

VORWORT

Die vorliegende Studie, die im Wintersemester 2006 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommen wurde, verdankt ihre Entstehung einem Ensemble glücklicher Umstände, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben sollen.

Die Idee entstand zwischen 1995 und 1997 im Rahmen eines DFG-Projekts über Literaturzeitschriften des 19. Jahrhunderts an der Universität München, wo ich durch Renate von Heydebrand wichtige Anregungen bekam. Erich Kleinschmidt hielt durch seinen unverbrüchlichen Glauben den ‚Willen zum Buch‘ wach. Seiner Unterstützung ist es zu danken, dass das Land Nordrhein-Westfalen das Projekt mit einem Lise-Meitner-Stipendium förderte. Die Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung und die Universität zu Köln gewährten großzügige Druckkostenzuschüsse.

Schließlich danke ich meinen Freundinnen und Freunden: Holger Kluge, der auch diese Arbeit redaktionell bereicherte; Günter Butzer, der sie von Anfang an kritisch begleitete; Annette Keck, die mir über die Jahre unentbehrlich wurde; Susanne Bürkle, Susanne Couturier und Antje Roeben, die mir aus mancher Kalamität halfen; Peter Fuß, der liebevoll für mein leibliches Wohl sorgte.

Mein Sohn David, im März 2000 geboren und mithin vollständig involviert, hatte nicht nur endlose Geduld, sondern für sämtliche Lebenslagen auch die richtigen Antworten parat. Ihm und meiner Mutter, die im Mai 2003 starb, ist dieses Buch gewidmet.

Köln, im Juni 2008

I. FÜR EINE MEDIENGESCHICHTE DER LITERATUR

„Das Pathos dieser Arbeit:
es gibt keine Verfallszeiten.“¹

In seiner 1936 fertig gestellten Studie über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* gelangt Walter Benjamin in der Analyse des für die faschistische Propaganda so bedeutenden Mediums Film zu Einsichten, die sich auf das Funktionieren von Massenmedien und ihr Verhältnis zur Kunst überhaupt beziehen lassen und insofern gerade auch hinsichtlich deren Etablierung im 19. Jahrhundert von großem Erkenntniswert sind. Benjamin kommt, und dies ist für die methodische Rahmung der folgenden Studie von Bedeutung, in seiner Argumentation ohne Verfallsperspektive aus, denn die „Überwindung des Begriffs des ‚Fortschritts‘ und des Begriffs der ‚Verfallszeit‘ sind nur zwei Seiten ein und derselben Sache.“²

Wie sehr eine solche Perspektive die kritische Betrachtung von Massenmedien gerade in ihrem Verhältnis zur Kunst begleitet hat, zeigt ein Blick auf die wichtigsten Theorien. Zu denken ist hier in erster Linie an Theodor W. Adornos und Max Horkheimers berühmtes Kapitel über die „Kulturindustrie“ aus der *Dialektik der Aufklärung*, das – nach der Shoah – der faschistischen Nutzung der Massenmedien keine „Politisierung der Ästhetik“ mehr entgegenzusetzen weiß.³ Auch Leo Löwenthal geht von einer unüberbrückbaren Differenz zwischen Kunst und Massenkultur aus: „es ist der Unterschied zwischen einer Vertiefung unserer Einsicht mit Hilfe eines Mediums, das seine eigenen Ausdrucksmittel besitzt, und einer bloßen Wiederholung gegebener Tatsachen, die noch dazu nur mit erborgten Darstellungsmitteln durchgeführt wird.“⁴ Georg Lukács wiederum stellt insofern eine Verbindung her, als er das Verhältnis von

1 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, S. 571.

2 Ebd., S. 575.

3 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1971, S. 108-150.

