu einer anderen, der wohl erfolgreichsten Heft-Serie auf dem deutschen Buchmarkt, installiert worden. Der Bastei Verlag hatte 1956 in seiner Reihe „Bastei Kriminalromane“ die Serienfigur G-man Jerry Cotton kreiert. Diese Serie, an der mehr als hundert Autoren beteiligt waren, erreichte in mehr als 50 Ländern eine Gesamtauflage von mehreren 100 Millionen und wurde in 19 Sprachen übersetzt („Die Welt“, 6.5.1998)

Der Blick auf die Ausstattung beider Serienhelden - Jerry Cotton und Jo Walker – zeigt wesentliche Gemeinsamkeiten. Cotton agiert zwar als FBI-Agent, Walker ist Privatdetektiv, beide aber haben ihren eigentlichen Ausgangsort in New York. Die Handlungsräume beider finden sich an vielen Plätzen der Welt – Deutschland spielt keine Rolle. Das Umfeld und die Charakterisierung beider Figuren orientiert sich eindeutig am „harten“ US-Krimi der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der bundesdeutsche Nachkriegskrimi der fünfziger und sechziger

Jahre sucht für die Gestaltung jene gesellschaftlichen Räume auf, in denen auch in der Realität Kapitalverbrechen, Bandenkriminalität, Gewalt und Zynismus in einer Ausprägung angesiedelt sind, wie sie dem deutschen Leser im eigenen Land (noch) nicht entgegentreten. Deutlich wird, dass in den Serien ein Leseranspruch (richtig) vorausgesetzt wird, dem der alte „Rätselkrimi“ klassischer Prägung nicht mehr genügt. Nicht mehr das gedankliche Spiel steht im Vordergrund des Leserinteresses, sondern die möglichst harte Aktion. Dem entspricht auch die Charakterisierung der beiden Figuren. Jo Walker als Identifikationsfigur angelegt, ist der moralisch saubere Kämpfer gegen das Verbrechen. Er wendet Gewalt an, tötet – erleidet aber keinen charakterlichen Schaden. Er bleibt der Gute im Kampf gegen das Böse. Er hat Sex mit Frauen, dessen körperlicher Vollzug bleibt jedoch stets ausgeblendet.

Indem diese Figurencharakterisierung bei Jo Walker bis in die neunziger Jahre beibehalten wird, entspricht der Serienheld schließlich immer weniger dem sich verändernden Leseranspruch. Längst dominiert in Film und Fernsehen die nahezu uneingeschränkte Darstellung von Sex und brutaler Gewalt. Der Bastei Verlag reagierte darauf, indem Jerry Cotton nun in wesentlich extremere Situationen als bisher geführt wird. Die Cotton-Serie konnte deshalb auch im Jahr 2005 ihre 2500. Ausgabe erleben – das Erscheinen von „Kommissar X“ war 1992 eingestellt worden.

Kommissar X Krimi: *Mord in Totalscope*
(Bert F. Island, 62 Seiten. „Auslese“ Nr. 257)

Textauszug:

Sie vernahmen den Knall der beiden Schüsse unten auf der Straße. Kommissar X registrierte sofort, daß zwei verschiedene Waffen abgefeuert worden waren.

„Was hat das zu bedeuten?“ stieß der Blauäugige mißtrauisch hervor.

Jo hatte sich halb herumgedreht und das nur angelehnte Fenster geöffnet. Er sah den dunklen Buick davonjagen, er sah aber auch die reglose Gestalt unten an der Hauswand.

So also läuft der Film, dachte er bitter und fuhr herum. Er blickte in die dunklen Mündungen von zwei Schießseisen, die auf ihn gerichtet waren.

Reaktionsschnell ließ er sich hinter den Schreibtisch fallen und zog gleichzeitig seine Automatic aus dem Schulterhalfter.

Einer der Burschen schoß, aber die Kugel schlug in den Putz der Wand zwischen den beiden Fenstern.

Durch den Fußraum des Schreibtisches sah er die Beine eines der Gangster. Jo zielte auf eine Wade und drückte ab.

Der Bursche schrie gellend auf und brach mitsamt der Tasche zusammen. Der andere sprang rasch aus dem Schußfeld und gab einen weiteren Schuß in Jos Richtung ab, der daraufhin seinen Standort verändern mußte.

Er hörte die schleichenden Schritte des Gangsters. Etwas scharrte über den Teppich. Vorsichtig schob sich Jo um den Schreibtisch herum, um den anderen ins Blickfeld zu bekommen.

Wieder peitschte ein Schuß auf. Die Kugel schlug dicht vor Jos Nase in das Holz des Möbels ein.

Ein zweiter Schuß krachte. Jo konnte keinen Einschlag ausmachen, dafür verstummte schlagartig das Stöhnen des am Boden liegenden Ganoven.

Die Tür knallte ins Schloß, und Jo hörte, wie der Schlüssel draußen herumgedreht wurde.

Sofort war Kommissar X auf den Beinen und fluchte, als er erkannte, wem der letzte Schuß gegolten hatte. Der Bursche mit dem starren Blick hatte seinen verletzten

Partner kaltblütig ermordet, um sich den Fluchtweg freizuhalten und den anderen am Reden zu hindern.

(S. 13f.)

Sie nippte wieder an ihrem Glas und beobachtete ihn aufmerksam.

„Woran denkst du jetzt?“ fragte sie leise.

„Ich dachte daran, welche bezaubernde Mischung du bist, Butterfly“, gab er versonnen zurück. „Eine Mischung von Kirschblüte und Fujijamagipfel.“

Als sie das zweite Glas Champagner geleert hatte, wich der grüblerische, verschlossene Zug aus ihrem Porzellangesicht. Es fiel ihr sichtlich schwer, Jo, dem Champagner und dem Zauber des Kerzenschimmers zu widerstehen.

Graziös erhob sie sich und ging mit leise raschelndem Kimono hinüber zu einer teakverkleideten Musiktruhe. Sie legte eine Bluesplatte auf und sumgte die einschmeichelnde Melodie, die im Stereoklang durch den Raum rieselte, mit.

Mit ausgestreckten Armen ging sie auf Jo zu und forderte ihn wortlos zum Tanz auf. Seufzend erhob er sich. Tanzen gehörte nicht zu den bevorzugten Beschäftigungen seines Lebens.

Aber mit der kleinen Mitsouko machte es Spaß. Sie tanzte leicht wie eine Feder.

Ihre Taille war schmal. Der Kimono enthüllte mehr, als er verbarg.

Mitsouko legte ihre Hände in Jos Nacken und sah ihm in die Augen. Als sie am Tisch vorbeitanzten, nahm sie ihr Glas auf und trank es in einem Zug aus.

Jo spürte die bloße, warme Haut unter seiner Hand. In ihren Augen stand noch immer Abwehr. Aber Jo ließ sie nicht los und tanzte weiter.

Die Platte lief ab, und es war still im Raum. Jo öffnete eine neue Flasche, legte die Rückseite der Langspielplatte auf, und sie tanzten weiter.

„Ich glaube“, sagte sie mit ihrer rauchigen Stimme, „ich habe dich doch nicht nur zu einem Drink eingeladen.“

„Das, Madame Butterfly, ist mir längst klar“, sumgte er dicht an ihrem Ohr.

Im Rhythmus der Sweetmusic führte er seine zierliche Tanzpartnerin von einer Wandleuchte zur anderen und schaltete das Licht aus. Mit dem Zeigefinger drückte er den Docht der brennenden Kerze in das heiße Wachs.

Dann schloß sich die Schiebetür lautlos hinter ihnen.

(S.33)

1997, nur wenige Jahre nach dem Auslaufen der „Kommissar X“-Serie, erschien in der Droemerschens Verlagsanstalt der Kriminalroman *Das geheime ABC der Toten* von Patricia CORNWELL (geb. 1956 in Miami/Florida). Die Verlagsgruppe Droemer Knauer hat ihren Sitz in München und gehört heute Holtzbrink und Weltbild. Der Ruf von Droemer Knauer gründete sich nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Herausgabe von populärwissenschaftlichen Sachbüchern und anspruchsvoller Belletristik. Bedeutende Autoren wurden verlegt, im Laufe der Jahre konnten zahlreiche Bestseller platziert werden. 1963 gründete sich der Knauer Taschenbuch Verlag und mit ihm wurde auch die Kriminalliteratur zu einem verlegerischen Schwerpunkt. Bemerkenswert ist, dass der Grundsatz der Verlagsgruppe, in der Belletristik einem gehobeneren Lesersanspruch zu entsprechen und die seichten Bereiche des Trivialen zu vermeiden, auch in Bezug auf das Krimi-Programm beibehalten wurde. In diesem Umfeld ist Cornwells Roman durchaus richtig angesiedelt. Die Autorin wurde neben dem *Anthony Award*, dem *Prix du roman d'aventures* und etlichen anderen Preisen mit dem *Edgar Allan Poe Award* ausgezeichnet und belegt mit ihren Romanen regelmäßig Plätze auf den Bestsellerlisten. Die mit den Krimis verbundenen Einnahmen Cornwells – auch das sei am Rande erwähnt – werden inzwischen auf etwa 150 Millionen Euro geschätzt.

Cornwell, die nicht nur Hilfspolizistin war, sondern später auch in der Pathologie arbeitete, greift in ihrem Roman *Das geheime ABC der Toten* ein Sujet auf, das im letzten Jahrzehnt sowohl in der Kriminalliteratur als auch in Film und Fernsehen häufig genutzt wird. So rückt die Pathologie, die für die Kriminaltechnik als eine Begleitwissenschaft fungiert, immer öfter in das Zentrum der Darstellung. Um es mit anderen Worten zu sagen: Die Leiche ist nun nicht mehr „nur“ das die Handlung auslösende Element (wie im klassischen Detektivroman) oder das „Ergebnis“ der Figurenhandlungen (seit dem „harten“ Krimi), sondern selbst der Gegenstand der Handlung. Die sich daraus ergebende gestalterische Konsequenz ist, dass in den einzelnen Handlungssequenzen der tote menschliche Körper mit oft äußerster Detailgenauigkeit (es drängt sich bei nicht wenigen Autoren auf, „Detailverliebtheit“ zu sagen) ins Bild gesetzt wird. - Es ist wohl im Krimi nicht oft so, dass beim phantasiebegabten Leser vor allem der Geruchssinn aktiviert wird. - Das nachfolgende Zitat aus Cornwells Roman steht nicht als Beispiel für exzessive Gewalthandlungen. Es soll vielmehr auf heutige Leseransprüche verweisen und darauf, wie weit inzwischen die Grenzen für Akzeptanz in Bezug auf Gegenstand und Darstellungsweise selbst in den sich von den Groschenheften und Heftserien abhebenden Krimis ausgeweitet sind.

Patricia Cornwell: *Das geheime ABC der Toten*
(Aus dem Amerikanischen. Original: „The Body Farm“, 1994.)
Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf., München 1997.
Auszug: S. 328f.

Die Protagonistin des Romans, die Gerichtspathologin Kay Scarpetta, besucht dienstlich die „Body Farm“, das Institut für Thanatologie an der Universität von Tennessee:

Der Geruch war nicht allzu schlimm, weil die Luft die Leichen kühl hielt und der größte Teil der Kundschaft schon lange genug da war, um die übelsten Stadien des Verwesungsprozesses hinter sich zu haben. Trotzdem war das, was es zu sehen gab, ausgefallen genug, daß ich immer wieder stehen bleiben mußte. Hier stand eine abgestellte Rollbahre, dort ein Leichenwagen, daneben stapelten sich rote Ziegel. Mehrere Leichen lagen in mit Plastikbändern gesicherten Gruben, von Steinblöcken unter Wasser gehalten. Alte rostende Wagen bargen faulende Überraschungen in ihrem Kofferraum oder hinter dem Steuer. Am Lenkrad eines weißen Cadillac saß zum Beispiel das nackte Skelett eines Mannes. Das Gelände war offenbar dicht bevölkert, und alle passten sich so gut ihrer Umgebung an, daß ich sicher einige übersehen hätte, hätte nicht hier ein Goldzahn gegläntzt oder dort ein offener Kiefer geklafft. Einzelne Knochen lagen herum wie Kraut und Rüben. Aber es gab wohl keinen mehr, der sich an dieser despektierlichen Unordnung gestört hätte, außer vielleicht die ehemaligen Besitzer amputierter Gliedmaßen, die hoffentlich noch unter den Lebenden weilten.

Unter einem Maulbeerbaum lag ein Schädel und grinste mich an; das Einschußloch zwischen den Augenhöhlen sah aus wie ein drittes Auge. Nicht weit davon entfernt das Musterexemplar eines Schädels mit rosa Zähnen - wahrscheinlich Folge einer Hämolyse oder der Auflösung der roten Blutkörperchen, jedenfalls aber ein Phänomen, das immer noch bei jeder forensischen Debatte Anlaß für Auseinandersetzungen ist. Der Boden war übersät mit Walnüssen, gegessen hätte ich jedoch keine davon, weil der Tod hier den Boden regelrecht durchtränkt hatte und alle möglichen Körperflüssigkeiten in das Erdreich dieser Hügel gesickert waren. Der Tod wohnte hier im Wasser und im Wind, zog hinauf zu den Wolken, regnete auf die Farm herab, und die Tiere, die hier lebten, waren längst übersättigt davon. Sie fraßen nicht einmal mehr alles auf, was sie hier fanden, denn das Angebot war überreichlich. Katz und Dr. Shade hatten für mich zwei Versuche angeordnet. Einer simulierte den Verwesungsprozeß in einem Keller; hier wurden die Veränderungen nach Eintritt des

Todes in dunkler, kalter Umgebung beobachtet. Für den anderen Versuch dagegen hatte man eine Leiche unter den gleichen Bedingungen und für die gleiche Zeit im Freien deponiert. Der Keller-Versuch fand in dem einzigen Gebäude statt, das sich auf dem Gelände der Farm befand, nicht mehr als ein ziegelgedeckter Schuppen. Unsere Versuchsperson, der krebserkrankte Ehemann, lag darin auf einem Zementsockel. Über die Leiche hatte man eine Sperrholzkiste gestülpt, um sie vor Tieren und Wetterschwankungen zu schützen. Täglich waren Fotos gemacht worden, die Dr. Shade mir jetzt zeigte. Die ersten Tage hatten keine erkennbaren Veränderungen der Leiche mit sich gebracht, dann aber fiel mir auf, daß Augen und Finger langsam austrockneten. »Sind Sie jetzt soweit?« fragte Dr. Shade. Ich schob die Fotos in den Umschlag zurück. »Ja. Schauen wir ihn uns einmal an.«

Sie hoben die Kiste hoch, und ich hockte mich neben die Leiche, um sie mir genau anzusehen. Der Mann war klein und dünn gewesen. Bei seinem Tod hatte er einen weißen Stoppelbart am Kinn getragen, und seinen Arm zierte eine perfekte Popeye-Tätowierung mit Anker. Nach sechs Tagen in seiner Sperrholzkrypta waren die Augen des Mannes eingesunken, die Haut war teigig geworden, und der linke untere Quadrant war verfärbt. ...

Die „Süddeutsche Zeitung“ schrieb über diesen Roman: „Man hat fast den Eindruck, als liege ein Hauch von Zärtlichkeit über dem Verwesungsgeruch, der Patricia Cornwells Bücher erfüllt.“ Nun, da mögen die Ansichten über Zärtlichkeit auseinander gehen, für mich wesentlicher erscheint die Frage, ob diese Fülle morbider Details sich aus der Romanhandlung als künstlerisch notwendig ergibt. Selbst unter Berücksichtigung, dass es im Roman um eine pathologisch handelnde Täterfigur geht, wäre weniger an Details sicher mehr gewesen. Dennoch: Mit ihrer Darstellung steht Cornwell noch weit hinter dem, was die Splatter-Filme seit Mitte der sechziger Jahre anbieten und in den neunziger Jahren zum Angebot des Mainstreamkinos gehört (z.B. *Starship Troopers*, *Naturel Born Killers*, *From Dusk Till Dawn* u.a.) Das Zeigen von exzessiver Gewalt, von Blut und Gedärmen (was die Splatter-Filme kennzeichnet) ist zu Beginn unseres Jahrhunderts scheinbar zum normalen Publikumsanspruch geworden. Die Tatsache, dass solche Bücher und Filme „boomen“ und etliches davon längst Kultstatus erreicht hat, verweist auf sich immer weiter ausdehnende Toleranzgrenzen. Die Kritik jedoch an der sich in allen Massenmedien ausbreitenden Tendenz zu Tabuverletzungen ergreift längst vergleichsweise breit gefächerte Bevölkerungskreise und zielt keineswegs vordergründig etwa auf Indizierungen bestimmter Medienprodukte. Zu beobachten ist im Gegenteil eine Diskussion um den Werteverfall in der Gesellschaft überhaupt. Im Exkurs 2 habe ich Debatten aus dem deutschen Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL aus den Jahren 1993 und 2006 ausgewählt. Die für die Überschriften der Artikel gewählten Schlagworte „Schweinestall“ (1993) und „Schlachthof“ (2006) erscheinen zwar recht derb, geben aber die Eckpunkte der Kritik: die Art der Darstellung von Sex und Gewalt.

Exkurs 2

Vom Schweinestall auf den Schlachthof. Über die Darstellung von Sex und Gewalt in den deutschen Medien. 1993 und 2006

Das Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL beteiligt sich seit Jahren, jeweils andere Aspekte hervorhebend, an der Debatte über das Problem des Werteverfalls in Deutschland. Ausgewählt habe ich zwei ausführliche Artikel (1993 und 2006), in denen es um die „Brutalisierung der Gesellschaft“, um die Explosion von Sex- und Gewaltdarstellung in den Medien geht. Aus diesen Artikeln sind an dieser Stelle nur einige Passagen eingerückt, die geeignet scheinen, den Anlass für die Debatten und wesentliche ihrer Argumente zu kennzeichnen. Die ausgewählten Passagen sind von mir nach Schwerpunkten

zusammengestellt (siehe Teilüberschriften), bleiben aber unkommentiert, da sie m.E. für sich sprechen. Sie sind ausführlich genug gehalten, um dem Nach-Leser ein Bild zu vermitteln und ihm die Möglichkeit zu geben, sich selbst zu den diskutierten Problemen in Beziehung zu setzen.

Bei den ausgewählten Beispielen habe ich umfangreiche Passagen aus dem SPIEGEL nicht mit aufgenommen. Die dort in den Teilzitataten zu Filmen und aus Fernsehsendungen (notwendigerweise) auftauchenden Obszönitäten hätten die Verständigungsebene des Studienmaterials (unnötigerweise) belastet. Um die in beiden Artikeln sich auf journalistischer Ebene bewegende Argumentation zusammenfassend auf sozialwissenschaftlicher Ebene abzurunden, sind Ausschnitte eines Interviews mit dem namhaften Ethnologen und Kulturwissenschaftler Hans Peter Duerr angefügt.

Zur Einordnung der ausgewählten Textpassagen in die Stimmenvielfalt öffentlicher Meinungsäußerungen und zur Stellung des SPIEGELS innerhalb der deutschen Medienlandschaft habe ich nachfolgend einige knappe Informationen zusammengestellt:

DER SPIEGEL ist ein deutsches Nachrichtenmagazin, das seit 1947 wöchentlich erscheint. Es bezeichnet sich selbst als „Europas auflagenstärkstes Nachrichtenmagazin“, immerhin kann es auf 1,1 Millionen wöchentlich verkaufter Exemplare verweisen. DER SPIEGEL ist eine textbezogene Zeitschrift, seine inhaltlichen Komplexe sind im wesentlichen Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kultur, gesellschaftliches Leben und Sport. Bekannt ist DER SPIEGEL für seinen seriösen und kritischen Journalismus, seine politische Ausrichtung lässt sich - vor allem bis 2002 - als linksliberal bezeichnen. In jüngster Zeit sind nicht wenige Beiträge neoliberalen Charakters.

Als Konkurrenzunternehmen zum SPIEGEL gründete sich 1993 das Nachrichtenmagazin FOCUS. Es erscheint ebenfalls wöchentlich, und kann auf 730.000 verkaufte Exemplare pro Woche verweisen. Es ist damit das drittgrößte Nachrichtenmagazin Deutschlands. Seine politische Ausrichtung lässt sich als rechtskonservativ bezeichnen.

Das zweitgrößte Nachrichtenmagazin ist mit rund 1 Million verkaufter Exemplare der 1948 gegründete STERN. Seine Themenkomplexe reichen von der Politik bis zum Boulevard.

1993: „Ein Volk im Schweinestall“

DER SPIEGEL. 2/1993. S. 164 – 170.

Die Ausgangssituation:

Die Schamsschwellen sinken, die Mordlust sprengt alle Grenzen: Im Kampf um Massenkundschaft setzt die Medienindustrie, vor allem Kino und Privatfernsehen, hemmungslos auf Obszönität und Gewalt. Kulturkritiker beklagen die unübersehbare Brutalisierung der Gesellschaft" und rufen den „moralischen Notstand" aus.

Sex, profitabel verzahnt mit spekulativer Gewalt, findet in den Massenmedien immer stärkere Verbreitung.

Argumente in Beispielen:

(...) Höflich spricht der Callboy Jim: „Danke, daß du diese Nummer angerufen hast!“ Abby ist auch hoch zufrieden und bringt rasch „eine ganze Ladung Handtücher in die Wäsche“. Beim nächsten Long-Distance-Sex, versprechen sie fest, wollen sie wieder „wie die Frettchen wichsen“. Das freudenreiche Keuchduett füllt einen neuen Roman des US-Schriftstellers Nicholson Baker: „Vox“, so propagiert der Rowohlt Verlag, sei „ein unverklemmter erotischer Roman" und eine „lebensfrohe Auseinandersetzung mit Sexualität heute", ein Bestseller jedenfalls, der in diese Zeit paßt.

In den Spielfilmen, vor allem amerikanischer Herkunft, wird nach Kräften kopuliert, gefoltert und gemordet. Neue Maßstäbe mit oralem Sex und Einblicken in den

weiblichen Schambereich hat das lesbisch unterfütterte Drama *Basic Instinct* gesetzt, wo eine gefühlsarme Heroine ihre Bettgefährten mit dem Eispickel in die Ewigkeit hackt. Mit 4.5 Millionen Besuchern war die pornophile Totschlagsballade 1992 der erfolgreichste Film in deutschen Kinos.

Gewalt gehört zum Geschäft, in Standardfilmen wie dem US-Schocker *Friedhof der Kuschtiere II*, wo Menschen ihr Leben unterm Schlagbohrer aushauchen, ebenso wie in Hollywoods ambitionierten Werken. Künstler wie David Lynch oder Martin Scorsese zelebrieren nun eine Ästhetik des Grauens, die vor keiner Scheußlichkeit mehr zurückschreckt.

Der physischen Verrohung entspricht die sprachliche Verwilderung. In den Dialogen nistet dreist obszönes Vokabular, das in halbwegs zivilisierten Kreisen noch vor wenigen Jahren unaussprechlich war.

American Psycho von Bret Easton Ellis zum Beispiel liest sich wie die literarische Vorlage zum rüdesten Schlitzer-Video. (...) Der gräßliche „Psycho“-Trip“ sorgte, trotz unverkennbar parodistischer Überspitzungen, selbst im hartgesottene Amerika für pures Entsetzen. Der Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch vertreibt ihn als „bedeutendes Werk der Gegenwartsliteratur“, als Anklage gegen die „epidemisch sich ausweitende alltägliche Gewalt und Pornographie“. Das Verfahren erinnert an einen Feuerwehrmann, der seinen Brandherd energisch mit Benzin bekämpft.

„50 Morde pro Woche auf der Mattscheibe sind kein Ausdruck zusätzlicher Freiheit!“ rief 1979 verängstigt der Sozialdemokrat Egon Bahr - eine wahrhaft anrührende Vision angesichts der Leichenberge, die sich nun tagtäglich auf dem deutschen Bildschirm türmen. 4000 Tote und rund 600 Gewaltverbrechen haben Medienforscher in einer normalen Fernsehwoche gezählt, aneinandergereiht ergäbe dies ein filmisches Blutbad von 25 Stunden. Spitzenreiter mit täglich 20 Mordopfern ist bislang der Münchner Spielfilm-Kanal Pro 7.

Im fünffach Oscar-prämierten Irrendrama *Das Schweigen der Lämmer* von Jonathan Demme tobt ein kannibalistischer Massenkiler; der zweite Handlungsträger näht sich als modebewußter Lustmörder seine Bekleidung aus Frauenhaut. Ein weiterer Spezialist für exzessive Tötungsdelikte ist der Amerikaner David Lynch (*Twin Peaks*), der mit seiner gewaltdurchzogenen Love-Story *Wild at Heart* in Cannes die Goldene Palme holte. Als Rächerinnen greifen neuerdings auch eiskalte Frauen wie *Thelma und Louise* (Regie: Ridley Scott) zur Kanone, um einen Vergewaltiger zu entleiben.

Von minderem Frohsinn sind die Töne, mit der die harte Popmusik über ihre jugendlichen Fans herfällt. Rabiante Buben wie die „Böhsen Onkelz“, eine Gruppe im Dunstkreis der Neonazis, hämmern Heavy Metal und brüllen dazu: *Wir zerspritzen dein Gesicht, wenn du auf die Fresse kriegst.*

Über die „Macher“:

Die Tendenz zur Barbarei ist deutlich erkennbar auch im ehemals so reinlichen deutschen Fernsehen. Mit dem Einzug der Kommerzbrüder (das meint das private Fernsehen, Lb.) haben sich neue Programmfarben entfaltet. Flächendeckend überziehen die Profiteure ihre Kanäle mit drittklassigen Action-, Kriegs- und Horrorfilmen.

Die privaten TV-Scharfmacher freilich verweisen treuherzig auf menschenfreundliche Motive ihrer Programmgestaltung und fühlen sich für die „Debilisierung“ (*taz*) des Endverbrauchers unzuständig. (...) Sat-1-Chef Werner Klatten will „Freiräume für die Phantasie“.

Das Publikum:

Es hat ein herber Klimawechsel stattgefunden in der bürgerlichen Öffentlichkeit. Obszönität und extreme Brutalität, bislang streng geächtet, sind herangewachsen zu salonfähiger Unterhaltung - während doch gleichzeitig die verunsicherte, verstörte Menschheit die explosive Zunahme realer Gewalt gegen Ausländer, in Schulen, auf der Straße, in Fußballstadien und öffentlichen Verkehrsmitteln verdammt. Durch viele kulturkritische Köpfe geistert schon der apokalyptische Freudsche Lehrsatz: „Der Verlust des Schamgefühls ist ein Zeichen von Schwachsinn.“

Die Mediennutzer hingegen haben sich längst ein eigenes Urteil gebildet. 73 Prozent der Bundesbürger sind laut Umfragen fest davon überzeugt, daß die Enttabuisierung des Tötens in den Bildmedien nachteilige Wirkungen vor allem auf Kinder und Jugendliche hat.

Über die (angenommenen) Wirkungen:

So sind in der modernen Gesellschaft die kapitalistisch organisierten Medien stilbildend für das Sozialverhalten geworden. Sie prägen Sprache, Konsum- und Partnerschaftsregeln. Sie sind die wahren Volkserzieher und Erben jener kulturellen Richtlinienkompetenz, die einst Kirche und Religion beanspruchten. Weltweit verändert die Kulturindustrie die Normen nationaler Geselligkeit.

Beim Fernsehen, schreibt der Kritiker Uwe Kammann, „wächst auffällig das Bemühen, die Scham- und Intimitätsgrenzen so weit hinauszuschieben, daß immer neue Reizgruppen in den Vermarktungsprozeß einbezogen werden können“.

Bestürmend wächst ja, vor aller Augen, die alltägliche Gewalt, die Rücksichtslosigkeit und Gefühlskälte in der Gesellschaft. Mörderische Neonazis machen Jagd auf Asylbewerber, Lehrer beklagen lebensgefährliche Aggressivität auf den Schulhöfen.

Die Wirkung fiktiver Gewaltdarstellung ist schwierig auszuloten. Verlässliche empirische Daten gibt es nicht, obwohl doch der Horror besonders in den siebziger Jahren Objekt großangelegter Feld-, Langzeit- oder Fallstudien war. Zwei Lehrmeinungen beherrschten die Debatte. Die Befürworter der Katharsis-Theorie, einerseits, vermuteten, Mordbuben aller Art sorgten beim Zuschauer für seelenhygienische Aggressionsabfuhr. Die Propagandisten der Stimulationsthese, andererseits, waren sicher, daß massive Brutalität die Gewaltbereitschaft schürt.

Die Sozialforscher betrachten das Übel differenzierter und neigen zu vorsichtigen Formulierungen. Sie sind mit dem Hamburger Medienkundler Will Teichert mehrheitlich der Ansicht, daß „permanente, trivialisierte Präsenz von Gewalt individuelle und gesellschaftliche Gewöhnungseffekte haben könnte“.

Gewalt, so das Resümee einer Untersuchung über „Jugendschutz und Medien“, werde als „soziale Selbstverständlichkeit“ in der modernen Kultur verankert. Der epidemische Totschlag in den Medien nähre den „Glauben an die Angemessenheit aggressiver Problemlösung“. Das Kommerz-TV zeigt überdies jugendgefährdende Spielfilme wie den Sex-Gewalt-Schocker „Katharina, die nackte Zarin“ zu einer Zeit, in der Kinder noch massenhaft vor dem Fernseher sitzen - nach 23 Uhr bis zu einer halben Million 6- bis 13jährige.

Stimmen der Kritiker:

In allen Geschäftszweigen der Kultur-Industrie, vor allem in den Leitmedien Fernsehen und Film, diagnostizieren und beklagen Sozialwissenschaftler, Psychologen und Politiker den Verfall zivilisierter Verkehrsformen. Eine „Spirale von Zynismus, Gewalt und Obszönität“ entdeckt nicht nur der liberale, kirchliche Mediendienst „epd“.

Die CDU verlangt deshalb für ihr neues Grundsatzprogramm „eine umfassende Medienethik“. Die Landesmedien-Anstalten melden unterdessen erbost, private TV-

Betreiber versuchten „unter dem Diktat der Einschaltquoten“ immer häufiger, „die Grenzen des noch Erlaubten auszutesten“.

Stück für Stück sind so in der medial vernetzten, entmystifizierten Welt jene Gewalt- und Sexualtabus gefallen, die Gesellschafts- und Völkerkundler für Voraussetzungen des Zusammenlebens halten. Ohne „die Muster der zivilisatorischen Trieb- oder Lustbewältigung“ könne keine Gesellschaft überleben, lehrte etwa der Soziologe Norbert Elias. Freud hielt moralische Restriktionen für unentbehrlich, „um die stärksten Gelüste der Menschen“ im Zaum zu halten. Er pries ihre „sozialpsychologische Funktion“ als „wirksame Einschränkung der Triebbefriedigung“, die „ein geregeltes Leben“ erst möglich mache.

(...) der Ethnologe und Kulturhistoriker Hans Peter Duerr sieht in einer „enttabuisierten Gesellschaft“ eine lebensfeindliche Katastrophenlandschaft. „Die Frage ist allerdings“, so Duerr „welche Formen der Repression notwendig sind und welche nicht.“

Beklommen fragen sich Soziologen, ob Medien wirklich nur unschuldige Spiegel realer gesellschaftlicher Grausamkeit sind - wie es Produzenten und Anbieter beschwören - oder ob sie selbst zu brutaler Praxis anstiften.

2006: Mordsspaß im Schlachthof

DER SPIEGEL 30/2006 - 24. Juli 2006

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,428828,00.html>

Von Lars-Olav Beier

Die Ausgangssituation:

Immer mehr Thriller konfrontieren ihre Zuschauer mit drastischen Folterszenen. Selbst Stars wie Tom Cruise oder Kiefer Sutherland quälen in Heldenrollen ihre Feinde. Die Regisseure überbieten sich mit perfidem Einfallsreichtum - und bedienen die Lust am Leiden.

Noch nie in der Geschichte des Kinos haben so viele Regisseure so drastische Folterszenen gedreht wie im Augenblick. Der Thriller *Hard Candy* und das Roadmovie *Wolf Creek*, die beide gerade in den deutschen Kinos laufen, sind da nur ein paar kleine Tropfen in einer riesigen Blutwelle.

Die heutigen Folterfilme wie auch das 2003 entstandene Remake von Hoopers Blutorgie dagegen stilisieren die Quälereien gern zu Kunstwerken der Grausamkeit und verführen den Zuschauer, die Seiten zu wechseln und Grenzen zu überschreiten.

Argumente in Beispielen:

Ein Mann liegt gefesselt auf einem Tisch. Sein Unterleib ist entblößt. Eine junge Frau prüft ein Messer. Sie hält den Mann für einen Kinderschänder und droht, ihm die Geschlechtsteile abzuschneiden, falls er nicht gestehe. Er jammert und fleht, doch sie kennt keine Gnade und setzt die Schneide an. In dem Moment wendet der Film *Hard Candy* den Blick ab. Doch das Geräusch des schneidenden Messers lässt auch hartgesottene Zuschauer erschauern.

Ein älterer Mann, der im australischen Hinterland Touristen entführt und zu Tode quält, hat eine junge Frau in seiner Gewalt. Sie kriecht über den Boden und hält ihrem Peiniger ein Taschenmesser entgegen. Er betrachtet sie mitleidig, zieht eine Machete hervor und sagt: „Das ist ein Messer.“ Dann holt er aus, und der Film *Wolf Creek* schaut genau hin, wenn die abgetrennten Finger auf den Boden fallen.

Bilder wie diese waren bisher eher die Domäne asiatischer Horrorfilme, die ihrem Publikum traditionell ein hohes Maß an Brutalität bieten. Doch nun finden immer mehr Zuschauer in den USA und Europa Gefallen daran, sich exzessive Quälereien anzuschauen: *Hostel* spielte weltweit über 80 Millionen Dollar ein - das Siebzehnfache

seiner Herstellungskosten. Auch in Deutschland sind Folterfilme kein Minderheitenprogramm mehr: *Saw 2* fand hierzulande fast eine Million Zuschauer.

Über die „Macher“:

In den USA ist eine Debatte um die zweifelhaften Verhörmethoden in der Serie („24“) entbrannt: „torture porn“, pornografische Darstellung von Folter, werfen Kritiker den Machern vor. Tatsächlich spielen die Drehbuchautoren lustvoll jene Schreckensszenarien durch, mit denen auch manche Politiker glauben, Folter im Dienst der höheren Staatsräson rechtfertigen zu können.

Über die (angenommenen) Wirkungen:

Filme wie *Sin City* oder *Saw 2* versuchen, die Folter in einen ästhetischen oder intellektuellen Reiz zu verwandeln, und neutralisieren sie dadurch moralisch. Sie bringen den Zuschauer dahin, weniger Mitleid mit den geschundenen Opfern als Bewunderung für die phantasievollen Täter zu empfinden.

Stimmen der Kritiker:

Bis heute streitet sich die Wirkungsforschung darüber, welchen Einfluss Gewaltdarstellungen im Kino und im Fernsehen auf die Zuschauer haben: ob sie zur Nachahmung animieren oder abschrecken, ob sie Aggressionen kathartisch verringern oder verstärken helfen. Die neuen Folterfilme setzen ethische Grundprinzipien außer Kraft, pfeifen auf die Menschenwürde, predigen eine Ideologie der Erbarmungslosigkeit und nehmen dem Zuschauer das schlechte Gewissen, sich am Leiden zu delectieren.

1993: „Das Gewissen hat versagt“

Über den Kulturverfall in den Medien

DER SPIEGEL. 2/1993

SPIEGEL-Gespräch mit dem Ethnologen Hans Peter DUERR über Kulturverfall und das Unbehagen an der Moderne

Interviewer: Angela Gatterburg und Peter Stolle

Hans Peter Duerr lehrt als Professor für Ethnologie und Kulturgeschichte an der Universität Bremen. Duerr, 49, hat in einer provokanten, bislang zweibändigen Analyse den *Mythos vom Zivilisationsprozeß* entzaubert: Der moderne Mensch beherrsche seine Triebe und Affekte keineswegs besser als die sogenannten Naturvölker. Im dritten Band des Monumentalwerks, der im Frühjahr erscheint, entwirft Duerr eine Sozialgeschichte von *Obszönität und sexueller Gewalt*.

Die Ausgangssituation:

SPIEGEL: Herr Duerr, Gewalt und Obszönität breiten sich im zeitgenössischen Kulturbetrieb immer mehr aus. ...

DUERR: In der Tat, es hat sicher noch keine Gemeinschaft gegeben, in der die Tendenz zur Veröffentlichung von Privatem und Intimem so stark war wie in der heutigen. Diese drastische Enttabuisierung, mit der eine Brutalisierung einhergeht, scheint mir beispiellos in der Kulturgeschichte.

Argumente in Beispielen:

Die Aufklärung hat uns so weit erleuchtet, daß wir heute wissen: Ein Blitz ist keine von Zeus geschleuderte Waffe, sondern eine elektrische Entladung. Die Aufklärung hat auch ethische und politische Programme formuliert, die teilweise historisch eingelöst wurden. Sie hat es aber nicht vermocht, die Affekte des Menschen grundlegend zu ändern, sie hat es nicht geschafft, einen neuen, „befriedeten“ Persönlichkeitstypus

hervorzubringen, der darauf verzichtet, andere zu vergewaltigen, zu demütigen und zu erniedrigen.

Über die „Macher“:

Was aber die Medien betrifft, ist die Verantwortung ihre Sache nicht. Die Medien sind keine Hüter der öffentlichen Moral, obwohl sie das manchmal vorgehen. Sie haben völlig andere, nämlich kommerzielle Interessen.

Über die Wirkungen:

Ich denke, sie (diese Gesellschaft) leidet vor allem an der fortschreitenden Verwüstung ihrer sozialen Beziehungen, die zu dem führt, was man den „Wärmetod“ der Zwischenmenschlichkeit nennen könnte. Und diesen Prozeß spiegeln und beschleunigen die Massenmedien.

Eine Gesellschaft ohne Tabus, ohne Verbote und Vorschriften ist keine Gesellschaft. Würden alle Tabus geknackt, dann hätten wir keine Umgangsformen, keine Orientierungsmöglichkeiten

Es gibt heute viele, die glauben, dieser Prozeß der Domestizierung unserer Natur habe den „modernen“ Habitus hervorgebracht, also den eines Menschen, der sich weniger von seinem Nachbarn als von seinem Gewissen leiten läßt und für den die größere Zurückhaltung der Affekte und eine allgemeine Dämpfung von Spontaneität, Aggressivität und Gefühl kennzeichnend ist. Dagegen behaupte ich, daß dieser langfristige Internalisierungsversuch, daß das Zivilisierungsprogramm gescheitert ist. Das Gewissen hat versagt. Andernfalls gäbe es nicht diese dramatische Zunahme an Gewalt und Brutalität im Krieg . . .

Ich glaube zwar, daß die Behauptung, Pornographie sei die Theorie und Vergewaltigung die Praxis, übertrieben ist, da die meisten Konsumenten zwischen Phantasie und Realität wohl unterscheiden können. Ich bin allerdings davon überzeugt, daß bei Kindern und Jugendlichen durch die Berieselung mit Gewalt und Sex in den Medien die Hemmschwellen herabgesetzt werden und daß dies verhindert werden muß.

Man gewöhnt sich daran, sich zu bedienen, auch beim Sex, wie im Supermarkt. Eine Untersuchung hat ergeben, daß der weitaus größte Teil der amerikanischen College-Studenten davon ausgeht, daß man sich bei einem Mädchen, mit dem man ausgeht, auch sexuell bedienen darf, daß man das Recht dazu hat.

Die Reizwirkung des gebräunten und gestylten Busens läßt bereits nach. Deshalb dringen die Medien immer tiefer in die Intimsphären ein. (...) Steigerbar ist nicht so sehr die Darbietung von entblößtem Fleisch, sondern die von Brutalität. Auch Kriege dienen voyeuristischen Interessen, das ist unübertreffbares Reality-TV.

Die Spirale der medialen Reize ist nicht endlos. Vorerst bleibt es aber dabei, daß die fortschreitende Enttabuisierung der Gesellschaft mit der Erschließung und Ausbeutung neuer Märkte gekoppelt ist.

Lediglich ein Gedanke sei zu dem oben diskutierten Problem hinzugefügt, da mir jene von Teilen der Öffentlichkeit aber auch von beruflich Intendierten mit den unterschiedlichsten Argumenten begründete Auffassung, dass die ungehemmte Darstellung von Gewalt und Obszönität keine negativen persönlichkeitsformenden Wirkungen habe, für mich nicht nachvollziehbar ist. Ich will dabei gar nicht eingehen auf das Viele, was in Bezug auf Literatur die Wirkungsforschung und die beteiligten Literatur- und Kulturwissenschaftler, Soziologen, Politikwissenschaftler und Psychologen generell Richtiges dazu geschrieben haben. Mir geht es hier um Wirkungen von Mitgeteiltem, das in Wort, Bild und/oder Ton von den unterschiedlichen Medien mit den unterschiedlichen Mitteln und Zwecken an ein breites Publikum oder an ausgewählte Zielgruppen übermittelt wird. Und diese Wirkungen sind in

verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen evident. Die Wirtschaft profitiert von den Wirkungen, die die Werbung auf Käufergruppen hat, und die Werbung wiederum ist auf Grund der von der Wirtschaft registrierten Wirkung (den Verkaufszahlen) längst selbst ein effizient arbeitender und hohen Profit erzielender Wirtschaftszweig geworden. Ähnliches lässt sich über den Bereich Politik und sein Zusammenspiel mit Public Relations sagen. All das ist bekannt und jederzeit überprüfbar. Weshalb nun von einem nicht geringen Teil der öffentlich an der Diskussion Teilnehmenden ausgerechnet jene literarischen Produkte, die nicht weniger zur Manipulation eingesetzt werden (oder zumindest dazu missbraucht werden können), davon freigesprochen werden, tatsächlich die Persönlichkeit des Einzelnen beeinflussen zu können, erscheint mir nahezu schizophren. – Exemplarisch sei zu diesem Problem aus der aktuellen gesellschaftlichen Praxis angeführt:

Public Relations

DER SPIEGEL 31 / 2006. 31.07.06. S. 72 – 76.

(Auszug)

PR ist eine wachsende Milliardenindustrie, die vor allem unsere Wahrnehmung der Welt manipuliert. Die Profis der Branche helfen inzwischen sogar, Kriege zu inszenieren.

PR-Profis sind Wahrnehmungsmanager, „Sie testen, wie elastisch Wahrheit sein kann“, sagt der Kommunikationswissenschaftler Klaus Merten, der jahrelang die Branche durchforschte.

PR-Leute sind immer auch Übersetzer, die versuchen, die Deutungsmacht über Begriffe zu erlangen, Worte gefügig zu machen, Assoziationen zu diktieren. So werden aus Entlassenen Freigesetzte, aus Zu-Zahlung wird Eigenverantwortung und aus Menschen Humankapital. Anonyme Konzerne sind plötzlich fühlende Wesen.

(John Rendon) ... ist Chef der Rendon Group, einer PR-Agentur in Washington, deren Spezialgebiet mediale Mobilmachung ist. Aus Pentagon-Dokumenten geht hervor, dass Rendon zwischen den Jahren 2000 und 2004 allein 35 Verträge mit dem Verteidigungsministerium schloss - für mindestens 50 Millionen Dollar.

Rendon gehört quasi zum Kriegsinventar der Amerikaner: Wo immer US-Truppen in den vergangenen 17 Jahren in den Krieg zogen, war Rendon dabei: In Panama bereitete er die US-Invasion vor. In Afghanistan half er, der Welt den Sinn von Flächenbombardements zu vermitteln. Manchmal war er sogar schon vor den Soldaten vor Ort, wie 1991 in Kuwait, zum Verteilen der Fähnchen. Er kreierte Nachrichten, manipuliert Szenen, zerstreut Zweifel an der Heimatfront. „Informationskrieger“ nennt sich Rendon.

Für Leute wie ihn gilt die oberste Regel des Gewerbes besonders: Die beste PR ist jene, die nicht als solche erkannt wird, und sie ist ein Multimilliardengeschäft geworden.

„Das wirkliche Schlachtfeld ist die Öffentlichkeit in unserem Land“, so Verteidigungsminister Donald Rumsfeld. „Wir verkaufen ein Produkt“, sagte schon Ex-Außenminister Colin Powell über die Reklamebemühungen der US-Regierung während des Golf-Kriegs.

4. Zum Verhältnis zwischen hoher und trivialer Literatur

Ausgehend davon, dass Hochliteratur und Trivalliteratur nicht durch eine grundsätzliche Dichotomie getrennt, sondern sich gemeinsam in einem (durchaus widerspruchsvollen) Wechselverhältnis innerhalb des Literaturganzen befinden, soll in diesem Kapitel ein jeweils anders akzentuiertes Aufeinanderbezogensein von Hoch- und Trivalliteratur in den Blick genommen und dabei auf folgende Problemkreise eingegangen werden:

- Trivialisierung hochliterarischer Werke: vom Originären zum Schema
- Trivialisierung im Zusammenhang mit rezeptiven Vorgängen
- Übernahme trivialer Erzählstrukturen in Werke der hohen Literatur
- Innovatives in der Alltagsliteratur

Für den gemeinten innerliterarischen Vorgang der Trivialisierung verwende ich den Begriff „Transfer“, mit dem ich den Übergang eines Werkes aus einer „Wertklasse“ (z.B. der Hochliteratur) in eine andere (z.B. Trivalliteratur) kennzeichne. Für die erfolgte Umwandlung eines Werkes – hier von einem hochliterarischen zu einem trivialen – verwende ich den Begriff „Adaption“. Mit „Adaption“ ist im diskutierten Zusammenhang also nicht die Übertragung eines Kunstwerkes von einer Kunstgattung in die andere (z.B. von der Literatur in den Film) gemeint, wie der Begriff usuell innerhalb der Fachwissenschaft gebraucht wird.

Wenn wie eingangs Trivalliteratur als „Schemaliteratur“ richtig beschrieben ist, muss sich nachweisen lassen, dass beim innerliterarischen Transfer hochliterarischer Werke die Trivialisierung durch eine Reduktion der Komplexität des Originals erfolgt. Das meint, dass in solchen Fällen bestimmte „Bausteine“ aus dessen Einheit von stofflich-thematischem Gehalt und erzähltechnischer Gestalt herausgelöst bzw. besonders betont werden. Dabei handelt es sich fast immer um solche wirkungstragenden Elemente des hochliterarischen Werkes, die ein breites Publikum anzusprechen vermögen (bzw. die sich durch die Art und Weise der Rezeption des Originals durch ein Publikum bereits in hohem Maße wirkend erwiesen haben). Aus diesen „Bausteinen“ – in unzähligen Werken wieder verwendet – zementiert sich schließlich ein Schema, nach dem eine durch und durch alltägliche Literatur „gebaut“ wird.

Angefügt sei, dass dieser Vorgang der Schema-Bildung keinesfalls auf innerliterarische Transfervorgänge allein von der hohen zur trivialen Literatur beschränkt ist. So ist z.B. bei der Herausbildung trivialer Erzählgattungen wie der Detektivstory die Entstehung zunächst durchaus eigenständiger Erzählstrukturen zu beobachten (um nur im groben Raster anzudeuten: Verbrechenshandlung - Rätsel – Ermittlung – Lösung). Diese erweisen sich im Prozess der Weiterentwicklung des Detektivromans als Gattungskonstituenten und werden schließlich zum ständig wiederholten Schema. Indem im Zuge der innerliterarischen Übernahmen dann aber bestimmte Elemente des Schemas besonders betont (z.B. die mit der „Ermittlung“ verbundene Action), andere vernachlässigt werden (z.B. eine vor allem auf Logik aufbauende Ermittlung), entsteht etwas anderes (als die „originäre“, „klassische“ Detektivstory wie bei DOYLE oder CHRISTIE), das sich für ein massenhaftes Publikum als „attraktiver“ erweist, marktgerechter ist (z.B. die Serienhefte wie Jerry Cotton oder Kommissar X). Bei diesem Vorgang ließe sich im Grunde von der Trivialisierung trivialen Erzählens sprechen.

Hochliterarische sowie triviale Texte bewegen sich – wie bereits erläutert - innerhalb „ästhetischer Spannungsfelder“, deren Pole Innovation oder Automatisierung, Distanz oder Identifikation, Konzeptionalität oder Deskriptivität usw. sind. Hiervon ausgehend ist zu unterstellen, dass eine Trivialisierung hochliterarischer Werke sich auch daran nachweisen

lässt, dass sich die „Polung“ der „nachahmenden“ Texte im Vergleich zum Original ändert: wenn z.B. das sinnstiftende Potenzial des Originals in Richtung etwa humanistischer Perspektivgestaltung vernachlässigt und stattdessen ausschließlich Elemente zur Bestätigung des Alltagsbewusstseins der Leserschaft Eingang in die Adaption erhalten. Oder – um ein zweites Beispiel zu nennen – wenn bei der Adaption des Originals von seiner eher eine distanzierende Rezeptionshaltung intendierenden Struktur abgesehen und stattdessen im „nachahmenden“ Text durch den Aufbau und kumulativen Ausbau reizstimulierender Strukturen auf eine distanzlose, einführende Aneignung durch den Leser gezielt wird (z.B. Robinsonade, Wertheriade). An den ausgewählten Beispielen werden diese Zusammenhänge aufgezeigt, ich beschränke mich dabei jedoch nur auf das jeweilig besonders Auffällige. Fragestellungen nach einer etwaigen Dekonstruktion bestimmter Texte, Textsorten, Darstellungsmustern oder in Bezug auf Intertextualität werde ich nicht nachgehen. Obwohl sich hier durchaus ein lohnendes Untersuchungsfeld böte, soll für meine Argumentation an dieser Stelle allein der Beleg für die Eingangsthese genügen.

Das Original als Steinbruch. Trivialisierung im Zuge adaptiver Fortschreibung vom Original zum Schema

Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und die Robinsonaden

Im Jahr 1719 erschien der Roman *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* des Engländers Daniel DEFOE (1660 – 1731). Defoe reagierte auf den großen Verkaufserfolg seines Romans, indem er unmittelbar darauf weitere Bände folgen ließ: *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719) und *Serious Reflections During The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720). Die Publikumsresonanz war auch im deutschen Sprachgebiet außerordentlich hoch. Unmittelbar nach dem Erscheinen des Originals waren auf dem Buchmarkt bereits drei Übersetzungen ins Deutsche zu finden. Fast zeitgleich erschienen die ersten Adaptionen durch eine Vielzahl anderer Autoren, die letztlich vor allem mit dem „Markenartikel Robinson“ ein Kaufpublikum anzusprechen versuchten. Dieser (nachahmende) Romantyp wird in der Literaturwissenschaft als „Robinsonade“ bezeichnet. Nicht nur der Name des Romantyps, sondern auch bestimmte strukturelle Eigenschaften sind hergeleitet von Defoes' *Robinson Crusoe*. Die Robinsonaden übernehmen auf dem Wege der Reduktion bestimmte Segmente der Textstruktur, der Ideengehalt des Originals geht dabei allerdings verloren bzw. wird verflacht. Durch die stete Wiederholung solcher Strukturelemente wie Reise, Schiffbruch und Inselaufenthalt bildet sich das Schema der Robinsonade heraus. Die konstituierenden Elemente der Robinsonade können freilich nur ermittelt werden, „wenn das Handlungsschema des Defoeschen Werkes repetiert wird“. (Bartsch 1984, 34)

Im weiteren wird auf diese Robinsonaden ausführlicher eingegangen. In meinen Ausführungen dazu stütze ich mich weitgehend auf die Aspekte, die Kurt Bartsch in seinem Aufsatz *Die Robinsonade im 18. Jahrhundert. Zur Rezeption des Robinson Crusoe in Deutschland* herausgearbeitet hat. (Bartsch 1984, 33 – 66) Bartsch folgt bei seiner Erörterung zu den Robinsonaden den „Merkmale der Trivialität“ (ebd.) und geht dabei von der gleichen theoretischen Grundposition aus, wie sie auch in meiner Einführung vertreten wird, dass nämlich „Trivilliteratur literaturwissenschaftlich erfassbar“ sei. In weiteren Beispielen werde ich schließlich auf Differenzierungen innerhalb der literarischen Transfervorgänge in Bezug auf die Robinsonaden verweisen.

Zum Originalroman Robinson Crusoe

Als die den ideellen Gehalt wesentlich prägenden zentralen Motive sind zu nennen:

- der langjährige Inselaufenthalt Robinsons,

- die zentrale Figur gewinnt durch Zufall oder Experimente Errungenschaften europäischer Zivilisation zurück,
- Robinson baut ein kleines Kommunalgebilde auf (dass sein einziger Gefährte Freitag hier unverhüllt als Robinsons nicht gleichwertiger Sklave agiert, entspricht dem englischen kolonialen Denken jener Zeit),
- die Insel ist für den Geretteten nur ein Exil, sie stellt keinen freiwillig gewählten Zufluchtsort dar; Robinsons langwährender Aufenthalt entspringt nicht seiner eigenen Entscheidung,
- Robinson versucht von Beginn an, von diesem aufgezwungenen Exil in die Zivilisation zurückzukehren.

Da die äußere Handlungsstruktur des Romans sehr stark mit dem Reise-Motiv verknüpft ist (die zum Schiffbruch führende Seefahrt kann als Reise gesehen werden; Robinson hat bereits vor seinem erzwungenen Inselaufenthalt etliche Reisen unternommen) und die trivialen Adaptionen für ihre Gestaltung gerade dieses Motiv aufgreifen, scheint es angeraten, den Roman *Robinson Crusoe* danach zu befragen, ob er dem Typ „Reiseroman“ zuzuordnen wäre. Gegen eine solche Einordnung sprechen jedoch gewichtige Gründe. Denn obwohl der Roman Defoes mit Reisen in verschiedene Länder beginnt, werden keine Kenntnisse (geographische, ethnologische oder andere) vermittelt, die auf Reisen gewonnen werden könnten und die in der Darstellung der Reiseromane oder Reiseberichte im 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielen. Ebenfalls fehlen Schilderungen von Städten und bereisten Landschaften oder von fremden sozialen und kulturellen Zuständen (man vergleiche dazu die in dieser Beziehung aussagestarken statistischen Reiseberichte des 18. Jahrhunderts). Die Reisen bei Defoe haben keine rein didaktische, sondern die für den ideellen Gehalt des Romans wesentliche Funktion, einen Rahmen für die bedeutsamen, die Persönlichkeit der zentralen Figur prägenden Erlebnisse und einen Kontrast zu dem späteren isolierten Inselaufenthalt herzustellen. Die Reiseerlebnisse dienen bei Defoe natürlich auch als Spannungseffekt, jedoch nicht in jener Ausschließlichkeit wie in den trivialen Adaptionen, in denen (möglichst gefahrvolle und abenteuerliche) Reiseerlebnisse Hauptbestandteil der kumulativen reizauslösenden Struktur sind.

Zur Handlungsstruktur des Romans

Im Zusammenspiel damit, dass Defoe die Handlung seines Romans einfach und geradlinig strukturiert (was den Roman wiederum von den meisten seiner Adaptionen abhebt), hat jedes Handlungsmoment einen bestimmten Stellenwert innerhalb der Gesamtstruktur und kann nicht weggelassen oder ausgetauscht werden, ohne diese Struktur zu beschädigen oder zu zerstören. Deutlich wird das u.a. an der Funktion der Abenteuer. Sie zeigen den aus der bürgerlichen Geborgenheit ausgebrochenen verlorenen Sohn in Situationen, die ihn zur Rückkehr bewegen sollen und ihm auch die Möglichkeit dazu offen lassen. Seine Uneinsichtigkeit führt ihn jedoch immer tiefer ins Elend. Die Abenteuer sind hier also eine wohlüberlegte Folge von Erlebnissen, die in sukzessiver Steigerung der Bedrohung des Helden den wachsenden Verlust an bürgerlicher Sicherheit demonstrieren. In Defoes Roman finden wir ein funktionales Erzählverfahren, in dem Nebenfiguren eine nur untergeordnete Rolle spielen.

Als Jugendlicher wird Robinson vor die Wahl zwischen zwei Lebenswegen gestellt; er entscheidet sich selbstständig für den Ausbruch aus der bürgerlichen Enge und verliert so seinen sozialen Rückhalt. Diese Vorgeschichte hat die Funktion, das Individuum im Konflikt mit den moralischen Auffassungen seines Standes zu zeigen, zu deren Anerkennung es sich dann auf der Insel mühsam durchkämpft. Der Schiffbruch setzt den Reiseerlebnissen Robinsons ein jähes Ende und zwingt ihn in einen Ruhezustand, der ihm die Möglichkeit zur Besinnung und Bewährung bietet. Am Inseldasein wird die mühsame Arbeit Robinsons und

sein schweres inneres Ringen um eine religiöse Haltung gezeigt; das abenteuerliche Element (Kampf mit den Wilden, Kanufahrt usw.) tritt dabei in den Hintergrund. Das isolierte Inseldasein bringt Robinson dazu, ein arbeitsames, gottergebenes, puritanisches Leben zu führen, das heißt: die kalvinistisch geprägten Tugenden des englischen Bürgertums zu verwirklichen. Dementsprechend wird Robinson vom Inseldasein erst nach seiner Bewährung durch Arbeit erlöst.

Zum gestalteten Menschenbild

Die zentrale Figur ist als „mittlerer Held“ angelegt. Robinson ist ein „Durchschnittsmensch“, er verfügt über keine besonderen Bildungserlebnisse. Dieser Umstand ermöglicht es dem Autor, von vornherein eine Vielfalt von Entwicklungsmöglichkeiten der Figur offen zu lassen und sie sukzessive im Laufe des Romans in Handlungen der Figur einmünden zu lassen. Auf diese Weise wird die Persönlichkeit der zentralen Figur differenziert ausgelotet und sein Innenleben dargestellt. Reflektiert wird die innere Befindlichkeit Robinsons in seinen Tagebucheinträgen, das so im Grunde den fehlenden Kommunikationspartner ersetzt. Robinson erscheint als ein „originäres“ Individuum, das Bewährungsproben unterworfen ist und sich in der tätigen Auseinandersetzung mit der Lebenswirklichkeit durch Veränderung seiner anfänglichen Lebenshaltung auch tatsächlich bewährt. Er ist kein „Funktionsträger“ (an den z.B. ausschließlich die Abenteuerhandlung geknüpft ist) wie die „Robinsone“ trivialer Romane.

Zu Wirkungspotenzen des Originalromans

Die begeisterte Aufnahme des „Robinson Crusoe“ durch das Lesepublikum lässt nach den im Werk enthaltenen Potenzen für diese außerordentliche Wirkung fragen. Die Wirkungspotenzen des Originalromans zu benennen, bildet zudem die Grundlage für die Beantwortung der Frage, an welche dieser Wirkungselemente die trivialen Adaptionen vor allem festmachen. Defoes Roman beinhaltet folgende wirkungstragende Elemente:

- Die Ablösung des Alltäglichen durch das Exotische. Dargestellt wird die Flucht des Einzelnen aus der gegebenen - als beengend empfundenen - bürgerlichen Ordnung.
- Die Bewährung des Helden. Robinson wird in Bewährungssituationen geführt und besteht sie in den einzelnen Abenteuern und durch Arbeit.
- Die Bestätigung des Menschen in seinen Möglichkeiten. Die Überwindung äußerer Schwierigkeiten und der dadurch erreichte Arbeitserfolg zeigen das bürgerliche Individuum als Beherrscher seiner Welt.
- Die vorhandene Identifikationsmöglichkeit des Lesers mit dem Helden. Robinson verkörpert bürgerliche Tugenden wie Fleiß, Ausdauer, Genügsamkeit, Demut, gesunden Menschenverstand, Frömmigkeit usw. Eine sich von bestimmten Haltungen der zentralen Figur distanzierende Leserhaltung wird dort impliziert, wo Robinson sich „uneinsichtig“ zeigt. (Vgl. dazu auch weiter unten die in *Campes Roman* „*Robinson der Jüngere*“ intendierte Distanzhaltung des Lesers zu Robinson.)
- Die Sehnsucht des Lesers nach einem herrschaftsfreien Raum. Diese Sehnsucht wird zwar als der Handlung immanent impliziert, zugleich wird dem Leser aber bestätigt, dass er in seiner bürgerlichen Ordnung am besten aufgehoben ist.
- Der Glaube, dass der Mensch kraft seiner Vernunft und seiner Fähigkeiten sein Leben meistern könne. Diese bürgerlich-aufklärerische Position wird nicht zuletzt dadurch bestärkt, dass der bürgerliche Held des Romans sie selbst in Extremsituationen vorlebt.
- Die eskapistische Tendenz. Der Roman bedient die Sympathie des bürgerlichen Lesers für eine Überhöhung der Wirklichkeit vor allem dadurch, dass hier die Erhebung des Ichs gezeigt wird.

Defoes Roman bedient die Illusion, dass die Erfüllung der bürgerlichen Pflichten durch soziale Aufwertung belohnt werde. Das entspricht einerseits der englischen Spielart des

Kalvinismus sowie andererseits dem Säkularisierungsprozess innerhalb der europäischen Aufklärung überhaupt. Die trivialen Nachahmungen knüpfen vor allem am Unterhaltungswert, aber auch an anderen Wirkungspotenzen wie Exotik, Eskapismus und Abenteuer an.

Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ist ein Roman, der die Erfahrungswelt und die Moral- und Lebensauffassungen des zeitgenössischen englischen (und in den grundsätzlichen Zügen des europäischen) Bürgertums repräsentiert. Er ist ein bürgerlich-moralischer Bewährungsroman der Aufklärung. Die ästhetische Gestaltung des literarischen Werks befindet sich auf der Höhe des zeitgenössisch Möglichen. Von trivialen Texten seiner Zeit hebt er sich deutlich ab.

Zu den Robinsonaden

In den ersten zehn Jahren nach 1719 erschienen in Deutschland 25 Nachahmungen des Originals, die (fast alle) als Robinsonaden zu bezeichnen sind. Nachfolgend seien einige Beispiele aufgeführt:

- *Des Robinson Crusoe dritter und vierter Theil*, Lebens-Beschreibung Peter von Mesange (1721)
- *Der sächsische Robinson* (1722)
- *Der Dresdner Avanturier* (1757)
- Johann Karl WEZEL (1747 – 1819): *Robinson Krusoe* (1779 - 1795)
- *Der Österreichische Robinson* (1791)
- *Jungfer Robinsone* (1723) Außerdem erschien ein Roman mit dem ebenfalls verheißungsvollen Titel *Robunse mit ihrer Tochter Robinschen*
- *Der geistliche Robinson* (1723)
- *Der amerikanische Robinson* (1724)
- *Der brandenburgische Robinson* (1744)
- Der medizinische Robinson
- *Der chemisch-technologische Robinson* usw.

Einige Titel deuten an, dass bei nicht wenigen der Adaptionen der eigentliche „Robinson“ lediglich als Folie benutzt wurde, um den Kaufanreiz zu stimulieren, sie ansonsten thematisch aber völlig anders orientiert waren. Wie beim *Brandenburgischen Robinson* und vielen andern auch war der titelgebende Bezug auf Defoes *Robinson Crusoe* nichts anderes als ein „neues Aushängeschild des spekulativen Buchhändlers für ein altes Buch“. (vgl. Bartsch 1984, 34, Anmerkung 2) Die Erscheinungsjahre verweisen darauf, dass die Robinsonaden in Deutschland bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf ein besonderes Interesse der Leserschaft stießen. Verfolgt man jedoch die Wirkungsgeschichte dieses Romantyps, wird die Überlebenskraft der trivialen Robinsonaden deutlich. Nicht nur im 19. Jahrhundert fanden sie ihre Fortsetzung, sondern selbst in der Gegenwart scheint ihr Reiz noch immer ein Publikum anzuziehen. Im Jahr 2004 strahlte das deutsche Privatfernsehen (RTL) eine „Survival-Soap“ als Serie aus (Produktion: Deutschland/Österreich). In der Programmvorschau war zu lesen: „Nach Flugzeugabsturz verschollen ... auf einer einsamen Insel. Für zwanzig Touristen ist vorerst keine Rettung in Sicht.“ Im Oktober zeigte fast zeitgleich der Bezahlsender „Premiere“ den US-amerikanischen Film *Lost*, der ebenfalls eine Gruppe Touristen auf einer einsamen Insel stranden lässt. - Zu fragen ist, was die Robinsonaden zu einem Gattungstyp der trivialen Literatur macht und worauf ihre besondere Wirkung beruht.

Von der Erzählstruktur des Originals zum Schema

Im Vorgang der Adaption wird die Handlungsstruktur des Originalromans zu einem einfachen Handlungsschema, das sich in seinen Grundbausteinen zudem von einem dieser Romane zum anderen wiederholt. Die bei Defoe gestalteten sozialen, psychologischen und

religiösen Probleme degenerieren zu Scheinproblemen. An die Stelle der differenziert gezeichneten zentralen Figur tritt ein charakterlich typisierter Held. Dieser Held fungiert im Grunde nur als „Träger“ („Funktionsträger“) für Abenteuerhandlungen. Des weiteren sind deutliche Unterschiede in der erzähltechnischen und sprachlichen Gestaltung im Vergleich zum Originalroman zu registrieren.

Nachfolgend seien die sich stets wiederholenden, vergleichsweise stabilen Bausteine des Schemas genannt sowie die trivialisierende Umgestaltung von Strukturelementen des Originalromans.

Die quantitative Ausdehnung der Abenteuerhandlung

In den ersten Abschnitten der Romanhandlungen (die Reiseerlebnisse betreffend) finden wir ausnahmslos eine additive Anhäufung bedeutungsloser Abenteuer. Die Weglassung einzelner Abenteuer wäre – anders als in Defoes Roman - jederzeit möglich, ohne das Textganze der jeweiligen Robinsonade zu beschädigen. Diese additive Anreihung führt zu einer Überproportionalität der Abenteuerhandlung: In Defoes Roman ist ein Verhältnis zwischen Abenteuerhandlung und Inselaufenthalt von 1 : 5 zu registrieren. Beim *Österreichischen Robinson* ist das Verhältnis schon 1 : 1 und im *Sächsischen Robinson* überwiegt die Abenteuerhandlung im Verhältnis von 2 : 1.

Der Ersatz gestalteter Moralauffassung im Original durch die Aufnahme moralisierender Tendenzen in den Robinsonaden

Kennzeichnend ist der stete Widerspruch zwischen der aufgesetzten (Schein-) Moral und den dargestellten Handlungen, die dieser Moral zuwiderlaufen. „Moral“ hat somit keinerlei Bindung an das Denken, Fühlen und Handeln der Figur. Das Moralisieren bleibt in Bezug auf die Struktur der Romane deshalb funktionslos und wird zur Scheinmoral. Die „Funktion“ eines solchen Moralisierens besteht darin, einem durch die Zeitgenossenschaft auf die Autoren ausgeübten Legitimationsdruck zu begegnen. Dieser Legitimationsdruck ergibt sich aus der zumindest in der frühen Aufklärung dominierenden Auffassung, dass ein Roman moralisch und erzieherisch wertvoll sein müsse. Als Beispiel für die öffentliche Negativbewertung der Romanliteratur zu Beginn der frühen Aufklärung sei hier Gotthard Heideggers Urteil über *Hirten-, Helden- oder Staatsgeschichten* aus dem Jahr 1698 eingerückt:

Denn die Romane setzen das Gemüt mit ihren gemachten Revolutionen, freien Vorstellungen, feurigen Ausdrücken und anderen bunten Händeln in Sehnen, Unruh, Lüsterheit und Brunst, nehmen den Kopf ganz in Arrest, setzen den Menschen in ein Schwitzbad der Passionen, verderben folgend auch die Gesundheit, machen Melancholios und Duckmäuser, der Appetit vergeht, der Schlaf wird verhindert und man wälzt sich im Bett herum als wie die Tür im Angel. (Heidegger 1698)

Das Motiv des Schiffbruchs

Das Motiv des Schiffbruchs verliert seine Funktion in bezug auf die „Läuterung“ der zentralen Figur, auf ihre Bewährung, indem die Isolation der Inselfituation aufgehoben wird. Der jeweilige Robinson trifft auf der Insel oft bereits einen Vorgänger, der schon einen vergleichsweise hohen Lebensstandard erreicht hat (wie: *Der Sächsische Robinson*) oder er kommt zu einem fremden Volk, das bereits auf einer hohen Stufe der Zivilisation steht (wie: *Mesange*).

Bewährung des Helden durch Arbeit

Die Bewährung des Helden durch Arbeit entfällt, da der Held der trivialen Romane sich zumeist mühelos die notwendigen Lebensbedingungen schaffen kann bzw. sie bereits vorfindet (Wezel, *Mesange* u.a.)

Die Figurenzeichnung

In den Robinsonaden dominieren spannungsschaffende Berichte und Einsprengsel über das Inseldasein (z.B. die Robinsonade in der Robinsonade), Möglichkeiten zur Persönlichkeitsentfaltung werden kaum oder überhaupt nicht geboten.

Scheinprobleme

Äußerst selten nur wird in den Robinsonaden Gesellschaftliches bzw. werden soziale Konflikte ins Bild genommen. In *Mesange* z.B. scheint es durch die Darstellung einer (scheinbaren) Alternative um Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen in Deutschland zu gehen. Der Held gelangt in diesem Roman zu einem fremden Volk und registriert: „Alles, was sie verfertigten, ist unter ihnen gemein, oder sie theilen es doch in gleiche Theile.“ Was hier nach einer sozialen Utopie und damit nach gestalteter Perspektive klingt, bleibt jedoch lediglich eine Floskel, es steht als pure Formel einer exotischen Ferne. An keiner weiteren Stelle des Romans wird auf bestimmte Zustände der sozialen Struktur bzw. deren Veränderung eingegangen. Das wenige tatsächlich zu gesellschaftlichen Zuständen Mitgeteilte verweist vielmehr auf einen streng monarchisch geführten Staat. Ein anderes Beispiel soll das bei Defoe gestaltete bürgerliche Prinzip „Bewährung durch Arbeit“ vergleichend in Beziehung setzen zur Scheinproblematik in einer Robinsonade. Im *Sächsischen Robinson* findet der Held Wilhelm Retchir auf der schließlich erreichten Insel einen alten Spanier vor (der somit der eigentliche Robinson ist!). Der Held stößt somit auf eine bereits vorgeprägte Lebensform. Folglich kann auch kein Ringen um eine bestimmte Lebensform – wie in Defoes Roman - dargestellt werden. Beide Figuren tauschen lediglich ihre Lebensgeschichten aus. Die zentrale Figur Wilhelm Retchir leistet in den Jahren gemeinsamen Aufenthaltes mit dem Spanier nichts und auch nichts in den 22 Jahren Aufenthalt nach dem Tod des Spaniers. Das nun tatsächliche 22jährige „Robinson-Dasein“ Retchirs wird auf nicht mehr als 16 von insgesamt 424 Seiten erzählt.

Über Scheinprobleme ist nicht nur deshalb zu sprechen, weil die Darstellung sozialer Probleme fehlt, sondern vor allem deshalb, weil in den Robinsonaden ein verfälschtes Welt- und Gesellschaftsbild übermittelt wird: der Mensch wird als scheinbar gesellschaftsunabhängig, dafür aber als Spielball eines anonymen Geschicks dargestellt.

Menschenbild

Gestaltet wird in den Robinsonaden die Illusion von der Möglichkeit eines konflikt- und mühelosen Lebens auch in schwierigsten Situationen des Lebens. Eine Verzerrung der Wirklichkeit erfolgt auch insofern, als der Held unter allen Umständen gerettet wird. Die zentrale Figur tritt in einer mit realistischen Mitteln geschilderten Umwelt faktisch als „Märchenheld“ auf. Zu erkennen sind dabei zwei Tendenzen: Entweder wird die zentrale Figur als Übermensch oder als Dümmling gezeichnet. Der Verzicht auf eine differenzierte Persönlichkeitsdarstellung führt zur Typisierung, der Held ist unwandelbar. Er ist reduziert auf wenige (aber um so kräftiger gezeichnete) Eigenschaften. Der Leser erhält keine Einblicke in seelische und geistige Vorgänge der Figur. Die indifferente Persönlichkeitsdarstellung macht die Figur verfügbar, in die unterschiedlichsten Abenteuer verwickelt zu werden. So schafft der Verzicht auf die Darstellung echter Charaktere schließlich die Dispositionsmöglichkeiten und mehr Raum für die additive Ausweitung der Abenteuerhandlung.

Erzähltechnische Gestaltung

Außer den inflationären Abenteuerhandlungen sind für die Robinsonaden kennzeichnend Einschübe in Form von Tagebuchaufzeichnungen, von Erlebnisberichten anderer Personen, von Robinsonade in der Robinsonade usw. Während die Tagebuchaufzeichnungen des originalen Robinsons zur tieferen Auslotung des Persönlichkeitsbildes genutzt werden, enthalten Tagebucheinträge in Robinsonaden zumeist lediglich Namens- und Berufslisten oder sonstige statistische Angaben. Die Darstellung der Begegnung der zentralen Figur mit fremden Menschen wird als Gelegenheit zu ausschweifenden Erzählungen genutzt, die von

der eigentlichen Handlung bzw. von einer etwaigen Durchgestaltung der zentralen Figur ablenken. So nehmen z.B. im *Dresdener Avantieure* Erzählungen eines Malers mehr als ein Fünftel des Romans ein. Die Inflation von Informationen, die für die eigentliche Handlung bedeutungslos sind, zeigt sich allein schon in der Nennung von hundert Ortsnamen, von Windverhältnissen, Kurskorrekturen usw. Diese oft zu findende Detailgenauigkeit in der Darstellung verfolgt das Ziel, die scheinbare Authentizität des Romans zu bezeugen. Diese scheinrealistischen Passagen sollen das Unwahrscheinliche der übrigen Handlung als tatsächlich Geschehenes ausweisen.

Die Trivialität der Robinsonaden

Legt man die im Kapitel 2. als Bewertungskriterien für Trivialität erläuterten „ästhetischen Spannungsfelder“ (Dumont) zugrunde, lässt sich für die Robinsonaden auf folgende Wesenheiten verknüpft zusammenfassen:

- Verzicht auf Innovation, der gleichzeitig den Verzicht auf die Erweiterung des Erfahrungshorizontes beim Leser bedeutet (Reduktion auf das Alltagsbewusstsein)
- Reduktion auf nur wenige, verflacht dargestellte Elemente der Textstruktur des Originals; Aufbau nach einem Schema (Automatisierung)
- Die Preisgabe von thematischer Qualität (Aufarbeitung eines Problems) zugunsten von Quantität, zugunsten der bloßen Aneinanderreihung von Abenteuererzählungen (Deskriptivität)
- Verflachung durch die Reduktion auf Scheinprobleme und eine Scheinmoral (Konformität)
- Verlust an realistischer Substanz, was im Widerspruch steht zu dem vorgetragenen Anspruch der meisten Robinsonaden-Autoren, Authentisches mitzuteilen
- Afunktionalität der einzelnen Erzählteile.

Von der Reihe unbedeutender Adaptionen des Originalromans seien im weiteren zwei Werke unterschieden, die zwar ebenfalls nur bestimmte Grundstrukturen des Originals übernahmen, jedoch innerhalb der zeitgenössischen Literaturlandschaft Eigenständiges und Innovatives einzubringen vermochten. Ich werde dazu keine Analyse folgen lassen, sondern mich im wesentlichen auf die knappe Kennzeichnung der Beispiele beschränken.

Johann Gottfried SCHNABEL (1692 - 1752)

Im Jahr 1731 erschien anonym der Roman *Die Insel Felsenburg* (unter diesem Titel wurde der Roman durch Ludwig TIECK 1828 überarbeitet und neu herausgegeben). Der vollständige (originale) Titel sei hier eingerückt :

Gisander [das ist der Autor Johann Gottfried Schnabel, Lb.]: Wunderliche Fata einiger See-Fahrer absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsens, welcher in seinem 18ten Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff-Bruch selb4te an eine grausame Klippe geworfen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyratet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als 300 Seelen erzeuget, das Land vortrefflich ausgebauet, durch besondere Zufälle erstaunens-würdige Schätze gesamlet, seine in Teutschland ausgekundschafteten Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728ten Jahres, als in seinem Hundertsten Jahre, annoch frisch und gesund gelebet, und vermutlich noch dato lebt. (1731)

Schon der barock anmutende Titel gibt Auskunft über die Art der Aufnahme des Robinson-Originals und soll hier ausreichen, um auf die mir wesentlich erscheinenden Aspekte zu verweisen.

- Auf Übernahmen des *Robinsons* von Defoe deuten folgende Formulierungen in Schnabels Titel hin: *See-Fahrer* (die Exotik / der Ausbruch aus dem Alltag) – *18ten Jahre zu Schiffe* (zumindest anfangs hat es der Leser mit einem jugendlichen Helden zu

tun) - *Schiff-Bruch, grausame Klippe geworfen* (sowohl das Inselmotiv als auch der Wendepunkt werden angedeutet, die Herauslösung aus der bisher erfahrenen Welt, die Bewährung im Fremden).

- Auf Veränderungen im Vergleich zu Defoes Roman verweisen: *Gefährtin verheiratet* (das Ich ist nicht isoliert, nicht auf sich selbst zurückgeworfen. Erotik und Sexualität erhalten in der Gestaltung Raum) - *Familie von mehr als 300 Seelen* (es existiert ein Gemeinwesen statt der reduzierten Existenz des vereinzelt Einzelnen) - *ausgekundschaftete Freunde glücklich gemacht* (die Ausweitung der Gemeinschaft; die zentrale Stellung nimmt ein WIR ein; bei Defoe bleibt selbst mit dem Auftreten Freitags das Ich auf sich reduziert) – *frisch und gesund gelebet, und vermutlich noch dato lebt* (ein Lebensmodell als Alternative zum tatsächlich zu lebenden Leben wird bejahend angenommen). Dagegen will Defoe an seinem Robinson die Attraktivität zeigen, in die alte Lebensform zurückzukehren, all dessen Bemühungen und Bewährungen zielen nur darauf).

Was hier vorliegt, ist zwar auch eine Adaption des Defoe-Romans, in ihm geht es aber – anders als bei den vor allem auf Spannung und exotische Abenteuer setzenden trivialen Robinsonaden – um eine „Umformung“ des englischen Originalromans zur Darstellung eines utopischen, bürgerlich-antifeudalen Gesellschaftsentwurfs. Der gedankliche Gehalt des Originals, die dort im Zentrum des Ideengehalts stehende Bejahung und Preisung der konservativen bürgerlich-aufklärerischen Menschenbild- und Gesellschaftsauffassung, wird durch Schnabel erweitert zur Gestaltung einer Utopie der freien, selbstbestimmten Existenzweise des bürgerlichen Individuums. Vor allem dadurch erhält Schnabels Roman *Insel Felsenburg* einen literarischen Eigenwert, der ihn über die trivialen Robinsonaden hebt und ihn als integranten Bestandteil der bürgerlich-emanzipatorischen Literatur der deutschen Aufklärung charakterisiert.

Joachim Heinrich CAMPE (1746 - 1818): *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder* (1779/80)

Der Robinson-Stoff wurde durch Campe erstmals als Jugendbuch gestaltet. Von Campe, einem der bedeutendsten philanthropischen Pädagogen der deutschen Aufklärung, werden nur bestimmte Situationen aus dem Original adaptiert und als Grundlage für Erziehungsgespräche in seinem dialogisch strukturierten Roman genommen. Den philanthropischen Bildungszielen und den Menschenbildvorstellungen der deutschen Aufklärung entsprechend, orientiert Campe vor allem auf Frömmigkeit, vernünftige Prinzipien des Handelns und zivilisatorische Grundkenntnisse, wobei er zum Teil bei Defoe anknüpfen kann. Allerdings weicht Campe erheblich vom Original ab, indem er bestimmte Handlungselemente umformt. Andere – ebenfalls wesentliche – Inhalte des Originalromans, die eher der Gefühls-, Erlebens- und Erfahrungswelt der Erwachsenen jener Zeit zuzurechnen sind, bleiben ausgeklammert. Campe schreibt darüber:

Ich zerlegte daher die ganze Geschichte des Aufenthalts meines jüngern Robinsons auf seiner Insel in drei Perioden. In der ersten solt' er ganz allein und ohne alle europäische Werkzeuge sich blos mit seinem Verstande und mit seinen Händen helfen, um auf der einen Seite zu zeigen, wie hilflos der einsame Mensch sei, und auf der andern, wie viel Nachdenken und anhaltende Strebsamkeit zur Verbesserung unsers Zustandes auszurichten vermögen. In der andern geselte ich ihm einen Gehülfen zu, um zu zeigen, wie sehr schon die bloße Geselligkeit den Zustand des Menschen verbessern könne. In der dritten Periode endlich ließ ich ein europäisches Schif an seiner Küste scheitern, und ihn dadurch mit Werkzeugen und den meisten Nothwendigkeiten des Lebens versorgen, damit der große Werth so vieler Dinge, die

wir gering zu schätzen pflegen, weil wir ihrer nie entbehrt haben, recht einleuchtend würde. (. . .)

(Textauszug: Joachim Heinrich Campe: *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder*. Nach dem Erstdruck hrsg. von Alwin Binder und Heinrich Richartz. Stuttgart: Reclam, 1981. Universal-Bibliothek. 7665.)

Campes Roman knüpft an die positive Menschenbildauffassung des Originals von Defoe an und „aktualisiert“ sie im Sinne deutscher aufklärerischer Bürgerlichkeit und der philanthropischen Erziehungsidee. Der besondere Gewinn der „Weiterschreibung“ des Originalromans ist in der jugendgemäßen – auch stilistisch verändernden – „Aufbereitung“ der in Defoes Roman enthaltenen positiven Potenzen des Romans.

Textauszug. Gespräch am ersten Abend:

V a t e r. Der junge Robinson wuchs also heran, ohne daß man wußte, was aus ihm werden würde. Sein Vater wünschte, daß er die Handlung lernen mögte; aber dazu hatte er keine Lust. Er sagte, er wolte lieber in die weite Welt reisen, um alle Tage recht viel neues zu sehen und zu hören. - Das war nun aber recht unverständlich gesprochen von dem jungen Menschen. Ja, wenn er schon was rechts hätte gelernt gehabt! Aber was wolte ein so unwissender Bursche, als dieser Krusoe war, in der weiten Welt machen? Wenn man in Ländern sein Glück machen wil: so muß man sich erst viel Geschiklichkeit erworben haben. Und daran hatte er bisher noch nicht gedacht. - Er war nun schon siebenzehn Jahr alt, und hatte seine meiste Zeit mit Herumlaufen zugebracht. Täglich quälte er seinen Vater, daß er ihn doch mögte reisen lassen; sein Vater antwortete: er wäre wohl nicht recht gescheit, und wolte nichts davon hören. Söhnchen, Söhnchen! rief ihm dan die Mutter zu, bleibe im Lande und nähre dich redlich! (...)

Robinson konte nun sich länger nicht mehr halten. Er vergaß Eltern, Freunde und Vaterland und rief freudig aus: »ich fahre mit, Herr Kapitain!« »Top!« antwortete dieser; und so schlugen sie sich einander in die Hände, und die Reise war beschlossen.

J o h a n n e s. Na, nu wil ich auch gar kein Mitleid mehr haben mit dem dummen Robinson, und wenn's ihm auch noch so unglücklich geht!

V a t e r. Kein Mitleid, Johannes?

J o h a n n e s. Nein, Vater; warum ist er so dum, und vergißt schon wieder, was er seinen Eltern schuldig ist. Dafür muß ja wohl der liebe Gott es ihm wieder schlim gehen lassen – (...) (Textauszug:ebd.)

Campes „Robinsonade“ wird zu einem international viel gelesenen Buch (es erzielte weit über 100 Auflagen und wurde in 25 Sprachen übersetzt) und bildete die Grundlage für spätere Jugendbuchfassungen des originalen *Robinson Crusoe*.

Johann Wolfgang Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ (1774) und die Wertheriaden

Zur Herbstmesse 1774 erschienen *Die Leiden des jungen Werthers* im Druck. Die Aufnahme des schmalen Bandes durch das gebildete Publikum der Zeit wurde ein spektakuläres Ereignis, das einmalig in der deutschen Literaturgeschichte ist. Auf das unerwartete Echo folgten sogleich Nachdrucke, Verbote, Gegenschriften, Apologien, Imitationen und Übersetzungen. GOETHE wurde mit einem Schlag zu einem nicht nur in Deutschland bekannten Dichter.

Auch der Werther-Roman Goethes blieb nicht vor trivialen Nachahmungen verschont. Das tragische Ringen des jungen bürgerlichen Intellektuellen, selbstbestimmt leben, sich verwirklichen zu können, das Aufbegehren gegen adlige Anmaßung und Arroganz und

spießbürgerliche Beschränktheit findet in den allermeisten Nachahmungen keinen Platz. In den trivialen Adaptionen wird allein auf das tragisch endende Liebeserleiden reduziert. Diese Romane werden als „Wertheriaden“ bezeichnet. In der deutschen und in der internationalen Literatur kann eine Unzahl solcher Wertheriaden registriert werden - In der Budapester Akademie-Bibliothek z.B. befinden sich als Teil der Sammlung des ungarischen Goethe-Verehrers Elischer eine beachtliche Anzahl solcher Wertheriaden.

Um den Vorgang der Trivialisierung (das Was und Wie) zu verdeutlichen, müsste ein konkreter Werk-zu-Werk-Vergleich angestellt werden. An dieser Stelle will ich mich darauf beschränken, die Werkkenntnis des *Werther*-Romans voraussetzend, nur wenige der Wertheriaden als Beispiele herauszugreifen, ohne sie im Detail mit dem Originalroman zu vergleichen.

Friedrich NICOLAI (1733 – 1811): *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes* (Bln. 1775), Parodie

Nicolais Buch ist in der Reihe der Wertheriaden insofern ein Sonderfall, als der Aufklärer Nicolai eben nicht das sonst in rührseliger Tränenflut ertrinkende Schema von Liebesleid – Schmerz – Tod der trivialen Nachahmungen aufgreift und weiterschreibt, sondern mit den Mitteln der Parodie bei einem substanziellen Problem des Originals ansetzt: bei dem der bürgerlichen Duldungsmoral eklatant widersprechenden Entschluss Werthers zum Freitod. Der Autor Nicolai will also mit seinem Buch keinesfalls - wie andere Adaptionen - auf der Welle der Rührseligkeit schwimmen, sondern er unternimmt den parodistischen Versuch, die Welt der spätaufklärerischen Bürgerlichkeit „zurechtzurücken“. Er lässt Werther nicht sterben, sondern versieht sein Buch mit einem „Happy End“. Treffender als Goethe kann man Nicolais „Antwort auf den Sturm und Drang“ kaum charakterisieren. Er schreibt:

Die „Freuden des jungen Werther“ mit welchen Nicolai sich hervortat, gaben uns zu mancherlei Scherzen Gelegenheit. (...) Das Machwerk selbst war aus der rohen Hausleinwand zugeschnitten, welche recht derb zu bereiten der Menschenverstand in seinem Familienkreise sich viel zu schaffen macht. (...) ... läßt der Verfasser meine Behandlung bis Seite 214 gelten, und als der wüste Mensch sich zum tödlichen Schritte vorbereitet, weiß der einsichtige psychische Arzt seinem Patienten eine mit Hühnerblut geladene Pistole unterzuschieben, woraus denn ein schmutziger Spektakel, aber glücklicherweise kein Unheil hervorgeht. Lotte wird Werthers Gattin, und die ganze Sache endigt sich zu jedermanns Zufriedenheit.
(Goethe HA 10: 590f.)

Nicolais Wertheriade entspringt dem Umstand, dass Nicolai – ausgerüstet mit dem Welt- und Menschenbild der Aufklärung - den bei Goethe eingeschriebenen weltanschaulichen Gehalt des *Werthers* nicht versteht bzw. ihn nicht zu tolerieren bereit ist. Nicolai verzichtet in seiner Parodie auf die Übernahme und Trivialisierung jener im Original angelegten Wirkungspotenzen, die ein Massenpublikum ansprechen könnten und versucht stattdessen, eine dem Geist der deutschen Spätaufklärung eher entsprechende Antwort auf den Roman des Sturm und Drangs zu geben.

