

Reinfandt, Christoph. "Soothing Music for Stray Cats? Zur Ausdifferenzierung des Populären in und an der Literatur." In: Roger Lüdeke, Hrsg. *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld: Transcript, 2011: 297-313.

Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. 2. Aufl., München: Beck 1999.

Zschokke, Heinrich: *Eine Warnung vor den Gefahren der Lesesucht*. Aarau: Heinrich Remigius Sauerländer 1821. <[www.uni-giessen.de/gloning/tx/lesesuch.htm](http://www.uni-giessen.de/gloning/tx/lesesuch.htm)> (11.11.2010).

## Soothing Music for Stray Cats?

Zur Ausdifferenzierung des Populären in und an der Literatur

CHRISTOPH REINFANDT

Die Frage nach der ›Popularität der Literatur‹ kann in verschiedene Richtungen verfolgt werden: Einerseits kann es, ganz vordergründig und durchaus im rein quantitativen Sinne, darum gehen herauszufinden, wie populär die Literatur zu bestimmten historischen Zeitpunkten wirklich war – und es ist zu erwarten, dass die Befunde eher deprimierend ausfallen werden. Wie populär ist denn der von Moritz Baßler und anderen beschriebene Pop-Roman wirklich, wenn man ihn mit Lady Gaga oder Stephenie Meyers *Bis(s)en* vom großen Kuchen des Buchhandels vergleicht?<sup>1</sup> Zahlen aus dem englischsprachigen Literaturbetrieb stimmen hier nachdenklich: Bestseller wie Dan Browns *The Da Vinci Code* oder J.K. Rowlings *Harry Potter* Romane haben schon 2006 die Marke von 4 Millionen verkauften Exemplaren überschritten; Romane, die über das Fernsehen oder Literaturpreise Prominenz gewinnen, können schon mal in 200.000 bis 300.000 Exemplaren über den Ladentisch oder die Internetplattform gehen; alle anderen Romane hingegen liegen zahlenmäßig unter 1000 Exemplaren, mit einem deutlichen Sog nach unten.<sup>2</sup> Wie populär war die romantische Lyrik (um nicht von späteren Entwicklungsstadien der modernen Lyrik zu sprechen)? Andererseits aber, und das ist der Weg, der im Folgenden eingeschlagen werden soll, kann man sich die Frage nach den Beziehungen zwischen dem Populären und der Literatur eher systematisch und damit auch und gerade qualitativ stellen.

Nahe liegend erscheint hier zunächst zu fragen, welche Rolle das Populäre für die Ausdifferenzierung der Literatur gespielt hat. Näheres Nachdenken allerdings führt schnell zu unlösbaren Problemen, weil es offenbar noch niemand so recht gelungen ist, das Populäre eindeutig zu identifizieren und zu definieren. Niemand bestreitet, dass es das Populäre gibt, aber jenseits eher vager quantitativer Annahmen und einer Betonung von ›Gewöhnlichkeit‹ im Gegensatz zu auf Hierarchie

1 | Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*; oder, für die englische Szene, Viol: *Jukebooks*.

2 | Vgl. Clee: »The Fictional Marketplace«, 21.

ausgerichteten Formen der sozialen Distinktion wird die Lage unübersichtlich.<sup>3</sup> Tatsächlich handelt es sich beim Populären also wohl um ein relationales Konzept, das jenseits der genannten Groborientierungen im Auge des Betrachters liegt und somit nur unter historisch spezifischen Bedingungen in historisch spezifischen Kontexten beobachtet werden kann.

Akzeptiert man diese Prämissen, so muss die Frage, welche Rolle das Populäre für die Ausdifferenzierung der Literatur gespielt hat, um die komplementäre Frage danach ergänzt werden, welche Rolle denn die Literatur für die Ausdifferenzierung des Populären gespielt hat, und eben darauf hebt die Doppelung von ›in‹ und ›an‹ im Titel dieses Beitrags ab. Die Argumentation bewegt sich also im Folgenden in einem strikt historisierten Raum wechselseitiger kommunikativer Zuschreibungen und Semantisierungen, wie er sich aufschlussreich mit Hilfe einer systemtheoretischen Optik entwerfen lässt.<sup>4</sup> Weitere Komponenten des theoretischen Bezugsrahmens sind Modernisierungstheorien mit ihren je unterschiedlichen Perspektiven,<sup>5</sup> mediengeschichtliche Überlegungen,<sup>6</sup> Pierre Bourdieus Theorie der gesellschaftlichen Distinktionsmechanismen,<sup>7</sup> und das breite Spektrum der in aufschlussreicher Weise kulturell-politisch verorteten Diskurse über das Populäre seit dem 18. Jahrhundert.<sup>8</sup> Insbesondere der letztgenannte Punkt ist von zentraler Bedeutung, weil hier gerade in jüngerer Zeit unumstößlich klar geworden ist, dass das Populäre jenseits dessen, was sich für vergleichsweise breite Bevölkerungsschichten einfach so vollzieht, im größeren kulturellen und historischen Bezugsrahmen immer nur das ist, was vergleichsweise einflussreiche Schichten darüber kommunizieren – und hier kommt neben der Literatur auch und gerade dem breiteren Diskurs der intellektuellen Meinungsführer unterschiedlichster Couleur und dem sich später ausdifferenzierenden Bereich der akademischen *Cultural Studies* zentrale Bedeutung zu.

Die Literatur also, dass ist die eine These, etabliert in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt erst ein bestimmtes Verständnis des Populären, das sie anschließend immer wieder inszeniert und weiterentwickelt, so dass sich unser Verständnis dessen, was das Populäre ist, zu einem Gutteil eben dieser Ausdifferenzierung des Populären *in* der Literatur verdankt. Andererseits aber, und dies ist die zweite These, ist die moderne Literatur seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein genuin populäres Phänomen. Sie oszilliert vielmehr auf prekäre Weise

3 | Für einen ausführlichen Überblick siehe Reinfandt: »Historicising the Popular«.

4 | Vgl. hinsichtlich zentraler Annahmen und Vorarbeiten Reinfandt: *Romantische Kommunikation* und Huck und Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft*.

5 | Vgl. dazu die aufschlussreiche Überblicksdarstellung in Degele und Dries: *Modernisierungstheorien*.

6 | Vgl. etwa Lury: »Popular Culture and the Mass Media« sowie Helmstetter: »Der Geschmack der Gesellschaft«.

7 | Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*.

