

(Trans-)nationale zeitgenössische Goethe-Adaptionen in der Online-Kultur¹

Sabine Egger & Sandra Wagner (Mary Immaculate College, University of Limerick)

1. Einführung

Die zeitgenössische Online-Kultur ist eine partizipative Kultur, schreibt Henry Jenkins in *Confronting the Challenges of Participatory Culture* (2009): eine Kultur, in der künstlerische Tätigkeit für jeden möglich ist, wo Kreativität unterschiedlichster Art gegenseitig unterstützt und miteinander geteilt wird:

A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing creations, and some type of informal mentorship whereby experienced participants pass along knowledge to novices. In a participatory culture, members also believe their contributions matter and feel some degree of social connection with one another (at the least, members care about others' opinions of what they have created).²

Autorschaft ist hier nicht an Maßstäbe wie Originalität oder Authentizität gebunden, und der Wert eines Textes misst sich weniger an ästhetischer Komplexität als an anderen Codes. Dabei manifestiert sich eine so strukturierte „Online-Kultur“ nicht nur in digitalen Texten, sondern auch in Theaterstücken und von Verlagen herausgegebenen Romanen, wobei letztere in unserem Beitrag im Mittelpunkt stehen. Nach einem kurzen Blick auf Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) und seine Rezeption und Bewertung in der Kultur des späten 18. Jahrhunderts und heute soll es um Adaptionen des *Werther* in sogenannten Mash-up-Romanen gehen.³ Hier gibt es Anknüpfungspunkte, aber auch deutliche Unterschiede zur partizipativen Buchkultur des 18. Jahrhunderts. Denn Mash-up-Romane folgen im Hinblick auf ihre Rezeption von verschiedenen literarischen Kanones zugeordneten Texten und den Formen ihrer Adaption den Strategien der Online-Fanfiction: Dabei nehmen sie literarische Kult-Texte als Vorlage und fügen Elemente des Horrors und der Phantastik hinzu.

Folgende Fragen stellen sich hier, die im weiteren angesprochen werden sollen: So bestimmt die der Internet-Kultur zugeschriebene Schrankenlosigkeit auch den – partizipativen – Umgang mit im Rahmen der Hochkultur dem Kanon zugeordneten

¹ Eine überarbeitete Fassung des Vortrags wird 2018 bei de Gruyter in einem von Monika Wolting, Stefan Matuschek, Sophie Picard und Paula Wojcik herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Intermedialität und Transkulturalität von Klassik* erscheinen.

² Vgl. Henry Jenkins: *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*. Cambridge, MA, 2009, S. xii.

³ Sandra Wagner beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit deutschsprachigen Mash-up-Romanen.

literarischen Texten. Wirkt sich das auch auf den Kanon aus, oder gibt es hier keine Berührungspunkte zwischen Internet- und Hochkultur, da sich die Wertungskriterien grundsätzlich unterscheiden und Kommunikation außerhalb spezifischer Gruppen selten ist? Gerade im Hinblick auf Goethes *Werther* ergeben sich daraus Fragen nach dessen Zugehörigkeit zum Kanon in verschiedenen Epochen, wie auch nach seiner Rezeption unabhängig von seinem Status als „Klassiker“ oder „Kitsch“. Und welche Funktion erfüllen intertextuelle Verweise auf kanonisierte Texte im Original-*Werther* im Vergleich zu den *Werther*-Mash-up-Texten?

2. *Die Leiden des jungen Werther* – Ein Kulttext seiner Zeit? (Sabine Egger)

2.1 Stimmungspoetik und „imitatio-Lektüre“

Goethes *Werther* scheint sich bei deutschsprachigen Mash-up-Autoren als Prätext besonderer Beliebtheit zu erfreuen. Nun gehören Goethes Werke zweifellos zum Kanon der deutschen Literatur bis in die Gegenwart. Das gilt auch für die Wertung seiner Texte außerhalb des deutschen Sprachraums als Grundlage der deutschen Klassik und Romantik in den folgenden Jahrhunderten. Die Wertung von literarischen Texten wird im weiteren primär aus einer deskriptiven, kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, wobei Überlegungen Luhmanns zur Kommunikation in verschiedenen Mediensystemen mit einbezogen werden.⁴ Aufgrund „seiner umfassenden Bildung, Originalität und Wandlungsfähigkeit sowie seiner hervorragenden Kontakte“ wurde Goethe schon zu Lebzeiten als der bekannteste deutsche Autor wahrgenommen,⁵ als transnationaler Klassiker der (europäischen) „Weltliteratur“.⁶ Goethe ist insofern ein frühes Beispiel nicht nur für die Präsenz seines Werkes, sondern auch für die Feier des Autors als Berühmtheit durch andere Schriftsteller und Leser, ein Phänomen, das in der Internet-Kultur des 21. Jahrhunderts im Hinblick auf die Wertung der Werke von Gegenwartsautoren eine besondere Bedeutung erhält.

Die Leiden des jungen Werther war Goethes größter Publikumserfolg, und das „nicht nur im Sinne des Skandalons und des „Bestsellers“. Laut Martin Andree wurde das Buch

⁴ Das entspricht nicht dem Verständnis des Kanons als System in einem normativen Sinne (vgl. Leonhard Herrmann: „Kanon als System. Kanondebatte und Kanonmodelle in der Literaturwissenschaft“, in: Lothar Ehrlich, Judith Schildt & Benjamin Specht (Hg.). *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren, kulturelle Funktionen, ethische Praxis*. Köln/Weimar/Wien, 2007. S. 21–41.

⁵ Stefan Neuhaus: „Deutschland“, in: Gabriele Rippl & Simone Winko (Hg.). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar, 2013, S. 271-280, S. 276. Vgl. auch Georg Jäger: „Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall“, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. München, 1974. S. 389-409.