Johann Martin MILLER (1750 – 1815): *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* (1776).

Mit Johann Martin Miller begegnet uns ein berühmt-berüchtigter Vielschreiber der Goethezeit. Den größten Publikumserfolg konnte Miller jedoch mit seinem *Siegwart* erreichen. Diese Wertheriade erlebte mehrere Auflagen bis ins 19. Jahrhundert und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt. Worauf ist der Erfolg des *Siegwart* zurückzuführen? Miller fand ein kleinbürgerliches Massenpublikum vor, „das damit beschäftigt war, seine Unterwerfung unter Bürgertum und Feudalabsolutismus als ein Geschenk Gottes zu begreifen, an Emanzipation und selbstbewusstes Aufbegehren nicht im Traum dachte (Ruhe ist die erste

Bürgerpflicht) und den Plagen der Wirklichkeit mit ausufernden Empfindungen und rührseliger Empfinderei zu begegnen versuchte. Zu dieser Gefühlslandschaft passte nichts besser als die gefühlvolle Kopflosigkeit und die erst im Grabe endende Flut von Tränen des Siegwart. (Peter Fischer in: Killy 1998) Miller greift – wie in den anderen Wertheriaden auch zu finden – allein auf das Liebeserleiden zurück, ohne freilich gleichfalls die Brisanz des Eingebundenseins der Protagonisten in ihre jeweiligen sozialen und ideellen Welten zu erfassen. Im Siegwart ist all das, was im Werther bedeutender literarischer Ausdruck der Epochentendenz ist, bis zur Unkenntlichkeit verwässert. Miller kennt „sein“ Publikum recht genau und reduziert allein auf die für dieses Publikum wirkungsträchtigen Elemente. Dabei zielt er – ganz im Gegensatz zu Goethe – auf eine totale, distanzlose Identifikation des Lesers mit dem Dargestellten. In einer Notiz zu Dichtung und Wahrheit schrieb Goethe: „Völlig kunstlos. Faßlich für die Menge (...). Zusammenhang mit der Tendenz der Zeit, aus der auch Werther entsprungen war.“ (Goethe WA 1, 27 : 393).

Benektine NAUBERT (1756 – 1819): *Heerfort und Klärchen. Etwas für empfindsame Seelen*. 2 Bde. Leipzig 1779.

In eine Reihe mit den vielen anderen Schreibern und Schreiberinnen von Wertheriaden ist auch die heute längst vergessene Benediktine Naubert zu stellen, die in ihrem schriftstellerischen Leben immerhin insgesamt mehr als 50 Bücher veröffentlichen konnte. Hervorgetreten ist sie hauptsächlich als Autorin historischer Erzählungen und Romane und von diversen Schauergeschichten. In unserem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass in literaturgeschichtlichen Untersuchungen bisweilen darauf verwiesen wird, dass Naubert vor allem mit ihren historischen Büchern und den Schauergeschichten späteren Autoren, die gemeinhin zur romantischen Hochliteratur gezählt werden - wie E. T. A. HOFFMANN, Clemens BRENTANO, die Brüder GRIMM sowie dem englischen „Vater des historischen Romans“ Walter SCOTT - Anregungen und Motive geliefert habe. Auch das mag als Hinweis darauf gelten, dass Trivilliterarisches nicht ausschließlich ein „Nachschreiben“ hochliterarischer Werke bedeutet, sondern dass sich Hochliterarisches nicht selten des Wirkungsvollen aus der Trivilliteratur bedient. - Mit dem empfindsamen Roman *Heerfort und Klärchen* bleibt Naubert auf der Ebene der trivialen Nachahmungen des Goetheschen *Werther*.

Albrecht Christoph KAYSER: *Adolfs gesammelte Briefe*. Leipzig 1778.

In Kaysers Roman lassen sich – ob beim Romanbeginn oder bei bestimmten Strukturelementen - viele Parallelen zum „*Werther*“ finden. Die Trivialisierung könnte an vielen Beispielen bei Kayser nachgewiesen werden: ob das die Verwandlung der lyrischen Briefe des *Werther*-Romans in einen einfachen tagebuchartigen und perspektivenreichen Briefroman betrifft oder daran, dass Kayser für die Handlungen seiner Figuren andere, wesentlich vereinfachte psychologische Erklärungsversuche gibt als wir sie im *Werther* finden. Im Unterschied zu vielen anderen Wertheriaden blieb Kaysers Roman beim deutschen Massenpublikum vergleichsweise wenig beachtet. Interessant ist sein Roman allerdings im Zusammenhang mit der Erkundung zu den deutsch-ungarischen Literaturbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Und hier kommt eine ungarische Wertheriade ins Blickfeld, die in zwei „Bearbeitungen“ auf dem Buchmarkt erschien:

Ferenc KAZINCZY: *Bácsmegyének öszve-szedett levelei* (1789) und *Bácsmegyeinek gyötrelmei* (1814) – (*Bácsmegyei*)

Die beiden Romane sind zwei Fassungen im Grunde nur eines Romans, die in unterschiedlichen Schaffensperioden Kazinczys entstanden. Kazinczy Ferenc ist in Deutschland am Ausgang des 19. Jahrhunderts selbst in populären Literaturdarstellungen kein Unbekannter. In *Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur* von 1901 ist z.B. zu lesen:

Da geht im letzten Decennium des Jahrhunderts der hochgebildete Franz Kazinczy (1759 – 1831), der begeisterte Verehrer Goethes, hervor, der Reformator und Schöpfer

der heutigen Litteratursprache, der wirkliche Vater jener glänzenden Epoche, welche in den zwanziger Jahren in Ungarn anhebt. Vielseitige Bildung und reifer Geschmack, rastloses Schaffen und Anregen charakterisieren diesen edlen Mann, der stets mit Rat und That zur Hand ist, der jüngere Kräfte aufmuntert und die alte Litteratur erneuert, die besten Produkte der deutschen und englischen Dichtung seinem Volke zugänglich macht und ein litterarisches Leben erweckt, wie es in Ungarn bisher niemals geherrscht hat. (Heinrich 1901, 611)

Schon in dieser eher peripheren Schrift wird auf die enge innere Beziehung Kazinczys zu Goethe verwiesen. Seine Affinität zu Goethes Schaffen ist ein von der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung nicht selten aufgegriffenes Thema. Und wenn es in Fachpublikationen um Kazinczys *Bácsmegyei* geht, ist der Verweis auf Goethes *Werther* unumgänglich. Und doch ist gerade hier ein interessanter Aspekt in Bezug auf innerliterarische Transfervorgänge zu finden. Was meine ich? Die Kazinczy-Forschung kann nachweisen, dass der ungarische Autor, ein äußerst verdienstvoller Mittler zwischen der deutschen und der ungarischen Literatur, ursprünglich sehr an der Übersetzung des *Werther* ins Ungarische interessiert war. Nach ersten Versuchen brach er jedoch ab. Der Grund dafür ist für unsere Betrachtung des Verhältnisses von Hochliterarischem und der Trivialliteratur nicht ganz unwichtig: Kazinczy hielt den ideelichen Gehalt und die Darstellungsweise des *Werther* für die zeitgenössische ungarische Literaturlandschaft als nicht vermittelbar. In seiner Annäherung an den *Werther* ging es ihm eher um den Typ Briefroman und dessen Möglichkeiten für die Gefühlsdarstellung. Kazinczy sah den Ausweg aus dem Problem, mit dem *Werther* für das ungarische Publikum umzugehen, darin, den *Werther* „abgemildert“ (verflacht - also trivialisiert) aufzubereiten. Er entschloss sich, statt des Originals eine deutsche Wertheriade übersetzerisch zu bearbeiten. Millers *Siegwart*, den Kazinczy zunächst auswählte, erschien ihm zu weit von Goethe entfernt. In Kaysers *Briefen* hingegen glaubte Kazinczy, deutlichere Anlehnungen an Goethe zu erkennen.

Bei dem Transfer von Kaysers *Briefen* zum eigenen *Bácsmegyei* bemühte sich Kazinczy um eine Art „Angleichung“ seiner Bearbeitung an die ungarische Literaturlandschaft. Interessanter noch für die fachwissenschaftliche Diskussion ist der damit verbundene Nachweis der Trivialisierung bestimmter Elemente des *Werther* innerhalb der Transfervorgänge in der Reihung *Werther* – 1. Wertheriade – 2. Wertheriade. Katalin Müller hat sich dieser Aufgabe unterzogen. (Müller 2002) Sie vergleicht Goethes *Werther* und Kazinczys *Bácsmegyei* als ein Beispiel deutsch-ungarischer literarischer Beziehungen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und arbeitet dabei bestimmte Aspekte der Trivialisierung im ungarischen Roman heraus.

Trivialisierende Rezeptionsweise. Das „Wertherfieber“ in Deutschland

Nicht nur das ungarische, auch das zeitgenössische deutsche Lesepublikum war für die Aufnahme des eigentlichen Ideengehalts des Originals und seiner Komplexität nicht prädisponiert. Das zeigt sich in erster Linie an dem mit dem Etikett „Wertherfieber“ versehenen Rezeptionstypus, verkörpert durch jene Schicht junger bürgerlicher Leser, die sich das „Büchlein“ mit vorbehaltloser, schwärmerischer Bewunderung aneigneten. Georg Jäger hat diesen Typus als „erbauliche Konkretisation“ gekennzeichnet zum Unterschied von der vornehmlich didaktischen Konkretisation der älteren, dem Geist der Spätaufklärung verpflichteten Leser (siehe dazu Nicolais Wertheriade). Was sich im „Wertherfieber“ zeigt, ist ein Widerspruch zwischen dem im literarischen Kunstwerk Enthaltenen und Intendierten auf der einen Seite und der Realisation durch eine breite Leserschaft auf der anderen.

Zu diesem Problemkreis seien Hinweise auf die weiterführende Fachliteratur vorangestellt. Es handelt sich dabei um Aufsätze, in denen das diffizile Verhältnis von Werk und Wirkung besonders detailreich erörtert wird:

Peter Müller: Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Berlin 1969; Klaus Scherpe: Werther und Wertherwirkung. Bad Homburg 1970; Hartmut Schmidt: Goethes Werther als Schule der Leidenschaften. Werther-Rezensionen im Horizont der Populärästhetik um 1775. In: Insel Almanach auf das Jahr 1973, Frankfurt a. M. 1973, S. 70-122; Georg Jäger: Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1974, S. 389-409; Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. 1: 1773-1918. München 1980, S. 35.

„Wertherfieber“ und Empfindsamkeit

Der *Werther*-Roman Goethes fand vor allem beim zeitgenössischen jungen Publikum großen Anklang. Er wurde nicht nur gelesen, sondern „nachgeahmt“ – Goethe spricht in diesem Zusammenhang von dem Versuch, Poesie in Wirklichkeit zu verwandeln. Zu erkennen war eine „massenhafte“ Rezeptionsweise, die den Roman – nicht zuletzt unter dem Einfluss der „Empfindsamkeit“ in Deutschland – „einführend“ las. Diese Rezeptionsweise basierte auf einer distanzlosen Identifikation des Lesers mit dem (äußerlich) Dargestellten, ohne die Tiefenstrukturen des Werks zu erfassen. Diese einführende, distanzlose Identifikation zeigte sich sogar direkt in bestimmten Verhaltensweisen von Lesern:

- Werther und Lotte werden nicht als literarische Figuren, sondern als reale Zeitgenossen angesehen,
- junge Leser kleiden sich wie Werther: blauer Rock, gelbe Hosen, Lederstiefel; offene Haare (also keine zeitübliche Perücke), offener Hemdkragen,
- nach Erscheinen des Romans geht unter jungen Menschen eine Selbstmordwelle durch Deutschland.

Bei dieser Art, auf ein literarisches Kunstwerk zu „antworten“, handelt es sich nicht um ein singuläres Missverstehen, sondern der Widerspruch zwischen Roman und Leserreaktion greift tiefer. Über den Zusammenhang zwischen literarischer Vorgabe und deren rezeptiver Erschließung schreibt Waldmann, dabei auch jene Leserhaltung treffend, die Jäger als „erbauliche Konkretisation“ bezeichnet:

Ein ästhetischer, insbesondere ein fiktionaler Text intendiert die Darstellung bestimmter Wirklichkeiten (z. B. Personen, Handlungen, Gegenstände, Ereignisse). Diese erscheinen aber nie in der Gesamtheit der ihnen üblicherweise eigenen zahlreichen Momente und Eigenschaften, sondern nur als weitgefaßte Schemata, nur

durch umfassende Vorstellungsanweisungen mit ganz wenigen Momenten und Eigenschaften. Sie treten aber mit dem Anspruch auf, realitätsentsprechende Wirklichkeiten darzustellen. Diese „ästhetische Differenz“ zwischen textuell Dargestelltem und dem, was darzustellen beansprucht ist, bewirkt eine Vielzahl von Leer- und Unbestimmtheitsstellen. Der Vorgang der Rezeption besteht nun darin, daß der Leser im Rahmen der literarischen Schemata und nach Maßgabe der literarischen Vorstellungsanweisungen mit seiner Phantasie und Vorstellungskraft je individuell die Unbestimmtheits- und Leerstellen des Textes auffüllt zur Vorstellung kompletter Wirklichkeiten, die somit erst im Rezipienten, d. h. im Vollzug ihrer Rezeption konkret und aktuell werden: Die volle Wirklichkeit eines ästhetischen, insbesondere fiktionalen Textes entsteht erst durch die je besondere konkretisierende Rezeption, also im Leser. (...) Der Text muß einen bestimmten Leser entwerfen; der Leser muß einen bestimmten Text erwarten; der einen bestimmten Leser entwerfende Text muß auf den Leser treffen, der in ihm entworfen ist. (...) Die Art dieser literarisch vorentworfenen Leserrolle (damit die Art der aus ihr heraus erfolgenden literarischen Konkretisation des Textes) richtet sich danach, welche Erwartungen, vor allem welche literarischen Interessen und welche individuellen und gesellschaftlichen Bedürfnisse, die der Text bedienen soll, der Autor dem intendierten Leser zuschreibt. Die textuell entworfene Leserrolle des intendierten Lesers und die tatsächliche Erwartungshaltung des Lesers müssen nicht völlig kongruieren: Kritischen und besonders antizipatorischen Literatursorten sind hier, weil sie sowieso unter anderem auf Verfremdung bzw. Innovation hin angelegt sind, im allgemeinen vom Leser größere Toleranzen zugestanden; und sie erfordern auch im Vollzuge der Rezeption einen mehr oder weniger ausgeprägten Wandel des Erwartungshorizontes. (Waldmann 1977, 59f.)

Dieser Sachverhalt begründet, weshalb u.U. ein hochliterarisches Werk trivial rezipiert wird. Goethe selbst war erschrocken über das, was sein Roman so überdeutlich bewirkte. In seinen Reflexionen darauf findet er überzeugende Antworten, die zugleich das Wesen rezeptiver Vorgänge, auf einen konkret-historischen Fall bezogen, erhellen. Detailliert verweist er auf den - dem Roman nicht kongruenten - Erwartungshorizont der Leser:

Zusammenhang mit einem Zeitgefühl / Wirken der Empfindsamkeit:

Der „Werther“, bei seinem Erscheinen in Deutschland, hatte keineswegs, wie man ihm vorwarf, eine Krankheit, ein Fieber erregt, sondern nur das Übel aufgedeckt, das in jungen Gemütern verborgen lag. Während eines langen und glücklichen Friedens hatte sich eine literarisch-ästhetische Ausbildung auf deutschem Grund und Boden, innerhalb der Nationalsprache, auf das schönste entwickelt; doch gesellte sich bald, weil der Bezug nur aufs Innere ging, eine gewisse Sentimentalität hinzu, bei deren Ursprung und Fortgang man den Einfluß von Yorick-Sterne nicht verkennen darf; wenn auch sein Geist nicht über den Deutschen schwebte, so teilte sich sein Gefühl um desto lebhafter mit. Es entstand eine Art zärtlich-leidenschaftlicher Asketik, welche, da uns die humoristische Ironie des Briten nicht gegeben war, in eine leidige Selbstquälerei gewöhnlich ausarten mußte. Ich hatte mich persönlich von diesem Übel zu befreien gesucht und trachtete nach meiner Überzeugung andern hilfreich zu sein; das aber war schwerer, als man denken konnte, denn eigentlich kam es drauf an, einem jeden gegen sich selbst beizustehen, wo denn von aller Hülfe, wie sie uns die äußere Welt anbietet, es sei Erkenntnis, Belehrung, Beschäftigung, Begünstigung, die Rede gar nicht sein konnte. (Goethe HA 10, 322)

Die Verwechslung von Fiktion und Leben:

Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte (nach Abschluss der Arbeit am *Werther*, Lb.) , wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt. Das alte Hausmittel

war mir diesmal vortrefflich zustatten gekommen. Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen; und was hier im Anfang unter wenigen vorging, ereignete sich nachher im großen Publikum und dieses Büchlein, was mir so viel genützt hatte, ward als höchst schädlich verrufen. (Ebd., 588)

Der Zusammenhang mit der Lebenssituation junger Bürgerlicher in Deutschland:

In einem solchen Element, bei solcher Umgebung, bei Liebhabereien und Studien dieser Art, von unbefriedigten Leidenschaften gepeinigt, von außen zu bedeutenden Handlungen keineswegs angeregt, in der einzigen Aussicht, uns in einem schleppenden, geistlosen, bürgerlichen Leben hinhalten zu müssen, befreundete man sich, in unmutigem Übermut, mit dem Gedanken, das Leben, wenn es einem nicht mehr anstehe, nach eigenem Belieben allenfalls verlassen zu können, und half sich damit über die Unbilden und Langeweile der Tage notdürftig genug hin. Diese Gesinnung war so allgemein, daß eben Werther deswegen die große Wirkung tat, weil er überall anslug und das Innere eines kranken jugendlichen Wahns öffentlich und faßlich darstellte. (Ebd., 583)

Das Missverständnis der auf eine didaktische Literatur eingeübten Leserschaft, durch das Buch direkte Lebenshilfe zu erhalten:

Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buchs, daß es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. Die wahre Darstellung aber hat keinen. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie. (Ebd., 590)

Zu erkennen war, dass auch hier – wie immer – zutrifft, dass der Leser immer der „zweite Autor ist“, der sich „sein“ Buch neu erschafft. Goethe schreibt über diese Erfahrung:

Auf diese Weise bedrängt, ward er nur allzu sehr gewahr, daß Autoren und Publikum durch eine ungeheuere Kluft getrennt sind, wovon sie, zu ihrem Glück, beiderseits keinen Begriff haben. Wie vergeblich daher alle Vorreden seien, hatte er schon längst eingesehen: denn je mehr man seine Absicht klar zu machen gedenkt, zu desto mehr Verwirrung gibt man Anlaß. Ferner mag ein Autor bevorworten so viel er will, das Publikum wird immer fortfahren, die Forderungen an ihn zu machen, die er schon abzulehnen suchte.“ (Ebd., 593f.)

Ob ein literarisches Kunstwerk trivial oder nicht-trivial wirkt, entscheidet nicht allein die literarische Vorgabe, sondern erst seine „Realisierung“ im Rezeptionsprozess. Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* ist von der Mehrzahl der jungen zeitgenössischen Leser trivial rezipiert worden.

Eine ähnliche Art der Trivialisierung des Goetheschen *Werther* zeigt der Autor Ulrich PLENZDORF in seinem Buch *Die neuen Leiden des jungen W.* am Umgang seiner Figur Edgar Wibeau, eines Jugendlichen der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, mit der literarischen Vorlage. Edgar begreift Werthers Briefe lediglich als analoge Beispiele für seine Lebenswirklichkeit. Der eigentlichen „Werther-Problematik“ versucht Edgar sich erst gar

nicht zu nähern. Warum auch? Ihn beschäftigen seine „neuen Leiden“, die mit puren Analogieschlüssen nicht zu begreifen sind.

Übernahme trivialer Erzählstrukturen in die Hochliteratur

Es wäre grundsätzlich falsch, sähe man die „Durchbrechung“ der imaginären Linie zwischen hoher und trivialer Literatur nur als adaptiven Vorgang vom Hochliterarischen zum Trivialen. Dieser Weg zwischen den Textwelten wird – freilich auf weniger direkte Art – auch aus der anderen Richtung kommend begangen. Für den im Studienmaterial umrissenen Zeitraum trifft zu, dass in einer jetzt immer schnelllebiger werdenden Zeit spätestens gegen Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich neue Lesergewohnheiten und –erwartungen ausprägen begannen und auch die Großen unter den Autoren veranlassten, mit veränderten Erzählstrategien auf die veränderte Leselandschaft zu reagieren.

Zu diesem hochinteressanten, aber leider noch zu wenig erforschten Problembereich werde ich mich an dieser Stelle lediglich – den gemeinten Sachverhalt eher andeutend als ausführend – auf einen Aufsatz von Dumont beziehen. Dumont widmet sich in ihrer Untersuchung mit Blick auf das Romanschaffen Goethes und der Novellistik Heinrich von Kleists dem Problem, wie „nachklassische Narration mit dem Unzulänglichen“ umgeht. Sie arbeitet heraus, dass sich für Goethe „aus der Konfrontation von Begebenheiten und Gesinnungen entweder die Tendenz zum Tragisch-Erhabenen oder zum Realismus des Paradoxen, der Ironie und der Hinwendung zum Kleinen, Alltäglichen“ ergebe. Sie schreibt:

Harmonie ist und bleibt das konstitutive ideelle Zentrum Goethescher Werke. Gerade in seiner Erzählprosa der späteren Jahre ist jedoch eine Tendenz zu beobachten, die genuin mit dem Erzählen von Begebenheiten und Gesinnungen zusammenhängt: Sobald die ideelle Gesinnung mit den Begebenheiten des Lebens konfrontiert wird, erfordert die narrative Gestaltung entweder die Tendenz zum Tragisch-Erhabenen oder aber zum Realismus des Paradoxen, der Ironie und damit der Hinwendung zum Kleinen, Alltäglichen, der Suche also nach interessanten Gegenständen der empirischen Welt. Interessant im nachklassischen Kontext wird jeweils das den Gesetzen der vegetabilischen Entwicklungsidee zuwiderlaufende, unerwartet und überraschend eintretende Ereignis, eine aus dem Rahmen fallende, unübliche Sehweise bzw. Novität. Die sich faszinierend technisierende Welt und ihre damit verbundene Schnelllebigkeit auch auf dem Gebiet des Informationsaustausches provozieren extensives Lesen, damit verbunden ist aber noch ein anderer Zusammenhang – die Notwendigkeit nämlich der scharfen Gewürze, die vernachlässigten Gaumen und nervösen Mägen des Publikums zum Genuss verhelfen müssen. (Dumont 2000. Hervorhebung Lb.)

Sich auf Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und hier auf den Besuch Wilhelms in der „pädagogischen Provinz“ beziehend, zitiert Dumont den Aufseher:

Nun hat man Fälle gesehen, wo die Gemüter sich ins Allgemeine neigten, wo eine Mode sich über alle verbreiten, jede Absonderung sich zur Einheit verlieren wollte. Einer solchen Wendung suchen wir auf gelinde Weise Einhalt zu tun, wir lassen die Vorräte ausgehen; dieses und jenes Zeug, eine und die andere Verzierung ist nicht mehr zu haben; wir schieben etwas Neues, Reizendes herein, durch helle Farben und kurzen, knappen Schnitt locken wir die Muntern, durch ernste Schattierungen, bequeme, faltenreiche Tracht die Besonnenen und stellen so nach und nach ein Gleichgewicht her (Ebd.)

Dumont resümiert: „Dieses Bild Goethes darf als gleichnishafter Hinweis auf seine Romanpoetologie und als generelle Tendenz der Prosa nach der Jahrhundertwende gelesen

werden...“ Besonderes Gewicht erhalten die Ausführungen zu Kleists Novellenschaffen. Dessen narrative Strategie wird von Dumont als „Poesie des Interessanten“ beschrieben: „Bei Heinrich von Kleist erfährt das Unzulängliche seine poetische Metamorphose in der Literarisierung eben dieser Unzulänglichkeit, welche damit zum konstitutiven Zentrum einer Poesie des Interessanten wird.“ Was darunter zu verstehen ist, wird am Beispiel der Novelle *Das Bettelweib von Locarno* (1810) gezeigt. Mit Blick auf die Novelle schreibt Dumont:

Das alles deutet auf ein beliebtes Genre hin, das sich vor allem im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes auf raschen und unkomplizierten Konsum zum einzigen Zweck des Amüsemments durch Sensationen orientiert, in dem es auf knappem Raum das Nicht-Alltägliche, Unerwartete bzw. Spannende mitteilt. Wenn wir nun wissen, dass Kleist diese Anekdote für die von ihm herausgegebenen "Berliner Abendblätter" geschrieben hatte, dann bestätigt sich die Vermutung, dass es ihm mit ihr nicht etwa um tiefgreifende Sozial- bzw. Moralkritik oder gar nationale Zielstellungen gegangen sei, sondern allein um leichte Unterhaltung. (...)Es geht schlicht und einfach um eine schockante Gruselgeschichte. (Ebd.)

Den Gedanken fortsetzend, wird die Diagnose weiterführend auch für *Das Erdbeben in Chili* (1811) gestellt:

Es liegt ihnen (Tod und die ihn herbeiführende Grausamkeit, Lb.) keine Tragik zugrunde, kein gesellschaftlich zwingender Konflikt, keine philosophische Sinnfrage. Sie werden motivisch nicht zur Polarisierung von Schönem und Häßlichem, Gutem und Bösem, Idee und Sinnlichkeit genutzt. Sie verweisen nicht über sich hinaus auf ein dahinter liegendes Anderes. Sie sind frei von externer Sinngebung und existieren nur um ihrer selbst willen. Diese Leichen sind für die Zwecke des ästhetisch Schönen in keiner Weise brauchbar. Ihr gewaltsames Ende soll schockieren... (Ebd., Hervorhebung Lb.)

Zusammenfassend in Bezug auf die Novellen spricht Dumont von einer „Literarisierung eben dieses Unzulänglichen, die nichts ausklammert, da sie sich keinem höheren Sinn, keiner Wahrheit mehr verpflichtet fühlt. So werden ihr das Frappante und Schockante zum konstitutiven Zentrum einer Poesie des Interessanten.“ Diese „Poesie des Interessanten“ aber schließt ein, dass narrative Strukturen oder Elemente in die hohe Literatur aufgenommen werden, die sich zuvor bereits in der populären Alltagsliteratur bewährt hatten. Dieser innerliterarische Transfer hat nun keineswegs etwa eine Trivialisierung hochliterarischer Werke zur Folge. Er zeigt uns aber, dass die Annahme von einer dichotomischen Trennung von Hoch- und Trivilliteratur durch die literarische Praxis selbst immer und immer wieder widerlegt wird.

Innovatives und Nonkonformes auch in der Trivilliteratur

Lässt man sich auf triviale Literatur ein – und das heißt zunächst einmal, triviale Werke auszugraben und sie wirklich auch zu lesen – sind überraschende Entdeckungen fast an der Tagesordnung. Es erweist sich dann auch, dass Innovatives nicht nur an die hohe Literatur gebunden sein muss und dass Trivilliteratur nicht immer nur die „nachschafterische“ ist. Als Beispiel soll ein solches „Fundstück“ aus meiner Suche nach Hinweisen zum Typ des Künstlerromans dienen.

Gemeinhin wird der Roman *Ardinghello* (1787) von Wilhelm HEINSE (1746-1805) als erster deutscher Künstlerroman apostrophiert. Oft wird auch der autobiografische Roman *Anton Reiser* (1785-90, 4 Teile) von Karl Philipp MORITZ (1756-1793) in die Nähe zum Künstlerroman gerückt. Beide sind zur Hochliteratur zu zählen. Es geht in diesen Romanen

noch um das Problem der Heranbildung einer Künstlerpersönlichkeit, nicht aber um die Gestaltung von Problemen der „modernen“, der bürgerlichen Künstlerexistenz. Probleme der „modernen“ Künstlerexistenz in der Hochliteratur finden wir in Ansätzen erstmals im Zusammenhang mit der Figur des Kapellmeisters Berglinger bei dem Frühromantiker Wilhelm Heinrich WACKENRODER (in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796 und in den *Phantasien über Kunst für Freunde der Kunst*, 1798). Gestaltet wird durch Wackenroder das Zerbrechen des Künstlers an der Nichteinlösbarkeit seines Kunst- und Lebensanspruches. Der Künstler Berglinger ist am Ende seines Wegs allein, er ist auf sich selbst zurückgeworfen, er ist rettungslos. Wir können mit einigem Recht vom Jahr 1796 als dem Geburtsjahr des modernen Künstlers in der deutschen Hochliteratur sprechen. Literarisch aufgenommen und weitergeführt wird die Künstlerproblematik dann durch E.T.A. HOFFMANN, in der Moderne (an der Wende zum 20. Jahrhundert) durch HOFMANNSTHAL und dann vor allem durch Thomas Mann.

Eine Dichterfigur erscheint jedoch bereits 1784 – also drei Jahre vor *Ardinghello* – im Titel des Romans *Leben und Tod des Dichters Firlifimini* Autor ist der bei seinen Zeitgenossen als populärer Reiseschriftsteller bekannte, als Trivialautor in der älteren Literaturgeschichtsschreibung denunzierte, jedoch von Goethe, Wieland und anderen geschätzte Joachim Christian Friedrich SCHULZ (1761 – 1798 Weiterhin als Schulz oder Friedrich Schulz zitiert). Während Heinse in seinem *Ardinghello* den Künstler als „Sonderwesen“ gestaltet, für dessen Schaffensvoraussetzungen geniehafte Ungebundenheit, frei von gesellschaftlichen Zwängen eingefordert wird, stellt Schulz in den Mittelpunkt seines Romans den freien Schriftsteller - mithin den neuen Typ des Schriftstellers und modernen bürgerlichen Künstlers. Er gestaltet dessen Schaffens- und Lebensproblematik, die aus den Zwängen der Gesellschaft erwächst. Das für die deutsche Literatur Innovative und „Moderne“ ist hier also bereits vor dem Auftauchen in der Hochliteratur bei dem „Trivialautor“ Schulz zu finden.

Wenn Schulz in den Mittelpunkt seines Romans den Dichter stellt, geht es ihm nicht um die Gestaltung des Weges des Individuums zum Künstler (wie bei Heinse), sondern um Probleme der Künstlerexistenz (die dann seit der Moderne vehement ins Bild treten). Um nicht missverstanden zu werden: Schulz greift noch nicht den später in der Literatur immer wieder thematisierten Widerspruch „Künstler/Bürger“ auf, sondern gestaltet werden von ihm andere Fragen. Den Blick fokussiert Schulz auf Probleme, die zu den bestimmenden Existenzbedingungen des beschriebenen neuen Künstlertyps gehören:

- Der Dichter zwischen künstlerischem Anspruch und der Notwendigkeit, Literatur als Ware zu produzieren, um überleben zu können
- Der Hunger als Lebenserleiden und als schaffensbegleitend; der Hunger im poetischen Bild (dargestellt wird der quälende Prozess des Verhungerns)
- Die zunehmende Vereinzelung des an den Existenzbedingungen scheiternden Künstlers; der Prozess zunehmender Vereinzelung, die das Künstler-Ich schließlich allein auf sich selbst zurückwirft.

Auf diesen Ebenen wird das für die Moderne postulierte (aber schon bei Wackenroders Berglinger zu findende) „unrettbare Ich“ – in freilich völlig anderen Zusammenhängen - insofern vorweggenommen, als Schulz' *Firlifimini* selbst bei deutlich reduziertem künstlerischen Anspruch von der sozialen Randexistenz des freien Schriftstellers zum letztendlich Ausgestoßenen wird, dem eine Einbindung in irgendeine Art von Gemeinschaft unmöglich gemacht wird:

- Firlifimini scheitert nicht an einem Widerspruch zwischen individuellem Kunstideal einerseits und Kunst- und Lebenswirklichkeit andererseits (wie der Musiker Berglinger bei Wackenroder);

- er scheitert auch nicht am Problem einer künstlerischen Antibürgerlichkeit (etwa im Sinne des Bohemiens).

Firlifimini scheitert aber dennoch an Problemen, die gebunden sind an die moderne Künstlerexistenz. Der Autor Schulz gewährt zudem einen Einblick in jene Schaffensbedingungen innerhalb der Literaturlandschaft am Ausgang des 18. Jahrhunderts, die das Entstehen trivialer Texte begünstigen.

Textauszüge:

Die Dichtkunst geht jetzt nach Brod, und verliert dadurch einen grossen Theil ihrer edlen und hohen Bestimmung. (60)

Immerwährende Sorge: was werden wir essen, was werden wir trinken; ewige kalte Küche; ununterbrochenes Anstrengen seiner Geisteskräfte; Schreck; Angst und alle die gewaltsamen Bewegungen, die ein ehrliebender Mann fühlt, wenn er von Gläubigern blockiert wird und nicht hat, wovon er bezahle – hatten ihn so schlaff, so abgezehrt, so matt, so zu Haut und Knochen gemacht, daß er einen Anblick gab - um eines Teufels Wuth in Thränen zu zerschmelzen. (96)

Hilflos und halb verschmachtet wässerte der arme Dichter umher. Bei Tage hungerte ihm, und bei Nacht träumte ihm davon. Der Gott des Hungers erschien ihm gewöhnlich noch tausendmal gräßlicher, als ihn Ovid gemahlt hat, und wenn irgend jemand mehr Zeug gehabt hätte, diese fürchterliche Gottheit lebhaft zu schildern, so wars Firlifimini um diese Zeit. Aber sonderbar ists, daß er auch mit keiner Sylbe an ein poetisches Gemählde des Hungers dachte, und mir scheint daraus zu folgen, daß kein Poet im Stande ist, den Hunger zu schildern, wenn er selbst hungrig, oder den Durst, wenn er selbst durstig ist (109)

Angemerkt sei am Rande, dass sich der Versuch, Hunger als poetisches Bild zu gestalten, in der Hochliteratur in dieser eindringlichen Form erst 1888 bei Knut Hamsun (1859-1952) in seinem Roman *Hunger* findet.

Um seinem Patron (Verleger, Lb) gefällig zu seyn, unterdrückt' er jede Empfindung des Schönen, die ihn von Seite zu Seite mit Allgewalt packte und zusammenschüttelte. (...) sein Gefühl stritt unablässig wider die harte Pflicht. (131)

Er machte Plan und Anfang zu einem Roman. Alles ging gut, so lange ihm nicht einfiel, daß er es thun müßte, kam ihm aber sein unbarmherziger Wirth in den Sinn, weg waren Ideen, Gedanken und Lust. (206)

Himmel und Erde! – Ich vergehe – meine Leiden sind über mein Haupt gewachsen; ich trage sie nicht, ich trage sie nicht! Erbarmen! Kann denn nichts das Herz des Ungeheuers rühren! Ich sterbe vor Hunger! Ich fühle aufsteigen aus meinem Innersten Zuckungen, die mich packen, schütteln, fürchterlich zerren! Die Schauer nehmen zu; die Feuerglut, worin ich liege, steigt immer höher und höher – ich muß – ich brülle – ich schreie – Feuer nagt mir im Busen – Alpeneis liegt auf meinem Rücken - - ich - ich -. (221)

... seine Augen sahen stier nach der Decke; Krämpfe zogen seine Füße bis an die Brust herauf und seine Hände dicht zusammen. Aus einigen Bewegungen, die er machte, als sein Wirt dazu kam, schien es, als wenn er seine Kräfte anstrengte, Hülfe zu rufen, aber er vermochte es nicht. Er ward mit jedem Athemzug schwächer, die Krämpfe und Zuckungen immer gewaltsamer und nach fünfzig Minuten verschied er. (221f.)

Er (der Wirt, Lb) ließ ihm einen platten Sarg machen und den Tag drauf, abends gegen sechs Uhr ward er auf den Gottesacker getragen. Niemand beweinte ihn, niemand betrauerte ihn. Sein Wirth allein folgte dem Sarge, mit einem Flor um den Huth. Aber

er betrauerte nicht ihn, sondern die vierzig Thaler, die mit ihm zu Grabe getragen wurden. (222)

Hier zitiert Schulz offensichtlich das Ende des *Werther*-Romans von Goethe. Zum Vergleich: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774):

Nachts gegen eilfe ließ er ihn an die Stätte begraben, die er sich erwählt hatte. Der Alte folgte der Leiche und die Söhne, Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.

Wie Werther hält auch Firlifimini den Suizid für eine ihm zustehende Möglichkeit, selbst und frei über den Zeitpunkt seines Todes entscheiden zu können. Firlifimini sieht gegen Ende des Romans den Tod als einzige Möglichkeit, seinem Leiden zu entrinnen (analog zu Werther). Der Autor Schulz lässt aber diesen Weg für seine Romanfigur nicht zu. Nicht etwa aus religiösen Gründen (Schulz war eher Atheist), sondern um das Leiden Firlifiminis gestalterisch bis zur letzten Konsequenz führen zu können. Die unsäglichen Existenzbedingungen seiner Künstlerfigur wie die Erbarmungslosigkeit der Umwelt werden durch die Darstellung des langsamen Verhungerns zugespitzt dargestellt und als poetisches Bild für das Leiden des Künstlers an seiner Zeit installiert.

Werther ist selbst noch nach dem Tod „aufgehoben“ in einer Gemeinschaft ihn betrauernder Freunde. - Firlifimini bleibt unbetruert – bleibt „unrettbar“ und ist vergessen schon im Augenblick seines Todes. – In der Figur des Wirts wird das Leiden Firlifimini noch über den Tod hinaus zum Begleiter.

Der in den Schlusszeilen des *Werther*-Romans doch anklingende versöhnliche Ton ist durch den Autor Schulz in seinem „*Werther*-Zitat“ am Ausgang des Firlifimini umgewandelt in bitterste Unversöhnlichkeit.

Das Beispiel des Romans *Leben und Tod des Dichters Firlifimini* zeigt die Aufnahme aktueller und wesentlicher Themen durch die Trivilliteratur, noch bevor diese in der Hochliteratur erschienen. Der einen Roman der Hochliteratur zitierende Ausgang des Firlifimini-Romans ist kein „Weiterschreiben“ vorgegebener hochliterarischer Muster, sondern eine vom Autor vorgenommene bewusste Neubewertung einer in der hochliterarischen Vorlage enthaltenen Konstellation. Dennoch ist Schulz' Roman freilich der Trivilliteratur zuzuordnen. Zu begründen wäre das z.B. unter Anwendung der Wertungskriterien für Triviales („ästhetische Spannungsfelder“). Zugleich aber wird an diesem Beispiel erneut deutlich, dass die Grenzen zwischen Hoch- und Trivilliteratur tatsächlich fließend sind, dass sich beide Textsorten durchaus in einem gemeinsamen Kosmos begegnen, in dem das gegenseitige Aufeinanderbezogenheit zum Alltäglichen gehört (und so gesehen also „trivial“ ist).

5. Der Weg zur Massenkultur

Der Blick auf die heutige Situation im deutschen Buchhandel zeigt uns die Dimensionen, die uns begegnen, wenn wir gegenwärtig von Massenkultur und Massenpublikum sprechen. Bücher werden heute in Bahnhofs-, Kaufhaus- und Großflächenbuchhandlungen verkauft, angeboten werden sie aber auch in anderen Buchverkaufsstellen bis hin zum Internetbuchhandel. Durchschnittlich große Buchhandlungen bieten den Käufern heute eine Auswahl zwischen 10.000 bis 120.000 Titeln. Nebenmärkte wie Apotheken, Gartencenter u.a., sowie der Direktvertrieb der Verlage sind inzwischen eine ernsthafte Konkurrenz für den Buchhandel. Als erstes Medienkaufhaus bot 1979 in München das Unternehmen Hugendubel auf einer Fläche von mehr als 2.000 qm das erste Großflächensortiment mit einer Kombination verschiedener Print-, On- und Offline-Medien und den dazu passenden Non-Book-Artikeln an.

Taschenbücher machen heute durchschnittlich 14% des Sortimentsumsatzes aus und sind aus dem Buchangebot nicht – noch immer nicht - wegzudenken. Das sei deshalb hervorgehoben, weil wir gerade im Taschenbuchsoriment die wohl meistgekauften trivialen Titel finden. Hier liegt auch die entscheidende Ursache dafür, dass seit Mitte des 20. Jahrhunderts sich gerade die Anbieter von Taschenbüchern zu großen Verlagen entwickeln konnten. So gab z.B. der Erich Pabel Verlag (Rastatt) mit der auf eine vorzugsweise weibliche Leserschaft zielenden Lore-Reihe die erste Romanreihe nach dem 2. Weltkrieg heraus und hatte damit einen derart großen Erfolg, dass er schließlich zu einem der bekanntesten Romanverlage Europas avancierte. Der 1934 gegründete Heyne-Verlag (München) verlegt seit 1958 Taschenbücher und wurde schließlich zum zweitgrößten Taschenbuchverlag Deutschlands. Der 1922 gegründete Goldmann Verlag (der damals vor allem die Kriminalromane von Edgar WALLACE verlegte) wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls zu einem der bedeutenden Taschenbuchverlage. Sein Schwerpunkt bildet die Herausgabe von Kriminalliteratur („Gelbe Reihe“).

Seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist ein zunehmender Prozess der Konzentration im Verlagswesen zu beobachten. Kleinere Verlage werden übernommen und gehen in großen Verlagsgruppen auf. 1986 konnte eine relativ kleine Spitzengruppe von 68 Verlagen 56% des Gesamtumsatzes auf sich vereinigen. Eine Folge gerade in Bezug auf die nachhaltige Präsenz von Trivialliteratur ist in diesem Zusammenhang, dass es sich kaum ein Verlag mehr erlauben kann, literarisch höherwertige Titel noch unbekannter Autoren in das Verlagsprogramm aufzunehmen und dabei auf einen erst künftigen Verkaufserfolg zu hoffen. Produziert (und angeboten) werden fast ausschließlich Titel, die einen möglichst sofortigen und möglichst maximalen Profit erzielen. – Spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts wird der globalisierte Buchmarkt von den großen Medienkonzernen dominiert. Zu nennen wären hier vor allem Holtzbrink, die Axel Springer AG und die Bertelsmann AG mit ihrer Tochter Random House. Bertelsmann z.B. konnte 1989 einen Weltumsatz von 12,2 Milliarden DM verbuchen.

Von der heutigen Situation aus sei der Blick gerichtet auf die wichtigsten Stationen des Weges hin zu einer Massenlesegesellschaft. Dabei gilt es, zunächst die Voraussetzungen zu benennen, die die Existenz eines Massenpublikums und einer Massenkultur überhaupt erst ermöglichten. Es musste schließlich ein Publikum vorhanden sein, das lesen konnte und das die Möglichkeiten besaß, Bücher zu lesen - das also über genügend Freizeit verfügte, das die finanziellen Mittel besaß, an Bücher (über Ausleihe oder durch Kauf) zu kommen und das eine Literatur vorfand, die seinen Unterhaltungsbedürfnissen entsprach. Zugleich mussten wirtschaftlich potente Verlage existieren und die technischen Möglichkeiten, Bücher

massenhaft und möglichst billig zu produzieren. Schließlich bedurfte es schneller und umfassender Vertriebsmöglichkeiten, um den Buchmarkt zu erobern.

Die Suche nach jenem Zeitraum, in dem sich die Bedingungen für das Entstehen einer Massensliteratur herauszubilden begannen, führt zurück bis in zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Jahrhundert der deutschen Aufklärung finden wir die Anfänge einer bürgerlichen Literatur und das Entstehen und Wachsen einer bürgerlichen Leserschicht.

Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Aufklärung beginnt in Deutschland etwa um 1680 und endet erst nach 1800. Als Ganzes ist sie damit eine der längsten homogenen Strömungen in der deutschen Kulturgeschichte. Der Begriff Aufklärung stellt einen Zusammenhang her zwischen den umfassenden philosophisch-wissenschaftlichen und literarischen Entwicklungen der Zeit. Von ihr gehen Wirkungen aus, die bis heute anhalten, in ihr geboren wurden Vorstellungen über die Möglichkeit der Vermenschlichung der Gattung Mensch, die bis heute noch immer nicht wirklich eingelöst sind.

Die gesamte deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts ist ein Bindeglied zwischen Früher Neuzeit und Neuzeit. In dieser Übergangsphase beginnt die deutsche Literatur eine vielschichtige eigenständige Entwicklung, die zur Herausbildung der Literatur als eines selbstständigen Bereichs (eines Literatursystems) führt. Alle literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts tragen auf ihre Weise zur Modernisierung der deutschen Literatur bei. Diese Modernisierung der Literatur hängt zusammen mit der Durchsetzung des Deutschen als Kultursprache, der Verbesserung und Verbreitung von Bildung, der Verbesserung der Lebensumstände im allgemeinen und dem zunehmenden Selbstbewusstsein deutscher Autoren und ihres Publikums. 1784 antwortete der deutsche Philosoph Immanuel KANT auf die ihm von der *Berlinischen Monatsschrift* gestellte Frage, was Aufklärung sei, indem er vor allem auf dieses Selbstbewusstsein des bürgerlichen Menschen zielte:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. (...) Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung. (...) Wenn denn nun gefragt wird: Leben wir jetzt in einem aufgeklärten Zeitalter? So ist die Antwort: Nein, aber wohl in einem Zeitalter der Aufklärung. (...) (Kant 1784, 516)

Politische Zustände

Ein staatlich einheitliches Deutschland gibt es im 18. Jahrhundert nicht. Das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“ ist eine Konstruktion, die auf den frühen Reichsgedanken des 10. Jahrhunderts zurückgeht. Dieses Reich umfasste noch im 16. Jahrhundert Territorien, die sich zum Teil recht weit außerhalb der Sprachgrenzen des damaligen Deutschen befanden (das betraf mehr oder weniger große Gebiete oder auch Gesamtterritorien heutiger Staaten wie die Niederlande, Belgien, Frankreich, Luxemburg, Schweiz, Oberitalien, Slowenien, Österreich, Tschechien, Polen). Der an der Spitze stehende jeweilige Kaiser verkörperte über die Jahrhunderte hinweg keinesfalls die Macht, die einen starken Zentralstaat hätte formen können. – 1806 legt Kaiser Franz II. auf Druck Napoleons die Krone nieder und löst damit das Heilige Römische Reich Deutscher Nation auf.

Im 18. und bis in das 19. Jahrhundert hinein existieren in Deutschland etwa 300 rechtlich selbstständige Territorien: Königreiche, Fürsten- und Herzogtümer, unabhängige Reichsstädte, der große Kirchenbesitz - bis hin zu kleinen und kleinsten Grundherrschaften. All diese Territorien verfügen über ein eigenes Rechtssystem, das nur in einigen Grundfragen

von Reichsgesetzen beschränkt wird. Es existieren innerhalb Deutschlands Staats- und Zollgrenzen, eigene Münz- und Maßsysteme usw. Weder gibt es in jener Zeit ein einheitliches politisches noch ein geistig-kulturelles Zentrum Deutschlands. Einflüsse auf politische und kulturelle Prozesse gehen von den verschiedenen Residenzstädten der größten Territorialstaaten, von den Handels- und Hafenstädten sowie von den Universitätsstädten aus.

Die in allen Regionen machtausübende Herrschaftsform ist die Monarchie. Die Gesellschaft ist in drei Haupt-Stände gegliedert: (weltlicher und geistlicher) Adel, Bürgertum sowie Bauern. Die Bauernschaft ist (neben den Tagelöhnern in den Städten) der politisch, sozial und geistig entschieden unterprivilegierte Stand. Zwischen 1700 bis 1800 wächst die Bevölkerung im Gebiet des Deutschen Reiches von etwa 13 auf 25 Millionen Einwohner. Ungefähr 80% davon sind in der Landwirtschaft tätig – die meisten Bauern befinden sich in feudaler Abhängigkeit von ihren Grundherren. In den größten Städten leben gegen Ende des Jahrhunderts in Wien 247.000, in Berlin 172.000 und in München 48.000 Einwohner.

Friedvoll konnte das Jahrhundert nicht genannt werden. Kriege wurden von den feudalen Territorialmächten noch immer als probates Mittel angesehen, ihre Machtinteressen durchzusetzen. In das Leben vieler Menschen eingreifend waren vor allem die drei Kriege, die Österreich und Preußen im Zeitraum zwischen 1740 und 1763 gegeneinander um den Besitz Schlesiens führten (Schlesische Kriege). Der dritte von ihnen (1756 bis 1763) ging in die Geschichte unter dem Namen „Siebenjähriger Krieg“ ein. Ganz abgesehen von den unmittelbaren Kriegsfolgen wie Leid, Verwüstungen und Verarmung vieler Bewohner vor allem auf dem Lande, befanden sich die Kriege und die Kriegspolitik der Feudalmächte im krassen Gegensatz zu den Moral- und Tugendvorstellungen des aufstrebenden Bürgertums. Dessen Ideale von Vernunft und Menschlichkeit bildeten die Grundlage für die kritische Bewertung, die die Kriegspolitik in der bürgerlichen Literatur fand. Aber nicht nur die Kriegsheere stellten eine Bedrohung der allgemeinen Sicherheit dar. Als Beispiel sei nur das grassierende Räuberunwesen im 18. Jahrhundert genannt, das die Landstraßen unsicher machte und mitunter ganze Landstriche bedrohte. Am berüchtigsten waren der „Bayrischer Hiesel“ genannte Matthias Klostermayer, der 1771 hingerichtet wurde, und Johannes Bückler, der als „Schinderhannes“ bekannte Anführer einer Bande von 250 Mitgliedern. Er wurde 1803 in Mainz hingerichtet. Ich erwähne das hier, weil dieses Räuberunwesen eben keine periphere Erscheinung war, sondern das Rechtsempfinden berührte und auch eine gewisse eskapistische Sehnsucht bei nicht wenigen Menschen weckte. Jene Literaten, die auf ein möglichst breites Publikum zielten, machten sich dieses ambivalente Interesse an den Räuberbanden zu Nutze. In der trivialen Literatur jener Zeit fand das seinen Niederschlag in unzähligen Räuberromanen und -stücken. Der Wiener Theaterdichter Joseph Alois GLEICH (1772-1841) konnte nicht nur auf den Vorstadtbühnen seiner Heimatstadt Erfolge feiern, sondern schrieb auch etwa 100 Ritter-, Räuber- u. Geisterromane. Ein großes Publikum erreichte auch der Roman von Ignaz Ferdinand ARNOLD (1774-1812) *Der schwarze Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner* (1805), der sogar 1968 neugedruckt wurde. Die größte Verbreitung erreichte jedoch der Vielschreiber Christian August VULPIUS (1762-1827) mit dem Roman *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in 3 Theilen oder 9 Büchern.* (1799). Aber nicht nur die triviale Literatur nahm sich dieses Stoffes an. Friedrich SCHILLER (1759-1805) schrieb – freilich nicht eine „Räuberromantik“ bedienend – das Drama *Die Räuber* (1782) und die Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792), hier auf das Leben des historischen Räubers Johann Friedrich Schwan zurückgreifend. Mit diesen Beispielen ist jene Phase literarischer Entwicklung in Deutschland zu beschreiben, in der sich hohe und triviale Literatur auseinander zu entwickeln begannen.

Seit dem Augsburger Religionsfrieden von 1555, der die unterschiedlichen Konfessionen als gleichberechtigt anerkannte, befestigte sich unter den Bedingungen der territorialen Zergliederung in Deutschland der Dualismus von katholischen und

protestantischen Reichsständen. Das hatte u.a. zur Folge, dass sich geistig-kulturelle Teillandschaften herausbildeten, in der die Literatur z. B. in Bezug auf Wirkungsfelder und Verbreitungsmöglichkeiten unterschiedlichen Bedingungen ausgesetzt war. So sah sich die bürgerliche intellektuelle Elite – um nur einen Aspekt zu nennen - im katholischen Süden Deutschlands (z. B. im Königreich Bayern) wesentlich konservativeren Auffassungen und auch restriktiveren Zensurbestimmungen gegenüber als im protestantischen Norden (z. B. in Preußen oder auch in Sachsen). Die Herrschaftsform des Absolutismus trug andererseits dazu bei, Voraussetzungen zu schaffen, die bestimmte gesellschaftliche Fortschritte ermöglichten und den Prozess der bürgerlichen Emanzipation beförderten. Sukzessive nahm der Adel stärker als bisher höhere Bildungsmöglichkeiten wahr, das bürgerlich-aufklärerische Gedankengut fand so auch bei Angehörigen dieses Standes Widerhall. Nicht wenige Adlige gehörten am Ausgang des 18. und im 19. Jahrhundert zur bildungstragenden Schicht. In diesem Zusammenhang wurde im Bildungsbürgertum die Vorstellung von einem „aufgeklärten Absolutismus“ genährt, die sich wiederum in den Darstellungen gesellschaftlicher Zustände und Entwicklungsperspektiven in der Literatur niederschlug. Wie sich diese Wunschvorstellungen von einem aufgeklärten Absolutismus auch direkt personifiziert fanden, zeigt die Tatsache, dass der preußische König Friedrich II. als „Aufklärer auf dem Thron“ in aufklärerischen Schriften begeistert gefeiert wurde und - auf dem Thron in Wien - Joseph II. durch seine Toleranzedikte der Hoffnung auf einen katholisch-aufklärerischen Josephinismus Nahrung gab. Über Friedrich II. schrieb der namhafte Berliner Aufklärer Ernst Ferdinand Klein 1784:

... der große Monarch, der seitdem das Muster der Fürsten, und das Ziel der Bewunderung von ganz Europa geworden ist. O Ihr, welche Gott unter den Namen der Könige und Fürsten zu Vormündern seiner unmündigen Kinder bestellte (...). Wann wollt ihr anfangen, euren Völkern Friedrich zu sein, nicht zu scheinen?“ (Klein 1784)

Der Leser. Über die Bildungslandschaft

Mit dem auswählenden Blick auf die Bildungslandschaft (und hier vor allem auf die Schulen und Universitäten) soll das Bedingungsfeld erkennbar werden, in dem sich eine neue Leserschaft jenseits der Schicht der Gelehrten herauszubilden begann. Verdeutlicht werden soll, wie im Prozess der aufklärerischen Bildungsbemühungen, die unter dem Zeichen der Volksaufklärung auch die sozial benachteiligten Schichten einschlossen, die Emanzipation des Lesers begann. Die Ergebnisse der Bildungsbemühungen schufen die Voraussetzungen dafür, dass das Lesen schöngeistiger Literatur in allen sozialen Schichten nicht nur ermöglicht, sondern nach und nach zu einem Bedürfnis wurde. Indem die Leserschaft jetzt sowohl den Bildungsbürger als auch den Handwerker und den Tagelöhner einschloss, differenzierten sich rasant die an die Literatur gestellten Ansprüche. Nicht mehr nur um Bildungserwerb und religiöse Erbauung ging es nunmehr, sondern immer zahlreicher wurde die Lesergruppe, die vornehmlich an Unterhaltung interessiert war. Der Schriftsteller Christoph Martin WIELAND konstatiert: „Nie ist mehr geschrieben und gelesen worden“ (Wieland 1779) und der Philosoph Immanuel Kant kommentiert 1798, dass die „Leserey“ zum „beynahe allgemeinen und unentbehrlichen Bedürfnis geworden“ sei. Er registriert eine Neustrukturierung der Leserschichten, da man selbst dort lese, „wo man vor zwanzig Jahren noch an kein Buch dachte; nicht allein der Gelehrte, nein auch der Bürger und Handwerker beschäftigt sich mit Gegenständen des Nachdenkens“. Frauen gehören jetzt ebenso zu den Lesern wie die Angehörigen des unterprivilegierten Standes, der „lesende Theil findet sich jetzt unter allen Ständen, in Städten und auf dem Lande, sogar die Musketiere in großen Städten lassen sich aus der Leihbibliothek Bücher auf die Hauptwache holen“.

Die Leserey ist zum beynahe allgemeinen und unentbehrlichen Bedürfnis geworden. (...) Man liest selbst da, wo man vor zwanzig Jahren noch an kein Buch dachte; nicht allein der Gelehrte, nein auch der Bürger und Handwerker beschäftigt sich mit Gegenständen des Nachdenkens. (...) Heutigen Tags ist nicht leicht ein Frauenzimmer von einiger Erziehung, das nicht läse; der lesende Theil findet sich jetzt unter allen Ständen, in Städten und auf dem Lande, sogar die Musketiere in großen Städten lassen sich aus der Leihbibliothek Bücher auf die Hauptwache holen. (Kant 1798)

Die Produzenten von Literatur (Autoren und Verlage) nahmen an dieser „Leserevolution“ wirkend teil. Eine der mit ihm verbundenen Erscheinungen war, dass jetzt die Entwicklungen in der hohen und der trivialen Literatur deutlich auseinander gingen. Ohne die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts begonnene Herausbildung einer neuen Lese- und Literaturlandschaft ist eine Entwicklung hin zur Massensliteratur nicht denkbar.

Die Schulpflicht wurde in Deutschland zu unterschiedlichen Zeiten in den einzelnen Territorien eingeführt: in Württemberg und Weimar bereits Mitte des 17. Jahrhunderts, in Preußen erst 1717. Immerhin konnte im 18. Jahrhundert durchgesetzt werden, dass auch Kindern aus den unteren sozialen Schichten zumindest eine gewisse Grundausbildung vermittelt wurde. Gelehrt wurden Elementarkenntnisse im Lesen, Schreiben, Rechnen, Religion – in Preußen auch vaterländische Geschichte. Hinzugefügt sei, dass die Dorfkinder freilich weit längere Zeiten arbeitend auf den Feldern als in den Schulstuben zubrachten. Die geringe Wertschätzung, die vor allem den Dorfschulen entgegengebracht wurde, zeigte sich auch daran, dass im Grunde Unausgebildete als Lehrer eingesetzt wurden. Deren Gehalt reichte kaum zum Leben, so dass sie anderen Berufen neben dem Lehrersein nachgehen mussten:

Nach einer Verordnung von 1722 sollten übrigens nur Schneider, Leineweber, Schmiede, Rademacher und Zimmerleute zum Schulamt zugelassen sein. (...) Der große König (Friedrich II. von Preußen, Lb) meinte aber 1771, daß die „Schneiders

schlechte Schulmeister Seindt“, und wünschte 1779 lieber Invaliden (wegen Verletzung ausgemusterte Soldaten, Lb) zu Schulmeistern zu haben. Nun kam die Herrschaft der schnauzbärtigen Unteroffiziere mit dem Stelzfuß in vielen Schulen, über die noch heute im Munde des Volkes allerlei ergötzliche Anekdoten umlaufen. (Reicke 1902, 132f.)

Nicht viel besser als an den Dorfschulen sahen in den Städten die Bedingungen an den sogenannten „Winkelschulen“ für die Kinder armer Handwerker und Tagelöhner aus. Auch hier waren die „Schulhalter“ oft ausgemusterte Soldaten oder deren Frauen. Es waren Lehrer, „welche ohne alle Prüfungen und Erlaubnis ganz aus freien Stücken ihren Unterricht begonnen.“ (Wolter 1902, 224) In Magdeburg, einer preußischen Provinzhauptstadt, existierten 1737 in der Altstadt (etwa 20.000 Einwohner) 31 solcher Privatschulen; die Schüler waren im Alter zwischen drei und zehn Jahren. Diese Winkelschulen für die Ärmsten „...waren stark besucht, so daß das Bedürfnis solcher Schulen (...) nicht in Zweifel gezogen werden konnte; auch dauerten sie fort und vermehrten sich sogar (...). Und die Zahl der Schüler wuchs dergestalt, daß sie in mehreren Klassen geteilt werden mußten.“ (Ebd.) Einen höheren Bildungsanspruch realisierten die städtischen Bürgerschulen, die aber immer noch weit unter dem Niveau jener Gymnasien rangierten, die sich als „Gelehrtenschulen“ (Gymnasien, die auf den Universitätsbesuch vorbereiten) verstanden. Hervorheben will ich jedoch, dass trotz des im Vergleich zum wesentlich höheren Bildungsniveau herausragender zeitgenössischer Schulen stark minimierten Angebots der Bürger-, Stadt-, Winkel- und Dorfschulen nicht unerwähnt bleiben darf, dass gerade in der oft gescholtenen „alltäglichen“ Schulwelt - allein schon durch die Alphabetisierung der Angehörigen der sozial unteren Bevölkerungsgruppe - jene neue Leserschicht heranwuchs, die den aufklärerischen Dialog - freilich auf eigene Weise - letztlich bis in die Handwerkerstube, in die Kasernen oder sogar an den winterlichen Familientisch des Bauern führte.

Wurde für die Einstellung eines Lehrers an einem Gymnasium in der Regel ein Universitätsstudium (zumeist Theologie) oder die Ausbildung an einem der besseren pädagogischen Seminare vorausgesetzt, befand sich die Ausbildung der Lehrer für Stadt- und Bürgerschulen auf einem wesentlich niedrigeren Niveau. Der Frühromantiker Wilhelm Heinrich WACKENRODER (1773-1798) besuchte auf einer seiner Reisen 1793 ein solches Lehrerseminar im preußischen Bamberg. Sein Bericht kann einen Eindruck vom Stand der Ausbildung von Lehrern für die Kinder der sozial Unterprivilegierten vermitteln:

Das Schullehrerseminarium, 1775 gestiftet, hat 7 Mitglieder, die von einem einzigen Lehrer, Namens Pez, im Rechnen, in der Bibel, in vaterländischer Geschichte, in Geographie, besonders in vaterländischer, in Naturgeschichte, Pädagogik, deutscher Sprachlehre, Religion, Moral u Bedeutung der katholischen Kirchenzeremonien unterrichtet, und zu künftigen Stadt- und Landschulmeistern und Cantoren gebildet werden. Ein eigener Lehrer unterrichtet sie, in einem eignen Zimmer im Clavier, - das Zimmer daneben ist für den Unterricht bestimmt. - Sie haben alles frey, die Kleidung ausgenommen, und schlafen in 2 Zimmern. Das Zimmer für eine Bibliothek ist noch leer. Herr Pez braucht zu Lehr- und Hauptbüchern: von Felbingers Von den Eigenschaften, Wissenschaften und Bezeigen eines rechtschaffenen Schulmanns. Bamb. u Wirzb. 1791.8. - Allgem. Lesebuch für kath. Bürger u Landleute, von Einem katholischen Geistlichen in Franken (...) 1792. - Ein Lehrbuch von der Berliner Realschule. Beckers Noth- und Hülfsbüchlein. (Wackenroder 1991)

Als herausragende aufklärerische Pädagogen und Schuldirektoren seien hier nur August Hermann Francke (1663-1727), Johann Bernhard BASEDOW (1723-1790) und Friedrich Gedike (1754-1803) erwähnt. Francke gründete in Glaucha (bei Halle) 1695 ein Waisenhaus und eine Armenschule, aus der sich ein Schulsystem, das von der Elementarschule bis zur

Hochschulreife führte, entwickelte. Dabei durchbrach er das bestehende Bildungsprivileg der höheren Stände und wurde zugleich wegweisend für eine höhere Mädchenschulbildung. Die Schulen hatten bei Franckes Tod 2300 Schüler, davon 40 Prozent Mädchen. Gleichzeitig beförderte er die erste systematische Lehrerausbildung. Basedow war einer der bedeutendsten Vertreter des Philanthropismus. 1774 gründete er das Philanthropinum in Dessau, an dem die Schüler an praktische und nützliche Tätigkeit herangeführt wurden. Gedike, Direktor des Friedrichwerderschen Gymnasiums in Berlin (Schüler waren hier u.a. die späteren Romantiker Wackenroder und Ludwig TIECK), nahm als Rat des Oberschulkollegiums in Preußen entscheidenden Einfluss darauf, dass 1788/89 das Abitur als „Reifeprüfung“ an preußischen Gymnasien eingeführt wurde. Das Abitur fungierte als verbindliche Prüfung nach der höheren Schulbildung (Gymnasium) und als Voraussetzung für die Aufnahme eines Universitätsstudiums. In Preußen galt eine staatliche Prüfungsordnung. Geprüft wurden alte und neuere Sprachen, Wissenschaften (an erster Stelle in Preußen: Vaterländische Geschichte in Form einer mündlichen Prüfung, außerdem mussten die Abiturienten schriftliche Arbeiten in allen Fächern nach Themen anfertigen, die vom Schulleiter und vom Provinzialkollegium festgelegt wurden. Bei Bestehen wurde ein Reifezeugnis erteilt, bei Nichtbestehen erhielt der Schüler ein Zeugnis ohne die Reife-Bestätigung. Beide Zeugnisse berechtigten zur Immatrikulation an einer Universität. Wenngleich dadurch und durch die Tatsache, dass auch Abgänger von Bürger- und Realschulen ohne Abitur für den Übergang zur Universität noch kaum ernsthafte Schranken gesetzt scheinen. Es soll doch darauf verwiesen werden, dass mit der Einführung des Abiturs zunächst verhindert wurde, dass – wie vorher durchaus möglich – schon 13 oder 14jährigen Jungen der Zugang zur Universität ermöglicht wurde. Wesentlich aber ist, dass mit den Prüfungen erstmalig ein vergleichsweise einheitliches Wissensniveau für Studienanfänger garantiert wurde.

Wenn wie hier über die Herausbildung neuer Leserschichten zu reden ist, sei der Frage nachgegangen, welchen Beitrag der Deutschunterricht zumindest an den Gymnasien dazu lieferte. Vom „Pädagogium des Klosters Unserer Lieben Frauen in Magdeburg berichtet dessen Rektor, Propst Gotthilf Sebastian RÖTGER (1749-1831), dass „Teutsche Grammatik und Orthographie“ in den unteren Klassenstufen „Hauptsache“ sei, „den Schülern in der teutschen Rechtschreibung gehörige Fertigkeit zu geben“. In den höheren Klassen wird auf dieses Fach verzichtet, die Rechtschreibfähigkeit ist hier vorausgesetzt, doch „wird darauf bei Korrektur und Durchgehung aller teutschen Ausarbeitungen (...) beständige genaue Rücksicht genommen.“ (Rötger 1783, 134f.) In den Fächern Rhetorik und Poetik sollen alle Schüler der ersten vier Klassen „praktisch in der Bildung ihres Stils geübt werden.“ (Ebd.: 136). Gegenstände des Unterrichts sind hier „Stilbildung“, „Wohlredenheit“, „Redekunst und Rednersprache“, „poetische Schreibart“ und „Versbau“. Die Schüler sollten ihrem Lehrer wöchentlich eine poetische Ausarbeitung (ein Gedicht) zur Korrektur übergeben: „Zur poetischen Ausarbeitung wird niemand gezwungen, jeder aber, der Anlage zu Dichter- oder doch Versemacher-Arbeiten zeigt, dazu aufgemuntert“. (Ebd.: 140) Zumindest dieses Gymnasium entließ Abiturienten, die bereits in der schriftlichen Sprachgestaltung und in poetischen Grundmustern gut ausgebildet waren. Dennoch standen die Lehrer der von ihnen registrierten „Lesewut“ ihrer Schüler, die sich vor allem auf die Unterhaltungsromane bezog, ablehnend gegenüber:

Noch vor wenigen Jahren hatte eine Sündflut von ungewählter teutscher Lektüre fast allen wahren Fleiß, fast alles eigentliche Studiren weggeschwemt. Beschäftigt waren unsere Schüler auch damals, aber sie pränumerirten in unsern Leihbibliotheken, nahmen da Bücher entweder ganz ohne, oder doch wenigstens bloß nach eigener Wahl, die denn oft schlecht genug ausfallen mußte ... (Ebd., 199)

Rötger versuchte, die „Lesewut“ der Schüler, die sich aus der oft trockenen Materie des Schulstoffes in die Phantasiewelt der Literatur - und gerade der trivialen - zu flüchten versuchten, durch administratives Eingreifen einzudämmen. Das Prinzip der Nützlichkeit und Belletristik sind für das aufklärerische Denken zunächst nicht miteinander vereinbar:

Zwar lesen unsere Schüler auch heute noch teutsche Bücher, und werden dazu gar sehr aufgemuntert, aber es ist das nicht Sucht mehr, der Aufseher regulirt selbst die Auswahl der Bücher und nicht die zum eigentlichen Studium bestimmten Stunden, sondern nur Stunden, die den Nebenbeschäftigungen gewidmet sind, größere und einzelne Ferien, (...) sind dazu bestimmt... (Ebd., 199f.)

Selbst die Freizeitlektüre der Schüler wird also ganz dem Bildungsziel der aufklärerischen Schule unterworfen, denn „launigte Belletristen, denen nur immer erst der Ruf des Genius und Drang des innern Gefühls Feder oder Buch in die Hand geben muß, mögten wir aus den uns anvertrauten Jünglingen nicht gerne ziehen.“ (Ebd.: 202) Ganz in diesem Sinne ist auch die Haltung gegenüber dem zeitgenössischen Theater der Wandertruppen, das wenn nicht gar als schädlich so doch zumindest als nicht nützlich angesehen wird: „Wer ohne Erlaubnis des Rektors (...) wenn ein Theater hier ist, dasselbe besucht, wird am nächsten Sonnabend Nachmittag nach Befinden der Umstände mit Klassen- oder Karcer-Arrest bestraft (...) (Ebd., 268f.)

Trotz aller Feldzüge besorgter Pädagogen gegen das Anspruchslose in der Literatur begann im aufgeklärten Bürgertum ein Umdenken. Der Roman erfuhr innerhalb des Gattungsgefüges der Literatur eine zunächst noch vorsichtige Aufwertung – allerdings noch immer unter dem Nützlichkeitsaspekt. In der *Moralischen Enzyklopädie* von 1780 schrieb Johann Friedrich Zöllner (1753-1804) über die Gattung Roman:

Romane können an und für sich eine sehr nützliche Lektüre seyn. Wir Deutschen haben sehr wenige, die wir einem unbefangenen Jünglinge oder Mädchen in die Hand geben könnten. Wenn wir indessen von den Engländern die besten hinzunehmen, so könnten sie (die Leser, Lb) sich damit begnügen, bis ihnen beßre geschrieben werden. (Zöllner 1780)

Bisher habe ich den Zustand an den Gymnasien nur in der Außensicht dargestellt. Der Bericht einer studentischen Lehrerhilfskraft am schon erwähnten Franckeschen Pädagogium zeigt uns ein Bild aus dem Innenleben der damaligen Bildungseinrichtungen. Deutlich wird, dass es keinesfalls ideale Zustände waren, die den Bildungsprozess begleiteten. Joachim Christian Friedrich SCHULZ (1761-1798), der an der Universität in Halle 1778/89 ohne finanzielle Unterstützung durch Elternhaus oder ein Stipendium studierte, übernahm, um wenigstens freie Kost und Logis zu haben, eine der für mittellose Studenten ausgeschriebenen Stellen als Stundengeber am Franckeschen Waisenhaus. Seine Erfahrungen entsprechen wohl dem Alltag an ähnlichen Einrichtungen:

Die Lehrer am Waisenhaus sind arme Studenten, die für den Mittags- und Abendtisch, und für eine wohlfeilere Miethe, täglich zwei Stunden informiren. Ausserdem bekommen sie weder Gehalt noch sonst etwas für ihren Fleiß, es müßte denn die Hoffnung sein, dereinst als sogenannte Stubenpräzeptoren (d. i. solche, die auf Einer Stube mit einem halben Dutzend Schülern zusammen wohnen, die Aufsicht über sie führen, und dafür freie Miethe haben) oder als Inspektoren, (welche über Lehrer und Schüler zugleich sind,) befördert zu werden. Aber der Ertrag der sämtlichen Stellen am Waisenhaus ist so gering, daß nur die drückendste Armut, die sonst weiter keinen Ausweg hat, damit zufrieden sein kann. Der Mittags- und Abendtisch ist sehr schlecht, die Speisen werden sehr lüderlich zubereitet, und die Porzionen sehr kärglich zugeschnitten. Auf den Stuben müssen drei Lehrer beisammen wohnen. Die Stunden,

die ihnen zugeteilt werden, müssen sie annehmen, und wenn auch dadurch die wichtigsten Kollegien der Professoren für sie verloren gingen. In den Stunden selbst haben sie mit ungeschliffenen Schülern zu tun, die eben dadurch, daß sie so eingeschränkt gehalten werden, eine Roheit, Grobheit und Ungezogenheit annehmen, die auf keiner anderen Schule in dem Grade wieder gefunden werden kann (...) Ihr Charakter nimt dadurch eine Verstockung, Rachsucht und Hartherzigkeit an, die sich niemand so lebhaft vorstellen kan, als der selbst Gelegenheit gehabt hat, mit eigenen Augen zu sehen, und mit eigenen Ohren zu hören. (Schulz 1785, 334ff.)

Das Universitätsstudium begann für die jungen Männer (Mädchen sind noch immer nicht zugelassen) in Preußen nach dem Abitur, das heißt im Alter von 16 oder 17 Jahren. Gewöhnlich studierte man sechs Semester. Die jeweilige finanzielle Situation spielte dabei eine entscheidende Rolle, denn nur die öffentlichen Vorlesungen waren gratis. Ansonsten nahmen Professoren, um ihr geringes Grundgehalt aufzubessern, für privat gehaltene Vorlesungen Hörergebühren. Nach dem Studium konnten einen akademischen Beruf (zu dem übrigens keine Examina Voraussetzung waren, die zum Magister- oder Dokortitel führten) allenfalls die finanziell Bessergestellten ergreifen. Den weniger Begüterten stand die Möglichkeit offen, eine Stelle als Hofmeister (das ist ein Privatlehrer) oder eine Lehrerstelle anzunehmen. Aber auch das war nicht ganz problemlos. Friedrich Schulz berichtet 1784 über ein Gymnasium:

Übrigens ist es ein großer Fehler an dieser Schule, daß ihr Fond nicht hinreicht die Lehrer auch nur nothdürftig zu saliren. Die untersten sogenannten Collaboranten müssen einige Jahre warten, ehe sie Gehalt bekommen, und haben bis dahin nichts als freyes Logis, und das, was aus den Neujahrgeschenken der Schüler zusammenkömmt. Wer nicht eigenes Vermögen, oder Eltern die ihn nothdürftig unterstützen können, in der Nähe hat, kann gar nicht zum Lehrer angenommen werden: und daher kömmt es, daß die Direktoren dieser Schule nehmen müssen was sich anbietet, wenn sich der Candidat nur eine Zeitlang selbst erhalten kann, gesetzt auch daß er an Wissenschaften und Talenten höchst mittelmäßig wäre. (Schulz 1784, 47)

Ich bleibe beim Beispiel der Universität Halle. Sie war eine reformierte und vom Pietismus beeinflusste Universität, die im Prozess der aufklärerischen geistigen Auseinandersetzung eine bedeutende Stellung einnahm. An ihr lehrten z. B. solche herausragenden Aufklärer wie THOMASIUS und WOLFF, bekannte Schriftsteller haben in Halle studiert und im ganz eigenartigen Feld von aufklärerischer Helligkeit und preußischer Enge wichtige Anregungen empfangen. Ubrigens zog es auch nicht wenige protestantische ungarische Studenten an diese Einrichtung. Das Bild von dieser Universität wird durch den kritischen Blick des dort studierenden Friedrich Schulz gebrochen: gleichsam kontrapunktisch wird neben das Objektiv-Wesentliche hier das scheinbar Subjektiv-Singuläre gestellt. Bei aller Subjektivität in der Auswahl und Bewertung des Wahrgenommenen zeichnet Schulz jedoch einen durchaus repräsentativen Ausschnitt aus dem Alltag des Studentenlebens und des Lehrbetriebs in Deutschland.

Und was hat nicht der Umstand für traurige Folgen: daß man es dem Studenten so ganz überläßt, sich Lehrer und Lektionen zu wählen, welche er will? (...) Derjenige Professor, welcher sein halbjähriges Kollegium am geschwindesten und frühesten zu Ende bringt, ist ihm der liebste, denn dadurch erhält er zu Ende des halben Jahres lange Ferien. Ob sich der Mann, bei der Kürze und Geschwindigkeit, womit er docirt, gehörig über die abgehandelte Wissenschaft verbreiten kann, ob er die wichtigsten Materien zu einseitig und zu kurz vorträgt, nur um bald fertig zu werden - auch darum bekümmert er sich nicht, er hört bei diesem Manne so jung er auch sei, so leicht er

auch seine Sachen betreiben mögte, und so groß auch der Nutzen sein könnte, wenn er bei einem gelehrten, älteren, bedachtsamen Lehrer, ein paar Wochen länger frequentierte! Auf diese Weise sind zu Halle die Hörsäle der älteren und verdienstvollen Professoren leer, und die Auditoria der jungen, die sich den ganzen Nutzen eines rasch abgelesenen Kollegiums gemerkt haben, sind so voll, daß kein Platz ist. - Und von diesem Eigensinn der jungen Leute, die nach solchen Regeln wählen, ist nun der gelehrte Biedermann (der Professor, Lb.) abhängig; er darf nicht mit ihnen zerfallen, wenn er nicht darben will; er muß um ihre Gunst buhlen, damit sie nur bei ihm hören, und damit er Kollegiangelder löset, wovon er seinen Lebensunterhalt bestreiten kann; er muß ihren Ungezogenheiten durch die Finger sehn; er muß lieber den Wänden dociren, als seine Zuhörer durch Verweise zur Aufmerksamkeit ermuntern! - Unter diesen Umständen kenne ich kein geplagteres Amt, als Universitätslehrer zu sein, und doch glaubt man, verdienstvolle Männer recht sehr zu ehren, wenn man sie als Professoren an eine Universität beruft, die keinen Fond hat, um sie gehörig zu besolden, sondern sie dem Kollegien- und Brotneide, und der Laune ungebändigter junger Leute Preis gibt. (Schulz 1785, 351 – 354.)

Um die soziale Situation von Schülern, Studenten und Lehrern zu verdeutlichen, will ich einige Zahlen anfügen. Um eine Vergleichsbasis zu haben, sei zunächst vorangestellt, dass im Vergleichszeitraum ein Tagelöhner, der eine vielköpfige Familie zu versorgen hatte, 5 Groschen täglich erhielt. Das entspricht einem Jahreseinkommen von ca. 63 Talern pro Jahr. An fixen Schulkosten fielen für einen Gymnasiasten in Preußen an:

- Aufnahmegebühr, Anteil zum Ankauf von Büchern für die Schulbibliothek, für Informationen, für Heizung der Stube und Gelder für die Aufsichtskräfte, für den Mittagstisch und sonstige Kosten jährlich etwa zwischen 90 und 130 Talern aufzubringen. Schüler, die in der Stadt wohnten und auch an der Schulspeisung nicht teilnahmen, hatten jährlich etwa 20 Taler zu zahlen.
- Dazu kamen vor allem für die Schüler aus reicheren Familien laufende Kosten (z.B. für privaten Sprachunterricht, für Klavier- und Zeichenstunden, für die Tanzstunden, für Konzertbesuche, für das Frisieren). Die Aufwendungen dafür beliefen sich auf etwa 18 Taler jährlich.
- In sozialen Härtefällen konnte eine finanzielle Beihilfe (Beneficium) gewährt werden. Die jährlichen Mindestaufwendungen eines Studenten der Universität Halle zur Bestreitung seiner Lebenshaltung (1804) betragen: Miete für ein Zimmer: 10 Taler, Heizung: 12 T., Mittagessen: 30 T., Lebensmittel: 50 T., Schneider: 12 T., Schuster: 8 T. Ohne die Aufwendungen für Freizeitvergnügen usw. müssen also 122 Taler jährlich aufgebracht werden.

Über die Lehrergehälter in Preußen Anfang des 18. Jahrhunderts gibt eine Tabelle Auskunft. Anfang des 18. Jahrhunderts in Magdeburg gezahlte Jahresgehälter für Lehrer und städtische Angestellte (außer Deputate an Brennholz und Mietgeldzuschuß): Stadtpräsident: 500 Taler, Stadtschreiber: 100 T., Rektor der Stadtschule: 200 T., Konrektor: 140 T., Lehrer: 50 T. Für das Jahr 1760 gilt folgende Übersicht: Von insgesamt 1091 Lehrern der preußischen Kurmark erhielten pro Jahr mehr als 100 Taler: 49 Lehrer, 100 Taler: 33, 30 Taler: 250 (Landschullehrer), 20 Taler: 301 Lehrer, 10 Taler: 184, 5 Taler: 111, ohne Gehalt: 163. Zur gleichen Zeit erhielt ein Laufbursche beim Oberschulamt 160 Taler Jahresgehalt! (Vgl. Brunshwig 1976, 40) Aus der Übersicht geht hervor, dass – abgesehen von den 82 Mehrverdienenden – die Lehrerbesoldung zum Teil weit unter dem Jahreseinkommen eines Tagelöhners lag. Dass deshalb die Lehrer andere Berufe als eigentliche Haupterwerbsquelle nutzen mussten, liegt auf der Hand. Hofmeister konnten mit einem Jahreseinkommen zwischen 60 bis 80 Taler rechnen. Schriftsteller erhielten von ihren Verlegern ein Honorar von

etwa 6 bis 7 Talern pro Druckbogen. Der Romantiker Ludwig Tieck (1773 – 1853) erhielt für seinen Schauerroman *Abdallah* (1795/76) 96 Taler (das entspricht bei 24 Bogen insgesamt einem Bogenhonorar von 4 Talern. Natürlich schwankten die Honorare je nach kalkuliertem Verkaufserfolg erheblich.

Den Zahlen für Jahresgehälter sollen noch einige Beispiele für Preise im Alltag gegenübergestellt werden. Um Umrechnungen zu ersparen, hier nochmals der Tagelöhner vorangestellt. Einkommen Tagelöhner: 5 Groschen täglich, 1 Kaffee (in Kaffeegärten um 1785): drei bis sechs Groschen (vgl. Krögen 1785), Theater. Nach Friedrich Schulz der billigste Platz: 4 Groschen (in den sogenannten Sommertheatern oder Kreuzertheatern waren die Eintrittspreise niedriger). Einen besonderen Stellenwert zur Kennzeichnung der sozialen Rahmenbedingungen für die Teilhabe am Bildungsprozess im Aufklärungsjahrhundert besitzen die Preise für Druckerzeugnisse. Zeitschriften: Die Literaturzeitschrift *Journal de lecture* (monatliche Zusendung; 12 Hefte/Jahr): Subskriptionspreis 4 Reichstaler pro Jahrgang. Bücher: „Bestseller der pädagogischen Unterhaltungslektüre: Joachim Heinrich CAMPE: *Robinson der Jüngere*. 1779/80 (Roman, 2 Bände mit insgesamt 544 Seiten) kostete 1 Reichstaler, 12 Groschen, Christian Gotthilf SALZMANN: *Carl von Carlsberg oder über das menschliche Elend*. 1788. (Roman, 6 Bände mit insgesamt 1.980 Seiten) kostete 5 Reichstaler.

Die Buchpreise machen deutlich, dass im 18. Jahrhundert die sozial Unterprivilegierten keinesfalls zu einem potenziellen Kaufpublikum zu zählen waren. Dabei reicht die Grenze der finanziell Minderbemittelten weit nach oben in die zahlenmäßig größte Gruppe der Bildungsträgerschicht: zu den Studenten, den Lehrern und zum gewissen Teil auch den Universitätsprofessoren (sofern sie nicht aus dem Besitzbürgertum stammten). Erst die Existenz der in diesem Zeitraum in großer Zahl entstehenden Leihbibliotheken macht es möglich, dass sich eine sozial breit gefächerte Leserschaft herausbilden konnte, dass die Emanzipation des Lesers tatsächlich stattfand.

Die kommerziellen Leihbibliotheken sind in ihren Buchbeständen vergleichsweise stark gestaffelt: von Bibliotheken, die eher auf ein Bildungsbürgertum zielen bis hin zu jenen dominierenden Einrichtungen, die fast ausschließlich triviale Literatur anboten, und damit das vordergründig auf Unterhaltung zielende Leserinteresse bedienten. Insgesamt sind sie aber jene wichtigen „Institutionen der Literaturversorgung“, ohne die die „Leserevolution“ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen wäre. Die Leihbibliotheken befriedigen unter den Bedingungen der geringen Kaufkraft ihrer Zielgruppe die steigende Nachfrage nach Literatur und tragen so gleichzeitig zur Kommerzialisierung der Literaturproduktion bei. Sie zählen zu „den Wegbereitern der Kulturindustrie“. (Vgl. Jäger: 1984) Eine wesentliche Begleiterscheinung der Leihbibliotheken war es, dass der durch sie ermöglichte leichte Zugriff auf Literatur jenes Leseverhalten förderte, das spätestens seit dem 19. Jahrhundert die Art der rezeptiven Aneignung von Literatur bestimmte. Aus dem gemeinschaftlichen Lesen (und Vorlesen) im familiären Kreis, in dem der „Hausvater“ der den Lesestoff Auswählende und Vermittelnde war (wie z. B. von Campe in *Robinson der Jüngere* dargestellt), wurde das individualisierte, anonyme Lesen. Nicht mehr gemeinschaftliche Rezeptionsmuster steuerten die Aneignung von Literatur, sondern der vereinzelte Leser erschloss sich im Rezeptionsakt jetzt seine eigenen Phantasiewelten. Und diese Phantasiewelten boten sich dem anonymen Leser zur individuellen, ungesteuerten Auswahl in unzähligen Variationen in den Romanen an. Als meist gelesene Gattung eines sozial breit gefächerten Publikums dominierte der Roman im 18. Jahrhundert den Bestand der Leihbibliotheken und wurde die hauptsächliche Literatur für anspruchlose Buchkonsumenten, die nur unterhalten werden wollten. Hier bildeten sich dann auch jene Wertungsmuster heraus, nach denen nicht nur der Text ästhetisch, sondern (wie bei Hauff zu lesen war) der Autor und auch der Leser dieser Literatur moralisch minderbewertet wurde.

Bei Rötger war das Beispiel zu finden, wie Pädagogen eines Gymnasiums dieses Wertungsmuster anlegen und ihren Schülern die Lektüre von Romanen schlicht verbieten – ganz so, wie ab dem späten 19. Jahrhundert die Vereine und Institutionen im Kampf gegen „Schund und Schmutz“. Dennoch war die Gattung Roman auf dem Siegeszug: er wurde in einem „bisher unbekanntem Maße zum Unterhaltungsstoff; vom 18. Jahrhundert an entwickeln sich die uns noch heute bekannten Genres der Trivilliteratur - der Familienroman, der Geister- oder Schauerroman und der historisierende Ritterroman“. (Baasner/Reichard 1998)

Mit Blick auf den Prozess der Emanzipation des Lesers im Aufklärungsjahrhundert und in Bezug auf Veränderungen im Gattungsgefüge der Literatur erhält die Emanzipation der Gattung Roman eine besondere Bedeutung. Von der zeitgenössischen (gelehrten) Literaturkritik wird er bis in das 18. Jahrhundert hinein zwar vorwiegend minderbewertet, jedoch ist nicht zu übersehen, dass sich jetzt ein neuer ästhetischer Kanon für die Rezeptionsweisen durch die sich im Zuge der Entwicklung der Gattung Roman auf höherem ästhetischem Niveau etablierenden Romane herausbildete. (Vgl. ebd.) Das drückt sich auch in den Zahlen aus, die den stetig zunehmenden Anteil der Romane an der Buchproduktion anzeigen. Zwar macht die Zahl keinen Unterschied zwischen hohen und trivialen Romanen, ausgehen kann man aber davon, dass nicht ausschließlich triviale Romane an der Entwicklung partizipierten. In den Katalogen der Buchmessen ist als Zeitraum des entscheidenden Aufschwungs die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erkennen. Die Kataloge wiesen aus

- 1564/65 = 2 bzw. 3 poetische Werke innerhalb des Gesamtangebots des in deutscher Sprache Gedruckten,
- 1700 – 1705 = insgesamt nicht mehr als 19 deutschsprachige poetische Druckwerke,
- 1740 = ausgewiesen werden 755 deutschsprachige Druckwerke, davon sind 5,83 % zur „schönen Literatur“ zu zählen,
- 1770 = 1.144 deutschsprachige Druckwerke, davon 16,43 % „schöne Literatur“,
- 1800 = 2.569 deutschsprachige Druckwerke, davon 21,45 % „schöne Literatur“.