4 Leo Löwenthal: *Literatur und Massenkultur*, in: *Schriften*, Bd. 1, hg. v. Helmut Dubiel, Frankfurt/M. 1990, S. 14.

Kunst und Massenmedien als eines von Vorder- und Hintergrund denkt; die Kunst könne danach nicht „unbeeinflusst vor diesem Hintergrund bestehen“, sie würde „bewußt oder unbewußt“ von dessen „Atmosphäre“ bestimmt.⁵ Schließlich entgeht auch Jürgen Habermas der Dichotomie von Kunst und Massenkultur nicht: Auch seiner bekannten These der Wandlung vom Kultur rasonierenden zum Kultur konsumierenden Publikum seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine Verfallsperspektive eingeschrieben.⁶

Benjamin hingegen knüpfte 1936 durchaus positiv an die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken an, sofern er dabei nicht von einem Bruch, sondern von einer Kontinuität ausging. Sie waren manuell immer reproduzierbar, und auch die technische Reproduzierbarkeit ist keine Frage der Moderne, sondern setzt schon im Mittelalter ein – mit Holzschnitt, Kupferstich und Radierung werde es schon lange vor der Lithographie tendenziell möglich, Kunstwerke zu reproduzieren. Doch im 19. Jahrhundert schlage diese ‚quantitative‘ Steigerung in eine neue Qualität um, insofern es mit Lithographie und Photographie möglich werde, den Alltag illustrativ zu begleiten. „Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Stand erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.“⁷

Benjamin entfaltet hier einen ‚starken‘ Medienbegriff: Die Entwicklung der technischen Medien wirke nicht nur auf die Dinge zurück, die sie unmittelbar ergreift, sondern auch auf den Begriff von Kunst selbst, der sich jenseits davon zu erhalten suche. Doch er bezweifelt, dass sich ein solcher ‚auratischer‘ Bezirk autonomer Kunst noch behaupten könne, vielmehr stehe „die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke“ zur Disposition, deren ‚Echtheit‘, auf der wiederum die Tradierbarkeit der auratischen Werke, die Fähigkeit, an sich selbst Geschichte zu bezeugen,

5 Georg Lukács: Schriftsteller und Kritiker, in: Essays über Realismus, Neuwied 1971, S. 377-412, hier: S. 383.

6 Vgl. Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, mit einem Vorwort zur Neuauflage, Frankfurt/M. 1990, S. 248ff.

7 Ich folge im Weiteren der Fassung des „Urtextes“: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. VII.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 350-384, hier: S. 351f. (im Original hervorgehoben).

basierte.⁸ ‚Echte Werke‘ sind Speicher des kulturellen Gedächtnisses, während die Reproduktionstechnik „das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab[löst]. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.“⁹ Die Reproduktion respektive Verbreitung von Kunst/Literatur in Massenmedien aber stört die idealistische Theorie vom ‚schönen Schein‘ als eines individuellen empfindlich.

Der Begriff ‚Masse‘ etablierte sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Sinne der lokalen Ansammlung einer großen Zahl (von Menschen). Masse bezeichnet mithin eine universale Inklusionsfigur, der es an eigener Distinktionsfähigkeit mangelt; ihre Zusammensetzung ist zufällig und keineswegs auf die Besitzlosen und Ungebildeten zu reduzieren; ihre Aktionen sind spontan, ihre Reaktionen und die daraus resultierenden sozialen Dynamiken unvorhersehbar; Masse in diesem Sinn ist quantitativ nicht zu fixieren und von sozialen Qualifizierungen wie ‚Volk‘ oder ‚Klasse‘ abzugrenzen. Dabei oszilliert die Semantik unvermeidlich von der etymologischen Bedeutung des Gekneteten, Geformten, also des Verfüg- und Verführbaren bis zur störrischen oder gar hysterischen Masse, die sich der Beeinflussung entzieht und eigene Gesetze entwickelt. Die theoretisch-systematischen Erkundungen der Masse am Ende des 19. Jahrhunderts, vor allem von Gustave Le Bon, machten deutlich, dass Masse nicht auf räumliche Anwesenheit angewiesen ist:¹⁰ „Tausende von getrennten einzelnen können im gegebenen Augenblick unter dem Einfluß gewisser heftiger Gemütsbewegungen, etwa eines großen nationalen Ereignisses, die Kennzeichen einer psychologischen Masse annehmen.“¹¹ Damit wird der Konnex von Masse und Medium auch für unsere Fragestellung sinnfällig, denn diese heftigen Gemütsbewegungen brauchen Verbreitungsmedien, die sie erregen und auf diese Weise das Publikum erzeugen. Es erscheint deshalb durchaus plausibel,