8 | Vgl. etwa Shiach: *Discourse on Popular Culture* und Storey: *Inventing Popular Culture*.

zwischen ihrem Streben nach Distinktion als Kunst und ihrem Anspruch, für alle zu sprechen. Die Rolle des Populären in der Literatur muss vor diesem Hintergrund widersprüchlich bleiben, es ist etwas, wonach die Literatur zugleich strebt und nicht strebt, etwas, dass sie für sich nur in Überwindung real existierender Formen des Populären reklamieren kann. Es geht hier um einen Mehrwert jenseits der reinen Unterhaltung, es geht darum, als Literatur nicht nur *Soothing Music for Stray Cats* bereitzustellen, wie es der Titel eine jüngst erschienenen (Pop-?)Romans treffend formuliert, sondern womöglich die *Cats* von Abwegen auf gültige Wege (in welchem Sinne auch immer) zurückzulocken.<sup>9</sup> Und so, wie sich die Literatur in diesem Sinne *am* Populären abarbeitet, so kommt es eben auch zu einer Ausdifferenzierung des Populären *an* der Literatur.

## DAS POPULÄRE IN DER LITERATUR

Lässt man vor seinem geistigen Auge die Geschichte der englischen Literatur Revue passieren, so zeigt sich, dass empirisch nachweisbare Popularität im Sinne eines deutlichen Ansprechens breiter Bevölkerungsschichten eher die Ausnahme als die Regel war. Die wenigen Beispiele, die einem sofort einfallen, also etwa das elisabethanische Theater oder die Popularität Shakespeares im Amerika des 19. Jahrhunderts,<sup>10</sup> lassen sich nur mit Einschränkungen dem engeren, auf eine vergleichsweise private oder gar intime Beziehung zwischen Leser und Text ausgerichteten Literaturbegriff zuordnen, wie er sich mit der Romantik endgültig durchsetzte. Im Folgenden stehen deshalb die Lyrik und der Roman im Mittelpunkt der Überlegungen.

### a) Lyrik

Am Beispiel der Lyrik als Gattung lässt sich zunächst das Problemfeld besonders aufschlussreich explizieren, ist sie doch einerseits wiederholt als ›Paradigma der Moderne‹ identifiziert worden, während andererseits die Wahrnehmung einer gewissen kulturellen Randständigkeit seit dem 18. Jahrhundert zunehmend an Gewicht in der Gattungsreflexion gewinnt.<sup>11</sup> Wie passt das zusammen? Die Lyrik im modernen Sinne lässt sich in ihrer kulturellen Funktionalität als Medium der modernen Subjektivität begreifen, das sich zunächst im Rahmen der Vorgaben höfischer Kultur ausdifferenziert – zu denken ist etwa an die europaweite Mode des

9 | Vgl. Joso: *Soothing Music for Stray Cats*.

10 | Vgl. dazu Levine: »William Shakespeare in America«.

11 | Vgl. zu Lyrik als Paradigma der Moderne insbes. Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, Homann: *Theorie der Lyrik*, Hühn: *Geschichte der englischen Lyrik* sowie zusammenfassend und weiterführend im Sinne einer kulturellen Einbettung Reinfandt: *Romantische Kommunikation*, 89-234 und Jahraus: *Literatur als Medium*, 554-577.

*sonneteering* im petrarkistischen Stil<sup>12</sup> – um sich dann stark zu individualisieren, sei es im Hinblick auf die Liebesbeziehung wie in Shakespeares Sonetten, im Hinblick auf die individuelle Glaubenserfahrung wie bei den *metaphysical poets*, oder im Hinblick auf alle möglichen Thematiken, wie etwa bei John Milton. Obwohl die hier gerade im Medium des Sonetts präfigurierte Privatheit der individuellen Erfahrung auch in gewissem Maße allgemeine Zugänglichkeit und damit Popularität suggeriert, eröffnet sich jedoch auch ein fundamentales Problem: Warum sollte die Erfahrung eines Einzelnen kulturell relevant sein? Worin begründet sich die Autorität des Autors in diesem modernen Sinne? Die Neoklassizisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gingen diese Frage einfach normativ an – das Subjektive wurde hier unter striktem Rückgriff auf das Imitationsmodell der Autorschaft einfach ausgeklammert, mit der Konsequenz, dass sich Literatur im neoklassizistischen Sinne eindeutig und elitär auf eine kosmopolitische Deutungsgemeinschaft einschlägig gebildeter Menschen beschränkte. Die Dichtung der Empfindsamkeit hingegen hatte in ihrem Bemühen, das Inspirationsmodell der Autorschaft für die Repräsentation alltäglicher Erfahrung und mitunter sehr extremer Emotionen in Dienst zu nehmen, Schwierigkeiten, volle kulturelle Legitimität für sich zu reklamieren.<sup>13</sup> Erst mit der Romantik gelingt eine Versöhnung der beiden Orientierungen unter modernen Prämissen – allerdings um den Preis der Paradoxie, das fortan Jedermann als etwas Besonderes und potentieller Dichter anerkannt wurde, während zugleich eben doch Distinktionsmerkmale des Literarischen gewahrt bleiben mussten. Wie kann das gelingen? Kann das gelingen?

William Wordsworths epochemachendes Vorwort zur zweiten Ausgabe der von ihm gemeinsam mit Samuel Taylor Coleridge konzipierten und verfassten *Lyrical Ballads* aus dem Jahre 1800 ist in dieser Hinsicht höchst aufschlussreich. In zuvor noch nie da gewesener Art und Weise speist sich die hier vorgetragene Programmatik einer neuen Art von Dichtung aus dem Rohmaterial einer »plainer and more emphatic language [as spoken in] [l]ow and rustic life,« die sich Wordsworth als »natürlicher« und von den korrumpierenden Einflüssen der Modernisierung weniger belastet vorstellt.<sup>14</sup> Die Wurzeln der Literatur werden hier radikal neu verortet. Es ist nicht länger eine normative Tradition, die die Rahmenvorgaben setzt, sondern vielmehr die populäre Kultur, wie sie sich Wordsworth und viele neben und nach ihm idealisierend als *folk culture* vorstellten.<sup>15</sup> Allerdings ist die Kehrseite der Idealisierung die Angst vor der Realität des Populären, und über weite Strecken beschäftigt sich das »Preface« mit nichts anderem als der Frage, wie man durch diese Realität »hindurch« zum Wahren, Guten und Schönen vorstoßen könnte. Grundsätzlich wird für dieses Projekt die Vernunft in Anspruch genommen. Die *Lyrical*

12 | Vgl. etwa Oppenheimer: *The Birth of the Modern Mind*.