In Deutschland verfasste bzw. ins Deutsche übersetzte Romane:

- 1773 - 1794: 5.850 Romane
- 1791 - 1800: 1.623 Romane

Im 19. Jahrhundert schließlich wurde der Roman „zur repräsentativen Kunstform der Epoche“ und der Romanautor war „zum modernen literarischen Künstlertyp par excellence“ geworden. (Thomas MANN).

Neue ästhetische Probleme literarischen Schaffens innerhalb der neuen Lesegesellschaft entstanden seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch:

- schriftliche Verbreitung der Literatur,
- zahlenmäßiges Anwachsen und soziale Differenzierung des Lesepublikums,
- Übergang zum „stillen“ Lesen,
- der „unbekannte“ Leser wird zu einem literaturbildenden Faktor,
- das Schreiben orientiert sich zunehmend an den Lesebedürfnissen,
- In untrennbarem Zusammenhang mit dem sich etablierenden „freien“ Schriftsteller (Entwicklung vom Mäzenatentum zum Verlagswesen) gerät das literarische Schaffen unter den (ökonomischen) Druck, vorhandene Lesebedürfnisse befriedigen zu müssen. Das hat für den Großteil der „schönen Literatur“ gravierende Auswirkung auf die Stoff- und Themenwahl, auf die Strukturierung der Werke und deren ästhetische Gestaltung,
- Literatur sieht sich den Marktgesetzen ausgeliefert, das Buch wird zur Ware,
- neben dem Glücksanspruch an das ferne Jenseits (religiös oder in einer weltlichen Fernperspektive) etablierte sich beim Leser der Anspruch auf ein (illusionäres) Glück bereits im Diesseits,

- Die Lesererwartungen waren anders profiliert: es bestand ein breites gesellschaftliches Bedürfnis nach Konstituierung eines „illusionären Glücks“ in der Literatur (das Religion allein nicht mehr bedienen konnte).

Diesen (neuen) Glücksanspruch befriedigte eine Literatur, die vordergründig auf die Bedienung breiter Leserbedürfnisse orientiert war. Es entsteht eine Literatur, die auf die Bedürfnisse einer Masse von Lesern reagiert, es beginnt sich nach 1770 die „Massenliteratur“ herauszubilden, die parallel zur der ästhetisch und geistig höhere Ansprüche repräsentierenden Literatur existiert. Die triviale Literatur fing das Bedürfnis einer großen Leserschaft nach jenem „illusorischen Glück“ auf, dessen Verheißung vor allem in Romanen der Vielschreiber wie J.G. MÜLLER, LAFONTAINE, SPIESS, Veit WEBER u. a. zu finden war.

An der Entstehung eines nationalen Buchmarkts und einer literarischen Öffentlichkeit waren zu einem beträchtlichen Teil die Zeitschriften beteiligt. Ihre Verlagsanzeigen und Rezensionen informierten schnell über Neuerscheinungen und trugen so zur Popularisierung der Literatur bei. Vor allem die kleineren literarischen Formen wie Gedicht, Epigramm und Parabel, Moralische Erzählung, Dialog, Fabel, Anekdote und Lied erfreuten sich in den Zeitungen des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Auch der Einfluss auf die Herausbildung neuer Gattungen und Genres ist nicht zu unterschätzen (Mädchenbuch, Frauenzimmer-Journal, Unterhaltungsblätter, Satire usw.). Gegen Ende des Jahrhunderts erschienen in den Zeitungen erste Fortsetzungsromane. Zahlreichen Dichtern boten die Zeitschriften nicht nur ein Forum, sondern eine Existenzgrundlage als Redakteur, Korrespondent oder Herausgeber. Nicht zu unterschätzen ist der Anteil der Zeitschriften für die Existenzsicherung der freien Schriftsteller, hatten diese dort doch einen Ort, an dem sie mehr oder weniger regelmäßig gegen ein entsprechendes Honorar publizieren konnten.

Für die Entwicklung hin zu einer wirklichen Massenliteratur waren von entscheidender Bedeutung die Veränderungen im Umfeld von Buchherstellern und -verkäufern und den Autoren. Vom aus dem Mittelalter überkommenen Mäzenatentum wurde jetzt der Schritt zum Verlagssystem gegangen. Hatte der Mäzen den betreffenden Autor eher nach Wohlwollen und Gutdünken bezahlt (nicht selten in Form von Geschenken), veränderte sich dieses Verhältnis mit der Durchsetzung des Verlagswesens. Der Verleger war ein Unternehmer, der seinen Gewinn aus dem Verkauf von Büchern zog und das Autoren-Honorar nach einem voraus kalkulierten Verkaufserfolg des betreffenden Buches mit dem Autoren aushandelte. Der Autor wiederum brachte seinen Marktwert in diese Verhandlungen ein. Der freie Schriftsteller war jetzt frei von der Bevormundung durch (adlige) Mäzene, frei aber auch von allen sozialen Bindungen und Sicherungen. Friedrich Schulz (selbst einer der freien Schriftsteller) charakterisiert das Verhältnis zwischen Autor und Verleger zutreffend: mit seinen Verlegern stehe „er auf dem Fuß wie Käufer und Verkäufer - Freundschaft findet da nicht statt“. (Schulz 1784-2: 85) Die Kapitalisierung des Buchmarktes hatte für das Literaturgefüge ausgangs des 18. Jahrhunderts einschneidende Auswirkungen. Die Verleger ziehen ihren Gewinn aus der verkauften Ware Buch, sie sind also daran interessiert, solche Titel zu verlegen, die ein möglichst großes Publikum ansprechen - Bücher also, die sich in Leihbibliotheken einstellen lassen. Der freie Schriftsteller wiederum lebt allein vom Verkauf seiner Bücher, ist also ebenfalls an einem zahlreichen Kaufpublikum interessiert. Beide Seiten befördern also im wechselseitigen Interesse vor allem die Produktion von Massenware. „Die Dichtkunst geht jetzt nach Brot, und verliert dadurch einen großen Teil ihrer edlen und hohen Bestimmung“, beschreibt Schulz die neuen Zustände. (Ebd.: 60) Der freie Schriftsteller ist sich bewusst, nicht für eine elitäre Bildungsbürgerschicht, sondern für die Majorität eines nicht-gelehrten Publikums zu schreiben. Schulz z.B. will Romane schreiben, mit denen – wie er hervorhebt, „...manche heilsame Wahrheit aus der Philosophie des Lebens unter einem lachenden Gewande in Umlauf gebracht, und unter eine Klasse von Menschen vertrieben werden kann, die gerade zuletzt oder gar nicht über die verschränkten trockenen Gebäude der

Philosophie geraten.“ (Schulz 1786: 76) Seine Abneigung gegen übertriebene „Gelehrsamkeit“ und philosophischer Überhöhung in der künstlerischen Darstellung rechtfertigt er mit dem Verweis auf seine Zielgruppe:

Aber eben darum, weil er (der Roman) so viele Leser an sich zieht, sollte man darauf halten, daß (er) nicht vernachlässigt würde, weil durch (ihn) manche heilsame Wahrheit aus der Philosophie des Lebens unter einem lachenden Gewande in Umlauf gebracht, und unter einer Klasse von Menschen vertrieben werden kann, die gerade zuletzt, oder gar nicht über die verschränkten trockenen Gebäude der Philosophie geraten. (Ebd.)

Anders als Hauff vermeidet Schulz eine moralische Aburteilung seiner Leser. Er schreibe – so seine Bewertung – nicht für den „großen Haufe“, den er nur als Kaufpublikum zu sehen bereit ist, sondern für ihn ist sein Publikum eine bildungs- und entwicklungsfähige Leserschaft, der man „auch die Eigenschaft einer Pflanzschule für die geehrtere und geschmackvollere Majorität billig zugestehen“ müsse. (Schulz 1793, 167) Für seine soziale Situation und die der anderen freien Schriftsteller zieht er jedoch eine ernüchternde Bilanz: Er sieht sich den „wandernden Belletristen“ zugehörig, die „ärger dran sind, als die reisenden Handwerksburschen. Diese können doch das Gewerk ansprechen, finden überall Herberge, aber jene armen Schelme gehören zu keiner Innung und sind auf der ganzen weiten Welt mutterseelenallein.“ (Schulz 1782, 23)

Zum Wesen der Massensliteratur am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören die folgenden Erscheinungen: Die gesamte Literatur ist auf die Befriedigung eines vorhandenen (recht differenzierten) ästhetischen Bedürfnisses gerichtet. Die Trivilliteratur befindet sich somit in keinem essentiellen Gegenbereich zur hohen Literatur. Die Massensliteratur (hier noch verstanden als Literatur nicht mehr nur für eine elitäre Bildungsoberschicht) entsteht im 18./19. Jahrhundert als Ergebnis historisch-gesellschaftlicher Entwicklung aus einem sozial differenzierten ästhetischen Bedürfnisensemble eines bereits sozial differenzierten Publikums. Diese Massensliteratur wächst heraus aus dem Gefüge der literarischen Gattungen (besonders in der Romanform). Sie nimmt in einer ihrer wesentlichen Ausprägungen noch lange moraldidaktische Züge wahr, orientiert sich durchaus an den bestehenden ästhetischen Werten und ahmt die Werke nach, in denen diese Werte gestaltet worden sind. Sie richtet diese ästhetischen Werte auf sozial besonders geformte, ästhetisch unterentwickelte Bedürfnisse aus. Das zu bedienende Bedürfnis wird dabei absolut gesetzt.

Zur Entwicklung im 19. Jahrhundert. Daten und Fakten

Bedingungen und Erscheinungen, die die Herausbildung eines Massenlesepublikums beförderten, waren der starke Bevölkerungszuwachs und die rapide Verstädterung und Herausbildung industrieller Zentren und Großstädte, außerdem der enorme Ausbau des Eisenbahnnetzes (5.822km im Jahre 1850, 33.865km im Jahre 1888), die Entwicklungen im Postwesen nach 1867 (Verbilligung und Vereinfachung des Buch- und Zeitschriftenversandes), die Einführung der Gewerbefreiheit (1867), der intensive Abbau des Analphabetismus, die allmähliche Reduzierung der täglichen Arbeitszeit, die Verbesserung des Durchschnittseinkommens bürgerlicher Schichten und die Erhöhung der Reallöhne der Arbeiter, eine wachsende Anzahl der Schriftsteller und die rasch zunehmende Zahl der Volks- und Arbeiterbibliotheken sowie der Leihbüchereien.

Technische Neuerungen mit Einfluss auf die Buchproduktion

Bedeutende Errungenschaften in der Papierherstellung und im drucktechnischen Bereich ermöglichten die billige Massenproduktion von Büchern, Zeitungen, Zeitschriften, Flugblättern und sonstigen „Volksdrucken“. Ab 1814 konnte in den Druckereien die Schnellpresse eingesetzt werden. Das neue Druckverfahren mit der Schnellpresse beschleunigte und verbilligte die Produktion und ließ wesentlich größere Auflagen zu. Mit der Handpresse (noch weit bis ins 19. Jahrhundert genutzt) musste für die Tagesauflage einer Zeitung von wenigen tausend Exemplaren der Text mehrere Male gesetzt werden. So musste eine Druckerei z.B. für eine Auflage von 8.000 Expl. 12 Handpressen arbeiten lassen. Ab 1814 begann sich die Schnellpresse durchzusetzen. Ein Vergleich macht den technologischen Sprung deutlich: mit der Handpresse konnten vom *Hamburgischen Korrespondent* 450 Expl. pro Stunde hergestellt werden, mit der Schnellpresse 1.100 Expl. pro Stunde. (vgl. Salomon 1901, 660. Weitere technische Neuerungen waren 1860 die Entwicklung der Zellulose, 1862 die Einführung der Kompletzgießmaschine, 1870 der Dampftrieb für Gießmaschinen, 1872/1873 der Bau der in Amerika erfundenen Rotationspresse bei M. A. N. in Deutschland, 1882 die Autotypie und 1884 die Mergenthaler Setzmaschine.

Regionale und konfessionelle Phasenverschiebungen, Klassen- und Berufsunterschiede

In südlichen und katholischen Gebieten, auf dem Lande und unter der ländlichen Arbeiterschaft verbreitete sich die Lesekultur langsamer. Die Angehörigen der bäuerlichen Familien und die Landarbeiter lasen - wenn überhaupt - weniger und anderes. Die Lektüre war auf dem Lande noch weitgehend eine intensive und diente wie in früheren Zeiten hauptsächlich der Erbauung und der Information (Lesestoffe: Bibel, Gesangbücher, Legenden, Kalenderliteratur). Das Leseverhalten der ländlichen Schichten stellte aber nun kein Hindernis mehr zur Bildung eines Massenbuchmarktes dar. Ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung hatte sich im Verlauf der Industrialisierung in Deutschland stark verringert. 1871 waren es 63,9 und 1885 „nur“ noch 53 Prozent. Zentren und Trägerinnen der neuen Lesekultur und Hauptkonsumenten der Massenlesestoffe sind die Städte (insbesondere die Großstädte), in denen 1871 immerhin 4,8 Prozent und 1885 schon 9,5 Prozent der gesamten deutschen Bevölkerung lebten. Der größte Teil (im Durchschnitt etwa zwei Drittel) der Einwohner dieser explosionsartig expandierenden gewerblichen und industriellen Zentren kam als Arbeitskräftepotenzial für die sich rasant entwickelnden Großbetriebe vom Lande. Der Bevölkerungszuwachs in Städten: Dortmund: 1846 = 8.700 Einwohner / 1885 = 78. 500, Leipzig: 1849 = 62.000 Ew. / 1885 = 170. 000, Berlin: 1828 = 236.000 Ew. / 1885 = 1. 315 000.

Der Zwang, sich in einer von regionaler und sozialer Mobilität geprägten Gesellschaft zu orientieren und sich dem neuen Milieu und den neuen Arbeitsverhältnissen in der Industrie anzupassen, bildete einen fruchtbaren Nährboden für die Verbreitung der informativen Lektüre, wie der ungeheure Publikumserfolg von Konversationslexika und Sachbüchern beweist. Andererseits aber führte die Vereinzelung des Einzelnen in den städtischen Ballungszentren, riefen die Verluste der alten Bindungen und Gewissheiten, die durch die neue Umwelt erzwungene Mentalitätsänderung, die Erfahrungsarmut in einem fast ausschließlich auf den Existenzkampf orientierten Gesellschaft auch ein akutes Bedürfnis nach psychologischem Ausgleich und kompensatorischen Erlebnissen hervor. Die Funktion, Sekundärerfahrungen zu vermitteln, Trost für die verlorenen Bindungen und Gewissheiten zu spenden und durch Identifikation mit fremden Schicksalen die Überwindung der Isolation zu ermöglichen, übernahmen die massenweise produzierte Belletristik und der Kolportage-Roman.

Die Produktion von Belletristik in Buchform stieg von 829 Titeln im Jahre 1851 auf 1.715 Titel im Jahre 1889 (im Jahre 1900 erreichte sie 2.935 Titel). Nicht erfasst sind hier die Kolportage-Romane, die jeweils in 50 bis 150 Lieferungen von acht bis zwölf Seiten zu zehn Pfennig erschienen. Von 1860 bis 1903 wurden 800 bis 1000 Kolportage-Romane in Umlauf gesetzt, die häufig riesige Auflagen erlebten.

Leihbibliotheken, Bücher und Leser

Die Ergebnisse von Bestandsaufnahmen in namhaften Leihbibliotheken, deren Zielgruppe ausschließlich eine sozial bessergestellte Leserschaft war, verweisen auf die zunehmende Beliebtheit der Romane auch in einer gehobeneren Leserschicht. Eine in den Jahren 1876 bis 1886 erarbeitete Statistik über den Lektüretyp der 2.077 Abonnenten des vornehmen „Litteratur-Instituts E. Last“ in Wien weist aus: Leser von deutschen Romanen 60,42 %, Leser von Reisewerken 2,59 %, Leser von Poesie 0,38 %. In der Leihbibliothek von D. R. Marx in Baden-Baden machte 1851 die Abteilung Romane über 67 Prozent des Gesamtbestandes aus. Im Leseinstitut von Otto Förster in Berlin im Jahre 1859 waren es 58 Prozent, in der Leihbibliothek von J. Dirnböck in Wien im Jahre 1882 über 68 Prozent, in der Leihbibliothek von H. Nebel in Graz im Jahre 1887 waren es 81 Prozent Romane! Die Entleihungen aus deutschen Arbeiterbibliotheken zwischen 1908 und 1914 verweisen ebenfalls auf die Beliebtheit vor allem der epischen Literatur. Ausgeliehen wurden in dieser Zeit 72,9 Prozent Belletristik und Jugendliteratur bei ca. 1,1 Millionen Bibliotheksbenutzern.

Die Leihbibliothek blieb die führende literarische Institution. Hier die Zahl der Leihbibliotheken (nach Adressbüchern): In Deutschland gab es 1865 insgesamt 617 Leihbibliotheken, 1890 schon 1.216. 1874 waren es in Hamburg 20 Leihbibliotheken, 1885 dann 30; 1856 in Berlin 69, 1868 nur 4; 1853 in Wien 5, 1885 dann 20. Nach der geschätzten Gesamtzahl der Leihbibliotheken (auch der, die nicht in Adressbüchern erfasst sind – und dazu gehört die Vielzahl der „Winkelleihbibliotheken“) existieren um die Mitte der achtziger Jahre etwa 4.000 Leihbibliotheken im deutschen Sprachraum. Die soziale Zusammensetzung der Leser in den Volksbibliotheken war 1892 für Berlin 1892: Kaufleute und selbstständige Gewerbetreibende 13 %; Arbeiter und Handwerksgehilfen 26 %; Beamte und Lehrer 14 %; Schüler 22 %; Frauen 22 %.

Von den Arbeitern wurde die Volksbibliothek nur von einer kleinen Schicht - wahrscheinlich Facharbeitern - besucht. Die meisten Leser unter den Arbeitern bezogen ihre Lektüre von den Kolporteuren. Der Blick auf die Leselandschaft insgesamt zeigt eine zunehmende soziale Differenzierung des Publikums. An Bedeutung gewinnt die Frau als Leserin; die Frauen werden eine neue (wichtige) Zielgruppe der Verlage mit einer ganz eigenen Interessenlage (Lesebedürfnisse). Unter Beachtung des in den Bibliotheken Ausgeliehenen lässt sich auf die gegen Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum meistgelesenen Autoren schließen. Unter anderen waren das Gustav FREYTAG (1816-1895), Felix DAHN (1834-1912), Joseph Viktor von SCHEFFEL (1826-1886), Eugenie MARLITT (d. i. Eugenie John, 1825-1887), Paul HEYSE (1830-1914), Berthold AUERBACH (d. i. Moses Baruch, 1812-1882), Peter ROSEGGER (1843-1918).

Es handelt sich hier weitgehend um triviale Literatur (v. a. Marlitt), wobei bestimmte Titel zum festen Kanon bildungsbürgerlichen Lesens in jener Zeit gehörten. Zu nennen ist Freytags die Tradition des Entwicklungsromans fortsetzender Roman *Soll und Haben* (1855) oder Dahns „Professorenroman“ *Kampf um Rom* (1867). Im großen und ganzen kann man in dieser Zeit keine Geschmacksunterschiede von Bedeutung feststellen. Die jeweiligen Felder der Lieblingslektüre des bürgerlichen, kleinbürgerlichen und proletarischen Publikums treffen sich auf bestimmten Gebieten, stimmen hier überein und trennen sich an anderer Stelle wieder voneinander. Die Lieblingsautoren des Bildungsbürgertums wurden mit gewissen

zeitlichen Verschiebungen auch zu Lieblingsautoren der mittleren und unteren Schichten. Bestimmte Romane, Gedichte usw., die eindeutig das Maß des zeitgenössischen ästhetisch Alltäglichen nicht überschritten, wurden in ihrer Zeit von den Bildungsbürgern als hohe Literatur und damit als fester Bestandteil ihres Bildungsgutes angesehen. Diese relative Homogenität des literarischen Geschmacks ist nicht zuletzt auf die vermittelnden literarischen Institutionen zurückzuführen: Leihbibliothek, Volksbibliothek, Kolportagebuchhandel.

Kolportagebuchhandel / Kolportageliteratur

Der Kolportagebuchhandel war eine spezielle publizistisch wirksame Vertriebsform seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Kolportage-Buchhandel kam den potenziellen Leserschichten im Wortsinn „entgegen“, die Kolporteurs erreichten selbst die Bevölkerungsschichten in entlegeneren Regionen. Kolporteurs sammelten im direkten Anbieten von Haus zu Haus Bestellungen (zunächst hauptsächlich für Zeitschriften); Auslieferung und Abrechnung mit den Abonnenten erfolgten durch „Lieferburschen“. Der Kolportage-Buchhandel gewann mit dem Aufkommen der auflagestarken Familien- und Unterhaltungsblätter allgemein an Bedeutung. Von Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts setzte der Kolportage-Buchhandel über 15.000 Zeitschriftentitel ab. Außer populären Zeitschriften, die durchschnittlich mit 45 bis 65 Prozent anteilmäßig am Kolportage-Buchhandel beteiligt waren, wurden hauptsächlich wissenschaftliche Lieferungen, Fachzeitschriften, komplette Werke und Volksromane über Kolportage vertrieben. Nicht selten wurde der Kolportage-Buchmarkt mit der Verbreitung minderwertiger, weil unmoralischer Literatur in Form von Schauerromanen gleichgesetzt.

Zielgruppe der Kolporteurs waren: Stadt- und Landproletariat, Soldaten, ärmere Handwerker, Unterbeamte und kleine Angestellte. Die Zielgruppenorientiertheit zeigte sich in der Ausstattung, Vertriebsform, Inhalt und Preis waren auf den Geschmack, die Bedürfnisse, die Möglichkeiten, die Erwartungen und finanziellen Mittel der Zielgruppe ausgerichtet. Die Verleger gewannen dadurch Kreise der Bevölkerung als Leser, die bislang als Rezipienten von Literatur kaum eine Rolle gespielt hatten oder überhaupt ganz außerhalb der Reichweite der traditionellen Institutionen der Buchvermittlung geblieben waren.

Motive und Stoffe von früher blühenden Gattungen wie dem „Gotischen Roman“, den Räuber-, Ritter-, Geister- und Klostersgeschichten, den Kriminalgeschichten wurden vom Kolportage-Roman wieder aufgegriffen und den Gesetzen der eigenen Vertriebsart angepasst. Kolportiert wurden aber auch die Romane Alexandre Dumas', Eugene Sues, Emile Zolas usw., die Klassikerreihen, die Konversationslexika, die Familienblätter und die literarischen Zeitschriften. Durch die Kolportage kamen proletarische Leser in Kontakt mit der „besseren“ Literatur und bürgerliche Leser in Kontakt mit dem „Schundroman“.

Andere, neue Vertriebsarten von Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren der Reise- und Versandbuchhandel, der für die Verbreitung kompletter Werke und Romane (auf Basis der Teilzahlung) zuständig war, und der Bahnhofsbuchhandel (1882). Auch die Post war beteiligt: alle 6.325 deutschen Postanstalten nahmen Bestellungen auf Familienblätter an. 1868 lieferte die Post über 150 Millionen Zeitungs- und Zeitschriftentitel an Abonnenten und konnte diese Lieferungen bis zur Jahrhundertwende auf das Achtfache steigern. Straßen- und Kioskändler boten die Zeitschrift dem Publikum im Einzelkauf an .

6. Der Kriminalroman als Hauptgattung

Vor der Erörterung zu dieser Erzählgattung seien die mit ihr im allgemeinen verwendeten Begriffe erläutert und jene umgrenzt, auf die ich mich stützen werde. Der Begriff „Kriminalliteratur“ begegnet uns zur Bezeichnung einer „Mischgattung“, die Texte von der Hoch- bis zur Trivilliteratur umgreift (von GLAUSER und DÜRRENMATT etwa bis zum Serienhelden Jerry Cotton). Als kleinsten gemeinsamen Nenner für diese „Mischgattung“ kann man das Verbrechen als den Auslöser der Handlung annehmen. „Kriminalliteratur“ könnte insofern als eine Art Oberbegriff fungieren. In der DDR z.B. wurden die Begriffe „Kriminalliteratur“ und „Kriminalroman“ gegenüber dem Begriff „Detektivroman“ bevorzugt, da erstens der Detektiv freilich in der DDR nicht existierte, zweitens aber, um so die (gewollte) Abgrenzung zu einer „bürgerlichen“ Erzählgattung und ihren typologischen Spielarten zu verdeutlichen. Eine gattungstypologische Relevanz hatte eine solche - für das Publikum gedachte - Benennungsstrategie allerdings nicht.

Beim „Kriminalroman“ steht ein Verbrechen (oder eine Reihe von Verbrechen) im Zentrum, nicht der einzelne Detektiv. Das Verbrechen wird im Kriminalroman im Hinblick auf psychologischen Anstoß, auf Ausführung, auf Entdeckung und Aburteilung des Verbrechens behandelt. Die Aufklärung des Verbrechens ist verbunden mit dem Interesse an der Psyche des Verbrechens (Motive der Tat, Persönlichkeitsstruktur, psychologische Reaktion nach der Tat usw.) Die Detektivgeschichte (oder Detektivstory) kann definiert werden „... als eine Erzählung, deren eigentliches Interesse in der methodischen, durch rationale Mittel herbeigeführten Aufdeckung der genauen Umstände eines rätselhaften Ereignisses oder einer Reihe solcher Ereignisse liegt. Die Erzählung will die Neugier des Lesers durch ein verwirrendes Problem (puzzling problem) fesseln, das sich in der Regel, doch nicht ausnahmslos, auf ein Verbrechen bezieht.“ (Murch 1958) Škreb fügt mit Blick auf die Abgrenzung zu anderen Gattungen hinzu:

Sobald in der Schilderung eines rätselhaften Verbrechens, eines Gerichtsverfahrens oder einer Detektion, der Autor das Seelenleben der Gestalten vor dem Leser aufdeckt, sobald die Erzählungsstruktur, mag sie auch einen Anklang an die Detektivgeschichte aufweisen, lebendige Menschen in ihrer unverwechselbaren Eigenart entstehen lässt und sie nicht als Funktion gebraucht, kann das betreffende Werk nicht zur Gattung der Detektivgeschichte gezählt werden. (Škreb 1984)

Dem folgend, ist die Detektivgeschichte abzugrenzen z.B. vom Psychologischen Thriller, bei dem im Zentrum psychische Vorgänge (z.B. bei Patricia Highsmith) und nicht die Detektion im Mittelpunkt stehen. Gleichfalls ist sie vom Spionageroman, einer Art des Abenteuerromans (vor allem in England verbreitet - z.B. Carre: *Der Mann, der aus der Kälte kam* oder bei dem US-Amerikaner Graham Green und dem Deutschen Johannes Mario SIMMEL) zu unterscheiden. Innerhalb meiner Ausführungen beziehe ich mich fast ausschließlich auf die Heftreihenliteratur und auf TV-Serien. Dabei verwende ich (als eine Art „Arbeitsbegriff“) die Bezeichnung „Krimi“. Damit folge ich der „gängigen“ Benennungsweise, die mit Blick auf das Publikum verständlicherweise literaturwissenschaftlich begründete Unterschiede zwischen „Detektivroman“ und „Kriminalroman“ außer Betracht lässt. Unter dem Begriff „Krimi“ sind im weiteren subsumiert die verschiedenen Typen des Detektivromans, der Kriminalroman, die Reihenliteratur und die einschlägigen TV-Serien.

Der Detektivroman

In diesem Kapitel werden folgende Problemkreise behandelt: die Anfänge der Gattung Detektivroman, die Ausbildung des Schemas „Detektivroman“ sowie das Schema und seine Abwandlungen. In Bezug auf das Entstehen einer Gattung betont Uwe Baur, dass man erst dann von einer neuen Gattung sprechen könne, wenn sie im Bewusstsein der Aufnehmenden als Gattung empfunden wird. Das bedeutet, dass eine neue Gattung nur rezeptionsgeschichtlich erfasst werden kann. So zeigt die Rezeptionsgeschichte der Sherlock-Holmes-Geschichten, dass sich erst mit Doyles Holmes-Romanen der Detektivroman als Gattung durchgesetzt hat. Das Neue dieser Gattung liegt eindeutig nicht in ihren Stilelementen, sondern in dem Schema: alle Erzählungen Conan Doyles sind nach dem gleichen Schema konstruiert. Einen anderen Akzent in Bezug auf die Herausbildung der Gattung Detektivgeschichte setzt Zdenko Škreb:

Eine Geschichte, in der die Gestalt des Detektivs auftritt, ist deshalb (wenn der Detektiv „fehlbar“ ist, Lb.) noch keine Detektivgeschichte. Nur wenn dieser grundlegende Unterschied nicht beachtet wird, kann es zum Streit darüber kommen, ob etwa der Roman "Moonstone" (Wilkie Collins 1868) schon ein Detektivroman ist.

Da das wesentliche, die Detektivgeschichte konstituierende Element nicht irgendeine privat ermittelnde Figur ist, sondern eben der Detektiv, setze ich das eigentlich Selbstverständliche hinzu: Bevor sich die Gattung „Detektivgeschichte“ konstituieren kann, muss es erst den Beruf des Detektivs geben. Folgen wir also zunächst diesem Aspekt.

Der Detektiv als neuer Beruf. In England:

Die Gestalt des Detektivs ist eine Schöpfung des gesellschaftlichen Lebens im England des 19. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert war England noch ein Staat ohne Polizei. Allerdings gab es bestimmte, nicht institutionalisierte Maßnahmen gegen das Verbrechen, z. B. den "Diebsfänger" (thief-taker). Diese Diebsfänger waren im Grunde Außenseiter: ihre Tätigkeit erfuhr keine gesellschaftliche Aufwertung (im Volk waren sie eher verhasst). Erst 1829 wurde durch Sir Robert Peel die New Police als Antwort auf die steigende Kriminalität vor allem in den Großstädten gegründet. Zu ihr gehörten anfangs 800 Uniformierte und zwei Commissioners. Damit erfolgte auch ein Wandel in der öffentlichen Meinung: die Polizei gewann nicht nur gesellschaftliche Anerkennung, sondern auch Sympathien. 1842 wurde schließlich ein Detective Department gegründet. Erst hier erfolgte die offizielle Einführung der Berufsbezeichnung „detective“. Das Publikum gewann jetzt Interesse an dem die Verbrechen aufdeckenden, Rätsel lösenden Police-Detective.

In Frankreich:

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Sûreté generale gegründet. Geleitet wurde sie von 1812 bis 1817 durch Eugene-Francois Vidocq, der vom Verbrecher zum erfolgreichen Polizisten aufgestiegen war. Seine Memoiren erschienen 1828/29. Diese *Memoires of Vidocq* fanden in Frankreich und in England (1829/30) ein großes Echo bei den Lesern und trugen wesentlich zur Herausbildung des Unfehlbarkeitsmythos' des Detektivs bei.

In der Belletristik taucht im weiteren bei Charles DICKENS die Gestalt des Detektivs auf, allerdings nicht als zentrale, sondern als eine Nebenfigur. Zudem ist bei Dickens wie auch bei Wilkie Collins mit der Figur des Detektivs das Element der Fehlbarkeit verbunden. Gattungsbildend konnten beide mit ihren Figuren also nicht wirken.

Die „Vorläufer“ des Detektivromans

Entscheidenden Einfluss auf die Herausbildung der Gattung hatte Edgar Allan POE (1809 - 1849). Der Erzähler und Lyriker Poe, in der Literaturgeschichtsschreibung der „Krisenerscheinung der angloamerikanischen Romantik“ zugeordnet, setzte mit zahlreichen

kurzen Erzählungen in Zeitschriften die Traditionen des englischen „gothic novel“ und der europäischen Schauerromantik fort. 1841 erschien seine Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* (in „Graham's Magazin“, Philadelphia). In ihr wurde die Figur des C. Auguste Dupin als Ermittler eingeführt. Dieser Dupin ist nicht berufstätig (er lebt von einem kleinem Vermögen) und glaubt in Bezug auf die Tatumstände an kein übernatürliches Geschehen. Zur Lösung des puzzling problem setzt er seinen außergewöhnlichen (nicht: übernatürlichen) Verstand ein. Das anfängliche Grauen wird durch das logische Denken Dupins auf die (natürlichen) Gesetzmäßigkeit von Ursache und Wirkung zurückgeführt. So kann schließlich das rätselhafte Geschehen als Wirkung der den Alltag beherrschenden Kräfte des Gesellschaftlichen erklärt werden. - Poes Sammelband *Tales* (1845), mit dem er die Dupin-Geschichten fortsetzte, erfuhr in Amerika rasche Verbreitung, auch in Frankreich fanden die Erzählungen großen Anklang (1856 Übersetzung durch Baudelaire), in England (1846 und 1852) dagegen hatten sie ein vergleichsweise geringes Echo.

Die Dupin-Geschichten Poes, die nur einen kleinen Teil seines Erzählwerkes bilden, sind nicht zur Trivilliteratur zu zählen. Als Teil seiner Romantik-Kritik gehören sie zur originären Literatur jener Zeit. Durch die Reihung der Dupin-Erzählungen jedoch entsteht bereits eine Serie und zugleich (im eigenen Werk) Elemente eines Schemas. Schließlich werden Poes Dupin-Erzählungen zum Ausgangspunkt des Schemas der Detektivgeschichte überhaupt (Doyle bezieht sich mehrmals ausdrücklich auf Poe als sein Vorbild für die Holmes-Geschichten). Bestimmte Züge seines originären Werkes erstarren schließlich durch die Wiederholungen bei den nachfolgenden Autoren zum Schema.

Emile GABORIAU (1835 - 1873) trat 1863 mit seinem ersten Detektivroman *L'Affaire Lerouge* an die Öffentlichkeit. Als Zeitschriftenroman blieb er zunächst unbeachtet, Aufmerksamkeit errang er erst in der 1866 erschienenen Buchform und wurde zum Welterfolg. Gaboriau ließ bis 1869 vier weitere ähnliche Romane folgen. Der in seinen Romanen agierende Detektiv Lecoq ist mit ungewöhnlichem Scharfsinn ausgestattet. Lecoq's Leitbegriffe für die Aufklärung der Verbrechen (observation - induction - deduction - penetration) werden zum Grundmuster der Ermittlung in den folgenden Detektivromanen. Den größten Erfolg fanden die Lecoq-Erzählungen in Amerika. Übersetzt wurden sie hier nicht nur in Buchform, sondern erschienen auch in den vielgelesenen dime novels (den Groschenheften).

Beeinflusst durch Gaboriau schrieb die US-Amerikanerin Anne Kathrin GREEN (1846 - 1936) mit *The Leavenworth Case* (1878) den ersten Detektivroman Amerikas. Durch Green wird (im Untertitel) erstmalig der Gattungsbegriff „detective novel“ verwendet. Ab den 80er Jahren erscheinen in Amerika Detektivgeschichten in reicher Zahl (als Serien, in Groschenhefte usw.). Indem die Erzählungen durch den gleichen Helden verbunden werden (z.B. Nick Carter seit 1886), entstehen Serien. Spätestens ab hier ist von der Trivialisierung des Detektivromans zu sprechen und von der Herausbildung eines Schemas.

Der Detektivroman als Gattung. Fortschreibung eines Schemas

Mit Arthur Conan Doyle (1859 - 1930) und den Erzählungen um Sherlock Holmes und Dr. Watson können wir vom „klassischen“ Detektivroman sprechen. Erste Veröffentlichungen Doyles sind *A Study in Scarlet* (Roman, 1887), *The sign of four* (Zeitschriftenroman, 1890) und kurze Erzählungen seit Juli 1893 mit der zentralen Figur des Privatdetektivs Sherlock Holmes (in der Monatsschrift „Strand Magazin“). Diese wurden in zwei Bänden gesammelt herausgegeben: *The Adventures of Sherlock Holmes* (1891) und *The Memories of Sherlock Holmes* (1893). Insgesamt handelte es sich um 23 Erzählungen; in der letzten ließ Doyle seinen Helden sterben (*The Final Problem*). Nach energischen Leser-Protesten rief Doyle seinen Helden ins Leben zurück. Sichtbar wird hier die Wirkung der auf distanzlose Identifikation des Lesers mit dem Dargestellten (und mit der literarischen Figur) zielenden Erzählstrategie Doyles. Sherlock Holmes wurde nicht als Fiktion, sondern als reale Gestalt

angenommen. (Diese trivialen rezeptiven Reproduktionen eines fiktiven Textes waren z.B. schon im Zusammenhang mit Goethes *Werther* zu beobachten. Die von großen Teilen der zeitgenössischen Leserschaft vorgenommene Gleichsetzung des Autors Karl May mit seinen Figuren Old Shatterhand und Kara Ben Nemsî geht auf das gleiche Phänomen trivialer Rezeptionsweise zurück.) Doyle jedenfalls ließ Holmes seit *The Adventure of the Empty House* (Strand Magazin 1903) bis 1927 immerhin 33 weitere Fälle lösen.

Für seine Holmes-Geschichten nahm Doyle starke Anleihen bei Poe („... *ich brauchte nichts hinzuerfinden ...*“). Bei der Herausbildung des Schemas des Detektivromans ist der gleiche Vorgang zu beobachten wie bei der Trivialisierung des *Robinson Crusoe* zu den Robinsonaden. Grundbestandteile des Schemas seit Doyle (in das auch Übernahmen von Gaboriau einfließen) sind:

- der grauenerregende oder gefahrdrohende Ausgangspunkt
- der sich durch überragende intellektuelle Fähigkeiten auszeichnende Hauptheld
- aufklärende Lösung des Rätsels durch Haupthelden (intellektuelles Happy end)
- alles Geschehen findet statt in einer Sphäre naturwissenschaftlicher und individual- und sozialpsychologischer Gesetzmäßigkeiten.

Das Neue bei Doyle ist, dass aus Poes Sonderling Dupin der „detective“ wird, dass dieser ein Privatdetektiv ist und dass aus dem fehlbaren Sonderling Dupin der unfehlbare Privatdetektiv Holmes wird.

Die Kennzeichen der Ermittlerfigur sind jetzt:

- Er ist der Polizei durch seinen Intellekt und die relative Freizügigkeit seines Handelns überlegen.
- Er ist nicht nur der Aufklärer, sondern auch der persönliche Helfer seiner Klienten (er ist nicht unbedingt an die einengenden Schranken der Gesetzlichkeit gebunden).
- Nicht der Detektiv als Privatperson, sondern die Detektion steht im Zentrum des Romans.
- Der Detektiv interessiert den Autor innerhalb seiner Erzählstrategie nicht als originäres Individuum, sondern lediglich als Träger einer Funktion (ein typisches Merkmal für Trivilliteratur).
- Die Herausforderung für den Autor besteht andererseits darin, den mit einem „nicht-normalen“ überragenden Intellekt ausgestatteten Detektiv mit „normalen“ menschlichen Eigenschaften auszustatten, um ihn für den Leser glaubhaft werden zu lassen (z.B. Miss Marple, Maigret). Die andere Möglichkeit für den Autoren besteht darin, das Außergewöhnliche des Intellekts durch das Außergewöhnliche der Lebensführung des Helden zu erklären (z.B. Sherlock Holmes, Hercule Poirot).

Zu den vor allem an die zentrale Figur gebundenen Wirkungspotenzen der Detektivstory schreibt Schneider:

Die Idealisierung des Detektivs beruht auf dem Bedürfnis des breiten Publikums nach Autoritätsersatz, der bis zum Göttersatz gehen kann. Der unbedingte Glaube an die Macht der menschlichen Intelligenz, der durch den Detektiv verkörpert wird, vermittelt dem Leser oder Zuschauer das Erlebnis der Sicherheit und Geborgenheit vor den Stürmen und Zufällen des Lebens in der technisierten zivilisatorischen Massengesellschaft. Der Mythos des Krimis beruht in dem Glauben an Wesen mit göttlichen, zumindest übermenschlichen Eigenschaften, an die Allwissenheit, Allmacht und Allgegenwart des Detektivs.“ (Schneider 1977)

Die wenigen Bauelemente des Schemas bilden auch in der weiteren Geschichte des Detektivromans das Gerüst. Die verhältnismäßig geringe Zahl dieser Bauelemente erlaubt es, das Schema (ohne es zu zerstören) mit einer großen Varianz von Nebenfiguren,

Nebenhandlungen, mit einer ungewöhnliche Handlungsführung, durch eine ungewöhnliche Argumentation usw. zu füllen. Da die schemabildende Figur des Detektivs nur Träger einer Funktion ist, kann diese Funktion jederzeit (bei Beibehaltung des Schemas) auf jede beliebige „Spielart“, auf jede Modifikation dieser zentralen Figur übertragen werden. In der Geschichte des Detektivromans entsteht so eine kaum noch zu überschauende Vielfalt von ganz unterschiedlich gezeichneten „Meisterdetektiven“: Sherlock Holmes (Conan Doyle) - Miss Marple (Agatha Christie) - Hercule Poirot (Agatha Christie) - Kommissar Maigret (George Simenon) - Mike Hammer (Mickey Spillane) - Christopher Marlowe (Raymond Chandler) usw.

Die Weiterentwicklung der Gattung. Der „harte“ US-Krimi im 20. Jahrhundert
Die Weiterentwicklung der Gattung lässt – zuerst mit Dashiell Hammett und Raymond Chandler – seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts eine neue Gattungsspielart hervortreten, den „hard-boiled-private-eye-novel“. Das Neue sei in verknappter Form zusammengefasst:

- Der Schauplatz ist jetzt die Großstadt. In den Blick genommen wird die korrupte Verbundenheit der Reichen mit der Polizei und der Unterwelt.
- Die Polizei steht aus unterschiedlichen Gründen machtlos dem Verbrechen gegenüber.
- Der Detektiv ist nicht mehr der Gentleman der englischen Detektivromane (Holmes, Poirot), sondern der einsame Wolf, der auch immer um sein eigenes Leben (sozial und physisch) zu kämpfen hat.
- Der Detektiv ist der harte Kämpfer: hart seinen Gegnern gegenüber und hart zu sich selbst.
- Er reagiert auf alle Schwierigkeiten eher lakonisch (ein understatement finden wir bis in die Sprachgestaltung).
- Er hat raue Gewohnheiten (Nikotin, Alkohol, Sex, Gewalt).
- Die Unfehlbarkeit des Detektivs wird teilweise in Frage gestellt: unfehlbar bleibt sein überdurchschnittlicher Intellekt, er scheitert aber nicht selten an den realen Machtverhältnissen innerhalb des Großstadtdschungels.
- Sein moralischer Halt erwächst nicht aus dem Zustand der Gesellschaft, sondern er lebt nach eigenem (autonomen) ethischen Kodex (dieser Kodex bestätigt nun allerdings die Moralvorstellung des Lesers).
- Der Detektiv ist in ständiger Bewegung: sein Aktionsraum ist nicht nur an die Stadt gebunden, sondern umgreift größere geografische Räume (früher anders: der geschlossene Raum; der „locked room“ war ein klassisches Motiv der Detektivromane und wurde dort nicht selten direkt thematisiert).

Die Weiterentwicklung der Gattung bringt - ausgehend vom „klassischen“ Detektivroman (wie bei Arthur Conan Doyle, Agatha Christie u.a.) folgende Typen hervor:

- „hard-boiled-private-eye-novel“ (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Mac Donald u.a.)
- „Série noir“ (Cornell Woolrich, Jim Thompson, David Goodies u.a.)
- „Romans durs“ (George Simenon u.a.)
- „cop novel“ (das Autorenpaar Sjöwall/Wahlöö u.a.)

Über den Krimi in der Bundesrepublik Deutschland

Grundzüge der Entwicklung des BRD-Krimis

Im internationalen Vergleich ist die (bundes-)deutsche Kriminalliteratur ein Spätkömmling. Zu den Traditionen literarisch ambitionierter Kriminalliteratur im deutschen

Sprachraum gehören vor allem die Schweizer Friedrich Glauser und Friedrich Dürrenmatt. Sie aber stehen als Individualisten außerhalb der Genre-Norm. nachwirkenden Tradition

Es ist wohl den bis 1945 existierenden totalitären Gesellschaftsverhältnissen und dem in Deutschland nachwirkenden obrigkeitsstaatlichen Denken geschuldet, der Krimi erst vergleichsweise spät einen wirklichen (qualitativen) Aufschwung erlebte und von einem Phänomen originären „deutschen Krimis“ in der BRD erst seit etwa 1962 gesprochen werden kann. Bis dahin wurde unter „Krimi“ fast ausschließlich angloamerikanische Literatur verstanden, eine Auffassung, die sich sogar in der Machart der Übersetzungen niederschlug. Viele deutschsprachige Autoren veröffentlichten unter exotisch klingenden Pseudonymen. Die bekannteste (deutsche!) Heft-Serie spielte in New York und hatte den "G-Man" - einen FBI-Agenten - Jerry Cotton zum Helden.

Erst mit Beginn der 60er Jahre ist in Bezug auf den BRD-Krimi von einer wirklich eigenen Entwicklung bzw. Prägung der Gattung zu sprechen. (Angemerkt sei, dass der DDR-Krimi bereits seit den 50er Jahren längst zu einer eigenen – wie auch immer gearteten - Prägung gefunden hatte.) In Bezug auf den BRD-Krimi in seiner frühen Phase ist in gewisser Weise auch – natürlich vor allem den Marktgesetzen folgend und nicht etwa denen autoritärer staatlicher Strukturen – von einer Einschränkung gestalterischer Freiräume zu sprechen. Das meint vor allem die den Autoren und (anonymen) Autorengruppen erteilten strikten Verlagsvorgaben für die Gestaltung einer jeweiligen Serie. Die „Emanzipation“ der Krimi-Autoren in der BRD zu größerer gestalterischer Vielfalt und Originalität setzt im wesentlichen erst mit den 70er Jahren ein.

Bis Mitte der sechziger Jahre hatten die Kriminalschriftsteller und ihre wenigen Unterstützer im literarischen Leben gegen das tradierte Vorurteil anzukämpfen, Krimis seien literarisch unerhebliche U-Literatur. In keinem Land unterschieden Literaturkritik und Öffentlichkeit so scharf zwischen U (= Unterhaltungsliteratur) und E (= ernsthafte und ernstzunehmende, weil „erzieherisch wertvolle“ Literatur) wie in der Bundesrepublik dieser Zeit. Die Krimiautoren schlossen sich in einer Gruppe, dem „Syndikat“, zusammen und bilden heute mit etwa 320 Mitgliedern eine erfolgreiche literaturpolitische Pressure-Group, die mit dem „Glauser“-Preis jährlich den besten deutschen und den besten ins Deutsche übersetzten Kriminalroman auszeichnet.

Noch heute stammt etwa nur ein Viertel (180 - 200 Titel) aller Erstausgaben jährlich von deutschen Autoren - gegenüber ca. 600 Übertragungen ins Deutsche. Wirtschaftlich von Bedeutung sind in erster Linie nach wie vor die angloamerikanischen Bestsellerautoren. Auf den Markt drängen aber in den letzten Jahren verstärkt Krimis aus den skandinavischen Ländern. Deutsche Kriminalromane werden nur selten ins Englische übersetzt, weshalb ihnen der Weltmarkt immer noch verschlossen ist.

Modifizierungen im Gattungsgefüge

Anmerkung zum „Schema“: Rätsel und Lösung:

Auch die neuesten Krimis sind als Krimi nur dann zu definieren, wenn ein Rätsel (puzzling problem) installiert wird, das zu lösen ist (detection). Dort, wo diese Grundkonstituenten ihre Funktion verlieren, haben wir von einem anderen Gattungstyp zu sprechen. Um es anders zu sagen: Auch ein Baumeister kann seine Konstruktion „modifizieren“. Wie viel Mörtel in welcher Mischung er auch immer zwischen die Bausteine schichtet, ist seiner Kreativität überlassen. Verzichtet er aber auf die tragenden Bausteine, gerät ihm das Haus nicht.

Den größten Einfluss übte auf die (gesamt)deutsche Krimi-Literatur zweifellos der Cop novel aus. Für etwa ein Jahrzehnt bestimmte in der BRD die Mischung aus sozialkritischer Beobachtung der Gegenwart, melancholischen Ermittlern mit moralischen Zweifeln und klassischen Rätseln nicht nur den bundesdeutschen Markt, sondern galt als Modell zeitgenössischer mitteleuropäischer Kriminalliteratur schlechthin. Manchmal treten an die Stelle von Polizisten oder Zivilfahndern, die sich als Einzelkämpfer gegen Um- und

Unterwelt behaupten müssen, ähnlich temperierte Detektive, Rechtsanwälte oder Journalisten. Dies und auch die Installation weiblicher Ermittlerfiguren ändert am gängigen Muster zunächst wenig. Die zentrale Funktion der Ermittlerfigur ist gattungskonstituierend seit den Anfängen der Detektivstory, nur an sie ist die Lösung des Rätsels gebunden. Ihre Modifizierung jedoch ist beträchtlich und kennzeichnet die Genese der Detektivstory. In der „individualisierenden“ Ausstattung der Ermittler findet sich der Reflex der Autoren auf die Stellung des Einzelnen in der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit. In den frühen Detektivstories hob sich der Ermittler vor allem durch seinen scharfen Verstand von der Masse ab (hier liegt u.a. auch die logische Konsequenz der Installation von Privatdetektiven begründet) – er wird später zum einsamen Wolf im Großstadtdschungel, der vor allem Durchsetzungsfähigkeit im Existenzkampf besitzen muss. Diese Privatdetektive hatten sich zumeist auch gegen die Polizei zu behaupten. Heute finden wir den Ermittler als mehr oder weniger kauzigen Einzelnen, der an verschiedenen Gebrechen des Lebens und der Welt leidet – ob als Privatdetektiv oder Polizeibeamter. Und auch das ist ein schemabildendes Element!

Der Ermittler ist jene Figur, an die grundsätzlich in besonders hohem Maße das Leserinteresse festmacht. Sie ist prinzipiell als Identifikationsfigur angelegt. Der Wandel in der Ausstattung der Ermittlerfigur kann im Grunde auch als Reflex auf einen Wandel des Leserinteresses verstanden werden. Eine „hölzerne“, moralisierende Ermittlerfigur ohne wirkliche Individualität lässt nicht nur den jeweiligen Text „uninteressant“ werden, sondern würde in der Gegenwart durch den Leser auch nicht mehr „angenommen“ werden. Trotz aller Modifizierungen und Individualisierungen aber bleibt die Ermittlerfigur in den Krimis ein „Funktionsträger“ und ist durch diese dominante Funktion grundsätzlich „typisiert“. Die Typisierung des Ermittlers als „Funktionsträger“ ist eine Gattungskonstituente und Kennzeichen eines Schemas.

Modifizierung. Der Frauenkrimi

Parallel zum allgemeinen Boom der emanzipatorisch-feministisch orientierten Frauenliteratur in der BRD produzierten Verlage seit den 70er Jahren gesonderte Frauen-Krimi-Reihen. Ein verkaufsträchtiger Themenbereich wurde damit recht schnell von der konsequent zielgruppenorientierten Trivilliteratur okkupiert. Heute setzen nur noch einige kleinere Verlage auf spezielle Frauenthemen. Unter diesen sticht der Argumentverlag mit den „Ariadnekrimis“ hervor, dem es trotz einer etwas stereotypen Orientierung auf eine lesbisch-schwule und feministische Leserschaft gelingt, literarisch interessante und experimentierfreudige AutorInnen vorzustellen. In aktuellen TV-Krimi-Serien ist der Ansturm weiblicher Ermittler ungebrochen, deren Individualisierung erfreulich differenziert und durchaus nicht nur auf die Zielgruppe der Frauen fokussiert ist. Mit vergleichendem Blick auf den „Ariadnekrimi“ mit seiner lesbischen Zielgruppe sei hinzufügen angemerkt, dass das Fernsehen das aktuelle Interesse eines recht großen Publikumskreises am Thema „Schwulsein“ noch „getopt“ hat: In einer Zeit der in der „Regenbogenpresse“ genüsslich verbreiteten „coming outs“ prominenter Persönlichkeiten lässt man Darstellerinnen als Ermittler mit zumindest undefiniertem „Sexualverhalten“ agieren, wobei dem Publikum längst die lesbische Orientierung der Darstellerin bekannt ist. In der Rezeptionsweise „verschwimmt“ nun auf eigenartige Weise das Bild von Darstellerin und Figur. Nicht mehr die Ermittlung (das Gattungstypische), sondern eher das Schwulsein (das eigentlich Gattungsfremde) wird bei einer bestimmten Gruppe von Rezipienten zum Wahrnehmungsinteresse. Hier wird die geschlechtliche Ausrichtung von Personen als auf ein Massenpublikum gerichtete Wirkungspotenz installiert – also einen Problemkreis ausbeutend, der weder zum Gattungstypischen eines Kriminalromans noch eines TV-Krimis gehört. Wir können hier ein Merkmal der ohne Skrupel auf Vermarktung orientierten Trivilliteratur bzw. der trivialen TV-Produkte erkennen. Zusammenfassend sei hervorgehoben, dass der BRD-

Krimi eine deutliche Orientierung auf das Wahrnehmungsinteresse bestimmter (differenzierter) Zielgruppen zeigt.

Modifizierung. Der Regionalkrimi

Eine (west-)deutsche „Spezialität“ ist der Regionalkrimi. Der Regionalkrimi war zunächst die einzige Besonderheit, die die deutsche von der Kriminalliteratur anderer Länder unterschied. Heute finden wir jedoch auch in der internationalen Kriminalliteratur mehr oder weniger deutliche Tendenzen zur Regionalisierung.

In Regionalkrimis wird neben der Erzählung des eigentlichen Falls, der überall in der BRD spielen könnte, ausgiebig Heimatkunde durch anschauliche Geschichtsdarstellung und topographisch exakte Landschafts- bzw. Stadtschilderung betrieben. In den Fernsehreihen ist bis heute diese Orientierung auf Regionalität zu registrieren. Ein frühes Beispiel war die Schimanski-Reihe, die in den Straßen Duisburgs (im „Ruhrpott“) ihren Handlungsraum fand und mit Kommissar Schimanski einen unangepassten Ermittler kreierte, der mehr in den Duisburger Vorstadtkneipen als im Kommissariat zu finden war. Fortgesetzt findet sich dieser Trend bis in die Gegenwart: gesendet werden im TV Serien wie Soko Kölsch (Soko meint „Sonderkommission“), Soko Leipzig oder Kommissarinnen und Kommissare, die ausschließlich in der regionalen Enge bayrischer oder norddeutscher Kleinstädte agieren. Ganz im Gegensatz zur (unsäglichen) Derrick-Reihe, die den Kommissar und seinen Adlatus Harry im jederzeit austauschbaren, uniformen Milieu des Geldadels und seiner Prachtvillen wandeln lässt (die sich gerade wegen dieser völlig unpersönlichen Beliebigkeit international außerordentlich gewinnträchtig verkaufte) bieten die Regionalkrimis eine atmosphärische Genauigkeit und Dichte, mit der äußerst erfolgreich ein Massenpublikum angesprochen wird, das durchaus auch in anderen deutschen Regionen beheimatet ist als in den dargestellten. Der „Trick“ solcher Reihenproduzenten liegt darin, in einem jeweils detailgetreu gezeichneten lokalen Milieu Ermittler agieren zu lassen, deren Skurrilität passgenau der jeweiligen Region zugeordnet ist, die aber dennoch als Identifikationsfiguren für ein massenhaftes (überregionales) Publikum fungieren. Der gut genährte „Grantler“ in den bayrischen Bergen (*Der Bulle von Tölz*) oder der in seinen Leidenschaften arg zurückgenommene Ermittler bzw. die Ermittlerin in verschlafenen Küstenorten Norddeutschlands oder die Rheinländer - „Kölsch“ zur Currywurst an der Imbissbude kippend - und die neuen „alten“ Kommissare in den Kulissen in und um Leipzig (die alle wohlervogen die jeweiligen dialektalen Besonderheiten der Regionen nur behutsam anklingen lassen): sie fungieren deshalb alle als Identifikationsfiguren für ein überregionales Publikum, weil sie individualisiert sind und eben darum Erkennungssignale an das Publikum senden. In den individualisierten Eigenschaften solcher Ermittlerfiguren findet sich der Bayer wie der Friese. – Das ausschließliche soziale Oben wie bei „Derrick“ wird ersetzt durch das Mittlere oder gar das Unten der sozialen Sphäre. Und in diesen Sphären findet der Krimi sein zahlenmäßig größtes Publikum, in ihnen erschließt sich für das Publikum eine Erfahrungswelt, die keineswegs nur an bestimmte Regionen gebunden ist. Eine Welt der Identifikationsmöglichkeiten also. Das Fazit: Die „Erweiterung“ des Schemas im bundesdeutschen Krimi seit den 70er Jahren lässt sich an folgenden Parametern festmachen: Individualisierung der Ermittlerfiguren und Regionalisierung der Handlungsräume.

Krimi-Serien im deutschen Fernsehen

Etwa 1994 brach ein neues Krimizeitalter an. Plötzlich schossen - als Langzeitwirkung der Einführung des Dualen Systems Mitte der 80er Jahre (privates neben dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen) - eigenproduzierte Krimiserien und -reihen wie Pilze aus dem Boden. Der verstärkte Kampf um Einschaltquoten und Publikum führte zu einem Innovationsdruck, der sich im Medienangebot „Fernsehkrimi“ nach wie vor vielfältig niederschlägt:

- dem verbeamteten (männlichen) Ermittler wird sein angestammter Platz von Frauen und Pensionären, von Pfarrern und Gerichtsreporterinnen, von Hunden und Schimpansen streitig gemacht,
- eine Emotionalisierung in der Darstellung ist ebenso zu verzeichnen wie
- Mischformen zwischen Familien-, Unterhaltungs- und Krimiserie,
- neue Bildästhetiken bis hin zu (fast) reinen Werbefilmen für die Tourismusindustrie,
- Zunahme von Action-Elementen (Cobra-Serie) u.a.,
- Altbewährtes besteht neben Neuem: Derrick meets Kommissar Rex.

Analyse. Krimiserien

In einem Zeitraum von vier Wochen (vom 18. September bis zum 15. Oktober 2004) habe ich die im deutschen Fernsehen gesendeten Krimi-Serien gezählt - ausgeschlossen blieben Dokus, Soaps usw. Als Analyseaspekte waren lediglich gewählt:

- Die Häufigkeit der Ausstrahlung: von Interesse war dabei die sich dort niederschlagende Publikumsresonanz, wobei hier nur der Rückschluss von der Anzahl der Sendungen (und der Frequenz) auf ein Publikumsinteresse erfolgen konnte. Einschaltquoten einzelner Sendungen konnten ebenso wenig beachtet werden wie ein durch Untersuchungen nachgewiesenes Rezeptionsinteresse an bestimmten Eigenheiten der Sendungen.
- Titel der Serien: gefragt war hier danach, welche Serien bevorzugt ausgestrahlt werden, um von hier aus doch auf bestimmte „Vorlieben“ des Publikums folgern zu können.
- Das Produktionsjahr: auch hier ging es vor allem darum, die Zahl der wiederholt ausgestrahlten Serien als Hinweis auf das Rezeptionsinteresse des Publikums zu nutzen (die die Wiederaufnahmen alter Produktionen motivierende Marktorientierung der Sender kann vorausgesetzt werden).

Die Serien oder Reihen werden fast ausnahmslos von den öffentlich-rechtlichen Sendern angeboten (ARD und ZDF bzw. von den Regionalprogrammen im sogenannten „Dritten“: NWR, RBB usw.). Fast alle Serien laufen im günstigen Vorabendprogramm (etwa 18 Uhr) bzw. sind zur Hauptsendezeit (20.15 bzw. 21.00 Uhr) platziert. Der private Sender SAT 1 strahlt – als die Ausnahme – ebenfalls deutsche Krimiserien aus. Die übrigen privaten Anbieter (RTL – Pro 7 – Kabel 1 – Vox usw.) senden vorwiegend Krimi- bzw. Thriller-Produktionen aus den USA.

Ergebnisse:

im Zeitraum von 4 Wochen wurden insgesamt 73 Krimis! (Serien) ausgestrahlt, gesendet wurden Folgen aus insgesamt 17 verschiedenen Serien.

Am meisten frequentierte Serien. Eigenheiten:

Tatort = 22 x

- Regionalisiert. Unterschiedliche Ermittler in unterschiedlichen Handlungsräumen: Berlin – Dresden - Hamburg – Köln – Stuttgart.
- Die jeweiligen Ermittler sind individualisiert gezeichnet.
- Bei aller individualisierenden Figurenzeichnung sind die Ermittler „doppelt“ typisiert: erstens als Träger einer Funktion und zweitens als Wiederholung des Modells der „disharmonischen“ Kommissar-Persönlichkeit.

Soko = 7x

- Ursprünglich Soko 5113 (München)
- TV-Spielfilm kommentiert: „2003 feierte die erfolgreiche Münchner Sonderkommission (5113), die den Grundstein für SOKO-Teams in Köln, Leipzig und Kitzbühl legte, ihr 25-jähriges Jubiläum! Grund genug, noch ein Team ins Rennen zu schicken, das in Wismar an der Ostsee diesmal allerdings kleinere Delikte bearbeitet.“ Diesen Prozess der

weiteren Regionalisierung kommentiert TV-Spielfilm weiter: „Deutschlands Metropolen sind abgegrast, die Bullen ziehen aufs Land: Mit der „SOKO Wismar“ (43 984 Einwohner, ab 6.10. im ZDF) verlagert sich die Polizeiarbeit weiter in Richtung Kleinstadt.“

Ein Fall für zwei = 7x

- Privatdetektiv und Anwalt
- Kommentar TV-Spielfilm: „Seit mehr als 20 Jahren lösen Anwalt Dr. Lessing und Privatdetektiv Matulla Kriminalfälle in Frankfurt a.M.“ Konstant anwesend in dieser Serie ist allein der Darsteller des Privatdetektivs Matulla; für den Rechtsanwalt Lessing agiert bisher der dritte (oder vierte Darsteller). Das ist ein Indiz für das Schablonenhafte der Figuren (hier der „Rechtsanwalt“): ungebrochen können unterschiedliche Darsteller dieser Schablone gerecht werden. Hier liegen deutliche Grenzen der Individualisierung von Figuren, die Typisierung überwiegt.

Reine Regionalkrimis:

- *Bulle von Tölz = 4x* (Bayern)
- *Die Rosenheim-Cops = 3x* (Bayern): Eine Serie, die die dünne Krimi-Handlung hinter der malerischen Alpenlandschaft - stets in Bestwettersituation ins Bild gesetzt – vergessen lässt. Reine Werbung für die Tourismusbranche.

Weibliche Ermittler/Kommissarinnen:

- Bella Block: *Die Freiheit der Wölfe* (Serie 2004; Kommissarin Block /Hannelore Hoger/; ZDF 09.10.) = 1x
- Kommissarin Marion Ahrens und Kollegin Lizzy Krüger: *Das Duo: Falsche Träume* (2004). 18.09.04, = 1x
- Kommissarin Jenny Berlin /Agalaia Syszkowitz/: *Einsatz in Hamburg: Bei Liebe Mord* (Serie 2004; und Ermittler Volker Brehm /.../ sowie Hannes Wolfer /.../, Regionalkrimi Hamburg,; ZDF 25.09.) = 1x . TV-Spielfilm: Die Darstellerin will die Figur „spannender, erotischer und unverwechselbarer“ machen. „Humor ist dabei sehr wichtig.“

Krimis aus der Produktion des ehemaligen DDR-Fernsehens:

4 x *Polizeiruf 110* (BRD) als Weiterführung der in der DDR sehr beliebten Serie

- *Polizeiruf 110: Unter Brüdern* (Serie 1990; Kommissare Schimanski /Götz George/ und Thanner /Eberhard Feik/ Duisburg: „Ruhrpott-Kriminalisten“ und „DDR-Ermittler“ Peter Borgelt . Ein Wendezeit-Krimi;
- 4 x *Polizeiruf 110* (DDR) = 70er Jahre
- 4 x *Der Staatsanwalt hat das Wort* (DDR) = 70er und 80er Jahre
Die Ausstrahlung von *Der Staatsanwalt hat das Wort* und der *110*-Folgen des DDR-Fernsehens und vor allem die Weiterführung der *110*-Serie durch das Fernsehen der BRD ist Indiz für die Zielgruppenorientiertheit der heutigen TV-Anstalten (Zuschauer vor allem in Ostdeutschland; Nostalgie?)

Aktuelle Produktionen / Wiederholungen:

- 2004 = von 17 Serien enthalten 10 Serien Produktionen aus dem aktuellen Jahr 2004,
- 2004 = 22 Folgen (von insgesamt 73 ausgestrahlten Krimi-Folgen (nicht ganz ein Drittel) sind aktuelle
- Produktionen, Soko: 6 aktuelle (von 7) – Tatort: 2 aktuelle (von 22)

Produktionsjahre der ausgestrahlten Folgen:

2000 – 2003 = 15, 90er Jahre = 25, 80er Jahre = 3, 70er Jahre = 5.

Zum Problem der Trivialität der TV-Serien

- Die hohe Zahl der wiederholten Ausstrahlungen ist u.a. Indiz für das anhaltende Publikumsinteresse.

- Die individualisierende Figurenzeichnung folgt in steten Wiederholungen und Variationen einem gängigen Grundmuster.
- Die Zahl weiblicher Ermittler ist im steten Ansteigen.
- Privatermittler bilden in den TV-Serien eine absolute Minderheit (*Wilsberg* und *Fall für zwei*).

In heutiger Zeit

- wird mehr denn je auf allen Kanälen gemordet, verfolgt und aufgeklärt,
- gehören bestimmte Fernsehkommissare seit Jahrzehnten zum festen Programminventar, zur Alltagskultur,
- die Grenzen der tradierten Muster werden durch alle möglichen Varianten in sämtliche erdenklichen Richtungen gestreckt und gedehnt,
- „boomt“ das Genre in der durch Duales System und Globalisierung veränderten Medienlandschaft, ist es ein Quotenbringer par excellence und wird deshalb von Programmverantwortlichen auch sehr geschätzt,
- sind die TV-Krimis beim Publikum von nach wie vor beliebt und erreichen auch heute noch eine hohe Zahl von Zuschauern, dass sie für die einschlägige Heft-Literatur eine ernsthafte Konkurrenz darstellen, kann geschlussfolgert werden,
- werden die trivialen TV-Krimis inzwischen sogar durch ihre Thematisierung in intellektuellen Blättern und Kulturmagazinen geadelt: wenn Derrick abdankt, ist das ein Fall für Deutschlands intellektuelle Wochenzeitung DIE ZEIT, wenn Schimanski wiederaufersteht, wird im „Kulturweltspiegel“ darüber berichtet,
- sind die trivialen TV-Krimis ein Genre zwischen Kulturgut und Ware.

Der Platz im Medium Fernsehen – noch dazu als Serie – lässt es für die „Macher“ nicht zu, auf ein anderes als auf ein Massenpublikum zu zielen (siehe Einschaltquoten). Denn die zu erreichende Zielgruppe lässt sich nicht mit Parametern definieren, die dem geistig-kulturellen Bereich (Bildungsstand; Art des Unterhaltungsanspruchs usw.) oder bestimmten ästhetischen Ansprüchen entstammen, sondern ist allein durch eine von den Produzenten definierte Zielgruppe für Produktwerbung bestimmt (wichtig ist also die altersmäßige Zusammensetzung, das prognostizierte Kaufverhalten usw.). Dieses Publikum muss erreicht werden, muss zum „Einschalten“ bewegt werden. Von hier aus wird über Sendeplatz und Art des Unterhaltungsangebots entschieden. Künstlerisch Anspruchsvolles, das etwa nur eine „Bildungselite“ bzw. den „Bildungsbürger“ erreichen würde, hat unter diesen Bedingungen keinen Platz. Von TV-Serien, welcher Art auch immer, ist folglich kein „Kunstprodukt“ zu erwarten. Die Frage ob trivial oder nicht trivial stellt sich erst gar nicht: Serien sind triviale Produktionen. Das ändern auch keine Krimi-Serien, die mit hervorragenden Schauspielern besetzt sind, von guten Regisseuren geführt und durch eine exzellente Kameraführung bestechen.

Aktuelle Tendenzen in der internationalen Kriminalliteratur

In diesem Abschnitt geht es mir um eine akzentuierte Sichtung jener Kriminalliteratur, die in den letzten Jahren bis heute in Europa niveaubestimmend ist. Es geht um „Trendsetter“ - um Kriminalliteratur also, die am ehesten mit „Innovationen“ in Bezug auf die Entwicklung der Gattung in Zusammenhang gebracht werden kann. Aus diesen Gründen soll hier vorrangig die Kriminalliteratur skandinavischer Länder Beachtung finden.

Der Blick auf den Krimi in der BRD hat bisher bestimmte Besonderheiten und Entwicklungstendenzen erkennen lassen. Hervorgehoben wurden folgende Aspekte: Die Zeichnung der Ermittlerfigur - Der Frauenkrimi - Der Regionalkrimi bzw. die

Regionalisierungstendenz in den Krimis, die Bevorzugung der cop novel. Diese Aspekte sollen beim Blick auf die internationale Kriminalliteratur ebenfalls beachtet werden.

Als Grundlage für diese Betrachtung wurden aus aktuellen Kriminalromanen 19 Titel des Jahres 2004 zur Sichtung ausgewählt:

- Anne Chaplet: *Russisches Blut*. Piper Verlag. München 2004.
- Fred Vargas: *Fliehe weit und schnell*. Aus dem Französischen von Tobias Scheffel. Aufbau-Verlag. Berlin 2004.
- Lorian Macchiavelli: *Unter den Mauern von Bologna*. Aus dem Italienischen von Sylvia Hofer. Piper Verlag, München;.
- Val McDermid: *Echo einer Winternacht*. Aus dem Englischen von Doris Styron. Droemer Verlag. München 2004.
- Hansjörg Schneider: *Hunkeler macht Sachen*. Amman Verlag. Zürich 2004.
- Esmahan Aykol: *Bakschisch*. Aus dem Türkischen von Antje Bauer. Diogenes Verlag. Zürich 2004.

Dazu Titel aus dem skandinavischen Raum:

- Stella Blömkvist: *Das ideale Verbrechen*. Btb
- Arne Dahl: *Falsche Opfer*. Piper
- Leif Davidsen: *Die guten Schwestern*. Zsolnay
- Åke Edwardson: *Der Himmel auf Erden*. Ullstein
- Aris Fioretos: *Die Wahrheit über Sascha Knisch*. DuMont
- Gretelise Holm: *Die Robinson-Morde*. List
- Anne Holt: *Die Wahrheit dahinter*. Piper
- Anna Jansson: *Totenwache*. Rororo
- Mari Jungstedt: *Den du nicht siehst*. Heyne
- Unni Lindell: *Nachtschwester*. Scherz
- Liza Marklund: *Der rote Wolf*. Hoffmann&Campe
- Harri Nykänen: *Raid und der Legionär*. Grafit
- Emma Vall: *Drei Blutsschwestern*. Piper Literatur: www.schwedenkrimi.de

Der Kriminalroman skandinavischer Länder. Seine Rezeption in Deutschland

Auf dem deutschen Buchmarkt sind gegenwärtig rund 120 Autoren und Autorinnen aus Skandinavien sowie Finnland und Island mit Krimis präsent, davon schätzungsweise 40 allein aus Schweden. Das ist ein beachtlicher Anteil am Gesamtbuchmarkt, und das deutet an, dass sich der skandinavische Krimi in Konkurrenz zum angloamerikanischen einen bedeutenden Platz in der Lesergunst der Deutschen erobert hat. Zuvor sei aber eine erste Verständigung über die Zuordnung der gemeinten Kriminalromane zur Hoch- oder Trivilliteratur vorangestellt. Und das nicht deshalb, um sie entweder mit positiven oder negativen Konnotationen zu versehen, sondern um entscheiden zu können, ob sie sich für diese Darstellung als Texte der trivialen Literatur empfehlen. Dazu sollen zunächst zwei (recht unterschiedlich prädisponierte) schwedische Autorinnen zu Wort kommen: Karin Altvegen, eine junge, erfolgreiche Autorin (geb. 1965, Großnichte von Astrid Lindgreen), - ihr „Markenzeichen“ bilden psychologische Krimis - und Maj Sjöwall (geb. 1935), die Witwe des schwedischen Krimi-Autors Per Wahlöö (1926 – 1975), mit dem sie gemeinsam in den 60er Jahren begonnen hatte, einen „neuen“ schwedischen Krimi zu etablieren. „Wahlöö/Sjöwall“ wurde zum Begriff für einen anspruchsvollen, gesellschaftskritischen Typ der cop novel (10 Romane 1965 bis 1975 mit großem internationalen Erfolg in mindestens 25 Ländern auf dem Markt, zahlreiche Verfilmungen; im Mittelpunkt steht die Ermittlerfigur Kommissar Beck).

Altvegen sieht den Krimi durchaus im weiten Feld zwischen Hoch- und Trivilliteratur:

Aber jetzt hat sich das Genre als eigenständiges Genre Respekt erworben, als ein Genre, das eigene Klasse besitzt. Das hat dazu geführt, dass sich viele etablierte Schriftsteller diesem Genre zugewandt haben und vielleicht auch erkannt haben, dass es gar nicht so leicht ist, einen guten Krimi und einen guten Roman zu schreiben.

Wesentlich kritischer (und wohl auch realistischer) sieht das Maj Sjöwall. Sie hebt hervor, dass gewisse Bücher

... nicht mehr der Kultur und Kunst zugeordnet werden, sondern den Massenmedien. Und dazu gehört die Kriminalliteratur. Das muss sie nicht rein qualitativ tun, aber vom rein kommerziellen Standpunkt aus gesehen, gehört sie nun den Massenmedien oder der 'Volksliteratur' an. Es wird weniger zwischen Belletristik und Trivialliteratur unterschieden, als vielmehr zwischen verkaufbaren und nicht-verkaufbaren Büchern.

Auch in Bezug auf die Art der Produktion von Krimis sind die Auffassungen sehr unterschiedlich. Altvegen verweist lediglich auf die tatsächlich vorhandene Vielfalt der unterschiedlichen Typen von Krimis:

Auch in der Kriminalliteratur gibt es so viele verschiedene Typen und Subgenres. Man muss nur die Bücher von mir und Maj nehmen. Es ist eigentlich kaum zu glauben, dass wir beide demselben Genre angehören. Sie schreibt fantastische Polizeiromane und in meinen Büchern kommen überhaupt keine Polizisten vor.

Sjöwall sieht genauer hin, ihre Meinung unterstützt die theoretische Position in Bezug auf „Schemaliteratur“:

Momentan besteht die Gefahr der Abnutzung, weil so viele dasselbe Muster benutzen. Was ich mich frage, ist, ob die Autoren Krimis ungefähr so schreiben, wie man einen Kuchen backt: Man nimmt so und so viel Zucker, so viele Eier... Ich finde aber, der Kriminalroman muss einen bestimmten qualitativen Standard einhalten. - Wir wollten die Form nutzen, um eine Gesellschaft zu beleuchten. Heute werden Krimis wie am Fließband produziert.

(Zitate aus dem Interview mit den Autorinnen Karin Altvegen und Maj Sjöwall. Redaktion Literaturportal schwedenkrimi.de - Krimikultur Skandinavien)

Während Altvegen also im Grunde nur Allgemeinplätze über den Krimi zu sagen weiß, bringt es die erfahrene und kritische Sjöwall auf den Punkt: Auch der schwedische (skandinavische) Krimi ist trotz aller Variationen und innovativen Entwicklungen innerhalb der trivialen Literatur einzuordnen, ist Schemaliteratur. Was macht aber den skandinavischen Krimi zum „Bestseller“ auf dem deutschen Markt, wenn auch er nur das bekannte Schema zu transportieren weiß?

Da ist zum einen auf den von Altvegen behaupteten literarischen Anspruch zu verweisen, zugleich aber Zweifel anzumelden, ob hier tatsächlich die wirkenden Potenzen des skandinavischen Krimis liegen. Facettenreichtum und Vielfalt zeugen sicher von einem hohen Qualitätsbewusstsein der Autoren, doch ist das keine hinreichende Erklärung dafür, warum die Autoren und Autorinnen aus dem Norden Europas in Deutschland so große Erfolge feiern. Ihre Romane erscheinen auch in anderen europäischen Ländern, doch scheinen die Erfolge auf dem deutschen Markt alle anderen zu übertreffen. In einschlägigen Besprechungen findet man verschiedene, sich ergänzende Erklärungen:

- Leseanreiz sei die kritische und wirklichkeitsnahe Darstellung in den nordischen Krimis: die Skandinavier böten momentan die politischsten Krimis. Im Vergleich dazu wird auf die weit weniger politischen anglo-amerikanischen Krimis verwiesen.
- Im Zusammenhang damit wird das Bedürfnis der deutschen Leser nach Orientierung, nach Antworten und Lösungsvorschlägen auf die globalisierte Gegenwart erwähnt.

- Man finde in den skandinavischen Krimis eine kritische Distanz zu den USA und ihren Wertvorstellungen zunehmend stärker artikuliert. Damit träfen sie den Nerv einer ganzen Generation in der BRD, die gegenüber dem politischen, kulturellen Vorbild USA zunehmend selbstbewusster auftrete.

Zunächst wird ein gravierender Unterschied zu dem von deutscher Wirklichkeit und europäischem Lebensgefühl weit entfernten Action-Thriller aus der gegenwärtigen US-Produktion deutlich. Und dieser Unterschied ist es, der die Anziehungskraft des skandinavischen Krimis auf deutsche Leser ausmacht:

Hier sind Autoren, hier sind Kommissare und Kommissarinnen, die uns verstehen, die unsere Sprache sprechen, die versuchen, die Auswirkungen der Globalisierung, die im schwedischen Skåne ebenso spürbar sind wie in der bundesrepublikanischen Gegenwart, zu beschreiben und verstehbar zu machen. Skandinavische Krimis (...) thematisieren somit die komplexe gesellschaftliche Struktur der Gegenwart und artikulieren Ängste, Empfindungen und Wahrnehmungen angesichts der sich rasant verändernden Gegenwart.

Zudem wird auf die besondere Rolle der Frauengestalten in schwedischen Krimis verwiesen:

Schweden liegt mit seinen weiblichen Krimihelden weit vorne. Es ist utopisch zu denken, dass eine deutsche Mutter zweier Kinder auch weiterhin berufstätig ist, wie Annika Bengtzon in Liza Marklunds Romanen. (...) Es mag für deutsche Frauen aber auch besonders attraktiv sein, vom schwedischen (skandinavischen) Gleichheitsmodell zu lesen, denn die skandinavische Gesellschaft hat es wie keine andere europäische geschafft, Frauen Berufstätigkeit und Mutterschaft zu ermöglichen.

(Zitate aus: Alexandra Hagenguth: *Der Mord, der aus der Kälte kommt*. Redaktion Literaturportal schwedenkrimi.de - Juni 2004.)

Zu den Ermittlerfiguren

Ohne Ermittler keine detection – und ohne detection keine Lösung. So einfach, aber doch so gattungsrelevant lässt sich die Funktion des Ermittlers benennen. In den meisten schwedischen Krimis wird die Tradition der cop novel fortgesetzt. Das allein sagt freilich wenig über die konkrete Ausgestaltung dieses Figuren-Typs. Zu fragen ist nach den Varianten, die der schwedische Krimi anbietet. Manfred Ertel beschreibt in seiner Analyse über den aktuellen skandinavischen Krimi (*Vom Morden im Norden*, 2004) die dort agierenden Ermittlerfiguren wie folgt:

Das Grundmodell ist schlicht und bewährt: Ein mehr oder weniger alternder Kommissar, gern einsam und eigenbrötlerisch, auch melancholisch, oft an sich und den Umständen seines Daseins (ver)zweifelnd, tappt mürrisch und meist wortkarg durch die Welt des Bösen und nervt die Kollegen. Statt seine eigenen Lebenskrisen zu bewältigen, überwältigt er, ersatzweise, Mörder und Entführer.

In diesen Polizeiromanen begegnen uns vor allem Männer, ausgebrannte, an sich und der Welt verzweifelnde Kommissare - und mit Hanne Wilhelmsen Kommissarinnen -, geschieden, einsam, eigenbrötlerisch, zuweilen auch krank und depressiv, doch verzweifeln sie auch noch so sehr, sie tun stets ihre Pflicht, geben nicht auf und vermitteln so - gewollt oder ungewollt -, dass sich doch noch alles zum Guten wenden werde. Gelegentlich brechen sie zwar mit den geltenden Konventionen des Polizeiapparats (man denke an Wallanders Alleingänge), doch alles in allem halten sie sich an gängige Spielregeln.

Ermittlerfiguren in der aktuellen Krimi-Literatur anderer Länder

- Fred Vargas (französische Schriftstellerin; Fred nach Frederique, Vargas nach einer weiblichen Filmrolle; Hauptberuf Archäologin): *Fliehe weit und schnell*. Ein „rom.pols“ („romans policiers“, Polizeroman, cop novel, Lb). – 2004 Deutscher Krimipreis; Mit einer Auflage von 100.000 Exemplaren kommt die Taschenbuchausgabe auf den Markt, nachdem das Hardcover bereits vor gut einem Jahr erschienen ist. Der eigenwillige Kommissar Jean-Baptiste Adamsberg wird bei Vargas wie folgt beschrieben:
Das soll ein Bulle sein? - Sie machen Witze, altes graues Hemd, völlig zerknautschte Jacke und nicht mal ordentlich geschnittenes Haar. Blumenverkäufer auf den Kais von Narbonne, vielleicht, aber Kommissar, nein, wirklich.
- Lorian Macchiavelli, 70 (Italien): *Unter den Mauern von Bologna*. Roman noir. Ermittler ist der magenranke Polizist Kommissar Sarti, der erstmals vor 30 Jahren auf die Halb- und Unterwelt in seiner Heimatstadt Bologna den Verbrechern nachjagte. Dieser Sarti geht ohne Waffe und mit Mortadellbrötchen auf Verbrecherjagd und erscheint in einer Zeit der schnellen Eingreiftruppen und des Technoterrors hoffnungslos altmodisch. Am Rande: „Nach 20 Jahren des Zusammenlebens“ hatte der Autor seinen Antihelden Sarti, der zum Alter Ego geworden war, 1987 ermorden lassen – erweckt ihn aber danach zu neuem Leben (vgl. wie Doyle und Sherlock Holmes).
- Hansjörg Schneider, 66 (Schweiz): *Hunkeler macht Sachen*. 2004. Der Basler Kriminalkommissar Peter Hunkeler, geschiedener Familienvater, ist ein eigenbrötlerischer Melancholiker. Er ist ebenfalls der Typ des individualisierten Ermittlers: Er mag Gedichte und verfügt über einige philosophische Belesenheit, treibt sich aber auch gern in zweifelhaften Kaschemmen herum. Bei seinen Vorgesetzten gilt der knorrige Einzelgänger als schwierig und stur, auch wenn sie seinen Spürsinn schätzen.

Man könnte die Untersuchung ausdehnen, das Ergebnis würde sich nicht verändern. Ich erspare es mir aus diesem Grunde, auf die Besonderheiten auch der weiblichen Ermittlerfiguren einzugehen. - In den internationalen Krimis der letzten Jahre finden wir eben jene Art des „individualisierten“ Ermittlers (etwas seltsam auf seine Umgebung wirkend, quälerisch, oft einsam usw.), wie er uns auch in den deutschen Krimis begegnet. Und so ist aus den „Seltsamkeiten“ schon wieder ein schematisch sich wiederholender Typ geworden (dessen Anfänge wir bei Sjöwall/Walhöö finden konnten). Eine gestalterische Eigenständigkeit der Autoren ist nicht darin zu sehen, dass sie diesen Typ gestalten, sondern allenfalls noch darin, mit welcher Art Seltsamkeiten sie ihn ausstatten. Der moderne Krimi widerspricht – zumindest in dieser Relation – eindrucksvoll der Behauptung Altvegens von einem gewissen gehobenen literarischen Anspruch.

Zur Tendenz der Regionalisierung

Ebenso wie in den BRD-Krimis ist auch in der internationalen Krimiliteratur eine stabile Tendenz zur Regionalisierung zu erkennen. Als Beispiel an dieser Stelle nur ein Zitat der Autorin Emma Vall, das die Wesenszüge der Regionalisierung im schwedischen Krimi erkennen lässt:

Wir wollten von der Großstadt-Schilderung weg, die auf verschiedene Art auf Anonymität basiert. Sundsvall ist eine mittelgroße schwedische Stadt, die aufgrund ihrer Sägewerkshistorie und der starken Arbeiterbewegung dort auch große soziale Unterschiede aufweist. Hier trifft unsere Journalistin Amanda Rönn ganz natürlich auf Menschen aus unterschiedlichen sozialen Milieus. Sie wird auch auf ganz andere Weise mit ihren Lesern konfrontiert als das normalerweise in einer Großstadt der Fall ist. Aber im Grunde könnte diese Stadt genauso gut irgendwo in Deutschland liegen.

Angedeutet werden hier als Wesenszüge

- Statt der Anonymität des (großstädtischen) Handlungsraums ist jetzt eine Individualisierung regionaler Schauplätze zu beobachten; gestaltet werden Identifikationsmuster, die wiederum überregional „funktionieren“.
- Die soziale Durchmischung der Akteure entspricht der sozialen Gliederung der Zielgruppe („Massenpublikum“); geschaffen werden so - wie im Zusammenhang mit den deutschen Krimis beschrieben - Identifikationsmöglichkeiten in Bezug vor allem auf die Ermittlerfiguren und zugleich Möglichkeiten der Distanzierung in Bezug auf Täterfiguren.

Tendenz zur Politisierung

In den Jahren 1965 bis 1975 revolutionierten Maj Sjöwall und Per Wahlöö die schwedische Kriminalliteratur. Sie benutzten „den Kriminalroman als Skalpell (...), um den Bauch des, ideologisch verarmten und moralisch umstrittenen, sogenannten Wohlfahrtsstaats des Spießbürger-Typus, zu öffnen“. (Walhöö) Das Resultat dieses Denkens wurde die Kriminalserie um Kommissar Martin Beck und seine Kollegen der Reichspolizei, von der insgesamt 10 Bücher veröffentlicht wurden, der letzte Band erst nach Wahlöös Tod. Es handelt sich hierbei um kritische Berichte über die schwedische Gesellschaft der sechziger und siebziger Jahre. Bei Sjöwall/Wahlöö kann eine Gesellschaftschronik mitgelesen werden: Von *Die Tote im Götakanal* bis hin zu *Die Terroristen* wird Schweden mehr und mehr als heuchlerische Gesellschaft im Namen des „Wohlfahrtsstaates“ interpretierbar.

Sjöwall/Wahlöö suchten als überzeugte Marxisten nach einem Vehikel, mit dem sie eine breite Bevölkerungsschicht erreichen und zu deren Artikulierung und Politisierung in der gesellschaftlichen Debatte sie beitragen konnten. Seitdem ist die gesellschaftskritische Komponente der nordischen Krimis geradezu zum Markenzeichen geworden. Zu den „Nachfahren“ des Autorenduos Sjöwall/Wahlöö zählen heute Autoren wie Henning Mankell, Liza Marklund, Håkan Nesser, Åke Edwardson oder Anne Holt. Es besteht kein Zweifel: Der skandinavische Krimi ist zurzeit der politischste Krimi in Europa. (Vgl. Hagenguth)

Ein Aspekt, der für die Bewertung des DDR-Krimis von gewisser Relevanz ist, sei noch angeschlossen. Der dänische Thriller-Autor Leif Davidson siedelt seine spannenden Plots mitten im aktuellen europäischen Zeitgeschehen an. Sein Roman *Die guten Schwestern* verbindet eine dänische Familiengeschichte, die bis in die nationalsozialistische Besatzung Dänemarks zurückreicht, mit dem Bombenkrieg auf dem Balkan und der Aufarbeitung der Stasi-Vergangenheit. Für ihn sind Krimis „moderne Fabeln“, die sich nicht scheuen, gesellschaftliche Probleme und soziale Verrohung zu thematisieren. Das Beispiel Leif Davidson zeigt, dass eine deutliche Politisierung des Krimis auch in der internationalen Literatur oft verbunden ist mit der Rückführung der Handlungsstränge auf Räume der Vergangenheit oder mit Seitenblicken auf andere – zeitgleiche – Handlungsfelder. Diese Ausweitung der Gesellschaftskritik über enge Handlungsräume hinaus finden wir in der Gegenwart auch in den Krimis außerhalb Skandinaviens. So bettet der italienische Autor Macchiavelli die Kriminalhandlung seines Buches *Intermezzo in vier Akten* ein in die Terrorwelt von Schwarzer Ordnung über Rote Brigaden bis zu den Anschlägen der Islam-Extremisten. Diese historische und geografische (bzw. geopolitische) Ausweitung der Handlungsräume ist insofern logisch und konsequent, als eine ernst gemeinte Gesellschaftskritik kaum noch an der eigenen Haustür aufhören kann. Hervorgehoben sei das deshalb, weil ähnliche Handlungsausweitungen – freilich in anderen politischen Zusammenhängen - in DDR-Krimis von der Literaturkritik oder in der Fachliteratur fast ausschließlich abwertend kommentiert wurde.