⁶ Der Kanonbegriff wird hier nicht auf die zeitlich nachgestellte Normsetzung beschränkt.

nach seiner Veröffentlichung 1774 als Objekt zahlloser Auseinandersetzungen in Pamphleten, Rezensionen und Streitschriften, als Ausgangspunkt von Satiren und Spottgedichten, „schnell zu einem Mythos“.⁷ Es habe traditionsbegründend gewirkt, da es eine Schwemme von „Wertheriaden“, d.h. Weiterdichtungen in Form von Romanen, Dramen und Poesie auslöste, wie *Die Freuden des jungen Werther* (1775) von Friedrich Nicolai, oder *Der Waldbruder, ein Pendant zu Werthers Leiden* (1776) von J.M.R. Lenz, um hier nur die populärsten deutschsprachigen Adaptionen zu nennen. In seinem Brief an Johann Heinrich Voß vom Dezember 1774 beschreibt Goethes Zeitgenosse Friedrich Leopold Stolberg die vom Roman ausgelöste (internationale) „Werther-Epidemie, ein Werther-Fieber, eine Werther-Mode“, wobei die Epidemie der vom Beispiel des Romanhelden ausgelösten Selbstmorde einen Superlativ literarischer Wirkung markiert. Der *Werther* initiiert bei seinen zeitgenössischen Lesern eine „imitatio-Lektüre“ oder „Lesekrankheit“, d.h., eine empathische Lektüre in ihrer radikalsten Form, eine Identifikation mit der Figur des Werther bis hin zum Verlust jeglicher „ästhetischer Distanz“, so Thomas Mann, die in einigen Fällen bis zum Äußersten, zum Selbstmord, geht.⁸ Wie lässt sich dieser Erfolg beim zeitgenössischen Publikum und entgegen zahlreicher, für den damaligen Kanon einflussreicher Stimmen erklären? Entspricht die Ästhetik des Werther doch weder der Regelpoetik noch dem Anspruch einer empfindsam (moralisch)-erzieherischen Literatur, sondern schreibt die Empfindsamkeit mit einer ‚tragisch‘ endenden Liebesgeschichte scheinbar nur ins Exzessive fort. Außerdem ist das Genre Briefroman auf dem neu entstandenen und gewissermaßen boomenden Literaturmarkt der 1770er Jahre bereits gut etabliert. Goethes cleveres Marketing des Romans aufgrund seines guten Netzwerkes ist sicher nur ein Grund unter anderen.

Stefan Hajduk zeigt in seiner *Poetologie der Stimmung* (2016), inwiefern Goethes Werther mit seiner Ästhetik eine Radikalisierung der sprachlichen und thematischen Darstellung von Emotionalem markiert und insofern sehr wohl ästhetisch innovativ ist. „Stimmung“ wird hier zum ersten Mal zu einer wahrnehmungsästhetisch reflektierten Sensibilität, und Goethes Text schafft damit einen literaturgeschichtlichen Moment der Transformation.⁹ Der Briefroman erhält statt seiner bisherigen poly- oder dialogischen eine monologische Form; die Konversation empfindsamer Herzen wird von einer Artikulation leidenschaftlicher Liebe übertönt; Gefühle werden nicht mehr in der Natur imaginiert bzw. in einer Landschaftskulisse drapiert, sondern (in Nachfolge Klopstocks) als ein imaginatives Element der Natur hervorgebracht. Denn mit Werthers Briefe schreibenden Aufschwüngen

⁷ Martin Andree: *Wenn Texte töten: Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München, 2006, S. 10.

⁸ Zit. nach Andree: *Wenn Texte töten*, S. 10.

⁹ Stefan Hajduk: *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld, 2016, S. 166.

des Gefühls öffnet sich die dessen Gefühl einwohnende und es erst hervortreibende Dimension phänomenologischer Wahrnehmung, so dass die Verwurzelung noch des ‚innersten‘ Gefühls in einem realen Anderen oder existentiellen Außen sichtbar wird, wie es später auch Rilkes ‚Weltinnenraum‘ kennzeichnet. Medial ist Stimmung das ‚Zwischen‘ zwischen zwei Relaten (der Erfahrung des Subjekts und der äußeren Natur), die darin das sie konstituierende Vermittlungsgeschehen finden. Medium und Message werden eins.¹⁰ Die intertextuellen Bezüge zum Ossian, zu Shakespeare und zu Klopstock sind Teil dieser Stimmungspoetik. So wird Goethes Werk bereits mit dem *Werther* stil- und gattungsbildend, wobei die ästhetische Phänomenqualität der Stimmung zunächst in der deutschsprachigen Literatur der Folgezeit Einfluss hat und der in der Romantik wichtig werdenden Autonomieästhetik als Vorbild dient, verbunden mit dem von Goethes *Werther* geprägten Bild des Autors als Schöpfer, als Genie.

Werther entspricht zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung also nicht dem geltenden normativen Kanon, sondern wird durch seine innovative Erzählweise und Stimmungspoetik in der Folgezeit im Kanon der deutschsprachigen und europäischen Literatur autonomieästhetisch traditionsbildend. Aus einer deskriptiv-kulturwissenschaftlichen Perspektive lässt sich zudem argumentieren, dass Goethes *Werther* seine sofortige Popularität seiner ästhetischen Originalität innerhalb der, zumindest in einigen Punkten partizipativen Kultur Ende des 18. Jahrhunderts verdankt, was wiederum mit ein Faktor für die Beliebtheit des Textes in der aktuellen Online-Kultur sein mag. Denn in letzterer wird Goethes *Werther* zugleich als Paradebeispiel eines literarischen Kanons der Hochkultur rezipiert, von dem man sich ironisch, u.a. mittels Parodien, absetzt, und als ein frühes Beispiel von Fandom innerhalb einer partizipativen Kultur, die letztlich gar nicht so weit von der eigenen entfernt scheint.

2.2. Zur partizipativen Kultur Ende des 18. und Anfang des 21. Jahrhunderts

Es gibt offensichtliche Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten zwischen der partizipativen Online-Kultur des 21. Jahrhunderts und der im späten 18. Jahrhundert entstehenden literarischen Kultur nicht nur in den deutschsprachigen Ländern. Die europäische Kultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist geprägt von einer verstärkten Alphabetisierung, dem Aufkommen einer Gelehrtenwelt, eines Buchmarktes, der Leihbibliotheken und einer „Literaturgesellschaft“.¹¹ Außerhalb der Höfe (jenseits der Feudalstrukturen u.

¹⁰ Vgl. Hajduk: *Poetologie der Stimmung*, S. 155.