13 | Zu den Grundmodellen von Autorschaft in der westlichen Kultur vgl. Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie* und Jannidis et al. (Hg.): *Rückkehr des Autors*.

14 | Zitiert nach Mellor und Matlak (Hg.): *British Literature 1780-1830*, 575.

15 | Vgl. dazu Storey: *Inventing Popular Culture*, 1-15.

*Ballads* seien, so heißt es etwa gleich zu Beginn, »an experiment [...] to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that quantity of pleasure may be imparted, which a poet may *rationaly* endeavor to impart.«<sup>16</sup>

Die Vernunft also soll gewährleisten, dass der lebende Sprachgebrauch in angemessener Qualität, und das heißt vor allem auch: ohne Emotionsexzess re-präsentiert wird, und das Medium dieser Glättung ist das Metrum:

[I]f the words by which [...] excitement is produced are in themselves powerful, or the images and feelings have an undue proportion of pain connected to them, there is some danger that the excitement may be carried beyond its proper bounds. Now the co-presence of something regular, something to which the mind has been accustomed when in an unexcited or a less excited stage, cannot but have great efficacy in tempering and restraining the passion by an intertexture of ordinary feeling.<sup>17</sup>

Mit einem Taschenspielertrick hat Wordsworth hier die Vernunft mit der Gewöhnlichkeit des Populären kurzgeschlossen und beide als Maßstab in das Ungewöhnliche der Dichtung hinübergespielt, deren metrisches Arrangement fortan dafür sorgt, dass sich die Authentizität der »real language of men in a state of vivid sensation« voll entfalten kann, nämlich »purified indeed from what appears to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust.«<sup>18</sup>

Was wir hier beobachten, ist die Transformation des Populären in eine reinere Sphäre seiner Repräsentation, eine Transformation, die einhergeht mit einer Ausblendung von Kontingenz und einer Fortschreibung von Normativität. Der Dichter ist in diesem Sinne zwar einerseits »man speaking to men,« andererseits aber

a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind, a man [...] who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him, delighting to contemplate similar volitions and passions in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them.<sup>19</sup>

16 | Mellor und Matlak: *British Literature 1780-1830*, 573f. (eigene Hervorhebung).

17 | Ebd., 580.

18 | Ebd., 575 (eigene Hervorhebung).

19 | Ebd., 577 (Kursivdruck im Original zur Markierung einer im Jahre 1802 hinzugefügten Passage).

Der Dichter ist fortan, um mit George Orwell zu sprechen, ›more equal than others,‹ oder, wie Wordsworth es formuliert, »[not] *differing in kind from other men, but only in degree.*«<sup>20</sup>

Was bedeutet dies für das Verhältnis von Literatur und Popularität? Zunächst einmal zeigt sich deutlich, dass sich die romantische Literatur ihre eigene Popularität konstruiert, diese dann anschließend für sich selbst reklamiert und daran auch festhält, wenn sich die Welt davon nicht beeindrucken lässt. »The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it,« schreibt etwa Walt Whitman euphorisch in seinem ›Preface‹ zur Erstausgabe seiner *Leaves of Grass* 1855. Schon ein Jahr später wird daraus jedoch ein verschnupftes »The proof of a poet shall be sternly deferred till his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it.« Im Wiederabdruck des ›Preface‹ im Jahre 1882 ist die Passage zum ›proof of a poet‹ schließlich ganz verschwunden.<sup>21</sup> Und auch Wordsworths ›Preface‹ ist in diesem Sinne eher eine Reaktion auf das Ausbleiben real existierender Popularität als ihr Reflex. Literarische Popularität nach der Romantik ist also eine Art, to coin a phrase, ›virtuous virtuality,‹ die auf die Wirklichkeit zurückprojiziert wird, wo man sie etwa in ländlichen Balladen- und Liedtraditionen zu finden vorgibt, oder im häuslichen Setting der *conversation poems*. Beispiele dieser Spielart der romantischen Lyrik versammeln sich unter dem Banner einer ›neuen Natürlichkeit,‹ deren ideologische Funktion eben darin besteht, die Existenz und die Popularität einer vorgängigen, von Modernisierungsprozessen nicht korrumpierten Realität zu beglaubigen, die den unentfremdeten Ursprung der Dichtung bildet, während es sich in Wirklichkeit eben nur um eine Konstruktion handelt.<sup>22</sup>

Andererseits aber, und hier liegt die Ursache der Entfremdung zwischen (post-)romantischer Literatur und Popularität, ist das Neue der romantischen Lyrik ihre intensive Bearbeitung der Beziehung zwischen subjektiver Erfahrung und den zur Verfügung stehenden ›Ausdrucksmedien.‹ Sprache wird hier eben nicht nach Maßgabe ihrer ›Natürlichkeit‹ sondern vielmehr in ihrer jeweils spezifischen Formung als Chance und Problem aufgefasst, und die intensive Auseinandersetzung der Romantiker mit Fragen der poetischen Form, wie sie sich etwa in Sonetten und formal ambitionierten Oden oder den Experimenten der für die englische Romantik so charakteristischen *composite orders* (Stuart Curran) findet, begründet eine völlig neue, in ihrer Dynamik spezifisch moderne literarische Tradition.<sup>23</sup> Der damit verbundene Paradigmenwechsel von normativer Tradition zu Originalität und Innovation als Leitideen der Literatur zieht unweigerlich formale Verfremdung nach sich, und die damit einhergehende Schwierigkeit der Lyrik wiederum führt zur Entfremdung des Lesers und abnehmender Popularität. Was bleibt, ist

20 | Ebd., 579 (Kursivdruck im Original zur Markierung einer im Jahre 1802 hinzugefügten Passage).

21 | Vgl. Railton: »As If I Were with You« – The Performance of Whitman's Poetry«, 13; 26.

22 | Vgl. dazu Reinfandt: *Englische Romantik*, 73-102.