Zum Aspekt Gesellschaftskritik sei zusammengefasst:

Gegenwärtig finden wir eine bunte Palette von Krimis, von genauer realistischer Abbildung, sozialkritischer Gesellschaftsdarstellung und individualpsychologischer Analyse. Wir finden Krimis, die ein Spiegelbild der heutigen westlichen Zivilisation sind. Damit haben sich die Krimis zu einer Literaturgattung emanzipiert, in der noch moralische Fragen behandelt werden können. Krimis sind somit eine Literaturgattung, die mit ihren Gestaltungsformen die enorme Komplexität der postmodernen, globalisierten Gesellschaft sowie ihre undurchschaubaren Machtstrukturen sichtbar und begreifbar machen kann.

Zum internationalen Krimi:

Die Entwicklung innerhalb der Gattung zumindest in der europäischen Literatur lässt sich seit den 70er Jahren an folgenden Erscheinungen festmachen:

- Fortführung der Tradition der cop novel
- Entwicklung des Bildes der Ermittlerfigur hin zur Individualisierung. Im Mittelpunkt steht nicht mehr der „abgehobene“, sich vor den anderen durch besondere Eigenschaften auszeichnende Ermittler, sondern der „gebrochene“ – aber wiederum in dieser Ausprägung typisierte – „Alltagsmensch“.
- Im Zusammenhang mit der Tendenz zur Individualisierung steht die zunehmende Regionalisierung der Handlungsräume.
- Deutlich zu spüren ist der Versuch, durch Differenzierungen innerhalb der Subgenres ganz bestimmte (unterschiedliche) Zielgruppen zu erreichen (z.B. Frauenkrimi).
- Besonders hervorzuheben ist die zunehmende Politisierung des Genres. Eingewoben in die Kriminalhandlung wird eine viele Bereiche erfassende Gesellschaftskritik. Dabei sind mitunter geografische und zeitliche „Raumsprengungen“ zu finden. Seit den 90er Jahren (deutlicher aber seit dem Jahr 2000), lässt sich eine Entwicklung hin zur Globalisierung der Gesellschaftskritik erkennen.

Der DDR-Krimi

Da die DDR 1990 als Staat nicht mehr existiert, ist im Studienmaterial folglich auch über den DDR-Krimi als ein historisch abgeschlossenes Phänomen zu reden. Entwicklungslinien über 1990 hinaus existieren nicht. Allerdings erreichen nicht wenige von den ehemaligen DDR-Krimi-Autoren auch heute noch erfolgreich eine Leserschaft in der BRD. Was wiederum Ausweis dafür sein mag, dass jene heutzutage in den Blick genommenen und kritisch zu bewertenden Erscheinungen innerhalb der DDR-Kriminalliteratur zum einen bei weitem nicht auf alle Krimis zutrafen und zum anderen nicht schlechthin der Unfähigkeit der Autoren beizumessen ist, einen „guten“ Krimi zu schreiben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass für viele jener besonderen Eigenheiten des DDR-Krimis, die in fachwissenschaftlichen Untersuchungen oder in Rezensionen (außerhalb der DDR) kritisch hervorgehoben wurden, auch außerliterarische Faktoren verantwortlich waren.

Eine Betrachtung zur Geschichte des DDR-Krimis kann sich keinesfalls auf Untersuchungen allein zu Gestaltungsfragen beschränken. Da der DDR-Krimi in seinen Produktions- und Rezeptionszusammenhängen in besonders hohem Maße von den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen in der DDR beeinflusst war, kann eine Klärung zu seinem (literarischen) Wesen nur unter Einbeziehung dieser Rahmenbedingungen erfolgen. Das bedeutet, dass gleichsam vierzig Jahre Zeitgeschichte aufzuarbeiten sind. In den Blick zu nehmen ist der gesellschaftliche Wandel in der DDR; es ist den Veränderungen von Wertvorstellungen, Einstellungen, Meinungen usw. nachzufolgen. Dabei ist einem gesellschaftlich relevanten und auf die Gestaltung der DDR-Krimis wirkenden Thema besondere Beachtung zu schenken: Gemeint ist das Problem rechtswirksamer

Normübertretungen (Verbrechen) und ihre staatliche Verfolgung im Zusammenhang mit den jeweiligen Rechtsauffassungen in der DDR. Das deshalb, da die Krimi-Autoren bei der Darstellung von Verbrechen in hohem Maße abhängig waren von der jeweiligen offiziellen Rechtsauffassung. Nicht außer Betracht gelassen werden kann auch der Blick auf die Fernsehgeschichte und die Stellung des Krimis in diesem Medium.

Meine Darstellung stützt sich vor allem auf die populäre Heftreihenliteratur der DDR-Krimis am Beispiel der DIE-Reihe aus dem Verlag Das Neue Leben Berlin (Delikte – Indizien – Ermittlungen).

Der DDR-Krimi: ein Phänomen der Massenkultur

Der DDR-Krimi wurde massenhaft produziert:

In der einundvierzigjährigen DDR-Geschichte gab es 38 Verlagshäuser (sie waren entweder in Parteienbesitz oder staatseigen). Diese Verlage druckten etwa 2.600 Krimtitel (nationale und internationale: Romane, Erzählungen, Tatsachenberichte und Kurzgeschichten; Spionageliteratur ist hier eingeschlossen). Insgesamt sind 570 DDR-Autoren zu zählen, die 1.800 Krimtitel verfasst haben. 800 Romane und Erzählungen wurden aus Fremdsprachen übersetzt. Den größten Anteil daran hatten sowjetische, tschechische, bulgarische, polnische, ungarische, rumänische und kubanische Autoren. Verlegt wurden aber auch Titel der „klassischen“ Kriminalliteratur bis zur „hard-boiled-story“. Bevorzugt wurden Autoren wie Agatha Christie, Conan Doyle, Edgar Wallace, dann P. D. James, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Patricia Highsmith oder Roald Dahl. Verlegt wurden in der DDR ebenfalls neuere europäische Krimis von Autoren wie Maj Sjöwall / Per Wahlöö, Olov Svedelid, westdeutsche Bestseller-Autoren.

Der DDR-Krimi wurde massenhaft distribuiert:

Dominierend waren folgende Formen der Verbreitung:

- Hardcover-Ausgaben (z.B. im Mitteldeutschen Verlag Halle),
- in der „Romanzeitung“ (eine vergleichsweise literarisch anspruchsvolle und nicht auf Krimis spezialisierte Reihe; monatlich erscheinendes Romanheft, Herausgabe vor allem neben DDR-Literatur auch Titel der Weltliteratur)
- in Zeitungen als Fortsetzungsromane (vor allem in den 50er und 60er Jahren beliebt)
- Heftreihen (DIE, Verlag Das Neue Leben Berlin – Blaulicht – Das Neue Abenteuer u.a.),
- Rundfunk: Hörspiele,
- Verfilmungen (die Publikationslisten der einzelnen Autoren weisen das beeindruckend aus)
- Theater (Kriminalstücke; Boulevard)

Der DDR-Krimi wurde massenhaft gelesen:

Erstauflagen erschienen in einer Höhe von 50.000 bis 100.000 Expl. (pro Titel! Und – eine seltene Ausnahme in der DDR - als nicht-subsidierte Literatur!). Man rechne das bei einer potenziellen Leserschaft aus insgesamt 17 Millionen Einwohnern (also ca. 6 Millionen) auf die insgesamt 1.800 Titel. Nicht wenige („gängige“) Titel erlebten Zweit- und Drittauflagen in ähnlichen Höhen. Dass die Auflagenhöhen und die Nachauflagen auch der Kauf- und Lesewut des Publikums entsprachen (also tatsächlich gelesen wurden), weist die Tatsache aus, dass die Bücher im Buchhandel schnell vergriffen waren. Der Autor Mittmann schreibt: „Sie waren begehrt und wurden nicht selten als „Bückware“ im Buch- oder Zeitschriftenhandel verkauft.“ (Mittmann 2003)

Publikumserwartungen / Publikumsresonanz:

Die Auflagenzahlen der Heftreihen bis zu 100.000 (und deren Nachauflagen als Heft sowie ihr Erscheinen als Hardcover und die Tatsache, dass die Hefte oft nur „unter dem

Ladentisch“ („Bückware“) gehandelt wurden, weist auf den großen Zuspruch durch das Lesepublikums hin. Erwartungen der Leser (und TV- Zuschauer): 22,2% wollten vor allem spannende Unterhaltung und 77,7% „Einblicke in Probleme des Lebens“. (Was übrigens deutlich auf das Publikumsinteresse am gesellschaftskritischen Aspekt der Krimis verweist.)

Aktuelle Such- und Angebotslisten im Internet (e-bay) verweisen darauf, dass selbst heute noch die DDR-Krimis ihre zahlreichen Liebhaber finden. Der für die Krimi-Hefte zu registrierende Publikumszuspruch galt im besonderen für die Fernsehfilme. Die Serie *Polizeiruf 110* wurde die erfolgreichste Reihe des DDR-Fernsehens. Die Zuschauerbeteiligung war überdurchschnittlich und lag vor allem in den siebziger Jahren beinahe immer über 50%. Den Rekord stellt die Folge 43 *Bitte zahlen* (12.12.1976) mit 69,8% auf. Die Serie *Der Staatsanwalt hat das Wort* erlebte seit seiner Premiere im Jahr 1965 insgesamt 139 Folgen mit Zuschauerbeteiligungen um 40%. Mit dem Ende des DFF fiel für diese Reihe die Schlussklappe: Die letzte Folge, sinnigerweise unter dem Titel *Bis zum bitteren Ende*, wurde am 23.07.1991 im DFF-Programm gesendet. Der *Polizeiruf 110*“ jedoch erhielt nach insgesamt 153 vom DDR-Fernsehen produzierten Folgen die Chance weiterzubestehen, die regionalen ARD-Anstalten (auch die der alten Bundesländer) führen die Reihe - ähnlich dem Tatort-Konzept - unter dem selben Titel weiter.

Die Entwicklungsphasen der DDR-Kriminalliteratur

In der Geschichte des DDR-Krimis lassen sich drei Phasen nachweisen:

1. Die Phase der Etablierung des Genres in den vierziger und fünfziger Jahren unter den Bedingungen des Kalten Krieges,
2. Die Phase der sechziger und siebziger Jahre, in denen die Unterhaltungsfunktion des Krimis aufgewogen, der DDR-Alltag aber noch immer „linientreu“ dargestellt wurde,
3. Die Phase der achtziger Jahre, in denen in den Krimis kritische Fragen in Bezug auf die DDR-Gesellschaft aufgeworfen wurden und die Autoren nach gestalterischen Freiräumen suchten. (Zahlen und Periodisierung nach Mittmann 2003)

Die 50er Jahre:

Nach dem Zusammenbruch Nazideutschlands im Frühjahr 1945 waren fünf der ostdeutschen Länder unter die sowjetische Militärverwaltung gefallen. Wichtigstes Kommunikationsmittel bei der Umerziehung der Deutschen wurde auch in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) das Pressewesen. Um dem Unterhaltungsbedürfnis ihrer Leser entgegenzukommen, druckten Tageszeitungen Krimis als Fortsetzungsromane ab, wobei die Redaktionen auf humanistisch gesinnte Autoren aus dem Bürgertum zurückgriffen.

Hans Friedrich Lange entwarf schließlich ein erstes Modell aus sozialistischer Sicht. Es gelte „eine gesellschaftlich wirksame Kriminalliteratur zu schaffen, die sich in den Dienst des Fortschritts stellt“. Lange visierte eine „Volkserziehung“ an, die „in die Breite gehen und am antifaschistisch- demokratischen Umerziehungsprozeß der Deutschen teilhaben müsse“. Unterstützung fand er durch Hans Morgan, der in seinem Aufsatz „Wir brauchen gute Kriminalromane“ den Satz formulierte: „Der bürgerliche Kriminalroman müsse zum Kampfmittel für Frieden und Fortschritt umfunktioniert werden!“ Das verweist darauf, dass nur über eine solche ideologische Funktionalisierung der Kriminalroman nach 1945 in der SBZ überhaupt zu etablieren war. Den Autoren, die bereits vor 1945 publiziert hatten, standen Schriftsteller mit antifaschistischen Lebensläufen gegenüber wie Friedrich Karl Kaul, Peter Kast, Gerhard Hardel oder Karl Reiche. Kauls Romane *Mord im Grunewald* und *Der Ring* haben politische Verbrechen aus der Zeit der Weimarer Republik zum Gegenstand.

DDR-Fernsehen:

Bei den Ausführungen zum Krimi im DDR-Fernsehen stütze ich mich auf die Dissertation von Andrea Guder 1999: *Die Geschichte des Krimis in Film und Fernsehen der DDR*.

Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Die in den betreffenden Abschnitten angeführten Zitate sind dieser Arbeit entnommen.

Die erste DDR-Krimi-Serie ging mit ihrer ersten Folge am 20. August 1958 mit dem Titel *Blaulicht. Aus der Arbeit der Kriminalpolizei* über den Sender. Die Gestalter von *Blaulicht* sahen die Wurzeln der dargestellten Kriminalität beim „Klassenfeind“, Kriminelle aus dem Westsektor Berlins waren vorwiegend Anstifter der im Ostteil der Stadt verübten Verbrechen. So wie die Verbrechenshandlungen in der DDR stattfanden, waren die Täter (zumindest die Tatbeteiligten) freilich immer auch DDR-Bürger. Auf diese Weise war das Verbrechen letztlich eben doch in der DDR angesiedelt. Trotz positiver Zuschauerreaktionen und Ehrungen durch das Ministerium des Innern wurde die Reihe 1968 eingestellt. Als Ursache dafür kann der vom 13. Plenum des ZK der SED 1965 propagierte Gedanke von der „sozialistischen Menschengemeinschaft“ betrachtet werden, der mit den Entwicklungswidersprüchen, die *Blaulicht* implizierte, nicht kompatibel war. Die offizielle Haltung war festgelegt auf das Diktum, dass Kriminalität dem Sozialismus wesensfremd sei. Unter diesem Diktum aber konnte sich eine realitätsnahe Krimi-Literatur freilich kaum entfalten.

Die 60er und 70er Jahre:

Nach dem Bau der Mauer im Jahre 1961 war ein Wandel in der Wahl der gestalteten Sujets zu beobachten. Gegen Ende der sechziger Jahre stand nicht mehr das vom Ausland her eindringende, politisch motivierte Verbrechen im Mittelpunkt der Erzählungen, sondern die Alltagskriminalität in der DDR, die nunmehr als Störfaktor bei der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft bezeichnet wurde. Das heißt, dass ein gewisser Spielraum für Kriminalgeschichten mit dem Tatort DDR eingeräumt wurde. Fast alle Autoren hielten sich an die Grundthesen der sozialistischen Strafrechtslehre. Straftäter mutierten zu Individuen, die sich in Widerspruch zu den allgemeinen Interessen des Staates und seiner Bürger befanden. Ihre Tatmotive waren mit Rudimenten der angeblich untergegangenen bürgerlichen Gesellschaft behaftet. Was war darunter zu verstehen? Es ging in den Krimis hauptsächlich um Übersteigertes Besitzstreben, Hang zum Vandalismus, Missachtung der Ehre der Frau, Alkoholismus und Verbrechen gegen die Unantastbarkeit des Lebens und der Gesundheit anderer Menschen.

Auffällig war auch, dass in dieser zweiten Phase des DDR-Krimis, die sich bis gegen Ende der siebziger Jahre erstreckte, überwiegend die sogenannte Kleinkriminalität thematisiert wurde: Laubeneinbrüche, Taschendiebstähle, Diebstahlsserien um Kfz-Ersatzteile, Rowdytum, Unterschlagungsdelikte in volkseigenen Betrieben, Briefmarken- oder Goldschmuggel über die DDR-Grenzen.

Fernsehen:

In den sechziger Jahren erfolgte die bestimmende Innovation für das Kriminalgenre - ähnlich wie in den fünfziger Jahren durch den Fernsehpitaval - in einem Bereich, der außerhalb der angestammten Kriminalgeschichten liegt: das sogenannte „Kriminologische Fernsehspiel“ wird geboren. *Der Staatsanwalt hat das Wort* schilderte vor allem das Vorfeld der kriminellen Handlung. Nicht die Detektion eines Verbrechens stand im Mittelpunkt. Im *Staatsanwalt* gibt es keine Ermittlerfiguren. In sozialgetreuen Studien werden Schicksale von Menschen gezeigt, die durch meist unglückliche Umstände auf die „schiefe Bahn“ geraten. Die Episoden enden mit der Tat. Erstmals werden ausschließlich Vergehen von DDR-Bürgern zum Gegenstand einer Krimireihe des DDR-Fernsehens. Die programmpolitischen Funktionen der Reihe, die von Beginn an mit der Generalstaatsanwaltschaft zusammen entwickelt wurde, werden folgendermaßen beschrieben: „Zuschauerinformation und -aktivierung“ im Hinblick auf die Bekämpfung von Rechtsbrüchen und gleichzeitig die

Befriedigung des Bedürfnisses „nach spannungsreicher, kriminalistischer Unterhaltung in lehrhafter Weise“.

Die Neuorientierung in den 70er Jahren

Erst 1971 wird der eigentliche Krimi in der DDR wieder „gesellschaftsfähig“. Die Reihe *Polizeiruf 110* befasste sich jetzt, anders als vormals die Serie *Blaulicht*, mit Vergehen von DDR-Bürgern. Man verfolgte das Ziel, „endlich die immer wieder aufgeschobene Auseinandersetzung um die innere Widersprüchlichkeit der sozialistischen Gesellschaft aufzunehmen, und zwar an jenem Punkte, an dem die Widersprüche zur Verletzung gesellschaftlicher Normen und der Gesetzlichkeit eskalieren“.

In den ersten Jahren folgten die Episoden den Strukturgesetzen des Ermittlungskrimis, d.h. der Täter wird verdeckt geführt, die Zuschauer haben gegenüber den Kriminalisten - wenn überhaupt - nur einen geringen Wissensvorsprung und beschäftigen sich intensiv mit der Frage „Wer ist der Täter?“. Damit wird das Bedürfnis der Zuschauer nach dem sogenannten „Rätselkrimi“ bedient (und das bei etwa 30-40% der Zuschauer). Bedient wird somit im DDR-Krimi noch jetzt das Schema der „klassischen“ Detektivstory. Die verdeckte Täterführung jedoch brachte ein gewisses strukturelles Problem mit sich. Denn hierbei musste schließlich eine Reihe von Verdächtigen aufgebaut werden, um zu gewährleisten, dass der Täter bis zum Ende unerkannt bleibt. Und dies warf angeblich - so die Kritiker, die v.a. aus den Reihen des Ministeriums des Inneren stammten - ein falsches Bild auf die DDR-Gesellschaft, da zu viele Personen mit irgendwelchen Makeln versehen werden müssten.

So wurde dann von Seiten der Macher ein anderes Modell nach und nach in die Reihe 110 eingeführt. Mit Hilfe der offenen Täterführung (der Täter ist dem Zuschauer früher bekannt als den Ermittlern) wird die intensive Beschreibung des Täters, seiner Motive und der Umstände, die zur Tat führen, möglich. Die Frage „Warum ist dieser Mensch in unserer Zeit kriminell geworden?“ erschien den politischen Entscheidungsinstanzen mit Blick auf die gewollte erzieherische Funktion der Krimis wichtiger als die Frage nach dem Wer. Wir haben es hier also unter dem dominanten Einfluss außerliterarischer Instanzen mit der Entscheidung für ein anderes Schema zu tun: dem Schema des Kriminalromans.

Tendenzen in den 80er Jahren

Mit Beginn der achtziger Jahre begann die Krise, in der sich die DDR-Gesellschaft befand, auch im Krimi sichtbar zu werden. Die Autoren versuchten, sich ästhetische Freiräume zu schaffen. Mit zunehmend kritischerem Blick beschrieben sie die Widersprüche im sozialistischen Staatssystem, die zu neuen Formen der Kriminalität führen mussten.

Als Nebenprodukte zu den eigentlichen Krimihandlungen wurden u.a. Mangelwirtschaft in den Industriebetrieben, negative Auswirkungen im Konsumtionsprozess, die Vereinsamung des Individuums in den allzu grauen realsozialistischen Betonwohnstädten thematisiert. Die Kritik an Einzelercheinungen der DDR-Wirklichkeit erscheint in einigen Krimis der DIE-Reihe in einer solchen Quantität, dass in den Heften im Grunde die Substanz der DDR insgesamt hinterfragt wird. Zumindest aber wurde jetzt das nach außen plakatierte offizielle Bild der DDR mit realen Zuständen konterkariert und dem Leser Schlussfolgerungen in Bezug auf den Zustand seines Landes überlassen.

Das gesellschaftliche Umfeld

Die Einflussnahme außerliterarischer Instanzen

Der DDR-Krimi war (zumindest bis in die 70er Jahre vergleichsweise stark, in den 80er Jahren zurückgehend) ideologisch befrachtet und damit systemstabilisierend angelegt (ob auch systemstabilisierend wirkend, sei dahingestellt). Die spezifischen Produktions- und Vermittlungsbedingungen von (Krimi-) Literatur und Film waren geprägt durch ein Mediensystem, das durch staatliche Planung, Lenkung und Kontrolle der Medien durch den Staats- und Parteiapparat bei gleichzeitiger Präsenz einer konkurrierenden westdeutschen

Medienöffentlichkeit bestimmt wurde: Das BRD-Fernsehen fand schließlich auch in den DDR-Wohnzimmern statt.

Fragt man, weshalb einem so „leichten“ literarischem Genre wie dem Krimi überhaupt eine stärkere Beachtung von offizieller Seite geschenkt wurde, schließt die Antwort zunächst den Verweis darauf ein, dass grundsätzlich all jene medialen Phänomene, die ein massenhaftes Publikum erreichten (Belletristik, Film, Fernsehen, Zeitungen), sich dieser „bevorzugten“ Beachtung „erfreuen“ konnten. Der Grund dafür ist darin zu sehen, dass man richtig davon ausging, dass diese Medien einen Einfluss auf das Denken (und von hier aus auf das Handeln) des (massenhaften) Publikums nahmen oder nehmen könnten. Und um diesen Einfluss im Sinne der sozialistischen Gesellschaft zu nutzen und zu steuern, bediente man sich eines vergleichsweise rigiden Kontroll- und Überwachungssystems. Medien (so auch Buch und Film) galten in der DDR offiziell als „Führungs- und Kampfinstrumente der Partei der Arbeiterklasse und des sozialistischen Staates“ und hatten „ihren Beitrag zur Veränderung der sozialistischen Wirklichkeit mittels spezifischer journalistischer beziehungsweise künstlerischer Mittel“ zu leisten. Um Medien als „Herrschaftsmittel der Machtelite“ der DDR zu instrumentalisieren, ersann und perfektionierte man ein Leitungs- und Kontrollsystem durch die Parteiführung der SED, deren wichtigste Orte von Beginn der DDR an bis 1989 das Politbüro und das zuständige ZK-Sekretariat für Agitation und Propaganda waren. Die Leitlinien der Medienpolitik wurden durch das Politbüro vorgegeben und die zuständigen ZK-Sekretariate umgesetzt.

Anders als in der Literatur, wo sich die Schreibphase in einem vergleichsweise „herrschaftsfreien Raum“ abspielte und die staatliche Kontrolle erst mit der Verlags-Entscheidung über die Annahme des Manuskriptes und die Buchproduktion einsetzte, war die staatliche Einflussnahme bei der Produktion von Krimi-Reihen des Fernsehens besonders nachhaltig. Stets wiederkehrende Momente der Kontrolle von Fernsehkrimis waren z.B.:

- eine gesteuerte „Kaderpolitik“ (also wer war der Produzent, der Regisseur, die Darsteller usw.)
- die Kontrolle der Programmplanung (und die damit verbundene Finanzplanung) durch das Staatliche Komitee für Fernsehen (SKF) als Führungsgremium,
- die Abnahme verschiedener Stadien des Medienangebots selbst (die Abnahme des Exposés, des Szenariums und des fertiggestellten Films durch die Bereichsleitung Dramatische Kunst und durch den Vorsitzenden des SKF bzw. dessen Stellvertreter)
- Freigabe des Medienangebots für die Ausstrahlung (durch den Vorsitzenden)
- Krimis im DDR-Fernsehen werden nur in Zusammenarbeit mit den sogenannten „gesellschaftlichen Partnern“ produziert. Besonders bei der seit 1971 bestehenden Reihe *Polizeiruf 110* zeigt sich eine enge, kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Kriminalpolizei, deren Mitarbeiter machten thematische Vorschläge für den Jahresplan, gaben zu diesem eine Stellungnahme ab, berieten die Dramaturgen und Autoren (fachlich, aber auch ideologisch) bei der Bucharbeit, verfassten Gutachten zu Exposés, Szenarien und Drehbüchern, berieten bei den Dreharbeiten und sind bei der Abnahme des Films mitspracheberechtigt.

Ebenso wie die Art der dargestellten Kriminalität und deren Ursachen lag die Darstellung der sozialistischen Ermittler im Blickpunkt der Lenkungs- und Kontrollbestrebungen der gesellschaftlichen „Partner“. Man war bemüht, die Idealvorstellung vom sozialistischen Kriminalisten in die Krimifiktion einzubringen. Unter diesen Bedingungen konnte die DDR-Kriminalliteratur weder an die internationale Entwicklung postmoderner Literatur anknüpfen, noch dieser Literatur irgendwelche Impulse verleihen.

Gesellschaftliche Funktionen

Im untrennbaren Zusammenhang mit der einflussnehmenden staatlichen Kontrolle und Lenkung der Produktionsprozesse von Literatur und Film stehen die offiziellen Vorstellungen über die (eentlichen) ästhetischen Funktionen der Texte. Die offizielle Meinungsbildung zu dem, welche Funktionen ein Krimi haben sollte, konfrontierte die Autoren mit Vorgaben, denen sie wohl oder übel folgen mussten, wollten sie ihr Buch je gedruckt sehen. Auf diese Weise wurden die jedem literarischen Werk immanenten ästhetischen Funktionen gleichsam ersetzt durch „gesellschaftliche Funktionen“. Ob die Krimis dann aber auch beim Publikum nach den offiziellen Vorgaben „funktionierten“, sei zumindest in Bezug auf eine gewollte moral-didaktische Wirkung in Frage gestellt.

Der DDR-Krimi sollte durchgängig im wesentlichen folgende Funktionen bedienen: Er sollte das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums befriedigen, das Bedürfnis vor allem nach spannungsvoller Literatur. Die bis dahin dominierende erzieherische und sozial-didaktische Funktion wurde überlagert durch die unterhaltende Funktion. Insofern folgte man der neuen politischen Linie unter der Honecker-Administration, die die „Befriedigung der materiellen und kulturellen Lebensbedürfnisse der Bevölkerung“ zur „Hauptaufgabe“ proklamiert hatte. Das hieß konsequenterweise dann auch, dass eine Literatur gefordert wurde, die „unterhalten, ablenken, (...) die Probleme des Alltags vergessen machen“ sollte. Die moral-didaktische Funktion der Krimis ist im wesentlichen darin zu sehen, dass in ihnen – entsprechend der offiziellen Sichtweise - das Verbrechen im Sozialismus als ein „Sonderfall“ behandelt wurde, als ein „abweichendes Verhalten“, das in der sozialistischen Gesellschaft keineswegs an der Tagesordnung sei. – So sollte das Publikum zum Nachdenken, zur aktiven Auseinandersetzung mit disozialen Verhaltensweisen angeregt werden. Die gesellschaftlich relevanteste Funktion des Kriminalfilms lag in der rechtspolitischen Dimension, d.h. in der Kriminalitätsbekämpfung, -vorbeugung und der intendierten Festigung des Staats- und Rechtsbewusstseins der Bürger.

All die genannten Lenkungsbestrebungen außerliterarischer, staatlicher Instanzen liefen im Grunde auf den Versuch hinaus, einen „neuen, sozialistischen Krimi“ bzw. eine „realistische Kriminalliteratur“ der DDR zu kreieren. Das war verbunden mit einer gleichzeitigen Abgrenzung der DDR-Krimis gegenüber dem US-„Action-Krimi“, der Unterhaltung in tradierter bürgerlicher Form, dem althergebrachten klassischen Detektiv-Schema und dem Krimi, der „reinen Unterhaltungszwecken dient“. Tatsächlich jedoch entfaltete der DDR-Krimi tatsächlich immer stärker sein Eigenleben.

DDR-Krimis und Verbrechenhandlungen

Grundsätzliches zu Delikten im DDR-Krimi. Ein Tabu für die Darstellung von Verbrechen waren zum Beispiel die sogenannten politischen Straftatbestände (wie Republikflucht), ebenso die Darstellung von Suiziden. DDR-Täter erschlugen, erstachen oder erwürgten ihre Opfer. Schusswaffen waren nicht frei zugänglich, so dass die Autoren in ihren Phantasieprodukten auch hier realsozialistisch schrieben. Mord, Totschlag und Sexualverbrechen sollten als Ausnahmeerscheinungen in der auf Harmonisierung zwischenmenschlicher Beziehungen ausgerichteten DDR-Gesellschaft dargestellt werden. Dahinter stand die offizielle Auffassung, dass man in den Krimis nicht mehr Morde zeigen dürfe, als sie in der Wirklichkeit vorkämen. Es entstünde ein verzerrtes Bild von der Gesamtkriminalität in der DDR. Tatsache ist, dass die Kriminalität in der DDR auf einem vergleichsweise niedrigen Level angesiedelt war. Bewaffnete Banküberfälle, Rauschgiftdelikte und Bandenkriminalität mit mafiosen Strukturen waren so gut wie undenkbar. Es gab strengste Waffengesetze. Die jährliche Mordstatistik schwankte zwischen 110 und 180 Verbrechen in den siebziger und achtziger Jahren. Interessant ist in diesem Zusammenhang dann aber der Blick auf das Vorkommen von Verbrechenhandlungen in den Krimis. Nehmen wir hier abermals ein Beispiel aus dem Fernsehen. Betrachtet man beispielsweise die ersten 31 Episoden der Serie *Polizeiruf 110* von 1971 bis Mai 1975, lässt

sich folgende Statistik erstellen: Rowdytum : in drei Folgen, Diebstahl an sozialistischem Eigentum: in fünf Folgen, Diebstahl in Form von Einbruch in private und staatliche Objekte: in fünf Folgen, Diebstahl als Straftaten in der Volkswirtschaft: in vier Folgen, Verkehrsdelikte: in einer Folge, Vergewaltigung: in einer Folge, sexueller Missbrauch von Kindern: in einer Folge, Totschlag: in elf Folgen.

Somit wurden in der Reihe *Polizeiruf 110* in elf von 31 Kriminalfilmen seit 1971 Gewaltverbrechen gestaltet. Zählt man jedoch die beiden Sexualdelikte hinzu, ergibt sich, dass in 13 von 31 Episoden schwere Gewaltverbrechen im Mittelpunkt stehen, das sind immerhin rund 35% der Fälle – ein deutlicher prozentualer „Überhang“ zum tatsächlichen Vorkommen solcher Delikte im realen Leben. Denn in der Kriminalitätsstatistik der DDR aus dem Jahre 1970 kommen auf insgesamt 109.101 Delikte nur 136 Morde. Trotz der hier festzustellenden Diskrepanz zwischen realer Situation (Kriminalitätsstatistik) und der höheren Quantität von Kapitalverbrechen in der Literatur (was dem Wesen der Krimi-Literatur wohl immanent ist), bleibt es jedoch bei der politisch motivierten Vorgabe, schwere Straftaten von DDR-Bürgern eher zurückhaltend in die Krimis aufzunehmen. Autoren, die sich einem solchen Verdikt nicht beugen wollten, wichen in ihren Romanen auf Schauplätze aus, die sie in der Bundesrepublik, in Frankreich, in den USA, Großbritannien oder in anderen exotischen Ländern ansiedelten – wo ihrer „mörderischen“ Phantasie freier Entfaltungsraum gegeben war.

Entwicklung des Genres und Delikte

Der Blick auf die drei Etappen in der Genese des DDR-Krimis zeigt, dass sich im engen Zusammenhang mit den jeweiligen und sukzessiv zu anderen Positionen gelangenden rechtswissenschaftlichen und kriminologischen Diskussionen in der DDR auch drei sich voneinander unterscheidende Verursachungstheorien von Kriminalität auf die Erzählstrategien der literarischen Texten auswirken. In den 50er Jahren: die „Klassenkampftheorie“: das Verbrechen sei der kapitalistischen Gesellschaft wesenseigen – nicht der sozialistischen. Verbrechenort und Täter sind außerhalb der DDR angesiedelt (zumeist in der BRD). Typische Delikte, die der Krimi dieser Zeit darstellt, sind denn auch grenzüberschreitenden Charakters: Spionage, Sabotage, Agententätigkeit, Schmuggel usw. Kriminalität wird entweder historisiert oder exterritorialisiert – gemein ist beiden Verfahren, die Ursachen zeitlich oder räumlich außerhalb der DDR zu suchen. Typisch ist auch der über das individuelle Fehlverhalten des Täters hinausgehende Bezug zu politischen, gesellschaftlichen und sozialen Faktoren anderer Gesellschaftsformen – ob nun in der deutschen Vergangenheit oder Gegenwart. – Wir finden hier eine deutliche Politisierung des Genres. Die Tendenz zur Ausweitung der Ereignisräume für das Verbrechen über die nationalen Grenzen hinaus (somit die Tendenz zur Politisierung) war weiter oben für den heutigen Krimi (z.B. in Schweden) festgestellt worden. Also ein halbes Jahrhundert später als in der DDR. Insofern wäre eine gewisse „Vorreiterrolle“ des DDR-Krimis zu konstatieren. Allerdings finden wir hier auch den entscheidenden qualitativen Unterschied. Während es im DDR-Krimi der 50er Jahre darum geht, das Verbrechen in anderen Gesellschaftssystemen anzusiedeln, wird im heutigen Krimi das Verbrechen – ausgehend von seinen Ursachen und Erscheinungsformen im eigenen Land – als globales Phänomen in einer globalisierten Welt gezeigt.

In den 60er und 70er Jahren: die Rudimente- oder Relikttheorie. Verbrechen und Täter sind zwar in der DDR angesiedelt, das Verbrechen (die Kriminalität) aber sei Relikt der (untergegangenen) kapitalistischen Gesellschaft, der DDR-Gesellschaft hingegen wesensfremd. Die Formel „Kriminalität ist dem Sozialismus wesensfremd“ wurde dann im Zuge von Reformbestrebungen seit den 60er Jahren modifiziert zu dem recht sophistischen Eingeständnis, dass Kriminalität zwar dem Sozialismus wesensfremd sei, es sie aber in der DDR trotzdem gebe. Gezeigt wurde in den Krimis jetzt fast ausschließlich eine DDR-interne Kriminalität wie Vergehen am Arbeitsplatz (Betrug, Diebstahl, Veruntreuung), in der Familie

(Vernachlässigung der Erziehungspflichten, Gewalt), Jugendkriminalität. Seit Mitte der 80er Jahre: der Widerspruchsansatz. Die nun auch offiziell vorgetragene Auffassung, dass der Weg zum Sozialismus von Widersprüchen gekennzeichnet sei, sieht jetzt die Ursachen für Kriminalität in der DDR auch in Erscheinungen der DDR-Wirklichkeit selbst.

Delikte und Rechtsdiskussion

In der Fachliteratur (z.B. bei Kehrberg 1998) finden wir mitunter die Auffassung, dass noch in den 70er Jahren von der im Sozialismus (gesetzmäßig) absterbenden Kriminalität ausgegangen worden sei, und von diesem Ausgangspunkt wurden dann in der Fachliteratur Rückschlüsse auf Gestaltungsmodi in den DDR-Krimis der 70er und 80er Jahre abgeleitet. Diese Sichtweise, auf die Bewertung der DDR-Krimis angelegt, führt nun aber zu Verzeichnungen, da die auf die Erzählstrategie der Autoren einflussnehmende tatsächliche und zu anderen Auffassungen gelangte offizielle Rechtsdiskussion in der DDR übersehen wurde. Eine entscheidende Zäsur nämlich in Bezug auf die offizielle Rechtsauffassung setzte 1976 der Generalstaatsanwalt der DDR Dr. Josef Streit. In einem grundlegenden Beitrag heißt es: „Die Zurückdrängung der Kriminalität vollzieht sich weder rasch noch gleichförmig, sondern widerspruchsvoll und langwierig. Sie ist auch kein zwingendes Nebenprodukt, das sich automatisch aus einem höheren ökonomischen und kulturellen Niveau der Gesellschaft ergibt.“ (Bei Jäger in Hanser, Band 11 zitiert. Ebd., S. 30). Damit wird zunächst eine Diskussion, die den DDR-Krimis unterstellt, in ihnen werde das Verbrechen grundsätzlich als „Relikt“ behandelt (oder müsse gar so behandelt werden), ad absurdum geführt. Denn eine – wie der Generalstaatsanwalt fordert - „Zurückdrängung der Kriminalität“ wird wohl von allen Justizorganen in der Welt als Aufgabe gesehen. Wichtig in unserem Zusammenhang ist vielmehr, dass Streit von einem „langwierigen“ Prozess spricht. Ergo ist für die Autoren nunmehr freigestellt, das Verbrechen in der DDR durchaus als Bestandteil auch ihrer Gesellschaft zu sehen, ein „unverkrampter“, ideologisch nicht befrachteter Umgang mit dem Verbrechen im Krimi scheint von daher als selbstverständlich. Wichtiger noch ist m.E. der zweite (zitierte) Satz bei Streit: „Sie ist auch kein zwingendes Nebenprodukt, das sich automatisch aus einem höheren ökonomischen und kulturellen Niveau der Gesellschaft ergibt.“ Zu unterstellen ist freilich, dass Streit mit „Gesellschaft“ hier die DDR meint. Die gewählte Abstraktionshöhe des Satzes ergibt nun aber zwingend den Schluss, dass die Existenz von Kriminalität generell sich eben nicht „automatisch“ von einem bestimmten Zustand einer Gesellschaft herleiten ließe. Nimmt man also den Generalstaatsanwalt der DDR beim Wort, ergibt sich die Aussage, dass die Auffassung, dass die Existenz von Kriminalität in der DDR nur ein „Relikt“ einer anderen Gesellschaftsordnung als der sozialistischen wäre, falsch ist. Fachwissenschaftliche Untersuchungen zum DDR-Krimi seit den 70er Jahren, die diese (veränderte) Auffassung schlicht unterschlagen, kommen dann eben auch zu falschen Schlussfolgerungen.

Die Gestaltung der Ermittlerfiguren

Der DDR-Krimi ist - solange seine Handlungsräume in der DDR liegen - ein Polizeikrimi (Fortschreibung der cop novel), d.h. die zentralen Ermittlerfiguren sind Polizisten. Privatdetektive als zentrale Handlungsfiguren finden wir nur in solchen DDR-Krimis, die im Ausland spielen. Das entspricht insofern den Wirklichkeitsbedingungen, als in der DDR privaten kriminalistischen Ermittlungen kein Raum gegeben war und z.B. „Privatdetekteien“ – wie sie massenhaft in der BRD floriieren – überhaupt nicht existierten. Ein erfolgreicher Privatermittler etwa passte auch deshalb nicht zu den Erzählstrategien der DDR-Autoren, weil die Installation einer solchen Figur de facto das Machtmonopol des sozialistischen Staates und seiner Polizeiorgane in Frage gestellt hätte. – Und das wiederum wäre gegen die einflussnehmenden staatlichen Kontrollinstanzen schlicht nicht durchsetzbar gewesen. Allerdings finden wir bisweilen auch in DDR-Krimis agierende Figuren, die als eine Art

„Privatdetektiv im eigenen Auftrag“ versuchen, ein Verbrechen aufzuklären. Solche Figuren „funktionierten“ aber ohne Ausnahme im obigen Sinne, indem ihre Ermittlungsversuche scheitern und sie (und die Leser!) letztlich die Überlegenheit der Polizeiorgane anerkennen müssen. Das staatliche Machtmonopol wird somit nicht in Frage gestellt (als Beispiel sei genannt: Klaus Möckel: *Drei Flaschen Tokajer*. Kriminalroman. Verlag das Neue Berlin. Berlin 1976).

Frauen als Ermittlerfiguren? - „Frauenkrimi“ in der DDR?

Im DDR-Krimi tummelten sich die Frauen in erfreulicher Vielfalt: Es sind taffe Agentinnen und brav-biedere Hausfrauen; etwas verhuscht-graumäusige Mittäterinnen sitzen einer streng vernehmenden „Genossin Leutnant“ gegenüber; libertine Teenies feiern Parties mit hungrigen Twens; die reife, laszive „femme fatal“ wohnt neben der rüstigen Rentnerin, die der Polizei hilft. Frauen, Frauen, Frauen – aber keine einzige Leiterin der Morduntersuchungskommission (MUK).

In den analysierten Krimis ließ sich keine einzige Frau als „Leiterin der MUK“ finden (lediglich als subordinierte „Mitarbeiterinnen“). Das ist erstaunlich, da in der DDR sowohl in der offiziellen Darstellung als auch in weiten Bereichen der tatsächlichen Lebenspraxis die „Gleichberechtigung der Frau“ einen außerordentlich hohen Stellenwert besaß. Hypothetisch ließe sich sagen, dass eine Frau als zentrale Ermittlerfigur sich deshalb nicht für den DDR-Krimi eignete, weil die Autoren dann fast zwangsweise die Rolle des von den Dingen alltäglicher Lebensbewältigung „abgehobenen“ Polizeioffiziers hätten aufgeben müssen. Kein Leser hätte den sonst auf Darstellung von Alltagsrealität fixierten DDR-Krimis eine Frau „abgenommen“, die unbehelligt von den Sorgen um Haushalt, Kindererziehung, Eheführung und Stress im Polizei-Beruf agiert. Eine mit privaten Problemen belastete Ermittlerin entsprach jedoch nicht dem durchgängig in den DDR-Krimis gestalteten Ermittlertyp.

Zusammenfassung zur Ermittlerfigur:

An die Stelle der genialen Detektivfiguren der tradierten Detektivstory traten Kollektive von Kriminalisten – die „Morduntersuchungskommission“. Dominant in diesen Kollektiven ist jedoch immer deren Leiter - der „Genosse Hauptmann“. Die ihm untergeordneten Kriminalisten besetzen nur Nebenrollen: sie führen Aufträge aus, sie tragen mit Detailergebnissen zum Erfolg der Ermittlung bei usw. – Die intellektuelle (nicht nur die dienstliche) Führung hat immer der Leiter der MUK. - Es ist also berechtigt, von einem Figurentyp zu sprechen.

Die Figurengestaltung der Ermittler im DDR-Krimi erfolgte auf „der Grundlage des sozialistischen Menschenbildes“. In DDR-Publikationen zur Kriminalliteratur lassen sich folgende Charakterisierungen finden. Die Ermittler

- sind Staatsdiener, die ausschließlich im Kollektiv arbeiten, sie werden zwar als Individuen dargestellt, jedoch nie extravagant, sie sind „Alltagshelden“, für Einzelkämpfer ist kein Platz,
- sind „positiver Gegenpol zu den Täterfiguren“,
- sind als „positive“ Figuren „Identifikationsmodell“,
- verkörpern die „sozialistische Staatsmacht in Form der Kriminalpolizei“ und stellen ein „Vertrauensverhältnis zu den Bürgern unseres Staates“ her,
- sind Zentralfiguren, an denen der Zuschauer die Reihe erkennt,
- sind „ideologisch als Vertreter der Arbeiterklasse angesiedelt“.

Dieses Bild von der Ermittlerfigur ließe sich auch so zusammenfassen:

Die Fernseh-Kriminalisten sind gesetzestreu, unvoreingenommen, machen keine Fehler. Sie beachten die Dienstvorschrift, sind nicht vertraulich im Umgang miteinander, Kaffee und Kuchen im Dienst sind tabu. Sie sind nicht geschieden, fahren kein Fahrrad, sondern Trabbi oder Wartburg. Sie benutzen keine Schimpfworte und werden nicht in intimen Situationen

gezeigt. Sie fügen sich in Hausgemeinschaften ein oder rücken gar zu Schrebergartenbesitzern auf. Sie sind sympathisch, korrekt, rational, logisch handelnd, immer erfolgreich in der Bekämpfung des Verbrechens und unermüdlich für Recht und Gesetz im Einsatz. Der Kriminalist im DDR-Krimi ist in erster Linie Funktionsträger, keine Privatperson, er vermischt niemals Beruf und Privates, er ist unfehlbar, er ist ideales (richtig: idealisiertes) - Vorbild.

Als Gegensatz nochmals das Bild der Ermittler im BRD-Krimi:

In diesen Polizeieromanen begegnen uns vor allem Männer, ausgebrannte, an sich und der Welt verzweifelnde Kommissare (aber auch Kommissarinnen) -, geschieden, einsam, eigenbrötlerisch, zuweilen auch krank und depressiv, doch zweifeln sie auch noch so sehr, sie tun stets ihre Pflicht, geben nicht auf und vermitteln so - gewollt oder ungewollt -, dass sich doch noch alles zum Guten wenden werde. Gelegentlich brechen sie zwar mit den geltenden Konventionen des Polizeiapparats, doch alles in allem halten sie sich an gängige Spielregeln.

Der Unterschied zum DDR-Krimi ist signifikant. Die in den DDR-Krimis immer wiederkehrenden vergleichsweise farblosen Ermittlerfiguren entspringen natürlich keinesfalls etwa der Phantasielosigkeit der Autoren, sondern sind der offiziellen Erwartungshaltung geschuldet, gegen die eben kaum „angeschrieben“ werden konnte. Es sei darauf verwiesen, dass mit der Gestaltung der Ermittlerfigur als Vorbild in gewisser Weise der Tradition der Detektivstory gefolgt wurde, wo sich z.B. mit Sherlock Holmes ebenfalls ähnliche „Lichtgestalten“ finden lassen. Insofern kann hier ein Indiz dafür registriert werden, dass der DDR-Krimi bis in die 80er Jahre bestimmte Bausteine eines tradierten Schemas (das des klassischen Detektivromans) weiterschrieb. Die kauzigen Kommissare im internationalen Krimi seit den 70er Jahren, deren Alltagsorgen sie als „Alltagsmenschen“ erscheinen lässt, sind weiter vom Schema des klassischen Detektivromans entfernt als die Offiziere in den DDR-Krimis.

Andererseits ist freilich zu fragen, ob derartige – vorbildhaft gezeichneten und „genormten“ - Ermittlerfiguren tatsächlich als die (intendierten) Identifikationsfiguren fungieren konnten. Zur Erhöhung des Grades an Spannung und Unterhaltung trugen diese Figuren mit Sicherheit nicht bei. Da aber der DDR-Krimi den Lesern durchaus Spannung und Unterhaltung bot (anders wären die Verkaufszahlen nicht zu erklären), muss beides wohl woanders zu suchen sein: nämlich bei der Lösung des Rätsels (puzzling Problem) oder – bei anderer Erzählstrategie – in der Ergründung und Auslotung der Täter-Motivation. Beides aber ist genrespezifisch. Ein weiteres Indiz für die Fortschreibung des Schemas der klassischen Detektivstory und des tradierten Kriminalromans.

Regionalisierung DDR-Krimi

Auch in der DDR-Krimiliteratur war etwa seit den 80er Jahren die Tendenz zur Regionalisierung der Schauplätze in gewissen Ansätzen zu registrieren. Allerdings mit einer deutlich anderen Darstellungsoptik als in den Regionalkrimis der BRD. Im Grunde blieben die Schauplätze – ob Dresden, Erfurt, Berlin oder andere - nur recht schwach in der ihnen eigenen urbanen Originalität beschrieben und damit von vornherein austauschbar. Was in solchen gemeinten Romanen dagegen vergleichsweise detailliert ins Bild genommen wurde, waren Milieustudien im Zusammenhang mit den handelnden Personen und Beschreibungen einer Alltagswirklichkeit (z.B. bei Hasso Mager: *Gier*. Mitteldeutscher Verlag Halle-Leipzig 1983. 6. Auflage oder Hartmut Mechtel: *Das geomantische Orakel*. Verlag Das Neue Berlin. 1. Auflage. Berlin 1987). Der Logik dieser Schreibstrategie folgend, war nun freilich auch das jeweils dargestellte soziale Milieu und die Alltagswirklichkeit austauschbar. Das dem Wesen einer DDR-typischen „Regionalisierung“ Eigene lässt sich zunächst darin finden, dass sich das (empirische) Milieu und die Alltagserfahrungen in der DDR ähnelten wie ein Ei dem

anderen – ob in Dresden oder in „Hasenwinkel“ - und somit der „Wiedererkennenswert“ für den Leser außerordentlich hoch war. Das meint, dass der Leser aus Dresden selbst beim dargestellten Handlungsort Leipzig usw. „seine“ Erlebenswelt und in ihr sich irgendwie selbst finden konnte – ein Grundmuster, ähnlich wie in den BRD-Regionalkrimis. Eine Welt der Identifikationsmöglichkeiten also.

Ausgeschlossen von dieser Art „Regionalisierung“ blieben allerdings – ganz im Unterschied zum BRD-Krimi – die Ermittlerfiguren. Diese agierten typisiert als „Funktionsträger“ schier unbeirrt als integrale, vergleichsweise blutarme Hauptmänner oder Oberleutnants durch die Regionen der DDR – von der Ostseeküste bis zum Erzgebirge. Sie sind „Instanzen“, keinesfalls Identifikationsfiguren. - Denn wer mag schon wirklich Instanzen?

Gesellschaftskritik

Den Gehalt an „Wahrheit“ der gestalteten „Lebenswirklichkeit“ zu bestimmen, wäre zugleich die Beantwortung der Frage nach der „Wahrheit der DDR“. Das aber ist Sache der Geschichtswissenschaft und kann hier nicht geleistet werden. Es geht an dieser Stelle darum herauszuarbeiten, inwieweit und auf welche Weise „Lebenswirklichkeit“ in die Gestaltung aufgenommen ist (welche Lebensbereiche, Lebensauffassungen usw.). Da aber in den DDR-Krimis – hypothetisch formuliert – kaum das „System DDR“ als Ganzes zur Debatte stand, sondern nur bestimmte Phänomene des Lebens (Alltagslebens) in der DDR, kann auch nur die Gestaltung dieser Phänomene bewertend in den Blick genommen werden. Um diese Bewertung vornehmen zu können, ist allerdings eine möglichst genaue Kenntnis (möglichst eine Binnensicht) der tatsächlichen, gewesenen Lebensbedingungen in der DDR durch den Untersuchenden erforderlich. Das erschwert den Zugang zur gemeinten Problematik durch den Außenstehenden. Aufgabe kann es deshalb hier nur sein, die in den Texten eingeschriebenen Bewertungsmuster über die jeweils dargestellte Lebenswirklichkeit herauszuarbeiten, um zu schlüssigen Aussagen in Bezug auf eine etwa apologetische oder gesellschaftskritische Grundaussage des Textes (sowie der Autorhaltung) zu kommen.

Die Figurenrede funktionierte durchaus als kritisches Potenzial, nicht nur auktoriales oder personales Erzählen. Die Analyse polyfunktionalen Erzählens bietet die Möglichkeit, zu anderen Urteilen zu kommen als Figuren oder Erzählinstanzen. Der wertende Leser (als Textelement) ist ein weiteres wesentliches Element für die Wirklichkeitsdarstellung. Denn hier greift die oft kolportierte Verschweigungspraxis innerhalb der Medienlandschaft. Die Autoren können einen Leser voraussetzen (und setzen ihn tatsächlich voraus), der Kritisches zur DDR-Wirklichkeit beifällig aufnimmt, weil Kritisches über Reisebeschränkungen, Intershops usw. eben nicht in den Medien auftaucht (und in der hohen Literatur selten so unvermittelt ausgesprochen wurde wie in den Krimis). Dabei kümmert sich der Krimi-Leser kaum um ein „literarisches Bewertungsgefüge“. Also nicht darum, welche Figur Kritik ausspricht, auch nicht darum, ob die Autorwertung solche kritischen Urteile aufhebt oder nicht usw. Entscheidend für den Leser ist allein, dass Kritik ausgeübt wird.

Am Rande: Diese beschriebene Leserhaltung ist nun aber keinesfalls bestimmend für dessen Zuwendung zu den Krimis. Dominierend ist die (erwartete) Spannung. Gesellschaftskritik wird im Grunde lediglich als dankbar angenommenes „Beiwerk“ rezipiert. Ein Krimi, der ohne solche kritischen Passagen daherkam, fand durchaus ebenfalls seine Leser. Die auf Spannung orientierte Lesererwartung lässt übrigens eine literar-ästhetisch „überfrachtete“ Kriminalliteratur eher am Rande des Leseinteresses stehen. Von einer breiten Leserschicht werden die „klassischen“ (auf Rätsel und Lösung reduzierten) Krimis bevorzugt. Das mag auch ein Grund für die modifizierende Weiterführung dieser innerliterarischen Tradition durch die an der Auflagenhöhe interessierten Autoren sein. Die Aussagen über Leserhaltungen (und Wirkungen) sind allerdings nicht verifiziert, sondern stützen sich allein auf meine persönlichen Erfahrungen im Umgang mit dem Komplex „DDR-Krimi“.

Meine These in Bezug auf Gesellschaftskritik in DDR-Krimis ist, dass in ihnen spätestens seit Ende der 70er Jahre eine mehr oder weniger deutlich vorgetragene Kritik an bestimmten Erscheinungsformen innerhalb der DDR-Gesellschaft zum festen Bestandteil der Darstellungsmuster geworden war. Dazu gibt es allerdings auch deutlich anderslautende Kommentierungen. Der Behauptung von Andrea Guder (Guder 1999), dass diese Symptomkritik nur simuliert war und eben damit schon wieder systemstabilisierend wirken konnte, ist allerdings kaum zu folgen. Zunächst enthält diese Behauptung eine böse Unterstellung in Bezug auf die jeweiligen Autoren. Den Autoren wird durch Guder im Grunde eine ehrliche kritische Distanz zur DDR-Wirklichkeit unisono abgesprochen. Das aber ist entweder nicht verifizierbar bzw. in vielen Fällen widerlegt. Zum anderen wird hier eine

Prämisse gesetzt, die unterstellt, dass eine Zunahme von Kritik an Symptomen ein herrschaftliches System stabilisiert. Diese Schlussfolgerung ist nicht nachvollziehbar.

Kehrberg beklagt in ihrer Dissertation (Kehrberg 1998), dass der DDR-Krimi keine Dissidentenliteratur gewesen sei. Die Erwartungshaltung, dass ausgerechnet die Trivilliteratur eine Dissidentenliteratur zu sein habe, entspringt offenbar einer zu hohen Erwartung in Bezug auf ein ernsthaftes politisches Engagement von Trivilliteratur. Allenfalls ließe sich eine solche Erwartung an die Persönlichkeit einzelner, konkreter Autoren knüpfen, nicht jedoch an eine Literaturgattung generell, die vor allem dem Unterhaltungsbedürfnis der Leserschaft nachzukommen versucht. Als Dissidentenliteratur hat sich der Krimi in der DDR nie verstanden, eher als eine Textgattung, die auch die (kritische) Beschreibung realer Zustände aufnahm. Und damit hat der Krimi mehr getan, als manch andere Bücher in der DDR-Literatur. Eine Kehrberg durchgängig bewegende Frage ist, ob in den DDR-Krimis Symptom- oder Systemkritik walte. Unverständlich erscheint mir die Prämisse System-versus Symptomkritik. Denn wie kritisiert man ein System anders als durch Kritik seiner Symptome? Wenn also „Systemkritik“ in DDR-Krimis gesucht werden soll, ist nach Charakter und gesellschaftlicher Relevanz der kritisierten Symptome sowie nach der Quantität der Kritik zu fragen, um Rückschlüsse in Bezug auf einen evtl. Umschlag in die Qualität „Systemkritik“ zuzulassen. In den DDR-Krimis seit den späten 70er Jahren lassen sich kritische Passagen an Formen der Lebensweise und Moralauffassung finden, die so nur unter den Bedingungen der DDR-Gesellschaft selbst entstehen konnten. Kritisiert wurden Lebensumstände, die nicht dem proklamierten Bild von einer sozialistischen Gesellschaft entsprachen. Kritisiert wurde z.B. auch die Zerstörung der Umwelt durch rigorose Vorgänge bei der Industrialisierung des Landes. Abschließend sei ein Beispiel angeführt, das stellvertretend stehen soll für die jene Grundmuster kritischer Wirklichkeitsdarstellung in den DDR-Krimis der 70er und 80er Jahre, in denen in metaphorischer Weise eine Kritik am gesellschaftlich Ganzen geübt wurde.

Karl-Heinz Berger: *Getünchte Gräber*. DIE-Reihe. Verlag Das Neue Berlin. 3. Auflage. Berlin 1983. (Erstauflage: 1977)

Der Roman führt in das umgrenzte Areal eines Kurorts. Bad Wiedehopfen – so heißt der Ort - liegt in einem nach Süden und Norden offenen Talkessel. Die soziale Zusammensetzung der Patienten des Sanatoriums umgreift etwa die Bevölkerungsstruktur der DDR: Busfahrer – ein Promovierter - LPG-Buchhalter - Berufslыriker – Lehrer – Künstler. Das erscheint insofern von Bedeutung, da der Roman sich auf bestimmte Weise zur DDR überhaupt in Beziehung setzt. Ich werde hier nur auf zwei von mehreren möglichen Aspekten eingehen.

Der Ortsname: „Wiedehopfen“

Obwohl dieser Name im Text vom imaginären Flüsschen Wiede hergeleitet ist, gemahnt er jedoch unmissverständlich an den markanten Vogel „Wiedehopf“ (Upupidae). Das Lexikon erklärt ihn so: „Der Name des durch seinen Federbusch auf dem Kopf, durch Unsauberkeit und Gestank (...) auffallenden Vogels ...“ (vgl. Etymologisches Wörterbuch. Berlin 1989). Aus der Romanhandlung ergibt sich für den Leser irgendwann die Frage, ob das Bild „Wiedehopfen“ für die Eigenschaften des Vogels und letztlich entweder nur für den konkreten Ort oder für die DDR insgesamt stehe.

Der Titel „Getünchte Gräber“

Deutlich wird recht schnell, dass der Titel sich nicht auf die Kriminalhandlung bezieht; er hat keinerlei Beziehung zu ihr, seine Bildauflösung ergibt keine Überdeckung zum dargestellten Geschehen. So kann er wohl nur gleichnishaft auf die Sanatoriumssphäre bezogen werden: Gräber - die schon nicht mehr wirklich Lebenden. Damit würden verschiedene, im Roman dargestellte Lebensmodelle infrage gestellt. Denn würde man es so deuten, wird der Ich-Erzähler, der auf den flüchtigen Blick hin als sozialistischer „Gutmensch“ gezeichnet und am

besten zum offiziellen Menschenbild der DDR zu passen scheint (Werdegang, Familienleben, Lebensansichten usw.), gründlich dekonstruiert. Hinter dem aufgesetzten (und offiziell anerkannten Schein) des vorbildhaften DDR-Bürgers wäre auf das falsche, angepasste Sein eines kleinen Opportunisten verwiesen.

Läse man den Text insgesamt als Gleichnis auf die DDR, ließen sich aus Milieu- und Figurencharakteristiken viele Bezüge erkennen. Auf diese Weise ergäbe sich eine Dekonstruktion des offiziellen DDR-Bildes insgesamt. Gräber: Ort der Toten, der nicht mehr Lebenden / Getüncht: künstlich aufgehellt. Der Text entspricht im weitesten Sinne auf alle Fälle der Lesererwartung des „typischen DDR-Lesers“: „zwischen den Zeilen“ das wirklich Gemeinte entdecken zu können.

- Mager, Hasso: *Gier*. Halle-Leipzig, 6. Auflage, 1983
- Mechtel, Hartmut: *Das geomantische Orakel*. Berlin, 1987
- Miller, Johann Martin: *Siegwart. Eine Klostersgeschichte*. 1776
- Möckel, Klaus: *Drei Flaschen Tokaier*. Kriminalroman. Berlin, 1976
- Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*. 4 Teile, 1785-90.
- Naubert, Benektine: *Heerfort und Klärchen. Etwas für empfindsame Seelen*. 2 Bde. Leipzig, 1779
- Nicolai, Friedrich: *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes*. Berlin, 1775
- Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.*, 1973
- Poe, Edgar Allan: *The Murders in the Rue Morgue*. In: "Graham's Magazin", Philadelphia, 1841
- Schnabel, Johann Gottfried: *Die Insel Felsenburg*. 1731
- Schulz, Joachim Christian Friedrich: *Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr 1782*.
- Schulz, Joachim Christian Friedrich: *Kleine Wanderungen durch Deutschland. In Briefen an Herrn Dr. K.xxx*. In: Teutscher Merkur, 1784 - 1785
- Schulz, Joachim Christian Friedrich: *Leben und Tod des Dichters Firlifimini*. Leipzig, 1784
- Schulz, Joachim Christian Friedrich: *Eine Frühlingsreise über Halle, Leipzig und Altenburg nach Dresden im Jahre 1784*. In: *Deutsches Museum*. Viertes Stück, 1785
- Schulz, Christian Friedrich: *Bemerkungen über deutsche poetische Übersetzer und Uebersetzungen*. In: *Mikrologische Aufsätze*. Königsberg, 1793
- Vidocq, Eugene-Francois: *Memoires of Vidocq*. 1829
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Brief an seine Eltern. Erlangen, 23. Juli 1793. Zit. nach: Silvio Vietta. Richard Littlejohns (Hg.): Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band II, Heidelberg, 1991
- Wezel, Johann Karl: *Robinson Krusoe*. 1779 - 1795.

II. Weitere Romantypen der Trivialliteratur (Zoltán Szendi)

1. Der Abenteuer- und Reiseroman

Das Wort ‚Abenteuer‘ geht auf das lateinische ‚adventura‘ und mittelhochdeutsche ‚aventure‘ zurück, das ‚Ereignis‘ bedeutet. Es bezeichnet ein solches Geschehnis bzw. Erlebnis, das sich von dem Gewohnten und Alltäglichen unterscheidet. Jedes Abenteuer ist mit unbekanntem Momenten verbunden: Der Weg des Abenteurers führt folglich ins Ungewisse. Das ist die Quelle jeder Spannung und Überraschung, welche auf den Abenteurer warten, aber zugleich auch aller Hindernisse und Gefahren, die auf ihn lauern. Deshalb sind der Verlauf und der Ausgang jedes Abenteurers spannend.

Der Abenteuerroman stellt eine Gattung der fiktiven Erzählform dar, in der ein Held aus seinem alltäglichen Milieu in eine fremde, gefährliche Welt aufbricht, in der er allerlei Proben zu bestehen hat. Die wichtigsten Kennzeichen des klassischen Abenteuerromans sind die realistische Darstellung von ereignisreichen Geschehnissen, die schnell wechselnden Situationen und Schauplätze sowie die fremdartige Umgebung. Die gattungsspezifischen Eigenschaften des Abenteuerromans sind deshalb schwer festzulegen, weil auch manchen anderen Romantypen der Trivialliteratur – wenn nicht den meisten – abenteuerliche Geschichten zugrunde liegen (Räuber- und Gespensterroman, Science Fiction, Reiseroman, historischer Roman usw.). Das spannend Abenteuerliche ist in ihnen sogar entscheidend und gewiss unentbehrlich zum Erfolg. Die Unterscheidung ist erst dann möglich, wenn wir bei den einzelnen Gattungen vor allem diejenigen charakteristischen Merkmale hervorheben, die sie von den anderen trennen.

Die Abenteuerlektüren sind aber nicht nur wegen der die Nerven kitzelnden Spannung nach wie vor begehrt. Ein wesentlicher Teil von ihnen vermittelt Informationen, hat eine Art populärwissenschaftliche Funktion – natürlich auf aufgelockerte oder sogar verfälschende Weise – jedoch immer unterhaltsam. Die angeborene oder spontane Neugier, die zwar mit richtigem Wissensdurst größtenteils nicht gleich zu setzen ist, zeugt oft von Offenheit der Welt gegenüber. Je nachdem, ob die imaginären Abenteuerreisen in zeitlicher oder räumlicher Dimension stattfinden, können wir die meisten Abenteuerromane einordnen. In die ferne oder nahe Vergangenheit reichen die historischen Romane zurück, während die Science-Fiction-Werke meistens über das Leben in der Zukunft phantasieren oder die (bis jetzt) noch unerreichbar fern liegenden Planeten beleben. Zwar nicht so weit im Raum, jedoch exotisch weit genug, meistens auf einem anderen Kontinent, finden die spannenden Geschehnisse der Reiseromane statt.

Die Wurzeln des Abenteuerromans reichen bis zur Antike zurück. So können wir als seine Vorläufer u. a. das babylonische *Gilgamesch-Epos* (2. Jt. v. Chr.), die *Homerischen Epen* (8. Jh. v. Chr.) und den spätantiken Abenteuerroman genauso erwähnen wie den mittelalterlichen *Artus-Roman*. Während Gilgamesch eine anstrengende Reise zum Weisen Utnapischtim am Ende der Welt unternimmt, um von ihm das Geheimnis der Unsterblichkeit zu erfahren, schildert die *Odyssee* die Abenteuer von Odysseus, dem König von Ithaka, und seiner Gefährten auf der langen und durch manche Gefahren erschwerten Heimkehr aus dem Trojanischen Krieg. Besonders einflussreich wurde auch der Prosaroman der Spätantike, etwa Heliodors umfangreiches Werk *Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia* (ca. 230/250). Das Schema kehrt in vielen späteren Varianten wieder: zwei Liebende werden gewaltsam getrennt und finden erst nach zahllosen Abenteuern in fernen Ländern glücklich wieder zusammen. Schon diese antiken Beispiele zeigen, dass die Abenteuer mit Reisen verbunden sind bzw. durch sie entstehen. Die Ursachen oder das Ziel der Reisen ist

unterschiedlich und hängt – neben den individuellen Motivationen – von den Menschenidealen der einzelnen Epochen ab.

Im *Artus-Roman* z. B. versucht der Protagonist durch das Bestehen von Abenteuern seine ethische Tauglichkeit für die Zugehörigkeit zur führenden gesellschaftlichen Schicht zu beweisen. Ebenfalls mittelalterlichen Ursprungs ist die sog. Spielmannsepik. Charakteristisch für sie sind die Vermischung verschiedener Märchen- und Sagenmotive, exotischer Themen (Brautwerbung, Entführung, Verkleidung, Orientabenteuer) sowie die Vermengung unterschiedlicher Stilebenen (derbe und höhere sprachliche Ausdrucksformen). Die Anonymität der Autoren und die deutliche Prägung durch Unterhaltungseffekte weisen darauf hin, dass diese epische Gattung eine weniger gebildete Zuhörerschaft ansprach, also im Unterschied zum Artus-Roman dem Begriff der Trivilliteratur nahe kommt. Ein repräsentatives Werk der Spielmannsdichtung ist *Herzog Ernst*, worin nach mehreren historischen Vorbildern vom Aufstand des Helden gegen seinen Stiefvater, den Kaiser Otto, erzählt wird. Es wird also das konfliktvolle Verhältnis von Söhnen und Vätern, Adligen und Königen thematisiert, aber mit märchenhaften Abenteuern im Stil von *1001 Nacht* aufgelockert. Besonders reich an fantastischen Elementen sind die Handlungsmotive der Orientgeschichte, wie die deformierten Wunderwesen (*monstra*) oder die Zauberwesen und Zauberorte (*miracula*): Magnetberg, Gold grabende Ameisen, Vogelmenschen, Zwerge, Riesen, einäugige Menschen usw.). Von der Beliebtheit des Werkes zeugt, dass es sogar Jahrhunderte später noch berühmte Autoren zur Nachdichtung inspirierte: Ludwig Uhland hat den Stoff in seiner Tragödie *Herzog Ernst von Schwaben* (1817) und Peter Hacks in dem Stück *Das Volksbuch von Herzog Ernst oder Der Held und sein Gefolge* (1956) bearbeitet.

Der Abenteuerroman als eigenständige Gattung erscheint, nach dem Vorbild der spätantiken Romane, zuerst wieder im spanischen Barock in der Form des Schelmenromans, in dem der Unterhaltungswert über andere Prinzipien, wie z. B. religiöse Ideen, zu dominieren scheint. Jedenfalls kann der Unterhaltung suchende Leser die Satire über die bösen Zustände der Welt leicht ignorieren und sich ganz auf die Abenteuer konzentrieren. Die abenteuerlichen Handlungsereignisse und Situationen stellen keine Bewährungsproben dar, die von den Protagonisten gesucht werden, sondern sie entstehen einfach durch unbekannte Schicksalskräfte, denen die Romangestalten ausgesetzt sind. Die Geschehnisse folgen einander locker, denn der einsträngige Handlungsablauf wird durch Episoden und eingeschobene Geschichten immer wieder gebrochen. Da der Romanheld durch kein vorbestimmtes Ziel motiviert wird, sondern als Spielball der Fortuna erscheint, stellen seine Erlebnisse nicht jene Entwicklung dar, welche den Weg der Protagonisten des späteren Bildungsromans charakterisiert. Als Urbild des Schelmenromans gilt der anonyme *Picaro-Roman Lazarillo de Tormes* (1554), der unter anderem auch den berühmten *Gil Blas* von Alain-René Lesage (1715) und das nicht weniger bekannte deutsche Werk von Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, den *Simplicissimus* (1669), angeregt hat. *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* – so heißt der vollständige Titel, hat wiederum eine ganze Reihe der Nachahmungen gefunden, die so genannten ‚Simpliziaden‘.

Im 6. Buch des *Simplicissimus*, in der *Continuatio*, liefert Grimmelshausen auch schon das frühe Beispiel einer ‚Robinsonade‘, die später der weltweit übersetzte und kopierte Roman Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) zu einem eigenständigen Genre gemacht hat, dessen Grundmotive bis zum heutigen Tag sowohl in der Abenteuerliteratur als auch in den Abenteuerfilmen in verschiedensten und kühnsten Versionen verwendet werden. In Deutschland war die beliebteste und einflussreichste Robinsonade Johann Gottfried Schnabels *Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (1731), später *Insel Felsenburg*, worin die Vorbilder Grimmelshausens und Defoes zu einem idealen Inselleben fern von der verdorbenen Zivilisation verbunden sind. Da Defoes *Robinson Crusoe* und sein literaturhistorischer

Kontext im Hauptteil des Lehrwerks ausführlich behandelt werden, soll hier nur ein kurzer Überblick über die anderen Typen der Abenteuer- und Reiseliteratur gegeben werden.

In den Robinsonaden liegt das Gewicht auf der Erprobung des Menschen in einer außergewöhnlichen Situation, welche auf die Protagonisten in einer menschenlosen Gegend (auf einer einsamen Insel) wartet. Die Bedingungen des Überlebens sind folglich die Anpassungsfähigkeit und Kreativität, durch die die Protagonisten die unwahrscheinlich schwierige Situation meistern können. In den Robinsonaden beginnen also die wirklichen Abenteuer mit dem Ende einer (allerdings gescheiterten) Reise. In der eigentlichen Reiseliteratur entstehen die Abenteuer schon während der Reise, indem die Reisenden kaum überwindbare Schwierigkeiten und Gefahren bewältigen müssen. Das Abenteuerliche besteht natürlich nicht nur in den Gefahren, sondern auch in den heuristischen Erlebnissen, die die Entdeckungen fremder Welten jeweils bedeuten. Die Motivationen, die die Menschen zum Aufbruch bewegen, sind auch komplex. Da spielt vor allem die wichtigste Rolle das wirtschaftliche Interesse, das schon seit Jahrtausenden die Kaufleute auf völlig unbekannte Wege getrieben hat. Nicht weniger stark war der Wunsch verschiedener Reiche, fremde Territorien zu erobern. Schließlich können wir auch nicht die persönlichen Impulse außer Acht lassen, nämlich den „Flucht drang“, aus dem kleinlichen Alltag auszubrechen. Was für die Welteroberer wahre Erlebnisse bedeutet, können die Durchschnittsleute zu Hause unter bequemen Umständen lesend und vor allem ohne Risiko und Gefahr mit- oder eher nacherleben.

Auch die **Reiseliteratur** selbst ist vielfältig. Wir müssen in erster Linie zwischen wirklichen Reiseberichten und fiktiven Reisegeschichten unterscheiden. Zwischen den beiden gibt es manche Übergänge, denn auch die realen Reisebeschreibungen können fiktive Elemente beinhalten und umgekehrt: oft werden in die erdichteten Reisegeschichten aus authentischen Quellen kommende Details einmontiert. Die Frage, welche Art der Reiseliteratur zu der Trivalliteratur gehört, kann allerdings nicht auf Grund der Fiktionalität entschieden werden. Denn die ästhetischen Kriterien haben anscheinend viel mehr mit dem Maß des Glaubhaften zu tun, als mit der Verifizierbarkeit der so genannten Wirklichkeit. Das Erscheinen der Reisegeschichten in der Trivalliteratur ist vor allem den großen Entdeckungsreisen und Expeditionen zu verdanken, die die Phantasie auch breiterer Schichten der Bevölkerung bewegt haben. Besonders gilt das für die Zeit der Kolonisation, als die Bewohner des alten Kontinents Europa mit fremder ethnischer Bevölkerung anderer Erdteile in Berührung kamen. Die Abenteuer- und Reiseliteratur stellt zum größten Teil ein treues Spiegelbild jener stark divergierenden Verhaltensweisen den fremden Zivilisationen gegenüber dar, die sowohl für die Reisenden als auch für die Hinterlandsleute charakteristisch sind. Bis zur Aggression führender Hochmut und unerschütterliches Überlegenheitsgefühl auf der einen Seite und bis zur Aufgabe der europäischen Zivilisation reichende Identifikation mit den fremden Kulturen auf der anderen – das sind die zwei Polen, zwischen denen viele Schattierungen der Verhaltensmuster zu finden sind, die aber in der die Schwarzweiß-Malerei bevorzugenden Trivalliteratur eher auf die Empathie oder die Ablehnung und Verachtung reduziert werden.

Die deutschen Leser, „die im Zeitalter des Kolonialismus vorerst noch von der weiten Welt abgeschnitten waren, reagierten aufgeschlossen auf diese Romangattung, die meist aus den angelsächsischen Ländern importiert wurde. Sie regte zunehmend deutsche Autoren dazu an, sich ebenfalls in diesem Genre zu versuchen. Das beherrschende Thema dieser Romane war die Eroberung Amerikas durch die Weißen und die Vertreibung und Ausrottung der Indianer.“ (Sichelschmidt 1976, 169)

Zum großen Interesse für das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ trug außerdem auch die Auswanderungswelle um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts bei, die nicht nur

die osteuropäischen Länder, sondern auch Deutschland stark betroffen hat. Die erstaunliche Beliebtheit der Indianerromane ist ferner auch damit zu erklären, dass sie immer positive Helden in den Mittelpunkt stellen, mit denen sich die Leser identifizieren und dadurch sich von dem bedrückenden Gefühl der provinziellen Enge der Heimat – zumindest für kurze Zeit – befreien können.

Man träumte angesichts der restaurativen Entwicklung im eigenen Lande und einer allgemeinen Europamüdigkeit von einer utopischen Welt, in der es absolute Freiheit und Ungebundenheit gab und in der sich starke Charaktere bewähren konnten. (Ebd., 170)

Einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Reiseliteratur ist der aus Mähren stammende Charles SEALSFIELD, (eigentlich Karl Postl, 1793-1864), der ein außerordentlich bewegtes Leben hatte. Nach theologischem Studium und Priesterweihe entschloss sich Sealsfield als freisinniger Kleriker zur Emigration in die USA, wo er die amerikanische Staatsbürgerschaft und einen neuen Namen annahm. Seine abenteuerlichen Nordamerika-Romane stellen der restaurativen Alten Welt die progressive Neue Welt gegenüber, indem sie die demokratischen Ideen vertreten. So setzt sich Sealsfield z. B. in seinem erfolgreichsten und heute bekanntesten Werk, dem Novellenzyklus *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken* (1841), mit dem Aufbau einer republikanischen Ordnung auseinander. Im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Vorbildern Chateaubriand und Cooper entwarf Sealsfield nicht nur romantische Idealbilder, sondern stellte auch gesellschaftliche Zustände und Milieus sowie soziale und ethnische Konflikte genau dar. Seine Gesellschaftsauffassung ist allerdings nicht widerspruchsfrei: Die Kapitalismus-Kritik vermischt sich bei ihm mit der Beschönigung des Sklavenproblems. Der Höhepunkt von Sealsfields Schaffen liegt zwischen 1832 und 1840, als seine wichtigsten Romane nacheinander erschienen, wie z. B. *Der Legitime und die Republikaner*, eine Umarbeitung von *Tokeah*, dann *Lebensbilder aus beiden Hemisphären, Pflanzerleben und die Farbigen* (1836) sowie die immer wieder nachgedruckten Novelle *Die Prärie am Jacinto* aus dem *Kajütenbuch*. Als 1843 die erste Gesamtausgabe der Werke Sealsfields erschien, gab der viel gelesene Autor seine Anonymität noch nicht auf. Erst aus seinem Testament erfuhr man das Geheimnis seiner Person. Die künstlerische Leistung Sealsfields geht weit über die Unterhaltungsliteratur hinaus, so wäre es verfehlt, ihn nur als ihren Repräsentanten hier einzuordnen. Seine Wirkung ist nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Vereinigten Staaten unvermindert groß. In beiden Ländern werden seine Bücher regelmäßig veröffentlicht.

Ebenfalls von genauer Kenntnis nordamerikanischer Verhältnisse zeugen die Romane Friedrich GERSTÄCKER (1816-1872), die aber literarisch anspruchsloser sind als Sealsfields Werke. Auch Gerstäcker wanderte nach Amerika aus (1837) und lernte fast alle Teile der Vereinigten Staaten kennen. Nachdem seine Mutter seine in Amerika geschriebenen Tagebücher schon früher veröffentlicht hatte, gab er nach der Rückkehr nach Deutschland auch seine sog. völkerkundlichen Unterhaltungsromane heraus. Dank der exzeptionellen Beobachtungsfähigkeit des Autors konnten diese auch dem Informationsbedürfnis der Leser entsprechen. Seine bekanntesten Romane *Die Regulatoren in Arkansas* (1845) und *Die Flußpiraten des Mississippi* (1848), die ihm internationalen Ruf brachten, gehörten auch zu den Lieblingsbüchern der deutschen Jugend. In ihnen schildert der Erzähler die Zusammenstöße der Grenzer mit den letzten Indianern. Nachdem Gerstäcker sein Glück in Kalifornien auch als Goldsucher erprobt hatte, ging er über Hawaii und Haiti nach Süd-Australien, wo er neue exotische Bereiche entdeckte, die er später literarisch ebenfalls verwertete. Trotz der realistischen Darstellungsweise sind in diesen Werken (*Tahiti, Die beiden Sträflinge*) auch die Spuren der Idealisierung zu sehen, was den Kontrast zur

europäischen Zivilisation noch deutlicher macht. In den letzten Jahren seines Lebens wurde Gerstäcker Mitarbeiter des sehr populären Massenblattes *Die Gartenlaube*.

Nicht nur abenteuerlich, sondern auch geheimnisvoll war das Leben von B. TRAVEN, der seine Identität – ähnlich wie Charles Sealsfield – bis zu seinem Tode verhüllt hat. Nach den viel verzweigten Recherchen ist jedoch anzunehmen, dass diesen Namen sich ein ehemaliger Münchner Revolutionär gewählt hat, der vor der Todesstrafe nach Mexiko geflohen ist und von dort aus seine Werke nach Deutschland schickte. Der 1926 erschienene Roman *Das Totenschiff* hat Traven Weltruhm gebracht. Die in einem einfachen, jedoch souveränen Stil erzählte Geschichte handelt von einem amerikanischen Deckarbeiter, namens Philip Gale, der in Antwerpen die Abfahrt seines Frachters versäumt hat. Da er weder über Geld noch Papiere verfügt, beginnt sein ereignisreicher aber zugleich demütigender Leidensweg. Endlich gelingt es ihm, in Barcelona auf einem verwahten Frachter Arbeit als Kohlschlepper zu bekommen. Seine hoffnungslose Lage führt zur Katastrophe, als er von seinem polnischen Freund erfährt, die "Yorikke" sei ein Totenschiff, das nur dazu bestimmt ist, mit hochversicherter, aber in Wirklichkeit wertloser Ware zu sinken. Die Ereignisse werden aus der Perspektive der Hauptfigur geschildert, distanziert und ohne Illusion. Nicht nur dieser Roman Travens auch seine weiteren Werke – *Die Baumwollpflücker* (1925), *Der Wobbly* (1926), *Der Schatz der Sierra Madre* (1927), *Die Brücke im Dschungel* (1929) – zeugen von seiner sozialkritischen Position. Jedoch, auch wenn seine Texte mit den romantischen Elementen und den Verlogenheiten der gebräuchlichen Abenteuerliteratur brechen, bleibt in ihnen das Abenteuer als Handlungselement immer vorhanden, was den kontinuierlichen Erfolg seiner Erzählkunst erklärt.

Einen ganz anderen Weg begann Balduin MÖLLHAUSEN (1825-1905), den seine Abenteuerlust nach Amerika führte. Er nahm an drei längeren Expeditionen in Nordamerika teil, deren Erfahrungen er später auch literarisch bearbeitete: Im Jahre 1858 erschien das *Tagebuch einer Reise vom Mississippi nach den Küsten der Südsee* und zwei Jahre später (in einer umgearbeiteten Auflage) seine *Wanderungen durch die Prärien und Wüsten des westlichen Nordamerika*, während die dritte Expedition in seiner *Reise in den Felsengebirgen Nordamerikas* (1861) verewigt wurde. Nach der Beendigung seiner Expeditionen, widmete sich Möllhausen ganz der schriftstellerischen Tätigkeit: Es erschien eine ganze Reihe der Indianer- und Siedlerromane von ihm, die sich durch ihre lebhaften Darstellungsweisen auszeichnen. Solche Werke, wie z. B. *Das Mormonenmädchen* (1864), *Der Fährmann am Kanadian* (1890) und *Der Spion* (1893) wurden öfters aufgelegt. Ein echter Bestsellerautor war auch der einstige Militärarzt Philipp GALEN (eigentlich Philipp Lange, 1813-1899), der als einer der spannendsten Erzähler seiner Zeit galt und den großen Erfolg wohl der Oberflächlichkeit seiner Werke verdankte.

Außergewöhnliche Spannung und Authentizität kennzeichnet das umfangreiche Werk von Robert KRAFT (1869 – 1916). Schon als Vierzehnjähriger ist er zur See gefahren und hat als Matrose fast die ganze Welt (Nordamerika, Afrika, Australien, Indien) kennen gelernt. Auch seine sportlichen Leistungen haben Aufsehen erregt: Er wanderte z. B. zu Fuß von Bombay nach Kalkutta und durchschwamm den Jadebusen ohne jegliche Begleitung. Während seines einjährigen Einsiedlertums in Ägypten hat er beschlossen, seine einmaligen Erlebnisse zu erzählen. In die Welt der Seeleute führt der fünfbändige Roman *Wir Seezigeuner*, der die gefährliche Seefahrt des Danziger Kapitäns Richard Jansen und seiner Mannschaft durch den Atlantik beschreibt. Nicht weniger populär und von originellen Einfällen war der andere Seeroman *Die Vestalinnen*, in dem die weibliche Besatzung des Schiffes „Vesta“ eine abenteuerliche Erdumseglung unternimmt. Krafts literarische Produktivität zeichnet sich auch durch Vielseitigkeit aus. Es gibt kaum einen Gattungstyp innerhalb der Abenteuerliteratur, den er nicht erprobt hätte.

Unter dem Sammeltitle *Die Augen der Sphinx* hat Robert Kraft 1908 eine Reihe seiner bedeutendsten Romane zusammengefasst. Der Erfinderroman *Im Panzerautomobil um die Erde* berichtet von dem geheimnisvollen Stoff „Morrisit“, durch den Kohle überflüssig wird. Der Detektivroman *Die Rätsel von Garden-Hall* wurde später verfilmt. *Die Wildschützen vom Kilimandscharo* handelt von deutschen Ansiedlern in Afrika, während der technische Roman *Der Herr der Lüfte* sogar Jules Verne an Phantastik überbietet, indem hier von der Ausnutzung der Wolkenelektrizität als Kraftquelle für Luftschiffe gefabelt wird. *Das hohe Lied der Liebe* ist eine atemberaubende Entführungs- und Verfolgungsgeschichte rund um die Erde. Während *Die Nihilit-Expedition* ins Dunkle Australiens führt, schildert Kraft in *Novacasas Abenteuer* die Erlebnisse eines deutschen Fürstensonnes als Weltenbummler. Aber auch einen historischen Roman enthält diese Serie, die Geschichte eines großen Abenteurers, Gold- und Diamantenmachers aus der Zeit des Sonnenkönigs: *Der Graf von Saint Germain*. (Sichelschmidt 1976, 178)

Obwohl sich Kraft als Unterhaltungsschriftsteller betrachtet hat, leben seine Werke auch heute noch.

In einer vollkommen entgegen gesetzten Richtung lief die schriftstellerische Karriere von Karl MAY (1842-1912), bei dem die Welten seiner überaus populären Werke nicht auf reale Erfahrungen und Erlebnisse zurückzuführen sind. Karl May entstammte einer sehr armen Weberfamilie, deren dürftiges Leben das Schicksal des späteren Erfolgsautors weitgehend bestimmte. Zeitweilige Blindheit des Kindes als Folge der Entbehungen, Diebstähle, die den Jungen ins Gefängnis brachten – all das musste er überwinden, bevor er begann zu schreiben. Zunächst hat er Dorfgeschichten in verschiedenen Zeitschriften, dann anonyme Kolportageromane niederen Niveaus veröffentlicht. Wirklich bekannt und beliebt ist er aber vor allem durch seine Abenteuerromane geworden, die unter den Indianerstämmen Nordamerikas und im Vorderen Orient spielen. 1899/1900 bereiste May den Orient und 1908 fuhr er zum ersten, zugleich zum letzten Mal nach Amerika. Die Schauplätze seiner meisten Werke hat er nie gesehen.

Mehrere ausführliche Studien beschäftigen sich mit dem Geheimnis seines Erfolges – seine Abenteuerromane wurden in 33 Sprachen übersetzt und erreichten eine Gesamtauflage von über 200 Millionen – und weisen auf die Mängel seiner Erzählkunst hin. Die harte Kritik fasst am kürzesten vielleicht der Artikel des Wilpert-Lexikons zusammen, der dem Schriftsteller unter anderem „wilde Romantik“, „sentimentale Heldenmoral“, „unrealistischen Gerechtigkeitsglauben“, „primitive Psychologie“ und „fest entwickelte Typen von Helden“ vorwirft. Die Tatsache, dass May nicht nur einer der erfolgreichsten Autoren von Trivilliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland war, sondern es auch im 20. Jahrhundert geblieben ist, verlangt wohl weitere Untersuchungen.

Udo Leuschner spricht über einen „beispiellosen Publikumserfolg“: [er] „setzte bereits in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein und hält bis heute an. Die Leserschaft rekrutiert sich aus jung und alt, aus unterschiedlichen politischen Lagern und aus allen sozialen Schichten. Zu den begeisterten Karl-May-Lesern gehörten ein Ernst Bloch ebenso wie Adolf Hitler, Goering und Goebbels.“ (<http://www.udo-leuschner.de/entfremdung/may.htm>)

Sichelschmidt hat wahrscheinlich Recht, wenn er die Werke Mays zu der Jugendliteratur zählt, zumal er auch die nachhaltige Resonanz bei den Jugendlichen bestätigen kann.