8 Ebd.

9 Ebd., S. 353 (im Original hervorgehoben).

10 Vgl. hierzu ausführlich die historisch-systematische Herleitung der Begriffe ‚Masse‘ und ‚Massenmedium‘ bei Christina Bartz: *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung*, Bielefeld 2007, bes. S. 28-69; vgl. auch dies., *Die Masse allein zu Hause. Alte Funktionen und neue Medien*, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden 2002, S. 109-121; zur historischen Abgrenzung vgl. auch den Eintrag „Volk, Nation“, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 366-382.

11 Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen* [1895], Leipzig 1932, S. 11.

die im 19. Jahrhundert stets wachsende Zahl räumlich und zeitlich getrennter Konsumenten von kulturellen Produkten periodischer Printmedien als Masse zu bezeichnen. Diese ist weder homogen noch konstant, „vielmehr ist Masse eine eigentümliche Nicht-Ordnung und Verbindung, ein Übergangsphänomen, das unterschiedlicher Medien seiner Hervorbringung und Darstellung bedarf.“¹² Dieses Publikum wird von den populären Periodika hervorgebracht und dargestellt; anders als im Literatursystem wird es jedoch nicht als inkompetent disqualifiziert, unvermögend, die Literatur in diesen Medien angemessen, d.h. hermeneutisch zu rezipieren.¹³ Vielmehr erscheinen die LeserInnen als Masse von informierten MediennutzerInnen, deren Urteil durch diverse Rückkopplungsmechanismen auf das Medium Einfluss nimmt.

Benjamin selbst verbindet mit dem Konnex von Masse und Medium, dessen Produktivität er am Film herausstellt, nicht nur keine Verfallsperspektive, er findet darin im Gegenteil einen Anknüpfungspunkt für eine revolutionäre, die Traditionen aufsprenge Kunst. Während der traditionelle Kunstbegriff vom Gedanken der Aura ausgeht und auf die Seite des schönen Scheins setzt, verweist nach Benjamin die technische Reproduktion auf die Seite des Spiels: „Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum.“¹⁴ Die grundlegenden Funktionsänderungen der Kunst, die damit verbunden sind und die sich nicht auf die schlichte Trennung von E und U, von populärem mainstream und hoher Kunst reduzieren lassen, fallen aber „aus dem Blickfeld des Jahrhunderts“ heraus. In seinen Selbstbeobachtungen hält deshalb aber nicht nur das 19., sondern ebenso das 20. Jahrhundert hartnäckig an den überkommenen Bestimmungen fest. Während sich die historisch ausgerichteten Kulturwissenschaften (oft mit geringem Theorieaufwand) der populären Alltagskultur zuwenden, orientieren sich die stark theoriegeleiteten, dekonstruktivistischen oder systemtheoretischen, Lektüren am Kanon hoher Kunst.

Auch wenn Benjamins primäres Augenmerk vor allem den Transformationen gilt, denen die bildende Kunst seit der Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert ausgesetzt ist, so lassen sich seine Beobachtungen doch mit geringfügigen Modifikationen auf die Literatur applizieren.

12 Inge Muenz-Koenen/Wolfgang Schäffner: Unruheherd Literaturwissenschaft. Eine Einführung, in: Dies. (Hg.), *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*, Berlin 2002, S. XIV-XXII, hier: S. XVIII.