23 | Vgl. ebd., 102-130.

bis zum heutigen Tage der Anspruch der Lyrik, eine ›irgendwie‹ besonders dichte Erfahrungsrepräsentation zu sein, ob der Fokus dabei nun auf der subjektiven Erfahrung selbst (wie bei den *confessional poets*) oder auf der Beziehung von Sprache und Erfahrung (wie etwa bei den L=A=N=G=U=A=G=E poets) liegt – eine breite Leserschaft jedenfalls gab und gibt es nicht, wenn nicht der Schritt ins Performative und in andere Medien jenseits von Schrift und Buchdruck vollzogen wird, wie etwa im Falle der ›alternativen‹ Lyriktradition der Liedtexte.<sup>24</sup>

## b) Roman

Etwas anders liegt der Fall beim Roman, der sich von Beginn an genuiner Popularität im quantitativen Sinne erwehren musste. Wie ein roter Faden zieht sich durch die Vorworte der frühen Romane ein Legitimierungsdiskurs, der etwa in Defoes *Robinson Crusoe* (1719) betont, dass es sich um eine wahre Geschichte handle, die »with modesty, with seriousness, and with a religious application [...] to the instruction of others« vorgetragen werde, während die Leserschaft doch tatsächlich wohl schon immer eher an »[t]he wonders of this man's life [which] exceed all that is found extant« interessiert war. Und es ist sicher kein Zufall, dass das Vorwort eben diese Eigenschaften des Textes anpreist, bevor es auf das moralisch Exemplarische zu sprechen kommt.<sup>25</sup> Ebenso ist anzunehmen, dass sich das Leserinteresse an dem *Harry Potter* des 18. Jahrhundert, Samuel Richardsons Roman *Pamela* (1740) mit all seinen *spin-offs*, eher auf das Schlafzimmer und das Innenleben junger Damen als auf *Virtue Rewarded* richtete.<sup>26</sup> Und Henry Fielding schließlich verschiebt den Akzent von der Moral zur Ästhetik, wenn er durch Verwendung des Adjektivs ›eleemosynary‹ im ersten Satz von *Tom Jones* (1749) deutlich macht, dass zwar prinzipiell jeder gegen Bezahlung zu dem dann im ersten Kapitel vom *authorial narrator* angekündigten Festmahl des Romans eingeladen ist, Bezahlung allein aber nicht reicht: ein angemessenes Bildungsniveau muss mitgebracht werden, und dies überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass Fielding in seinem früheren Roman *Joseph Andrews* (1742) die Legitimation der neuen Gattung des fiktionalen Erzählens durch dessen Beschreibung als »comic epic-poem in prose« in direktem Anschluss an den Diskurs des Neoklassizismus unternommen hatte.<sup>27</sup>

Auch der von Ian Watt in seiner klassischen Studie *The Rise of the Novel* (1957) als Zentralmerkmal der neuen Gattung Roman beschworene *formal realism* geht also mit Reinigungsbewegungen gegenüber der realen Realität einher, und zu viel Popularität tut der Respektabilität der neuen Gattung ebenso wenig gut wie die Darstellung extremer Emotionen in empfindsamen Romanen und Schauerroma-

24 | Vgl. dazu Eckstein: »The Culture of Lyrics« sowie ausführlich Eckstein: *Reading Song Lyrics*.

25 | Zitiert nach Defoe: *Robinson Crusoe*, 7.

26 | Vgl. dazu Keymer und Sabor: *Pamela in the Marketplace*.

27 | Zitiert nach Fielding: *Tom Jones*, 27 und Fielding: *Joseph Andrews*, 25.

nen. Nach der in der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung immer wieder beschworenen ›Krise des Romans‹ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts greifen diese Reinigungsimpulse erst mit einer Rückorientierung zum Realismus wieder, wie sie etwa Jane Austen eingeleitet hat. Die Extreme der Empfindsamkeit und der Schauerromantik hingegen bleiben zwar populär, gelten aber fürderhin als tendenziell nicht mehr literaturwürdig. So liest man etwa in den *Spirit of the Public Journals for 1797* folgendes satirisches Rezept:

Take – An old castle, half of it ruinous.  
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.  
Three murdered bodies, quite fresh.  
As many skeletons, in chests and presses.  
An old woman hanging by the neck; with her throat cut.  
Assassins and desperadoes, *quant. suff.*  
Noises, whispers, and groans, threescore at least.  
Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any of the watering places, before going to bed.<sup>28</sup>

Und Coleridge nörgelt in seiner *Biographia Literaria* (1817) über die Popularisierung des Romans: »[A]s to the devotees of the circulating libraries, I dare not compliment their *pass-time*, or rather *kill-time*, with the name of *reading*.«<sup>29</sup> Deutlich erkennbar ist hier eine Absetzbewegung der Literatur von der schnöden populären Unterhaltung, obwohl doch die moderne Literatur strukturell durch ihre Orientierung am literarischen Markt eines interessierten Publikums immer auch eine Unterhaltungsfunktion hatte und hat, wie man insbesondere aus systemtheoretischer Sicht argumentieren kann.<sup>30</sup> Klar ist aber auch, dass die Unterhaltungsfeindlichkeit der Literatur mit dem Modernismus ihren Höhepunkt erreicht, und dass sich erst im Postmodernismus nach Leslie Fiedlers Motto »Cross the Border – Close that Gap!« ein entspannteres Verhältnis einstellt. Der Roman ist dabei hinsichtlich des Verhältnisses von Literatur und Popularität auf eine andere Art signifikant als die der fortschreitenden Spezialisierung der modernen Literatur stärker ausgesetzte Lyrik: Durch seine Komplizenschaft mit der *emergence of prose* als dominanter *signifying practice* der Moderne im 18. Jahrhundert ist der Roman einerseits sozusagen kulturell für hohe Signifikanz und Relevanz autorisiert.<sup>31</sup> Andererseits bietet er in seiner prosaischen Kontinuität mit allen erdenklichen Diskursen größtmögliche Anschlussmöglichkeiten für alle erdenklichen Muster des

28 | Zitiert nach Greenblatt (Hg.): *The Norton Anthology of English Literature*, 602.

29 | Zitiert nach ebd., 606 (Hervorhebungen im Original).

30 | Vgl. dazu Reinfandt: *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten*, 25-29.

31 | Vgl. dazu Kittay und Godzich: *The Emergence of Prose*.

Populären, insbesondere in narrativer Hinsicht.<sup>32</sup> Der Roman kann also beides: er kann das Populäre konstruieren und reflektieren (wie es etwa der Pop-Roman tut), und er kann genuin populär sein – auch wenn er dann Gefahr läuft, nicht mehr als ernstzunehmende Literatur zu gelten.