Die spontane Zuneigung der Jugend erwies sich als stärker als die unerbittlichen Verdikte eingeschworener Karl-May-Kritiker, die immer noch vor der ‚destruktiven‘ Wirkung einer solchen Lektüre warnen. (Sichelschmidt 1976, 207)

Die bedeutendsten Romane aus der früheren Schaffensperiode bilden den sog. Orientzyklus, in dessen ersten drei Teilen (*Durch die Wüste, Durchs wilde Kurdistan, Von Bagdad nach Stambul*, 1892) der abenteuerliche Weg der Protagonisten über Nord-Afrika nach Asien führt. In dem späteren Amerikazyklus – *Old Surehand I* (1894), *Old Surehand II* (1895), *Old Surehand III* (1897), *Winnetou IV* (1910) – ändert sich nur das Milieu, die wesentlichen Komponenten bleiben identisch. So ist z. B. die Figurenkonstellation in den beiden Romanserien ganz ähnlich: Die Hauptgestalt, die in den früheren Indianerromanen um *Winnetou* (1893) als Old Shatterhand erscheint, stellt im Orientzyklus der Ich-Erzähler Kara Ben Nemsi, der „Weiße“, dar, den auf seinem Weg Hadschi Halef Omar begleitet. Dieser aus einem Diener zum Freund und aus einem einfachen Beduinen bis zum Scheik avancierte treue Begleiter ergänzt seinen Gefährten genau so, wie Winnetou den Old Shatterhand, der ebenfalls ein Deutscher ist. Mit diesen Parallelen sind auch die kulturellen Zusammenhänge gezeigt. Hier ist der Christ mit einem Mohammedaner, später in Amerika dagegen mit einem Indianer freundschaftlich verbunden. Trotz dieses beispiel- und modellhaften Bündnisses ist jedoch die „spontane Hierarchie“ nicht zu übersehen, nämlich die Überlegenheit des „Weißen“. Kara Ben Nemsi und Old Shatterhand vertreten ja nicht nur die europäische Zivilisation, sondern sie erweisen sich auch als unbesiegbar. Winnetou ist zwar auch ein tapferer Mann und ein ausgezeichnete Krieger, am Ende muss er aber doch sterben. Die Ebenbürtigkeit ist also nur bedingt, auch wenn die Hierarchie latent bleibt. Auch die Handlungsabläufe folgen bestimmten Schemata: Zusammenstöße mit dem Feind, Gefangenschaft, Befreiung – das sind die Hauptereignisse, die es dem Protagonisten und seinen Begleitern ermöglichen, sowohl ihre körperliche als auch moralische Überlegenheit zu beweisen. Der Sieg der Guten über die Bösen, dieses Wunschethos bestimmt die Handlungslinien der meisten May-Romane.

Unter den zahlreichen Werken soll hier *Winnetou* (1876–1893) hervorgehoben werden, weil dieser Roman zu den bekanntesten Karl May-Werken gehört. In ihm wird die Geschichte der Freundschaft zwischen dem weißen Jäger Old Shatterhand und Winnetou, dem „roten Gentleman“ – wie er im Titel einer frühen Ausgabe genannt wird –, erzählt. Die Hauptfigur, Old Shatterhand, die zugleich der Ich-Erzähler ist, kommt nach Amerika, um im Wilden Westen sein Glück zu finden. Als Feldmesser beim Eisenbahnbau gerät aber bald in den erbarmungslosen Konflikt zwischen den Weißen, den Rowdys, und den Indianern. Schon bei den ersten Zusammenstößen beweist er seine außergewöhnliche Fähigkeit, seine Gegner mit der bloßen Faust, mit einem „Jagdhieb“, besinnungslos zu schlagen. Dank seiner Gerechtigkeit und seines Edelmutts wird er bald ein echter Beschützer der Apachen, mit deren Häuptling er sich am innigsten befreundet. In der gegenseitigen Achtung und Erziehung, die das Ideal der perfekten Verständigung und Harmonie zwischen unterschiedlichen Zivilisationen demonstrieren, wird eine Gegenwelt konstruiert, die die Utopie der Humanität vermittelt. Da dieses Ideal aber durch Simplifikationen einer viel komplexeren und kaum durchschaubaren Welt und Reduktion auf eine einfache Formel der falschen romantischen Vorstellung von Gut und Böse erreicht wird, entpuppt sich die Romanwelt – zumindest für das erwachsene und gebildete Leserpublikum als Illusion. Der Roman zeigt auch weitere Merkmale der Effekthascherei, wie z. B. die Sentimentalität. So eine zu Tränen verlockende Szene ist die Bekehrung Winnetous zum Christentum und sein Tod. Typisch ist für die Trivilliteratur die unreflektierte Charakterdarstellung. Es ist bezeichnend, dass sogar die Hauptfigur des Romans (Old Shatterhand) keine vielseitig vorgestellte Gestalt ist, denn sie hat ihre Lebensfähigkeit vor allem der abwechslungsreichen Handlung zu verdanken. Am wirksamsten scheint nämlich – nicht nur in diesem Werk Karl Mays – die Geschichte selbst zu sein, die vor dem Leser eine spannende Welt aufführt, in der sich auch solche einfachen Menschen wie der junge deutsche Protagonist und Erzähler zu einem wahren Helden

entwickeln können. Die psychoanalytisch orientierte Literaturwissenschaft vertritt die These, dass der Autor sich in dem Icherzähler ein Wunschbild-Ich schuf,

das gegenüber der eigenen erniedrigten, von materieller Not und kriminellen Ausbruchsversuchen gekennzeichneten Vergangenheit alle Züge einer tagtraumartigen Ersatzkonstruktion aufweist“, und dass Winnetou „ein Bild homoerotischer Wunschvorstellungen seines Autors“ sei. (Wolfgang Clauß/KLL)

Es fragt sich aber, ob diese nur auf die Person des Autors zurück weisende Interpretation genügt, dem anhaltenden Erfolg entgegenzusteuern. Wahrscheinlich entsprechen „tagtraumartige Ersatzkonstruktionen“ einem verbreiteten Bedürfnis der Leser – nicht nur von Trivilliteratur. Karl Mays Romane wurden jedenfalls im 20. Jahrhundert erfolgreich verfilmt, und seit 1952 finden in Bad Segeberg bei den Karl-May-Festspielen alljährlich Freilichtaufführungen seiner dramatisierten Geschichten statt.

2. Räuber-, Ritter- und Schauerromane. Die Horror- und Vampirliteratur

Ähnlich wie die Kriminalromane nützen auch die Räubergeschichten und die Schauerromane einerseits das Angstgefühl des Leserpublikums, andererseits seine Sucht nach Abenteuern aus. Die beiden – eigentlich komplementären – Motivationen werden allerdings zum größten Teil auf einer anderen Ebene ausgetragen. Die Nerven kitzelnden Geschichten spielen zwar auch in diesem Fall eine wichtige Rolle, sie bedeuten aber in erster Linie ein Surrogat, das die Leserschaft von der Langeweile des Alltags befreit. In den Kriminalgeschichten bilden immer der Mord und die Aufdeckung der blutigen Tat, die zugleich seine ganze Struktur bestimmen, den Mittelpunkt des Romans, und die Ereignisse – zumindest in der „klassischen Form“ der Gattung – werden realitätsnahe gehalten. In den Räuber- und Horrorromanen spielen dagegen die abenteuerlichen oder sogar übernatürlichen Momente eine dominante Rolle. Während in den Kriminalromanen die Kausalität die ganze Werkstruktur zusammenhält und determiniert, sind die Geschehnisse in den Räuber- und Horrorgeschichten durch Zufall gesteuert und dementsprechend werden sie in der Erzählstruktur lockerer zusammengefügt.

Gewalt und Grausamkeit fehlen auch in den **Räuberromanen** nicht, die Beweggründe sind aber anderer Herkunft. Während nämlich in den Kriminalromanen, aber auch in den Schauerromanen und Horrorgeschichten die individual-psychologischen oder irrational-metaphysischen Elemente als Motivationen der Brutalität im Vordergrund stehen, haben die Gewalttaten in den Räubergeschichten im Allgemeinen einen sozialen Ursprung, was aber die anderen Ursachen keineswegs ausschließt. Vor allem in dieser Gattung „artikulierte sich das Unbehagen an den politischen und sozialen Zuständen der Zeit. Die Heroisierung großer Verbrechergestalten kann man als eine innere Auflehnung gegen die Korruption der deutschen Höfe, gegen Kabinettsjustiz und fürstliche Blutsaugerei verstehen. Auch die antiklerikalen Tendenzen fanden im Räuberroman ihren Niederschlag. In ihm wurde der Hass gegen eine steril gewordene weltliche und geistliche Ordnung vorsätzlich geschürt. Ritter und Räuber waren die erklärten Nonkonformisten, die berufenen Rebellen gegen angemessene Macht.“ (Sichelschmidt 1959, 78) Es wäre allerdings verfehlt, die „revolutionäre“ Komponente dieser Räubergeschichten und ihrer Helden zu übertreiben. Wahrscheinlich werden die soziale Not sowie die Ungerechtigkeit und die damit verbundene Unzufriedenheit der unteren Schichten auch oft als garantierte Basis des Büchererfolgs mehr oder weniger bewusst einkalkuliert. Wir können nur durch konkrete Werkanalysen die Tiefgründigkeit der gesellschaftlichen Zusammenhänge feststellen. Auf alle Fälle bildet dieser Aspekt einen unentbehrlichen Bestandteil des Werkes und gehört zu seiner schematisierten Struktur.

Der deutsche Räuberroman ging von Schillers Drama *Die Räuber* (1781) aus, der sich bei der Gestalt des edlen Verbrechers hauptsächlich vom legendären Robin Hood anregen ließ. Johann Heinrich Daniel ZSCHOKKE (1771-1848) hat daraufhin 1793 den Roman *Abaellino, der große Bandit* (1793) verfasst. Der Autor, der Theologie studierte und später in der Schweiz hohe Ämter bekleidete, ist in der Literaturgeschichte vor allem durch seine historischen und volksaufklärerischen Schriften bekannt. Sein Werk über einen venezianischen Banditen steht am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn und wurde von ihm in späteren Jahren als „poetische Studentensünde“ abgetan und aus den Gesamtausgaben verbannt. Es bildet jedoch den Ausgangspunkt einer langen Reihe von Texten, die bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Anteil am Markt der Unterhaltungsliteratur hatten. Bei den Zeitgenossen fand auch der dramatisierte *Abellino* große Resonanz (1795): Er wurde auch am Weimarer Theater oft gespielt.

Zu den berühmtesten Werken dieses Genres gehört *Rinaldo Rinaldini, der Räuber Hauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts* (1799) von Christian August VULPIUS. Der Roman gilt als Hauptwerk des Autors, der seinen Ruhm keineswegs der Verwandtschaft mit Goethe, sondern seinem Talent und seiner außerordentlichen Produktivität zu verdanken hat. Diese „romantische Geschichte“ wurde in mehrere Sprachen übersetzt und hat eine richtige Räuberromanmode ausgelöst. Die Handlung besteht aus einer Abfolge von meistens nur locker miteinander zusammenhängenden Szenen, die das abenteuerliche Leben des Räuberhauptmanns in Italien und Sizilien schildern. Rinaldini hat in seiner Aufgeregtheit seinen Vorgesetzten beim Militär erstochen und ist dadurch ein Ausgestoßener aus der Gesellschaft geworden. Seine Reue, die er immer wieder bekennt, macht ihn eigentlich zu einem „edlen Räuber“, der die Armen beschützt und die von den Reichen geraubte Beute ans Volk verteilt. Damit knüpft sich dieser Roman an jene Reihe der Erzählungen, die unter der Landbevölkerung so gern gelesen wurden. Die spannende Reihenfolge von Ereignissen bietet dem Hauptmann ständig Gelegenheit, seinen unerschütterlichen Mut genauso zu beweisen, wie seine unerschöpfliche Liebesfähigkeit. Er rettet bezaubernde und misshandelte Frauen, verliebt sich in Gräfinnen, Prinzessinnen und Kurtisanen, bleibt aber dem Zigeunermädchen Rosalie dennoch treu. Dieses letztere Moment ist zugleich ein deutliches Zeichen für die Attitüde des romantischen Außenseiters. Wie unmotiviert oft die Handlungskette ist, genauso widerspruchsvoll ist der Charakter der Hauptfigur. Edelmut und Gewalttat sind gleichmäßig für sie charakteristisch. Sowohl die extremen Eigenschaften als auch die außergewöhnlichen Situationen sind romantische Merkmale des Werkes, die aber zugleich der Gattung eigen sind. Der Protagonist gerät z. B. oft in Gefangenschaft, der er aber immer entkommen kann – oft auf wunderbare Weise. Trotz der Schwierigkeiten bei dem Versuch, gattungsspezifische Eigenschaften von den historischen Merkmalen der vorherrschenden literarischen Richtungen der Epoche zu trennen, gibt es einige typische Kennzeichen der Kommerzialisierung und Trivialisierung des Romans, so z. B. billige und publikumswirksame Effekte wie Magie und Geistererscheinungen oder wunderbare Geschehnisse.

Die romantisch idealisierende Vorstellung von einem gerechten Menschen, der durch die Missstände und Unmoral der feudalen Gesellschaft zwangsmäßig zu einem Außenseiter geprägt wird, versucht, die begangenen Verbrechen zu kaschieren und zu legitimieren. Dieses Moment der Rechtfertigung der Freveltaten balanciert zwischen einem Kunsteffekt und einer über der inhumanen gesellschaftlichen Moral stehenden Individualethik, was nicht zuletzt die dauerhafte Popularität des Romans sicherte. Gerade dieser Erfolg bewegte den Autor dazu, die Geschichte fortzusetzen und den Helden, der am Ende des 3. Bandes – von Regierungssoldaten umgeben – getötet wird, wieder zum Leben zu erwecken. In drei weiteren Büchern werden noch mehr kühne Taten des Räubers erzählt, bis er endlich seine ewige Ruhe finden darf. Die Auferweckung des Protagonisten ist ein weiterer eindeutiger Beweis dafür, dass die Schriftsteller der Trivilliteratur dem Erfolg der ästhetischen Qualität gegenüber den Vorrang geben. Für das literarische Niveau des Romans spricht andererseits die Tatsache, dass keine von den zahlreichen Nachahmungen so eine Wirkung und Popularität erreichen konnte wie Vulpius' Räuberroman.

Die Literaturgeschichte kennt auch manche Fälle, wo eine historische Figur durch die Volkssage in die Literatur eingegangen ist. So eine Gestalt war Johannes BÜCKLER, der auch Schinderhannes bzw. auf Französisch Jean Buckler genannt wurde und der seine räuberische Karriere mit den Revolutionskriegen begann, als französische Truppen das gesamte linksrheinische Gebiet besetzt und damit das Heimatland Bücklers in einen anarchischen Zustand versetzten hatten. Hunger, Arbeitslosigkeit und das Fehlen der alten Ordnungsmacht zwangen viele Leute zu Diebstahl und Raub. So war das auch mit Bückler, der sich bald einer Bande anschloss, zu der unter anderen auch der noch heute aus Kinderkartenspielen bekannte Schwarze Peter gehörte. Er hat sich bald durch seine Fähigkeiten ausgezeichnet und ist das

Haupt der Bande geworden. Die Volkssage nannte ihn einen „edlen Räuber“, obwohl er mit seinen Komplizen auch Erpressungen, Entführungen und Mordtaten begann. Erst nach jahrelangen Versuchen gelang es, ihn zu fassen. Bereits mit der Hinrichtung im November 1803 begann seine Legende. Da hat man nämlich schon Flugblätter verkauft, die ein idealisiertes Bild von dem Verbrecher gaben und auch seinen Ruf eines „Robin Hood vom Hunsrück“ begründeten. Seine literarisch bekannteste Darstellung ist das Drama *Schinderhannes* (1927) von Carl ZUCKMAYER, der die Vorstellung vom Verbrecher als „edlem Räuber“ beibehalten hat und ihn im *Schinderhanneslied* mit den folgenden Worten rühmt: „Das ist der Schinderhannes, der Lumpenhund, der Galgenstrick, Der Schrecken jedes Mannes, Und auch der Weiber Stück...“. Die Geschichte des berüchtigten Räubers wurde 1958 nach dem Zuckmayer-Stück unter der Regie von Helmut Käutner und mit so bekannten Schauspielern wie Curd Jürgens und Maria Schell auch verfilmt.

In der Trivilliteratur finden wir nicht nur solche Räubergestalten, die zwar durch unglückliche Umstände auf den schlechten Weg geraten sind, aber versuchen, ihre Verbrechen wieder gut zu machen, indem sie sich für die Armen und Gedemütigten einsetzen, sondern auch wahrhaft böse Figuren, deren Schreckenstaten als abschreckende Beispiele erscheinen, wie in Christoph Friedrich WITTICHS *Hannikel oder die Räuber- und Mörderbande* (1787). Besondere Beliebtheit genossen aber immer die „edlen Räuber“. Der sonst auch mit Ritterromanen berüchtigte Carl Gottlob CRAMER (1758-1817), zusammen mit Lafontaine und Spieß der meistgelesene Autor um 1800, steuerte mit *Der Domschütz und seine Gesellen* (1803) auch zu diesem Genre bei.

Ritter- und Räuberromane trafen ja, wie ihre Vorbilder – Schillers Karl Moor und Goethes Götz – darin zusammen, dass sie oft einen Rebellen gegen die gesetzliche Ordnung zum Helden hatten. Der **Ritterroman** übernahm das Sturm-und-Drang-Ideal des „großen Kerls“, trivialisierte es aber durch Anreicherung mit erotischen und magischen Szenen und legte größten Wert auf eine spannende Intrigenhandlung. Eines der ersten Beispiele war 1785 *Männerschwur und Weibertreue* von Ludwig WÄCHTER (1762-1837), der meist unter dem Pseudonym Veit Weber schrieb und seine Ritterromane unter dem Titel *Sagen der Vorzeit* sammelte. Bald darauf erschien anonym das vierbändige Werk *Friedrich mit der gebissenen Wange* (1785-88) von Friedrich Christian SCHLENKERT (1757-1826). Am beliebtesten war aber Cramer, dessen *Hasper a Spada* (1792) auch noch Fouqué beeinflusste.

Friedrich de la Motte FOUQUÉ (1777-1843) schuf mit dem Roman *Der Zauberring* (1813) eine Art Klassiker des deutschen Ritterromans, der ganze Generation begeistert und beeinflusst hat. Er verarbeitet alle Motive des Trivialromans mit Edel- und Heldenmut, erreicht aber doch auch eine poetische Dichte und visionäre Anschaulichkeit, die ihn aus der Masse dieser Produkte heraushebt. Es ist eine Art „Edelkitsch“, der sich durchaus zu einem ethischen Standpunkt aufschwingt. Fouqué unterscheidet sich nämlich auch durch sein christlich-konservatives Weltbild von der vulgär antiklerikalen Tendenz Cramers. Fouqué, der gerade auch in England viel gelesen wurde, beeinflusste sicherlich auch Walter SCOTT (1771-1832), der aber durch Beseitigung des märchenhaft Unglaubwürdigen mit seinen Waverley-Romanen ab 1814 den trivialen Ritterroman zum historischen Roman des 19. Jahrhunderts umschuf. Mit dem Ende der Romantik hat sich auch in Deutschland die Rittermode etwas gelegt; der historische Roman in der Nachfolge Scotts blühte aber weiter. Und wie die Ritterfilme der 1950er Jahre, besonders die Scott-Verfilmung *Ivanhoe*, und die neuerliche Mittelaltermode gegen Ende des 20. Jhds zeigen, kann dergleichen immer wieder aufflackern. Der enge Zusammenhang von Ritter- und Räuberstoffen ist auch daran erkennbar, dass die Ritterfilme von Robin Hood-Filmen ergänzt und begleitet wurden.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts sind auch die Räuberromane aus der Mode gekommen, auch wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine Hefromanreihe mit dem Titel *Berühmte Räuber der Welt* erschienen ist. Nicht vergessen sollte man aber, dass es auch literarisch hoch

stehende Gestaltungen des Themas gibt. Schiller selbst ließ seinen *Räubern* schon 1785 den *Verbrecher aus verlorener Ehre* folgen, dessen Stoff Hermann KURZ 1854 zu seinem Roman *Der Sonnenwirt* erweiterte. Und Kleist lieferte 1810 mit *Michael Kohlhaas* eine klassische Räubergeschichte.

Weniger die Gewalttaten, viel mehr die beunruhigenden Geheimnisse hielten die Leser der so genannten **Geheimbundromane** in Spannung. Diese Werke, die um 1800 eine besondere Gattung bildeten, wollten in die Welt von geschlossenen und geheimnisvoll erscheinenden Gesellschaften einblicken. Solche waren einerseits religiöse Gemeinschaften wie der Jesuitenorden, dessen geistige und organisatorische Leistungen die Phantasie mancher Leute erregten, oder die Rosenkreuzer, bei denen sich die mystische Vertiefung christlicher Ethik mit alchimistischer Symbolik vermischte, andererseits weltliche Geheimbünde. Unter ihnen waren die Freimaurer und die Illuminaten am bekanntesten. Während die Freimaurer eine weltweit verbreitete, aber streng geheime humanitäre Gesellschaft bilden, deren Hauptaufgabe die karitative und aufklärerische Arbeit ist, war das Hauptziel des Bundes der Illuminaten die geistige Vervollkommnung mit antiklerikalen Tendenzen. Da sich über die geheimen Machenschaften dieser Gesellschaften verschiedene Gerüchte verbreiteten, hat die Trivilliteratur viel daraus geschöpft. Ausgerüstet und gesteigert mit mystischen, kabbalistischen und alchimistischen Ideen, finden in den Geheimbundromanen abenteuerliche Ereignisse von Verfügungen und Verschwörungen statt, wobei der Protagonist am Ende in einen friedlichen Zustand gerät. Der Mensch wird als Spielball unbekannter Einflüsse gezeigt, was von tiefer Verunsicherung und politischer Unwissenheit des Individuums zeugt.

Wieder ist Schiller mit seinem *Geisterseher* (1787) der Ausgangspunkt des Genres; er streift dabei mit seiner Verschwörungsgeschichte, wonach die Jesuiten einen protestantischen Prinzen zur Konversion bringen wollen, um seine Regierung beeinflussen zu können, selbst hart an die Trivialität. Gleichzeitig schrieb Wilhelm Friedrich von MEYERN (1762-1829) seinen vielgelesenen Freimaurerroman *Dya-Na-Sore* (1787), worin die Fraumaurerei allerdings in einem sehr günstigen Licht erscheint. Dieses Werk ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beliebt geblieben. Einer der bekanntesten Geheimbundromane war im ausgehenden 18. Jahrhundert Karl GROSSES *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C. von G.* (1791-95). Im Werk kommen Verwirrspiele und Wahrnehmungstäuschungen zu großer Bedeutung, was ein sichtbares Zeichen der Identitätskrise ist. Das Interesse für Bundesmystik ist auch in der Hochliteratur vorhanden, davon zeugen zumindest solch berühmte Romane wie Goethes *Wilhelm Meister* und Jean Pauls *Titan*, Romane, „in denen die Geheimorden eine wichtige erzieherische Funktion übernehmen und nicht, wie in der Trivilliteratur, einschüchternd ihre pure Macht demonstrieren.“ (Nusser 1991, 68) Allerdings gibt es eben, wie bei Meyern, auch den trivialen Propagandaroman für die Geheimbünde.

Eine wesentlich breitere Schicht bilden die **Schauer- und Horrorromane**, deren Popularität auch in der Gegenwart noch wächst. Das ist wohl ein bedenklicher Prozess, weil er von einem zunehmenden Interesse für Gewalt zeugt. Den wichtigsten Anstoß erhielt die deutsche Literatur hierbei aus England, wo vor allem Horace WALPOLE als einer der meistgelesenen Autoren galt und so ein wichtiges Vorbild wurde. Sein Werk *The Castle of Otranto* (1764) war auch in Deutschland populär und übte dort einen beachtlichen Einfluss aus. (Es wurde unter den Titeln *Schloß Otranto* bzw. *Die Burg von Otranto* mehrmals ins Deutsche übersetzt.) Zur Entstehung dieser „Gothic novel“ (Schauerroman) äußerte sich Walpole in einem Brief, dass er seinen Roman voller gotischer Requisiten aus einer Traumvision konzipiert habe. Diese eigenartige Zusammensetzung von Traum und bewusster künstlerischer Intention wirkte modellhaft auch bei Autoren der europäischen Romantik und wurde sogar im 20. Jahrhundert von den Surrealisten wieder entdeckt.

Die Tatsache, dass sogar die berühmtesten Vertreter der deutschen Romantik (Tieck, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul) von der Schauerliteratur beeinflusst wurden, zeigt, wie schwer es

in manchen Fällen ist, die Trennungslinie zwischen der hohen und der populären Literatur zu ziehen. In der deutschsprachigen Literatur ist Cajetan Tschink (1762-1813) unter den ersten Repräsentanten der Schauerromane zu erwähnen, dessen Werk *Geschichte eines Geistersehers. Aus den Papieren des Mannes mit der eisernen Larve* 1790-93 in Wien erschienen ist. „Bei diesem werden schauervolle Effekte (z. B. der von eingebildeten Gespenstern belebte nächtliche Friedhof) funktional eingesetzt, um eine Folge von Geschehnissen unterhaltsamer zu gestalten, die durchaus rational erklärbar sind und am Ende auch erklärt werden. Mit solchem Arrangement repräsentiert Tschinks Roman die harmlose Variante der Schauerliteratur. In ihr wird das Unheimliche nur erzeugt, um durch einen Akt der ‚Aufklärung‘ wieder zurückgenommen zu werden, wobei das Unheimliche sich [...] immer dann ergibt, wenn das Unbekannte, Unerkannte, das Geheimnisvolle sich mit dem Bedrohlichen verbindet. Ohne das Element der Bedrohung ist das Geheimnisvolle lediglich ein Rätsel, wie umgekehrt das Bedrohliche ohne das Geheimnisvolle lediglich eine Gefahr ist, der man sich entgegenstellen kann, die jedenfalls nicht notwendigerweise Angst auslöst.“ (Ebd., 66)

Nach Nusser ist die zweite Variante der Schauerliteratur „weniger harmlos“, denn in ihr fehlt die Erklärung des Unheimlichen, und so wird an die Macht der Dämonen wirklich geglaubt. Der Aberglaube, der keineswegs nur bei Lesern unterer sozialer Schichten zu finden ist, öffnet vor der Schreckensphantasie einen weiten Raum, ohne die Leser von den heraufbeschworenen Angstvorstellungen zu befreien. Die psychologischen Mechanismen zeigen in diesem Fall eine klare Parallele zu den modernen Horrorromanen bzw. -filmen. Eines der bekanntesten und zugleich berüchtigtsten Textbeispiele ist *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhunderte* (1792) von Christian Heinrich Spiess (1755-99). Der Protagonist dieser grausigen Geschichte ist ein Ritter, der vom Petermännchen, einem dämonischen Teufelhelfer, zu ungeheueren Verbrechen bewegt wird. Viele Mordtaten und manche Frauenverführungen stehen auf der Sündenliste des Gewalttäters. Zum Wesen des (zum Teil wohl unterschwellig) Kommunikationsspiels zwischen Autor und Leserschaft gehört, dass Spiess – im Vorwort zur 2. Auflage des Buches – die Darstellung der Grausamkeiten mit aufklärerischen Absichten zu rechtfertigen versucht. Noch kühner scheint der Verbrecherroman *Der schwarze Jonas. Kapuziner, Räuber und Mordbrenner. Ein Blutgemälde* (1805) von Theodor Ferdinand Cajetan Arnold (1779-1812) zu sein, weil es sich hier um die ausführliche Darstellung sexueller Aberrationen, unter anderem von Lustmord, handelt. Es bleibt offen – meint Nusser –, wieweit dieses Buch in seinen Lesern eine Art Abwehrhaltung gegen das Verbrechen hervorrief oder nicht eher verdrängte sadistische Triebe befriedigte.

Im Gegensatz zu den Räuberromanen, die eher an bestimmte Zeitperioden gebunden waren, hat die Schauerliteratur bis zum heutigen Tag von ihrer Popularität nichts verloren. Im Gegenteil erlebt im Zeitalter der Horrorfilme und Psychothriller die Schauerliteratur eine neue Blütezeit, wenn auch in einer verwandelten Form. Für den historischen Prozess sind die folgenden Merkmale bezeichnend. 1. Phantastische bzw. grotesk-phantastische Elemente ergänzen und färben die traditionellen Schreckensszenen. 2. Die grotesk-phantastischen und irrationalen Komponenten beschränken sich keineswegs auf die Trivialliteratur, denn sie sind häufige Bestandteile auch der Hochliteratur. Manche Werke sowohl aus der Weltliteratur (E. A. Poe, Gogol, Dostojewski) als auch aus der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts (Tieck, Hoffmann, Hauff, Droste-Hülshoff, Gotthelf) zeigen, wie eng aus dieser Sicht die zwei Kategorien miteinander verbunden sind. Im 20. Jahrhundert ist diese Erscheinung genauso relevant (Kafka, Bulgakov usw.). 3. Eine offensichtliche Tendenz weist darauf hin, dass die horrorhaften Momente in der Trivialliteratur des 20. Jahrhunderts zunehmen. Diese bedenkliche Entwicklung hängt eng mit dem Erscheinen der visuellen Medien zusammen. Die oft bis zur Groteske und zum Absurden gesteigerte Brutalität ist mit visuellen Mitteln noch

effektvoller als mit der Sprache darzustellen. 4. Ebenfalls eine neuere Tendenz ist, dass die irrationalen, phantastischen und (vor allem) die horrorhaften Elemente auch in die modernere Gattungsform der Science Fiction eingedrungen sind.

Obwohl die Horrorliteratur unmittelbar auf die Schauerliteratur zurückgeht, und auch die meisten Merkmale der beiden Gattungsformen identisch oder zumindest verwandt sind, ist es doch wichtig, die beiden Begriffe voneinander zu trennen. 1. Trotz bestimmter Parallelerscheinungen ist das historische Nacheinander entscheidend. In der Schauerliteratur, die ihre Blütezeit im 18. und 19. Jahrhundert hatte, stammen die irrationalen Elemente (phantastische Figuren, irrealen Ereignisse usw.) unmittelbar aus der Märchen- und Mythenwelt, während in der (neueren, „moderneren“) Horrorliteratur all diese überlieferten Elemente verwandelt, mehr oder weniger aktualisiert, „modernisiert“ und oft ins Bizarre verzerrt werden. 2. Diese Transformierung wird meistens hervorgehoben, was den Werken der Horrorliteratur oft den Anschein des (bewusst) Künstlichen gibt. 3. Infolge der technischen Möglichkeiten des Films, der heute auch auf die Horrorliteratur eindeutig einen großen Einfluss ausübt, sind die übernatürlichen Figuren und Geschehnisse oft bis zur Absurdität überdimensioniert. 4. Dasselbe gilt meistens auch für die Angst einflößenden Momente (Situationen, Szenen, Gesten, Kulissen usw.), die zugleich von erhöhter Aggression der agierenden Personen zeugen.

Unter den gemeinsamen Merkmalen der beiden Gattungsformen sollten vor allem die folgenden erwähnt werden: 1. Die grundlegende Funktion aller Strukturelemente besteht in der Steuerung des Angstgefühls der Leserschaft: zunächst Erzeugung, dann Aufrechterhaltung bzw. Steigerung und schließlich Auflösung der angsterfüllten Spannung. 2. Sowohl die Gestalten als auch die Handlungselemente im Werk sind mit übernatürlichen oder zumindest schockierend außergewöhnlichen Eigenschaften versehen. 3. Der verhängnisvolle Zufall, der schicksalhafte Dimensionen erreicht, bestimmt den Handlungsablauf. 4. Figuren und Handlungsmomente sind gleichermaßen schematisiert, was jegliche Nuancierung ausschließt.

Eine besonders populäre Abart der Schauer- und Horrorliteratur bildet die **Vampirliteratur**, die auch in der Gegenwart weit verbreitet ist. Davon zeugen unter anderem die zahlreichen Internet-Artikel. Da findet man sogar *Das Lexikon des Vampirismus*, das manche Hinweise auf die weit vernetzten motivischen Bezüge enthält. (Vgl. <http://www.vampire-world.com/lexikon/b.htm>) Die Wurzeln der Vampir- und Horrorliteratur aus dem 20. Jahrhundert sind in erster Linie ebenfalls in der angelsächsischen Literatur zu suchen.

Der 1796 anonym erschienene Roman von Matthew Gregory LEWIS *The Monk* [Der Mönch] erzählt den ungeheueren Lebensweg eines Madrider Abtes. Ambrosio, den wegen seiner asketischen Strenge alle wie einen Heiligen verehren, wird eines Tages in eine Versuchung geführt, der er unterliegt, denn er kann den Reizen der als Novize verkleideten Teufelshelferin Matilda nicht widerstehen. Von dem Teufel völlig bemächtigt, begeht er von nun an reihenweise seine Gewalttaten. Er vergewaltigt und tötet mehrere Frauen, bis er selbst am Ende in einen Abgrund gestürzt wird und nach langen Qualen stirbt. Es ist auch in dieser Geschichte ersichtlich, dass das Böse schließlich bestraft wird. Die deterministische Kausalität von Sünde und Strafe erfüllt sich in dieser Zeit noch nach christlichem Weltbild, das sich aber im 20. Jahrhundert verändern wird, indem es sich säkularisiert. Mary W. SHELLEYS Roman *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1816) ist unter romantischen Umständen entstanden. Während eines regnerischen Sommers, den sie mit Shelley in Byrons Villa am Genfer See verbrachte, unterhielt man sich gegenseitig mit Geistergeschichten. Mary W. Shelley schrieb bei diesem Anlass ihren Schauerroman, dessen Protagonist, ein Naturwissenschaftler, ein Monster schuf. Dieses erträgt seine Hässlichkeit nicht, so dass es sich gegen seinen Schöpfer wendet und ihn tötet.

Die gegenwärtige deutschsprachige Horror- und Vampirliteratur ist vor allem in verschiedenen Hefromanserien verbreitet. In ihnen werden sowohl die mit Hexen, Teufeln, Monstern, Vampiren usw. bevölkerte Szenerie als auch die schaudervolle Geschichte ohne jegliche Distanzierung dargestellt. Was hier besonders auffällt, ist die Diskrepanz zwischen Aufgeklärtheit und Rationalismus unseres Zeitalters und der kritiklosen Neubelebung eines alten abergläubischen Weltbildes. Auch wenn wir wissen, dass dieser Kontrast eigentlich zwischen Leserschichten unterschiedlichen Bildungsgrads besteht, ist das Phänomen gewiss nicht nur damit zu erklären. Den irrationalen Gefühlsimpulsen wie Angst, Destruktions- und Sexualtrieb Wünschen kann sich kein Mensch entziehen. „Der Leser kann die eigenen gefürchteten Wünsche auf die abartig aussehenden und sich verhaltenden Halbwesen übertragen und mit ihrer Vernichtung zugleich auch die eigene Triebhaftigkeit (zeitweilig) verdrängen“. (Nusser, 70) Die unterschiedlichen Reaktionen auf die Trivilliteratur – von der ahnungslosen Identifikation bis zur Ablehnung – zeigen aber, dass die verschiedenen ästhetischen Kriterien zumindest auf der rationalen Ebene eine wichtige Rolle spielen. Es gibt aber auch tiefere Schichten der menschlichen Seele, die durch irrationale Effekte viel erfolgreicher anzusprechen sind.

In der Vampirliteratur ist es meistens die sexuelle Besessenheit, die die blutigen Ereignisse bestimmt. Mann und Frau sind gleichermaßen geeignet, „Blutsauger“ zu werden. Das Blut, das fast in jeder Kriminal- und Horrorgeschichte ein unentbehrliches Zubehör ist, hat auch hier eine weitere Funktion: Es ist gleichbedeutend mit Lebenskraft, ist die Quelle der Neubelebung, Verjüngung oder sogar der Unsterblichkeit. Man spricht vom Blut-Fetischismus, wenn jemand von dem Anblick, dem Geschmack oder dem Geruch von Blut erotisch angezogen wird, und er ist oft mit anderen sexuellen Aberrationen wie Sadismus und Masochismus verbunden. Die besten Beispiele sind **Dracula** und **Blaubart**.

Die Ahnen der Vampire im europäischen Aberglauben sind einerseits in der griechisch-römischen Dämonologie (in der Gestalt von Lamien, Strigen und Harpyien), sowie in den leichenfressenden Ghoulen der orientalischen Überlieferungen zu suchen, vor allem aber im osteuropäischen Aberglauben. In der Literatur sind diese blutsaugenden Figuren schon in der Antike, bei Philostratus und Phlegon von Tralles erschienen, von wo auch Goethe den Stoff für seine Ballade *Die Braut von Korinth* (1798) nahm. Im 18. Jahrhundert war der Vampirismus ein Thema, seit die Sache und der Name 1732 in einem Nürnberger Bericht über serbische „Vampyre“ erwähnt wurden. 1755 wurde in Oberschlesien eine tote „Blutsaugerin“ exhumiert und sicherheitshalber geköpft. (Vgl. Von denen Vampiren oder Menschengaugern, hsg. v. Dieter Sturm u. Klaus Völker, München 1968.)

Für die Trivilliteratur fruchtbar gemacht wurde der Stoff aber vor allem in der englischsprachigen Welt. John William POLIDORI, ein kaum bekannter Arzt, hat im Jahre 1819 seine Erzählung *The Vampyre* veröffentlicht, die eine Welle von Vampirnovellen und -dramen auslöste. In Deutschland folgte schon 1826 Carl SPINDLER (1796-1855), der sich später übrigens zu einem durchaus respektablen Erzähler entwickelte, mit *Der Vampyr und seine Braut*. (Und 1828 komponierte Heinrich Marschner sogar eine Oper *Der Vampyr*.) Zu den bekanntesten Autoren der Gruselgeschichten im 19. Jahrhundert gehört der irische Schriftsteller Joseph Sheridan LE FANU (1814 -1873), dessen Novelle *Carmilla* (1872) die Begegnung einer jungen Frau mit der Vampirin Carmilla erzählt. Ein Landsmann von ihm war Bram STOKER (1847-1912), der für seinen Roman *Dracula* (1897) mehrere Quellen verwendet hat. Neben der europaweit verbreiteten Überlieferung von „Untoten“, die – nachts aus dem Grab aufstehend – ihren Opfern das Blut aussagen, wurden in die grausige Geschichte auch die auf dem Balkan (in der Walachei) lebenden Gerüchte über den blutdürstigen Tyrannen „Dracula“ eingeflochten. Von diesen Legenden hat Stoker von dem ungarischen Orientalisten Ármin Vámbéry gehört. Der Roman ist so populär geworden, dass der Name Draculas mit dem Vampir identifiziert wurde und eine ganze Reihe von Dracula-Romanen ins Leben rief.

Die spätgotische Horrorgeschichte wird in Auszügen aus den Tagebüchern mehrerer Protagonisten erzählt. Der Vampir Graf Dracula siedelt aus Transsylvanien nach England über und beginnt auch dort seine grausamen Taten zu begehen. Als er aber auch die Frau des Anwalts Harker, der ihm in Transsylvanien noch entkommen konnte, töten will, um sie wie seine anderen Opfer in einen Vampir zu verwandeln, wird er daran gehindert und verfolgt. Am Ende wird er getötet, und der blutgierige Unmensch zerfällt zu Staub. Eine echte weibliche Vampirfigur stellt die eine Schreckenslegende gewordene ungarische Gräfin Elisabeth Báthory dar, die durch ihre sadistischen Taten bekannt geworden ist. Wolfgang HOHLBEIN, einer der bekanntesten deutschen Gegenwartsautoren im Genre Horror-, Science-Fiction- und Fantasy-Literatur, hat die berüchtigte Frau in seinem Roman *Die Blutgräfin* (2004) heraufbeschworen.

Der Ursprung und die Bearbeitungen des Blaubart-Stoffes zeigen, dass Horrorelemente organische Teile gerade auch der Märchenliteratur bilden können. Die grausame Geschichte von Blaubart, der seine Frauen nacheinander getötet und in seinem Haus begraben hat, ist nämlich als französisches Märchen bekannt geworden und wurde später auch in die Sammlung der Brüder Grimm aufgenommen. Wie sehr dieses Motiv die Künstlerphantasie bewegte, davon zeugen die zahlreiche Bearbeitungen auch von den Repräsentanten der hohen Literatur. Ludwig Tieck und Max Frisch haben das Thema sowohl in Erzähl- als auch in Dramenform behandelt, Alfred DÖBLIN schrieb ebenfalls eine mit *Ritter Blaubart* betitelte Erzählung. Sogar berühmte Opern wie *Blaubart* (Barbe Bleue) von Jacques Offenbach und *Herzog Blaubarts Burg* (A kékszakállú herceg vára) von Béla Bartók mit einem Libretto von Béla Balázs verewigten die grausame Geschichte.

Besonders die Auseinandersetzung mit der Horrorliteratur verlangt eine kritisch-analytische Position, die sowohl die Schwachstellen als auch die wirkungsstarken Effekte dieser Gattung darstellt. Etwa im Sinne Heinrich Heines, der in seinem Gedicht *Die Beschwörung* die abergläubischen Reminiszenzen der Gespenster- und Vampirliteratur mit feinsten Ironie „erledigt“.

Der junge Franziskaner sitzt
Einsam in der Klosterzelle,
Er liest im alten Zauberbuch,
Genannt der Zwang der Hölle.

Und als die Mitternachtstunde schlug,
Da konnt er nicht länger sich halten,
Mit bleichen Lippen ruft er an
Die Unterweltsgewalten.

»Ihr Geister! holt mir aus dem Grab
Die Leiche der schönsten Frauen,
Belebt sie mir für diese Nacht,
Ich will mich dran erbauen.«

Er spricht das grause Beschwörungswort,
Da wird sein Wunsch erfüllet,
Die arme verstorbene Schönheit kommt,
In weißen Laken gehüllet.

Ihr Blick ist traurig. Aus kalter Brust
Die schmerzlichen Seufzer steigen.
Die Tote setzt sich zu dem Mönch,
Sie schauen sich an und schweigen.

Die Struktur des fünfstrophigen Textes folgt der Rhetorik des zweiteiligen Satzgefüges, in dem der erste, längere Teil den kurzen, knalleffektartigen Abschlussteil vorbereitet. Die ersten vier Strophen berichten über die sexuellen Qualen eines Mönches, der der Versuchung nicht widerstehen kann und sich eine schöne Frau herbeiwünscht. Nicht die Äußerung des Sexualtriebes ist hier grotesk, sondern die morbide Situation, in der sich das Erliegen abspielt. Der christliche Mönch „liest im alten Zauberbuch“, nämlich in dem aus der Faustsage bekannten „Höllenzwang“, d. h. er verbringt die späten Nachtstunden nicht mit frommer Lektüre, sondern mit heidnischer Zaubertexten. Der Mitternachtsschlag der Uhr als Zeitpunkt der Geistererscheinung gehört zu den bekanntesten Requisiten der Gespenstergeschichten. Gerade zu dieser Zeit bricht die Willenskraft des Franziskaners, und er ergibt sich der Begierde des Fleisches. Er wünscht sich aber nicht eine gewöhnliche Frau, sondern eine aus dem Grab geholte Leiche, die für die kurze Zeit der nächtlichen „Erbauung“ lebendig gemacht werden soll. Die Pointe folgt in der letzten Strophe, indem sich die herbeigezauberte Frau als eine zu jeder Lust untaugliche Person entpuppt. „Traurig“, „kalt“ und „schmerzlich“ – das sind ihre Attribute, die den Mönch nur enttäuschen können. Ihr stummes Verhalten zeugt von völliger Ratlosigkeit der beiden. Die sarkastische Ironie dieses Ausklanges ist komplex. Sie entlarvt einerseits die Enthaltensamkeit der katholischen Mönche, andererseits aber belustigt sie sich über die Gespensterliteratur, deren makabre Leere glänzend gezeigt wird. Die tote Frau verwandelt sich nämlich überhaupt nicht in eine Vampirgestalt, die dem Mönch irdische Genüsse anbieten kann, denn sie bleibt nicht einmal eine leblose Figur, sondern das, was sie eigentlich ist – ein Phantom bzw. ein Hirngespinnst.

Sowohl in den früheren als auch den modernen Horrormromanen spielt die Befreiungsaktion eine zentrale Rolle. Der Held befreit die Opfer, die meistens Frauen oder Kinder sind, aus der Gefangenschaft der personifizierten Dämonen, die mit brutaler Gewalt drohen. Dabei werden verschiedene Hilfsmittel verwendet, die früher oft religiöse Gegenstände (Kreuz, Weihwasser) darstellten, denen magische Kraft zugeschrieben wurde, heute aber eher aus technischen Wundermitteln bestehen, mit deren Hilfe sogar die modernen Monstren besiegt werden können. Auch wenn wir in den heutigen Horrorgeschichten so wesentliche Veränderungen sehen können, wie z. B. den Rollentausch der Protagonisten, indem die Frau die heldenhafte Position übernimmt – im Sinne der Frauenemanzipation und Gleichberechtigung –, das dürftige Grundschema bleibt fast immer dasselbe. Nur die Akzidenzien werden variiert, damit die Leserschaft die Illusion hat, immer etwas Neues zu bekommen. Dass gerade die Gespenster- und Horrorgeschichten über eine unverwundliche Beliebtheit verfügen, ist mit den psychologischen Mechanismen zu erklären, in denen die Angst der Menschen vor der eigenen Triebhaftigkeit – nach Freud: vor der verdrängten Sexualität – wohl auch eine relevante Funktion hat. Auch hier gilt aber der viel allgemeinere innere Prozess der Übertragung, mit deren Hilfe man sich von den elementaren Angstgefühlen befreien kann.

Einen exzeptionellen Fall stellt in der zeitgenössischen Literatur Patrick SüSKINDS Bestsellerroman *Das Parfum* (1985) dar, weil er eine Zwischenstellung zwischen der Trivilliteratur und der hohen Literatur einnimmt. Süskind (geb. 1949) arbeitete nach seinem Geschichtsstudium als Drehbuchautor und Dramenschreiber. *Das Parfum* brachte ihm den großen internationalen Durchbruch und ist eines der erfolgreichsten deutschsprachigen Bücher des 20. Jahrhunderts geworden: Jahrelang stand es auf den Bestsellerlisten in vielen Ländern, wurde in mehr als 20 Sprachen übersetzt und 1986 von der *New York Times* zum Buch des Jahres gewählt.

Der Verkaufsschlager der achtziger Jahre erzählt die Geschichte eines Serienmörders und Triebtäters, die am Anfang des Romans folgenderweise vorgestellt wird:

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen

Epoche gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouchés, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finsternägern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterläßt: auf das flüchtige Reich der Gerüche.

In der Figur Grenouille, deren Name „Kröte“ bedeutet, zeigt der Erzähler den gestörten Triebmörder, der schon von seiner Geburt an traumatisiert wurde: von der Mutter zum Sterben auf dem Müll zurückgelassen, hin- und hergereicht zwischen verschiedenen Ammen, die ihn nicht ertragen können, weil er keinen Eigengeruch hat. Zur ungeheueren Paradoxie seines Schicksals gehört, dass er mit einem außergewöhnlichen, sogar übermenschlichen Geruchssinn ausgestattet ist. Er kann nicht nur Menschen und Gegenstände ganz genau am Duft erkennen, sondern sogar das Geld durch Wände riechen und das Kommen von Besuch vorhersagen. Diese einmalige Fähigkeit macht ihn bald zu einem echten Sammler und Jäger von Gerüchen, der sie aufbewahrt, katalogisiert und jederzeit aus dem Gedächtnis holen kann. Diese seltsame Genialität wird ihm aber zum Verhängnis. Als er nämlich von einem fernen Duft verlockt wird, sucht er seine Quelle auf, ein Mädchen, das er tötet, um seinen Duft behalten zu können.

Grenouille ist kein Lustmörder, jedenfalls nicht im traditionellen Sinne. Es geht ihm ja nicht um den Menschen, sondern allein um seinen Duft, der ihm eine Identität verleiht, über die Grenouille selbst nicht verfügt. Dank seinem übernatürlichen Geruchssinn kann er neben einem Parfümeur arbeiten, aber sein (einziger) Ehrgeiz treibt ihn aber weiter: Er möchte der größte Parfümeur aller Zeiten werden. Und zu diesem Zweck möchte er der Welt bestes Parfüm entwerfen – einen Duft aus Jungfrauen. So wird der Protagonist dieser modernen Horrorgeschichte ein Serienmörder, der auf der Suche nach dem vollkommenen Duft fünfundzwanzig Mädchen tötet und ihre Körpergerüche destilliert. Als er schließlich als Mörder festgenommen wird, befreit ihn die Menge auf der Hinrichtungsstätte, weil sie – aber auch die anwesenden Würdenträger – von seinem Parfüm richtig berauscht werden. Grenouille kommt frei, und ein Unschuldiger wird dann wegen der Serienmorde verhaftet, im Verhör gefoltert, bis er die Tat gesteht, und gehenkt. Die Wirkung seiner genialen Kunst führt aber zu ihrem grausamen Ende, als er nach Paris zurückkehrt und nachts auf der Straße die Bewohner der Unterwelt mit seinem Parfüm verblendet. Er wird nämlich überfallen, denn ein jeder will etwas von diesem Wundermenschen haben. Sie reißen ihm Kleider, Haare und die Haut vom Leib und zerstückeln seinen Körper.

Der Roman zeigt mehrere Merkmale der Trivialliteratur auf. Das Thema – die Besessenheit eines Serienmörders – macht das Werk mit den Horrorromanen verwandt, während die märchenhafte Übertreibung der außergewöhnlichen Eigenschaft des Protagonisten sowie die spannenden Wendungen der Romanhandlung auf die Hauptkennzeichen des Abenteuerromans verweisen. Die Art und Weise aber, wie die sonst klischeehaften Elemente in diesem Werk eine besondere Variation erhalten, zeugen von echter künstlerischer Phantasie und die Sprachvirtuosität beweist noch mehr, dass *Das Parfüm* über wahre ästhetische Qualitäten verfügt.

3. Historischer Roman

Da das Abenteuerliche in jeder Gattungsform der Trivilliteratur eine entscheidende Rolle spielt und dieses spannende Element immer mit dem Unbekannten verbunden ist, das das Fernliegende enthält, entdeckt der historische Roman die Geheimnisse in der zeitlichen Ferne, in der Vergangenheit. Das Interesse für historische Stoffe wuchs europaweit im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert, im Zeitalter der Romantik, als dies auch durch die nationalen Identitätsbedürfnisse verstärkt wurde. Den Prozess, der für die deutsche Literatur bzw. Kultur charakteristisch ist, können wir auch bei den meisten anderen Nationen Europas beobachten, auch wenn man da mit Phasenverschiebungen zu rechnen hat. Die Hinwendung zur eigenen Mythologie und Volkskultur hat nicht nur die Wissenschaftler und die hohe Literatur angeregt, sondern im selben Maße auch die Trivilliteratur. Unabhängig aber von Zeittendenzen gibt es immer viele individuelle Fälle, nämlich „Eigeninitiativen“ von Autoren, die z. B. in der Vergangenheit der Ahnen ihr Bestsellerthema auffinden. Eine ganze Reihe von berühmten Beispielen dafür treffen wir auch im 20. Jahrhundert.

In Deutschland gehören zu den ersten historischen Werken der Massenerliteratur die Ritterromane. Veit WEBERS *Sagen der Vorzeit* (1787) stellen der eigenen Zeit, in der der Untertanengeist herrscht, ein Gegen- und Wunschbild gegenüber, in dem er eine Welt von tatkräftigen, für die Freiheit kämpfenden Ritter heraufbeschwört. Ein wahrer Erfolgsautor seiner Zeit war Carl Gottlob CRAMER (1758 – 1817). Der „Meiningische Ariost“, wie ihn Ludwig Tieck nannte, hat seinen Ruhm mit dem Abenteuerroman *Leben und Meinungen, auch seltsamliche Abenteuer des Erasmus Schleichers, eines reisenden Mechanikus* begründet. Auch seine weiteren Romane wie *Der deutsche Alcibiades* und *Hasper a Spada* sind so populär geworden, dass manche Werktitel als Markenbegriff bei den späteren Romanen verwendet wurden, z. B. mit der Vermerk „vom Verfasser des *Hasper a Spada*“. Das Erfolgsrezept Cramers fasst Reinhard Wittmann folgendermaßen zusammen:

Allen Romanen Cramers ist eine gehörige Portion bissiger, wenn auch oberflächlicher Zeit- und Sozialkritik beigemischt, seine formale Vielseitigkeit erinnert manchmal an Jean Paul, wie seine geschickten Kolportageeffekte an einen Johannes Mario Simmel. Sein Stil ist in den Ritterromanen ebenso unverkennbar wie in den Satiren, in den Gespenstergeschichten wie in den erotischen Werken. (Wikipedia)

Da die Diskussion über Wert bzw. Wertlosigkeit der populären Literatur nach wie vor aktuell ist, scheinen die selbstbewussten Worte Cramers (nicht ohne Ironie) zitiert zu werden, mit denen er seinen Kritikern, die „Herren Rezensenten“, die seine Schriften als pöbelhaft und unmoralisch verurteilten, antwortete: „es ist uns einerley, was ihr von uns schmiert; wenn wir nur den Ton treffen in welchen Herzen und Sinne unseres Zeitalters gestimmt sind.“ (Ebd.) Cramer formuliert hier selbst ein Hauptmerkmal des Trivialen: die ausschließliche Orientierung an der Rezeption.

Neben den mittelalterlichen Themen spielten auch spätere historische Stoffe, etwa aus dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Krieg, eine gewisse Rolle, was sich an Werken zeigt wie *Krieg und Liebe, oder Romantische Erzählungen vom 30jährigen Krieg bis auf unsere Zeit* von Julius von Voss (1768-1832), der ursprünglich als Offizier in der preußischen Armee diente und dessen Romane aus seiner eigenen Zeit zumindest kulturgeschichtlichen Wert haben, oder auch an der *Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn oder Scenen aus dem dreißigjährigen Kriege* (1788) von Benedikte NAUBERT (1756-1819), die eine der produktivsten Schriftstellerinnen ihrer Zeit war. Sie hat über 50 Bücher in etwa 80 Bänden veröffentlicht, vor allem historische Romane, die zum Teil ins Französische und Englische übersetzt wurden, so dass sie auch Walter Scott bekannt waren. Er hat sogar von ihr den

Kunstgriff übernommen, Nebenpersonen der Geschichte in Hauptrollen der Romane auftreten zu lassen. Naubert hielt ihre Verfasserschaft anonym, erst bei dem Roman *Rosalba* (1818) trat sie mit ihrem Namen hervor.

Das Interesse für historische Romane wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die „Scottomanie“ noch verstärkt. Der schottische Erzähler Walter SCOTT (1771-1832) hat seine berühmten historischen Romane – *Waverly* (1814), *Das Herz von Midlothian* (1818), *Ivanhoe* (1819) und *Quentin Durward* (1823) – anonym veröffentlicht. Er studierte darin sorgfältig das geschichtliche Milieu, machte aber immer fiktive Gestalten zu Hauptfiguren, was ihm als Künstler einen Spielraum gewährte, in dem sich seine Dichterphantasie frei (oder zumindest freier) bewegen konnte. Nicht so aber die Protagonisten seiner Romane, die – im Gegensatz zu den Helden der großen Epen – die geschichtlichen Ereignisse nicht beeinflussen können, weil sie selbst von ihnen abhängig sind. Scott übte einen beachtlichen Einfluss in ganz Europa aus: auf Balzac, Hugo, Mérimée, Manzoni, Puschkin, Stifter und Fontane – um nur einige der großen Namen zu nennen. Noch bedeutender war die Wirkung auf weniger bekannte Autoren wie Willibald ALEXIS (eigentlich Georg Wilhelm Heinrich Häring, 1798-1871), dessen Roman *Walladmor* (1824) auf dem Titelblatt mit der Bemerkung versehen wurde: „Frei nach dem Englischen des Walter Scott von W s“. Später schrieb er eigenständige historische Romane besonders aus der preußischen Geschichte, etwa *Die Hosen des Herrn von Bredow* (1846), mit denen er keineswegs zur Trivilliteratur zu rechnen ist.

Eine erstaunlich produktive Schriftstellerin dieser Zeit und zugleich führende Vertreterin des „Jungen Deutschlands“ war Klara Mundt (1814-1873), die Ehefrau von Theodor Mundt, die unter dem Pseudonym Luise MÜHLBACH schrieb. Sie begann ihre schriftstellerische Tätigkeit mit sozialen Romanen, die – auf Anregung von George Sand – auch die Frauenemanzipation thematisierten, dabei aber den Lesern schon das ganze triviale Arsenal von Giftmord bis Notzucht vorsetzten;

in ihren Berliner Sittenromanen scheute sie sich nicht, gehörig im Schmutz zu wühlen. Schließlich verlegte sie sich ganz auf die serienweise Herstellung von historischen Romanen, die unter ihrer Hand zu wahren Monstergebilden heranwuchsen. In sechsunddreißig Jahren brachte sie es auf diese Weise immerhin zu einem Rekord von zweihundertneunzig Bänden [...] und wurde trotz ihrer flachen Unterhaltungsschriftstellerei von seriösen Kritikern ernst genommen. [Sichelschmidt, 139f.]

Mit unermüdlichem Fleiß hat sie z. B. das Leben Friedrichs des Großen in dreizehn Bänden dargestellt, und das monumentale Werk *Friedrich der Große und sein Hof* (1853) hat sieben Auflagen erlebt! Sinnigerweise folgte *Kaiser Joseph II. und sein Hof* (1855-57) in zwölf Bänden und mit neun Auflagen gleich nach. Noch umfangreicher (sechzehnbandig) war *Napoleon in Deutschland* (1858). All diese Romane wurden naturgemäß als Serienprodukte angefertigt. Durch Popularisierung historischer Themen konnte die Autorin auch die weniger anspruchsvollen Leser unterhaltend über interessante biographische Einzelheiten berühmter Persönlichkeiten informieren.

Eine neuerliche Mittelaltermode löste Mitte des 19. Jahrhunderts der Roman *Ekkehard* (1855) von Joseph Victor SCHEFFEL (1826-1886) aus, der die Liebesgeschichte des jungen, gelehrten Mönchs Ekkehard von St. Gallen und der Herzogin Hadwig erzählt und der einen Riesenerfolg hatte. Bis zum Tode des Verfassers erlebte er 90 Auflagen und war bis in die wilhelminische Zeit hinein ein Kultbuch. Johann Joseph Abert schrieb danach eine gleichnamige Oper, die 1878 an der Hofoper in Berlin uraufgeführt wurde. Der Stoff wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert neu entdeckt und 1989/90 in der sechsteiligen Fernsehserie *Ekkehard* verfilmt. Ob Scheffels Roman zur Trivilliteratur zu rechnen ist, war schon immer umstritten. Dagegen spricht, neben anderen poetischen Qualitäten, dass er keine altertümelnde

Sprache und Erzählperspektive benutzt, sondern durchaus den Unterschied des Erzählerbewusstseins zur erzählten Zeit betont und mit ironischen Bemerkungen sich vom Stoff distanziert. Eine Ausnahme davon macht natürlich die eingelegte Übersetzung des lateinischen *Waltharilieds*, zu dessen Dichter er seinen Helden macht. Diese Übersetzung war überhaupt Scheffels Ausgangspunkt, hinzu kam seine germanistisch-juristische Beschäftigung mit der Zeit, so dass sich hier schon der spätere „Professorenroman“ abzeichnet. Auch einige seiner Nachfolger, wie etwa Wilhelm Heinrich RIEHL (1823-1897) mit seinen *Kulturgeschichtlichen Novellen* (1856), bewegen sich im Grenzbereich zwischen pedantischer Wissenschaftlichkeit und ästhetischem Anspruch. Man darf aber nicht vergessen, dass selbst anerkannte Dichter wie Meyer oder Storm in der Folge sich der historischen Novelle zuwendeten. Scott, Alexis und Riehl beeinflussten schließlich Gustav Freytag zu seinem monumentalen Romanzyklus *Die Ahnen* (1873-81), der die Geschichte einer deutschen Familie von den Germanen bis 1848 genealogisch verfolgt.

Scheffel und Freytag sind die Vorbilder für den „Professorenroman“ des späten 19. Jahrhunderts. Er ist ein lehrreiches Beispiel dafür, dass nicht nur schlichte Gemüter oder raffinierte Manipulatoren der Trivialität verfallen können, sondern auch didaktisch-wohlmeinende Gelehrte. Er ist aber auch die fast angemessene Trivialform für den materialreichen Positivismus der Zeit. Die Historiker und Archäologen versuchten nämlich, die vielen neuen Entdeckungen ihrer Fachwissenschaften in Romanform unter das Volk zu bringen. Damit hatten sie auch durchaus Erfolg; es gab ein verbreitetes Bedürfnis, die Unterhaltung mit der Belehrung zu verbinden. So zählte etwa der umfangreiche historische Roman *Ein Kampf um Rom* (1876-78) von Felix DAHN (1834-1912) zu den populärsten Werken der Zeit. Der Juraprofessor war, nicht zuletzt aufgrund seines Romanerfolgs, auch mit seinen wissenschaftlichen Hauptwerken (*Die Könige der Germanen, Geschichte der Spätantike und die Völkerwanderungszeit*) bekannt.

Der erfolgreichste aller Professorenromanschreiber war aber der namhafte Ägyptologe Georg EBERS (1837-1898). *Eine ägyptische Königstochter* (1864) blieb zwar zunächst unbeachtet, entwickelte sich aber später mit vielen Auflagen und Übersetzungen in fremde Sprachen zum Klassiker des trivialen historischen Romans. Denn trotz aller wissenschaftlicher Detailtreue und vieler erklärender Anmerkungen ist die Handlung unglaubwürdig und banal. Der zunächst auf Forschungsreisen und wissenschaftlich beschäftigte Ebers ließ erst 1877 mit *Uarda* einen neuen Ägyptenroman folgen, dann aber in rascher Folge noch weitere, auch zu anderen historischen Epochen. In den 1880er und 1890er Jahren blühte das Genre weiter, etwa mit den pikant-dekadenten Romanen aus der römischen Kaiserzeit von Ernst ECKSTEIN (1845-1900). Dass dies aber kein rein deutsches Phänomen war, beweist am besten der polnische Autor Henryk SIENKIEWICZ (1846-1916) mit dem internationalen Erfolgsroman *Quo Vadis?* (1896), für den er 1905 den Nobelpreis erhielt und der wiederholt verfilmt wurde, so 1951 mit Peter Ustinov als Nero. Auch *Ben Hur* (1880) von dem Amerikaner Lew Wallace (1827-1905), der schon 1924/26 zu einem monumentalen Stummfilm verarbeitet wurde, gehört in diese Mode.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien als verwandtes Genre des historischen Romans auch wieder verstärkt der **zeitgeschichtliche Roman**, den etwa auch Julius von Voss schon gepflegt hatte. Anstatt in die ferne Vergangenheit zurückzugehen, stellt er die geschichtlich-gesellschaftlichen Zusammenhänge der (nahen) Vergangenheit mit der (jeweiligen) Gegenwart des Autors bzw. seiner Zeit dar. So verarbeitete Hermann GOEDSCHE (1815-1878) unter dem Namen Sir John RETCLIFFE historische Stoffe aus der jüngsten Vergangenheit. In seinem Roman *Sebastopol* schildert er z. B. die Geschehnisse des soeben beendeten Krimkrieges, während er in *Villafranca* (1860) in voller Breite (in elf Bänden!) den italienischen Freiheitskrieg darstellte, aber er schrieb natürlich auch über den Deutsch-Französischen Krieg. Da er den historischen Ereignissen immer aktuell folgte, wurde sein

Pseudonym für die Liebhaber zeitgeschichtlicher Romane ein Begriff. Noch 1903 wurden seine Romane neu aufgelegt.

Ebenfalls ein Erfolgsautor dieser Gattung war in den Jahren von 1890 bis 1920 Rudolf HERZOG (1869-1943), dessen Werke eine Gesamtauflage von 7 Millionen erreichten. Leistungsmoral und kaufmännische Tüchtigkeit bestimmen die zentralen Themen seiner Romane, die dem Bewusstseinsstand breiter bürgerlichen Kreise in der wilhelminischen Ära entsprachen.

Die hier vermittelten Wertvorstellungen u. der durchgängige Optimismus entsprachen einer zeitgenössischen Erfolgsmentalität, die übersah, daß Tüchtigkeit zu Rücksichtslosigkeit, Familiensinn zu patriarchalischem Verhalten gegenüber Arbeitern, Fleiß zur Überschätzung von Disziplin umgewandelt und soziale Gegensätze verkleistert wurden. Herzogs Romane kamen den lokal- wie den nationalbezogenen Gefühlen entgegen. Industrieromane waren sie nicht durch realistische Darstellung der Arbeitswelt, sondern durch geschicktes Einbringen von Technik- u. Branchenkenntnissen. (Killy)

Im ausgehenden 19. Jahrhundert haben der Deutsch-Französische Krieg und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der 1. Weltkrieg die nationalistischen Töne auch in der Trivilliteratur verstärkt, die dann in der Seriengattung des **Kriegsromans** ihren angemessenen Platz gefunden haben. In der Hefromanliteratur wurde ab 1909 die Reihe *Klar zum Gefecht* veröffentlicht. Von der veränderten Situation, nämlich dem Kriegszustand auch im Hinterland, zeugt, dass im Jahre 1916 schon 18 Kriegsroman-Reihen erschienen sind. Über die Polarisierung der Kriegsliteratur nach dem Ersten Weltkrieg und die Radikalisierung ihrer Thematik auf der nationalistischen Seite schreibt der französische Philosoph Paul Ricoeur in seiner Erörterung *Das Rätsel der Vergangenheit*:

War die Kriegsliteratur der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg durch den Gegensatz zwischen orthodoxen Texten, die Heldenbilder entwarfen, und der kriegskritischen Literatur mit ihrer Präsentation von ‚Krüppeln, Irren, Kreaturen‘ bestimmt, so kam es gegen Ende der Zwanziger Jahre, und insbesondere nach der Publikation von Remarques *Im Westen nichts Neues* zu einer neuen Polarisierung: zwischen den kriegskritischen, häretischen Positionen und der Gruppe radikalnationalistischer Texte. Nach wie vor orientieren sich die Darstellungsmuster dieser Texte am genetischen Code der Kriegsliteratur, der aus binären Oppositionen wie Held – Opfer, Gemeinschaft – Individuum, Kreation – Zerstörung, Ehre – Würde, Sieg – Niederlage gebildet wird.“ Zwischen den beiden entgegengesetzten Positionen gibt es aber auch eine Zwischenstellung von Literatur, in der „die Bereitschaft der Protagonisten zum Selbstopfer heroisiert und als Verteidigung der ‚Ehre‘ legitimiert [wird]. Leiden und Schmerz werden nicht verschwiegen, aber geadelt, es kommt nicht zu einer triumphalen Geburt des Helden, sondern das Kollektiv wird als neuer Held inszeniert. Die Niederlage im Krieg wird als eine notwendige Bedingung gezeigt, als eine letzte und äußerste Prüfung des ‚Glaubens an Deutschland‘. Die Autoren dieser Texte waren zumeist wenig bekannte Schriftsteller, die zum Teil niederen sozialen Schichten entstammten. (Ricoeur 1998, 208)

Der von Ricoeur erwähnte Weltkriegsroman *Der Glaube an Deutschland. Ein Kriegserleben von Verdun bis zum Umsturz* von Hans Zöberlein hatte mit einer Auflage von etwa 800.000 Exemplaren in Deutschland einen Riesenerfolg. Der Lebensweg des Autors, der im Ersten Weltkrieg mehrmals schwer verletzt wurde, führte zu den Nationalsozialisten und 1945 zur Mordnacht in Penzberg, wo er mehrere Bürger als Verräter erhängen ließ. Weniger anrühlich war die Karriere von Edwin Erich DWINGER, der als Kriegsfreiwilliger an der Ostfront kämpfte und 1915 schwer verwundet in russische Kriegsgefangenschaft geriet. Er schloss sich

der Weißen Armee an und nahm an den Kämpfen gegen die Bolschewiki teil. Über die Mongolei kehrte er 1921 nach Deutschland zurück. In seiner Romantrilogie *Die deutsche Passion* (1929-1932) hat Dwinger seine Kriegserlebnisse in Russland verarbeitet. Als Kriegsberichterstatter kam er im Zweiten Weltkrieg wieder an die Ostfront, worüber er den Roman *Wiedersehen mit Sowjetrußland* verfasste.

Während der kriegerische Geist zwischen den beiden Weltkriegen in Deutschland in den Hefromanen massenhaft verbreitet wurde, sind auch Antikriegsromane erschienen, die ebenfalls Bestseller geworden sind – allerdings außerhalb von Nazideutschland. Zu ihnen gehört auch der Roman *Im Westen nichts Neues* (1929), der mit den Kriegsidealen brach und ein Welterfolg wurde. Der Autor Erich Maria REMARQUE (eigentlich: E. Paul Remark, 1898-1970) wurde 1916 zum Kriegsdienst eingezogen, wegen einer Verwundung war er aber nur kurze Zeit an der Front. Der Roman, der innerhalb von sechs Wochen verfasst wurde, stellt das Schicksal der „verlorenen Generation“ dar, die durch die Gewalttaten des Krieges die meisten Illusionen verloren hat und nach dem Krieg nicht mehr in der bürgerlichen Gesellschaft Fuß fassen konnte.

Der Schatten des Krieges hing auch und gerade über uns, wenn wir gar nicht daran dachten“ – so äußerte sich der Autor in einem Gespräch mit Axel Eggebrecht. Thomas F. Schneider fügt hinzu, dass der Roman „als Akt der Befreiung, als selbsttherapeutischer Versuch, sich der Traumata des Krieges, die bis in die Gegenwart des Jahres 1928 hineingereicht hatten, in einem kathartischen Akt zu entledigen“, zu betrachten ist. (Schneider 2003, 218.)

Die elementare Resonanz auf das Werk beweist aber, dass das Selbst-Erlebte, das persönlich Erfahrene weit über das Individuelle hinausweist und das tragische Erlebnis einer ganzen Generation artikuliert.

Wenn wir das Geheimnis des unerwarteten Erfolgs erforschen möchten, müssen wir deshalb jene Aspekte untersuchen, die gerade diese gelungene Vermittlung zwischen dem Werk und dem Leserpublikum bewerkstelligen. Unter den Kunsteffekten ist vor allem die Perspektivierung zu erwähnen. Dass die Kriegereignisse aus der Perspektive eines einfachen Soldaten geschildert werden, macht die Darstellung für breitere Leserschichten nachvollziehbar. Erstens deshalb, weil diese ranglosen Soldaten die Menge im Krieg bildeten, zweitens weil diese („untere“) Perspektive den Krieg entheroisiert. Das vollkommen verlogene Bild vom Soldatentum wird immer mehr zerstört, je besser es die Soldaten von innen heraus kennen lernen. So begegnen der neunzehnjährige Paul Bäumer und seine Klassenkameraden zuerst den Schikanen und dem sinnlosen Drill bei der Ausbildung, die für die naiv Begeisterten Ernüchterung und Enttäuschung bedeuten. Dazu kommen die grausamen Erlebnisse an der Front – elementare Angst, totale Erschöpfung und die damit verbundene Abstumpfung, Verzweiflung und „Erholung“ in den Mannschaftsbordells –, die das Weltbild der Jungen für ein ganzes Leben prägen.

Ein weiterer wichtiger Kunsteffekt ist, dass über die Zerstörung von Menschenleben und die Verwüstung von Landschaften in einem nüchternen Ton, beinahe im Dokumentarstil berichtet wird. Die zurückgenommene und resignierte Erzählhaltung wirkte und wirkt auch heute noch viel mehr als das Pathos der Auflehnung oder der Verzweiflung. Und gerade diese Objektivität, das Fehlen jeglicher politischer Parteinahme löste die Kritik sowohl auf der linken als auch auf der rechten Seite aus. Die Marxisten bemängelten den radikalen Antimilitarismus, während die Rechten den Roman als pazifistisch und deutschfeindlich anprangerten, und er gehörte folglich in Deutschland seit 1933 zur verbotenen und verbrannten Literatur. Die Ich-Perspektive sowie die „unpolitische“ Erzählhaltung gelten aber nicht nur als ästhetisch wirkungsvolle Komponenten im Roman. Sie zeugen zugleich von einem engen historischen Horizont, der eigentlich das Werk dem Trivialbereich der Literatur nahe bringt. Ähnlich

widerspruchsvoll scheint zum Teil auch der zurückgenommene Erzählton zu sein, hinter dem manchmal eine kaum merkliche, jedoch latente Sentimentalität der Selbstbemitleidung und kameradschaftlichen Zusammengehörigkeit zu spüren ist.

Nicht einmal alle Titel jener Kriegsromane sind aufzulisten, die über den 2. Weltkrieg berichten. Nicht nur die Schicksale, sondern naturgemäß auch die weltanschaulichen Positionen der Autoren sind vollkommen unterschiedlich, denn unter ihnen gibt es Kommunisten und Sozialdemokraten genauso wie Nazianhänger bzw. -sympathisanten. Auf dem deutschen Büchermarkt sind diese Werke in ihrer vollen Skala zu bekommen. Hier werden nur einige als Beispiele erwähnt.

Theodor PLIEVIER (1892-1955), der im 1. Weltkrieg in der Kriegsmarine diente und schon mit seinem ersten Roman *Des Kaisers Kulis* (1930) Erfolg erntete, veröffentlichte 1945 den Roman *Stalingrad*, der eine Millionenaufgabe erreichte und in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Das Werk schildert den Untergang der 6. deutschen Armee aus der Perspektive der Soldaten und stellt durch seinen dokumentarischen Realismus eine authentische Anklage gegen den Krieg dar. Ein ähnlich abenteuerliches Schicksal wie Plievier hatte Peter BAMM (eigentlich Curt Emmrich, 1897-1975), dessen Erinnerungen an seine Tätigkeit als Chirurg an der Ostfront unter dem Titel *Die unsichtbare Flagge* (1952) erschienen und begeistert aufgenommen wurden. Zum Erfolg des Buches (in zehn Jahren 630.000 Exemplare) trug in erster Linie der Umstand bei, dass es Zeugnis von einem „anderen Deutschland“ ablegte, das von den nationalsozialistischen Verbrechen ferngeblieben ist. Eine weniger unbeteiligte Position konnte Hans Hellmut KIRST (1914-1989), der ehemalige NS-Führungsoffizier, einnehmen, der mit dem Roman *Die abenteuerliche Revolte des Gefreiten Asch* (1954) Berühmtheit erlangte. Nicht nur hier, auch in seinen späteren Werken – *Fabrik der Offiziere* (1960), *Die Nacht der Generale* (1962), *Held im Turm* (1970) – thematisiert Kirst die schwerwiegende Frage, wie es möglich war, dass so viele Deutsche von den Nationalsozialisten irreführt werden konnten.

Es ist oft kaum möglich zwischen dem Zeitroman und dem so genannten **Tatsachenroman** eine klare Trennungslinie zu ziehen. Der wichtigste Unterschied besteht jedoch darin, dass der Tatsachenroman – zumindest nach der Intention des Autors – weniger fiktive Elemente enthält. Da es sich hier meistens um Laienautoren handelt, die ihre abenteuerlich-außergewöhnlichen oder sogar traumatischen Erlebnisse dokumentieren bzw. dem Publikum mitteilen wollen, haben diese Werke weniger einen literarisch-ästhetischen, sondern viel mehr einen historisch-dokumentarischen Stellenwert. Zu diesem Genre gehört z. B. das Buch von Josef Martin BAUER *So weit die Füße tragen* (1955), das 1959 als Fernsehserie bearbeitet und 2001 auch verfilmt wurde. Der Roman erzählt die Geschichte des deutschen Soldaten Clemens Forell, der im Jahre 1945 in der Sowjetunion zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt wird, jedoch unter abenteuerlichsten Umständen fliehen und über Ostsibirien, die Mongolei und die Türkei nach Deutschland heimkehren kann. Ebenfalls die düsteren Jahre der Gefangenschaft in der Sowjetunion schildert – nur diesmal aus der Sicht der Frauen – Käthe FRAEDRICH (geb. 1916) in ihren Erinnerungen *Im Gulag der Frauen* (1997). Die Autorin war als Sozialdemokratin nach 1945 in Westberlin im antikommunistischen Widerstand tätig, weshalb sie in den Ostsektor gelockt, verhaftet und zu fünfundzwanzig Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde. Im Lager lernte sie Charlotte Heyden kennen, die aus denselben Gründen ins Straflager geraten war. Nach sieben schrecklichen Jahren im GULAG wurden die beiden Frauen entlassen, und als sie in Deutschland angelangt waren, beschlossen sie, ihre schweren Erfahrungen niederzuschreiben.

Es stellt sich unwillkürlich die Frage, wieweit diese Art Erinnerungsliteratur, die Kriegs- und Lagererlebnisse verarbeitet, in der oft die tiefsten menschlichen Tragödien erzählt werden, überhaupt noch zur Trivilliteratur zu rechnen ist. Die erste grundlegende Feststellung zur Klärung dieser Frage ist, dass der Begriff Trivilliteratur nicht identisch mit Literatur von

oberflächlichen, leichten und nur unterhaltsamen Themen ist. Und umgekehrt: auch schwerwiegende Themen können trivialisiert werden, wenn sie bestimmten ästhetischen Anforderungen nicht entsprechen. Da im Hauptteil dieses Lehrwerkes diese Problematik auch aus theoretischer Sicht schon beleuchtet wurde, soll hier lieber ein konkretes Beispiel erwähnt werden. Der berühmte Kurzroman von Aleksandr SOLSCHENIZYN (1918) *Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch* gehört ebenfalls zur Lagerliteratur wie die vorher aufgeführten, und er ist ebenfalls ein Welterfolg geworden, jedoch können wir ihn hier kaum einordnen. Vor allem deshalb nicht, weil der Solschenizyn-Text – trotz seiner autobiographischen Herkunft – nie nur als Tatsachenroman gelesen wird, sondern auch als Parabel, deren symbolische Aussagekraft überhaupt nicht zeitgebunden und deren ästhetisches Gewicht nicht zuletzt auf die geniale Sprachökonomie zurückzuführen ist. Das Unübertreffliche besteht nämlich darin, dass die Erzählung zwar als pure und schlichte Wirklichkeitsdarstellung erscheint, obwohl sie in jedem Detail ein sorgfältig erwogener literarischer Text ist. Ihre weltweite Verbreitung hat sie freilich nicht dieser ästhetischen Sorgfalt zu verdanken, sondern der politischen Sensation eines authentischen GULAG-Werkes. Dieses „produktive Missverständnis“ vermindert den Wert des Kurzromans keineswegs. Sie verweist vielmehr auf die „doppelte Optik“, wie Thomas Mann, oder auf die „wechselnde Optik“, als die Nietzsche die Wagnersche Kunst charakterisierte, „die ebenso exklusive wie demagogische Kunst“ (Thomas Mann) ist, wobei wir unter „demagogisch“ eigentlich „verführerisch“ verstehen sollten. (Thomas-Mann-Handbuch, 138)

Mit diesem kleinen Exkurs sind wir zugleich auch zu einer anderen schwierigen Frage gekommen, zum Problem der Holocaust-Literatur im Zusammenhang mit der Trivilliteratur. Die viel zitierte und vom Autor selbst revidierte Aussage Adornos – „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (*Kulturkritik und Gesellschaft*, 1951) – soll hier nicht einmal diskutiert werden, und zwar deshalb nicht, weil sie aus unserer zeitlichen Perspektive nur noch als ethisches Postulat zu deuten ist und solche Dichter jüdischer Herkunft und von Weltrang wie Paul CELAN mit ihren Werken eine überzeugende positive Antwort gegeben haben. Im Zusammenhang mit der hier erörterten Problematik lautet die Frage so: Wieweit lässt sich das Holocaustthema trivialisieren? Zur Antwort lohnt es sich, aus dem Artikel *Der Wandel der deutschen Holocaust-Literatur* Sigrid Löfflers zu zitieren.

Was wir künftig zu gewärtigen haben, ist Holocaust-Fiction – von der sekundären Betroffenheitsliteratur bis zum sprachlichen Kunstwerk, aber auch bis hin zur Kommerzialisierung des Grauens als ‚Shoah-Business‘. (Löffler)

Zu dieser schlichten Konklusion kommt Löffler, nachdem sie den ruhmreichen Weg der Holocaust-Literatur skizziert hat. Während das Buch des italienischen Schriftstellers Primo LEVI über Auschwitz *Ist das ein Mensch?* (1947) keine besondere Resonanz auslöste, wurde der Buchenwald-Roman des spanischen Autors Jorge SEMPRÚN *Die große Reise* (1960) weltberühmt, und der *Roman eines Schicksallosen* von dem Ungarn Imre KERTÉSZ wurde sogar mit dem Nobelpreis honoriert. Neben diesen Spitzen der Weltliteratur gibt es aber noch eine ganze Reihe von Autorinnen und Autoren, die mit ihren Holocaust-Romanen ebenfalls die hohe Literatur vertreten.

Legitimiert durch ihre Zeugenschaft und beglaubigt durch ihr Leiden haben Überlebende sich der literarischen Kreation von Erinnerung gewidmet. (Löffler, ebd.).

Die Fiktionalisierung und Literarisierung der Holocaust-Themen bringt es aber mit sich, dass es immer schwerer sein wird, die authentischen Zeugnisse von den literarischen Bearbeitungen der Erlebnisse „aus zweiter Hand“ zu trennen, was aber alleine noch nichts über die Qualität der Werke aussagt. Aber mit der Flut der Erinnerungsliteratur zum Thema Holocaust kommt auch zwangsläufig die Trivialisierung des Leidens und „Kommerzialisierung des Grauens“.

4. Phantastische Literatur – Science Fiction

Phantastische Literatur ist ein Sammelbegriff, der alle literarischen Gattungen beinhaltet, in denen die phantastischen Elemente dominieren. Die Dominanz ist deshalb ein wichtiges Kriterium bei der Gattungsunterscheidung, weil es in allen Epochen Werke gab, die eine phantastische Welt darstellen, jedoch nicht zur phantastischen Literatur zugerechnet werden. Das Wort **Phantastik** hat zumindest zwei Bedeutungen. 1. steht es für das Phänomen selbst, und als solches ist es mit dem Irrealen, Erfundenen, Übernatürlichen oder zumindest überraschend Ungewöhnlichen und Wunderbaren gleichbedeutend. 2. ist es ein Oberbegriff, der sowohl in der Literatur als auch in der Kunst verwendet wird. Als Oberbegriff in der Literatur ist es mit der Bezeichnung ‚phantastische Literatur‘ verwandt.

Zu der phantastischen Literatur sind vor allem die folgenden Gattungen bzw. Gattungsgruppen zu ordnen: **Horror, Fantasy, Science Fiction**, aber nach gewissen Merkmalen gehören auch noch **Mythos, Märchen, Sage und Legende** hierher. Bei allen diesen Gattungsbezeichnungen kann es Überschneidungen geben, was aber keineswegs bedeutet, dass diese Benennungen nicht brauchbar wären. Welche Gattungsbestimmung angebracht ist, das sollte nach den Merkmalen entschieden werden, die in dem jeweiligen Werk vorherrschen und die sowohl seinen Inhalt als auch seine Struktur bestimmen. Wenn die Dominanz schwer zu entscheiden ist, wird eine zweite Gattungsbezeichnung (z. B. als Adjektiv) hinzugefügt: ‚phantastische Reiseliteratur‘.

Da der Horrormoman früher schon behandelt wurde und in diesem Abschnitt vor allem die Science Fiction-Literatur erörtert wird, soll vorher der Begriff ‚Fantasy‘ kurz erläutert werden. Das englische Wort **Fantasy** ist eine moderne Gattungsbezeichnung für Werke, in denen übernatürliche, märchenhafte und magische Elemente – meistens als erneuerte Motive älterer Mythen und Märchen – im Vordergrund stehen. Weil die Geschehnisse in einer erfundenen irrealen Welt stattfinden, sind sowohl die Ereignisse als auch die Erzählfiguren den eigenen Gesetzen dieser Welt untergeordnet. Fantasy als eigenständiges Genre ist zwischen den beiden Weltkriegen in der angelsächsischen Literatur erschienen. Auch sie hat Querverbindungen zu anderen Gattungen, vor allem zum Horror und zur Science Fiction. Bei der Abgrenzung hilft der zeitliche Aspekt: Während die Handlungen eines Fantasy-Romans in der Vergangenheit spielen oder zumindest einen wesentlichen Bezug zur Vergangenheit haben, finden die Horrorgeschichten meistens in der Gegenwart und die Science Fiction-Ereignisse in der Zukunft statt. Fantasy ist auch in der Filmkunst eine beliebte Gattungsform. Manche sagenhaften Geschichten wie z. B. Ritterabenteuer werden mit der modernsten Technik heraufbeschworen, wobei die Helden mit Laserschwertern kämpfen und ihre Gegner besiegen.

Science Fiction

Der Begriff ‚Science Fiction‘ kommt aus dem Englischen und bedeutet wortwörtlich ‚wissenschaftliche Dichtung‘. Er wurde zuerst in den 30er Jahren in den USA, ab den 50er Jahren aber schon auch in Deutschland gebraucht, wo er die früheren geläufigen Bezeichnungen wie ‚technischer Zukunftsroman‘, ‚technische Utopie‘ ablöste. Er kennzeichnet in der modernen Trivilliteratur eine eigenständige Gattung, die

das Abenteuer an wissenschaftliche und technische Innovationen bindet und dabei Elemente des Reiseromans und der utopischen sowie phantastischen Literatur assimiliert. Versucht man eine Gattungsbestimmung so handelt es sich um Literatur, die sich mit den Möglichkeiten der Zukunft beschäftigt und dabei wissenschaftliche Rationalität mit Phantasie vereinbart. (Nusser 1991, 79)

Die Gattung ist nicht mit der **Futurologie** zu verwechseln. Während die Futurologie, d. h. Zukunftsforschung, allen grundsätzlichen Kriterien der Wissenschaftlichkeit (Relevanz, logische Konsistenz, Überprüfbarkeit usw.) entsprechen soll, fehlt diese strikte Wissenschaftlichkeit in der Science Fiction, statt dessen hat die dichterische Phantasie einen größeren Bewegungsraum in Richtung Phantastik.

Eine weitere Abgrenzung ergibt sich, wenn wir untersuchen, ob und wie weit die Informationen in der Science Fiction mit den Realien bzw. mit einer prognostizierbaren Welt in Einklang zu bringen sind. Je mehr sich diese Informationen als pseudowissenschaftlich entpuppen, desto näher steht das untersuchte Werk der Trivilliteratur. Das wissenschaftlich Glaubhafte an sich kann aber nie ein ausschlaggebendes Kriterium sein. Das entscheidende Moment ist nämlich die humane Relevanz der entworfenen Welt. Die diesbezügliche Frage ist also, ob diese (fiktive) Welt aus der Sicht des Menschen oder der Menschheit eine humane Perspektive – wenn auch nur auf indirekte oder sogar negative Weise – anbieten kann. Das andere Kriterium ist die ästhetische Relevanz, d. h. die Frage nach den innovativen Elementen, die es ermöglichen, routinemäßige Klischees zu durchbrechen.

Eine wichtige Komponente jedes Science Fiction-Werkes ist das Abenteuerliche. Wenn aber die Spannung in sinnlosen Selbstzweck übergeht und zum absurden Horror gesteigert wird, wie es oft in den modernen Science Fiction-Romanen und -Filmen der Fall ist, dann bewirkt das Werk einen gerade gegensätzlichen Effekt: die Handlung verzerrt sich ins Lächerliche, zumindest für den Leser, der noch einen kritischen Abstand bewahren kann.