13 Vgl. die Beispiele in Kap. VI.

14 Benjamin, *Kunstwerk*, S. 369, Anm. 10.

15 Ebd., S. 362.

ren, um deren gedruckte Existenzweise es im Folgenden ausschließlich gehen soll. Mit der stets wachsenden Bedeutung der periodischen Printmedien vom Almanach bis zur Familienzeitschrift stellt sich die Frage, ob sich durch die neue mediale Erscheinungsweise der Literatur seit dem 19. Jahrhundert, durch ihre Abkoppelung vom Buch, nicht auch der Gesamtcharakter der Literatur als Kunst grundlegend verändert hat. Es sollen deshalb in dieser Studie die Funktionsänderungen beschrieben und die Spiel-Räume ausgelotet werden, die die Literatur durch ihr Aufgehen in den periodischen Printmedien gewinnt. Dies führt auch auf die Frage, ob es noch länger Sinn macht, Literaturgeschichte an die Geschichte des Mediums Buch zu koppeln und damit die periodischen Printmedien und ihre folgenreichen Emanationen seit der Frühen Neuzeit auch und gerade in Bezug auf die Entwicklung der Literatur kurzer Hand einem „Zeitalter des Buches“ zu subsumieren.

Um dieser Frage zumindest für das 19. Jahrhundert nachzugehen, ist ein Wechsel der Perspektive erforderlich, denn das Literatursystem kann Medien immer nur als „das Andere des Kanons“ wahrnehmen, als „einen Bereich, in dem sich die Diffusion des Ephemereren und Unzurechnungsfähigen ereignet“¹⁶ – als ob Literatur die eigene mediale Basis vergessen müsste. Aus der Perspektive des Systems Massenmedien hingegen kann die Medialität der Literatur erinnert und der denunziatorische Befund einer „Rede ohne Wert“¹⁷ revidiert werden. Es wird sich zeigen, dass die Medien, die ihre Existenz der räumlichen und (zumindest hinsichtlich der Printmedien auch) zeitlichen Trennung der Kommunikationsteilnehmer verdanken, „vermitteln, was zusammengehören will und doch nicht zusammenkommen kann“,¹⁸ und dass die Ausdifferenzierung des Literatursystems mit ihrer Distinktion von Literatur und LITERATUR¹⁹ vor allem eine Abwehrgeste auf die überaus erfolgreiche Produktion von Literatur in den Massenmedien darstellt.

Damit soll aus einer medientheoretischen Perspektive auch ein neues Licht auf die Frage fallen, wie der permanente Aufschub des Endes – die

16 Georg Stanitzek: Kriterien des literaturwissenschaftlichen Diskurses über Medien, in: Ders./Wilhelm Voßkamp (Hg.), Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften, Köln 2000, S. 51-76, hier: S. 54.

17 Ebd., S. 63.

18 Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt/M. 2001, S. 34.

19 Ich übernehme diese typographische Unterscheidung zur Abgrenzung eines emphatischen Literaturbegriffs von Nikolaus Wegmann: Vor der LITERATUR. Über Text(e), Entscheidungen und starke Lektüren, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), Literaturwissenschaft, München 1995, S. 77-101, hier: S. 81.

produktive Grundfigur moderner Kunst von Hegel bis Nietzsche – zum permanenten Aufschieben des Anfanges steht, der die Poetik des Realismus bestimmt. Während sich nämlich in der philosophischen Reflexion des „Endes der Kunst“ „die Autonomie der Kunst so oder so installiert“,²⁰ kommt der Poetische Realismus als dominantes Kunstprogramm der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu völlig anderen Schlüssen. Ganz explizit setzt die realistische Poetik eine positive Figur des Anfangs ein, und da diese am Mangel eines vorbildlichen ‚Werks‘ zu scheitern droht, wird statt des Endes der Anfang immer weiter verschoben. Zugleich erscheint dieses poetologische Problem angesichts der Tatsache, dass nicht die programmatischen Äußerungen, sondern die Publikationsformen der periodischen Presse die Gestalt der Literatur im Untersuchungszeitraum wesentlich bestimmen, immer schon obsolet.