¹¹ Thomas Anz.: „Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts“, in: Wilfried Barner (Hg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*. München, 1989, S. 71-88, S. 85.

Handelsplätze) entsteht eine bürgerliche Öffentlichkeit, in der die Befindlichkeiten der Zeit sich den Raum zur Kommunikation untereinander schaffen. Zu erinnern wäre an die englischen coffee houses, französischen Salons und deutschen Lesegesellschaften, aber auch an die pietistischen Konventikeln, Freimaurerlogen und philosophischen Clubs. An diesen öffentlichkeitskonstitutiven Orten wird nicht nur weiterhin konventionell kommuniziert, sondern in einer gemeinsamen Sprache mündlich und schriftlich interagiert. Letztere wird, zumal in ihren schriftlichen Formen und deren drucktechnischer Produktion, wie Briefen und Briefromanen, zum „metakommunikativen“ Gegenstand einer medienvermittelten Gesprächskultur.¹² Es wird verstärkt über literarische Bücher und deren Wirkung gesprochen. Schon aufgrund ihrer immens zunehmenden Anzahl, dank des technischen Fortschritts im Buchdruck, wird schöne Literatur – und damit auch das sich zunehmend etablierende Genre Roman – in ihrer massenmedialen Qualität samt deren sozialer Kohäsionskraft erfahren. Das Gespräch über fiktive Personen und die gemeinsame Vergegenwärtigung ihrer Gefühlswelten¹³ kennzeichnet eine frühe Form partizipativer Kultur und ermöglicht den – internationalen – Erfolg von Goethes *Werther*. Dabei wird der *Werther* zum Zeitpunkt seines Erscheinens aber nicht als Teil des Kanons, und nur begrenzt als Teil der sich im 18. Jahrhundert etablierenden Hochkultur gesehen.

Sehen Mash-up-Autoren, wie andere postmoderne Gegenwartsautoren und Regisseure darin also eine Vorform ihrer eigenen partizipativen, von digitaler Kommunikation bestimmten Online-Kultur des 21. Jahrhunderts, wo sich Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur zunehmend auflösen und jeder Blogger sich als Autor begreift? Löst der *Werther* doch zeitübergreifend die Identifikation seitens junger Leser mit einer seinen Gefühlen folgenden, sich als Außenseiter der Gesellschaft fühlenden jungen Hauptfigur aus? So übersetzt die Regisseurin Anja Schöne in ihrem 2013 im Horizont Theater Köln aufgeführten Jugendtheaterstück „WERTHER! I Like“ die Briefkultur des 18. Jahrhunderts in die zeitgenössische Welt sozialer Medien. Hauptmotive des *Werther*, wie individuelle Freiheit und das Bedürfnis, das Leben mit allen Sinnen zu erfahren, stehen im Mittelpunkt der gefühlvollen Adaption, die Identifikationsmöglichkeiten für ein jugendliches Publikum schafft.¹⁴ Bieten diese Motive, oder sogar die Stimmungsästhetik, Anknüpfungspunkte für Mash-up-Romane, die solche Motive in eine eigene Ästhetik überführen und so eine empathische Lektüre innerhalb ihrer Online-Kultur erlauben? In diese Richtung weist die

¹² Hajduk: *Poetologie der Stimmung*, S. 192.

¹³ Vgl. Niklas Luhmann: „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M., 2008, S. 102-122, S. 115. Vgl. dazu auch Jörn Arens et al.: *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden, 2014, S. 12-13.

¹⁴ <http://www.horizont-theater.de/produktionen/werther.html> [02.05.2016]

Adaption einer Kanadierin, die den *Werther* für das Theater mit Popmusik u.a. Bezügen zur zeitgenössischen Popkultur montiert und das wiederum in ihrem Blog aufgreift.¹⁵ Aktuelle Adaptionen im deutschen Kino scheinen eher den Celebrity-Status des Autors Goethe in den Mittelpunkt zu stellen. Man denke hier an Philipp Stölzls Film „Goethe!“ von 2010. Das trifft übrigens auch auf „Fack ju Göhte“ zu, die Teenager-Komödie des türkisch-deutschen Regisseurs Bora Dağtek, die 2013 in deutschen Kinos mit über sieben Millionen Zuschauern der erfolgreichste Film des Jahres war, wobei der Goethe-Bezug hier weitgehend auf den Titel beschränkt ist.

3. Zur *Werther*-Rezeption in der Online-Kultur (Sandra Wagner)

3.1. Fanfiction

In *Textual Poachers* untersucht Henry Jenkins 1992 als einer der ersten Kulturwissenschaftler das Phänomen des Fandom („fandom“) und, in diesem Zusammenhang, der Fanfiction („fan fiction“) als verbreitete Praxis und damit Manifestation der partizipativen Kultur. Im 21. Jahrhundert nehmen partizipative Kulturen in sozialen Netzwerken, über Blogging und Podcasting oder in gemeinschaftlichen Onlineprojekten wie Wikipedia Gestalt an. Entscheidend für unseren Beitrag ist der Ausdruck partizipativer Kulturen durch die Produktion neuer kreativer Formen „such as digital sampling, skinning and modding, fan videos, fan fiction, zines, or mash-ups.“¹⁶ Unter Mash-ups versteht Jenkins an dieser Stelle in der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs eine Praxis der partizipativen (Online-)Kultur: das Zusammenfügen zweier anscheinend widersprüchlicher Werke – denn: nur auf den ersten Blick scheinen die beiden Zutaten nicht zu passen. Durch sorgsames Blending ergänzen sich die Ingredienzien vielmehr in der Produktion von Bedeutungen. So entsteht eine neue Sichtweise auf vom Prätext transportierte Botschaften. Bei Mash-ups kann es sich um Songs handeln, aber auch um Videos und Texte, wie die Mash-up-Romane.