Schon dieser kurze Definitionsversuch zeigt, dass die Science Fiction – wegen der vielfältigen Querverbindungen zu den anderen Gattungsformen der Trivilliteratur – vielleicht noch mehr als in den übrigen Fällen nur in einem historischen Prozess zuverlässig zu deuten ist, und erst dann, wenn auch die gattungsmäßigen Korrelationen berücksichtigt werden.

Technische Zukunftsphantasien gab es schon in Antike und Mittelalter. In dem Spielmannsepos *Salman und Morolf* kommt schon im 12. Jahrhundert ein Unterseeboot vor. Auch im *Alexander-Roman* des 13. Jahrhunderts findet eine Tauchfahrt in die Meerestiefe und ein Flug durch die Lüfte statt. Die gegenwärtigen Science Fiction-Romane entwickelten sich jedoch aus den utopisch-phantastischen Reise- und Abenteuerromanen seit dem Humanismus. Wir können in der neuzeitlichen Literatur genügend Werke finden, in denen die Elemente der Science Fiction-Gattung vorzufinden sind. Schon der Titel *Utopia* (1516) des Werkes von Thomas MORUS (1478- 1535) verweist auf eine Welt, die nur im Reich der Ideen existiert. Da aber bei ihm das Gewicht auf der Sozialutopie liegt, die einen Idealstaat entwirft, ist ihre Phantastik von der technischen Utopie der Science Fiction-Literatur zugleich abzugrenzen. Mit aus sozialkritischer Position stammender Utopie ist der satirische Roman *Gullivers Reisen* (1726) von Jonathan SWIFT (1667-1745) verbunden, der ein Welterfolg geworden ist und von seiner Wirkung bis heute nichts verloren hat. Das Werk wird zwar auch zur Jugendliteratur gezählt, auf Grund seiner literarischen Qualitäten kann man es aber kaum in die Trivilliteratur einreihen. Ebenfalls in eine utopische Welt führt der Roman *Wunderliche Fata einiger Seefahrer [...]* (1731) Johann Gottfried SCHNABELS (1692-ca. 1752), der 1828 in einer Bearbeitung von Ludwig Tieck unter dem Titel *Die Insel Felsenburg* neu herausgegeben wurde. Die unbekannte Insel stellt das irdische Paradies dar, wo die Menschen nichts entbehren müssen. Zukunftsvisionen gab es dann in der Trivilliteratur um 1800: Julius von Voß (1768-1832) schrieb 1810 *Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert*; Heinrich Zschokkes Räuberroman *Die schwarzen Brüder* (1791-95) endete im 24. Jahrhundert, und Daniel Gottlieb Gebhard MEHRING (1759-1829) führte seine Leser 1794 sogar in *Das Jahr 2500*.

Die naturwissenschaftliche und technische Entwicklung im 19. Jahrhundert – in einer unmittelbaren Wechselwirkung mit dem Positivismus in der Philosophie – hat den Fortschrittsglauben neubelebt, der vor der Menschheit ein Zukunftsbild mit vollkommen neuen Dimensionen visionierte. Entscheidend wirkte hier auch der Darwinismus mit seinem

Gedanken einer immer fortschreitenden Evolution. Dieses bedingungslose Vertrauen, aber auch die rasch darauf folgende Kritik und der Pessimismus in der Fin-de-siècle-Zeit haben das literarische Interesse weitgehend geprägt.

Die politische Utopie wurde im Maschinenzeitalter von der technischen verdrängt. Technik und Naturwissenschaften, die die menschliche Imagination zunächst einzuschränken schienen, schenkten ihr eine unerwartete Freiheit zurück; denn an ihren Errungenschaften entzündete sich die schriftstellerische Phantasie. Mit Hilfe der Naturwissenschaft ging man kühn über die Grenzen der Erfahrung hinaus und eroberte der Literatur damit das Geheimnisvolle und Unheimliche zurück. (Sichelschmidt 1976, 184)

Als einer der Begründer der Science Fiction-Romane gilt der französische Schriftsteller Jules VERNE (1828-1905), dessen Bücher in alle Welt Sprachen übersetzt wurden. Verne stellt in seinen spannend-abenteuerlichen Romanen immer kühne und phantasievolle Entdeckungen dar, die mit weiten Reisen verbunden sind, so könnten seine Werke auch zur Reiseliteratur gezählt werden. Während die Protagonisten im Frühwerk noch die unbekanntes Terrains der Erde erforschen, reisen die späteren Romanhelden zu unbekanntes Planeten. Im fiktiven Tatsachenbericht *Fünf Wochen im Ballon* (1863) unternehmen drei Engländer eine Ballonreise über den Äquator, um die noch unbekanntes Gebiete Afrikas zu erforschen. Der Erfolg dieses Buches ermutigte Verne zu weiteren ähnlichen Werken, in denen Unterhaltung und Belehrung in einer sehr glücklichen Zusammensetzung vorkommen. Die späteren Verne-Romane mit ihren zugleich exotischen und wissenschaftlichen Zügen nehmen manche technische Errungenschaft des 20. Jahrhunderts vorweg.

Die wissenschaftliche Phantasie Vernes entfaltet sich in voller Breite in dem Roman *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* (1870). Dem Befehl folgend, ein unbekanntes Meeresungeheuer zu suchen und zu vernichten, wird der Schiffskapitän mit dem Erzähler und einigen Wissenschaftlern zusammen auf einem U-Boot gefangen genommen. Das technische Wunderwerk, das über einen erstaunlichen Luxus verfügt, fasziniert die Gefangenen vor allem deshalb, weil es seine ganze nötige Energie aus dem Wasser gewinnt. So ist es genauso unabhängig vom Land, wie sein Kapitän Nemo, der „mit der Gesellschaft gebrochen hat“.

In dem phantastischen Roman *Von der Erde zum Mond. Direktflug in 97 Stunden 20 Minuten* (1865) und in seiner Fortsetzung *Um den Mond herum* (1870) beschreibt Verne die erste Expedition zum Mond, die erst hundert Jahre später (1969) Wirklichkeit geworden ist. Das Vorhaben von einigen Artillerie-Veteranen in Baltimore, eine Riesenkanone zu bauen, um damit ein Geschoss zum Mond zu schießen, wird verwirklicht, und zwar so, dass man als Kugel ein richtiges Mondfahrzeug baut, eine plüschgepolsterte Hohlgranate, in der drei „Raumfahrer“ bequem Platz haben. Es ist erstaunlich, wie präzise Verne die Vorbereitungen der ersten Raumfahrt beschreibt. Auf der „Urrakete“, die sogar Beleuchtung und Belüftung hat, fliegen sechs Hühner und zwei Hunde mit. Da das Geschoss sein Ziel verfehlt, gerät es in den Gravitationsbereich des Mondes und wird zu einem neuen Gestirn, das auf einer elliptischen Bahn um den Mond kreist. In der Fortsetzung werden die Versuche der Mondreisenden geschildert, der Katastrophe zu entgehen und zur Erde zurückzukehren. Als Ergebnis genauer astronomischer Berechnungen gelingt es schließlich den ersten „Astronauten“, im Pazifik zu landen. In der Hoffnung einer ständigen Verbindung zwischen der Erde und dem Mond wird eine „Nationalgesellschaft der Verkehrsverbindung zwischen den Sternen“ gegründet, die natürlich von den drei ersten Mondfahrern geleitet wird. Das Geheimnis des andauernden Erfolges der Verne-Romane besteht vor allem darin, dass der Erzähler durch seinen leserfreundlichen Erzählstil beinahe eine ganze Enzyklopädie des Wissens vermitteln kann und dabei solche Helden in den Mittelpunkt stellt, die mit ihrem Wissen und Scharfsinn die schwierigsten Situationen meistern können und so zu Identifikationsfiguren werden – nicht nur

für Jugendliche. Auch wenn die technische Entwicklung unserer Zeit die Verneschen Visionen schon überholt hat, die meisterhafte Handlungsführung, die humorvollen Situationen und die bildhaften Naturschilderungen halten seine Werke lebendig.

Nicht weniger bedeutend, wenn auch nicht so bekannt wie Verne ist Herbert George WELLS (1866-1946), dessen technische Visionen mit sozialer Problematik verbunden sind. In seinem 1895 erschienenen Roman *Die Zeitmaschine. Eine Erfindung* findet ein Experiment statt, das mit Hilfe eines Apparats (der „Zeitmaschine“) eine beschleunigte Vor- und Rückwärtsbewegung auf der Zeitachse ermöglicht. (Im Gegensatz zu Vernes Darstellungen werden die technischen Details bei Wells nicht ausführlich beschrieben.) Nach einem zeitlichen Übersprung von Jahrtausenden landet der Protagonist in einem scheinbar paradiesischen Land, wo es sich aber bald herausstellt, dass die in ihrer geistig-körperlichen Entwicklung zurückgebliebenen und auf naiv-kindische Art glücklichen Geschöpfe des Landes, die Eloi, von den menschenähnlichen Wesen, den Morlocks, bedroht sind. Neben dem gesellschaftskritischen Aspekt erscheint hier auch der Evolutionspessimismus von Wells, der in der so genannten Entwicklung auch die Degeneration der Menschheit sehen lässt. Ebenfalls von einer negativen Utopie zeugt der Roman *Der Unsichtbare* (1897), dessen Held – ein genialer Chemiker – eine Mixtur entdeckt, die ihn unsichtbar macht. Welche verbrecherische Gefahr der hemmungslose Forschungsgeist bedeutet, demonstriert dieses an Gruseffekten reiche und an Schauerromane erinnernde Werk.

Unter den Wells-Romanen ist gewiss *Der Krieg der Welten* (1898) am „modernsten“ und aktuellsten, denn er erzählt den grausamen Angriff der Marsianer auf die Erde. Die schrecklichen Wesen aus dem All bestehen nur aus Gehirn, Händen und einem Kreislaufsystem. Nach der Verwandlung in richtige Kampfmaschinen schlagen sie zu und verbrennen mit ihren Hitzestrahlen die ahnungslose Menge, welche die unbekanntes Wesen anstarrte. Sowohl die Horrorszenen als auch die Horrorfiguren sind nur allzu gut bekannt. Eine Unmenge von gegenwärtigen Erzählungen und Filmen hascht nach utopischen Horrorsensationen, die ihre (äußeren) Inspirationen in diesem Buch haben. Einen wesentlichen Unterschied dürfen wir aber nicht vergessen: Wells' Schreckenbilder weisen weit über die Grausamkeit hinaus, indem sie parabelartig auf die Kolonisatoren anspielen, die einst die unwissenden Eingeborenen ähnlich schonungslos angriffen. Der Roman *Die ersten Menschen auf dem Mond* (1901) berichtet ebenfalls von einer Mondfahrt. Im Gegensatz aber zu Verne werden dabei die technischen Einzelheiten vernachlässigt, und der Autor konzentriert sich eher auf das Leben auf dem fremden Planeten.

In Deutschland gilt der Erzähler und Philosoph Kurd LASSWITZ (1848-1910) als „Vater der deutschen Science Fiction“. Er war der Meinung, dass die Naturwissenschaften auch viele poetische Elemente enthalten, so hat er zahlreiche populärwissenschaftliche Vorträge gehalten und Aufsätze geschrieben, in denen er sich als Gegner der anthropozentrischen Weltauffassung erwies. Davon zeugt auch sein literarisches Hauptwerk, der umfangreiche Zukunftsroman *Auf zwei Planeten* (1897). Fast gleichzeitig, um ein Jahr früher sogar als Wells lässt Laßwitz in seinem Roman *Der Krieg der Welten* seine phantastische Vision von den Marsbewohnern erscheinen, die die Erde besuchen, um deren Bewohnern ihre höhere Zivilisation aufzuzwingen. Drei Forscher, indem sie als erste Menschen in einem Ballon den Nordpol überfliegen, entdecken eine seltsame Insel. Nach dem Absturz des Ballons werden zwei von ihnen von menschenähnlichen Wesen gerettet, während der dritte Gefährte nicht aufzufinden ist. Die Verunglückten erfahren von den Marsbewohnern, dass sie auf ihrem „Heimatplanet“ über eine hoch entwickelte Technik verfügen und in einer radikaldemokratischen Gemeinschaft leben. Sie wollen ihre höhere Kultur auf der Erde verbreiten, ähnlich wie das die Europäer mit den „Wilden“ während der Kolonisation getan haben.

Trotz gefährlicher Spannungssituationen, die mit brutalem Krieg drohen, endet die Geschichte mit Versöhnung – nicht zuletzt infolge von Liebesbeziehungen, welche die Vertreter der beiden Planeten miteinander verbinden. Wie man auch dieser kurzen Darstellung entnehmen kann, ist im Roman nicht nur die technische Perfektion der Marsbewohner utopistisch, sondern auch der „Weltfrieden“, der am Ende doch erreicht wird. Der Sieg der Vernunft und Humanität weist auf den musterhaften und idealistischen Toleranzgedanken des Autors hin. Der Text, in dem sich satirisch-aufklärerische und pathetisch-sentimentale Diktionen abwechseln, folgt einem traditionellen Erzählschema. Der große Erfolg des Werkes ist außer mit der leichten Verständlichkeit auch damit zu erklären, dass es die Erfahrungen der zeitgenössischen Expeditionen mit den aktuellen gesellschaftlichen Fragen zu verbinden vermochte.

Ähnlich erfolgreich wie Laßwitz konnte auch Bernhard KELLERMANN (1879-1951) sein naturwissenschaftlich-technisches und human-literarisches Interesse in seinem Leben, mehr noch in seinem Werk verbinden, vor allem in seinem bekanntesten Roman *Der Tunnel* (1913), der ein Welterfolg wurde: Er erschien in 25 Sprachen, und die Gesamtauflage überschritt eine Million. Die Zentralgestalt dieses Science Fiction- oder Zukunftsromans ist der Ingenieur Allen, der – im Auftrag des amerikanischen Industriemagnaten C. H. Lloyd und des Atlantik-Tunnel-Syndikats innerhalb von fünfzehn Jahren einen Amerika und Europa verbindenden Tunnel bauen will. Zur Verwirklichung des gigantischen Projektes, das es ermöglichte, binnen 24 Stunden von einem Kontinent zum andern zu gelangen, werden unzählige Arbeiter angestellt. Als im siebten Baujahr eine furchtbare Explosion den Tunnel zerstört, wird nicht nur fast der große Traum des Ingenieurs vernichtet, sondern auch seine Familie, die von der hasserfüllten Menge gesteinigt wird. Plausibel werden im Werk auch die weiteren Folgen der Katastrophe geschildert: Arbeitslosigkeit, Streiks und wirtschaftlicher Bankrott des Syndikats scheinen die Fortsetzung der Arbeit zu unmöglich zu machen. Jedoch, von seiner Idee besessen, kann der Held am Ende doch sein Lebenswerk fertig stellen, indem das Individuelle und Private auf dem Altar des Lebensprojektes aufgeopfert wird.

Zur Wirkung von Kellermanns technischer Utopie tragen einerseits jene Wahrnehmungen bei, die seine Zukunftsvision beglaubigen, wie z. B. das schonungslos gesteigerte und leistungsorientierte Arbeitstempo in Amerika sowie die Dämonisierung der Technik, die bei den Futuristen vor dem Weltkrieg nur eine Vision war, während des zweiten Weltkrieges aber schon grausame Wirklichkeit geworden ist. Andererseits ist die Darstellung der Katastrophe ein trivialisierendes Element, das später in der Literatur und in der Filmkunst – innerhalb der Massenkultur – eine noch viel wichtigere Rolle bekommt. Seine literarischen Qualitäten (u. a. die kontrastierende Handlungsführung und der realistische Reportagestil) machen den Roman auch heute noch lesenswert.

Nicht nur in der Literatur, sondern auch in seinem Zivilberuf war Hans DOMINIK (1872-1945), der als Elektroingenieur u. a. an der technischen Entwicklung von Erdtelegraphie, ferngelenkten Torpedos und Einschienenbahnen teilnahm, sehr erfolgreich. Großen Erfolg erntete er mit dem Roman *Die Macht der Drei* (1922), der im Jahre 1955 spielt. Eine schwere Konfliktsituation zwischen den USA und dem Britischen Imperium droht mit Krieg, den aber drei genialer Wissenschaftler (ein Deutscher, ein Schwede und ein Inder) verhindern. Ihre ungeheuerere Macht besteht darin, dass sie durch teleenergetische Konzentration überall in der Welt sogar in die Kriege eingreifen können. Da aber der Gegner, ein Amerikaner, versucht, ihre Macht mit seinen hypnotischen Fähigkeiten zu neutralisieren, braucht man die Weisheit des Inders, um der Katastrophe zu entkommen. Die Geschehnisse der Romane *Das Gedankennetz* (1961) und *Zone Null* (1970) von Herbert W. FRANKE (1927) bewegen sich oft auf mehreren Realitätsebenen und behandeln die Manipulation des Menschen durch Erzeugung imaginärer Wirklichkeiten. Michael SPRINGER (geb. 1944) gehört ebenfalls zu jenen Autoren, die in der Science Fiction-Literatur auch die negativen Folgen der wissenschaftlichen Entwicklung

thematisieren. Der Erzähler studierte theoretische Physik in Wien und arbeitete danach in einem Kernreaktorinstitut. Seine dort gesammelten Erfahrungen hat er in seinem Roman *Was morgen geschah* (1979) literarisch bearbeitet. Sein 1986 erschienener Roman *Leonardos Dilemma* stellt die moralischen Fragen schon mit dem Titel in den Mittelpunkt.

Es gibt kaum ein anderes Genre innerhalb der Trivilliteratur, das so widerspruchsvoll wäre, wie der Science Fiction-Roman. Neben den geistigen Herausforderungen wissenschaftlicher Kenntnisse und phantasiereicher Visionen erscheinen immer mehr Werke, die in den zeitlichen und räumlichen Reiseabenteuern nur das Schockierende und die Horrorelemente suchen und wo die Pseudowissenschaftlichkeit vermarktet wird. Stanislaw LEM (1921-2006), einer der berühmtesten Science Fiction-Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, der diese Gattung weit über die Massen- und Trivilliteratur erhöht hat, ist zugleich ihr größter Kritiker geworden. Nach seinem humanen Verständnis sucht man auch in der Ferne die menschliche Welt. Wortwörtlich heißt es in seinem vielleicht bedeutendsten Roman *Solaris* (1961), der 1972 von Andrei Tarkowski und 2002 von Steven SODERBERGH verfilmt wurde: „Wir sind humanitär und edel, aber Menschen suchen wir, niemanden sonst. Wir brauchen keine anderen Welten. Wir brauchen Spiegel.“ In seinen philosophischen Erwägungen geht er sogar noch weiter, indem er auf die Gefahren der technischen Zivilisation hinweist: „Die Steigerung der technischen Leistung geht paradoxerweise mit einem Verfall der Fantasie und Intelligenz der Menschen einher.“ (Remus, 2005)

5. Familien- und Liebesromane

Zur Herausbildung und zum fortwährenden Wachstum der Familien- und Liebesromane trugen vor allem zwei geschichtliche Faktoren bei. 1. Die zunehmende Arbeits- und Rollenteilung seit dem 18. Jahrhundert hat der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft – bis zum Beginn ihrer Emanzipation im ausgehenden 19. Jahrhundert – die häusliche Rolle zugewiesen, während der Mann seine Arbeit immer mehr außerhalb der Haushaltsgemeinschaft gefunden hat. Für ihn wurden Haus und Familie zum Ort der Ruhe und Entspannung.

Für die Bewahrung dieses Raumes und für die ‚gemütliche‘ Stimmung in ihm hatte die Frau zu sorgen, die dabei rollenspezifische Verhaltensweisen verinnerlichte. Der Rückzug in den Innenraum der Familie war verbunden mit einer sich ausprägenden Empfänglichkeit für Gefühle, die dem Wunsch nach einem ungestört harmonischen Zusammenleben entgegenkamen. Zuneigung, Zärtlichkeit, Vertrauen, die im Kreis der Familie offen geäußert werden konnten, waren die ans Gefühl gebundenen Tugenden, die nun auch in der Literatur zur Bestätigung der eigenen Wertvorstellungen und Verhaltensnormen gesucht wurden. (Nusser 1991, 58)

2. Nach Beendigung der Freiheitskriege und noch vor den stürmischen Jahren der Revolution in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zog man sich in die Privatsphäre zurück. Das ist in Deutschland die Biedermeierzeit, die in der Literatur statt der heroischen Geschehnisse den vertrauten Alltag bevorzugte. Die in dieser Zeit entstandene Trivilliteratur hat für das Genre Familien- und Liebesroman sowohl thematisch als auch strukturell lange Zeit eine Art Muster abgegeben. Sie löste nach und nach die Ritter-, Räuber- und Schauerromane ab.

Kleist hatte noch 1800 in einem Brief darüber geschrieben, dass in einer Würzburger Leihbibliothek die Regale mit „lauter Rittergeschichten, rechts die mit Gespenstern, links ohne Gespenster“ überladen waren. Wilhelm Hauff berichtete dagegen ein viertel Jahrhundert später in seiner Studie *Die Bücher und die Lesewelt* darüber, dass die Stapelware der Leihbuchhändler vorwiegend aus sentimentalen Liebesromanen bestehe. (Sichelschmidt 1976, 111)

Der gefühlvolle oder, wie Lessing 1768 den englischen Ausdruck „sentimental“ übersetzte, „empfindsame“ Roman ist als unmittelbarer Vorläufer des trivialen Familien- und Liebesromans zu betrachten. Schon die Briefromane Samuel RICHARDSONS (1689-1761) nehmen eines der wichtigsten Themen der späteren Familien- und Liebesromane vorweg, indem sie den Kampf zwischen der Frauentugend und der Triebgewalt der männlichen Protagonisten in den Mittelpunkt stellen. Der Titel des ersten Romans – *Pamela oder Die belohnte Tugend. Vertrauliche Briefe eines schönen jungen Frauenzimmers an seine Eltern* (1740) – verrät schon, dass die Geschichte Pamelas ein glückliches Ende nimmt. Das junge Dienstmädchen ist nach dem Tod der vornehmen Mrs. B. den Verführungsversuchen des Sohnes völlig ausgeliefert. Mit List und Schlagfertigkeit kann sie jedoch seinen Belästigungen entkommen. Nachdem er seine gewaltsamen Taten ehrlich bereut, wird nicht nur die Tugend belohnt, sondern auch die Liebesehnsucht, indem die Verfolgte ihren Verfolger heiratet. Die titelgebende Heldin des nächsten Briefromans *Clarissa oder Die Geschichte einer jungen Dame* (1747/48) erliegt dagegen ihrem traurigen Schicksal. Aus Rache dafür, dass er von der Familie Clarissas abgewiesen wurde, entführt und vergewaltigt der junge Aristokrat Robert Lovelace das umworbene Mädchen, das es ihm – trotz seines Heiratsantrags – nie verzeihen kann und in ihrem Kummer stirbt. Die Gerechtigkeit wird im dritten Roman Richardsons, *Die Geschichte des Sir Charles Grandison* (1753/54), wiederhergestellt, indem die Tugend einer jungen Dame dieses Mal rechtzeitig gerettet wird. Als Belohnung erhält der edle Mann – Sir

Grandison – die Liebe (und damit verbunden auch die Hand) der schönen Frau – allerdings nach manchen Komplikationen.

Diese beiden Motive – der Sieg der Tugend über die triebhafte Unmoral und die moralische Überlegenheit der Frau gegenüber dem sozial über ihr stehenden Mann – wurden auch in der deutschen Literatur erfolgreich verwendet. Die Ich-Erzählerin des Romans *Das Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747/48) von Christian Fürchtegott GELLERT (1715-1769), der anonym erschienen ist, erzählt ihre seltsame Ehegeschichte, in deren Mittelpunkt ein Dreiecksverhältnis steht. Die Gräfin, in der Überzeugung, dass ihr Mann tot sei, vermählt sich mit seinem Freund. Als der Graf (aus der Gefangenschaft) zurückkehrt, versuchen die Männer die prekäre Situation so zu lösen, dass sie beide auf ihre (gemeinsame) Frau verzichten. Schließlich wird doch die ursprüngliche Ehe wieder hergestellt, und Herr R. lebt mit ihnen als Hausfreund zusammen.

Gellerts Roman ist Teil der frühen bürgerlichen Aufklärung, wie sie durch die „Moralischen Wochenschriften“ der Zeit vorbereitet wurde und in deren Verlauf die kirchlich oder christlich legitimierten Ideale von Moralität und Sittlichkeit zunehmend den Erfordernissen bürgerlicher Lebenskultur angepaßt werden. (Manfred Pfister/KLL)

Unmittelbar in Richardsons Fußstapfen tritt Sophie von LA ROCHE (1730-1807) mit ihrer *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), deren Heldin ebenfalls von einem adligen Mann verfolgt und gedemütigt, am Ende aber für ihre Stand- und Tugendhaftigkeit durch die Ehe mit einem englischen Lord entschädigt wird. Nach der Meinung Wielands, des ehemaligen Verlobten der Autorin, der das Vorwort schrieb, sollten „die Richtigkeit ihres Geschmacks, die Wahrheit ihrer Urteile, die Scharfsinnigkeit ihrer Bemerkungen, die Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und die Harmonie ihres Ausdrucks mit ihrer eigenen Art zu empfinden und zu denken, kurz, alle ihre Talente und Tugenden“ der Verfasserin Erfolg bringen. In der Tat haben sowohl die ältere Generation der Aufklärer als auch die jüngere des Sturm-und-Drangs Gefallen an dem Werk gefunden, die erstere wegen der Didaktik und Moral, die zweite wegen der Gefühlsintensität der Darstellung.

Aus der Sicht des breiteren Publikums bildete die Grundlage der Popularität die Doppelbödigkeit oder eher Widersprüchlichkeit des menschlichen Wesens, in dem die Neigung zur Tugend und zum Laster gleichmäßig vorzufinden ist. Es wäre also verfehlt, hier nur die Doppelmoral der damaligen bürgerlichen Gesellschaft zu sehen. Auch heute noch profitieren Literatur und Film davon – natürlich auf verschiedenen Qualitätsebenen. Wie verzwickelt die Konfliktsituation zwischen (körperlichem) Verlangen und moralischer Haltung sein kann, zeigt die seltsam frivole Bemerkung Wielands zu einer Szene aus dem soeben erwähnten Roman, wo Mylord Derby die tugendhafte Heldin mit Gewalt verführen will und dabei ihr Kleid zerreißt: „Warum sagte sie, er zerreiße ihr Herz, da er doch nur ihr Deshabille zerriß? – Vermutlich, weil sie ihn nicht liebte, nicht zu einer solchen Szene durch die gehörige Gradation vorbereitet, und überhaupt in einer Gemütsverfassung war, welche einen zu starken Absatz von der seinigen machte, um sich zur Gefälligkeit für einen Einfall, in welchem mehr Mutwillen als Zärtlichkeit zu sein schien, herabzulassen.“

Der bekannteste Autor des deutschen Familienromans war August LAFONTAINE (1758-1831), der während seiner ganzen schriftstellerischen Tätigkeit ständig den Erfolg vor Augen hatte. „Er pflegte eine spießbürgerliche Sinnlichkeit, die den Eindruck von Moralität erwecken sollte. Alles, was in Lafontaines Romanen geschah, ereignete sich zu Ehren der Tugend.“ (Sichelschmidt, 112) Seinen Ruhm begründete er mit dem Roman *Klara du Plessis und Klairant* (1795). Diese *Familiengeschichte Französischer Emigranten* – so lautet der Untertitel – ist mit den Ereignissen der Revolution von 1789 verknüpft und wurde zum Vorbild für manche sentimentalen Emigrantennovellen der Unterhaltungs- und Trivilliteratur um 1800, in denen die

revolutionären Ereignisse vor allem auf die Privatgeschichte von ausgewanderten Aristokraten eingeschränkt wurde. In einem französischen Dorf leben Klara du Plessis, die Tochter eines Grafen, und Klairant, der Sohn eines Pächters, deren Freundschaft mit der Zeit in eine innige Liebe übergeht. Zuerst der Graf, dann die revolutionären Ereignisse trennen die beiden Liebenden voneinander. Als die Familie du Plessis nach Deutschland emigriert, versuchen sie, durch Briefwechsel den Kontakt aufrechtzuerhalten. Da der Junge keine Nachricht mehr von Klara bekommt, sucht er sie in Deutschland auf und heiratet sie insgeheim. Der herzlose Vater lässt aber seine Tochter zurückholen, die ihre Schmerzen darüber nicht überlebt. Deutlich ist der Romanhandlung zu entnehmen, dass der Autor bestrebt ist, seine Erzählfiguren von den politischen Ereignissen fernzuhalten. Diese Flucht in eine ländliche Idylle weist schon auf den Eskapismus der späteren Werke Lafontaines voraus. Aufgrund mancher pseudo-authentischer Briefe und französischer Lieder, die in den Text einmontiert wurden, konnte der Autor den Anschein erwecken, dass der Roman eine wahre Geschichte erzähle, so dass viele zeitgenössische Leser durch das tragische Schicksal des Liebespaars tief erschüttert waren. August Lafontaine hat mehr als 150 Romane geschrieben. So spektakulär sein Aufstieg war, so auffallend ist, dass er fast spurlos in Vergessenheit geraten ist. Eduard Engel nannte ihn in seiner Literaturgeschichte „einen der fruchtbarsten und furchtbarsten Massenschriftsteller Deutschlands“ (1917), und Dirk Sangmeister veröffentlichte eine Monographie über ihn mit dem Titel *August Lafontaine oder die Vergänglichkeit des Erfolges* (1998).

Neben der ‚verfolgten Unschuld‘ und der ‚Überwindung der Standesgrenzen‘ erschien in den Familien- und Liebesromanen auch die ‚Entsagung‘ als wichtiges Motiv. „Am publikumswirksamsten wurde es in einem 1795 anonym erschienenen Roman von Wilhelmine Karoline von WOBESER behandelt, dessen Titel *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte* sprichwörtlich wurde. Dieser Titel weist bereits darauf hin, daß es hier um die Demonstration eines Sittenideals geht.“ (Nusser, 60) Im Gegensatz zu den Frauengestalten von Richardson verzichtet Elisa auf ihr Glück und erträgt die von den Eltern aufgezwungene Ehe mit Demut und Geduld. Für die Frau ist die Zufriedenheit der Pflichterfüllung wichtiger als das Glück, das die Erfüllung der Sehnsucht und Leidenschaft bringt. Das Befolgen des selbstaufgelegten Sittengesetzes und die ständige Anpassung – das sind die Frauentugenden, die hier als Muster dargestellt werden. Da allzu viele Frauen in dieser und ähnlichen Geschichten ihr eigenes Schicksals erkannt und sogar bestätigt gefunden haben, blieb der Erfolg nie aus.

Neben dem schon fast vergötterten Lafontaine war auch Heinrich CLAUERN (eigentlich Karl Heun, 1771-1854) ein überaus erfolgreicher Unterhaltungsautor des frühen Biedermeiers. Nicht ohne Selbstironie äußerte er sich zu seiner Popularität: „Clauren ist jetzt in Deutschland so berühmt, daß man in kein Bordell eingelassen wird, wenn man ihn nicht gelesen hat.“ (Sichelschmidt, 120) Dauerhaften Erfolg brachte für Clauren sein Roman *Mimili* (1816). Die rührselige Liebesgeschichte spielt nach den Befreiungskriegen. Als die Protagonistin, ein schweizer Bauernmädchen erfährt, dass ihr Geliebter im Krieg gefallen sei, wird sie schwer krank. Der Soldat wurde zwar schwer verwundet, bleibt jedoch am Leben und eilt zu seiner Braut, die er aber nicht mehr vor dem Tod retten kann. Claurens ‚Mimili‘ gilt bis heute in unserer Literaturgeschichte als klassisches Beispiel für Edelkitsch. In der Tat enthält dieser kleine Roman alle Elemente grotesker Rührseligkeit. [...] [Clauren] verstand [...] sich ausgezeichnet darauf, eine politisch entmutigte und enttäuschte Generation mit seinen literarischen Mitteln in eine Welt des schönen Scheins abzulenken. Er erriet ihre geheimsten Träume und konnte so sein Talent kommerziell auswerten. (Sichelschmidt, 121)

Der heute vor allem noch durch seine Märchen bekannte Wilhelm HAUFF (1802-1827) veröffentlichte 1826 unter Claurens Namen den Roman *Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*, der ganz in dessen Stil gehalten ist und vom Publikum auch als echt akzeptiert wurde. Als Clauren ihm mit einem Prozess drohte, behauptete Hauff, es handele sich um eine Satire, mit der er den Trivialautor verspotten wollte. Ob das stimmt oder

von Hauff nur nachträglich vorgegeben wurde, ist bis heute nicht zu entscheiden. Jedenfalls wäre eine Satire, die man vom Original nicht unterscheiden kann, kaum geeignet, ihren Zweck zu erfüllen. Sehr viel witziger ist da Hauffs *Kontrovers-Predigt über H. Claren und Den Mann im Monde* (1827), worin er auch eine zeitgenössische Analyse der Trivialität und ihrer Massenwirkung bietet.

Bei der massenhaften Verbreitung der Familien- und Liebesromane spielte die seit 1853 erscheinende Zeitschrift *Die Gartenlaube*, die sich als „Illustriertes Familienblatt“ bezeichnete und das erste deutsche Massenblatt und damit Vorläufer der modernen Illustrierten war, eine besondere Rolle. Die Zeitschrift wurde für Jahrzehnte eines der wichtigsten Organe des liberalen Bürgertums, erreichte eine Auflage von rund 400.000 Exemplaren und hatte zu ihren populärsten Zeiten eine Leserschaft von mehreren Millionen. Das Unterhaltungsblatt brachte auch Fortsetzungsromane. Die erfolgreichste Autorin der *Gartenlaube* war Eugenie MARLITT (eigentlich Eugenie John, 1825-1887), die alle ihre bekannten Romane dort veröffentlichte und durch deren Werke sich die Auflagenhöhe der Zeitschrift zwischen 1866 und 1876 verdoppelte. Marlitt begann erst zu schreiben, als sie ihre Karriere als Opernsängerin wegen eines Gehörleidens aufgeben musste. Schon in ihrem ersten Roman *Goldelse* (1866) erscheint eines der Grundmotive ihrer Werke, das Aschenbrödel-Schicksal, das unter den jungen Leserinnen eine tiefe Resonanz gefunden hat. In den Märchengeschichten von Marlitt geht es immer wieder um ein schlichtes, einfaches Mädchen, das durch die Liebe eines reichen, ansehnlichen Mannes zu einer beneidenswerten Existenz und in die höhere Gesellschaft kommt. (Manche Verlage von Trivilliteratur können sich darüber freuen, dass dieses Motiv auch in der modernen Zeit nach wie vor sehr beliebt ist.) Zu ihren bekanntesten Romanen gehören noch *Das Geheimnis der alten Mamsell* (1868), *Reichsgräfin Gisela* (1870), *Das Heideprinzesschen* (1872), *Im Hause des Kommerzienrates* (1877) und *Im Schillingshof* (1880). Trotz der sich wiederholenden Handlungsschemata ist die ihre Erzählweise spannend, weil die Geschichten durch zahlreiche Nebenhandlungen (mit Intrigen und Betrügereien) sehr kompliziert gemacht werden. Die Erzählerin verwendet oft An- und Vorausdeutungen, die die Spannung erhöhen, während die bevorzugte Dialogform die Lebendigkeit des Textes sichert. Gewiss wird das Publikum ebenfalls im Interesse der Lebendigkeit unmittelbar angesprochen, es klingt aber heute eher befremdend, wie es z. B. gewarnt oder ermuntert wird.

Die schriftstellerische Karriere von Wilhelmine HEIMBURG (eigentlich: Bertha Behrens, 1850-1912) begann damit, dass sie den Auftrag erhielt, einen Roman der soeben verstorbenen Marlitt zu beenden. Ähnlich wie diese hat auch sie ihre Romane zunächst in Fortsetzungen in der *Gartenlaube*, dann in Buchform im selben Verlag veröffentlicht. Jährlich sind von ihr mehrere Bände in schön illustrierter Aufmachung erschienen. Die Themen begrenzen sich auch bei ihr auf das Schicksal unterdrückter Mädchen und wandeln unermüdlich das populäre Aschenbrödel-Motiv ab. Ihr bekanntestes Werk ist *Lumpenmüllers Lieschen* (1879), das die Geschichte der lebensklugen Titelheldin erzählt, eingebettet in das zeitgeschichtliche Milieu, in dem der Niedergang der Adelswelt dem Aufstieg des Industriezeitalters gegenübergestellt wird.

Während die meisten Familien- und Liebesromane in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Hauptfiguren aus der bürgerlichen Schicht wählten, nahm der so genannte **Salonroman** seine Gestalten aus dem Milieu der Aristokratie. Dieser Romantyp lebt sogar in unserer Zeit als Schloss- und Fürstenroman weiter. Eine bekannte Vertreterin dieses Genres ist Ida Gräfin VON HAHN-HAHN (1805-1880), deren Kunst von George SAND beeinflusst wurde. In ihrem frühen Roman *Gräfin Faustine* (1841) sind mehrere autobiographische Momente zu finden. Ähnlich wie die Autorin kann auch die Protagonistin erst nach der Befreiung von einer unglücklichen Ehe ihr Leben souverän und frei gestalten, in dem neben der Kunst und Reisen auch die Liebesverhältnisse eine bedeutende Rolle spielen. Mit ihren frühen Werken im zeitkritischen Stil des Jungen Deutschlands wurde die Autorin im 20. Jahrhundert wieder entdeckt, weil bei ihr ein deutliches emanzipatorisches Bestreben wahrzunehmen ist. Sie selbst

konvertierte allerdings 1850 zum Katholizismus, schrieb in diesem Sinne ein zweites Lebenswerk und distanzierte sich von ihrem ersten.

In eine ganz andere Welt führen die Romane von Hedwig COURTHS-MAHLER (1867- 1950), die die erfolgreichste und auflagenstärkste deutschsprachige Autorin ist und „als Begründerin und wichtigste Vertreterin des kleinbürgerlich-proletarischen Frauenromans“ gilt. (Köster) Allein die Zahlen sind schon beeindruckend: Zwischen 1905 und 1948 schrieb sie 208 Familien- und Liebesromane und hinterließ Notizen mit Stoffen für weitere zweihundert. Ihre Werke wurden in vielen Millionen Exemplaren verkauft und in zahlreiche Sprachen übersetzt. Das ist ein Erfolg, der in der deutschen Literatur nur mit dem von Karl May zu messen ist. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass in beiden Fällen die Hauptgestalten märchenhafte Selbstverwirklicher sind: Old Shatterhand erkämpft sich den Ruhm und die Anerkennung mit seiner Faust, während die Frauen bei Courths-Mahler mit ihrer hartnäckigen Demut emporsteigen. Und es ist auch wahrscheinlich, dass die Quelle dieser immer wiederkehrenden Erfolgssucht – wenn auch traditionell geschlechtsspezifisch – in den fortwährenden Kompensationsbestrebungen zu suchen ist, hinter denen die soziale Not das größte Triebwerk darstellt.

Der erste Roman Courths-Mahlers *Licht und Schatten* (1904) erschien als Fortsetzung im *Chemnitzer Tageblatt*. Den Durchbruch brachten ihr 1912 die Romane *Ich lasse Dich nicht!* und *Die wilde Ursula*. Diese wie ihre weiteren Werke sind dann auch zu den meist verlangten Büchern der deutschen Leihbüchereien geworden. In *Die Bettelprinzess* (1914) geht es um ihr Hauptthema, die nicht anerkannte Liebesbeziehung zwischen Angehörigen des Adels und des Kleinbürgertums, und der glückliche Ausgang der Geschichte entspricht den bürgerlichen Glücksvorstellungen. 1914 erschien ihr autobiographischer Roman mit dem programmatischen Titel *Es geht hinauf*, der eigentlich auch das Grundmotiv ihrer fiktiven Geschichten ausdrückt. Der spektakuläre Aufstieg Courths-Mahlers vom Dienstmädchen zur Erfolgsautorin und Millionärin stellt eine spannende Karriere dar, die mit überzeugender Kraft das Schicksal ihrer Heldinnen beglaubigt. Die Autorin ist sich dessen völlig bewusst, dass das Aschenputtel-Muster und das mit ihm verbundene Glücksversprechen in ihren Leserinnen die Hoffnung erweckte, ihr eigenes trübseliges Schicksal – zumindest im Traum – zu überwinden. Dieser klischeehafte Glücksweg zeigt zugleich, dass das Rollenverständnis der Frauen sich seit dem 18. Jahrhundert eigentlich nur darin verändert hat, dass die Adelswelt nicht mehr als Hindernis vor ihnen steht sondern als „Traumwelt“. In *Der Scheingemahl* (1919) versucht ein Multimillionär einfacher Herkunft sogar mit List, seiner Tochter einen Fürsten zu verschaffen, es stellt sich aber am Ende heraus, dass Margot sich in den Baron verliebt hat, der vom Vater als Vermittler erwählt wurde. Gerade anhand dieser kitschigen Geschichte kann man sehen, wie durchsichtig die „sozialen Tricks“ der Autorin sein können. Die edle Tochter verzichtet auf eine Vernunftwahl und „folgt ihrem Herzen“, indem sie sich mit einem Baron begnügt!

Courths-Mahler sah in ihrer Schriftstellerarbeit die Aufgabe, eine ideale Welt darzustellen, in der die Gerechtigkeit – wie in den Märchen – siegen kann. Außer der Thematik trug zu dem beispiellosen Erfolg der Schriftstellerin auch der Umstand bei, dass sie ständigen Kontakt zu ihrem Lesepublikum hatte, dessen Sorgen und Sehnsüchte sie gleichmäßig kannte. Die Werke Courths-Mahlers werden auch heute noch immer wieder verlegt, was davon zeugt, dass das Abenteuerliche in der intimen Sphäre unabhängig von den konkreten sozialen Umständen – zumindest für die Leserinnen – lesenswert geblieben ist.

In die Blütezeit der Courths-Mahler-Romane fällt das Bestsellerwerk *Vom Winde verweht* (Originaltitel: *Gone with the Wind*, 1936) von Margaret MITCHELL (1900-1949), das der größte Bucherfolg Amerikas und zugleich ein riesengroßer Welterfolg geworden ist. In einem halben Jahr wurde eine Million Exemplare verkauft. Im Gegensatz zu den meisten Erfolgsromanen, deren Autoren bewusst mit dem Geschmack des Publikums rechnen und die als Serienprodukt geschrieben werden, ist *Vom Winde verweht* ein Einzelwerk, an dem die

Verfasserin zehn Jahre lang gearbeitet hat. Die beziehungsreiche Handlung des Romans umspannt das Jahrzehnt von 1861 bis 1871, die Zeit zwischen dem Ausbruch des Bürgerkriegs und der Einführung der neuen Ordnung in den besiegten Südstaaten. Diese umwälzenden Ereignisse, die die Geschichte Nordamerikas verändert haben, bestimmen weitgehend auch das Leben der Protagonistin und ihrer Familie.

Die im Mittelpunkt der Romangeschichte stehende Scarlett O'Hara ist zu Beginn des Erzählens ein sechzehnjähriges, verwöhntes Mädchen, das von der Welt der Erwachsenen nicht viel weiß. Sie wird aber durch die brutalen Ereignisse des Krieges dazu gezwungen, selbständig zu werden und sich durchzusetzen. Mit ihrer Vitalität und Anmut, mit Mut und hemmungsloser Hartnäckigkeit versucht sie, den Familiensitz zu behalten. Zu ihrem elegisch-tragischen Schicksal gehört, dass sie beide Männer, die sie liebt, am Ende verliert. Die zwei Rivalen sind in jeder Hinsicht unterschiedliche Charaktere: dem gebildeten Pflanzeraristokraten Ashley Wilkes, der als Offizier der Konföderierten die alte Ordnung verteidigt, steht Rhett Butler gegenüber, der den Bürgerkrieg, an dem er reich wird, völlig illusionslos und zynisch betrachtet. Trotz der Klischees bei den Schilderungen der Kriegs- und Nachkriegsereignisse gelang es der Autorin, eine Welt heraufzubeschwören, deren Ereignisse viele Amerikaner auch heute noch faszinieren. Margaret Mitchell erhielt 1937 für ihren Roman den Pulitzer-Preis. Unter gleichem Titel wurde das Werk 1939 auch verfilmt, und die Verfilmung wurde zu einem der größten Kassenschlager in der Geschichte des Films. Auf den nachhaltigen Erfolg des Romans verweist, dass die Erben Margaret Mitchells Alexandra RIPLEY (1934-2004) beauftragt haben, eine Fortsetzung zu schreiben, die 1991 unter dem Titel *Scarlett* erschien und noch im selben Jahr in alle wichtigen Sprachen übersetzt wurde.

Die expandierende technische Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg, insbesondere aber in den letzten Jahrzehnten, und parallel dazu die rapide Vermehrung der Verlage haben die Massenproduktion vor allem im Bereich der Trivilliteratur begünstigt. Dieser bedenkliche Prozess gilt praktisch für alle Gattungen, so auch für die Familien- und Liebesromane. Um die Herstellung zu beschleunigen und die Kosten zu vermindern, werden diese Massenwaren als Heftromane verkauft. Die vorliegenden Zahlen von Ingrid Scheffer gewähren einen Einblick in den Großhandel der Liebesromane.

Das kanadische Verlagshaus „Harlequin Enterprises“ hat mehr als 1.500 Schriftstellerinnen unter Vertrag, deren „Romances“ ins Deutsche und 25 weitere Sprachen übersetzt werden. Die in der Bundesrepublik unter dem Namen Julia veröffentlichten Geschichten sind laut Verlag die erfolgreichsten Liebesromane der Welt. 120 Millionen Exemplare wurden in Deutschland gekauft. (Goethe-Institut – Literatur-Dossiers)

Aber auch solche Romane, die „schön gebunden“ erscheinen, wie z. B. die Bestsellerwerke von Danielle STEEL, bieten kaum mehr als billige Unterhaltung. Es reicht, einige wenige Titel aus ihrem Repertoire aufzuzählen, um eine bestimmte Ahnung nicht nur von den Themen, sondern auch vom Erzählniveau dieser Romane zu bekommen: *Neues Glück*, *Sein strahlendes Licht*, *Alle Liebe dieser Erde*, *Sag niemals adieu*, *Rendezvous*, *Töchter der Sehnsucht*.

Es wäre aber verfehlt, zu sagen, dass in der heutigen Trivilliteratur nur kitschige Serienwerke erscheinen. Wenn auch in geringerer Anzahl finden wir doch Autoren, die sich durch mehr Individualität auszeichnen, so z. B. Evita WOLFF (1963), die Veterinärmedizin in Budapest und Humanmedizin in Berlin studierte. Ihr erster Roman *Im Schatten des Pferdemondes* (1998) ist auf die Bestsellerlisten geraten. Die Geschichte bleibt auf dem trivialen Niveau dadurch, dass sie in einem fremden, für die Erzählerin wohl kaum bekannten Milieu, nämlich in Schottland, spielt. Die Verlagerung der Liebeskomplikationen in diese „exotische“ Umgebung ruft die Romantik in Erinnerung. Dazu kommt das ebenfalls wenig originelle Liebesabenteuer, das auf den jungen Tierarzt Eric Gustavson wartet, der nach

Schottland fährt, um dort ein verstörtes Pferd zu behandeln. Was aber den Roman über die Klischees hinaushebt, ist die authentische Beschreibung des Umgangs mit den Tieren. Man sieht, dass die Erzählerin sowohl die Verhaltensweisen der Pferde als auch die Beziehung des Arztes zu den Tieren kennt und quasi von Innen her darstellt.

In unserer „Computer-Zeit“ spielt Carola HEINES Roman *Liebe auf den ersten Klick*, der mit viel Humor eine junge Frau vorstellt, die vor einigen Jahren von einem Mann betrogen und ausgenutzt wurde. Seitdem ist „Herbie“, ihr Computer, der einzige Mann, mit dem sie zusammen ist. Da sie in einem Teletreff als Sekretärin arbeitet, hat sie Einblick auch in die seltsame Sphäre der zwischenmenschlichen Beziehungen durch Chatten. Dieses letztere Werk ist zugleich ein Beweis dafür, dass sich die Frauen- und Liebesproblematik in der modernen Literatur grundsätzlich verändert hat. Die Autorin selbst präsentiert sich als eine selbstbewusste Frau, als eine „Emanze“, die mit dieser Benennung auch eine Webseite installiert hat, nicht nur deshalb, um die selbstgenügsame Männerwelt zu provozieren, sondern auch, um ihre Leserinnen in ihrem Selbstvertrauen zu stärken – wie sie es selbst in einem Interview verrät. (<http://krit.de/apfel6ar.shtml>)

6. Heimatroman

Der Heimatroman bildet eine eigenständige Gattung innerhalb der Heimatliteratur, deren Begriff am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Hier werden diese und auch die weiteren verwandten Begriffe in ihren historischen Bedeutungen verwendet. Dies muss deshalb vorausgeschickt werden, weil schon die Erklärung des Wortes ‚Heimat‘ zu so weiten Implikationen führen kann, dass sie sich von dem Fachbegriff entfernen. Jürgen Hein weist auf die weit verzweigten Konnotationen hin, die mit dem Wort verbunden sind. Heimat bedeute vor allem

ein Dasein innerhalb eines überschaubaren, schützenden Bereichs mit gemeinschaftlichen Wertmaßstäben, Gewohnheiten [...]. In der Konfrontation mit der tatsächlichen geographischen Landschaft erweist sich Heimat oft als ein mythischer oder romantischer Bereich, der als ‚Evasionsmilieu‘ (Höfig) dienen kann, oft als ‚innere Heimat‘ mit politischen Implikationen [...]. ‚Heimat‘ umfaßt nicht nur einen objektiven Tatbestand, sondern erscheint gleichzeitig subjektiv als Bewußtseinsinhalt des Rezipienten. Als Kommunikationsinhalt unterliegt der Begriff der Ideologisierung, Mythisierung und Verfälschung. [...] Die Begriffe Heimatbewußtsein und Heimerlebnis, ja selbst Heimweh verbinden sich häufig mit Nationalbewußtsein bis hin zur Vorstellung von ‚Blut und Boden‘. (Hein 1976, 34)

Allerdings muss man sagen, dass Begriffe wie „Vaterland“ oder „Heimat“ schon immer mit verschiedenen Bedeutungen gefüllt werden konnten: in der Romantik konnten sie auch religiös gemeint sein, in politischer Dichtung im Sinne eines bestimmten Gesellschaftsideals. Gerade wegen dieser Offenheit sind solche Allgemeinbegriffe auch leicht uminterpretierbar und missbrauchbar. Unabhängig davon, ob wir den Begriff in seiner (häufigsten) geographisch-räumlichen Bedeutung oder in der spirituellen bzw. ideologischen und politischen verwenden, ist er aber immer mit Geborgenheit und Vertrautheit verbunden, auch wenn diese ‚Heimat‘ eventuell weder das eine noch das andere gewähren kann.

Ausgehend von dieser kurzen Deutung des Heimatbegriffs, müssen wir noch die folgenden Prämissen klären. 1. Heimatliteratur ist zwar ein Begriff der deutschen Literaturgeschichte, der keine genaue Entsprechung in anderen Literaturgeschichten hat, ihre Gattungen – wenn auch zum Teil unter anderen Namen – sind aber überall in der europäischen Literatur zu finden. 2. Die ‚Heimat‘ in der speziellen Heimatliteratur bedeutet in erster Linie den geographischen Raum: Heimatort, heimatliche Gegend oder das Heimatland. 3. Die Heimatliteratur ist nicht identisch mit der ‚Blut-und-Boden-Literatur‘, so wie der Patriotismus nicht mit dem Nationalismus zu verwechseln ist. Der Irrtum bei dieser Gleichsetzung ist am besten am Beispiel der Liebe zu beleuchten. Niemand verurteilt die Sexualität an sich, weil es Prostitution und sexuelles Verbrechen gibt. 4. Die Heimatliteratur gehört nicht als Ganze zur Trivilliteratur, wie auch nicht selten behauptet wird, weil sie nämlich klassische Werke der hohen Literatur – z. B. von Keller, Hebel, Gotthelf und Stifter – genauso hervorbringen kann wie solche aus der Unterhaltungsliteratur. Die diesbezüglichen Einordnungen dürfen also keineswegs automatisch ästhetische Qualifizierungen begleiten, auch dann nicht, wenn wir wissen, dass die thematischen, weltanschaulichen und andere Horizonteinengungen hier öfters zum Provinzialismus führen können.

Bei der Herausbildung der Heimatliteratur spielte die zunehmende Industrialisierung und Technisierung eine wichtige Rolle, und – parallel dazu – die Verstädterung mit ihren Folgen: die Entwurzelung und Verarmung breiter Schichten der Stadtbevölkerung. Diesem janusköpfigen Modernisierungsvorgang stellten die Vertreter der Heimatliteratur das Idealbild – häufig aber nur ein klischeehaft idealisiertes Bild – der Natur und des ländlichen Lebens

entgegen, das das Ursprüngliche, Elementare und Reine darstellen sollte. Für die einsamen und heimatlosen Massenmenschen bedeutete diese Welt die Idylle des verlorenen Paradieses. Ein wiederholter Eskapismus der (Neu-)Romantik ist in dieser Attitüde nicht zu übersehen, aber mit dem wesentlichen Unterschied, dass diese Flucht in eine idyllische Welt durch die schonungslose Wirklichkeitsdarstellung nur noch gesteigert wurde. Es gab ja zuvor keine Epoche in der Geschichte und der Literatur, in der die Menschen in Literatur und Kunst dieselbe erschreckende Welt sehen konnten wie im Leben. Damit können wir auch erklären, warum sich das Leserpublikum der Heimatliteratur hauptsächlich aus dem Kleinbürgertum zusammensetzte. Zum Heimatroman als breiterem Gattungsbegriff gehören u. a. der **Bergroman**, der **Bauernroman** und die **Dorfgeschichte**. Die beiden letzteren Genres gelten auch als Vorläufer des Heimatromans.

Eine der ersten bewussten Kontrastierungen zwischen dem städtischen und dem Landleben in Form einer Dorfgeschichte finden wir in dem satirischen Roman *Münchhausen* von Karl Lebrecht IMMERMANN (1796 -1840). Unter dem Kapiteltitel *Der Oberhof* gestaltete der Autor als Gegenbild zur modernen Selbsttäuschung die intakte Welt des Bauerntums. „Nicht das Romantisch-Poetische, das rousseaumäßig Naturhafte, das Idyllische spiegelt sich in dieser Bäuerlichkeit, obwohl dies alles noch hereinspielt, sondern die gediegene, vom Menschen sinnlich-anschaulich gelebte Einheit von Landschaft und Sitte, Arbeit und Ethos, Geschichte und Stammestum.“ (Martini 1991, 408) Von dem unmittelbaren Erlebnis dieser Harmonie zeugt auch das folgende Zitat aus dem Roman:

Er ließ den jungen Mann allein, und dieser sah sich in Haus, Hof, Baumgarten und Wiesen um. Mehrere Stunden brachte er in dieser Beschauung zu, da jedes einzelne ihn anzog. Die ländliche Stille, das Wiesengrün, die Wohlhabenheit, die aus dem ganzen Hofe ihm entgegenstrotzte, machte den angenehmsten Eindruck auf ihn und regte in ihm den Wunsch an, lieber in so weiter Naturfreiheit, als in den engen Gassen einer kleinen Stadt die acht oder vierzehn Tage zuzubringen, welche bis zum Empfange der Nachrichten vom alten Jochem verstreichen konnten.

Obwohl diese Dorfszenen bei Immermann nur als positiver Kontrast zur satirisch dargestellten Gesellschaft fungieren, wurden sie in späterer Zeit häufig davon isoliert und separat gedruckt. Das Bedürfnis nach der Darstellung einer scheinbar heilen Welt war beim Publikum offenbar stärker als das nach Gesellschaftskritik.

Während Immermann keineswegs zu den Trivialautoren zu rechnen ist, gilt Berthold AUERBACH (1812–1882) gewöhnlich schon als repräsentativer Vertreter der trivialen Heimatliteratur. Auch dieses Urteil müsste aber differenziert werden. In seinen *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843-53) hat er seine eigenen Jugenderlebnisse verwertet. Nach Mitteilung des Autors in der Vorrede sollten darin „alle Seiten des jetzigen Bauernlebens“ dargestellt werden, und in der Tat sind in den Dorfgeschichten manche individuellen Schicksale vergegenwärtigt. Besonders in den frühen, kürzeren Geschichten trifft Auerbach gut den bäuerlichen Umgangston und Charakter. Und eine Erzählung wie *Die Geschichte des Diethelm von Buchenberg* (1852) gehört zu den eindrucksvollsten Leistungen jener Zeit. Überhaupt zählt Auerbach, neben Gotthelf, zu den wichtigsten Anregern des Poetischen Realismus. Allerdings hat er dann aus seiner Spezialität bald eine Art Fabrikware gemacht, die mit ihren klischeehaften Sittengemälden und besonders auch mit dem aufdringlichen Moralisieren des Erzählers zur Trivialität neigt. Viele seiner Romane sind auf schematische Konstellationen wie Vater-Sohn-Konflikt, Schuld und Sühne, Auswanderung und Heimkehr, Gegensatz von Stadt und Land usw. reduziert. Da der intellektuelle Horizont der Erzählperspektive dabei weit den Erfahrungshorizont der ländlichen Welt überhöht, entsteht eine sichtbare Diskrepanz zwischen der Idealisierung des Dorflebens und den belehrenden Kommentaren des Autors, welche die „höhere Sittlichkeit“ der „urbanen Welt“

dem Dorfleben gegenüber vertritt. Dieser Widerspruch, der – zwar in unterschiedlichem Maße – auch bei den späteren Repräsentanten der Heimatliteratur gerne auftaucht, kann bei der Erzählung *Die Frau Professorin* (1847) sogar schon auf der Handlungsebene exemplifiziert werden. Die titelgebende Protagonistin steigt aus dem Dorfmadchenstand zu ihrem Rang empor, kehrt jedoch am Ende als ‚Naturkind‘ in ihr Heimatdorf zurück. Es ist psychologisch vollkommen unglaublich, wie die Frau ihre Intellektualität und die städtische Umgebung hinter sich lässt. Diese und ähnliche Geschichten haben aber ihr begeistertes Leserpublikum nicht nur in Deutschland, sondern sogar im Ausland gefunden. *Die Frau Professorin* wurde noch im selben Jahr 1847 von der dafür berichtigten Charlotte Birch-Pfeiffer unter dem Titel *Dorf und Stadt* zu einem der zugkräftigsten Dramen der nächsten Jahre verarbeitet.

In dem Heimatroman *Barfüßele* (1856) erzählt Auerbach eine ländliche Aschenbrödel-Geschichte. Amrei und Dami verlieren früh ihre Eltern, und als Waisenkinder kommen sie in fremde Häuser. Das Mädchen arbeitet als barfüßige Gänsehüterin und findet sich in ihrer ärmlichen Welt eigentlich immer zurecht. Die Belohnung bleibt auch nicht aus: auf einer Bauernhochzeit fällt sie einem Jungen aus reicher Bauernfamilie auf. Er zögert zwar zunächst wegen ihrer Armut mit seiner Werbung, nach einem Jahr heiratet er sie jedoch. Dami, ihr Bruder, ist nicht so tatkräftig, und nach mehreren gescheiterten Versuchen, zu Hause Fuß zu fassen, wandert er nach Amerika aus, woher er dann enttäuscht zurückkehrt – zur Erhöhung des Glücks seiner Schwester, die auf ihrem Gut auch für ihn Arbeit findet. Die ganze Handlungsstruktur folgt der naiven Märchengeschichte, nur die Zeit-Raum-Dimensionen sind „wirklichkeitsbezogen“ und konkretisiert. Der Erfolg des Romans, der über vierzig Auflagen erlebte, zeigt, dass die Erfolgsstorys, unabhängig davon, auf welcher sozialen Ebene und in welcher Zeit sie stattfinden, immer ein dankbares Publikum finden.

Der spektakuläre Erfolg Auerbachs hat eine ganze Reihe von Schriftsteller dazu angeregt, ähnliche Werke zu schreiben. Fast aus jeder Region haben sich Autoren mit ihren Dorfgeschichten gemeldet, so z. B. W. O. VON HORN (eigentlich: Wilhelm Oertel) 1798-1867): *Rheinischen Dorfgeschichten* (1854), Otto GLAUBRECHT (eigentlich Rudolf Oeser, 1807-1859): *Erzählungen aus dem Hessenlande* (1853), Hermann von SCHMID (1815-1880): *Alte und neue Geschichten aus Bayern* (1861). Das „eigene“, das heimatliche Element sicherte diesen Sammlungen ihre Popularität, auch wenn sie meistens stilisierte Geschichten in einem ebenfalls stilisierten Milieu boten. Als katholischer Volksschriftsteller war auch der badische Pfarrer Heinrich HANSJAKOB (1837-1916) sehr beliebt, dessen Dorfgeschichten ebenfalls im Schwarzwald spielen. Trotz der politischen Differenz zum liberalen Auerbach, verband ihn mit diesem auch die didaktische Absicht.

Am populärsten unter allen Heimatromanschreibern war Ludwig GANGHOFER (1855-1920) mit seinen bayerischen Berg- und Geschichtsromanen. Der einstige Dramaturg des Wiener Ringtheaters und Redakteur des *Neuen Wiener Tagblatts* lebte von 1895 an als freier Schriftsteller in Oberbayern. Er hat mit seinen Werken bis heute Millionenauflagen erreicht und war seinerzeit nicht nur der Lieblingsautor des Bürgertums sondern auch Kaiser Wilhelms II. Seine Geschichten, deren Handlung im bayerischen Alpenland angesiedelt ist, stellen der modernen Welt das naturnahe Leben der Bergleute gegenüber. Im Gegensatz zu manchen Schriftstellern, die aus dieser Naturnähe eher das Idyllische hervorheben, erscheint die Welt der Alpen bei Ganghofer auch in ihrer wilden Majestät. So z. B. im Roman *Schloß Hubertus* (1895), der das Leben des Grafen Egge, des Schlossherrn auf Hubertus, darstellt, dessen einzige Leidenschaft die Jagd ist. Der herrschsüchtige und launische Mensch zerstört durch seinen Eigensinn das Leben seiner Familie: seine Frau stirbt seinetwegen früh, den ältesten Sohn verstößt er, weil dieser eine Sängerin heiratet, ein anderer Sohn wird in einem Duell getötet. Alle diese Tragödien können ihn nicht aus seinem Jagdrevier holen. Erst als er selbst tödlich verwundet wird, wird ihm bewusst, was er verliert, und er versöhnt sich mit seinen noch am Leben gebliebenen Kindern. Dass der Graf zum tragischen Helden stilisiert

wird, verweist auf die Ambivalenz, mit der der Erzähler ihn und sein Schicksal betrachtet. Manfred Kluge hebt auch den Spracheklektizismus Ganghofers hervor, die den Roman charakterisiert: „Die Skala der sprachlichen Ausdrucksformen reicht von zartesten Empfindungen bis zu derben Gefühlsausbrüchen und mörderischen Hasstiraden. Modisch gefärbter Salonjargon geht unvermittelt in oberbayerischen Dialekt über, zu dem sich bisweilen sogar der Graf herbeiläßt, wenn ihm volkstümlich zumute ist.“ (Manfred Kluge/KLL)

Auch im 1914 erschienenen Roman *Der Ochsenkrieg* werden die wilden Leidenschaften, Kraft und Gewalt der menschlichen Welt vor dem Hintergrund der faszinierenden Bergkulissen dargestellt. Der Casus Belli ist aber grotesk-lächerlich, nämlich das Rindvieh, wegen dessen Weidegebiet der Krieg unter den Bauern ausbricht. Die Folgen sind verheerend. Dieser sinnlosen Zerstörung, die die Menschen anrichten, stellt der Erzähler die heile Natur gegenüber. Zugleich sieht er im Bergbauern, wie er in seinem Lebenslauf schreibt, „eine Erfüllung des gesunden Naturwillens“, was nur auf den ersten Blick widerspruchsvoll zu sein scheint. Denn hier wird schon in beiden Fällen, sowohl in der Natur als auch bei den Bergleuten, das Elementare und Unmittelbare gepriesen. Die Verherrlichung der Naturkraft und Heroisierung des einfachen Lebens konnten vor den beiden Weltkriegen in Deutschland zur gefährlichen Ideologie führen, worauf Nusser hinweist: „Ganghofers Erfolg trug dazu bei, daß nach ihm eine Unmenge völkisch bestimmter Heimatliteratur entstand, die schließlich nahtlos in die Blut- und Boden-Literatur des Dritten Reiches überging.“ (Nusser, 87) Ob das wirklich „nahtlos“ geschah oder ob man hier nicht spätere Phänomene in frühere hineindeutet, müsste allerdings an den Einzeltexten erst noch näher untersucht werden. Wie bei Ganghofer ist auch das Werk von Ludwig THOMA (1867-1921), der in seinen oberbayerischen Erzählungen und Romanen durchaus zur antibürgerlichen Gesellschaftskritik neigt, in der Perspektive späterer Entwicklungen politisch umstritten.

Diesen bedenklichen Weg ist dann Rudolf HERZOG (1869-1943) bis zum Ende, bis zur Bejubelung des Hitler-Regimes gegangen. Er gehörte seinerzeit zu den populärsten Autoren der Unterhaltungsliteratur. Besonders seine Romane *Die vom Niederrhein* (1903) und *Die Wiskottens* (1905) haben durchschlagenden Erfolg geerntet, obwohl sie nicht im engeren Sinne des Wortes zur Heimatliteratur gehören, denn die Protagonisten bewegen sich meistens im bürgerlich-kultivierten Milieu. Die Heimat erscheint bei Herzog eher als Idee der natürlichen Menschlichkeit und des heimatverbundenen Volkstums, die in intellektuellen Gesprächen mit Pathos gelobt werden, genauso wie die nationale Kunst, die sich der deutschen Rasse verpflichtet fühlt.

Dass Heimat- und Naturverbundenheit aber nicht zu mörderischen Ideologien führen müssen, davon zeugt sowohl das Erzählwerk von Peter ROSEGGER (1843- 1918) als auch seine *Ars poetica*: „Die irdische Wahrheit ist ernst genug, aber sie verträgt es recht gut, von dem Sonnenschein der Poesie beleuchtet zu werden, ohne daß sie unwahr wird. Die Welt ist reich an Niedertracht und sie ist reich an Größe und Schönheit. Nur darauf kommt es an, was wir Poeten liegen lassen oder aufheben.“ (Martini, 446) In seinem ersten und zugleich populärsten Roman *Die Schriften des Waldschulmeisters* (1875) vermischt Rosegger seinen eigenen Lebensweg mit dem Schicksal seines einstigen Wanderlehrers. Nach der Fiktion der Erzählsituation fungiert der Erzähler nur als Herausgeber der Tagebuchaufzeichnungen eines verschollenen Waldschulmeisters Andreas Erdmann. Zunächst ist er Lehrling, dann nach der Absolvierung der „Gelehrtenschule“ Hauslehrer, der wegen einer hoffnungslosen Liebe Freiheitskämpfer wird, in französische Gefangenschaft gerät und dann an Napoleons Russlandfeldzug teilnimmt. In dieser Zeit erfährt er sein tragischstes Erlebnis, als er in der Schlacht bei Leipzig einen ehemaligen Schulfreund unabsichtlich erschießt. In einem kleinen, zurückgebliebenen steirischen Ort arbeitet er dann als Lehrer, der für seine Gemeinde alles macht: er errichtet eine Kirche und eine Schule, nimmt die Aufgaben eines Arztes und sogar

eines Priesters auf sich. Nach vielen Jahrzehnten fühlt er sich aber in der modernen Zeit immer mehr vereinsamt und sehnt sich nach der Weite, die ihm der Anblick des Meeres gewährt. Auf einem Berggipfel wird seine Leiche und ein Zettel mit seinen letzten Worten gefunden: „Christtag. Ich habe bei Sonnenuntergang das Meer gesehen und das Augenlicht verloren.“ Diese poetische Perspektivierung, die den Helden aus der räumlichen Enge zur Meeresweite hinausführt, beweist deutlich, dass auch der Verfasser die Enge des provinziellen Heimatromans überholt und dem Genre den Weg auch zur hohen Literatur gewiesen hat.

Weit von dem schriftstellerischen Format Roseggers entfernt, zeigt das Werk von Gustav FRENSEN (1863-1945), das unter den Lesern ebenfalls großen Beifall gefunden hat, zunächst noch eine ähnlich humane Gesinnung. Der Erzähler der Romans *Jörn Uhl* (1901), der von Teilen der damaligen Kritik mit Thomas Manns gleichzeitigen *Buddenbrooks* auf eine Stufe gestellt, von andern scharf verurteilt wurde, zeigt den mühsamen Weg eines holsteinischen Bauernsohns zum Erfolg. Durch aussichtslose Umstände gehindert, durch Enttäuschungen gehärtet und von Tragödien geschlagen, bewahrt der Protagonist seine Menschlichkeit und sein Vertrauen zu sich und zum Leben – das ist die wahre Botschaft der Geschichte, die dabei beinahe märchenhafter Elemente auch nicht entbehrt. Die wunderbare Schicksalswende Uhls, der fähig ist, nach der letzten Katastrophe in seinem Leben, nach dem Niederbrand des Hofes, alles neu zu beginnen, belohnt diesen einsamen und wortkargen Menschen: Er findet seine Jugendliebe wieder und wird Landvogt. Dieses sich ständig wiederholende Märchenmotiv der Trivialliteratur, das auch bei Frensen eine wichtige Rolle spielt, ist hier allerdings begründet, denn die Hauptfigur, deren Person und Schicksal gleichmäßig glaubhaft geschildert wird, bekommt sein Glück nicht geschenkt, sondern erzwingt es. Wenn die künstlerische Qualität des Werkes damals schon abgewertet und der Autor zur Trivialliteratur gezählt wurde, dann war das, ebenso wie das übertriebene Lob des Romans, hauptsächlich durch die politischen Standpunkte begründet. Allerdings entwickelte sich Frensen dann immer mehr in eine nationalistisch-völkische Richtung, und die ideologische Tendenz nahm in seinen späteren Romanen derart überhand, dass sie sich tatsächlich der zeitbedingten Trivialliteratur annäherten.

III. Drama und Lyrik in der Trivialliteratur

1. Trivialität im deutschen Drama (Rainer Hillenbrand)

Das deutsche Drama entstand nach lateinischen Vorgängern erst im 13. Jhd. als Geistliches Spiel, das dann bis Ende des 16. Jhds fortbestand. Gewisse Popularisierungstendenzen machen sich in den komischen Szenen bemerkbar, so etwa wenn im Osterspiel die drei Frauen, die an das leere Grab kommen, vorher bei einem betrügerischen oder vulgären Kaufmann Salbe für den Leichnam kaufen wollen und es dabei zu derben oder obszönen Auseinandersetzungen kommt; auch der Wettlauf der Apostel zum Grab konnte recht burlesk werden. Trivialisierung kann man das kaum nennen, aber das Unterhaltungsziel ist doch erkennbar. Das weltliche Fastnachtspiel, das im 14. Jhd. folgte, hatte von Anfang an einen populären Charakter unter Einschluss ordinärer Schimpfwörter aus dem Sexual- und Fäkalbereich. Aber auch das fällt eher unter Volkstümlichkeit als unter Trivialität.

Eher schon zur Trivialliteratur zu rechnen sind zumindest teilweise die Stücke, die von den Englischen Komödianten seit Ende des 16. Jhds in Deutschland aufgeführt wurden, und zwar deswegen, weil es sich dabei auch um „zerspielte“ Vorlagen bedeutender Dichter wie Shakespeare (*Hamlet*) oder Marlowe (*Faust*) handelt. Wenn Lessing sie später in seiner Polemik gegen Gottsched als positive Vorbilder hinstellte, dann meinte er nur ihren Stoff und dessen Möglichkeiten, nicht ihre tatsächliche Qualität.

Das Barockdrama des 17. Jhds gab sich ganz als elitäre Gattung, die an den internationalen Humanismus anknüpfen und mit den gleichzeitigen lateinischen Jesuitendramen konkurrieren wollte. Ob man das Nachlassen der Qualität und die Annäherung an die Oper am Ende des Jhds als Trivialisierung verstehen will, ist – wie so vieles bei der „Trivialliteratur“ – eine Frage der Definition. Das gleiche gilt auch für das Drama der Aufklärung vor Lessing (Gottsched, J. E. Schlegel, Wieland), dem man eine gewisse Platitude nicht absprechen kann.

Bemerkenswert ist nach der Mitte des 18. Jhds vor allem Lessings Jugendfreund Christian Felix WEISSE (1726-1804), der mit seinen leichten Singspielen und Zauberpossen einen populären Akzent gegen das hohe Drama der Gottsched-Schule setzte. Als Zeichen der Trivialisierung könnte man bei ihm auch bewerten, dass er nacheinander die Gottsched-, Lessing- und Sturm-und-Drang-Mode mitmachte, sich also gewissermaßen der Konjunktur anpasste. Zur Lessing-Mode muss man die Entstehung des „Rührstücks“ rechnen, dessen frühester Hauptvertreter ebenfalls Weiße war. Schon Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) neigte bedenklich zum Melodramatischen und zur Rührseligkeit. Das Rührstück betreibt dann die Trivialisierung dieser Aspekte des bürgerlichen Trauerspiels. Das tragische Ende wird ganz beseitigt, die Guten werden belohnt, die Bösen bestraft, und am Ende ist nach edelmütigen Versöhnungen die Welt wieder in Ordnung. Bezeichnender Weise wurden auch die großen Shakespeare-Tragödien auf diese Weise verunstaltet, so etwa *Romeo und Julia* von Weiße, anderes von dem bedeutenden Schauspieler Friedrich Ludwig SCHRÖDER (1744-1816), der als Theaterdirektor den Geschmack des Publikums kannte und befriedigte.

Mit Schröder ist schon die Generation des Sturm-und-Drangs und der Klassik erreicht. Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) und Schillers *Räuber* (1781) lösten eine Ritter- und Räubermode aus, die aber mehr in Romanform stattfand. Erfolgreicher waren weiterhin die Rührstücke, in denen eine grundsätzlich rationalistische Weltsicht mit einer Brise Sentimentalität und Frivolität gewürzt wurde. Die „Klassiker“ dieses Genres waren der Schauspieler August Wilhelm IFFLAND (1759-1814) und August von KOTZEBUE (1761-1819). Iffland wählte seine Stoffe aus dem Familienleben der Bürger, die sich darin wiedererkennen konnten. Als er einmal einen Misserfolg hatte, kommentierte Schiller bissig, dass „das

Publikum sich selber nicht mehr sehen mag, es fühlt sich in gar zu schlechter Gesellschaft". Das illustriert einen Hauptaspekt der Trivialliteratur: sie passt sich dem schlechten Publikumsgeschmack an, anstatt ihn bestimmen und heben zu wollen. Noch erfolgreicher als Iffland war Kotzebue, dessen zur Frivolität neigende Stücke auch Goethe als Theaterdirektor in Weimar häufig aufgeführt hat. Aber diese moralische Kritik an Kotzebue ist nicht das Entscheidende; auch bei seinen Stücken ist es für Schiller der fehlende ideelle Anspruch: „sie bewirken bloß Ausleerungen des Tränensacks“.

Nun ist aber auch die Trivialität relativ. Über Iffland und Kotzebue werden gewöhnlich nur die negativen Urteile Goethes, der etwas konzilianter war, und Schillers wiederholt. Zumindest einige ihrer vielen Stücke erweisen sich aber bei eigener Lektüre als gar nicht so schlecht. Schon Goethe hat die technischen Fähigkeiten Kotzebues, sein „Talent“, anerkannt, das nur durch seine persönliche Eitelkeit, also wiederum durch die Spekulation auf den Publikumserfolg, sich nicht habe entfalten können. Bei Iffland lobt Goethe insbesondere *Die Hagestolzen*, weil er hier einmal „aus der Prosa ins Ideelle“ gehe. Auch für Goethe liegt also die Trivialität in der stofflichen Anbiederung an die „prosaische“ Weltsicht der Alltagsmenschen. Ifflands „Hauptfehler“ definiert er so: „Alle moralische Besserung wird in seinen Stücken von außen herein, nicht von innen heraus bewirkt“. Trivialität entsteht also nach Goethes Meinung auch durch eine soziologische Betrachtungsweise. Man sieht, dass Kotzebues und Ifflands schlechter Ruf auch auf der Perspektive ihrer großen Kritiker beruht. Hundert Jahre später hätten sie schon besser ins theatralische Bild gepasst. Jedenfalls findet ihre „Trivialität“ auf einem vergleichsweise hohen Niveau statt, das nicht zu vergleichen ist mit anderen trivialen Phänomenen.

Ähnliches kann man auch von der Schicksalstragödie sagen, die zwischen 1810 und 1840 das Repertoire der deutschen Theater dominierte. Sie ist gewissermaßen die romantische Form des Trivialdramas. Die eigentliche Trivialisierung der Romantik, die Schauerromantik, fand – wie die Ritter- und Räubermode – mehr im Roman statt. Die Schicksalstragödie übernahm aber die dämonisch-fatalistische Auffassung von einem blinden, unberechenbaren Schicksal, dem der Mensch nicht entgehen kann. Das allein wäre noch nicht trivial. Es lässt sich schon bei der antiken griechischen Tragödie erkennen; und es ist daher kein Zufall, dass es Schillers klassizistische *Braut von Messina* (1803) war, die als Urbild der Schicksalstragödie wirkte. In Schillers merkwürdigstem Drama ist alles menschliche Handeln sinnlos und geradezu kontraproduktiv: der Versuch, die Katastrophen zu verhindern, führt sie – wie beim sophokleischen *Ödipus* – gerade erst herbei.

Dieses Vorbild verband sich mit dem romantischen Schauerroman, wie er etwa von Hoffmanns *Elixieren des Teufels* angeregt wurde, zu einer Schicksalsdramatik, bei der es hauptsächlich darum geht, zu zeigen, dass alles Böse so kommen musste, wie es kommt. Aus der Schauerromantik wurden dunkle Prophezeiungen, Blutschuld, Verwandtenmord, Familienfluch und andere Motive übernommen, die zum Nervenkitzel geeignet sind. Die Trivialität stellt sich aber nicht nur in solchen Stimmungsrequisiten ein, sondern vor allem, wenn die Katastrophe durch zufällige Ereignisse ohne innere Notwendigkeit eintritt. Das ist dann nicht tragisch, sondern höchstens schauerlich.

Die erste eigentliche Schicksalstragödie war *Der vierundzwanzigste Februar* (1810) von Zacharias WERNER (1768-1823). Der „Klassiker“ des Genres ist aber Adolf MÜLLNER (1774-1829), der alsbald die Stücke *Der neunundzwanzigste Februar* (1812) und *Die Schuld* (1813) folgen ließ. Müllner war damals der erfolgreichste und meistgespielte Dramatiker. Auch der junge Grillparzer schrieb sein erstes Drama *Die Ahnfrau* (1817) in diesem Stil. Anfang der 1820er Jahre, als Müllner keine Dramen mehr machte, war Ernst von HOUWALD (1778-1845) der Hauptvertreter der Schicksalstragödie. August von Platen schrieb schon 1826 mit *Die verhängnisvolle Gabel* eine Parodie dieser Dramenmode. Wie bei Iffland und Kotzebue, so muss man nun aber auch bei Müllner und Houwald sagen, dass man bei der

Lektüre ihrer Dramen gewissermaßen enttäuscht wird: das Maß ihrer Trivialität erreicht nicht ihren schlechten Ruf. Wie jene beiden so sind auch diese keine großen Dramatiker, aber sie bieten doch zumindest technisch passable Ware, deren Bühnenwirkung nicht überraschend kommt.

Ein später Vertreter der Schicksalstragödie ist auch Ernst RAUPACH (1784-1852), der aber hauptsächlich mit seinen historischen Hohenstaufendramen zur Trivilliteratur gezählt wird. Mit welchem Recht, das hat vermutlich schon lange niemand mehr gründlich überprüft; jedenfalls schreckt schon der riesige Umfang seiner Dramenproduktion davon ab. Auch andere Dichter von erfolgreichen Historiendramen der 1820er bis 1850er Jahre wie der bayrische Innenminister Eduard VON SCHENK (1788-1841), der jung gestorbene Bruder Meyerbeers Michael BEER (1800-33) oder der Wiener Ludwig DEINHARDTSTEIN (1794-1859), der das Künstlerdrama pflegte, gelten als wenig qualitativ. Ob schlechte Dramen aber auch schon Trivialdramen sind, ist wiederum eine Frage der Definition.

Mitte des 19. Jhds beherrschte das Schauspielerdrama den Spielplan. Die Hof-, Stadt- und Privattheater der deutschen Residenz- und Provinzstädte lebten nicht von großer Dichtung, sondern waren auf zugkräftige „Novitäten“ angewiesen. Sieht man sich ihr Repertoire in den 1840er bis 1860er Jahren näher an, so überrascht aus heutiger Sicht die Unzahl populärer Unterhaltungsstücke mit den charakteristischen Titeln *Rezept gegen Schwiegermütter*, *Sie hat ihr Herz entdeckt*, *Feuer in der Mädchenschule* u.s.w. Alle diese Stücke waren überaus erfolgreich. Das bühnenwirksame Lustspiel mit populärer Situationskomik dominierte mit etwa 100 Stücken der Schauspieler Roderich BENEDIX (1811-73). Die wahre Beherrscherin der Bühnen war aber die Schauspielerin Charlotte BIRCH-PFEIFFER (1800-68), die sich darauf spezialisierte, die Erfolgsromane der Zeit zu dramatisieren, darunter *Der Glöckner von Notre Dame* (1837) nach Victor Hugo, *Dorf und Stadt* (1847) nach Berthold Auerbach und *Die Grille* (1857) nach George Sand. Weil es keinen entsprechenden Urnehmerschutz gab, konnten die betroffenen Autoren sich nicht dagegen wehren. Solchen Erfolgsdramatikern wie Benedix und der Birch-Pfeiffer kann man eine gewisse technische Routine sicherlich nicht absprechen. Auch der Erfolg selbst ist keine Schande, zumal die Größe des erreichten Publikums im Vergleich zum Medienzeitalter sich immer noch in Grenzen hielt. Ein deutliches Kennzeichen der Trivialisierung ist aber die ausschließliche Orientierung an der Wirkung und die Wiederholung einer erfolgreichen Manier.

Nach der Reichsgründung von 1871 wurden immer mehr neue Privattheater gegründet, vor allem in Berlin. Hier blühte in Nachahmung des französischen Boulevardstücks vor allem die leichte Unterhaltungskomödie. Gustav VON MOSER (1825-1903), Adolf L'ARRONGE (1838-1908) und Oskar BLUMENTHAL (1852-1917) hießen die Erfolgsdramatiker bis zur Jahrhundertwende. Auch die Wiener Brüder Franz (1849-1913) und Paul VON SCHÖNTHAN (1853-1905), die auch gemeinsam arbeiteten, waren überaus beliebt, vor allem mit ihrem Lustspiel *Der Raub der Sabinerinnen* (1885). Obwohl auch diese Autoren schon von kritischen Zeitgenossen und dann von den Literaturgeschichten nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch recht scharf verurteilt wurden, sind ihre Stücke in der Regel bemerkenswert harmlos und in den besseren Fällen sogar lustig.

Ab dem Naturalismus und besonders im 20. Jhd. ist es schwierig, Trivial- oder Unterhaltungsdramen von der etablierten Kunst zu unterscheiden, schon deswegen, weil sich alles Mögliche etabliert hat. Nach dem ersten Weltkrieg setzte sich zunächst der Erfolg des Boulevardstücks fort. Der Ex-Expressionist Walter HASENCLEVER (1890-1940) wendete sich ab etwa 1927 von der pathetischen Dichtergeste ab und schrieb gekonnt witzige Unterhaltungskomödien ganz im Stil des späten Kaiserreichs, natürlich mit den nötigen politischen und sozialen Unterschieden. Ob man nun aber seine expressionistische Frühphase oder diese Spätphase „trivial“ finden will, ist wieder einmal eine Frage der Definition, oder einfacher gesagt: Geschmacksache. Wenn das Mitmachen in einer vorgegebenen Manier das

Kriterium ist, dann hatte auch der Expressionismus – wie überhaupt die meisten „Richtungen“ und „Schulen“ – viel Triviales; wenn der Publikumserfolg entscheidet, dann muss man seine Boulevardstücke als trivial einstufen. Dabei darf man aber nicht übersehen, dass auch Brechts *Dreigroschenoper* (1928) ein großer Publikumserfolg war und dass sich die Trivialität durchaus auch auf das Weltbild und die dichterische Ausdrucksweise von Autoren beziehen lässt, die sich selbst für gar nicht trivial halten.

Über die Dramatik der nationalsozialistischen Zeit, die heute keiner mehr kennt, lässt sich nicht viel sagen. Insofern sie Ausdruck der politischen Ideologie war, mag auch hier viel Triviales untergelaufen sein. Von besonderen Publikumserfolgen einschlägiger Werke ist nichts bekannt. Die Thingspiel-Bewegung, die in Form von Massenveranstaltungen geplant war, musste jedenfalls wegen mangelnder Begeisterung schon 1937 wieder eingestellt werden. Eberhard Wolfgang MÖLLER (1906-72) war einer der fleißigsten Stückelieferanten zu diesem Zweck.

In der zweiten Hälfte des 20. Jhds wurde das Bedürfnis nach Trivialität immer mehr vom Film und vom Fernsehen befriedigt. Die allseits beliebten Fernsehserien übertreffen in jeder Hinsicht – massenhaftes Publikum, Wiederholen erfolgreicher Maschen, primitives Weltbild – alles, was zuvor als Trivilliteratur gegolten hat. Kotzebue, Müllner oder die Birch-Pfeiffer sind dagegen gedankentiefe Formkünstler für ein elitäres Publikum. Das Theater hat seine Funktion als Unterhaltungsort längst verloren; dort werden heute andere Eitelkeiten gepflegt. Nur in den so genannten Volkstheatern werden noch, teilweise in dialektähnlicher Sprache, mehr oder weniger witzige Verwechslungs- und Intrigenkomödien der altmodischen Art einem größeren Publikum vorgeführt. Durch Fernsehübertragungen am bekanntesten geworden ist hier das Hamburger Ohnsorgtheater. Diese Volkstheater haben aber nichts mehr mit der alten Tradition etwa des Wiener Volkstheaters zu tun, sondern sind im Grunde provinzialisierte Varianten der Boulevardkomödie. Es ist ein Pseudo-Volkstheater, so wie der „volkstümliche“ Schlager, der ebenfalls im Fernsehen Konjunktur hat, ein Pseudo-Volkslied ist.

Gewisse Trivialisierungstendenzen lassen sich heute mitunter auch bei den beliebten sommerlichen Freiluftvorstellungen in Burghöfen, Schlossgärten oder auf Marktplätzen feststellen, die meist von der Spannung leben, ob die Aufführung das Ende erreicht oder wegen Regens abgebrochen werden muss. Bei Klassiker-Inszenierungen, wie etwa von Goethes *Götz in Jagsthausen*, wirkt sich hierbei die Popularisierung im Vergleich zu den üblichen Theatersünden eher positiv aus. Problematischer sind triviale Spezialitäten, wie der *Student Prince* bei den Heidelberger Schlossfestspielen, eine Adaption des Trivial-Klassikers *Alt-Heidelberg* (1903) von Wilhelm MEYER-FÖRSTER (1862-1934), die man touristenfreundlich gleich auf Englisch darbietet. Dass man aus einem trivialen Stoff durch Übertragung in ein anderes Medium aber auch ein Kunstwerk machen kann, zeigt Ernst Lubitschs Verfilmung von 1927. Die Dramatisierung eines von der Jugend immer noch vielgelesenen Trivialautors des 19. Jhds bieten die Karl May-Festspiele in Bad Segeberg. Ein Sonderfall ist das berühmte Oberammergauer Passionsspiel, das seit 1634 alle zehn Jahre stattfindet und bei großem Besucherandrang von etwa 2000 Laienschauspielern aufgeführt wird. Ursprünglich stammt es direkt von einem mittelalterlichen Passionsspiel ab. Man hat aber wiederholt den Text modernisiert, zuletzt ganz dem herrschenden Zeitgeist angepasst und greift nun auch für die Inszenierung auf die übliche Theateroutine zurück, so dass wenig echt Volkstümliches oder auch nur echt Religiöses übrig geblieben ist. Hier lässt sich beobachten, wie gerade durch die Beseitigung des Naiven, das selbst niemals trivial ist, eine Trivialisierung erreicht wird.