## 2) DAS POPULÄRE JENSEITS DER LITERATUR

Wo bleibt nun bei all dem das Populäre der modernen Gesellschaft? Deutlich geworden ist, dass es außerhalb der Literatur liegt und sich dennoch in seinen Selbst- und Fremdbeschreibungen aus den Vorstellungen speist, die sich die moderne Literatur im Kontext der wirkmächtigen, auf Fragen der kulturellen Konstituierung von Subjektivität ausgerichteten Diskursformation Romantik von ihm gemacht hat. Diese Vorstellungen sind paradoxerweise zugleich von Idealisierung und Ausgrenzung geprägt, und man könnte vielleicht wortspielerisch argumentieren, dass diese Paradoxie in der Doppeldeutigkeit des Wortes ›Vorstellung‹ im Deutschen gut erfasst ist:

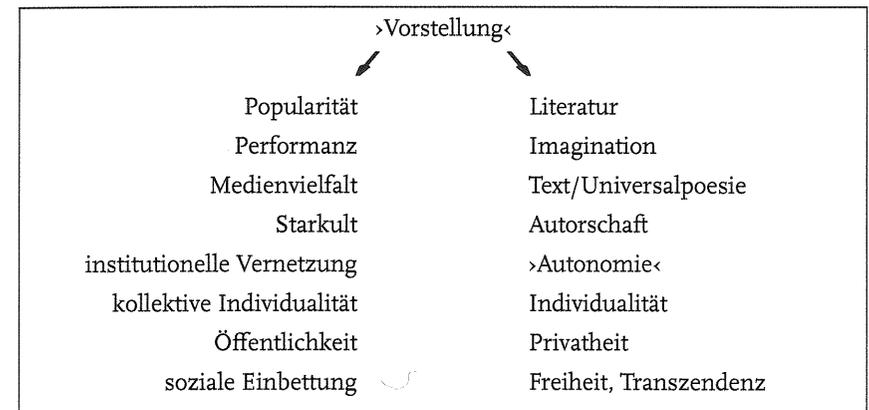


Abbildung 1: ›Vorstellung‹

Die Literatur, so zeigt sich hier – und das grenzt sie in der Tat vom Theater ab und macht ›romantisches Drama‹ zu einer so umstrittenen und problematischen Gattung<sup>33</sup> – schafft sich einen Bedeutungshorizont, der soziokulturelle Bedingun-

32 | Vgl. etwa Berger: *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*, und Nash (Hg.): *Narrative in Culture*.

33 | In der Tat lässt sich eine vergleichbare Gegenüberstellung erstmals für die Abgrenzung der modernen Literatur vom Theater in der Romantik aufmachen. Vgl. dazu Reinfandt: *Englische Romantik*, 153-172. Zum Wortspiel, aber mit deutlichem Akzent auf der rechten Seite des Schemas, siehe auch Hörisch: *Ende der Vorstellung*.

gen programmatisch transzendiert. In ihrem Reich der Imagination firmiert das Populäre in idealisierter Form als Hort der Authentizität. Genuine Popularität hingegen ist unter modernen Bedingungen weniger der Einbildungskraft als vielmehr der kulturellen Performanz in ganz unterschiedlichen Registern geschuldet, sei es ganz konkret als Aufführung und Inszenierung, oder aber als Repräsentation in verschiedenen medialen Formaten mit ihren jeweils anschließenden Praktiken. In zugespitzter Form findet sich dieser Gegensatz in der Gegenüberstellung von *folk culture* und *mass culture* im *Discourse on Popular Culture* seit dem 18. Jahrhundert und in den aus dieser Tradition gespeisten *Cultural Studies* des 20. Jahrhunderts.<sup>34</sup> Das Problem ist jedoch, und das ist der Punkt der Gegenüberstellung, dass sich beide Bereiche gar nicht sauber voneinander trennen lassen. So wie die moderne Literatur ihren Selbststilisierungen zum Trotz immer auch qua Schrift, Buchdruck, Vermarktung und Lektüre in das Spiel kultureller Performanzen eingebunden ist, so spielt auch noch das entfremdetste massenkulturelle Produkt der Kulturindustrie mit den Vorstellungen von Authentizität, wie sie seit der Romantik entwickelt und entfaltet worden sind. »Es gibt kein richtiges Leben im Falschen,« hat Adorno in seinen *Minima Moralia* (1951) betont, aber gibt es ein falsches wenn das Richtige ein Fantasma ist? Auch Adorno war eben ein Romantiker.

### 3) SOOTHING MUSIC FOR STRAY CATS?

Ich breche die allgemeinen Überlegungen an diesem Punkt ab und versuche, meine Gedanken mit einem Beispiel weiterzuführen und zum Abschluss zu bringen, nämlich dem bislang nur beiläufig erwähnten titelgebenden Debütroman von Jayne Joso, *Soothing Music for Stray Cats*: Sowohl das Cover als auch der Romananfang machen hier deutlich, dass wir es ganz im Sinne Adornos mit dem falschen Leben im Falschen zu tun haben.

Während auf der Umschlagsillustration (vgl. Abb. 2) sowohl der Protagonist als auch das unbeachtet neben und hinter ihm liegende ikonische London mit den Houses of Parliament und Westminster Abbey pointilistisch fragmentiert und schemenhaft erscheinen, markiert der Romananfang eine Lebens- und Sinnkrise:

My name is Mark Kerr, I'm 35, and one of what my dad calls ›Thatcher's youth, and the generation who thought they could have it all.‹ I don't even know what that means anymore, I'm not sure I ever did. And now that my friend, Jim Jakes, has jumped from a window on the twentieth floor, all I do know is, I've been living the wrong life. I guess Jim was too. (9)<sup>35</sup>

<sup>34</sup> | Vgl. Shiach: *Discourse on Popular Culture*, 1-31.

<sup>35</sup> | Seitenangaben im Text beziehen sich auf Joso: *Soothing Music for Stray Cats* (vgl. Fußnote 9).