Die literarischen Mash-ups, mit denen wir uns noch genauer beschäftigen, nehmen Kulttexte der deutschen Kultur und vermischen diese mit Elementen des Horror und der Phantastik. Mash-up-Romane können in ihrem Aufbau auf Strategien der Fanfiction zurückgeführt werden – sie sind sozusagen real publizierte Fanfiction. Die meisten Fanfiction-Kategorien wie Slash oder Hurt/Comfort (HC) finden ihre Wurzeln in der

¹⁵ <https://fanninawdp.files.wordpress.com/2015/09/werther-programme.pdf> [02.05.2016]

Dagegen beschränkt sich die Episode „The Werther-Project“ der amerikanischen TV-Serie *Supernatural* auf minimale Bezüge zum Original (ein „man of letters“, Außenseiterstatus), während Elemente der Fantasy und digitale Praktiken im Mittelpunkt stehen. <http://www.ksitetv.com/supernatural/supernatural-spoilers-the-werther-project/62273/> [02.05.2016].

¹⁶ Jenkins: *Confronting the Challenges of Participatory Culture*, S. xii.

medialen Fankultur („media fandom“), wie sie sich seit den 1960er Jahren entwickelt hat. Hellekson und Busse (2014) definieren Fanfiction als ein „re-writing of shared media“.¹⁷ Was heutzutage unter Fanfiction verstanden wird, hat in den USA ihren Anfang genommen mit den ersten Staffeln der TV-Serie *Star Trek*. Auch in Deutschland war Fanfiction lange Zeit mehrheitlich auf TV-Serien – hier allerdings japanische Anime-Serien – fixiert. Im Hinblick auf Ästhetik, Einflüsse, Strukturen und Primärtexte handelt es sich also um ein transnationales Phänomen. Mit Erscheinen der *Harry-Potter*-Bände und der Expansion des Internets änderte sich diese Tendenz, sodass die gedruckten Bücher um den britischen Zauberlehrling neben der *Twilight*-Saga und *Lord of the Rings* (natürlich inklusive der damit verbundenen Franchise)¹⁸ mittlerweile die stärksten Fanfiction-Sparten auf Webseiten wie *fanfiction.net* bilden.¹⁹ Fanfiction wird geschrieben, weil die Fans mehr von dem Buch, von der Serie, von dem Film lesen oder sehen wollen oder weil es für ihr Selbstverständnis besondere Bedeutung hat. Dabei gehen die Fans nicht unstrukturiert vor, sondern sie wenden bestimmte Re-Writing-Strategien zur Weiterführung oder Verfremdung an. Mash-ups können mit Fanfiction-Terminologie als Alternative Universe (AU) Stories²⁰ bezeichnet werden, die mit Genre-Shifting, emotionaler Intensivierung und Erotisierung arbeiten. Bei AU Erzählungen wird ein „Was wäre wenn“-Szenario durchgespielt, in unserem Falle: Was wäre, wenn es zu Werthers Zeiten einen Zombie-Outbreak gegeben hätte? Oder: Was wäre, wenn Werther ein Werwolf gewesen wäre? Diese Fragestellungen beinhalten schon das Genre-Shifting Richtung Horror und Phantastik. Emotionale Intensivierung des *Werthers* klingt zunächst tautologisch, allerdings bezieht sich diese Strategie auf Szenarien, in denen ein Charakter einen anderen rettet oder beschützt (HC).²¹

Fanfiction trägt ihren Teil dazu bei, aus einem Prätext eine „endlessly deferred narrative“²² zu machen. Das endlos fortgesetzte Narrativ umfasst Plots, die kontinuierlich weitergeführt werden, entweder weil sie ständig wieder geöffnet, oder weil sie nie wirklich beendet werden.

¹⁷ Karen Hellekson & Helena Busse: *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City, IA, 2014, S. 6.

¹⁸ Der Begriff Franchise umfasst nicht nur das originäre Buchprodukt, sondern auch die dazugehörigen Verfilmungen und Fan-Artikel (wie z.B. Rollenspiele etc.). Die Fanfiction zur *Twilight*-Saga und *Lord of the Rings* basiert somit nicht ausschließlich auf dem Roman sondern auch auf den Verfilmungen.

¹⁹ Auf *fanfiction.net*, der internationalen Hauptwebseite für Fanfiction, finden sich folgende Zahlen: *Harry Potter* 751 000, *Twilight* 218 000, *Lord of the Rings* 55 200 Einträge. Im Vergleich dazu TV-Serien, die davor am stärksten waren: *Supernatural* 116 000, *Doctor Who* 72 600 und *Sherlock* 56 300 Einträge. Weitere Fanfiction-Kategorien sind Cartoons, Anime/Manga, Movies, Comics, Plays/Musicals, Games (am 3. stärksten). Im Internet unter <https://www.fanfiction.net/> [01.10.2016]

²⁰ „The infusion of paranormal or horror elements is a version of a so-called ‘AU’ or ‘alternative universe’ scenario, in which, as Pugh broadly defines the term, a ‘fanfic story [...] at some point deliberately departs from the canon on which it is based.’ Jenkin’s category of ‘genre shifting’, in which a fan interprets an original text ‘through the filter of alternative generic traditions,’ can also apply to horror and paranormal hybrids.” (Juliette Wells: *Everybody’s Jane. Jane Austen in the popular imagination*. London, 2012, S. 179)

²¹ Vgl. Henry Jenkins: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York/London, 1992, S. 174.

²² Matt Hills: *Fan Cultures*. London, 2002, S. 143

Das kann im Rahmen von offiziellen Fortsetzungen durch den Originalautor oder befugte Dritte stattfinden, durch eine Franchise (wie z.B. Star Wars) oder eben durch unauthorisierte Schreiber in Form von Fanfiction. Im Zusammenhang mit den *Werther*-Mash-ups ist entscheidend, dass „even texts which appear to offer closure or resolution can be mined by fans for endlessly deferred narrative.“²³

3.2. Warum literarische Adaptionen in der Online-Kultur anders sind

Literarische Adaptionen, die der Online-Kultur entspringen, unterscheiden sich von bekannten Adaptionen der Buchkultur, wie z.B. Thomas Manns *Lotte in Weimar* (1939). Luhmann formuliert den Gedanken, dass es sich beim Internet – im Gegensatz zum Buch – nicht um ein Massenmedium handele. Mit der Erfindung des Buchdrucks, so Luhmann, wurde eine Technik erschaffen, die eine direkte Interaktion nicht mehr zulasse. Die massenhafte Produktion von Büchern in der Moderne, die sich an unbestimmt viele Adressaten richten, sei gekennzeichnet durch die Kontaktunterbrechung via Technik.²⁴