Im Vergleich zum Roman kann man aber feststellen, dass die dramatische Form – abgesehen von den Massenmedien – weniger anfällig für Trivialität war als der Roman. Schon die Notwendigkeit, dass die Stücke an einem Theater aufgeführt werden mussten, scheint hier qualitativ und quantitativ gewisse Grenzen gesetzt zu haben, die vom Schundroman leichter

unterschritten werden konnten. So extreme Phänomene wie der Groschenroman sind nicht oder nur ganz selten auf die Bühne gekommen.

2. Triviale Lyrik (Rainer Hillenbrand)

Triviale Lyrik – das klingt fast wie ein Oxymoron. Der Roman stand gerade in Deutschland lange Zeit im Verdacht, eine triviale Gattung zu sein; und nur allzu viele Beispiele rechtfertigten diesen Verdacht. Jeder Roman muss sich als Kunstwerk erst einmal beweisen. Die Lyrik aber steht schon als Gattung im Ruf des Elitären. Wer liest schon Gedichte? Und wie könnte dieser verhältnismäßig kleine Kreis als Markt für triviale Massenware attraktiv sein? Es gab nun aber durchaus Zeiten, wo das Gedicht oder Lied höher im Kurs stand; es gab tatsächlich viel verkaufte Gedichtsammlungen und populäre Lyriker. Allerdings ist es gerade hierbei angebracht, Popularität nicht mit Trivialität zu verwechseln, sonst müsste man unstreitig hervorragende Gedichte wie Heines *Lorelei*, das bis vor relativ kurzer Zeit durch Friedrich Silchers Vertonung nicht nur die deutschen Männergesangsvereine, sondern auch die Familienfesttage erobert hatte, auf der Trivialitätenliste ganz nach oben setzen. Die Vertonung spielt bei der populären Verbreitung gewiss eine große Rolle: erst Schubert machte Wilhelm Müllers *Lindenbaum* zum Volkslied.

Volkslieder, was immer man genau darunter verstehen will, zeichnen sich ja durch eine lang andauernde Popularität aus. Es scheint aber, als ob gerade der Aspekt des Langandauerns hier die Trivialität ausschliesse. Volkslieder sind oft einfach oder naiv, aber niemals trivial. Das Triviale überdauert nicht die Zeit, weil es zeitgebunden ist. Trivialität stellt sich ein, wenn erfolgreich auf eine Mode spekuliert oder sonstwie an den Zeitgeist appelliert wird. Deshalb sind die meisten Schlager trivial. Aber auch unter den Schlagern verbergen sich potentiell Volkslieder. Ein Text wie *Lili Marleen* (1915) von Hans LEIP (1893-1983), der durch Schallplatte und Radio nicht nur Jahrzehnte später – auf beiden Seiten – zum meistgesungenen Soldatenlied im 2. Weltkrieg wurde, sondern auch heute noch bekannt ist, hat den Test der Zeit sicherlich bestanden, wenn auch hier die Melodie mitgeholfen haben mag. Die latente Sentimentalität des Liebesabschieds vor der Kaserne wird eingebettet in eine gar nicht einfach zu verstehende Erinnerungsstruktur; wie das echte Volkslied macht der Text logische Sprünge, die am Ende in die Tradition der Gespensterballade einmünden. Hier wird keineswegs eine heile Welt suggeriert, sondern im Gegenteil die Rückkehr in die Kaserne mit dem Gang in den Tod gleichgesetzt. Auch einige Schlager der 1920er und 1930er Jahre – etwa *Veronika der Lenz ist da* und *Wochenend und Sonnenschein* (beide 1930) – haben ihre witzig-ironische Frische behalten.

Das soll nicht heißen, dass es sich hierbei – und überhaupt bei Volksliedern – unbedingt um hohe Dichtung handeln muss. Aber trivial sind solche Dauererfolge nicht, weil sie ihren Erfolg offenbar einer modeunabhängigen humanen Konstante verdanken. Wie sehr man sich da täuschen kann, beweist Friedrich Nicolai, der die von Herder initiierte Volksliedbegeisterung des Sturm-und-Drangs für eine solche Mode hielt und gegen diese „schmutzigen“ Lieder heftig polemisierte. Er gab, um die Trivialität dieser „Gassenhauer“ zu beweisen, 1777 sogar eine eigene Sammlung abschreckend sein sollender Beispiele heraus: *Eyn feyner kleyner Almanach* überliefert aber ironischerweise einige der schönsten deutschen Volkslieder, die sonst verloren wären, und wurde deshalb noch von Arnim und Brentano für das *Wunderhorn* geplündert.

Triviale Moden betreffen vor allem zwei Bereiche: Gefühle und Werte. Die große Masse trivialer Lyrik gehört daher in die emotionale und in die politische Kategorie. Das Gefühl der Liebe scheint ja keine Frage der Mode zu sein, sondern eine humane Konstante. Der Begriff ist aber „ein zu weites Feld“, um nicht modisch gefüllt werden zu können. Vom Minnesang des hohen Mittelalters über die Liebesmetaphysik der Romantik bis zur Lyrik der sexuellen Befreiung im 20. Jhd. hat man sehr Verschiedenes unter „Liebe“ verstanden. Dazu kommen andere Gefühle wie die der Freundschaft, Familienbande, Naturbegeisterung, Melancholie, Weltschmerz, die zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichem Maße

Konjunktur hatten. Nicht diese Gefühle selbst, aber ihre jeweilige modische Verabsolutierung oder Simplifizierung bringt die poetischen Produkte, in denen sie vertreten und verbreitet werden, in die Gefahr der Trivialität.

Häufig trivial ist politische Lyrik, wenn sie nicht nur Missstände kritisiert, sondern eine konkrete Ideologie als Lösung der Probleme anbietet. Vom Inhalt der Ideologie ist das ganz unabhängig; schon immer haben sich die Agitationslieder der Linken und der Rechten stilistisch und rhetorisch geglichen wie ihre Aufmärsche und Massenveranstaltungen. Aber auch hier gibt es Ausnahmen und Übergänge. Schon seit der mittelhochdeutschen Spruchdichtung gibt es die politische Zeitkritik; im Zeitalter der Reformation hat sie sich – auf beiden Seiten – zu heftigster Polemik ausgeartet. Diese Schimpfereien sind oft nicht schön, aber deswegen nicht unbedingt trivial. Allerdings erinnert die Reformationszeit gerade auch dadurch an spätere politische Parteibildungen, dass die kleineren Geister und Mitläufer der Bewegung oft nur die vorgegebenen Schlagwörter wiederholten. Was ursprünglich einmal einen Sinn und eine Berechtigung hatte, verkommt zur oft abgedruckten Schablone der Rechthaber. So ist das dann auch mit Rationalismus und Irrationalismus, mit Kosmopolitismus und Patriotismus, mit Liberalismus und mit der Revolutionsphrase im 18., 19. und 20. Jhd.

Wenn das Nachtreten vorgegebener Wege und die gezielte Befriedigung einer Erwartungshaltung Merkmale des Trivialen sind, dann streift schon der hochmittelalterliche Minnesang nur haarscharf an der Trivialität vorbei. Jedenfalls macht die Mehrzahl seiner Exemplare auf den modernen Leser einen äußerst öden Eindruck. Die großen Lyriker dieser Zeit und Gattung sind eigentlich diejenigen, die eine Ausnahme machen, die das reine Liebesideal der „Hohen Minne“, wie man es in den Handbüchern definiert findet, gerade nicht vertreten oder sogar dagegen ankämpfen. Aber das gilt wohl für jede Epoche: die typischen Vertreter einer Richtung oder „Schule“ sind meistens nur zweitklassige Dichter, die mitunter auch zur Trivialität neigen. Bei der mittelalterlichen Liebeslyrik kommt aber noch etwas hinzu, was die modernen Definitionen des Trivialen ins Wanken bringt. Der massenhafte Eindruck dieser Produktion entsteht nämlich nicht unbedingt beim einzelnen Dichter, sondern durch die Gleichartigkeit ihrer Dichtweise. Das aber war für die Vorstellungen jener Zeit kein Makel. Man wollte nicht originell sein, sondern ein vorgegebenes Muster möglichst kunstfertig erfüllen. Mangelnde Originalität ist daher erst seit dem späten 18. Jhd. wirklich ein Kriterium für Trivialität. Und formale Kunstfertigkeit kann man auch den langweiligsten Minneliedern in der Regel nicht absprechen.

Ähnliches gilt dann auch für den Meistersang des 16. Jhds, obwohl bei ihm noch andere Indizien für Trivialität hinzukommen. Da ist vor allem das rein Handwerksmäßige der Produktion, bei der es hauptsächlich auf die korrekte Formerfüllung ankam. Aber auch der Gedanke der Erlernbarkeit von Dichtung hält sich bis in die rationalistische Ästhetik der Aufklärung hinein, die in dieser Hinsicht noch ganz mit Barock und Mittelalter zusammenfällt. Auch hier muss der moderne Leser aufpassen, nicht die spätere Genie-Ästhetik zum Maßstab des Trivialen zu nehmen.

Sehr lehrreich ist es immer wieder, negative Urteile der Vergangenheit mit ihrer späteren Revision zu vergleichen. Die Aufklärung erklärte die Barock-Dichtung zum „Schwulst“, und auch der Ausdruck „barock“ war, wie übrigens viele Bezeichnungen für Epochen oder Richtungen, pejorativ gemeint. Man warf der vorhergegangenen Epoche vor allem einen übertrieben rhetorischen Charakter vor, der nur auf Verwirrung und Verblüffung des Lesers abziele, um die innere Leere zu überdecken. Heute wird gerade in der Lyrik der spannungsreiche Barockstil wieder sehr viel höher eingeschätzt als die seichte Aufklärungsdichtung mit ihrer platten Weltsicht und banalen Formgebung. Auch das ist vielleicht nicht immer ein gerechtes Urteil. Es zeigt sich jedenfalls, dass die Trivialität nicht in allgemeinen Epochenmerkmalen zu fassen ist, sondern immer nur in ihren besonderen Ausprägungen. So wie kein Inhalt, kein Gefühl, keine Gesinnung an sich trivial ist, so ist es

auch kein Formideal und kein Epochenstil. Allerdings neigt jede Zeit dazu, das gerade Überwundene der vorangegangenen Epoche ästhetisch für minderwertig zu halten. Viele falsche Urteile über das späte 19. Jhd. rühren von diesem Reflex des frühen 20. her, der sich in den seither inflationär entstandenen Literaturgeschichten verfestigt hat.

Auch die Barockpoeten hatten ihre negativen Urteile über die vorangehende Zeit und über die gleichzeitige Volksdichtung. Seit dem 17. Jhd. lassen sich sogenannte Bänkelsänger nachweisen, also herumreisende Schausteller, die sich auf Jahrmärkten oder anderen Volksansammlungen auf eine Bank oder sonst ein Podest stellten und – meist durch Abbildungen illustriert – in einem monoton-wichtig-tuerischen Tonfall ihre Balladen über schreckliche Mordtaten (Moritaten) und andere Sensationen vortrugen. Heute machen diese Texte einen satirisch-parodistischen Eindruck, und in diesem Sinne wurde die Gattung etwa von Brecht (*Mackie Messer*) oder im Kabarett des 20. Jhds wieder aufgegriffen. Ursprünglich waren aber die Schauergeschichten – zumindest vorgeblich – ebenso ernst und volksdidaktisch gemeint wie heute die Schlagzeilen der Massenzeitungen, deren immanente Komik ihrem Zielpublikum auch meist entgeht. Überhaupt hat der Bänkelsang manche Merkmale des Boulevardjournalismus. Das merkantile Interesse war, natürlich in viel kleinerem Maßstab, auch bei den Bänkelsängern vorhanden, die ihre Texte und Bilder gleich als Flugblätter verkaufen wollten. Deshalb spekulierten sie gezielt auf das Weltbild und die Wertvorstellungen der potentiellen Käufer. So häufen sich also die Trivialitätsmerkmale, die sich noch durch klischeehafte Effekthascherei und rührselige Gefühlsduselei erweitern lassen. Bei alledem mögen auch hier nichttriviale Exemplare vorgekommen sein, die dann den Übergang zur Volksballade schafften. Diese Volksballade unterschied sich vor allem auch durch ihre traditionellen Stoffe von den möglichst aktuellen Inhalten der Bänkellieder. Wie beim Verhältnis zwischen Volkslied und Schlager erweist sich auch hier das Zeitgebundene als trivialitätsanfällig, ohne es in allen Fällen unbedingt sein zu müssen.

Das Modische ist trivial. Es befriedigt das offenbar weit verbreitete Bedürfnis nach sozialer Anpassung unter dem Deckmantel des Individuellen. Aber auch das bewusst Antimodische macht sich von dem selben Impuls abhängig, und es ist bezeichnend, dass es oft zur nächsten Mode gemacht wird. Seit dem 18. Jhd. häufen sich die literarischen Moden. Es ist bezeichnend für die Anfälligkeit der Gefühle, trivialisiert zu werden, dass es sich dabei oft um irrationalistische Gegenströmungen zur herrschenden Aufklärung handelte. Auch der Rationalismus ist trivialisierungsfähig, aber modische Begeisterung lässt sich besser für Emotionen erregen. Außerdem ist für den modernen Trivialitätsbegriff, wie schon angedeutet, eigentlich die Genie-Ästhetik Voraussetzung, nach der man etwa ganz Individuelles und Einzigartiges schaffen soll. Diese Jagd nach dem Niedagewesenen kann in der Tat großartige Ergebnisse haben, die in früheren Zeiten undenkbar waren, sie führt aber gleichzeitig dazu, dass das Absurde und Abstruse sich häuft, und vor allem, dass die Attitüde, die falsche Pose überhaupt erst möglich wird. Die Kanzone eines Minnesängers oder das Sonett eines Barockdichters kann auch langweilig oder schlecht sein, sie erheben aber niemals den falschen Anspruch eines echten Gefühls, weil sie sich ihrer Konventionalität immer bewusst sind. Erst die Kraftmeierei des Sturm-und-Drangs oder die Gefühlsduselei der Romantik sind Trivialisierungsstufen höherer Ansprüche.

Die Geschichte der modernen Trivialität beginnt also eigentlich erst nach der Mitte des 18. Jhds. Der Gefühlskult der Empfindsamkeit treibt schon kuriose Blüten, besonders auch in den exaltierten Freundschaftsbeteuerungen. Um 1770 erscheint mit den Musenalmanachen dann auch die lyrische Almanachsware. Nun hatten diese Sammlungen moderner Lyrik keine massenhafte Verbreitung nach heutigen Begriffen; überhaupt muss man sich das Zielpublikum jener Zeit höchstens nach einigen wenigen Tausenden vorstellen. Verglichen mit dem heutigen Büchermarkt war es immer noch eine sehr elitäre Angelegenheit. Aber immerhin begann doch schon so etwas wie eine regelmäßige Lyrikproduktion für einen bestehenden Abnehmerkreis; und die erfolgreichen Almanache waren ein gutes Geschäft. Wie sehr das zu füllende Medium

die Entstehung der Gedichte oft überhaupt erst verursacht hat, zeigt sogar die Balladenproduktion Schillers und Goethes für Schillers Musenalmanach von 1798. Sicherlich wären die allermeisten Gedichte, die sich in den Musenalmanachen finden, überhaupt nie gemacht worden, hätte es diese Publikationsmöglichkeit nicht gegeben. Das führte zu positiven Ergebnissen, wie dem genannten, aber auch zu einer wahren Lyrikschwemme; noch 1836 spricht der geplagte Almanachsredakteur Franz von Gaudy in einem Brief an den Verleger von den „Almanachparasiten“ und dem „heillosen Mist“, mit dem er zu tun habe.

Eine der ersten Lyrikmoden war die von Friedrich Gottlob KLOPSTOCK (1724-1803) um 1750 angeregte Bardendichtung, die nach englischem Vorbild, wo man damals gerade die keltische Urzeit entdeckte, die Fiktion einer neugermanischen Volksdichtung etablieren wollte. Nach 1770 hat Klopstock sogar die antike Mythologie seiner älteren Gedichte germanisiert. Wirkten Klopstock und auch noch Heinrich Wilhelm VON GERSTENBERG (1737-1823) mit seinen *Gedichten eines Skalden* (1766) zumindest stilistisch anregend auf den Sturm-und-Drang, so verkam die Sache seit etwa 1770 bei Johann Nepomuk DENIS (1729-1800) und Karl Friedrich KRETSCHMANN (1738-1809) endgültig zum Mummenschanz.

Unter einem Barden verstanden diese Bardensänger fälschlich einen germanischen Sängerkrieger oder Kriegersänger, der vor versammeltem Volk seine patriotischen Lieder und Schlachtgesänge zum Besten gibt. In dieser Pose sprechen auch ihre Rollengedichte zu einem fiktiven Publikum. Dieses kriegerische Schlachtgeschrei war sicherlich eine Reaktion gegen das allzu süßliche Getändel der Rokokodichtung, verfiel aber ins gegenteilige Extrem des gemacht Primitiven. Natur statt Kultur, Tugend statt Frivolität waren die vertretenen Werte, die sich natürlich auch aus dem Rousseauismus der Zeit nährten. Das wurde verbunden mit einer patriotischen Bewegung, die angesichts der politischen Zersplitterung die nationale Einheit in der Vergangenheit suchte. So wie Klopstock seine antiken Götter einfach in germanische umtaufen konnte, so zeigt sich allerdings auch sonst oft genug unter der germanischen Tünche der angeblich bekämpfte anakreontische Zeitgeist. Auch formal leiten sich die „freien Rhythmen“, die das Kraftvoll-Barbarische ausdrücken sollen, nur allzu direkt von der Imitation antiker Oden her, die Klopstock ebenfalls um 1750 erfunden hatte. War die ganze Richtung im Grunde von Anfang an verfehlt, so gab sie sich durch Übertreibung und mangelnde Selbstironie mit der Zeit immer mehr der Lächerlichkeit preis, so dass nicht einmal die wahlverwandten Stürmer-und-Dränger sich weiter darauf einließen.

Anders steht es mit dem Ossianismus, der aus der selben britisch-keltischen Quelle sprudelte. Seit der Schotte James MACPHERSON (1736-1796) Anfang der 1760er Jahre erfolgreich seine eigenen Gedichte im altertümelnden Stil als neu entdeckte Werke des mythischen Sängers Ossian verkaufte, begeisterte sich auch in Deutschland die junge Generation an dieser melancholisch-sentimentalen Stimmungslirik mit düster-unheimlichen Naturschilderungen. Die Bardendichter fühlten sich natürlich ebenfalls angezogen, und es war Denis, der die ersten Übersetzungsversuche lieferte. Aber diesmal nahm auch der Sturm-und-Drang die Sache ernst; Goethe griff die Mode im *Werther* (1774) auf, und Herder folgte ihr sogar noch in den 1780er Jahren. Gerade bei Herder wurde das Missverständnis aber fruchtbar, insofern es seinen Volksliedbegriff und seine Genieästhetik herausbilden half. Sein *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* steht 1773 am Beginn dieses Prozesses. Noch bis in die Romantik und den späteren Schauerroman hinein finden sich ossianische Stimmungen. Überhaupt scheint diese Richtung mehr auf die Prosa gewirkt zu haben; eigentlich ossianische Lyrik findet sich nur selten. Ihre Stelle nahm eben das Bardentum ein.

Dass sich in der Lyrik des Sturm-und-Drangs, wie in seiner Dramatik, manches Banale und Triviale findet, ist nach alledem nicht verwunderlich. Aber trivialisieren lässt sich alles; sogar die Weimarer Klassik hatte ihren, wenn auch kleineren, Epigonenschweif, den man aber mit der pejorativ gemeinten Bezeichnung Klassizismus schamhaft abzutrennen pflegt. Übrigens ist auch hierunter nicht alles so schlecht, wie es eine spätere Gefühlsopposition den formbewussteren Konkurrenten vorwarf. Wieder zeigt es sich, dass irrationalistische

Tendenzen wie die Romantik stärker der Trivialisierung unterliegen. In der romantischen Lyrik lassen sich Trivialitätsspuren bis zu den anerkannten Vertretern der Epoche verfolgen; ausgesprochene Triviallyriker sind aber in den Almanachen der Zeit begraben. Das bedeutet nicht, dass alles dort Begrabene trivial ist; mit viel Geduld lässt sich auch dieser Wald durchforsten und manches „zuunrecht Vergessene“ entdecken.

Mit dem Beginn des 19. Jhds beginnt aber – in Reaktion auf die Französische Revolution und die napoleonische Besetzung – im engeren Sinn die ideologisch geprägte Zeit und damit auch die politische Triviallyrik. Den Anfang macht die Lyrik der Befreiungskriege zwischen 1806 und 1815, die sich im heutigen Gedächtnis meist auf die schwungvoll-heroischen Verse von Theodor KÖRNER (1791-1813) konzentriert, vor allem weil er durch seinen Heldentod schon dem 19. Jhd. mythisch geworden war. Der vor allem auch religiös motivierte Max VON SCHENKENDORF (1783-1817) ging mehr in die romantisch-sentimentale Richtung, verkündete aber auch nach dem Ende des Heiligen Römischen Reichs weiterhin die Kaiseridee, womit er stark auf die konservative politische Dichtung der späteren Zeit wirkte. Das Pathos der Befreiungskriege drückte sich natürlich vor allem in Zwecklyrik aus. Körner, Schenkendorf, Arndt und manche Gelegenheitsdichter wollten mit ihren Liedern unmittelbar begeistern und den aktuellen Kampf moralisch unterstützen. Solch idealistische Zweckdichtung will sich von vornherein nicht mit den selben ästhetischen Maßstäben messen lassen wie distanziert-reflektierte Kunst. Wie man ein Opernlibretto nicht nach seinem eigenständigen Kunstwert bewerten darf, sondern danach, ob es Gelegenheit für gute Musik gibt, so liegt der Sinn aller Kriegsllyrik auch nicht in der Schaffung ewiger Kunstwerke, sondern in der zündenden Wirkung auf die Mitkämpfer. In späterer Zeit, wenn man von der Dringlichkeit der aktuellen Lage nicht mehr berührt ist, wirkt jede aktuelle Dichtung trivial; und als Dichtung ist sie es auch schon immer gewesen.

Die politische Lyrik des Jungen Deutschlands ähnelt frappant dem Pathos der Befreiungslieder. Das geht bis in direkte Anleihen hinein. Georg HERWEGH (1817-1875) imitiert nicht nur formal den rhythmischen Schwung und die Kehrreimtechnik Körners, er zitiert mit dem Gedicht *Der Freiheit eine Gasse!* 1841 geradezu ein Körnerlied von 1813, der damit übrigens auch schon einen Vers Schenkendorfs von 1809 ausgeliehen hatte. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Herwegh unter „Freiheit“ sich etwas anderes dachte als Körner. Auch die für Kriegslieder so natürliche Todesverachtung Körners – sie stammt vom „süßen Tod für’s Vaterland“ bei Horaz (carm. 3,2) – kehrt bei Herwegh genauso wieder: „Auf! in den Feind wie Wetterschlag! / O Reiterlust, am frühen Tag / Zu sterben, zu sterben!“ Diese Verse könnten von beiden Dichtern sein; tatsächlich sind sie aus Herweghs *Reiterlied* (1841). Darin versichert er ebenfalls, „für das Vaterland / Zu sterben, zu sterben“, nur dass er sich wiederum sein „Vaterland“ etwas anders vorstellte. „Freiheit“, „Vaterland“ und dergleichen Schlagworte – heute heißen sie „Demokratie“, „Menschenrechte“, „Völkergemeinschaft“ – sind eben leere Hülsen, die sich nach eigenem Geschmack und im eigenen Interesse beliebig auffüllen lassen. Das erkennt man aber leichter in der Vergangenheit als in der eigenen Gegenwart, wie man ja auch die eigene Trivialität nur schwer wahrnimmt, solange sie noch einen aktuellen Sinn zu haben scheint.

Bei Herwegh und manchen anderen Revolutionsdichtern um 1848 lässt sich auch ein deutlicher Einschlag von Schauerromantik beobachten. „Die bange Nacht ist nun herum, / Wir reiten still, wir reiten stumm / Und reiten ins Verderben“, beginnt das selbe *Reiterlied*. Ferdinand FREILIGRATH (1810-1876) kam von der Orientmode, wie sie mit Friedrich RÜCKERT (1788-1866) auch in Deutschland vertreten wurde; aber Freiligrath war weniger von dieser virtuosen Philologenlyrik beeinflusst als von Victor Hugos farbenprächtigem Orientalismus. Wie Hugo trug dabei auch Freiligrath seine exotischen Farben oft genug etwas zu dick und grell auf. Es war dann kein großer Stilbruch, als er 1844 in das Lager der Revolutionslyriker übergang. Mit Herwegh und Freiligrath sind übrigens die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung genannt; in Österreich müsste man noch Anastasius GRÜN (1806-1876) hinzufügen,

der mit seinen radikal-liberalen Gedichten ab 1829 überhaupt mit am Anfang der Vormärz-Lyrik steht. Die wahren Abgründe der Trivialität öffnen sich erst bei ihren Nachahmern. Doch auch schon vor Herwegh dichtete der aus Ungarn stammenden Karl BECK (1817-1879), der 1838 mit seiner Sammlung *Nächte. Gepanzerte Lieder* großen Erfolg hatte, den ödesten Revolutionsschund.

Die konservativ-patriotische Lyrik nach 1840, wie sie am besten durch Emanuel GEIBEL (1815-1884) vertreten wird, benutzt im Prinzip die selbe Rhetorik auf dem selben Niveau. Herwegh und Geibel, die auch eine literarische Fehde gegeneinander ausgetragen haben, stimmen in der „Vaterlandsliebe“ und im Verlangen nach „Freiheit“ samt zugehörigem Pathos durchaus überein, nur wiederum nicht in der Füllung dieser Begriffe. Wie Schenkendorf konzentrierte sich Geibel auf die Forderung nach Wiederherstellung von Kaiser und Reich, allerdings auf preußischer, also „kleindeutscher“ Grundlage. Diese älteren Gedichte konnte er dann 1871, als er vorübergehend zu den Siegern der Geschichte gehörte, als *Heroldsrufe* sammeln. Bei Geibel sind die politischen Agitationsgedichte allerdings nur der kleinere und ästhetisch unbedeutendere Teil seines lyrischen Werks. Wenn der erfolgreichste und angesehenste Lyriker des 19. Jhds nach Heine von den heutigen Literaturgeschichten gewöhnlich ganz zur Triviallyrik gerechnet wird, dann ist das ein sehr ungerechtes und parteiisches Urteil gegenüber einem Dichter, dessen politische Meinungen dann doch wieder gründlich aus der Mode gekommen sind.

Wie fließend für heutige Anschauungen die Grenzen zwischen liberal-revolutionären und patriotisch-konservativen Standpunkten damals waren, zeigt sich am besten an August Heinrich HOFFMANN VON FALLERSLEBEN (1798-1874), der 1841 das *Deutschlandlied* dichtete, dessen erste Strophe heute als zu nationalistisch gilt, um zur Nationalhymne zu taugen, der aber schon im nächsten Jahr wegen seiner *Unpolitischen Lieder* als zu revolutionär seine Professur verlor und aus Preußen ausgewiesen wurde. Gerade in jener Zeit, als die Franzosen wieder einmal den Rhein zu ihrer Grenze machen wollten, schrieben sonst ganz unbedeutende Dichter einige antifranzösische Lieder, die in späterer Zeit wiederverwendet wurden, so das *Rheinlied* (1840) von Nikolaus BECKER (1809-1845) und vor allem *Die Wacht am Rhein* (1840) von MAX SCHNECKENBURGER (1819-1849).

1866 und 1870 bestand dann wiederum Bedarf an Kriegsdichtung und politischer Lyrik. Theodor Fontane zeigte bei beiden Gelegenheiten, dass patriotische Lyrik nicht unbedingt trivial sein muss; und neben Geibel ließen sich die meisten Dichter der Zeit nicht lange bitten. Die Kontinuität seit den napoleonischen Kriegen verkörpert aber am besten der alte Germanist Hans Ferdinand MASSMANN (1797-1874), der schon zur Befreiungsllyrik begeistert hatte, dann als Demagoge und Anhänger der Jahnschen Turnerbewegung verfolgt wurde und nun erneut zur alten Leier griff.

Ab Mitte des 19. Jhds, als ein neuer Realismus die Romantik endgültig als führende literarische Richtung verdrängt hatte, blühte dennoch oder gerade deswegen eine Trivialromantik weiter, in welcher die alten Schlagwörter wie austauschbare Versatzstücke verwendet wurden. In der deutschen Lyrik herrschte seit dem *Wunderhorn* (1806) sowieso das Volksliedideal, das sich durch gekünstelte Einfachheit leicht banalisieren ließ. Allerdings muss man auch hier mit seinem Urteil vorsichtig sein. Den Vorwurf, romantische Signalbegriffe schablonenhaft zu benutzen, könnte man bei oberflächlicher Betrachtung auch schon Joseph VON EICHENDORFF (1788-1857) machen, der doch gerade mit dieser Technik der symbolischen Andeutung zu den bedeutendsten deutschen Lyrikern überhaupt wurde. Wenn in seinen Gedichten hartnäckig die Waldhörner klingen, die Wälder und die Bächlein rauschen und die Blitze hinter den Bergen rot aufleuchten, dann könnte das alles auch sehr trivial sein. Tatsächlich gelingt es Eichendorff, diesen Stereotypen durch den Kontext eine metaphysische Qualität zu verleihen. Da das aber eine große Ausnahme ist, rauschen die Wälder bei den meisten Spät- und Spätstromantikern auf die allertrivialste Weise durch ihre Lyrik. Neben dem Volksliedideal war es vor allem Heine, der ja selbst das *Wunderhorn* überaus schätzte,

mit seiner sentimental Ironie oder ironischen Sentimentalität, den die Lyriker der nachfolgenden Zeit über alle politischen Grenzen hinweg imitierten.

Die legitime und in vielen Fällen fruchtbare Sehnsucht ins Fremde wird auch gerne trivialisiert. Seit Goethes *Westöstlichem Divan* (1819) kam besonders der Orient wieder in Mode, den ja auch die romantische Philologie gerade entdeckt hatte. Der lyrisch fast unheimlich produktive Friedrich RÜCKERT (1788-1866), der aber auch ein geradezu virtuoser Formkünstler war, trug durch Übersetzungen und Bearbeitungen entscheidend dazu bei. Gleichzeitig mit der neuen Mittelaltermode hatte um die Mitte des 19. Jhds Friedrich BODENSTEDT (1819-1892) mit seiner pseudo-persischen Lyrik einen riesigen und langandauernden Erfolg. Die *Lieder des Mirza-Schaffy* (1851) gehörten zum Populärsten, was die deutsche Lyrik zu bieten hatte. Orientalismus und Mittelaltertum waren im Grunde zwei Formen der selben Tendenz: das Fremde, das sich der trivialisierenden Phantasie weniger stark widersetzt als das Bekannte, wurde in der räumlichen oder zeitlichen Distanz gesucht.

Für die triviale Mittelaltermode in der Lyrik und Versepiik dieser Zeit, die dem gleichzeitig entstehenden historischen Mittelalterroman entsprach, prägte Paul Heyse 1884 den Begriff Butzenscheibenlyrik, weil neben dem Rittertum des Hochmittelalters gerade auch das Bürgertum der Dürerzeit gerne in seiner häuslichen Idylle gezeigt wurde. Er tat dies übrigens in einem poetischen Vorwort zur hundertsten Auflage der *Gedichte* (1840) Geibels, den er von dieser Modeströmung positiv abgrenzen wollte. Denn hundert Auflagen für eine Gedichtsammlung bringen ihren Dichter natürlich allein schon in den Verdacht der Trivialität. Geibel selbst war der Erfolg seiner ersten Sammlung immer etwas unangenehm, weil er seine späteren Gedichte zurecht für deutlich besser hielt. Die frühen waren mitunter doch etwas sentimental und allzu leichtgewichtig geraten. Solche Schwankungen der Qualität sind aber gerade bei Lyrikern ganz die Regel. Auch von Heine und später von Rilke, deren Gedichte auch nicht ganz schlecht verkauft wurden, gibt es triviale Verse, ohne dass man sie deswegen generell der Trivialität beschuldigen würde. Wenn Gottfried Benn einmal meinte, jeder bedeutende Lyriker sei das nur mit einem halben Dutzend Gedichte, dann gibt es davon gewiss einige Ausnahmen. Aber man muss den lyrischen Dichter doch nach seinen besten Leistungen bewerten und nicht nach dem Durchschnittsniveau oder gar dem unteren Segment seines Werkes.

Butzenscheibenlyrik und vor allem die entsprechende Versepiik gab es schon um 1850 bei Gottfried KINKEL (1815-1882) und Oskar VON REDWITZ (1823-1891). Auch an diesen beiden zeigt sich, dass die triviale Mode weltanschauliche Grenzen überwindet. Der revolutionäre Kinkel dichtete mit *Otto der Schütz* (1846) eine ebenso kitschige Verserzählung wie der katholisierende Redwitz mit *Amaranth* (1849). Otto ROQUETTE ist mit *Waldmeisters Brautfahrt* (1851) zwar auch erfolgreich gewesen, blieb dabei aber liebenswürdig-harmlos, so dass sich diese Kleinigkeit auch heute noch mit Vergnügen lesen lässt. Richtig in Mode brachte das neue Altertümeln aber Joseph Viktor VON SCHEFFEL (1826-1886). Seine Verserzählung *Der Trompeter von Säckingen* (1854) und sein Roman *Ekkehard* (1855) waren noch gemäßigt und ironisch distanziert, aber mit der Liedersammlung *Frau Aventure* (1863) überschritt er selbst die Grenze zur Trivialität. Bis in die Wortwahl mit „Minne“ und „Tjost“ hinein lässt er hier einen Pseudo-Minnesang aufleben, der nur allzu viele Nachfolger fand, die im süßlichen oder derben Tonfall noch entschieden weiter gingen. Julius WOLFF (1834-1910), der die Manier bis ins 20. Jhd. betrieb, und Rudolf BAUMBACH (1840-1905) sind die Hauptvertreter dieser Richtung. Baumbach folgte auch mit seinen burschikosen Studentenliedern dem Vorbild, das Scheffel mit der äußerst populären Sammlung *Gaudeamus!* (1868) gegeben hatte.

Blühten am Anfang des 19. Jhds die Musenalmanache, so waren es in seinem letzten Drittel die Familienzeitschriften, die auch einen erstaunlichen Appetit für Lyrik zeigten. Kleine Gedichte und Sprüche ließen sich gut zum Füllen einer Seite oder eines Bogens gebrauchen. Einen großen Teil dieser Produktion besorgten Frauen, die ja auch den Trivialroman am selben Publikationsort dominierten. Bei dieser Frauenlyrik fällt es nun aber

schwer, von Trivialität im schlimmsten Sinne zu sprechen. Es sind meist ganz gut gemachte Sachen, die sich nur leider sehr ähneln und ganz offenbar nach den gleichen Mustern gearbeitet sind: *Wunderhorn*, Heine, Geibel, selten einmal Spezielleres wie Heyse oder Storm. Anna RITTER, geb. Nuhn (1865-1921), seit 1893 verwitwet in Berlin lebend, war beispielsweise mit ihren gefälligen, aber etwas konventionellen Versen häufig in den Familienblättern vertreten. Seit 1900 gehörte sie zur Redaktion der *Gartenlaube*, in der übrigens keineswegs nur Trivialautoren, sondern des guten Honorars wegen liebend gerne auch berühmte Dichter veröffentlichten.

Überhaupt erfüllten diese Familienzeitschriften eine wichtige kulturelle Funktion, indem sie zur Verbreitung von Kunst und Dichtung beitrugen, die dabei freilich oft etwas banalisiert wurden, insgesamt aber doch auf einem erstaunlich annehmbaren Niveau sich befanden – besonders wenn man es mit dem Niveau heutiger Popularisierungen in Zeitschriften und im Fernsehen vergleicht. Neben der liberalen *Gartenlaube*, die deswegen in Preußen zeitweilig verboten war, gab es vor allem noch das konservative *Daheim*, dem ab den 1880er Jahren im gleichen Verlag *Velhagen & Klasings Monatshefte* folgten, die sich moderner gaben und, angefangen mit dem Naturalismus, den neuesten Zeitströmungen offen zeigten. In beiden Blättern war Frida SCHANZ (verheiratete Soyaux, geb. 1859) gegen Ende des Jahrhunderts die beliebte Hauslyrikerin.

Im späteren 19. und im frühen 20. Jhd. entstehen populäre Schlager aus Operettenliedern, die oft zur Trivialität neigen. Im 20. Jhd. hatte das Soldatenlied und auch die ideologisch-politische Phrasendrescherei ja leider auch wieder Konjunktur. Und wieder sind sich die linke und die rechte Sangeskunst zum Verwechseln ähnlich. Es ist der selbe Trivialstil. Fast alle Gesellschaftslieder und auch die bürgerlichen Kunstlieder können trivialisiert werden. In speziellen Milieus, wie beim Militär, in Studentenverbindungen oder bei Wandervereinen, halten sich hartnäckig sonst unbekannte Lieder mit teilweise erstaunlich unzeitgemäßem Inhalt.

Im 20. Jhd. machte dann, gefördert durch Rundfunk, Fernsehen und Schallplatten, der Schlager Karriere, der nur selten witzig-geistreiche Texte bietet, meistens dagegen das massenhafte Bedürfnis nach Sentimentalität und nervenberuhigender Banalität befriedigt. Die politischen Schlagersänger nennen sich Liedermacher und erzielen in der Regel eine mehr pathetische Form der Trivialität, was ihnen selbst aber niemals in den Sinn kommen würde. Das selbe gilt für das Kabarett-Chanson, das sich gewöhnlich einem gesinnungsgleichen Publikum anbietet. Es sind immer noch die unreflektierten Gefühle und politischen Überzeugungen, die auf unterschiedliche Weisen am meisten für die Trivialisierung anfällig sind. Mangelnde Selbstkritik und distanzlose Identifikation sind die Quellen der unfreiwilligen Trivialität. Daneben gibt es natürlich, wie meistens beim Schlager, die absichtlich auf die Dummheit der Rezipienten spekulierende Trivialität. Das gilt natürlich gleichermaßen für die moderneren Schlagerformen, die sich selbst nicht mehr so nennen, sondern zur gegenseitigen modischen Abgrenzung immer neue Bezeichnungen benutzen. Gerade bei ihnen ist nämlich festzustellen, daß die neue Mode oft als Antimode zur vorhergehenden beginnt.

In der etablierten Kunstdichtung des 20. Jhds auf Trivialitätenjagd zu gehen, würde höchst kontroverse Ergebnisse erzielen. Da aber alles allzu Typische trivial wird, ließen sich Beispiele aus allen Richtungen finden. Je näher man der Gegenwart kommt, umso mehr vermischt sich die Trivialitätsfrage mit der Frage der Kanonbildung. Was bei den Anhängern als hohe Dichtung gilt, weil es ihnen einen hohen Grad an Identifikation erlaubt, könnte sich aus der zeitlichen Distanz betrachtet gerade deswegen als trivial erweisen. Und umgekehrt wird der Vorwurf der Trivialität auch gerne als Kampfmittel gebraucht, um das Missliebige beiseite zu schieben.

Trivialität hat ja immer etwas Unerfreuliches und Ärgerliches für den, der sie wahrnimmt. Wirklich komisch ist sie selten, sondern allenfalls lächerlich. Es gibt aber auch

den seltsamen Fall der erheiternden Triviallyrik, und das ist der Fall der berühmten Friederike KEMPNER (1836-1904). Seit die Klassikerin des unfreiwilligen Humors 1873 mit ihren *Gedichten* hervorgetreten ist, haben diese eine Auflage nach der anderen erlebt, und die Dichterin hat ihren Erfolg immer für den wohlverdienten Lohn ihrer poetischen Begabung gehalten. Die Spötter ertrug sie mit der Geduld einer Märtyrerin. Bis ins frühe 20. Jhd. hinein und bei Kennern darüber hinaus hatten ihre Gedichte auf allen Gesellschaften, die etwas poetische Erheiterung gebrauchen konnten, Kultstatus.

Das Geheimnis ihrer Wirkung ist die unerschütterliche Ernsthaftigkeit ihrer Trivialität. Sie gibt ungerührt Lebensweisheiten von sich, die ganz unbestreitbar wahr sind, wie: „Das Gute ach, ein goldner Traum, / Erreichbar selten oder kaum!“ Selten oder kaum wurde je ein solcher Strophenabschluss erreicht, höchstens von Wilhelm Busch, der es dann aber diabolisch gemeint hat. Tatsächlich erinnert die Kempner öfter einmal an die raffiniert naive Reimtechnik Buschs, nur dass es bei ihr eben nur naiv und nicht raffiniert ist. Gerade dieses Faktum, dass sie es wirklich ernst meint, erzeugt unfehlbar die Komik. Wenn sie aufzählt, welche Kräfte in der bösen Welt gegeneinander kämpfen, etwa „die Tugend mit dem Bösen“ oder die „Arbeit mit dem Gold“, dann lächelt man schon milde über soviel Lebenserfahrung. Wenn dann aber mit letzter poetischer Energie der Schlussreim auf „Gold“ gefunden wird mit der Versicherung, dass überhaupt „ein jeglich, jeglich Wesen“ kämpfen müsse, „ob es, und ob es nicht gewollt“, dann wirkt soviel syntaktische Virtuosität unmittelbar auf die Lachmuskeln.

Eine ganz besondere Begabung hat Friederike für Katachresen, also für falsche Bilder, die man sich nur vorstellen muss, um in den vollen Genuss ihrer Poesie zu kommen, so etwa wenn sie ihre „goldne Leier“ bittet, sich um ihre Seele zu hängen. Sie kennt ihre Klassiker und ihre Romantiker recht gut und verwendet deren Sentenzen und Metaphern kreuz und quer durcheinander. Bei alledem ist sie eine gute Seele und eine wahrhaft selbstlose Idealistin, die aufrichtig an den schlimmen Zuständen dieser Welt leidet. Sie verzeiht sogar Goethe und Heine, dass sie sich manchmal in Leben und Werken daneben benommen haben, aber darauf hinzuweisen kann sie als moralischer Mensch keineswegs unterlassen. Auch der Tierschutz, die Abschaffung der Einzelhaft und die Rettung lebendig Begrabener sind ihr ernste Anliegen, mit denen sie ungescheut vor Königsthronen tritt. Sie hat bei aller loyal monarchistischen Gesinnung eine sozialkritische Antipathie gegen das große Geld. Mitunter gelingt ihr auch tatsächlich ein rührender Vers, etwa über Nero, ihren Hund, leider wohl nur aus Versehen, denn ihre Pointen sind ja ungesucht und stellen sich von selber ein.

Die Trivialität ist, wie die Dummheit, grenzenlos. Sie ist an keinen Stoff und an keine Form, an keine Epoche und an keine Gattung gebunden. Alles Bedeutende kann trivialisiert werden. Friederike Kempner gibt nun die tröstliche Gewissheit, dass auch das Triviale wieder bedeutend werden kann, zumindest bedeutend komisch. Da es aber nicht nur eine Trivialliteratur sondern auch eine Trivialliteraturwissenschaft gibt, die durch wichtigtueriesches Breittreten methodischer Banalitäten ebenfalls oft in den Zustand unfreiwilliger Komik verfällt, soll hier am Ende Friederikes tiefgründigste Mahnung stehen:

„Die Nemesis, sie waltet
Bei allem, was man tut,
Nehmt euch in acht, ihr Menschen,
Die Nemesis nie ruht.“

Exemplarische Vertiefung: Patriotisch-politische Dichtung der Napoleonischen Kriege. Theodor Körner (Kálmán Kovács)

Seit gut zweihundert Jahren wird eine Trennung in der Kultur spürbar: Der Bruch zwischen einer elitären Hochkultur und einer Kultur für die alphabetisierten Massen (Massenkultur, populäre Kultur, Trivilliteratur) wird wahrgenommen. Wo die Grenze zwischen ihnen verläuft, wurde in der Forschung noch nicht genau geklärt, und es ist auch umstritten was wir als historische Erscheinungsformen der populären Kultur und der Trivilliteratur betrachten können. Eine wertorientierte Perspektive, die Kulturprodukte in wertvolle und wertlose Kategorien ordnet, ist aus vielen Gründen unfruchtbar. Vor allem rechnet eine solche substantielle Betrachtung der Kultur, die in den Kulturprodukten unvergängliche Werte sieht, nicht mit der Rezeption, mit dem historischen Wandel der Wertung von Kunst und Kultur. In unterschiedlichen historischen Situationen werden die Kunstprodukte anders eingeschätzt. Deswegen definierte Helmut Kreuzer „den Terminus Trivilliteratur historisch als Bezeichnung jenes Literaturkomplexes, den die ‚dominierenden Geschmacksträger einer Zeitgenossenschaft ästhetisch diskriminieren.‘“ (Killy) Auf diese Weise erweist sich das Problem der Trivilliteratur als ein Rezeptionsproblem.

Was jedoch die einzelnen Texte der Trivilliteratur betrifft, so können wir sie nicht als eine „eigenständige Textsorte, also als eigene literarische Ausprägung einer [...] Sprachfunktion“ (Hügel/1995, 281) betrachten. Dies heißt, dass etwa ein narrativer oder lyrischer Text der Trivilliteratur keine andere Kommunikationsstruktur hat als die Texte der „hohen“ Literatur. Autoren von Krimis operieren mit den selben narrativen Techniken wie Thomas Mann. Der Unterschied liegt eher im „ideologischen“ Schematismus der trivialen Texte: „Der Begriff Trivilliteratur ist somit wissenschaftlich brauchbar als Sammelbezeichnung für fiktionale Literatur, deren Eigenart in der massenhaften Variation von normativen Gattungsschemata gesehen wird“. (Killy)

Die Lyrik bildet bestimmt nicht den Schwerpunkt trivialer Literatur. Trotzdem scheint mir die Feststellung, dass Gedichte nicht von großen Massen gelesen werden (Schulz, 571, zit. Nusser, 96), etwas übertrieben. Hölderlins oder Benns Gedichte werden nicht von Massen gelesen, aber es gibt lyrische Texte, die eine Massenwirkung erreichen. Zu diesen gehören ja auch die Schlagertexte, die von großen Massen gesungen oder gehört werden. Unter den historischen Formen trivialer Lyrik ist vor allem das Bänkellied (Bänkelsang) zu erwähnen. Es war das Lied der Jahrmarktssänger, die auf öffentlichen Plätzen, auf einer Holzbank stehend, mit Musikbegleitung, ihre Lieder vortrugen. Das Lied wurde mit größeren Bildern illustriert, daher der ungarische Name von Bänkelsänger *képmutogató* (Bildzeiger). Die Lieder erzählten über das aktuelle Zeitgeschehen, über Katastrophen, Schauergeschichten, Mordfälle (Moritat) etc. Die Texte, mit Bildern versehen, wurden auf Einzelblättern oder in Heftform verkauft. Dass die Lieder Ereignisse erzählten, weist darauf hin, dass wir nicht immer über Lyrik im engeren Sinne sprechen dürfen. Mit Gassenhauer wurden populäre städtische Lieder bezeichnet, seit dem 19. Jahrhundert bedeutete der Name jedoch schlechte Musik, Schlager. Das Couplet ist ein witziges, oft pikantes Lied mit Kehrreim im Kabarett, in der Operette etc. Die Liederinlagen in den Operetten sind auch typische Erscheinungsformen der trivialen Lyrik. Im 20. Jahrhundert übernimmt eine regelrechte „Schlagerindustrie“ die triviale Liederproduktion.

Nusser definierte drei große thematische Bereiche für die triviale Lyrik (Nusser, 97):

1. Die Gefühlswelt des gemeinschaftlichen Lebens: Liebe, familiäre und freundschaftliche Beziehungen, die Sehnsucht danach etc.

2. Der Patriotismus der Napoleonischen Kriege und die quantitativ reiche Dichtung der patriotischen Bewegung.
3. Die Welt der Natur und die Wanderung in der Natur (Wanderlyrik), die beliebte Motive der Volkslieder und auch der romantischen Lyrik waren.

In diesem Kapitel wird die patriotisch-politische Dichtung der Napoleonischen Kriege vorgestellt. Thematische Klassifizierungen sind immer problematisch, auch die von Nusser ist nicht ohne Widersprüche, aber wir können davon ausgehen, dass ein guter Teil der patriotisch-politischen Dichtung der napoleonischen Kriege und des Vormärz zur Domäne der trivialen Lyrik gerechnet werden darf. „Nirgendwo in der deutschen Geschichte hatte es bisher Literatur gegeben, die im gleichen Umfang massenwirksam wurde.“ (Schulz, I/20)

Die patriotisch-politische Dichtung zeigt besonders einleuchtend, dass die triviale Literatur, wie bereits erwähnt, ein Rezeptionsproblem bedeutet. Jene Dichtung, die hier zur Diskussion steht, war zwar einst sehr populär, beinahe eine Modeerscheinung, ist aber aus heutiger Sicht nur von historischer Bedeutung und gehört zur verschwiegene und vergessenen „heiklen“ Tradition der deutschen Kultur. Als erstes wollen wir aber das Thema näher bestimmen.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war europaweit die Geburtsstunde des Nationalismus, eine Zeit, in der ein neues Nationalbewusstsein entstanden ist. Dieses Nationalbewusstsein war das Erlebnis einer Gemeinschaft kultureller Prägung. Da in der kulturellen Gestaltung der neuen Nationalidee die Literatur und die Philologie eine grundlegende Rolle spielten, spricht Benedict Anderson in seinem berühmten Buch *Die Erfindung der Nation* (Orig.: *Imagined Communities*, 1983) von einer „philologisch-lexikographische[n] Revolution“. (Anderson, 88) Tatsächlich ist das frühe 19. Jahrhundert auch die Geburtsstunde der modernen Philologie, der Germanistik. Letztere sah damals ihre Aufgabe in der Erarbeitung einer nationalen Identifikationsbasis. (Hermand, 28-41)

Nach Herders Sammlung von europäischen Volksliedern (*Volkslieder*, 1778/79) erschien die Volksliedersammlung von Achim von Arnim und Clemens Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806), in dieser Zeit wurden die heute wohlbekannten und kanonisierten Texte der altdeutschen Literatur (*Nibelungenlied*, *Hildebrandslied*, Hartmann v. Aue: *Der arme Heinrich* etc.) neu verlegt oder entdeckt, Jakob und Wilhelm Grimm publizierten ihre *Deutschen Sagen* (1816-18) und die *Kinder und Hausmärchen* (1812-1822), es war die Zeit der Entdeckung und Idealisierung des Mittelalters als nationale Vergangenheit, die Neuentdeckung und Aktualisierung alter Gestalten aus Sage und Geschichte wie etwa Barbarossas oder Hermanns (lat. Arminius), des Cheruskers.

Diese Entwicklungen erhielten wesentliche Impulse von den napoleonischen Kriegen. Die Niederlage Preußens und Österreichs, der beiden führenden Staaten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, bedeutete das Ende des alten Reiches, da die übrigen größeren süddeutschen Staaten (Bayern, Württemberg, Hessen-Darmstadt u. a.) Mitglieder im neuen Rheinbund waren, der ein französisches Protektorat war. Am 6. August 1806 erklärte der deutsche Kaiser Franz II. das Heilige Römische Reich für beendet. Franz II. war übrigens unter dem Namen Franz I. König von Ungarn (1792-1835) und seit 1804, ebenfalls als Franz I., Kaiser von Österreich (1804-1835).

Das Ende des alten Reiches und die Niederlage wurden von vielen als Demütigung empfunden, was zur Intensivierung eines gesamtdeutschen Kollektivgefühls führte. Es entstand eine patriotische Bewegung zur Befreiung des „Vaterlandes“, welche Bewegung nicht zuletzt in einer neuen patriotischen Dichtung ihren Ausdruck fand. Goethe erinnerte sich 1829 folgendermaßen an die Situation zwischen 1806 und 1815:

„Auch ist er [Béranger] in den Meisten seiner politischen Lieder keineswegs als bloßes Organ einer einzelnen Partei zu betrachten, vielmehr sind die Dinge, denen er

entgegenwirkt, größtenteils von so allgemein nationalem Interesse, daß der Dichter fast immer als große Volksstimme vernommen wird. Bei uns in Deutschland ist dergleichen nicht möglich. Wir haben keine Stadt, ja, wir haben nicht einmal ein Land, von dem wir entschieden sagen könnten: Hier ist Deutschland! Fragen wir in Wien, so heißt es: Hier ist Österreich; und fragen wir in Berlin, so heißt es: Hier ist Preußen. - Bloß vor sechzehn Jahren [1814], als wir endlich die Franzosen los sein wollten, war Deutschland überall. - Hier hätte ein politischer Dichter allgemein wirken können [...].“ (Goethe an Eckermann, 14. März, 1829; Eckermann, 629)

Wenn hier von „patriotischer Dichtung“ die Rede ist, so ist damit die Dichtung der Napoleonischen Kriege ungefähr in den Jahren 1806-1815 gemeint. In dieser Dichtung und in ihrer Fortsetzung entstand das moderne nationale Selbstbild der Deutschen. Oder wie Schulz es formuliert: „Die Geschichte des deutschen Nationalbewusstseins im 19. und 20. Jahrhundert ist ohne der politischen Literatur der Napoleonischen Kriege nicht denkbar.“ (Schulz, I/20)

Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass die patriotische Dichtung „nur einen Bruchteil der literarischen Produktion“ der Zeit bedeutete „und nicht einmal ihren bedeutendsten“. (Schulz, I/19) Sehr wenige Dichter waren ausschließlich oder gar überwiegend „patriotische“ Dichter. Nur Max SCHENKENDORF (1783-1817), Ernst Moritz ARNDT (1769-1860) und Körner waren überwiegend durch ihre „patriotischen“ Texte bekannt, die anderen, Achim von Arnim, Brentano, Fouqué, Kleist, Friedrich Schlegel, Uhland und Rückert, die Wichtiges in diesem Gebiet geleistet haben, sind vor allem nicht als patriotische Dichter bekannt. Arnims und Brentanos Texte zur patriotischen Lyrik sind heute sogar, wie Schulz bemerkt, „in den Werkausgaben begraben“. (Schulz, I/60)

Wir dürfen dabei auch nicht denken, dass die „Deutschen“ damals Schulter an Schulter eine geschlossene „antifranzösische Front“ bildeten. Goethe war, um das prominenteste Beispiel zu erwähnen, im Gegensatz zu seinen patriotisch gesinnten Zeitgenossen, weder von der Niederlage, noch von der patriotischen Welle besonders „beeindruckt“. Während Heinrich von Kleist, der vielleicht radikalste Patriot, Napoleon „für einen verabscheuungswürdigen Menschen; für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder“, für „einen, der Hölle entstiegene, Vatermördergeist“ hielt (*Katechismus der Deutschen*), war Goethe stolz darauf, dass der Kaiser (Napoleon) ihn sehr gnädig behandelte. Der weltbekannte Weimarer Dichterstern traf Napoleon dreimal, er bekam von ihm sogar das Kreuz der Ehrenlegion, das Goethe stolz trug. „Ohne das Legionskreuz geht Goethe niemals, und von dem, durch den er es hat, pflegt er immer ‚mein Kaiser‘ zu sagen!“ – berichtete Wilhelm von Humboldt in einem Brief. (Goethe-Handbuch 4/2, 745 f.)

Auch im politischen und staatlichen Sinne gab es keine Einheit. In dem damaligen Sprachgebrauch bezeichnete der Ausdruck Ausland auch die jeweils anderen deutschen Länder. Nach der Auflösung des alten Reiches gab es kein verfassungsrechtliches Bindeglied zwischen den souveränen deutschen Staaten, von denen Bayern, Sachsen, Württemberg, Baden u. a. mit Napoleon verbündet waren. Paradigmatisch ist, dass Andreas Hofer, der mythosgewordene Anführer eines Tiroler Volksaufstandes (1809), nicht nur mit Franzosen, sondern auch mit bayrischen und sächsisch-thüringischen Truppen kämpfte, da Tirol durch Napoleon von Österreich an Bayern fiel. Das Bild einer geschlossenen antifranzösischen „Einheitsfront“ war nur das Erinnerungskonstrukt späterer Zeiten, in denen die Befreiungskriege zu einer mythischen Nationalnarrative geformt wurden.

Trotzdem steht fest, dass die patriotische Bewegung die politische Aktivität der Gesellschaft erhöhte und eine quantitativ reiche Dichtung hervorbrachte. Ziel der Patrioten war u. a. die Befreiung des Landes und die Gründung eines Einheitsstaates, da das „Vaterland“, das verteidigt und befreit werden sollte, nur eine Fiktion, eine kulturelle Größe war, wie es im bekannten Gedicht von Ernst Moritz Arndt formuliert wurde:

Des Deutschen Vaterland (1813)

1

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Preußenland, ist's Schwabenland?
Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?
Ist's, wo am Belt die Möve zieht?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

2

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Baierland, ist's Steierland?
Ist's, wo des Marsen Rind sich streckt?
Ist's, wo der Märker Eisen reckt?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

[...]

6

Was ist des Deutschen Vaterland?
So nenne mir das große Land!
So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt,
Das soll es sein!
Das, wackrer Deutscher, nenne dein!

7

Das ist des Deutschen Vaterland,
Wo Eide schwört der Druck der Hand,
Wo Treue hell vom Auge blitzt
Und Liebe warm im Herzen sitzt
Das soll es sein!
Das, wackrer Deutscher, nenne dein!

8

Das ist des Deutschen Vaterland,
Wo Zorn vertilgt den welschen Tand,
Wo jeder Franzmann heißet Feind,
Wo jeder Deutsche heißet Freund -
Das soll es sein!
Das ganze Deutschland soll es sein!
[...]

(Quelle: Freiburger Anthologie)

Die so dargestellte Nation ist eine Kulturnation. Die konstitutiven Elemente des spirituellen deutschen Vaterlandes sind die gemeinsame Sprache (Str. 6: „So weit die deutsche Zunge klingt“), die gemeinsame Religion (Str. 6: „Und Gott im Himmel Lieder singt“) und gewisse moralische Eigenschaften (Str. 7: Zuverlässigkeit, Treue u. a.). Es hat sich als verhängnisvoll erwiesen, dass die deutsche Nationalidee im Kriegszustand entstand und dass sie sehr stark von einem Feindbild und vom Hass gegen den Feind geprägt wurde (Str. 8.: „Wo jeder Franzmann heißet Feind“).

Eine der bekanntesten Figuren der patriotischen Dichtung war Theodor Körner (1791-1813). Der Vater, Christian Gottfried Körner, ein angesehener Dresdner Jurist und Staatsbeamter, ist als ein enger Freund Schillers bekannt. Er und einige seiner Freunde retteten den jungen Schiller mit einem Stipendium aus der Armut. Im Körnerschen Haus gab es ein reges Kulturleben, unter den Gästen waren u. a. Goethe, Wilhelm von Humboldt, Kleist, die Gebrüder Schlegel, Tieck, Novalis, Tischbein und Schiller, der länger im Umkreis der Familie lebte.

Der junge Körner studierte von 1808 an mehreren Orten (Freiberg, Leipzig, Berlin) unterschiedliche Fächer und bald erschien sein erster Gedichtband (*Knospen*, Leipzig, 1810). Im August 1811 ging er nach Wien, wo er sich neben der Lyrik überwiegend dem Theater widmete. Durch die Kontakte des Vaters fand der junge Körner schnell Zugang zu den besten Gesellschaften und Salons und machte eine blitzschnelle Karriere als Theaterautor. Anfang 1812 wurde sein erstes Stück aufgeführt, und ein Jahr später wurde er als Theaterdichter am Burgtheater mit einer sehr guten Entlohnung (1500 Gulden) angestellt. Sein bekanntestes Stück, der *Zriny* (1812), war ein historisches Trauerspiel über den Held von Szigetvár. Das Drama wurde als Tendenzstück gelesen, wie die *Hermannsschlacht* von Kleist, und der historische Stoff wurde – gelegentlich anachronistisch – aktualisiert: Die Türken stehen für die Franzosen, die Verteidiger der Burg Sziget für die Deutschen, Süleiman ist eine Napoleon-Figur, wie es etwa in den Kommentaren von Schulausgaben zu lesen war. (Carel, XIII; Kovács)

Die rasche Dichterkarriere fand aber ein schnelles Ende: Körner meldete sich zum freiwilligen Kriegsdienst ins Freikorps von Adolf Freiherr von Lützow. Die Lützowsche Freiwilligentruppe hatte zwar keine wichtigen Kampfhandlungen durchgeführt, aber sie wurde zum Symbol für Vaterlandsliebe und Aufopferung. Neben Körner gab es eine Reihe von Intellektuellen, die aus Patriotismus in den Dienst traten. Bekanntere Mitglieder der Truppe waren u. a. Friedrich Ludwig Jahn, Turnvater Jahn genannt, Gründer der deutschen Turnbewegung und führende Figur des neuen Nationalismus, die Schriftsteller Joseph von Eichendorff und Friedrich de la Motte Fouqué. Die Farben des Freikorps, Schwarz-Rot-Gold, sind später die deutschen Nationalfarben geworden, und sie sind es bis heute. Der neue Mythos der heldenmutigen Frau, die sich für eine „heilige“ Angelegenheit opfert und ihre Geschlechterrolle überschreitend mit den Männern kämpft, kommt auch aus dem Lützowschen Freikorps: Eleonore Prochaska, Tochter eines Kriegsinvaliden, meldete sich als Mann verkleidet unter falschem Namen zum Dienst bei Lützows Truppe. Erst bei ihrer tödlichen Verwundung in einer Schlacht wurde sie als Frau erkannt, und sie ging als die „deutsche“ oder „Potsdamer“ Jeanne d’Arc in die kollektive Erinnerung ein.

Theodor Körner schrieb in dieser Zeit eine Reihe von Gedichten, die seinen späteren Ruhm begründeten. Er starb bei einem Gefecht bei Gadebusch (nahe Schwerin) am 26. August 1813. Seine Gedichte wurden von seinem Vater geordnet und 1814 unter dem Titel *Leier und Schwert* gedruckt. Damit entstand das Paradigma des Dichters, der für sein Vaterland und für die Freiheit stirbt, der Leier mit Schwert (Wort und Tat, Dichtung und Patriotismus etc.) vereinigt.

Autor und Werk, die heute eher unbekannt sind, erlebten im 19. Jahrhundert eine enorme Rezeptionskarriere, die bis Ende des zweiten Weltkrieges andauerte. Körner wurde in Preußen der „personifizierte Nationalmythos“ (Johnston, 178), und sein Drama *Zriny* war in Deutschland auch noch in der Zwischenkriegszeit Schullektüre. In den slawischen Ländern machte das Stück bzw. die Hauptfigur „Zriny“ als slawischer (kroatischer) Nationalheld Karriere. In Kroatien spielte das Drama eine große Rolle bei der Entstehung der neuen (kroatischen) nationalen Identität. Belege dafür sind, dass das neue deutsche Zagreber Theater 1834 mit einer *Zriny*-Aufführung eröffnet wurde, dass die erste kroatische Prosaübersetzung von *Zriny* (1840) „einer der ersten szenischen Drucktexte in der neuen kroatischen

Standardsprache“ war (Bobinac, 71), dass die Übersetzung und die Aufführungen enthusiastisch aufgenommen wurden und dass das Stück den Stoff für die kroatische Nationaloper von Ivan Zajc (1832-1914) lieferte: *Nikola Šubić Zrinjski*, nach einem Libretto vom Jahre 1876 von Hugo Badalić (1851-1900).

Dass Körners *Zriny* in Ungarn schnell bekannt geworden ist, darf uns nicht überraschen, da die *Zrínyis*, sowohl der Held von Sziget als auch der Dichter Zrínyi und sein Epos *Szigeti veszedelem* (Der Fall von Sziget), nach einer Periode der Vergessenheit in dieser Zeit wieder in die kollektive Erinnerung gerufen wurden. Die erste ungarische Prosaübersetzung von Körners *Zriny* entstand 1819 in Kolozsvár (dt. Klausenburg) in Siebenbürgen, wo 1821 das erste ständige ungarische Theater mit Körners Stück eröffnet wurde. Es war eine feierliche Laienaufführung von Aristokraten, unter ihnen die Gubernatorstochter und Mitglieder aus den vornehmen Familien Csáky, Rhédey, Teleky, Bethlen, Bánffy, Inczédy, Barcsay, Horváth (Bayer/1887, 517).

Eine zweite, metrische Übersetzung entstand 1818 von Pál SZEMERE (1785-1861), der das Stück auf die Bitte des Pester Wohltätigen Frauenvereins (gegr. 1818) hin übersetzte. Die oberste Schutzfrau des Vereins war die Erzherzogin Maria Dorothea, die Frau des Palatins Erzherzog Joseph. Gründerin und Vorsteherin war die Gräfin Teleki, deren Pester Salon ein wichtiger Treffpunkt des öffentlichen und kulturellen Lebens war. Szemeres Übersetzung wurde von dem Frauenverein im deutschen Theater aufgeführt (1818), und dies war zugleich die erste ungarische Vorstellung im deutschen Theater von Pest. Wie in Siebenbürgen war die Aufführung in Pest ebenfalls eine Produktion von Aristokraten und Intellektuellen. Unter den Akteuren finden wir die Gräfin Teleki, ihren Sohn József (1790-1855), den späteren Kronhüter und Gubernator von Siebenbürgen (1842-48), Lajos oder Ludwig Schedius, Redakteur und Professor der Ästhetik an der Pester Universität. (Gyulai, 1) *Zriny* war auch in der breiten Öffentlichkeit erfolgreich, allein die deutschen Bühnen in Pest und Ofen gaben es im Vormärz 37mal (Belitska-Scholtz/ Somorjai, 937), hinzu kommen noch die ungarischen Bühnen. Auch vor der Eröffnung des ungarischen Nationaltheaters in Pest (1837) wurde das Stück in der Presse empfohlen (Kerényi/MSzT, 232), und am 20. März 1848 wurde es in Temesvár gespielt. In der Pause wurden Kőlcseys *Himnusz* und Vörösmartys *Szózat* vorgetragen. (Kiss, 472) In dieser ersten Phase wurde also das Stück mit einem sehr hohen Rang kanonisiert, aber die professionelle Kritik war anderer Meinung. Kőlcsey schrieb eine sehr ausführliche vernichtende Rezension über das Stück. (*Körner Zrínyijéről*. In: *Élet és Literatura*, 1826) Kőlcsey wirft Körner vor, (1) dass er in der Dramaturgie bombastische Effekte sucht, (2) dass die Sprache voll von rhetorischen Schwellungen ist, (3) dass das Stück keinen dramatischen Konflikt hat und (4) dass der Held keine ungarische Figur ist, da sie historisch ungetreu gezeichnet wurde. Insgesamt rechnet Kőlcsey Körners *Zriny* zur schlechten sentimental Literatur. Der Held von Sziget, meint Kőlcsey, spricht bei Körner nicht wie ein Feldherr im 16. Jahrhundert: „minden orozzlánsága mellett is [...] szigvarti ömlengezésekben bugyborékol“. (Kőlcsey, 527) (Trotz allem Löwenmut gurgeln aus ihm Herzensergießungen eines Siegwarts. Übers. v. K. K.; Kőlcsey denkt an Johann Martin Miller, 1750-1814, und seinen sentimental Erfolgsroman *Siegwart. Eine Klostersgeschichte*, Leipzig 1776 bei Weygand.)

Dass ein schlechtes Stück eine große Karriere machte, darf uns nicht verwundern. Erstens hatte das Theater damals einen sehr hohen Stellenwert, unabhängig von der Qualität des gegebenen Stückes war eine Aufführung eine Art Liturgie der neuen nationalen Kultur. Zweitens dürfen wir das Thema nicht unterschätzen. Selbst Kőlcsey drückt angesichts des Themas ein Auge zu, und zwar das qualitative: „Én valóban észrevétlenül a közönség örömkifakadásai közé vegyültem, felejtém Körnert, és művében a német világi szentimentalizmus üres csevegéseit, s csak azt érezvén, hogy magyar vagyok, csak azt, hogy az új Leonidas dicsősége reám is, mint hazafira, visszafénylik, éppen oly művítelői fejkargatás

és szemöldök-hunyorgatás nélkül csappangatám öszve tenyereimet: mint a galeriának boldog birtokosai.” (Kölseý, 525) (Ich mischte mich unbemerkt unter die Zuschauer und teilte die Freudenausbrüche, vergaß Körner und die leeren Plaudereien des weltlichen deutschen Sentimentalismus in seinem Werk, fühlte nur, dass ich ein Ungar bin, dass der glänzende Ruhm des ungarischen Leonidas auch auf mich, einen Patrioten, zurückfällt; ich klatschte in die Hände ohne Wenn und Aber, wie das glückliche Publikum auf der Galerie. Übers. v. K. K.) Drittens war die Qualität der Theaterprogramme in dieser Zeit ziemlich niedrig. Ein vierter Grund liegt in der politisch-ideologischen Instrumentalisierung des Textes. Solange der Text eine wichtige gesellschaftliche Funktion hat, gilt er auch als wertvoll und wird hochgeschätzt. In Preußen und später im Deutschen Kaiserreich blieb Körner beinahe „offizieller“ Ausdruck der nationalen Identität. In Ungarn verlor Körners *Zriny* diese Funktion und verschwand. Dies zeigt auch, wie wandelbar der Stellenwert eines Textes im nationalen Kanon ist.

Körner war nicht nur im deutschen Sprachgebiet, im Habsburgerreich, in Ungarn und bei den Slawen bekannt, sondern er wurde als Dichter und Patriot auch in Holland verehrt, sein Ruhm reichte sogar bis Südafrika. Die patriotischen Lieder und der „Freiheitsheld“-Mythos spielten bei der Erschaffung der südafrikanischen Nationalliteratur eine gewisse Rolle. Der Dichter Jan F. CELLIERS (1865-1940), der zu den Gründungsväter der Literatur in Afrikaans um 1900 gehörte, beruft sich gelegentlich auf Körner und schrieb einige Paraphrasen auf seine Gedichte.

Theodor Körners Gedicht *Aufruf* zeigt eine Reihe wichtiger Züge der patriotischen Dichtung.

Aufruf (1813)

[1]

Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen,
 Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
 Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen;
 Frisch auf, mein Volk! - Die Flammenzeichen rauchen,
 Die Saat ist reif - ihr Schnitter, zaudert nicht!
 Das höchste Heil, das letzte, liegt im Schwerte!
 Drück dir den Speer ins treue Herz hinein!
 Der Freiheit eine Gasse! - Wasch die Erde,
 Dein deutsches Land, mit deinem Blute rein!

[2]

Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen;
 Es ist ein Kreuzzug, 's ist ein heil'ger Krieg!
 Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewissen
 Hat der Tyrann aus deiner Brust gerissen -
 Errette sie mit deiner Freiheit Sieg!
 Das Winseln deiner Greise ruft: "Erwache!"
 Der Hütte Schutt verflucht die Räuberbrut,
 Die Schande deiner Töchter schreit um Rache,
 Der Meuchelmord der Söhne schreit nach Blut.

[3]

Zerbrich die Pflugschar, laß den Meißel fallen,
 Die Leier still, den Webstuhl ruhig stehn!
 Verlasse deine Höfe, deine Hallen!
 Vor Dessen Antlitz deine Fahnen wallen,
 Er will sein Volk in Waffenrüstung sehn.
 Denn einen großen Altar sollst du bauen
 In seiner Freiheit ew'gem Morgenrot;

Mit deinem Schwert sollst du die Steine hauen,
Der Tempel gründe sich auf Heldentod.

[4]

Was weint ihr, Mädchen, warum klagt ihr, Weiber,
Für die der Herr die Schwerter nicht gestählt,
Wenn wir entzückt die jugendlichen Leiber
Hinwerfen in die Scharen eurer Räuber,
Daß euch des Kampfes kühne Wollust fehlt?
Ihr könnt ja froh zu Gottes Altar treten!
Für Wunden gab er zarte Sorgsamkeit,
Gab euch in euern herzlichen Gebeten
Den schönen, reinen Sieg der Frömmigkeit.

[5]

So betet, daß die alte Kraft erwache,
Daß wir dastehn, das alte Volk des Siegs!
Die Märtyrer der heil'gen deutschen Sache,
O, ruft sie an als Genien der Rache,
Als gute Engel des gerechten Kriegs!
Luise, schwebe segnend um den Gatten!
Geist unsers Ferdinands, voran dem Zug!
Und all' ihr deutschen, freien Heldenschatten,
Mit uns, mit uns und unsrer Fahnen Flug!

[6]

Der Himmel hilft, die Hölle muß uns weichen!
Drauf, wack' res Volk! Drauf! ruft die Freiheit, drauf!
Hoch schlägt dein Herz, hoch wachsen deine Eichen.
Was kümmern dich die Hügel deiner Leichen?
Hoch pflanze da die Freiheitsfahne auf!
Doch stehst du dann, mein Volk, bekränzt vom Glücke,
In deiner Vorzeit heil'gem Siegerglanz:
Vergiß die treuen Toten nicht und schmücke
Auch unsre Urne mit dem Eichenkranz!

Ein expressives rhetorisches Pathos und eine ebenfalls eindrucksvolle, aber zugleich einfache Bildlichkeit begründen die mobilisierende Funktion des *Aufrufes*, welche Funktion eine grundlegende Eigenschaft der patriotischen Dichtung war. Wendungen wie „Frisch auf“ sind wiederkehrende Motive am Auftakt der Gedichte: „Frisch auf, ihr Jäger“ (*Jägerlied*), „Ins Feld, ins Feld“ (*Lied der schwarzen Jäger*), „Frisch auf. Frisch auf mit raschem Flug!“ (*Reiterlied*), „Heran, heran! – Die Kriegstrompeten schmettern!“ (*Das Lied von der Rache*). Die Bildlichkeit evoziert klare Strukturen: Flammenzeichen am Himmel sind biblische Motive von Rache, von Abrechnung und vom Jüngsten Gericht. Der Norden, wo das Licht der Freiheit aufkommt, ist ein Hinweis auf Preußen, auf den Retter des Vaterlandes, und die moralische Reinigung durch Blutvergießen ist schließlich ein internationaler Topos. Bei Petőfi ist auch Ähnliches zu lesen: „Mit rákentek a századok, / Lemossuk a gyalázatot!“ (*Nemzeti dal*). (Auf, und wascht vom Vaterlande / Die jahrhundertealte Schande. *Vaterlandslied*. Übers. v. Heinrich Melas.)

Gleich am Anfang des Gedichtes fällt auf, dass theologische (religiöse) Begriffe eine eminente Rolle spielen. „Das höchste Heil, das letzte, liegt im Schwerte!“ – heißt es im Text, und wir dürfen diesen Vers nicht unterschätzen. Für die Existenz des Christen ist das Heil das Höchste, was laut dem Text „im Schwerte liegt“. Der Kampf führt den Menschen zum Heil,

zu seiner göttlichen Bestimmung. Der Kampf erhält dadurch eine religiöse Färbung, er wird schließlich ein religiöser Akt. Körner benutzt die religiöse Perspektive konsequent:

Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen;

Es ist ein Kreuzzug, 's ist ein heil'ger Krieg!

Ein Kreuzzug, ein „heiliger Krieg“ wird – zumindest verbal – nicht für pragmatische Ziele, etwa für Territorien, Bodenschätze (Öl, Gold), sondern für Prinzipien geführt. Der Feind, so der Text, habe zwar Schaden angerichtet, habe die Häuser zerstört („Der Hütte Schutt“), Frauen vergewaltigt („Die Schande deiner Töchter“) und die Männer getötet („Der Meuchelmord der Söhne“), aber dies wird erst an zweiter Stelle erwähnt. Es sei ja kein irdischer Kampf der Monarchen, kein Kampf, „von dem die Kronen wissen“, sondern hier gehe es um „Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewissen“ (Str. 2). Auch in der Fortsetzung des Bildes herrscht das Religiöse vor. In der 3. Strophe lesen wir:

Denn einen großen Altar sollst du bauen

In seiner Freiheit ew'gem Morgenrot;

Mit deinem Schwert sollst du die Steine hauen,

Der Tempel gründe sich auf Heldentod.

Das Bild wirkt zwar etwas verwirrt, Altar und Tempel konkurrieren etwas störend, aber der Ansatz bleibt klar. Der Kampf ist eine sakrale Handlung, er ist ein Altar- und/oder (?) Tempelbau, wobei jeder Schwerthieb ein Stein für den Altar/Tempel sei. Im Kampf dient der Kämpfer Gott. Wenn die Kämpfer der gerechten Sache Gottes Soldaten sind, dann ist der Gegner auch gegen Gott, und er ist ein Kämpfer der Hölle: „Der Himmel hilft, die Hölle muß uns weichen!“ (Str. 6) Dass der Kampf zwischen den Deutschen und Franzosen ein Kampf zwischen Gott und dem Satan sei, war ein verbreiteter Topos in der patriotischen Dichtung. Bei Kleist heißt es im erwähnten *Katechismus der Deutschen* über Napoleon:

FRAGE: Wie sollst du ihn [Napoleon] dir vorstellen?

ANTWORT: Als einen, der Hölle entstieg, Vatermördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.

Selbstverständlich sterben die Kämpfer der gerechten Sache für Gott, sie sind „Die Märtyrer der heil'gen deutschen Sache“ (Str. 5), deren Lohn das Heil ist. Der Tod wird so auch zu einem sakralen Akt. Das Fundament des zu bauenden Tempels (und/oder Altars [?]) ist das Martyrium der Gefallenen („Der Tempel gründe sich auf Heldentod“). Die Kämpfer scheinen den als Martyrium verstandenen Tod geradezu zu genießen. Es lohnt sich, einen Blick auf die oben zitierte vierte Strophe zu werfen.

Im dritten Vers heißt es, dass sich die jungen Kämpfer „entzückt“ in den Tod werfen. Dies ist eine Pervertierung der Idee der Selbstaufopferung und des ganzen Befreiungskampfes. Dieser Todesrausch im „heiligen Krieg“, der für das ganze Werk Körners bezeichnend ist, erinnert einen an die Selbstmordattentäter der Jihad-Kämpfer und wurde, worauf wir noch eingehen werden, im Dritten Reich für die Kriegspropaganda instrumentalisiert. Die kosmologische Erweiterung eines Krieges ist eine alte Idee: Der Kampf um Troja in der *Ilias* ist ja auch ein Kampf der Götter um ihre Günstlinge. Auch Miklós Zrínyi, der Dichter, setzt den Kampf des Urgroßvaters in einen kosmologischen Rahmen. Gottes Engel kämpfen mit bösen Geistern um Szigetvár, und der Tod Zrínyis ist ein Martyrium:

Martyromságot fogsz pogántul szenvedni,

Mert az én nevemért fogsz bátran meghalni. (2/83)

(Du wirst als Märtyrer für meinen Namen sterben. K. K.)

Aber der Kampf zwischen Gut und Böse wird doch nicht in einen „heiligen Krieg“ ohne pragmatische Fundamente umgestaltet. Der „Held von Sziget“ stirbt nicht mit Freude, er will

nicht, dass alle sterben, und will bei weitem nicht, dass jemand nutzlos stirbt. Über die Ziele des Kampfes spricht Zrínyi in *Szigeti veszedelem (Der Fall von Sziget)* wie folgt:

Harcolnunk peniglen nem akarmi okért
Kell, hanem keresztény szerelmes hazánkért,
Urunkért, feleségünkért, gyermekinkért,
Magunk tisztességéért és életünkért.

(V/27)

(Unser Kampf gilt für unser christliches Vaterland, für unseren Herrn, für unsere Frauen und Kinder, für unsere Ehre und für unser Leben. K. K.)

Demgegenüber inszeniert Körner einen Todesrausch, in dem das Sterben als Genuss erscheint. In seinem *Zriny* wird sogar nutzlos gestorben. Der *Aufruf* enthält ein ganzes Panoptikum der neuen nationalen Mythologie. Der Mythos hat eine „fundierende, ‚legitimierende und weltmodellierende‘ Funktion“ (Barner, 13) und steht in sehr engem Verhältnis zur Gegenwart. (Assmann, 15) Dies war den Dichtern der Zeit völlig bewusst. Friedrich Rückert schrieb in den *Geharnischten Sonetten* (In: *Deutsche Gedichte*, 1814):

Und, hohe Namen aus Thuiskons Hainen,
Ihr Lieder eurer Barden, o Hermanne,
Ihr Flammen eurer Krieger, o Thusnelden!

Euch alle ruf ich, daß ihr sollt erscheinen,
Damit mein Volk zu Helden sich ermanne,
Und ich, daß ich ein Sänger sei der Helden.
(Vorklänge, Nr. 7, Str. 3-4; Rückert/I,24.)

Die mythische Erzählung ist darüber hinaus nicht etwas „Fertiges“, „Stabiles“ und „Konstantes“, das verborgen vor uns liegt und darauf wartet, entdeckt zu werden, sondern sie ist eine Art Rohstoff, aus dem jedes Zeitalter neue Erinnerungsfiguren gestaltet. Letztere sind vor allem für die Gegenwart wichtig und werden „aus den Sinnbedürfnissen einer späteren Gegenwart aus rückwirkend rekonstruiert“. (Assmann, 14) Der Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Geburtsstunde von neuen nationalen Mythen, die die antiken Mythen der klassischen Kunstperiode ablösen. Die mythischen Elemente in Körners *Aufruf* sind die Königin Luise (1776-1810) und ihr Gatte Friedrich Wilhelm III. (1797-1840), König von Preußen, Louis Ferdinand (1772-1806), Prinz von Preußen, Winkelried und die „Eiche“.

Königin Luise (1776-1810), Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, ist in den Jahren der Napoleonischen Kriege ein Mythos geworden. Ihre Schönheit, ihr „anmutiges Wesen“ und ihr lebenslustiges Gemüt wird von den Zeitgenossen geschätzt, aber Ihr Engagement für die „deutsche Sache“, für den antinapoleonischen Krieg und ihr Mut mochten dabei bestimmend sein. Sie wurde in zahlreichen Gedichten angebetet, und durch ihren plötzlichen, unerwarteten Tod ist sie eine „Nationalheilige“ geworden. Körner widmete ihr Gedichte (*An die Königin Luise, Vor Rauchs Büste der Königin Luise*) aber Brentano und Arnim huldigten ihr auch in Gedichten. Ihr Gatte, der preußische König Friedrich Wilhelm III. war weniger populär als Luise, er wurde im Gedicht eher aus Höflichkeit erwähnt. Louis Ferdinand (1772-1806), Prinz von Preußen, fiel vor der Schlacht von Jena und Auerstedt als Führer der preußischen Vorhut im Gefecht bei Saalfeld und galt so als „Märtyrer der heiligen deutschen Sache“. Arnold (Erni) Winkelried war eine von jenen historischen und sagenhaften Figuren, die den neuen Nationalmythos bildeten. Er soll im Jahre 1386 den schweizerischen Eidgenossen in einer Schlacht mit österreichischen Truppen zum Sieg verholfen haben, indem er sich in die Speere des Feindes warf und dadurch eine Öffnung in der Schlachtf formation schuf. Angeblich rief er dabei: „Der Freiheit eine Gasse.“

Die letzte Strophe des *Aufrufes* enthält das Bild des Sieges und eine Zukunftsvision, in der die späteren Generationen die Gräber der Märtyrer schmücken. Das bereits zitierte Gedicht von Petöfi endet mit derselben Vision („Hol sírjaink domborulnak, / Unokáink leborulnak...“ Wißt, an unsre Gräber treten / Fromm die Enkel dann und beten; Dankbar tönt von ihrem Munde /unsrer Namen heil'ge Kunde.“ *Vaterlandslied*, übers. v. Heinrich Melas) In den Bildern bei Körner wird die Eiche zweimal erwähnt. Die Eiche war in mehreren Religionen, auch bei den Germanen, ein kultischer Baum, und ist ein Symbol für Beständigkeit, Größe, Kraft etc. In Körners Gedicht *Die Eichen* (1811) wird die Eiche als Gegensatz zur geschlagenen Nation gesetzt:

„Deutsches Volk, du herrliches vor allen,
Deine Eichen stehn – du bist gefallen!

Heine mokiert sich dreißig Jahre später über die patriotische Bildlichkeit in seinem bekannten Gedicht *Zur Beruhigung*:

Wir sind so treu wie Eichenholz,
Auch Lindenholz, drauf sind wir stolz;
Im Land der Eichen und der Linden
Wird niemals sich ein Brutus finden.
(Str. 4.)

Die Sammlung *Leier und Schwert* enthält drei, vier Dutzend Gedichte, deren Qualität die unerhörte Karriere Körners keinesfalls begründen kann. Vielmehr galt die Verehrung dem Nationalhelden, dem Patrioten, der seine Texte durch die Tat glaubwürdig gemacht habe. In einer Literaturgeschichte aus dem Jahre 1920 wird Körners *Bundeslied vor der Schlacht* zitiert:

Nun, mit Gott! wir wollen's wagen,
Fest vereint dem Schicksal stehn,
Unser Herz zum Altar tragen
Und dem Tod entgegengehn.
Vaterland! dir woll'n wir sterben,
Wie dein großes Wort gebeut!
Unsre Lieben mögen's erben,
Was wir mit dem Blut befreit.
Wachse, du Freiheit der deutschen Eichen,
Wachse empor über unsere Leichen!
Vaterland, höre den heiligen Eid!
(Str. 4)

Eduard Engel schreibt dazu, dass Körner kein „Phrasenheld“ sei, sondern sein Versprechen eingelöst habe: „[...] so können wir beim Lesen nie vergessen [...], daß der Dichter dieser Lieder kein Phrasenheld war, sondern jeden Vers mit seinem Blute besiegelt hat.“ (Engel, 66) Nun, heute sehen wir den literarischen Text, auch den lyrischen, nicht mehr als unmittelbaren Ausdruck eines Autorsubjektes. Es wird eher angenommen, dass die Stimme im Text eine fiktive Konstruktion ist, die mit dem empirischen Autor übereinstimmen kann, aber nicht muss. Wir dürfen bestimmt nicht hinter jedem Liebesgedicht Heines ein Liebeserlebnis des Dichters suchen, und Petöfis Trinklieder bedeuten nicht, wie es von der zeitgenössischen Kritik angenommen wurde, dass er viel getrunken hat. Würden wir der Logik von Engel folgen, so dürften wir Goethes *Werther* nicht als einen glaubwürdigen Text betrachten, weil sich der Autor nicht das Leben genommen hat. Körner hat aber die eigene Popularität unter anderem mit dem eigenen Tod erkämpft.