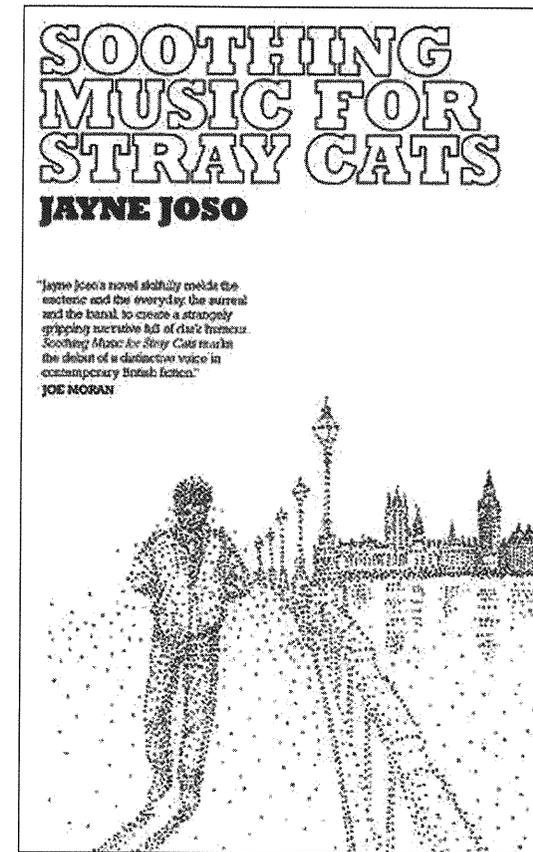


Abbildung 2: Umschlagsillustration

Das ›falsche‹ Leben und der Tod liegen hier also nahe beieinander. Was aber wäre das ›richtige‹ Leben? Der Erzähler kommt hier sofort auf Kindheits- und Jugenderinnerungen und eine damit verbundene, als ›authentisch‹ stilisierte Praxis aus dem Bereich der populären Kultur zu sprechen: »When we were kids, me and Jim, we dreamt of writing songs together. We should have tried, should have given it a go, and written the songs, and lived the lives we wanted to.« (Ebd.) Am Beginn des Romans steht also der Gegensatz von Authentizität und Entfremdung, von *folk culture* und *mass culture*, wie er seit der Romantik in unterschiedlichen kulturellen Registern ausgebildet und durchgespielt wurde, und die jüngste Inkarnation der negativen Seite dieser Entwicklung ist am Ende des 20. Jahrhunderts im britischen Kontext der Thatcherismus mit seiner ideologischen Präferenz für einen radikalen Individualismus und Materialismus. Schon im dritten Absatz des Romans beschreibt der Erzähler programmatisch die entfremdete Existenzform des Menschen am Beginn des 21. Jahrhunderts:

The thing is, you're supposed to keep *passing* the open window. But once you need to keep passing it, in some ways it's already too late – because you start to notice it in that particular way, and then you notice it more, and the pull gets greater, and then you're stuck with finding ways of passing it, dodging it, putting it off, until finally it pretty much *sucks* you out. (Ebd., Hervorhebungen im Original)

Bereits hier sieht der Leser den Erzähler-Protagonisten am Rande seines eigenen Selbstmords, und das Motiv des geöffneten Fensters taucht im Verlauf des Romans immer wieder auf.<sup>36</sup>

Von hier aus entfaltet sich ein nicht besonders origineller Plot, in dem Mark Kerr nach der Beerdigung seines Freundes während der Heimfahrt im Zug spontan beschließt, aus seinem bisherigen Leben auszusteigen. So erfährt weder seine derzeitigen Lebensabschnittsgefährtin Doris noch Jules, die Schwester seines toten Freundes, der er während der Trauertage näher gekommen ist, von seinem Entschluss, das Angebot eines entfernten Bekannten anzunehmen, dessen Wohnung in London zu hüten, während dieser ins Ausland geht. Auslöser dieser Entscheidung ist die Bahnreise als Nicht-Ort im Sinne Marc Augés, die den Protagonisten aus zeitlichen und örtlichen Bindungen löst und auf sich selbst zurückwirft.<sup>37</sup> Alles davor liegende wird abgestreift, und der Roman erzählt, trotz des prinzipiell retrospektiven Charakters der Ich-Erzählung in Vergangenheitsform überwiegend im Modus des erlebenden Ichs gehalten, von den nach diesem Nullpunkt liegenden Bekanntschaften Mark Kerrs. In der Reihenfolge ihres Auftretens sind dies (und auf dieser Ebene kann der Roman dann einige Originalität für sich reklamieren):

- ein kleiner schwarzer Junge, »the blackest little kid I'd ever seen« (29), der im Zug die Passagiere mit einer gesanglichen Improvisation über die Worte »I'm black« (29-33) unterhält, die ihren Höhepunkt beim Aussteigen in dem Ausruf »I'm blue!« (33) erreicht und von Mark (im Gegensatz zu anderen Passagieren) nicht als »child« sondern, vielleicht in unbewusster Anerkennung der konstitutiven Rolle des Blues für die populäre Musik, als »song writer-genius-in-the-making« (32, alle Hervorhebungen im Original) interpretiert wird,
- eine ältere Dame, mit der Mark im Zug sein Paperback von Italo Calvino's *Invisible Cities* gegen ein Paperback von Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* tauscht,
- Ron Pope, der Besitzer der Designereigentumswohnung in London, der mit dem in seiner CD-Sammlung dokumentierten schlechten Musikgeschmack bei

**36** | Das Leitmotiv des »passing the open window« in *Soothing Music for Stray Cats* verweist auf einen der populärsten *Middle Brow*-Romane der letzten Jahrzehnte, John Irvings *The Hotel New Hampshire* (1981), der die Formulierung ebenfalls als Leitmotiv verwendet und mit dem Satz »You have to keep passing the open windows« schließt. Ich danke Christian Huck für diesen Hinweis.

**37** | Vgl. Augé: *Orte und Nicht-Orte*.

Spitzen-Hifi-Equipment all das repräsentiert, dem Mark Kerr zu entkommen versucht,

- Mike, Bono und Joe, drei Heranwachsende aus zerrütteten sozialen und familiären Verhältnissen, die Mark Kerr unter seine Fittiche nimmt, und schließlich
- Kazuhiro Watanabe, kurz Kazu, ein japanischer Austauschstudent mit Selbstmordabsichten, der sich als Experte für die Weisheit der Samurai und Cricket erweist.

Mit dieser Figurenkonstellation verweist der Roman auf exzentrische Weise insbesondere auf *race* und *class* als zentrale Problemfelder der Gegenwart, ohne diese jedoch in den Mittelpunkt zu stellen. Der Plot dreht sich vielmehr, so scheint es zunächst, darum, dass Mark Kerr sich selber findet, indem er anderen hilft: Er holt Mike, Bono und Joe von der Strasse und hält Kazu vom Selbstmord ab, indem er letzteren zum Crickettrainer und erstere zu seiner Mannschaft erklärt. Jenseits aller sozialen Zwänge ergibt sich so eine Fünfergemeinschaft, die unter Rückgriff auf das im Roman leitmotivisch auftauchende Wort *mate* als authentisch markiert wird (vgl. 187). Ausgerechnet der labile Kazu ist es dann, der Mark zur Rückkehr in »sein« Leben auffordert, nachdem er dessen nicht abgeschickte Postkarten an Jules gelesen hat. Mark wertet dies als sicheres Anzeichen dafür, dass Kazu seine Selbstmordpläne hinter sich gelassen hat, und macht sich auf den Weg – nur um dann festzustellen, dass man niemals in die Köpfe anderer Menschen hineinschauen kann. Unmittelbar nachdem er sich an der Euston Station von Mark verabschiedet hat, wirft sich Kazu vor einen Zug der Victoria Line.