Anders verhalte es sich mit dem Internet: zwar werde das Internet massenhaft genutzt, allerdings finde auch reichlich direkte Interaktion in Blogs, Foren, Chats, sozialen Netzwerken statt. Die Technologie des Internets verhindere somit nicht die direkte Interaktion, sondern ermögliche sie erst trotz räumlicher Distanz. Funktioniere die Interaktion beim Massenmedium unidirektional – vom Produzent zum Publikum – so sei die direkte Interaktion des Internets durch eine multidirektionale Interaktion gekennzeichnet: am Beispiel der Fanfiction-Community erläutert bedeutet dies, dass eine Story, bevor sie veröffentlicht wird und für die gesamte Gemeinschaft sichtbar ist, von Betas gelesen wird, die die Publikation genehmigen. Ist die Story online, wird sie von Community-Mitgliedern diskutiert und bewertet. Dadurch erhält der Autor ein direktes, konstruktives Feedback, ob seine Figuren OOC (out of character) handeln oder ob die Story dem Canon oder Fanon²⁵ entspricht. In der Fanfiction-Community ist der Autor zugleich Leser und umgekehrt, die Grenzen zwischen Reader-Writer verschwimmen gänzlich und Genie-Ansprüche werden auch nicht gestellt – was aber der Originalität keinen Abbruch tut. Das Autorkonzept, wie es zu Zeiten Goethes populär war, ist in der partizipativen Online-Kultur aufgelöst. Es geht um

²³ Hills: *Fan Cultures*, S. 143.

²⁴ Margot Berghaus: *Luhmann leicht gemacht*. Köln, 2011³, S.191f.

²⁵ ‚Canon‘ wird definiert als „offizieller Hintergrund des entsprechenden Fandoms (z.B. für Harry Potter die Bücher von Joanne K. Rowlings)“; unter Fanon versteht man den „nicht verifizierte[n], aber vom Fandom anerkannte[n] Hintergrund eines Fandoms.“ Im Internet unter [http://www.fanfiktio\[n\].de/p/hilfe_glossary/0](http://www.fanfiktio[n].de/p/hilfe_glossary/0) [01.10.2016]

die Arbeit an einem bereits vorhandenen Text, und darum, dass durch diese Arbeit auch etwas Neues und Originelles entstehen kann.

Der Grad der Intertextualität ist bei Fanfiction höher als bei intertextueller Literatur der postmodernen Buchkultur, da Fanfiction-Stories den intertextuellen Bezug stets deutlich markieren.²⁶ In der partizipativen Kultur geht man direkt vor, um eine möglichst intensive emphatische Lektüre zu ermöglichen. Bei intertextueller Literatur, die der Buchkultur entspringt, ist ein Verweis auf den Prätext nicht immer gegeben, gerade in der postmodernen Literatur wird gern auf Markierungen verzichtet.²⁷ Spin-Offs und Re-Writings wie z.B. *Wide Sargasso Sea* von Jean Rhys verfügen zwar über einen ähnlich hohen Grad an Intertextualität wie Fanfiction und Mash-ups, der Unterschied liegt hier jedoch in der Wertung der Werke. Wo postkoloniale Re-Writings als hohe Literatur eingestuft werden, werden Mash-ups aus Sicht der E-Kultur als niedere Literatur abgestempelt. An dieser Einschätzung lässt sich trotz der zunehmenden Annäherung von E- und U-Kultur in den vergangenen Jahrzehnten nicht rütteln. Denn wie Thomas Hecken (2015) feststellt, bestehen gerade in der deutschen Literatur weiterhin eindeutige Grenzen: „Die Literatur ist die Ausnahme von der neuen Regel der stark durchlöcherten Grenzen zwischen dem, was man früher unter hoher und niedriger Kultur verstanden hat, besonders in Deutschland.“²⁸ An dieser Stelle soll allerdings die These aufgestellt werden, dass Mash-ups als Versuch gedeutet werden können, die Lücke zwischen E- und U-Kultur zu schließen.

Nach Leslie Fiedler gibt es drei verschiedene Methoden, um den Graben zwischen hoch und nieder zu überwinden und damit diese überkommene Differenzierung zu unterlaufen. Eine Methode bestehe in der „Parodie, Übersteigerung, grotesken Überformung der Klassiker“.²⁹ Und um eine eben solche parodistische oder übersteigerte Aneignung der Klassiker handelt es sich bei den Mash-up-Romanen. Neben dem offensichtlichen intertextuellen Bezug zu Goethes *Werther* arbeitet *Die Leichen des jungen Werther* auch mit markierten intertextuellen Verweisen im inneren Kommunikationssystem, zu deren

²⁶ Nach Broich hängt der Grad der Intertextualität auch von der Stärke der Markierung ab. Broich geht davon aus, dass die Verfasser intertextuelle Bezüge auf irgendeine Weise markieren, damit der Leser diese Bezüge sieht und sie auch als intendiert erkennt. Die Stärke der Markierung ist wiederum abhängig von Zahl der *markers*. (vgl. Manfred Pfister & Ulrich Broich: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985, S.31-33). „Eine besonders extreme Form von Markierung eines intertextuellen Bezugs im werkimmanenten Kommunikationssystem liegt vor, wenn ein Autor Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text leibhaftig auftreten lässt.“ (Pfister & Broich: *Intertextualität*, S. 40).

²⁷ Vgl. Pfister & Broich: *Intertextualität*, S. 47

²⁸ Thomas Hecken: Ein neuer Kanon?, in: Annie Bourignon & Konrad Harrer (Hg.): *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum..* Berlin, 2015, S. 47.

²⁹ Vgl. Hecken: *Ein neuer Kanon?*, S. 40.

Verständnis ein literarisches Allgemeinwissen beim Leser vorhanden sein muss.³⁰ Wer die Parodie in all ihren Facetten genießen will, sollte sich mit dem Kanon der Hochliteratur auskennen – und das Original sollte man auch gelesen haben.