Dazu kam die politische Instrumentalisierung des Erbes. Nationalismus und Liberalismus gingen am Anfang des 19. Jahrhunderts Hand in Hand, der Nationalismus wurzelt schließlich auch in der Idee der Volkssouveränität. Die Monarchen der deutschen Länder, auch Friedrich Wilhelm III., betrachteten aber jegliche Volksbewegung mit Misstrauen, so auch die patriotische Bewegung. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben die Herrscher eingesehen, dass sie den Nationalismus in ihre Interessen kanalisieren müssen: „[es] bestand eine erkennbare Neigung der Monarchien in Europa und im Mittelmeerraum, sich dem attraktiven Gefühl nationaler Zugehörigkeit nicht länger zu verschließen. Die Romanows entdeckten, daß sie Großrussen [...], die Hohenzollern, daß sie Deutsche waren.“ (Anderson, 90) Diese Entwicklung zeigt sich an dem ersten Körner-Jubiläum. 1863 feierte man den fünfzigsten Todestag Körners, der zugleich das fünfzigste Jubiläum des Sieges über Napoleon (1813) war. Es wurde unter anderem darüber gestritten, wofür die Patrioten von 1806/1813 kämpften. Die konservative Presse wollte die demokratischen Ziele abstreiten. Es sei unhaltbar zu behaupten, hieß es, dass die Patrioten für Recht und/oder für eine Verfassung gekämpft haben. Vielmehr taten sie es für ihren Herrscher und für das Vaterland, mag es bedeuten, was es will. (Vgl. Schilling, 126)

Körners Texte, die Kampfes- und Todeslust, die „Durchhalteethik“ (Schulz), wurden nicht nur im neuen Kaiserreich in den Dienste der Macht gestellt, sondern auch im Dritten Reich. Am 31. Januar 1933, einen Tag nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, erschien der *Völkische Beobachter*, das Zentralorgan der NSDAP, mit der bekannten Briefstelle Körners: „Zum Opfertod für die Freiheit und für die Ehre seiner Nation ist keiner zu gut.“ (Körner-Museum/Wöbbelin) Auch die Körner-Gedenkstätte wurde in dieser Zeit (1936/37) um- und ausgebaut. Körners Durchhalteethik wurde für die Propaganda des totalen Krieges verwendet: Der Propagandaminister Goebbels zitierte in einer berühmten Rede das Gedicht *Männer und Buben*:

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los –
Wer legt noch die Hände feig in den Schoß?
(Str. 1)

Es überrascht etwas, wie problemlos die Körner-Verehrung in der DDR fortgesetzt wurde. Es wurde sogar ein Theodor-Körner-Preis gestiftet, mit dem der „Minister des Inneren, Chef der Deutschen Volkspolizei“, „herausragende“ künstlerische Arbeit zur Stärkung der Kampfbereitschaft der bewaffneten Organe belohnte. Von einer breiten Massenwirkung können wir aber im Falle der DDR nicht mehr sprechen.

Nun, es ist merkwürdig, dass Körners Werk von so unterschiedlichen Kräften benutzt werden konnte: Die liberalen Demokraten am Anfang des 19. Jahrhunderts, die Nationalkonservativen, die Regierungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Nationalsozialisten im Dritten Reich und auch das kommunistische Regime in der DDR, sie alle konnten Körner in ihren propagandistischen Dienst stellen. Ein Grund für diese Austauschbarkeit war sicher die Unbestimmtheit der Schlüsselbegriffe der patriotischen Dichtung. „Gott“, „Vaterland“, „Volk“, „Freiheit“, „Recht“, „Ehre“, „Treue“, „Pflicht“, „Liebe“, „Glaube“, Begriffe mit sehr hoher emotionaler Ladung, aber mit unscharfem Inhalt, waren zentral für diese Dichtung. Mit Recht können wir von einer „großzügigen“ Verwendung „weiträumiger Begriffe“ sprechen. (Schulz, I/17) Der Schriftsteller und Publizist Carl Amery nannte nach dem zweiten Weltkrieg die „offenen Begriffe“ Treue, Pflicht, Ordnung etc. „sekundäre Tugenden“, die ohne den Sinnzusammenhang keinen Wert haben dürften. Es ist ja nicht egal, ob einer nach einem rechtschaffenen Arbeitstag auf den Feldern oder nach einer Schicht im KZ-Krematorium ordentlich die Hände wäscht. (Bernhard, 250)

In der BRD wurde am Anfang die ganze nationalistische Tradition aus der kollektiven Erinnerung gelöscht, gute vierzig Jahre wurde darüber geschwiegen. Erst etwa in den letzten

fünfzehn Jahren erwachte das Interesse der Forschung für die nationalistische Tradition. Hartmut Steinecke beschreibt den Vorgang des Vergessens und der „Wiedererinnerung“ in Bezug auf den Roman *Soll und Haben* von Gustav Freytag. Der Roman war ein Massenerfolg und ein wichtiger Text der nationalistischen Tradition. Nach 1945 wurde es nun um den „gelesenste[n] aller deutschen Romane“ (Mehring, zit. Steinecke, 138) still,

„das Wohlwollen ging zurück, der Roman wurde ignoriert, verdrängt [...]. Das Verdienst, die lange Phase der Berührungsangst und der Ratlosigkeit überwunden zu haben, gebührt der angelsächsischen Literaturwissenschaft [...], die als erste die kritische Beschäftigung mit dem Roman, seiner Ideologie und den Gründen seines Erfolges begann. Im Anschluß daran nahm endlich auch die deutsche Literaturwissenschaft die Diskussion auf.“ (Steinecke, 146)

Neben den Arbeiten von angelsächsischen Historikern und Literaturwissenschaftlern (Craig, James Harold, Hobsbawm, Dann, Johnston) erschienen auch übergreifende Untersuchungen von deutschen Germanisten zum Thema (Kurzke, Schröder). Neuerdings umfasst die kulturwissenschaftliche Forschung im Thema Erinnerung und politischer Mythos unbefangener auch die hier dargestellte patriotische und nationalistische Tradition. Hier erwähne ich zwei monumentale Ausstellungen des Deutschen Historischen Museums, (1) *Die Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama des 19. Jahrhunderts* (1988) und (2) *Die Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen* aus dem Jahre 2006. (www.dhm.de) Zu erwähnen ist auch die ebenfalls grandiose dreibändige Sammlung von Etienne François und Hagen Schulze. (François-Schulze) Die neuen Auseinandersetzungen mit dem Thema sind im Gegensatz zu den Arbeiten vor 1945 kritische und distanzierte Reflexionen, ohne Identifikation mit dem untersuchten Komplex.

Texte

Freiburger Anthologie (<http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl>).

Körners Werke 1-2. Hrsg. v. Hans Zimmer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig und Wien: o. J. [= Meyers Klassiker-Ausgaben].

Körner Tivadar: Zrínyi. Szomorújáték öt felvonásban. Ford. Szemere Pál. Kiad Gyulai Pál. Budapest 1879, S. 5-180.

Körner Teodór: Zrínyi. Szomorújáték öt felvonásban. Ford. Petrichevich Horváth Dániel. Kolozsvár 1819.

Petőfi, Alexander: Gedichte von Alexander Petőfi. Aus dem Magyarischen übertragen v. Heinrich Melas. Hermannstadt 1891.

Rückerts Werke 1-8. Hrsg. v. Elsa Hertzner. Berlin, Leipzig etc. o. J.

IV. Trivilliteratur in der Presse (Zsuzsa Bognár)

1. Einführung

Das Thema bedeutet an und für sich eine Herausforderung, die traditionellen Begriffe von Werk, Autor und Leser als Komponenten des literarischen Kommunikationsprozesses auf ihre Haltbarkeit hin zu überprüfen. Sind etwa die schreibenden Frauen, die nach der Befragung einer Publikumszeitschrift „das schönste Erlebnis ihres Lebens“ veröffentlichen, als Autorinnen aufzufassen? (Bausinger 1987) In was für eine Kategorie können demnach ihre Aufsätze eingeordnet werden? Welche Texte gelten in dem Kulturreport einer Zeitung als Trivilliteratur und welche nicht? Haben doch auch solche Klassiker wie Dumas, Balzac und Emile Zola mehrere ihrer Hauptwerke zunächst für die Zeitung geschrieben. Diesbezüglich darf man ja davon nicht absehen, dass der Journalismus seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbst von den Literaten als der sicherste Broterwerb angesehen wurde, siehe nur Heine, Fontane, Ady oder Kosztolányi. Die Unsicherheit bei der Beantwortung solcher Fragen führte die Forschung zu der Einsicht, bei der Untersuchung der Trivilliteratur in der Presse von der dritten Komponente des literarischen Kommunikationsprozesses, die sich als die maßgebende erwies, dem Zeitungs- bzw. Zeitschriftenleser auszugehen.

Bei der Festsetzung der Rahmenbedingungen für diesen spezifischen Typ der Trivilliteratur muss man also vor allem den Umstand berücksichtigen, dass die ältesten Printmedien aus einem gesellschaftlichen Bedürfnis heraus entstanden sind. Wie jede Form der Publizistik, soll auch die Literatur in der Zeitung vor allem den Herausforderungen des Medienmarktes gerecht werden. Dies bedeutet, vereinfacht dargestellt, die veränderliche Dominanz von zwei im Grunde genommen entgegen gesetzten Tendenzen in Bezug auf das kulturpolitische Profil einer Zeitung. Entweder strebten die Literaturmacher in der Presse danach, den Publikumsgeschmack restlos zu bedienen, oder aber – die Raffiniertesten sogar nebenbei – benutzten sie das Medium der Öffentlichkeit dazu, den Zeitungsleser zu bestimmten Zwecken zu beeinflussen. Immerhin steht der Leser im Treffpunkt der beiden Medieninteressen.

2. Historischer Überblick

In die Pressegeschichte ist unter der Bezeichnung *Neue Zeitung* eine Druckmediengattung eingegangen, die um 1480 auf deutschsprachigem Gebiet entstand, nichtperiodisch erschien und unter verschiedenem Titel über aktuelle Ereignisse berichtete. (Lang 1987, 57) Die einzelnen Erscheinungsformen der *Neuen Zeitung* zeigten, was die äußere Gestaltung und die Textsorte betrifft, große Unterschiedlichkeit. Sie wurden in Prosa, Lied oder Spruch abgefasst, oft auch von einem Holzschnitt als Illustration begleitet. Die Gemeinsamkeit unter diesen gedruckten Blättern bestand darin, dass sie alle eine oder mehrere Nachrichten beinhalteten. Gewiss kann man schon von diesen ältesten Produkten der Nachrichtenvermittlung die Bestrebung nach emotionaler Beeinflussung des Publikums, was durch die anspruchsvolle, quasi literarische Textgestaltung nur noch bestärkt wurde, nicht ableugnen. Indem die *Neue Zeitung* über nützliche Informationen hinaus auch Unterhaltung anbot, kann man sie als Vorläufer der Trivilliteratur in den späteren Printmedien betrachten.

Vielleicht infolge ihrer Doppelbödigkeit konnte die *Neue Zeitung* von der periodischen Presse nicht gleich abgelöst werden, obwohl diese innerhalb eines knappen Jahrhunderts eine rasante Entwicklung von den anfänglichen Jahresperiodika seit 1583 bis zu den vorerst gelegentlich erscheinenden Tageszeitungen nach 1650 durchmachte. (Bens 1987, 185) Diese dienten in erster Linie der politischen und wirtschaftlichen, weniger der kulturellen

Benachrichtigung der Leserschaft; ihre Unterhaltung war in der frühen Periode der Presse vorläufig kein Ziel. Die Medienansprüche des 16. und 17. Jahrhunderts kann der Umstand charakterisieren, dass sich die Anfrage nach Zeitungen besonders in den Kriegsepochen, wie die der Türkenkriege und des Dreißigjährigen Krieges, erhöhte.

2.1. Zeitschriften

Die ersten Zeitschriften sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich entstanden. Sie waren vorerst Gelehrtenjournale und wollten dem Ideal der vielseitigen Bildung entsprechend mehrere Wissenschaftsbereiche umfassen. Literarische Probleme und Werke tauchten zum ersten Mal am Ende des 17. Jahrhunderts in Presseorganen überhaupt auf, als die wissenschaftlichen Zeitschriften sich zu spezialisieren begannen; über eine systematische Rezension der schönen Literatur kann man aber auf deutschem Sprachgebiet erst seit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* von 1767 sprechen.

Historisch festzusetzen, wann die Belletristik von der periodischen Presse aufgenommen wurde, stößt allein deshalb auf Schwierigkeiten, weil manche, heute als literarisch geltenden Gattungen wie z. B. der Roman, vor 1750 noch nicht zu der Literatur sondern zu der Historie gerechnet wurden. Als eine literarische Zeitschrift in deutscher Sprache, „die nicht mehr trocken referieren, sondern durch Inhalt und Form zum Amusement des Lesers beitragen wollte“, (Hügel 2003, 517) kann man Christian Thomasius' *Monatsgespräche* seit 1688 betrachten. Immerhin kann man festhalten, dass spätestens im Laufe des 18. Jahrhunderts regelrechte Literaturzeitschriften vorhanden waren. Diese Journale bevorzugten jedoch gewöhnlich prominente Autoren und deren Richtung und beabsichtigten gleichzeitig die Verbesserung des literarischen Geschmacks; letzten Endes vertreten sie das ästhetische Management einer zeitgenössischen künstlerischen Tendenz auf hohem Niveau. Infolge ihres Kompetenzbereichs sind sie also kaum geeignet, als Publikationsort der Trivilliteratur zu fungieren.

Eine gewisse Popularisierung erlebten vielmehr die *Moralischen Wochenschriften*, welche sich im 18. Jahrhundert nach englischem Vorbild, besonders im Kreise eines weiblichen Publikums verbreiteten. Aber erst im 19. Jahrhundert konnten die populären Zeitschriften in Deutschland massenwirksam werden, was sowohl durch günstige politisch-gesellschaftliche als auch medientechnische Faktoren bedingt wurde. Hierzu gehören die zahlenmäßige Verstärkung einer bürgerlichen Schicht mit Bedarf an Interessenvertretung, die Vorbereitung der Pressefreiheit durch die Märzrevolution 1848 und schließlich die Entwicklung der Vervielfältigungstechnik, was für die Verbreitung von graphischen Illustrationen förderlich war. Ihrem Zusammenspiel kann man die Entstehung mehrerer humoristisch-satirischer Zeitschriften verdanken – u. a. der Münchener *Fliegenden Blätter* (1844ff.), des Berliner *Kladderadatsch* (1848ff.) und des *Wahren Jacob* (1879ff.), welcher zuerst in Hamburg, dann nach einem Verbot bis 1933 in Stuttgart erschien. Als ein neuer, sehr beliebter Typ sind um diese Zeit die illustrierten Familienzeitschriften an die Öffentlichkeit getreten, unter denen sich die *Gartenlaube* mit einer Auflage von 400.000 Exemplaren in den 80er Jahren bei weitem als unübertrefflich erwies.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint die wichtigste technische Neuigkeit, die für die äußere Gestaltung der Presseorgane bestimmend war, die Einführung der Fotoreportage zu sein. Außer den dominierenden, breiten Massen zugeordneten Journalen erschienen parteipolitisch orientierte Zeitschriften. Solche waren die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, abgekürzt *AIZ*, welche beim Proletariat der Weimarer Republik u. a. mit Sozialreportagen, unter der Verwendung von Fotoeffekten, für die kommunistische Ideologie Propaganda machen wollte. Auf der anderen Seite gaben seit den 20er Jahren die Nationalsozialisten auch eine eigene Zeitschrift gleichen Typs, den *Illustrierten Beobachter*, heraus.

2. 2. Zeitungen

„Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die neuzeitliche Zeitung voll ausgebildet mit den Merkmalen der Aktualität, (Neuigkeitsbezug), der Universalität (thematische Vielfalt), der Publizität (allgemeine Zugänglichkeit) und der Periodizität (regelmäßiges Erscheinen)“ (Hügel 2003, 520), welche bei der Bestimmung des modernen Zeitungswesens unerlässlich sind. Als primäre Funktion der Zeitung wurde bis zum 18. Jahrhundert, wie gesagt, die Nachrichtenvermittlung, die Verbreitung von gemeinnützigen Informationen angesehen. Eine Tendenz zur Unterhaltung kann man nun um diese Zeit in den sog. Intelligenzblättern bemerken, die nach englischem Vorbild ursprünglich amtliche Bekanntmachungen und Anzeigen enthielten.

Populäre Massenzeitungen gab es seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zuerst in den Vereinigten Staaten – der *New York Herald* – und in Frankreich. Sie waren infolge ihres niedrigen Preises für jeden erreichbar, wobei das Problem der Finanzierung zum größten Teil durch die Einnahmen aus den Anzeigen gelöst werden konnte. In England erschien 1855 mit dem *Daily Telegraph and Courier* die erste populäre Tageszeitung.

In Deutschland vollzog sich die Herausbildung der Massenpresse mit Verspätung. Einen Aufschwung brachten die Aufhebung der Zensur durch die Revolution 1848 und nicht lange danach die Beseitigung des staatlichen Anzeigenmonopols, wodurch sich auch hier die Finanzierungsmöglichkeiten bedeutend verbesserten. Ein Durchbruch geschah jedoch erst nach der Reichsgründung 1871, als in den sog. Gründerjahren eine großartige ökonomische Entwicklung vollbracht wurde. Die ersten Produkte des neuen populären Zeitungstyps basierten vollständig auf Anzeigenwerbung. Diese sog. Generalanzeiger versuchten durch Profilerweiterung – „durch lokale Berichte und ein spannendes Feuilleton, durch Informationen zu Haus und Garten, Gesundheitspflege und Populärwissenschaft“ (Hügel 2003, 522) – ihre Leserschaft zu binden bzw. vermehren. Das bedeutendste Blatt dieser Art war der *Berliner Lokal-Anzeiger*, herausgegeben seit 1883, vorerst als Wochen-, später als Tageszeitung.

2. 2. 1. Plazierung

Die belletristischen Texte waren zumeist in einem abgesonderten Teil, in einem für die Unterhaltung des Lesers zuständigen Ressort der jeweiligen Tageszeitung untergebracht. Zu diesen Zwecken wurde manchmal der Feuilletonteil beschlagnahmt. Hier erschienen Artikel verschiedenen kulturellen Inhalts wie Theaterberichte, Rezensionen, Kritiken, Skizzen oder sogar populärwissenschaftliche Studien. Bei einigen Zeitungen, wie dem in Ungarn 90 Jahre lang erschienenen *Pester Lloyd*, konnte sich das Feuilleton eine so große Bedeutung erwerben, dass es auf die Titelseite, an die prominente Stelle gleich unter den Leitartikel versetzt wurde. Öfters hatten aber die literarischen Beiträge auf einer der letzten Seiten des Blattes mit der Überschrift „Literatur“ ihren Platz, weil doch die Tagesaktualitäten, die Berichte der In- und Auslandspolitik, Wirtschaft etc. den Vorrang genossen. Immerhin war die Literatur von allen anderen Ressorts visuell abgetrennt; das Feuilleton von dem Leitartikel z. B. mit einem breiteren Streifen; deshalb wurde es der Zeitungsartikel „unterm Strich“ genannt. Die Zeitungsromane wurden entweder in der Mitte oder im Schlussteil veröffentlicht, da hier mehr Raum zur Verfügung stand. Zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten sowie am Wochenende erschienen extra Beilagen von großem Umfang; an den Festtagen konnte die Seitenzahl auch die Hundert erreichen. Der Redakteur des Kulturressorts sorgte dafür, dass bei solchen Gelegenheiten in der Zeitung auch ästhetisch wertvolle Literatur in hoher Anzahl erscheine. Im *Pester Lloyd* der 1910er Jahre waren in den Beilagen Novellen von Ady, Krúdy und Kosztolányi sowie Gedichte von Ady und Babits in deutscher Übersetzung, Trivilliteratur aber in weit geringerem Maße anzutreffen. (Bognár 2001, 25)

3. Gattungen

Der begrenzte Raum in der Zeitung ist in erster Linie für die Veröffentlichung von Texten in kürzerem Umfang wie Gedichte und Kurzprosa vorteilhaft. Das rapide Wachstum der Novellenproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand in enger Beziehung zu der Vermehrung der Zeitungs- und Zeitschriftengründungen dieser Zeit. Die neu entstandenen Presseorgane hatten einfach einen großen Bedarf an Texten, mit denen Lücken innerhalb der Zeitung gefüllt werden konnten.

Bei der Auswahl der publizierten Texte galt nicht die ästhetische Qualität, sondern der Aspekt der Anwendbarkeit. In dieser Hinsicht konnten Platzbedarf und Aktualität von hoher Wichtigkeit sein. Wie die Erschließung der *Temesvarer Zeitung* zwischen 1918 und 1949 beweist, knüpften Gedichte an die aktuelle Jahreszeit, Gedenkfeiern, Geschehnisse des öffentlichen Lebens an. Merkwürdigerweise konnte solche triviale Poesie mit literarischen Werken von hohem ästhetischem Niveau benachbart werden. „Neben Produkten typischer Gelegenheitspoesie, die nicht fehlte, [...] sind öfter Texte bekannter Dichter der Gegenwart und Vergangenheit, unter ihnen Lenau, Carducci, Rilke, Hesse, Klambund, Hans Carossa, Franz Werfel, Franz Th. Csokor und Erich Kästner [...]“ in der *Temesvarer Zeitung* in der untersuchten Periode zu finden. (Schneider 2003, 49) Bei einer Lokalzeitung trug die Bekanntheit des Autors zu seiner publizistischen Brauchbarkeit bei. Genauso konnte man, von der Qualität unabhängig, auf positive Aufnahme rechnen, wenn ein Gedicht echtes Lokalkolorit anstrebte.

Für den Bereich der Prosa ist die Vielfalt der Gattungen noch charakteristischer; manche – wie Plauderei, Humoreske, Skizze oder Glosse - sind originär als publizistische Genres entstanden. Die kurzen Prosawerke in der Zeitung weisen in überwiegender Mehrheit die typischen Merkmale der Trivialliteratur auf. Sie greifen einen interessanten Fall auf, ohne die Problematik zu vertiefen. Die Figuren sind gewöhnlich schablonenhaft gezeichnet; auch wenn an ihnen individuelle Züge vorhanden sind, sollen diese vor allem der Sensationslust des Lesers nachgehen. Alles kommt auf die Überraschung oder die Bestätigung der Ansichten des Publikums an; seine Neugier soll geweckt und bis zum Ausgang der Geschichte wach gehalten werden.

3.1. Exkurs: Eine Anekdote

Die folgende Anekdote des zwischen den beiden Weltkriegen ungemein populären Schriftstellers und Publizisten Roda Roda soll über diese Kennzeichen hinaus auch das wachsende mediale Selbstbewusstsein um 1930 exemplarisch veranschaulichen:

Regierung und Presse

Wie stark oder schwach sie sei, freisinnig oder tyrannisch – es benimmt sich jede Regierung ganz gleich gegen die Presse. Nur ein Beispiel, doch ein sehr bezeichnendes:

War einst Nikolaus von Montenegro – damals noch nicht König, sondern bescheidener Fürst über 200.000 Seelen, und die historische Ulme stand noch auf dem Markt von Cetinje, in deren Schatten der Fürst Gericht zu halten pflegte über seine Untertanen.

Er saß da im Sessel vorgebeugt, auf seinen Stock gestützt, und verhörte die Prozessparteien. Heute ging es besonders erregt zu – der Streit drehte sich um ein Stück Feld, das verteidigte eine Megäre von Bäuerin mit allem Eifer und Geifer.

Es nutzte ihr nichts: der Fürst, oberste Instanz des Landes, entschied gegen sie, die Bäuerin verlor den Prozess.

Sie erstickte fast an ihrer Wut. Und da ihr natürlich kein Rechtsweg mehr eine Appellation freigab, drückte die Megäre all ihren Ingrimms aus über das vermeintliche Fehlurteil, über diese schnöde Welt, über diese verhasste Regierung: indem sie plötzlich die Röcke hob und dem Fürsten den nackten Hintern zeigte.

Bestürzt wandte sich Nikolaus ab. Das rasende Weib hatte ihn vor aller Welt blamiert. Er wandte sich also ab, der Fürst – und wen erblickt er da unter Zuschauern, Zeugen der Szene? Den Journalisten Jens Petersen von der „Politiken“.

Diesen Journalisten wies der Fürst vom Fleck aus dem Land. (Schneider 2003, 168f.)

Zunächst ist der journalistische Erzählton hervorzuheben. Der Verfasser will durch die ironische Distanz zum Erzählten dem Zeitungsleser schmeicheln. Es geht für ihn vor allem darum, das Vertrauen des Lesers zu gewinnen und dies kann er mit Hilfe der Ironie mit großer Sicherheit erreichen. Ihre Anwendung versetzt nämlich Autor und Leser auf die gleiche Ebene, garantiert zwischen den Beiden eine Art geistige Gemeinschaft. Nachdem der Leser auf diese Weise zum eingeweihten Helfershelfer gemacht wurde, kann er mit dem Verfasser gemeinsam über die Welt und ihre Eitelkeit lächeln. Aus ihrer Perspektive sind freilich sowohl der Fürst als auch die Bäuerin und ihre Bitte unwesentlich. Der Fürst ist komisch, weil er kein mächtiger Herrscher ist, sondern seine Mächtigkeit nur vorgibt, und die Bäuerin erscheint auch als komisch, wie sie um das Stück Feld mit aller Energie kämpft. Ihre Funktion ist bloß, ein bisschen Pikanterie einzubringen, die Geschichte um eine vorweggenommene erste Pointe zu bereichern. Denn die eigentliche große Pointe ist natürlich der Sieg der Presse. Allein sie ist fähig und nicht die freche Bäuerin, den Fürst zu blamieren. Das weiß auch er wohl, insofern er zunächst den Journalisten schnell loswerden will und nicht die Bestrafung der Bäuerin verordnet. Gegenüber der Presse muss er sich aber als machtlos erweisen – das beweist allein die Tatsache, dass seine Blamage nun doch vor die Öffentlichkeit gebracht wurde. Diese Art von Ironie konnte bei dem Alltagsleser deshalb sehr wirksam funktionieren, weil sie ihn in den Glauben versetzte, eine Machtposition zu haben, von der aus er hätte über Andere, einflussreiche und Alltagsmenschen wie er selbst, als souveräne Persönlichkeit urteilen können.

4. Populäre Presse in der letzten Zeit

4. 1. Zeitschriften

Nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich innerhalb der Medienkultur neue Tendenzen verbreitet und wurden Umstrukturierungen vorgenommen. Einerseits hat in bedeutendem Maße eine Popularisierung und Spezialisierung des Pressewesens stattgefunden. Zunächst erschienen in den 1950er und 1960er Jahren Illustrierte in großer Anzahl, die meisten von ihnen sind aber heute verschwunden. Der Grund dafür liegt unter anderem darin, dass die traditionellen Printmedien vom Rundfunk und Fernsehen – darunter von einer großen Anzahl von Privatsendern – immer mehr verdrängt werden, und in der neuesten Zeit muss man schon auch das Internet als Publikationsort berücksichtigen.

Von den „klassischen Illustrierten“ sind bis heute mit der größten Auflagenzahl der *Stern*, die *Bunte* und der *Spiegel* aufrechterhalten geblieben. Eine Reihe der heutigen Zeitschriften zielen auf spezifische Gesellschaftsschichten nach Geschlecht, Alter bzw. Interessenkreis. Die Frauenzeitschriften *Brigitte*, *Bild der Frau* differenzieren zum Beispiel hinsichtlich des Alters und der finanziellen Möglichkeiten ihrer Leserschaft. Als „Zielgruppenzeitschriften“ erscheinen auch populärwissenschaftliche Zeitschriften sowie Männerzeitschriften, die sich zugleich auf bestimmte Themen, z. B. Auto, Sport, spezialisieren. (Hügel 2003, 519) Um alle Altersgruppen des Marktes zu bedienen, werden noch eigens für Jugendliche und Kinder Illustrierte herausgegeben; unter diesen besitzen vor allem Blätter der Pop-Kultur und Comics ein eigenartiges Profil. Comic ist indessen ein Medium geworden, das sich eigene „Erzählstrategien“ entwickelt hat (Wittman, 42) und den Gegenstand interdisziplinärer Forschungen bildet, die beispielsweise Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Volkskunde und Medienwissenschaft einbeziehen.

Der Rückgang von Literaturpräsenz in den modernen Organen der Presse ist eine allgemeine Erscheinung. In dieser Hinsicht kann man sich wohl auf die Recherche für die

Große illustrierte Biographie der Science Fiction in der DDR von Hans-Peter Neumann berufen, in deren Rahmen sämtliche Zeitschriften und auch die wichtigsten Tageszeitungen der DDR, soweit sie mindestens gelegentlich Belletristik brachten, erschlossen wurden. Für die Demonstrierung der besagten Tendenz werden hier exemplarisch die Ergebnisse bekannt gemacht, die anhand der Erforschung der zwischen 1954 und 1991 von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft wöchentlich oder zweiwöchentlich herausgegebenen Illustrierten *Freie Welt* gewonnen wurden. Gleichzeitig können sie auch die Publikationspraxis in der DDR im Allgemeinen charakterisieren.

In den 60er und 70er Jahren wurden in der *Freien Welt* regelmäßig Fortsetzungsromane abgedruckt. Es handelte sich fast durchweg um Bücher aus dem Bereich der Spannungsliteratur wie Krimis, Abenteuerromane, und eben auch Science Fiction. Ab Ende der 70er Jahre ging man zur Veröffentlichung einzelner Erzählungen und Buchauszüge über, Fortsetzungsromane erschienen nicht mehr. Zusätzlich veröffentlichte die Zeitschrift auf der Humorseite regelmäßig Grotesken, die sowjetische Zeitungen und Zeitschriften [...] entnommen wurden. [...]

Abgesehen von den meisten Grotesken finden sich in der *Freien Welt* kaum Texte, die nur dort abgedruckt wurden und nie eine Buch- oder andere Zeitschriftenveröffentlichung in der DDR erlebten. (Science Fiction-Veröffentlichungen in der DDR)

Wie aus der Bibliographie hervorgeht, gibt es in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in der *Freien Welt* jährlich nur noch höchstens vier Science Fiction-Texte oder noch weniger.

Andererseits darf man nicht vergessen, dass heutzutage immer wieder Romanhefte herauskommen, die mit periodischer Regelmäßigkeit ausschließlich den Bedarf des meistens weiblichen Publikums an Triviallektüre – meistens geht es dabei um sentimentale Liebesgeschichten – befriedigen wollen (*Julia*-, *Bianca*-, *Tiffany*-Romane).

4.2. Zeitungen

Die erste moderne Boulevardzeitung in Deutschland, die *Bild*-Zeitung, entstand nach dem Vorbild der auflagenstärksten Produkte der englischen Presse, der *Daily Mirror* und *Daily Express*. Von dem Verleger Axel Springer 1952 herausgegeben, erntete die *Bild*-Zeitung bald, was die Auflagenhöhe betrifft, riesigen Erfolg. (Hügel 2003, 522) Auf deutschem Sprachgebiet existieren heutzutage relativ viele Boulevardzeitungen von lokaler Gebundenheit wie z. B. *Berliner Kurier*, *B. Z.* [Berliner Zeitung], *tz* (München), *MOPO* (Hamburg), *Express* (Köln, Bonn, Düsseldorf), *Kronen Zeitung* (Österreich), *Heute* (Wien). Sie sprechen den „kleinen Menschen“ an, indem sie bewusst an Emotionen und Sensationslust appellieren.

Durch plakative Aufmachung, große Überschriften, viel versprechende Schlagzeilen und schockierende Fotos wollen die Boulevardzeitungen die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. Bei der Behandlung der Themen motiviert sie gewöhnlich mehr das Haschen nach Effekt als die sachliche Berichterstattung. Geschichten aus der Wirklichkeit werden zumeist oberflächlich und verschminkt, dafür aber gefühlsbetont wiedergegeben; auf dieser Basis kommen die Reportagen an eine härtere Realität nicht heran und die Artikel stehen eher einer sentimental Erzählung der Trivilliteratur nahe. Wenn man davon ausgeht, dass die Boulevardpresse aus kommerziellen Gründen allein den Ansprüchen der Massenleserschaft Genüge leisten will, dann kann man wohl die anfangs gestellte Frage, ob die auf Befragung einer Publikumszeitschrift geschriebenen Lebensgeschichten von Hausfrauen als Trivilliteratur zu betrachten seien, mit Ja beantworten. Zum Schluss muss man darauf hinweisen, dass alle Boulevardmedien eine große Verantwortung haben, insofern sie bei breiten Bevölkerungsschichten die politische, gesellschaftliche, kulturelle usw. Orientierung und Meinungsbildung beeinflussen können.

5. Der Zeitungs- oder Feuilletonroman

5. 1. Begriffsklärung

Während man den Publikationsort bei allen anderen literarischen Gattungen nicht zu berücksichtigen braucht, übten auf diese Romanform die Merkmale des modernen Zeitungswesens einen beachtenswerten Einfluss aus. Allein die oft synonym verwendeten Bezeichnungen – Zeitungs-, Feuilleton- bzw. Fortsetzungsroman – deuten darauf hin. Die Entscheidung für einen gültigen Terminus scheint überhaupt nicht einfach zu sein. Norbert Bachleitner schränkt in seiner Monographie den Begriff „Feuilletonroman“ ziemlich streng ein, insofern er für ihn außer dem Veröffentlichungsort auch die Art und Weise der Veröffentlichung bestimmt. Wie es sich zeigt, sucht er nicht nach seinen immanenten Charakteristika:

Sinnvoller ist es [...], den Feuilletonroman nicht von vornherein als Subgattung mit bestimmten Merkmalen oder als populären Roman zu definieren, sondern über den Publikationsort und –modus als Roman, der im Medium der politischen Tageszeitung in Fortsetzungen veröffentlicht wird. (Bachleitner, 9)

Methodisch kann zwar die Vorgehensweise von Bachleitner als sinnvoll erscheinen, trotzdem kann die Ignorierung der Zeitschriften sowie das Beharren auf der Fortsetzungsstruktur manche Probleme aufwerfen. Einerseits sollte man bei der Begriffsbestimmung auch die Wochenblätter und zweiwöchentlich erschienenen Zeitschriften berücksichtigen, sind doch diese die wahren Fundgruben der literarischen Rezeption; siehe nur die um die Jahrhundertwende als modern und populär geltende ungarische Wochenschrift *A Hét*, wo u. a. der Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann in Fortsetzungen erschienen war. Darüber hinaus kann auch der Umstand, dass in der Frühzeit die meisten Romane nicht eigens für die Zeitung konzipiert, sondern dort nur abgedruckt wurden, Bedenken wecken, war doch die Einteilung in Fortsetzungen damals eine formale Notwendigkeit. Demgegenüber verlangt die

Fortsetzungsstruktur nach dem Vorhandensein eines so genannten „cliff-hangers“, einer spannenden Situation, die am Ende der Fortsetzung etabliert wird, offen bleibt und erst in der nächsten Fortsetzung gelöst wird. In der Forschungsliteratur zum Feuilletonroman ist man sich einig, dass diese Struktur in „Reinkultur“ kaum aufzufinden ist. Denn die unterhaltenden Texte besitzen eine derartige Dichte in spannenden Situationen, dass sich in vielen von ihnen beinahe ein jeder Absatz als cliff-hanger-tauglich erweist – behauptet Bernhard Rindt. (Rindt 2001, 12) Daraus ergibt sich, dass auch die Bezeichnung „Fortsetzungsroman“ nicht das Wesen auszudrücken vermag.

Schließlich was die Benennung „Feuilletonroman“ betrifft, wurden die Romane in der Zeitung nur etwa bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „unterm Strich“ auf der ersten oder zweiten Seite untergebracht, später aber je nach Verlagskonzept unterschiedlich. (Im *Pester Lloyd* z. B. waren die Romane gewöhnlich vor der tabellarischen Bekanntmachung der Weizen- und Maiskurse, auf der letzten Textseite zu finden, der Feuilletonteil war der Platz der Theater- und Kunstkritik.) Seitdem hatte der Roman mit dem eigentlichen Feuilleton kaum was zu tun, die Benennung selbst kann man vielmehr als ein Hinweis auf seine Zugehörigkeit zu der periodischen Presse verstehen. So könnte noch der neutrale Begriff „Zeitungsroman“ als der annehmbarste erscheinen, wäre er in Bezug auf die Merkmale dieses Romantyps inhaltlich nicht so leer. In der neueren Forschung sind jedenfalls die letzten zwei am meisten verwendet.

An Romanveröffentlichungen waren Zeitungen und Schriftsteller gleichermaßen interessiert. Bald stellte sich heraus, dass die Feuilletonromane im Konkurrenzkampf Gewinn bringend eingesetzt werden können. Sie erwiesen sich sowohl für den Autor als auch die Trägerzeitung als marktfähige Produkte und hatten nach dem Zustandekommen vier

Grundformen: eigens für die Zeitung konzipiert, Vorabdruck, Nachdruck bzw. Teildruck eines bereits fertigen Romans.

5. 2. Geschichtlicher Überblick

Der erste Fortsetzungsroman war *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe, der bereits in den Jahren 1719 und 1720 in der *Original London Post* erschien. Eine erste Blütezeit konnte dann die Gattung in Frankreich erleben, wo nach der Revolution 1789 liberalere Pressegesetze die Senkung der Zeitungspreise ermöglichten. Durch den Zuwachs der Lesefähigkeit wurde in den nächsten Jahrzehnten die Verbreitung der billigeren Massenpresse noch mehr begünstigt. „Es ist deshalb kein Wunder, dass gute Feuilletonroman-Autoren sehr gefragt waren und die Stars unter ihnen, neben [Pierre] Ponson vor allem Alexandre Dumas (père) und Eugène Sue, es zu märchenhaften Honoraren brachten“ - stellt Hans-Jörg Neuschäfer fest. (Neuschäfer 1996, 3) Nach ihm sei die Romanproduktion dieser frequentierten Autoren dermaßen hoch gewesen, dass sie bereits „eine Reihe von Zulieferern“ beschäftigt haben mussten, was man letzten Endes doch als eine Vorwegnahme der Unterhaltungsindustrie im heutigen Sinne auffassen kann.

Den Höhepunkt erreichte der Feuilletonroman in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neuschäfer behauptet, seine Bedeutung gehe für diese Zeit über den Rahmen der Zeitung hinaus, insofern er in Bezug auf die Poetik des Romans allgemeine Konsequenzen gehabt haben müsse.

Insgesamt haben wir [...] im Längsschnitt von 1860 bis 1870 211 Tageszeitungen, 743 Autoren und 1410 Romane erfasst. Erst diese Zahlen machen deutlich, wie wichtig das Phänomen des Feuilletonismus war und wie sehr es die ganze erzählende Literatur des 19. Jahrhunderts durchdrang. Denn es waren ja keineswegs nur namenlose Autoren, die für die Zeitungen schrieben; auch die großen taten es. Und andererseits begegnet der Stil des Feuilletonromans nicht nur in den Zeitungen selbst, sondern auch in vielen Texten außerhalb von ihnen. Autoren wie Balzac, George Sand und Emile Zola sind überhaupt erst ganz zu verstehen, wenn man sich klar macht, bis zu welchem Grad sie im Feuilletonismus wurzelten. Sämtliche Romane Zolas wurden zunächst für die Zeitung geschrieben und erschienen erst später als Buch; überhaupt ist die ganze Bewegung des Naturalismus ohne die Vertriebsbasis der Zeitung nicht denkbar. Und umgekehrt ist ein Roman wie Victor Hugos „Les Misérables“, obwohl er nicht in der Zeitung erschien, seiner ganzen Machart nach eigentlich ein typischer Feuilletonroman. (Neuschäfer 1996, 3)

Von den 1850er Jahren an brachten auch die deutschen Zeitungen nach französischem Vorbild Feuilletonromane. Der kleinstaatlichen Struktur entsprechend hatten sie meistens einen regionalen Wirkungskreis und brauchten Fortsetzungsromane mit lokalem Bezug. Zur Befriedigung dieses Bedarfs kam das Netz der so genannten Feuilleton-Korrespondenzen zustande, welches dazu diente, Romanautoren und ihre Werke zu vermitteln. Die Veröffentlichung eines Romans als Vorabdruck, also vor der geplanten Buchausgabe, stand im Interesse sowohl des Autors als auch seines Verlags. Diese Reihenfolge der Publizierung konnte einerseits den Publikumsgeschmack abtesten, d. h. für die Aufnahme eine Prognose abgeben. Darüber hinaus diente die Vorankündigung eines neuen Werkes sozusagen als Reklame für die Buchausgabe. Das folgende Zitat aus dem *Pester Lloyd* vom Jahre 1930 soll ein, wenn auch nicht typisches, aber mit dem Maßstab der Medienwirksamkeit gemessen immerhin musterhaftes Beispiel für eine Romanankündigung darstellen:

Remarques neuer Roman

Am 5. Dezember beginnen wir mit der Veröffentlichung des neuen Romans:

Der Weg zurück

Von Erich Maria Remarque

Es ist überflüssig, die besondere Aufmerksamkeit unseres Leserkreises auf diesen Roman zu lenken, denn der Name des Dichters ist die beste, glänzendste Empfehlung für sein Werk.

Nach dem beispiellosen Erfolg des Romans

Im Westen nichts Neues

erwartete Deutschland und man darf ohne jede Übertreibung sagen, die ganze Welt, die in Aussicht gestellte Fortsetzung des im besten Sinne des Wortes sensationellen Buches. Wies doch der Kriegsroman Remarques in Deutschland eine Auflage von mehr als einer Million Exemplaren auf, und auch im Ausland – das Werk wurde in zweiundzwanzig Sprachen übersetzt – war die Verbreitung des Buches eine geradezu beispiellose.[...]

Der Weg zurück

ist keine Lektüre für zimperliche Leser, aber dieses Meisterwerk des berühmten Autors, das den heimkehrenden Soldaten gewidmet ist, wird durch seine realistischen, nicht nur die Außenseite aufzeigenden, sondern auch das Seelenleben der oft um ihr Heim gebrachten, ihrer Existenz beraubten Soldaten enthüllenden Schilderungen jeden Denkenden und Fühlenden bis ins Innerste erschüttern. (Pester Lloyd, Morgenblatt, 26. 11. 1930, 1)

Nach Dezső Szabó, der in seiner Dissertation über den *Pester Lloyd* die Medialisierung der Literatur untersucht, sind in dieser Ankündigung folgende Techniken für eine wirkungsvolle und gleichzeitig bis heute moderne Werbung zu nennen: „der Hinweis auf den früheren Erfolg des Autors, der Appell an den offenen Leser, die Argumentierung mit Auflage- und Verkaufszahl, Übersetzungen, emotional betonten Sätzen“. (Szabó 2005, 79) Das Volumen der Produktion von Zeitungsromanen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann die Tatsache veranschaulichen, dass es um 1900 über 3000 Tageszeitungen in Deutschland gab, die einen jährlichen Bedarf von etwa 20000 Romanen hatten. (Both Teil 2)

5. 3. Genres des Zeitungsromans

Nach dem ihnen zugrunde liegenden Stoff war im Jahre 1936 „der Gesellschaft-, Familien- und Liebesroman“ mit 30,4% aller Veröffentlichungen am populärsten; danach kommen in der Reihenfolge der „abenteuerliche und phantastische Roman“ mit 18,4%, der Kriminalroman mit 14%, und es folgen noch der Heimatroman sowie der historische Roman. (Eckert 1937, 197-201) Später verschoben sich diese Quoten zugunsten des Liebes- und Unterhaltungsromans; diese machten mehr als die Hälfte aller Fortsetzungsromane aus, während sich der Anteil des Frauen- und Familienromans sowie des Reise- und Abenteuerromans in den 50er Jahren auf 5% verringerte. (Both Teil 3) Im Folgenden werden einige berühmte Autoren dieses Genres kurz vorgestellt.

Sämtliche Romane von Eugenie Marlitt erschienen zwischen 1865 und 1887 in der *Gartenlaube*, der bereits erwähnten Zeitschrift der bürgerlichen Familie. Sie waren Frauen- und Familienromane, in denen die Autorin „ihre Auffassung von Geschlechtsrollen und von der Familie“ zum Ausdruck brachte. (Domagalski 1981, 88) Im Mittelpunkt stand gewöhnlich ein tugendhaftes Mädchen oder eine heldenhafte Frau, die ihr Glück, welches stets als Eheglück angeführt wurde, trotz Intrigen erkämpfen musste. Die verkündeten Ideen entsprachen den Wertvorstellungen des konservativen Bildungsbürgertums. Das biologische Geschlecht bestimmte demnach den Charakter und das Schicksal der Protagonisten. Eine Frau war in diesen Romanen immer emotional, ein Mann immer rational regiert; die höchste Vollendung für eine Frau bedeutete eine harmonische Familie, bei dem Mann war diese noch mit beruflichem Erfolg, zumeist in der Öffentlichkeit, ergänzt. Die Privatsphäre kennzeichneten Innerlichkeit und Geborgenheit, die Berufswelt Nervosität und

Konkurrenzkampf. Die Protagonisten lebten und handelten erst dann richtig, wenn sie ihre gesellschaftlich vorbestimmten Rollen auf sich zu nehmen bereit waren.

Eine vollständige Verkitschung erreichte das hier entworfene Schema in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Hedwig Courts-Mahler. Bis 1955 schrieb sie mehr als 200 Romane, von denen viele als Fortsetzungsromane in Frauenzeitschriften publiziert wurden. Die zwischen den beiden Weltkriegen in Riesenaufgaben erscheinende Wochenschrift *Die Hausfrau* baute fast ihren ganzen Unterhaltungsteil auf Courts-Mahler-Produkte. Das Werk der Schriftstellerin liegt auch den Heftrromanserien zugrunde.

Als erste Vertreter der Science-Fiction, des utopistischen Reiseromans, werden Jules Verne und Herbert George Wells betrachtet. Beide gelten heute als wahre Klassiker eines Genres, zu dem man auch Romane von hohem literarischem Niveau zählt wie z. B. George Orwells *Nineteen eighty-four* aus dem Jahre 1949; ihr Werk als Trivilliteratur abzutun, wäre ein Fehlschlag. Der französische Verne gehört zu den besten Autoren der Jugendliteratur. Das zentrale Motiv in seinen Romanen ist die Reise unter fantastischen Umständen, im Ballon, in der Rakete oder im Unterseeboot, wobei unter die abenteuerlichen Geschehnisse wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Errungenschaften einmontiert werden. Der Grund dafür, weshalb er in der Darstellung der Trivilliteratur in der Presse nicht ignoriert werden kann, ist vor allem von editions-geschichtlichem Charakter. Die frühesten und bekanntesten Romane Vernes in deutscher Sprache sind zuerst als Fortsetzungsromane in ungarischen Zeitungen erschienen, und zwar zwischen 1866 und 1876 im *Pester Lloyd* und *Ungarischen Lloyd*; die deutschen Buchausgaben erfolgten erst später. Es ging dabei u.a. um solch berühmte Werke wie *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*, *Eine Reise nach dem Mond* oder *Reise um die Welt in 80 Tagen*. (Schubert)

Dagegen gilt Karl May als ein Autor der Trivilliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er verfasste Reise- und Abenteuerromane in hoher Anzahl, mit denen er für lange Zeit zum meistgelesenen Jugendschriftsteller wurde. Seine Werke propagieren solche auch die Jugend ansprechende Ideale wie Tapferkeit, Freundestreue, Nächstenliebe, Mitleid für zum Aussterben verurteilte Völker und Kulturen, wobei es auch am Moralisieren nicht fehlt. Seine weltberühmten Indianergeschichten wurden verfilmt und dramatisiert, was seine Bekanntheit und Popularität noch mehr erhöhte. Als Anfänger arbeitete er viel für Zeitschriften, mehrere Werke des ersten wirklich erfolgreichen Romanzyklus von ihm, des sog. *Orientzyklus*, sind im Familienblatt *Deutscher Hausschatz in Wort und Bild* erschienen. Die fehlenden geographischen, historischen und ethnologischen Kenntnisse holte er mit Hilfe von Forschungsberichten ein. Durchgängig verwendete er als Erzählform die Ich-Form, die seinen Geschichten eine hohe Suggestivität sicherte. Dem erzähltechnischen Trick von May, dass der Held selbst zum Erzähler wird, misst Neuschäfer eine hohe Bedeutung bei. Nach ihm nehme der Maysche Reiseroman Abschied vom französischen Feuilletonroman, in dem der Held noch seine Träume trotz der feindlichen gesellschaftlichen Umwelt verwirklichen konnte. Die Helden seien hier jedoch gegen die politisch-historischen Umwälzungen machtlos. „Dies geschieht bei May [...] bezeichnenderweise in der Ich-Form. Bezeichnenderweise deshalb, weil das Ego, das geschädigte und an jedem Romananfang erneut verkannte, das einzige ist, was am Ende noch gerettet bzw. erlöst werden kann.“ (Neuschäfer 1996, 15) Die ungemein hohe Frequenz von Aktionen sowie die ziemlich schematisch entweder positiv oder negativ gezeichneten Figuren stempeln seine Werke zu den typischen Texten der Trivilliteratur.

„Ein Kriminalroman in Fortsetzungen ist nur selten ein guter Kriminalroman. Die Wirkung der einzelnen Textraten beruht auf dem Umstand, dass man die nächste Rate noch nicht hat. Liest man sie alle hintereinander, so bereitet einem die so erzeugte falsche Spannung nur noch Verdruss“ – behauptet Raymond Chandler, der den Rang des bedeutendsten amerikanischen Kriminalautors besitzt, und trotz dieser Äußerung mehrere

Erzählungen und Romane in Magazinen veröffentlichen ließ. (Chandler 1975, 82) Ähnlich ging es auch anderen Klassikern des Genres, um zum Schluss nur einige vortreffliche deutsche Kriminalautoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, z. B. Friedrich Glauser und das Autorenkollektiv Stefan Brockhoff, zu nennen.

5. 4. Erzähltechnik

Trivilliteratur steht im Dienste der Unterhaltung. Es werden vor allem spannende Geschichten erzählt, die Darstellung von komplexen Charakteren oder die Veranschaulichung ihrer inneren Entwicklung ist weglassbar. Nach der Erschöpfung einer erregenden Situation müssen neue eingesetzt werden. Daraus folgen Schauplatz- und Personenwechsel in schneller Aufeinanderfolge, was die Konzentration auf einen einzigen Handlungsstrang kaum ermöglicht. Dieser splittert sich also in mehrere Handlungsstränge auf, und es kommt in Zeitungsromanen oft vor, dass das eine Mal der Hauptstrang, das andere Mal ein Nebenstrang hervorgehoben wird.

Um das Interesse aufrecht zu erhalten, werden immer wieder neue Spannungseffekte eingeführt. Es bestehen dafür verschiedene Techniken:

Spannung entsteht dadurch, dass der Leser in bezug auf seine evozierten Erwartungen in Unsicherheit oder Unwissen versetzt wird, die er auflösen möchte. Dazu tragen z. B. bei: Umstellungen der Chronologie oder „Lücken“, fehlende logische Glieder, Falschaussagen vom Erzähler oder von Figuren, Mißverhältnis von Schein und Sein, nicht nachprüfbar Andeutungen. (Schwarze 1982, 164)

Ein Missverhältnis von Schein und Sein kann entstehen, wenn z. B. dem Leser die wahre Identität einer wichtigen Figur vorenthalten wird. Auch der Einbau von Kriminalitäten und sich immer neu ergebende Konflikte können die Spannung erhöhen. Weil der Leser in der Geschichte ab und zu Ruhepunkte braucht, werden auch manche Pausen eingesetzt, bei denen je eine gefährliche Situation gelöst wird. Auf diese Weise besitzt der Text eine eigene Dynamik, die aber – wie betont wurde – nicht einmal bei den Feuilletonromanen unbedingt mit der Übernahme der typischen Fortsetzungsstruktur gleichzusetzen sei, während diese „den Leser bei zugespitzten, lebensgefährlichen Situationen zappeln [lässt] bis zur nächsten Fortsetzung“. (Klotz 1979, 29)

6. Perspektiven für die Forschung

Wie schon am Anfang dieser Darstellung hervorgehoben wurde, hält es die Presse für ihre eigenste Aufgabe, den Ansprüchen des Lesepublikums gerecht zu werden. Unter diesem Aspekt wäre es übertrieben, die literarischen Produkte in der Zeitung als autonome Kunstwerke zu betrachten und allein mit dem Maßstab der Ästhetik zu bewerten. Dementsprechend können in Bezug auf die Trivilliteratur solche neuen Disziplinen der Kulturwissenschaft wie die Mentalitätsgeschichte und Kulturanthropologie auch adäquate Annäherungsweisen bieten. Die Anwendung ihrer Perspektiven würde ermöglichen, von der üblichen Disqualifizierung der Trivilliteratur abzusehen und stattdessen sich darauf zu konzentrieren, Aufschlüsse über sozialhistorische und psychologische Gegebenheiten, ideologische und mentale Dispositionen ihrer Rezipienten zu reproduzieren. (Neuschäfer 1989, 131ff.)

Autorenregister

Alexis, Willibald (eig. Georg Wilhelm Heinrich Häring, 1798-1871)
Arndt, Ernst Moritz (1769-1860)
Arnim, Achim von (1781-1831)
Arnold, Ignaz Ferdinand (1774 – 1812)
Atkinson, Robert F. (geb. 1926)
Auerbach, Berthold (eig. Moses Baruch Auerbacher, 1812-1882)
Bamm, Peter (eig. Curt Emmrich, 1897-1975)
Basedow, Johann Bernhard (1723-1790)
Bauer, Josef Martin (1901-1970)
Baumbach, Rudolf (1840-1905)
Beck, Karl (1817-1879)
Becker, Nikolaus (1809-1845)
Beer, Michael (1800-1833)
Benedix, Roderich (1811-1873)
Béranger, Pierre Jean de (1780-1857) 211,
Birch-Pfeiffer, Charlotte (1800-1868)
Blumenthal, Oskar (1852-1917)
Bodenstedt, Friedrich (1819-1892)
Böll, Heinrich (1917-1985)
Brentano, Clemens (1778-1842)
Campe, Joachim Heinrich (1746-1818)
Celan, Paul (eig. Paul Antschel, 1920-1970)
Celliers, Jan F. (1865-1940)
Chandler, Raymond Thornton (1888-1959)
Clauren, Heinrich (eig. Karl Gottlieb Samuel Heun, 1771-1854)
Cornwell, Patricia (geb. 1956)
Courths-Mahler, Hedwig (1867-1950)
Cramer, Carl Gottlob (1758-1817)
Christie, Agatha (1890 – 1976)
Dahn, Felix (1834-1912)
Defoe, Daniel (eig. Foe, 1660-1731)
Deinhardtstein, Ludwig (1794-1859)
Denis, Johann Nepomuk (Ps. Sined, 1729-1800)
Dickens, Charles (1812 – 1870)
Döblin, Alfred (1878-1957)
Dominik, Hans (1872-1945)
Doyle, Sir Arthur Conan (1859-1930)
Droste-Hülshoff, Annette Freiin von (1797-1848)
Dürrenmatt, Friedrich (1921-1990)
Dwinger, Edwin Erich (1898-1981)
Ebers, Georg (1837-1898)
Eckstein, Ernst (1845-1900)
Eichendorff, Joseph von (1788-1857)
Fontane, Theodor (1819-1898)
Fouqué, Friedrich de la Motte (1777-1843)
Francke, August Hermann (1663-1727)
Franke, Herbert W. (geb. 1927)

Freiligrath, Ferdinand (1810-1876)
Frenssen, Gustav (1863-1945)
Freytag, Gustav (1816-1895)
Frisch, Max (1911-1991)
Gaboriau, Émile (1832 – 1873)
Galen, Philipp, (eig. Ernst Philipp Karl Lange, 1813-1899)
Ganghofer, Ludwig Albert (1855-1920)
Gaudy, Franz von (1800-1840)
Gedike, Friedrich (1754-1803)
Geibel, Emanuel (1815-1884)
Gellert, Christian Fürchtegott (1715-1769)
Gerstäcker, Friedrich (1816-1872)
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1737-1823)
Glauser, Friedrich (1896-1938)
Gleich, Joseph Alois (1772 – 1841)
Goedsche, Hermann (Ps. Sir John Retcliffe etc., 1815-1878)
Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832)
Grass, Günter (geb. 1927)
Grillparzer, Franz (1791-1872)
Grimm, Hans (1875-1959)
Grün, Anastasius (eig. Anton Alexander Graf von Auersperg, 1806-1876)
Guenter, Karlheinz (1924 – 2005)
Hahn-Hahn, Ida Gräfin von (1805-1880)
Hammett Dashiell (1894-1961)
Hansjakob, Heinrich (1837-1916)
Hasenclever, Walter (1890-1940)
Hauff, Wilhelm (1802-1827)
Heimburg, Wilhelmine (eig. Bertha Behrens, 1850-1912)
Heine, Carola (geb. 1966)
Heine, Heinrich (1797-1856)
Heliodor (3. Jhd.)
Herwegh, Georg (1817-1875)
Herzog, Rudolf (1869-1943)
Heyse, Paul (1830-1914)
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822)
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (1798-1874)
Horaz (65-8 v. Chr.)
Houwald, Ernst von (1778-1845)
Hugo, Victor (1802-1885)
Iffland, August Wilhelm (1759-1814)
Kant, Immanuel (1724 – 1804)
Kayser, Albrecht Christoph (1756 – 1811)
Kazinczy, Ferenc (1759 – 1831)
Kellermann, Bernhard (1879-1951)
Kempner, Friederike (1836-1904)
Kertész, Imre (geb. 1929)
Kinkel, Gottfried (1815-1882)
Kirst, Hans Hellmut (1914-1989)
Klein, Ernst Ferdinand (1743 – 1810)
Kleist, Heinrich von (1777-1811)

Klopstock, Friedrich Gottlob (1724-1803)
 Kölcsey, Ferenc (1790-1838)
 Körner, Theodor (1791-1813)
 Kotzebue, August von (1761-1819)
 Kraft, Robert (1869-1916)
 Kretschmann, Karl Friedrich (1738-1809)
 Kurz, Hermann (1813-1873)
 La Roche, Sophie von (1731-1807)
 Lafontaine, August Heinrich Julius (Ps. Gustav Freier etc., 1758-1831)
 L'Arronge, Adolf (1838-1908)
 Lasswitz, Kurd (1848-1910)
 Leip, Hans (1893-1983)
 Lem, Stanislaw (1921-2006)
 Lenz, Siegfried (geb. 1926)
 Levi, Primo (1919-1987)
 Lewis, Matthew Gregory (1775-1818)
 Macpherson, James (1736-1796)
 Mann, Thomas (1875-1955)
 Marlitt, Eugenie (eig. E. John, 1825-1887)
 Marlowe, Christopher (1564-1593)
 Maßmann, Hans Ferdinand (1797-1874)
 May, Karl (1842 -1912)
 Mehring, Daniel Gottlieb Gebhard (1759-1829)
 Meyer-Förster, Wilhelm (1862-1934)
 Meyern, Wilhelm Friedrich von (1762-1829)
 Miller, Johann Martin (1750-1814)
 Mitchell, Margaret (1900-1949)
 Möller, Eberhard Wolfgang (1906-1972)
 Möllhausen, Balduin (1825-1905)
 Moritz, Karl Philipp (1756-1793)
 Morus, Thomas (1478-1535)
 Moser, Gustav von (1825-1903)
 Mühlbach, Luise (eig. Clara Mundt, 1814-1873)
 Müller, Wilhelm (1794-1827)
 Müllner, Adolf (1774-1829)
 Naubert, Benedikte (1756-1819)
 Nicolai, Friedrich (1733-1811)
 Ossian
 Platen, August Graf von (1796-1835)
 Plenzdorf, Ulrich (geb. 1934)
 Plievier, Theodor (bis 1933 Plivier, 1892-1955)
 Prutz, Robert Eduard (1816-1872)
 Raupach, Ernst (1784-1852)
 Redwitz, Oskar von (1823-1891)
 Remarque, Erich Maria (eig. Erich Paul Remark, 1898-1970)
 Richardson, Samuel (1689-1761)
 Riehl, Wilhelm Heinrich (1823-1897)
 Rilke, Rainer Maria (1875-1926)
 Ripley, Alexandra (1934-2004)
 Ritter, Anna (1865-1921)

Roquette, Otto (1824-1896)
 Rosegger, Peter K. (1843-1918)
 Rötger, Gotthilf Sebastian (1749-1831)
 Rückert, Friedrich (1788-1866)
 Salzmann, Christian Gotthilf (1744 – 1811)
 Sand, George (eig. Amantine-Aurore-Lucile Dupin de Francueil, 1804-1876)
 Schanz, Frida (geb. 1859)
 Scheffel, Joseph Viktor (seit 1876 von Scheffel, 1826-1886)
 Schenk, Eduard von (1788-1841)
 Schenkendorf, Max von (1783-1817)
 Schiller, Friedrich (1759-1805)
 Schlegel, Johann Elias (1719-1749)
 Schlenkert, Friedrich Christian (1757-1826)
 Schnabel, Johann Gottfried (1692-ca. 1755)
 Schneckenburger, Max (1819-1849)
 Schönthan, Franz von (1849-1913)
 Schönthan, Paul von (1853-1905)
 Schröder, Friedrich Ludwig (1744-1816)
 Schulz, Joachim Christian Friedrich (1761-1798)
 Scott, Sir Walter (1771-1832)
 Sealsfield, Charles (eig. Karl Anton Postl, 1793-1864)
 Semprún, Jorge (geb. 1923)
 Shakespeare, William (1564-1616)
 Shelley, Mary Wollstonecraft (1797-1851)
 Sienkiewicz, Henryk (1846-1916)
 Simmel, Johannes Mario (geb. 1924)
 Solschenizyn, Alexander Issajewitsch (geb. 1918)
 Spieß, Christian Heinrich (1755-1799)
 Spindler, Carl (1796-1855)
 Steel, Danielle (geb. 1947)
 Stoker, Bram (1847-1912)
 Süskind, Patrick (geb. 1949)
 Swift, Jonathan (1667-1745)
 Szemere, Pál (1785-1861)
 Thoma, Ludwig (1867-1921)
 Tieck, Ludwig (1773-1853)
 Traven, Bruno (Ps., ca. 1882-1969)
 Tschink, Kajetan (1763-1813)
 Verne, Jules (1828-1905)
 Vörösmarty, Mihály (1800-1855)
 Voss, Julius von (1768-1832)
 Vulpius, Christian August (1762-1827)
 Wächter, Ludwig Leonhard (Ps. Veit Weber etc., 1762-1837)
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773 – 1798)
 Wallace, Edgar (1875 – 1932)
 Wallace, Lew (1827-1905)
 Walpole, Horace (1717- 1797)
 Wegener, Manfred (Ps. Jerry Cotton etc., 1935-1999)
 Weiße, Christian Felix (1726-1804)
 Wells, Herbert George (1866-1946)

Werner, Zacharias (1768-1823)
Wieland , Christoph Martin (1733-1813)
Wittich, Georg Friedrich (1757-1818)
Wobeser, Wilhelmine Karoline von (1769-1807)
Wolf, Evita (geb. 1963)
Wolff, Julius (1834-1910)
Zöllner, Johann Friedrich (1753-1804)
Zrínyi, Miklós (1620-1664)
Zschokke ,Johann Heinrich Daniel (1771-1848)

Sekundärliteratur

- Altvegen, Karin - Sjöwall, Maj: Interview mit Karin Altvegen und Maj Sjöwall. Redaktion Literaturportal schwedenkrimi.de - Krimikultur Skandinavien. Mai, 2004.
- Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt am Main ; New York, 1996.
- Anz, Thomas: Literarische Wertung. In: Literatur Lexikon. Hrsg. Walther Killy. Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden. Les - Z. Hrsg. Volker Meid. Gütersloh ; München, 1993. S. 21 - 26.
- Arntzen, Helmut: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Bd. 1. Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt, 1989.
- Assmann, Jan: Mythos und Geschichte. In: Mythen in der Geschichte. Hrsg. Helmut Altrichter, Klaus Herbers, Helmut Neuhaus. Freiburg, 2004. S. 13-28.
- Ausführliche Nachricht von dem Pädagogium am Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg von Gotthilf Sebastian Rötger. Magdeburg, 1783.
- Baasner, Rainer - Reichard, Georg: Epochen der deutschen Literatur. Aufklärung und Empfindsamkeit. Ein Hypertext-Informationssystem. Stuttgart, 1998.
- Bachleitner, Norbert: Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans.
- Bark, Joachim: Trivilliteratur - Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Sprache im technischen Zeitalter 41 (1972) S. 52 - 65.
- Barner, Wilfried u.a. (Hrsg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart 2003 (UB 17642).
- Baur, Uwe: Dorfgeschichte. München, 1978.
- Baur, Uwe: Für eine Gattungstheorie des Comics. In: Erzählgattungen der Trivilliteratur. Hrsg. Zdenko Škreb und Uwe Baur. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 18. Innsbruck, 1984.
- Baur, Uwe: Trivilliteratur. In: Literatur Lexikon. Hrsg. Walther Killy. Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden. Les - Z. Hrsg. Volker Meid. Gütersloh ; München 1993. S. 445 - 449.
- Bausinger, Hermann: Schwierigkeiten bei der Untersuchung von Trivilliteratur. In: Wirkendes Wort, 13 (1963) S. 204 - 215.
- Bayer József: A nemzeti játékszín története. Budapest, 1887.
- Belitska-Scholtz, Hedvig – Somorjai Olga: Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850 Bd. 1-2. Budapest, [2004].
- Bens, Jörg Jochen: Medienkonkurrenz im siebzehnten Jahrhundert. In: Ebda, S. 185.
- Bernhard, Hans Joachim: Die Romane Heinrich Bölls. Berlin, 1973.
- Beylin, Pawel: Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung. In: Die nicht mehr schönen Künste. Hrsg. Hans Robert Jauf. München, 1968. S. 393 - 406. -(Poetik und Hermeneutik ; 3.)
- Bobinac, Marijan: Theodor Körner im kroatischen Theater. In: „Zagreber Germanistische Beiträge“ 11/2002, S. 59-96.
- Bognár, Zsuzsa: Irodalomkritikai gondolkodás a Pester Lloydban 1900-1914. Budapest, 2001.

- Both, Wolfgang: Sience Fiction im deutschen Zeitungsroman. Teil 2: Zeitungen und Feuilleton.
<http://www.epilog.de>
- Broch, Hermann: Der Kitsch. In: Das Böse im Wertsystem der Kunst. 1955. S. 348.
- Brunschwig, Henri: Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität. Frankfurt am Main ; Berlin, 1976.
- Burger, Heinz-Otto: Studien zur Trivilliteratur. 2. Aufl. Frankfurt am Main, 1976.
- Bücker, Ursula: Vorarbeiten zu einer Ideologiekritik der "Trivilliteratur". In: Zeitschrift für Volkskunde, 71 (1975) S. 28 - 47.
- Bürger, Christa: Das menschliche Elend oder der Himmel auf Erden. In: Sprachkunst 9 (1978), S. 203-219. Zit. nach Killy 1998.
- Bystrina, Ivan: Kitsch im Kontext der Kultur. In: Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage. Hrsg. Harry Pross. München, 1985. S. 11 - 18. - (List Forum.)
- Carel, B.: Zriny. Ein Trauerspiel von Theodor Körner. Bielefeld ; Leipzig, 1923.
 - (Deutsche Schulausgaben ; Bd. 34.)
- Chandler, Raymond: Beiläufige Anmerkungen zum Kriminalroman. In: Die simple Kunst des Mords. Zürich, 1975.
- Craig, Gordon A.: Die Politik des Unpolitischen. Deutsche Schriftsteller und die Macht 1770-1871. München, 1993.
- Dahrendorf, Malte: Literaturdidaktik und Trivilliteratur. In: Sprache im technischen Zeitalter, (1972) Heft 44. S. 269 - 277.
- Dainat, Holger: Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland. Tübingen, 1996. – (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ; Bd. 55.)
- Dann, Otto: Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990. 2. Aufl.; München, 1994. - (Beck'sche Reihe ; Bd. 494.)
- Deutsche Erinnerungsorte 1-3. Hrsg. Etienne François, Hagen Schulze 4., durchges. Aufl., München, 2002.
- Domagalski, Peter: Trivilliteratur. Freiburg/Breisgau, 1981.
- Dorfles, Gillo: Der Kitsch. Tübingen, 1969.
- Dumont, Altrud: Bewertung von Literatur – Ermittlung von Trivialität. Ein analysemethodischer Diskussionsbeitrag zum Umgang mit unterhaltenden Prosatexten der Zeit um 1815. In: Weimarer Beiträge 32 (1986) 11, S. 1908 – 1924.
- Dumont, Altrud: Heinrich Claurens „Mimili“. Interpretation. In: : Weimarer Beiträge 32 (1986) 11, S. 1868 – 1883.
- Dumont, Altrud: Metamorphosen des Unzulänglichen. Germanistisches Jahrbuch. Erfurt/Ostrava, 2000.
- Durzak, Manfred: Der Kitsch - seine verschiedenen Aspekte. In: Der Deutschunterricht, 19 (1967) Heft 1. S. 93 - 120.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Berlin ; Weimar, 1982.

- Eckert, Gerhard: Der Zeitungsroman im Jahre 1936. In: Der deutsche Schriftsteller, Jg. 2. Heft 9. 1937, S. 197-201.
- Eggebrecht, Harald: Sinnlichkeit und Abenteuer. Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert. Marburg ; Berlin, 1985.
- Elema, J.: Der Kitsch als Randerscheinung der Kunst. In: Orbis Litterarum, 21 (1966) S. 17 - 38.
- Engel, Eduard: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart 1-2. Wien ; Leipzig, 1920.
- Ertel, Manfred: „Vom Morden im Norden“. In: Spiegel Special 4. 2004. S.126 – 128.
- Fetzer, Günter: Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung. München, 1980.
- Flessau, Kurt-Ingo: Der moralische Roman. Studien zur gesellschaftskritischen Trivialliteratur der Goethezeit. Köln, 1968.
- François, Etienne - Schulze, Hagen (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte 1-3. München, 4.,durchges. Aufl., 2002.
- Freund, Winfried: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. 2. Aufl. München ; Wien ; Zürich, 1980.
- Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart ; Berlin ; Köln, 1990.
- Germer, Helmut: The German Novel of Education 1792 - 1805. A complete Biographie and Analysis. Bern, 1968.
- Giesenfeld, Günter: Zum Stand der Trivialliteratur-Forschung. In: Das Argument, 14 (1972) Nr. 72. S. 233 - 242.
- Giesz, Ludwig: Phänomenologie des Kitsches. 2. Aufl. München, 1971. - (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. 17.) [Zuerst: Heidelberg 1960]
- Goethe-Handbuch. Hrsg. v. Hans-Dietrich Dahnke. Stuttgart ; Weimar, 1998.
- Grimm, Jürgen: Unterhaltung - zwischen Utopie und Alltag. Methode und praktische Anwendung der Inhaltsanalyse am Beispiel von Kriminalheftromanen. Frankfurt am Main, Bern ; New York, 1986.
- Guder, Andrea: Die Geschichte des Krimis in Film und Fernsehen der DDR. Dissertation, Martin-Luther-Universität. Halle ; Wittenberg, 1999.
- Gyulai, Pál: Előszó. In: Körner Tivadar: Zrínyi. Szomorújáték öt felvonásban. Ford. Szemere Pál. Kiad Gyulai Pál. Budapest, 1879. S. 1-4.
- Haas, Gerhard: Essay. Stuttgart, 1969.
- Hadley, Michael L.: Romanverzeichnis. Bibliographie der zwischen 1750 und 1800 erschienenen Erstausgaben. Bern ; Frankfurt am Main ; LasVegas, 1977. – (Europäische Hochschulschriften : Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur ; Bd. 166.)
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt am Main, Bern, New York, 1984.
- Hagenguth, Alexandra: Der Mord, der aus der Kälte kommt. Redaktion Literaturportal <http://www.schwedenkrimi.de>

- Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart ; Weimar, 2003.
- Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt am Main, 1998.
- Haug, Wolfgang Fritz: Zur Kritik der Warenästhetik. In: Kursbuch, (1970) Nr. 20. S. 140 - 158.
- Hein, Jürgen: Dorfgeschichte. Stuttgart, 1976.
- Heinold, Wolfgang Ehrhardt: Bücher und Büchermacher. Was man von Verlagen und Verlegern wissen sollte. 3., überarb. Aufl. Heidelberg, 1989.
- Herman, Jost: Geschichte der Germanistik. Reinbek bei Hamburg, 1994. - (re ; Bd. 534.)
- Hermanns, Irmgard: Beiträge zur Typologie der Unterhaltungsliteratur. In: Bücherei und Bildung 3., (1951) S. 788 - 792.
- Heydebrand, Renate von: Wertung, literarische. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet Paul Merker, Wolfgang Stammeler. Bd. 4: Sl - Z. Hrsg. Klaus Kanzog, Achim Masser. 2. Aufl. Berlin ; New York, 1984. S. 828 - 871.
- Hilmes, Carola: Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein/Taunus, 2004.
- Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität. Frankfurt/M. ; New York, 1991.
- Honsza, Norbert: Moderne Unterhaltungsliteratur. Bestandsaufnahme - Thesen - Analysen. In: Germanica Wratislaviensis, XXXVIII - Acta Universitatis Wratislaviensis, No 450. Wrocław, 8. 1980.
- Honsza, Norbert: Perspektiven einer Rezeptionspoetik der Trivialliteratur. In: Ders.: Literatur als Provokation - Prowokacje literacki. Wrocław, 1994. - (Acta Universitatis Wratislaviensis. 1439.) S. 54 - 64.
- Horkheimer, Max: Neue Kunst und Massenkultur. Aus dem Englischen von Kurt Jürgen Huch, Alfred Schmidt. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. Alfred Schmidt, Gunzelin Schmid Noerr. Bd. 4: Schriften 1936 - 1941. Hrsg. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main, 1988. S. 419 - 438.
- Hügel, Hans-Otto: Unterhaltungsliteratur. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hrsg. Helmut Brackert, Jörn Stückrath. Erweiterte Ausgabe. Reinbek bei Hamburg, 1995.
- Jäger, Georg: Leihbibliotheken, Lesegesellschaften und Buchmarkt im 18. und 19. Jahrhundert. In: Aus dem Antiquariat, 1984. Heft 6., S. 245 - 248.
- Jäger, Manfred: Die Legitimierung der Unterhaltungsliteratur. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 11. Die Literatur der DDR. Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt. München, 1983. S. 229 - 260.
- James, Harold: Deutsche Identität 1770-1990. Frankfurt a. M. ; New York, 1991.
- Jekeli, Ina: Erregte Zeiten. Schmutz und Schund im Kaiserreich.
<http://paraplue.de/archiv/unkultur/schund/> [29.08.2006.]
- Johnston, Otto W.: Der deutsche Nationalmythos: Ursprung eines politischen Programms. Stuttgart, 1990.
- Kant, Immanuel: „Was ist Aufklärung“. In: Berlinische Monatsschrift, Dezember 1784, S. 516.

- Kehrberg, Brigitte: Der Kriminalroman der DDR 1970 – 1990. In: Poetica - Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 28. 1998.
- Kienecker, Michael: Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen. Göttingen, 1989. - (Palaestra ; 286.) [Zuvor: Diss. Göttingen 1986] [Hierzu Rezension von Wolfgang Braungart. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 22 (1991) Nr. 67. S. 111 f.]
- Killy, Walter: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. 2. Aufl. Göttingen, 1962. – (Kleine Vandenhoeck-Reihe ; 125/127.)
- Killy, Walther: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. 7. Aufl. Göttingen, 1973. - (Kleine Vandenhoeck-Reihe ; 1125.) [Zuerst: Ebd. 1961]
- Killy, Walter: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. [Elektronische Ressource] Berlin, 1998. – (Digitale Bibliothek ; Bd 9.)
- Kiss József: A Nemzeti dal egykorú fordításai és fordítói. In: Petőfi és kora. Szerk. Lukácsy Sándor, Varga János. Budapest, 1970. S. 411-485
- Kitsch oder nicht Kitsch? In: Ders. Hrsg. Harry Pross. Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage. München, 1985. S. 19-30. - (List Forum.)
- Klein, Albert: Abenteuer-, Liebes- und Familienroman. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7. 1848 – 1880. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg, 1982.
- Klein, Albert: Trivilliteratur. In: Handlexikon zur Literaturwissenschaft. Hrsg. Diether Krywalski. München, 1974. S. 487 - 493.
- Klein, Albert – Heckert, Heinz: Trivilliteratur. Opladen, 1977. - (Grundstudium Literaturwissenschaft ; Bd. 10.)
- Klein, Ernst Ferdinand: Über Denk- und Druckfreiheit. An Fürsten, Minister und Schriftsteller. In: Berlinische Monatsschrift, April 1784.
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne. München ; Wien, 1979.
- Knopf, Jan: Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des "Volkstümlichen" in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts. Stuttgart, 1973.
- Kovács, Kálmán: Theodor Körners Zriny und die nationalen Mythenkonstruktionen im 19. Jahrhundert. In: Zagreber germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft. Zagreb, 2006.
- Kölcsey Ferenc: Összes művei. Budapest, 1960.
- Kreuzer, Helmut: Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge z aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft ; [Für Alfred Kreuzer z. 80. Geburtstag] Göttingen, 1975. – (Kleine Vandenhoeck-Reihe ; 1398.)
- Kurzke, Hermann: Hymnen und Lieder der Deutschen. Mainz, 1990.
- Kusche, Lothar: Lehrbrief für Kriminaldramatiker. In: Eine Nacht mit sieben Frauen. Berlin ; Weimar, 1965. – (Taschenbuch [des Aufbau-Verlages] ; 150.)
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur : ein internationales Lexikon. Bd. 1-2. Stuttgart ; Weimar, 1999.

- Lang, Helmut W.: Die Neue Zeitung des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Presse und Geschichte II. Neue Beiträge zur historischen Kommunikationsforschung. Hrsg. Elger Blühm, Hardtwig Gebhardt München ; London ; New York, 1987, S. 57.
- Langenbucher, Wolfgang: Der aktuelle Unterhaltungsroman. 2. Aufl. Bonn, 1974. – (Beiträge zur Bibliotheks – und Bücherkunde ; Bd. 9.)
- Leisentritt, Gudrun: Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters. München, 1979.- (Minerva-Fachserie Wirtschafts- und Sozialwissenschaften.) [Zuvor: Diss. München, 1978]
- Leuschner, Udo: Karl May als „Lebenshilfe“. Über einen Klassiker der Trivilliteratur <http://www.udo-leuschner.de/entfremdung/may.htm> [08.08.2006.]
- Literarische Utopie-Entwürfe. Hrsg. Hiltrud Gnüg. Frankfurt am Main, 1982.
- Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation. Mit einer Einleitung. Hrsg. Jochen Schulte-Sasse. Tübingen, 1979. – (Deutsche Texte ; 52.)
- Literatur in der Temesvarer Zeitung 1918-1949. Hrsg. Eduard Schneider. München, 2003.
- Löffler, Sigrid: Der Wandel der deutschen Holocaust-Literatur. (<http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1468594,00.html>)
- Maase, Kaspar: Spiel ohne Grenzen. Von der "Massenkultur" zur "Erlebnisgesellschaft": Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung. In: Zeitschrift für Volkskunde, 90 (1994) Bd. 1. S. 13 - 36.
- Magyar színháztörténet. Szerk. Kerényi Ferenc. Budapest, 1990.
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. 19., neu bearb. Aufl. Stuttgart, 1991. – (Kröners Taschenausgabe ; Bd. 196.)
- Miller, Nikolas: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München, 1982.
- Miloradovic-Weber, Christa: Der Erfinderroman 1850-1950. Zur literarischen Verarbeitung der technischen Zivilisation - Konstituierung eines literarischen Genres. Bern, 1989.
- Mittmann, Wolfgang: Krimis in der DDR - Agitprop? Vortrag, gehalten auf der Tagung "Krimis in Deutschland und Frankreich - Spiegel der Gesellschaft?" vom 21. bis zum 23. November 2003.
- Murch, E. A.: The Development of the Detective Novel. London, 1958.
- Müller-Seidel, Walter: Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas. 2., durchges. Aufl. Stuttgart, 1969.
- Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen, 1981. – (Literaturwissenschaft im Grundstudium ; Bd. 5.)
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Karl May und der französische Feuilletonroman. <http://karlmay.leo.org/kmg/seklit/JBKMG/1996/231.htm>
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Die Krise des Liberalismus und die Störung des bürgerlichen Normensystems. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Feuilletonromans. In: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstituierung in der Vor- und Frühmoderne. Hrsg. Manfred Pfister. Passau, 1989.
- Nicolai, Friedrich (Hrsg.): Allgemeine deutsche Bibliothek. Berlin, 1765 – 1805

- Nusser, Peter: Trivilliteratur. Stuttgart, 1991. – (Sammlung Metzler : Realien zur Literatur ; Realien zur Literatur.)
- Ottmann, Victor: Das Buch. In: Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur. Eine Hauskunde für Jedermann. Berlin ; Stuttgart, 1901. S. 661-697.
- Pester Lloyd, Morgenblatt, 26. 11. 1930, S. 1.
- Im Pester Lloyd z. B. waren die Romane gewöhnlich vor der tabellarischen Bekanntmachung der Weizen- und Maiskurse, auf der letzten Textseite zu finden, der Feuilletonteil war der Platz der Theater- und Kunstkritik.
- Paul, Hainer: Illustrierte Geschichte der Trivilliteratur. Hildesheim ; Zürich ; New York, 1983.
- Pleticha, Heinrich und Augustin, Siegfried: Lexikon der Abenteuer- und Reiseliteratur : von Afrika bis Winnetou. Stuttgart ; Wien ; Bern, 1999.
- Populare Schreibkultur. Hrsg. Bausinger, Hermann. Tübingen, 1987.
- Popularität und Trivialität. Hrsg. Reinhold Grimm, Jost Hermand. Frankfurt am Main, 1974.
- Prutz, Robert: Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig, 1847. – Zit. nach Albert Klein / Heinz Heckert: Trivilliteratur. Opladen, 1977. S. 8 – 17.
- Reclams Kriminalromanführer. Hrsg. Armin Arnold, Josef Schmidt. Stuttgart, 1978.
- Reich-Ranicki, Marcel: Brauchen wir einen Kanon? Der Kanon. Die deutsche Literatur. In: http://www.derkanon.de/index2/ranicki_kanon.html
- Reicke, Emil: Lehrer und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit. Mit 130 Abbildungen und Beilagen nach Originalen aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Reihe: Monographien zur deutschen Kulturgeschichte. Hrsg. von Georg Steinhausen. Leipzig, 1902.
- Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Hrsg. Peter J. Brenner. Frankfurt am Main, 1989.
- Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur. Hrsg. Hecken, Thomas. Opladen, 1997.
- Remus, Joscha: Visionär ohne Illusionen. Interview mit S. Lem. In: Die Zeit, 28.07.2005 Nr.31.
- Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. Göttingen, 1998. - (Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge ; Bd. 2.)
- Rindt, Bernhard: Der Feuilletonroman im "Neuer Wiener Tagblatt" in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Wien, 2001.
- Rohmer, Ernst: Die literarische Glosse. Untersuchungen zu Begriffsgeschichte, Funktion und Literarizität einer Textsorte. Erlangen, 1988.
- Rösch, Gertrud Maria: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur. Tübingen, 2004.
- Salomon, Ludwig: Die Publizistik. In: Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur. Eine Hauskunde für Jedermann. Berlin ; Stuttgart, 1901. S. 660.
- Schanze, Helmut: Probleme der "Trivialisierung" der dramatischen Produktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Hrsg.

- Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main, 1972 . S. 78-88. - (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ; 18.)
- Schemme, Wolfgang: Trivialliteratur und literarische Wertung. Stuttgart, 1975.
- Schilling, René: „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813-1945. Paderborn ; Münster etc., 2002.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Die Trivialliteratur im Kanon der Literaturwissenschaft. In: Sprache im technischen Zeitalter (1972) Heft 44. S. 258 - 269. [S. 266 - 269: Protokoll der Diskussion nach G. Schmidt-Henkels Referat]
- Schneider, Hans Joachim: Die Kriminalität und die Gewaltdarstellung im Fernsehen als Problem des Rechts und der Gesellschaft. In: Universitas 32 (1977) - (bereits vorher bei Elise Frenzel: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band I. Berlin 1958.)
- Schneider, Thomas F.: „Krieg ist Krieg schließlich“. Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues (1928). In: Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Hrsg. Thomas F. Schneider und Hans Wagener. Amsterdam ; New York, 2003. - (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik ; Band 53.)
- Schröder, Jürgen: Deutschland als Gedicht. Über berühmte und berüchtigte Gedichte aus fünf Jahrhunderten in fünfzehn Lektionen. Freiburg im Breisgau, 2000.
- Shubert, Gerd: Jules Verne im Ungarischen Lloyd 1867-1876.
<http://www.epilog.de>
- Schulte-Sasse, Jochen: Literarische Wertung. 2. Aufl. Stuttgart, 1976. - (Sammlung Metzler ; 98.) [Zuerst: Ebd. 1971]
- Schulte-Sasse, Jochen: Literarischer Markt und ästhetische Denkform. Analysen und Thesen zur Geschichte ihres Zusammenhanges. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik [LiLi], 2 (1972) Heft 6. S. 11 - 31
- Schulte-Sasse, Jochen: Trivialliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet Paul Merker, Wolfgang Stammeler. Bd. 4: Sl - Z. Hrsg. Klaus Kanzog, Achim Masser. 2. Aufl. Berlin ; New York, 1984. S. 562 - 583.
- Schulz, Gerhart: Die Deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration 1789-1830. Bd. 1-2. München, 1989.
- Schüling, H[ermann]: Zur Geschichte der ästhetischen Wertung. Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch. Gießen, 1971. - (Schriften zur Ästhetik und Kunstwissenschaft ; 1.)
- Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Arbeitsbuch Romananalyse. Hrsg. Hans-Werner. Tübingen, 1982.
- Science Fiction-Veröffentlichungen der DDR. Freie Welt. Eine kommentierte Bibliographie von Hans-Peter Neumann.
www.epilog.de/Pers.Data/N/Neumann_Hans_Peter_1965/Text...
- Senger, Anneliese: Säkularisierung - Trivialisierung - Kommerzialisierung. Symbolik in Werbung und Trivialliteratur. In: Symbolon, N.F. 2 (1974) S. 153 - 172.
- Sichelschmidt, Gustav: Liebe, Mord und Abenteuer. Eine Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Berlin, 1976.
- Singer, Herbert: Der galante Roman. 2. Aufl. Stuttgart, 1966.

- Škreb, Zdenko: Der Detektivroman. In: Erzählgattungen der Trivialliteratur. Hrsg. Zdenko Škreb, Uwe Baur. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 18. Innsbruck, 1984.
- Sowinski, Bernhard: Werbeanzeigen und Werbesendungen. München, 1979.
- Steinecke, Hartmut: Gustav Freytag: Soll und Haben (1850). Weltbild und Wirkung eines deutschen Bestsellers. In: Horst Denkler (Hrsg.): Romane und Erzählungen des bürgerlichen Realismus. Stuttgart, 1980. S. 138-152.
- Strecker, Gabriele: Frauenträume Frauentränen. Über den deutschen Frauenroman. Weilheim ; Oberbayern, 1969.
- Szabó, Dezső: Der Pester Lloyd als Vermittler zwischen der deutschen und ungarischen Literatur 1918-1933. Dissertation. Budapest, 2005.
- Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. Wilfried Barner. Stuttgart, 2003.
- Thalman, Marianne: Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Berlin, 1923.
- Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Hrsg. Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main, 1972. - (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ; 18.)
- Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1990
- Trivialliteratur. Hrsg. Annamaria Rucktäschel, Hans Dieter Zimmermann. München, 1976. - (UTB ; 637.)
- Unterhaltungsliteratur.Ziele und Methoden ihrer Erforschung. Hrsg. Dieter Petzold, Eberhard Späth. Erlangen, 1990.
- Waldmann, Günter: Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen – Didaktikdiskussion – literarische Wertung. Mit einer ausführlichen Bibliographie. 2., verb. und bibliograph. erg. Aufl. München, 1977.
- Wilpert, Gero von: Erstausgaben Deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur Deutschen Literatur. Stuttgart, 1969.-
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart, 1989. – (Kröners Taschenausgabe ; Bd. 231.)
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart, 1989. – (Kröners Taschenausgabe ; Bd. 231.)
- Wiora, Walter: Der Trend zum Trivialen im 19. Jahrhundert. Ein kulturgeschichtliches Nachwort. In: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main, 1972. – (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ; Bd. 18.)
- Wittman, Michael: Jack Kirby – Grafische Erzählstrategien. In: Comic Forum Nr. 65. S. 42ff
- Wolf, Eugen: Weltliteratur. Werden und Bildung der Poesie. In: Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur. Eine Hauskunde für Jedermann. Berlin; Stuttgart, 1901. S. 1-28.
- Wolter, F. A.: Geschichte der Stadt Magdeburg von ihrem Ursprung bis auf die Gegenwart. Magdeburg, 1901.

Zagari, Luciano: Landschafts- und Naturdichtung, In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7. 1848 – 1880. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg, 1982.

Zagari, Luciano: Lyrik und Ballade. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7. 1848 – 1880. Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg, 1982.

Zimmermann, Hans Dieter: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System. Stuttgart - Berlin – Köln, 1979. – (Urban-Taschenbücher ; Bd. 299.)

Zöllner, Johann Friedrich: Moralische Enzyklopädie. 1780.