Die Herausbildung einer autonomen Literatur um 1800 im Sinne der Abgrenzung von einer rhetorischen Programmierung sowie die Ausfaltung ihrer Funktion – der Herstellung von Kontingenz – mit Hilfe von ‚Autor‘ und ‚Werk‘ sind, folgt man den Beobachtungen Niklas Luhmanns, konstitutiv für die operative Schließung des Sozialsystems Literatur als Kommunikation in und über Literatur. Ob diese Beschreibung für die so genannte Kunstperiode um 1800 gilt, mag dahingestellt bleiben; sicher ist aber, dass sich die Literatur spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr in diesem Sinne als autopoietisches System fassen lässt, das Selbstprogrammierung, Blockierung externer Referenzen sowie einen funktionierenden Code aufweisen muss, im Gegenteil: „Man wird nun kaum in unüberwindliche Belegschwierigkeiten kommen, wenn man zeigen will, daß Funktion, Code und Programm des Literatursystems im 19. Jahrhundert gefährdet, zerrüttet, aus sicher gewährten Verankerungen gerissen erscheinen.“²¹ Die Frage, wie LITERATUR möglich sei, ist also zumindest im hier avisierten Zeitraum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein „immer schon gelöstes Problem“,²² sondern ein ganz und gar ungelöstes. Das Literatursystem erweist sich als verwaist, ihm mangeln die ‚Werke‘, die die Kommunikation im System garantieren. Für die Zeitgenossen erscheint die Auszeichnung einer exklusiven Textmenge als LITERATUR offenbar als schwerwiegendes Problem, während die populären Texte, die nur um ihrer selbst willen gelesen werden, den Werkbegriff proliferieren.

20 Eva Geulen: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt/M. 2002, S. 30.

21 Niklas Luhmann/Peter Fuchs: Reden und Schweigen, Frankfurt/M. 1989, S. 153.

22 Wegmann, Vor der LITERATUR, S. 95.

Die literarische Kommunikation über Texte als ‚Werke‘ muss also im 19. Jahrhundert zusehends ohne Kommunikationsmedium auskommen. Zwar wird permanent über ‚Werke‘ gesprochen, dies geschieht aber in dem deutlichen Bewusstsein, dass es (noch) gar keine sind. Das erlaubt zwei-erlei Schlussfolgerungen: Entweder, das Teilsystem Literatur ist so labil, dass es sich kurz nach seiner Herausbildung wieder auflöst, oder aber, es ist so stabil, dass es ohne funktionierenden Code ebenso auskommt wie ohne Kommunikationsmedium. Denn wenn überhaupt von einer Einheit des Literatursystems gesprochen werden kann, dann ist diese weder im Code noch im Werk zu finden, sondern bestenfalls in der Ordnung ästhetischer Kommunikation, in Kritik und Reflexion, die mit der Auszeichnung eines Textes als ‚literarisch‘ im Sinne von ‚Kunst‘ jedoch immer weniger überzeugen können.²³ Was aber heißt es für die Literatur, wenn ihre Evolution von den Strukturen ästhetischer Kommunikation abhängt, der das Kommunikationsmedium, das Kunstwerk, verloren geht und die als Unterhaltung im System der Massenmedien prozessiert wird?

Diese Frage soll in der vorliegenden Studie nicht durch den Rekurs auf die Dichotomie von hoher und niederer Literatur geklärt, ihre Antwort muss vielmehr in der Struktur der Massenmedien selbst gesucht werden, denn mit den Familien- und Rundschauzeitschriften bildet sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Verbreitungsmedium als Bedingung von Literatur heraus, das in der Lage ist, alle Literatur zu absorbieren. Reinhart Meyer hat in seiner wichtigen Untersuchung zu *Novelle und Journal* diese Verbindung vor allem für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits überzeugend dargestellt: „Das Medium bildet den einheitsstiftenden Bezugsrahmen, der es einer Theorie ermöglicht, das historische Material inclusive seiner verwirrenden Widersprüchlichkeit und Uneinheitlichkeit zu berücksichtigen und ernst zu nehmen, es in dieser Widersprüchlichkeit zu erklären, diese aber nicht zu verdrängen oder zu nivellieren.“²⁴ Daran knüpft sich auch in dieser Arbeit die Forderung

23 Vgl. auch Holger Dainat/Hans-Martin Kruckis: *Kunst, Werk, Stil, Evolution. Zu Luhmanns Stil-Begriff*, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 159-172, hier: S. 170f. Dainat und Kruckis gehen allerdings dennoch davon aus, dass das Ziel in dem auch von Luhmann verteidigten „Individualitätsanspruch der Werke“ bestehe, die dadurch von der „sogenannten Trivialkunst“ deutlich zu unterscheiden seien.