3.3. Analyse – Intertextuelle Verweise und emphatische Lektüre in Goethes *Werther* und den Mash-ups *Die Leichen des jungen Werther* und *Werther, der Werwolf*

a. Erotik statt Stimmung, Parodie statt Empathie?

In *Die Leichen des jungen Werther* (2011) von Susanne Picard hat Werther, der sich selbst für ungemein genial und attraktiv hält, gegen die Fleischfäule zu kämpfen: das ländliche Wahlheim wird von einer Zombieplage heimgesucht. Erst als es bereits zu spät ist, fällt ihm auf, dass seine geliebte Lotte ebenfalls ein Zombie ist. Anfangs hält er ihre Wortkargheit, blasse Haut und schwarze Augen für Zeichen ihrer Vornehmheit und Tugendhaftigkeit. Werther selbst ist ein arroganter Schwerenöter, der sich die Zeit mit allerlei sexuellen Ausschweifungen und einer guten Portion Selbstmitleid vertreibt.

Die Werke, auf die die intertextuellen Verweise in *Die Leichen des jungen Werther* abzielen, gehören einem transnationalen Kanon an. Anmerkungen zur Lektüre von Romanen wie die *Nouvelle Héloïse* von Rousseau und *Clarissa* (S.69 / 166) von Richardson (die oft miteinander verglichen wurden) oder Choderlos de Laclos *Liaisons Dangereuses* (S.192/221) spielen auf die Ent-Moralisierung und Erotisierung des Textes an, will Werther doch möglichst viele Frauen zu moralisch verwerflichen Handlungen animieren und seinen starken Sexualtrieb befriedigen. Robert Lovelace, die Hauptfigur aus *Clarissa*, dient Werther als Vorbild. Ebenso wie Goethes Werther wird auch der Mash-up-Werther zum *l'homme copie*. Die Charaktere aus *Liaisons Dangereuses* dienen zum Vergleich mit Wilhelm (als Vicomte de Valmont) und seiner (angestrebten) Affäre mit Theresie von Wetterfeld.³¹

So wie Goethes *Werther* sich vom *Homer* und dem *Ossian* beeinflussen lässt, so orientiert sich der Mash-up-*Werther* an Skandalromanen, die jeweils die gewaltsame oder intrigante sexuelle Verführung von Frauen behandeln. Indem die beiden Leitlektüren des Prätextes, *Homer* und *Ossian*, hier durch *Clarissa* und *Liaisons Dangereuses* ersetzt werden,

³⁰ So werden im inneren Kommunikationssystem Figuren aus anderen literarischen Werken ‚importiert‘ wie Mrs Danvers aus Daphne du Mauriers *Rebecca*, oder Frankenstein.

³¹ „Doch ich will dich nur kurz beglückwünschen, dass Du bei Theresie ein Stelldichein für übermorgen um Mitternacht erreichen konntest! Ich bin neidlos imstande, anzuerkennen, dass es ein wunderbarer Schachzug war, dafür auch die Zofe Theresiens von deinem Kammerdiener verführen zu lassen und dann so zu tun, als habest Du sie beide en flagrant erwischt. Hervorragend, das, so konntest Du das kleine Luder erpressen, dass sie Dich in Theresiens Schlafzimmer einlässt! Eine Intrige, die eines Vicomte de Valmont wahrhaft würdig ist! [...] Ich kann also nur hoffen, dass sich Theresie als eine Cécile de Volanges erweist und nicht zu Deiner Präsidentin von Tourvel und damit zu Deinem Verhängnis wird!“ (Picard: *Leichen*, S.192)

wird die Verschiebung weg von Naturverbundenheit (und der damit einhergehenden Verbindung zu Werthers Herz / Empfindungen) hin zu Sex und veralteten Gender-Rollen deutlich – eine emphatische Lektüre ist nicht mehr möglich. Gleich bleibt allerdings die Tatsache, dass Werthers Lektüre in beiden Fällen (Lektüre des *Ossian* vs. Lektüre der *Clarissa*) im Wunsch nach *imitatio* mündet.

-O Freund! Ich möchte gleich einem edlen Waffenträger das Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbrott meine Seele nachsenden (DLdjW, 10. Oktober)

Ich las die *Clarissa*, die für mich das Gesicht der kleinen Theresie von Wetterfeld trägt, und ging dann zur Witwe Bach, um an ihr mein erhitztes Mütchen abzukühlen. (Leichen S.69)

Wie dem auch sei, ich konnte wie immer der Schilderung des Robert Lovelace, den Richardson als Bösewicht verkaufen will, auch einige Lehren für mich selbst entnehmen: Wenn man auch nicht immer ein Held sein kann – ein Mann kann man immer sein! (Leichen S.166)

Wo im Original die strukturelle Differenz innerhalb der fiktionalen Welt (emphatische Weltsicht – nüchterne Weltsicht) den Leser zur Überwindung der Medialität anregt³² (und im extremsten Falle zur Nachahmung animiert), erreicht die parodistische Herangehensweise in diesem Mash-up das genaue Gegenteil: eine beabsichtigte Distanzierung des Lesers.

Erläutert werden soll die distanzierende Leserlenkung an der berühmten Klopstock-Szene.

So standen wir am Fenster und genossen die Brise, die das erste Mal seit Wochen frisch zu sein schien. Zumindest für mich duftete sie wundervoll, und der Moment war für mich vollkommen. Ich fragte sie mit innerem Zittern, ob es ihr ähnlich ergehe. Ich bin ehrlich, ich fürchtete mich ein wenig vor der Antwort. Was, wenn sie nicht so empfände wie ich? Eine furchtbare Vorstellung, die die Holde jedoch sogleich zerstreute – wie immer wortkarg, als fiel es ihr schwer, die Sprache zu finden, die Worte zu bilden. Doch nur ein weiterer Beweis ihrer Bescheidenheit ist dies, ihrer Gabe, sich auch kurz fassen zu können und alles, alles auszudrücken, was sie bewegt, in nur einem Worte.