Mit dieser überraschenden Schlusswendung scheint Mark Kerr an den Anfang zurückgeworfen: Erneut hat sich ein ihm nahestehender Mensch das Leben genommen, und der konventionelle Plot der Überwindung seines durch den Selbstmord seines besten Freundes hervorgerufenen Traumas durch neue Beziehungen realisiert sich entgegen der Lesererwartung nicht. Dies gilt auch für die eigentlich geplante Hinwendung zu Jules und für den Plan, schließlich doch noch Lieder zu schreiben, wie dem Epilog unter dem Titel »Notes from My Rough Book« zu entnehmen ist. Erst nach Monaten ist Mark zu ersten Schreibversuchen in dem Notizbuch fähig, das ihm Kazu für seine zukünftigen Lieder geschenkt hat, und die Einträge enden nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen mit »Can't do it, man, ain't no songs in me –« und dem Hinweis, dass er immer noch hofft, irgendwann in der Zukunft den kleinen schwarzen Jungen und die ältere Dame wiederzutreffen, um ersterem sein *rough book* wiederzugeben, dass er damals im Zug vergessen hatte, und mit letzterer über Calvino und Woolf zu diskutieren (198).

Trotz dieses deprimierenden Ausgangs erscheint der Roman allerdings keineswegs fatalistisch, zu vital und humorvoll ist der umgangssprachlich gehaltene Erzählerdiskurs ebenso wie dessen Engagement mit kulturellen Artefakten und Ereignissen der unterschiedlichsten Provenienz (und in dieser Hinsicht hat der Roman etwas Archivarisches im Sinne des Pop-Romans). Von der wiederholten Selbstidentifikation des Erzählers mit Dick Whittington, einem seit dem frühen 17.

Jahrhundert dokumentierten Protagonisten des »Gehe nach London und mache dein Glück«-Plots, wie er in unzähligen Pantomimen und Theaterversionen Eingang in die populäre Kultur Englands gefunden hat, über Kindheitserinnerungen an Fernsehserien (*Mr. Benn*) und Lektüre (*Winnie-the-Pooh*) sowie Musicals, Filme und Popmusik bis hin zur Literatur; von historischen Ereignissen, wie sie sich etwa in der Nelsonssäule auf dem Trafalgar Square niederschlagen, bis hin zu Medienereignissen der Gegenwart wie etwa der Einhand-Weltumseglung Ellen Mac Arthurs 2005, die wiederum zusammenklingt mit Dr. Bradshaws letztlich nicht hilfreichen Ratschlag an Septimus Warren Smith in Virginia Woolfs *Mrs Dalloway*, er möge Abstand gewinnen, dann werde es ihm schon besser gehen, und zwei Passagen aus *Moby Dick*, die Mark geradezu als Verheißung erscheinen (»*sublime uneventfulness invests you*« und »*lost in the infinite seas, with nothing ruffled but the waves*«, 154): all dies und noch viel mehr ist sozusagen ständig als Bezugsrahmen für Mark Kerrs Erzählung präsent. Auffallend ist dabei, dass er durchweg aus der Vergangenheit schöpft und der Gegenwart eher ratlos gegenübersteht, wie eine Bestandsaufnahme des Lesestoffs in der U-Bahn deutlich macht:

I looked about some more, there was a Stephen King, though I couldn't quite see the title on that one; and that kid's book that everyone's reading, and then some book with a brown cover, *The Code* or something by some geezer called Brown, Dan Brown, that's it - in fact I spotted three of those. Weird. (55)

Sozusagen unter der Hand schleicht sich hier dann eben doch das prekäre Verhältnis von Popularität und Literatur wieder ein: Zwar wird einerseits die Bedeutung aller kulturellen Praktiken und Repräsentationen, ob populär oder literarisch, in ihrer Bindung an die persönlichen Erfahrungshorizonte von Rezipienten vorbehaltlos anerkannt, und es ist gleichzeitig klar, dass all dies als Repräsentation in einem unüberbrückbaren Differenzverhältnis zum Lebensvollzug insgesamt steht, in dem zwischenmenschliche Beziehungen im Vordergrund stehen sollten. Auf dieser Ebene handelt es sich somit bei allen kulturellen Praktiken um »Soothing Music for Stray Cats«, die zwar sowohl orientierend als auch unterhaltend wirkt und damit sowohl notwendig als auch angenehm ist, zugleich aber vom eigentlichen ablenkt. Und genau an diesem Punkt scheint dann andererseits der Literatur (und Literatur heißt hier in erster Linie: Roman) doch wieder eine besondere Leistungsfähigkeit zuzukommen, weil sie in ihrer Gesamtkomplexität näher an die Komplexität der Realität heranführen kann. Eben dies führt der Roman *Soothing Music for Stray Cats* selbst vor, wenn er jenseits der scheinbar so lockeren Narration mit ihren populären Anspielungen ein dichtes Netz von Leitmotiven entfaltet, das sozusagen als retrospektiver (oder auch fiktionaler) Mehrwert der Repräsentation deutlich macht, wie sich die Summe der Einzelphänomene und Einzelwahrnehmungen zu einem Ganzen fügen könnte, das auch das im wirklichen Leben nicht Wahrnehmbare einbezieht. Letzteres identifiziert der Erzähler unter Rückgriff auf sein Eröffnungsmotiv des auf jeden (oder zumindest jeden potentiellen Selbstmör-