Sie sagte: „Klopstock!“ Jedenfalls klang es so. Und ja, als hätte der Himmel verstanden, brachen die Wolken auf und schwere Tropfen fielen zu Boden. Als der Regen herab rauschte, sah auch ich wie Gott selber durch die Landschaft ging, wie dieser begnadete Dichter es schrieb, gekleidet in dunkle Nacht, in die Macht der Natur. Ich nahm Lottens Hand und drückte einen Kuss darauf, in den ich all mein Sehnen legte. (S.98)

An dieser Stelle kennt der Leser den Mash-up-Werther schon gut genug, um zu wissen, dass es sich um ein Missverständnis handelt. Wie so oft interpretiert Werther zu viel in Zombie-Lotte hinein, da diese höchstwahrscheinlich gar nichts denkt außer „Menschenfleisch!“. Tatsächlich klingt ‚Klopstock‘ wie ein Geräusch, das ein Zombie machen würde, um seine Gier nach menschlichem Gehirn zu artikulieren. Sicherlich verbirgt sich hinter Lottens Ausruf nicht die Absicht, auf eine Koryphäe der deutschen Dichtung hinzuweisen, geschweige denn eine Verbindung herzustellen zwischen seinem Werk, dessen Rezeption und dem aufkommenden Gewitter. Der Leser kann sich nur noch für Werther fremdschämen.

³² Vgl. Andree: *Wenn Texte töten*, S. 172ff.

Als Identifikationsfigur kann der Aufschneider, dessen Klarsicht von seiner Egozentrik und sexuellen Gier derart getrübt ist, nicht mehr dienen.

Im Prätext dient der – einsilbige – intertextuelle Verweis dazu, darzulegen, wie mittels eines von beiden Parteien rezipierten Textes die Natur erfahren oder ‚gelesen‘ werden kann.³³ Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeier* gilt hier als Anleitung für die emphatische Naturerfahrung. „Das gleichsinnige Verstehen von Welt- und Textausschnitten im Zustand der Empathie wird zugleich zur Zielvorgabe für jede Form der Rezeption, auch die des *Werther* selbst.“³⁴ Die Lektüre bestimmter Werke ist auf undurchschaubare Weise mit der Naturerfahrung und Werthers Herz verbunden. So entsteht der Eindruck, dass Text und Welt durch ein geheimnisvolles, kosmisches Prinzip miteinander verbunden sind – nur wer die richtigen Rezeptionsmuster anwendet, kann die mystischen Verbindungen hinter der uns bekannten Welt entschlüsseln.³⁵

b. Der Werwolf als metaphorische Übersetzung des *Werther*

Diese im Originaltext angelegte Stimmung oder Mystik, die durch die Gleichsetzung von Lektüre und Welt angedeutet wird und die dem nüchternen Menschen verschlossen bleibt, erfährt in Wolf G. Heimraths *Werther, der Werwolf* (2010), einem anderen Mash-up, eine Wiederaufnahme. Die Figur des Werwolfs verkörpert die Zerrissenheit des Original-Werthers in einer kontemporären Metapher. Der Werwolf und seine Gefühlswelt sind für den zeitgenössischen Leser der Online-Kultur eher nachvollziehbar als Goethes menschlicher *Werther*. Der Werwolf ist sozusagen eine gelungene Übersetzungschiffre, um den Original-Werther für Teilnehmer der partizipativen Kultur verständlich zu machen. *Werther, der Werwolf* bleibt – anders als *Die Leichen des jungen Werther* – nah am Original und bemüht sich, dem originären Handlungsverlauf treu zu bleiben und dem Prätext gerecht zu werden

³³ „Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich; ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen. Und sah nach ihrem Auge nieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blick gesehn, und möchte ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören!“ (Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt a.M., 1978, S. 28)

³⁴ Andree: *Wenn Texte töten*, S. 91.

³⁵ Vgl. Andree: *Wenn Texte töten*, S. 91.

(wie z.B. die Darstellung des inneren Zwiespalts des Werther, hier metaphorisiert durch den buchstäblich ‚zwiegespaltenen‘ Werwolf³⁶).

Die Klopstock-Szene in *Werther, der Werwolf* ist eine metaphorische Aufnahme dessen, was im Original von Werther und Lotte gefühlt wird. Der Leser erlebt die erste Teilverwandlung Werthers, die ausführlich beschrieben wird. Die Verwandlung vollzieht sich nicht im Ballsaal, sondern im strömenden Regen im Hof des Anwesens.

[...] Ich sah meine Hände, Wilhelm! Zu Klauen gebogen, sah Haar wie Tierfell aus ihnen sprießen. Ich hörte Laute aus meiner Brust, die nichts Menschliches hatten, keinen Hund, keinen Vierbeiner habe ich je so grausig knurren und hecheln hören. Und da mir's so wund und schmerzvoll war, riß ich den Kopf hoch, hielt mein Gesicht in den unendlichen Regen und rang ein verzweifertes Heulen hervor, das mir Erleichterung schuf.

So rasch wie sie gekommen, drehte meine Verwandlung sich in ihr Gegenteil um; ich fühlte mich schwach, elend, voll der widerstreitendsten Gefühle, zugleich aufs neu erfüllt von reinigender Vernunft. [...] Ich machte mich auf die Suche nach Lotten und fand sie am Fenster. Der erquickendste Wohlgeruch warmer, feuchter Luft stieg dort zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend – hatte sie die Entgleisung meiner Selbst geschaut? Sie sah gen Himmel und auf mich, ihr Auge tränenvoll, und plötzlich legte sie ihre Hand auf die meinige. Da versank ich in einem Strom von Empfindungen, den sie über mich ergoß, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Seufzern. Sah nach ihrem Auge wieder – o edler Freund! Hättest Du die Verzückung in ihrem Blick gesehen, Du wärest wie ich hingestürzt zu Füßen der Einzigen – doch nur für einen Moment. Danach trieb's mich fort, in die Nacht, die Verklärung, die Einsamkeit. (Werwolf, S. 24)

Nicht die Nennung Klopstocks dient hier als Auslöser des beidseitigen Gefühlsausbruchs, sondern die Verwandlung Werthers in einen übernatürlichen und doch so natürlichen Werwolf, deren Zeugin Lotte wurde. Literatur ist nicht länger der Schlüssel zum Weltverstehen, sondern die aktive, körperliche Veränderung und ursprüngliche Erfahrung selbst: Erleben am eigenen Leib überbietet jedwede Fremderfahrung durch Lektüre.

Die Lektüre von *Ossian* und *Homer* spielt in *Werther, der Werwolf* eine andere Rolle als im Original – nämlich die, Werthers Werwolfnatur zu bezähmen oder ihr gegenüberzustehen. Die Lektüre des *Homer* kontrastiert mit dem Wilden, Ursprünglichen: Die Literatur gehört dem Bereich der Kultur an, bzw. steht stellvertretend für das, was den Menschen vom Tier unterscheidet.

Ich aber soll mit dem Herzen Wolf sein, im Benehmen aber weiter als wohlzogener Mensch hindümpeln! Was bin ich, Vieh oder Edelmann, schlag ich meine Zähne in Alberts Hals und entledige mich des Buhlen, oder greif ich mit artig gestutzten Fingernägeln den *Homer* vom

³⁶ Der Leser erlebt die Qualen Werthers minutiös mit durch die detaillierte Schilderung seiner Empfindungen. Werther, der Werwolf, ist ein romantischer Held, der auch in Wolfgestalt sprechen kann und von Lotte als romantischer Partner in Erwägung gezogen wird. Er wird wenig monströs geschildert, daher fällt es dem Leser leicht, Sympathien für ihn zu entwickeln. Es handelt sich um die klassische Strategie der ‚Paranormal Romance‘.

Regal, ergetz mich an schönen Gedanken und erscheine im Sonntagsanzug bei Charlottens Hochzeit? (Werwolf S. 123)

Ossian verdrängt aus meinem Herzen, was da noch knurrend und aufsäßig gegen mein Schicksal gewesen. In dämmerige Welt entführt mich der Gute! [...] Wimmernd nach dem Stern des Abends hinblickt, möchte ich mich gern von der zückenden Qual seines und meines langsam absterbenden Lebens befreien und dem Halbgott im Bucho meine besänftigte, schläferige Seele hinterher gleich senden. (Werwolf S.126)

Die Zivilisation erstickt alles Natürliche und Ursprüngliche im Menschen, macht ihn träge und zahm. Konnte sich der Leser im 18. Jahrhundert mit der strukturellen Differenz Emphase vs. Nüchternheit identifizieren, so ist für den Leser unseres hochtechnisierten, digitalisierten und urbanisierten Zeitalters der Gegensatz Ursprung – Zivilisation bzw. Natur – Kultur aktuell und damit relevant. Das bis in die heutige Zeit erhalten gebliebene romantische Naturbewusstsein³⁷ – die Natur als Raum des Rückzugs und des Ursprünglichen – steht zunehmend in Diskrepanz zur fortschreitenden Technologisierung des zeitgenössischen Lebens. Das Gefühl des Kontaktverlusts zur Natur und damit des Ursprungs des Menschen ist momentan besonders groß. Eine Trendwende zur Rückbesinnung auf die Naturverbundenheit scheitert an dem Fakt, dass fast die gesamte Natur Deutschlands wirtschaftlich erschlossen und für die Nutzung des Menschen aufbereitet ist. Damit wird die Suche nach unserer Herkunft zur Farce; die uns verbleibende Natur ist bereits Teil der Kultur.

4. Fazit

Zwar lässt sich die Rezeption von Mash-up-Romanen insgesamt als transkulturelles Phänomen betrachten (z.B. wurden Jane-Austen-Adaptionen wie *Pride and Prejudice and Zombies* in mehrere Sprachen übersetzt), allerdings gibt es seitens deutschsprachiger Mash-up-Autoren eine Hinwendung zu Texten, die als Klassiker der Nationalliteratur angesehen werden. Auffallend ist die Popularität des *Werther* als Stoff deutschsprachiger Mash-up-Romane. Damit folgen diese Romane in Zeiten der Globalisierung nicht den Tendenzen transkultureller Fanfiction. Mit ihrer Positionierung innerhalb der deutschen Literatur bewegen sich die besprochenen Mash-ups entgegen einer globalen kulturellen Vereinheitlichung im Kanon der Online-Kultur. Ein Grund dafür ist wohl die Suche nach einer Nische nicht nur im Hinblick auf Originalität innerhalb der Online-Kultur, sondern auch des Mash-up-Buchmarktes in den deutschsprachigen Ländern. An dieser Stelle muss auf den Unterschied zwischen den im Hinblick auf Leserzahlen und Medienpräsenz weder in der

³⁷ Vgl. Albrecht Lehmann: „Wald. Die Volksliteratur und deren Weiterwirken im heutigen Bewusstsein“. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.): *Der Wald als romantischer Topos*. Bern [u.a.], 2008, S. 48.

deutschsprachigen U- noch E-Kultur besonders erfolgreichen deutschen Mash-up-Romanen und ihren englischsprachigen Pendants verwiesen werden: Wo die englischsprachigen Mash-ups nicht nur hohe Verkaufszahlen verbuchen, sondern auch innerhalb der Kultur- und Literaturwissenschaft merklich Beachtung finden und darüber Einfluss auf die englischsprachige E-Kultur nehmen, berühren die deutschsprachigen Mash-ups die deutsche E-Kultur kaum. Aber auch umgekehrt hat der Kanon der E-Kultur insgesamt scheinbar wenig Einfluss auf die deutsche Unterhaltungs- und Online-Kultur, was den geringen Erfolg der deutschen Mash-ups innerhalb der Fanfiction-Szene erklärt. Der Graben zwischen E- und U-Kultur besteht weiterhin, zumindest aus der Sicht der E-Kultur. Dagegen lassen sich die besprochenen Mash-up-Romane und Fanfiction als Versuch einzelner Autoren der partizipativen Online-Kultur deuten, diesen Graben zu überqueren. In der englischsprachigen Kultur besteht ein reger Austausch zwischen beiden Seiten, wobei der Graben selbst verschoben bzw. in Frage gestellt wird. In der deutschsprachigen Hochkultur wird U-Kultur nach wie vor eher misstrauisch beäugt – die Akzeptanz von U-Literatur und anderen Formen der U-Kultur als Forschungsgegenstand innerhalb der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ist bisher gering. Ob sich das im Zuge transkultureller bzw. transnationaler Tendenzen innerhalb der Online-Kultur in absehbarer Zeit ändert, bleibt abzuwarten.