der) wartenden offenen Fensters wie folgt: »Was this whole idea of ›moments‹ really the key? Because there really is a moment just before the window sucks a person out [...] The thing is, capturing those moments, *seeing* them, well maybe that's too hard [...]« (155f.) Und in der Tat gelingt es Mark Kerr nicht, den Moment zu sehen, in dem Kazu aus dem Fenster gesogen wird und auch dem Leser gelingt es beim ersten Lesen des Romans nicht notwendigerweise – und dennoch ist er da und kann in seiner Vernetzung identifiziert werden. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass Mark Kerr den Moment, wenn auch zu spät, anhand eines der Leitmotive des Romans identifiziert: »*a private matter*« steht auf dem Umschlag, den Kazu ihm zum Abschied gibt (196), und als »*a private matter*« hatte Kazu seine Selbstmordabsichten zuvor auch schon einmal bezeichnet (150). Andererseits sind aber auch die Postkarten, die Mark an Jules geschrieben hat, »private matters« (169) und markieren damit die zwischenmenschliche Kommunikation und Nähe als Gegenpol zum Tod, wie ja auch Mark Kazus Selbstmordabsichten anfangs nur deshalb erkannt hat, weil dieser sie ihm mitgeteilt und um Hilfe bei der Durchführung gebeten hat (»I mean, I'd seen Kazu's moment only because he'd thrust it, fuckin' neon lit, right into my face« 156). Und irgendwie hat Mark diese Hilfe ja auch geleistet, indem er Kazu die für ihn bis dahin unbekannte *Erfahrung* der Bedeutung des Wortes *mate* hat zukommen lassen, so dass er schließlich und paradoxerweise aus eigener Kraft zum Selbstmord fähig ist.

Und hier läuft schließlich der letzte Motivstrang zusammen: Das Lied des schwarzen Jungen (»*I'm black ... I'm blue!*«) wird in völlig anderem Zusammenhang wieder aufgenommen, wenn Kazu berichtet, dass in Tokyo Selbstmörder die orangene U-Bahnlinie bevorzugen, weil da die besten Chancen bestehen, dass ihre Angehörigen gar nicht oder nur in geringem Maße für die Reinigungskosten der Betreibergesellschaft aufkommen müssen – oder, wie Kazu zu bedenken gibt, »maybe they just like orange« (177). Wenn er dann kurz darauf beim Einschlafen vor sich hin murmelt »My favorite colour is blue« (ebd.), dann weist das einerseits zurück auf den schwarzen Jungen, dessen eigentliche Lieblingsfarbe, wie sein Vater betont, blau ist (30), und andererseits voraus auf seinen Selbstmord auf der Victoria Line, die auf allen Übersichtsplänen blau erscheint. Es geht hier, wie der Roman durch diesen Bezug ganz deutlich macht, um einen Akt der Selbstbestimmung, dessen ganze existentielle Notwendigkeit jenseits der Kommunikation im letzten Absatz vor dem Epilog deutlich markiert wird: »A woman traumatised, thought she'd heard him call out, but it made no difference, not like a cry for help, and the words, they'd made no sense, for he had called out softly, ›My favourite colour is blue.‹« (196) Nur die Literatur, so scheint der Roman zu sagen, kann auch in diesem scheiternden Akt der Kommunikation das vieldimensionale Netzwerk existentieller Selbstvergewisserung und Selbstbestimmung aufscheinen lassen und damit der Kommunikation zugänglich machen, und genau hier liegt ihre spezifische Qualität und Leistungsfähigkeit. Wie populär aber ein derartiger, bei einem kleinen Verlag in Wales erschienener Roman trotz seines Aufgreifens zahlreicher populärer Diskurse werden kann, muss an dieser Stelle offen bleiben.

## LITERATUR

- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. Stuttgart: Beck 2002.
- Berger, Arthur Asa: *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Thousand Oaks (CA): Sage 1997.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Clee, Nicholas: »The Fictional Marketplace: An Experiment in Cheap Publishing.« *Times Literary Supplement* 31 (March 2006), 21.
- Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. London: Penguin 1994.
- Degele, Nina und Christian Dries: *Modernisierungstheorien. Eine Einführung*. München: Fink (UTB) 2005.
- Eckstein, Lars: »The Culture of Lyrics.« In: Jörg Helbig (Hg.): *Anglistentag 2009 Klagenfurt. Proceedings*. Trier: WVT 2010, 301-310.
- : *Reading Song Lyrics*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2010.
- Fielding, Henry: *Joseph Andrews*. Harmondsworth: Penguin 1984.
- : *Tom Jones*. London: Penguin 1994.
- Greenblatt, Stephen (Hg.): *The Norton Anthology of English Literature*. Bd. 2., 8. Aufl., New York und London: Norton 2006.
- Helmstetter, Rudolf: »Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären.« In: Christian Huck und Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS 2007, 44-72.
- Homann, Renate: *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Hühn, Peter: *Geschichte der englischen Lyrik*. 2 Bd. Tübingen und Basel: Francke (UTB) 1995.
- Iser, Wolfgang (Hg.): *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* [1964]. 3. Aufl., München: Fink 1991.
- Jahraus, Oliver: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück 2003.
- Jannidis, Fotis et al. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Joso, Jayne: *Soothing Music for Stray Cats*. Ceredigion: Alcemi 2009.
- Keymer, Thomas und Peter Sabor: *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2005.

- Kittay, Jeffrey und Wlad Godzich: *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1987.
- Kleinschmidt, Erich: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*. Tübingen und Basel: Francke 1998.
- Levine, Lawrence W.: »William Shakespeare in America.« In: Ders.: *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge (MA) und London: Harvard Univ. Press 1998, 11-81.
- Lury, Celia: »Popular Culture and the Mass Media.« In: Robert Boccock and Kenneth Thompson (Hg.): *Social and Cultural Forms of Modernity*. Cambridge: Polity Press 1992, 367-416.
- Mellor, Anne K. and Richard E. Matlak (Hg.): *British Literature 1780-1830*. Fort Worth: Harcourt Brace 1996.
- Nash, Christopher (Hg.): *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London und New York: Routledge 1990.
- Oppenheimer, Paul: *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York und Oxford: Oxford Univ. Press 1989.
- Railton, Stephen: »As If I Were with You« – The Performance of Whitman's Poetry.« In: Ezra Greenspan (Hg.): *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1995, 7-26.
- Reinfandt, Christoph: *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten. Ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 1997.
- : *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*. Heidelberg: Winter 2003.
- : *Englische Romantik. Eine Einführung*. Berlin: E. Schmidt, 2008.
- : »Historicising the Popular: A Survey.« In: Jörg Helbig (Hg.): *Anglistentag 2009 Klagenfurt. Proceedings*. Trier: WVT 2010, 229-242.
- Shiach, Morag: *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Cambridge: Polity Press 1989.
- Storey, John: *Inventing Popular Culture*. Malden (MA) und Oxford: Blackwell 2003.
- Viol, Claus-Ulrich: *Jukebooks. Contemporary British Fiction, Popular Music and Cultural Value*. Heidelberg: Winter 2006.