24 Reinhart Meyer: *Novelle und Journal*, Bd. 1. *Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen*, Stuttgart 1987, S. 40.

nach einer „medientechnischen Reformulierung der Literatur“²⁵ sowie die Frage, was eine solche für die Literaturgeschichtsschreibung – sowohl in Bezug auf die Periodisierung als auch in Bezug auf die Kanonisierung – und nicht zuletzt für den bis heute entgegen allen wohlmeinenden Beteuerungen geltenden emphatischen Begriff von Literatur bedeutet. Die systemtheoretische Perspektive wird also mit einer mediengeschichtlichen zusammengeführt – mit derjenigen Friedrich Kittlers, „in welchen Medien die Literatur in einer gegebenen Zeit überhaupt existierte“.²⁶ Es stellt sich damit nicht mehr die Frage nach der Funktion von Literatur, sondern nach der Funktion der Literatur kommunizierenden Printmedien.²⁷

Erst in einer solchen mediengeschichtlichen Perspektive mit einem funktionalen Literaturbegriff jenseits der überkommenen Dichotomie zeigt sich, wie die Kommunikation in und über Literatur überwuchert wird von der Differenz männlich/weiblich, die im Laufe des 19. Jahrhunderts – zusammen mit rassistischen und klassenspezifischen Differenzen – zu einem signifikanten Ordnungsmuster auch für die Literatur aufsteigt, das es im Folgenden sichtbar zu machen gilt. Es geht in der vorliegenden Studie deshalb weder um eine Abrechnung mit der ‚Kulturindustrie‘ noch um eine Apologie der ‚Massenkultur‘, sondern um die Beschreibung eines für die Literaturgeschichte folgenreichen Prozesses: die Überlagerung des Literatursystems durch die Massenmedien und dessen nachhaltige Zerrüttung.²⁸

25 Nikolaus Wegmann: Literarische Autorität: Common Sense oder literaturwissenschaftliches Problem?, in: Stanitzek/Voßkamp (Hg.), Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften, S. 85-97, hier: S. 93.

26 Friedrich Kittler: Literaturgeschichte, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg 1999, S. 357-361, hier: S. 359.

27 Luhmann selbst schwankt in seinen Arbeiten zwischen einem schwachen Medienbegriff, in dem technische Medien in allen Systemen einfach der Verbreitung von Kommunikation dienen, und einem starken, wie er ihn in *Die Realität der Massenmedien* entwickelt und an den ich meine Überlegungen anschließen möchte. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl. Opladen 1996 (im Text mit Sigle RM und Seitenzahl).

28 Einen ganz anderen Ansatz verfolgt dagegen Oliver Jahraus, der Literatur selbst „als ausgezeichnetes Medium bzw. Mediensystem begreift“, das seit 1800 „die Disposition zur Interpretation paradigmatisch entfaltet.“ Oliver Jahraus: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*, Weilerswist 2003, S. 9. Dagegen steht hier das Verhältnis von Literatur und Verbreitungsmedien zur Diskussion.

Eine solche Beschreibung setzt eine theoretische Rahmung voraus, die im zweiten Kapitel geleistet werden soll und die beansprucht, die funktionale Perspektive der Systemtheorie fruchtbar zu machen für eine Mediengeschichte der Literatur, die von der Differenz der Geschlechter dirigiert wird. Ziel wäre die „Verschiebung des Orts der Literatur“,²⁹ um sie aus der Fixierung auf die Buchkultur herauszulösen. Dabei gehe ich nicht davon aus, dass es Literatur, Systeme, Geschlechter oder Medien einfach ‚gibt‘, sondern folge einem pragmatischen Konstruktivismus, der es erlaubt, die traditionellen Fragen anders zu stellen:

„Der Systembegriff, der einmal wie kein anderer bestimmt schien, Ordnung in die Dinge und in ihre Beschreibung zu bringen [...], formuliert heute das Phänomen der Oszillation. Er trennt Systemzustände und Umweltzustände, um deren durch keine Kausalität abzubildende Abhängigkeit voneinander zu studieren. Er spricht von der Ordnung, um sich die Unordnung anzuschauen, zu der diese sich durchringen muß, um auf das reagieren zu können, was sie ausschließt.“³⁰

Auf dieses theoretische ‚Vorspiel‘ im zweiten Kapitel folgt im dritten ein historisches, in dem am ‚Meister-Autor‘ Goethe gezeigt wird, dass die Probleme, die die Verbreitungsmedien dem Literatursystem bereiten, nicht erst im 19. Jahrhundert entstehen, sondern immer schon virulent gewesen sind. Ergänzt wird diese historisch-systematische Rekonstruktion im vierten Abschnitt um die Perspektive der DilettantInnen, bei denen interessanterweise die Medialität von Literatur wesentlich präsenter ist als bei den kanonisierten Autoren. Im Vordergrund steht hier die Mediendifferenz von Mündlichkeit und Schrift, Gespräch und Brief. Im fünften Kapitel soll dann am Aufstieg der Familien- und Rundschauzeitschriften der Entdifferenzierungsprozess des Literatursystems rekonstruiert werden, sofern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alle Literatur als Unterhaltung in Massenmedien generiert wird. Anschließend steht anhand ausgewählter AutorInnen der ‚Poetische Realismus‘ als produktive Indifferenz von Kunst und Unterhaltung in seinen Medien im Zentrum der Analyse. Am Ende stellt sich dann die Frage, ob den literarischen ‚Ismen‘ um 1900 die Erneuerung des Literatursystems durch die Stabilisierung des Codes mittels eines aggressiven gendering gelingt.

Der Ort der Beobachtung wird in dieser Studie über weite Strecken dem Ort der Kritik vorgezogen. So lässt sich die fruchtlose Alternative vermeiden, entweder die bestehende Kritik an den Literaturverhältnissen

29 Karlheinz Barck: Literaturgeschichte als Mediengeschichte. Perspektiven, in: Münz-Koenen/Schäffner, Masse und Medium, S. 222-235, hier: S. 234.

30 Dirk Baecker: Wozu Systeme?, Berlin 2002, S. 7.

des 19. Jahrhunderts weiterzuschreiben oder aber der – unergiebig – Versuchung zu erliegen, diese durch Umwertungen einfach zu dementieren. Vielmehr soll aus der Beschreibung der Konstruktion der ‚Realität Literatur‘ die Realität der ‚Konstruktion Literatur‘ sichtbar werden, die auf zwei Fiktionen beruht: auf der der Geschlechtsneutralität und auf der der Medienunabhängigkeit. Die vorliegenden Mediengeschichten der Literatur setzen an die Stelle „des literarischen Artefakts die medialen Bedingungen, die dieser Bedeutungsbildung zugrunde liegen.“³¹ Die Auswahl der Texte und Periodika erfolgt systematisch entlang der Fragestellung und behauptet insofern für diese Exempla literaturgeschichtlichen Modellcharakter, ohne in irgendeiner Hinsicht ‚Vollständigkeit‘ suggerieren zu wollen. Dabei sollen die paradoxen Voraussetzungen mitreflektiert werden – dass der vermeintlich historische Anfang, das nachgerade mythisch gewordene „um 1800“, immer schon angefangen hat und insofern ebenso gespenstisch ist wie der Versuch, ausgerechnet bei der Systemtheorie um theoretische Absicherung für gewagte Thesen nachzusehen, denn diese ist zwar „immer wieder für einen überraschenden, vielversprechenden und befreienden Anfang gut, verliert jedoch an Überzeugungskraft, sobald sie für die einzig mögliche Theorie gehalten wird.“³²

31 Natalie Binczek/Nicolas Pethes: Mediengeschichte der Literatur, in: Helmut Schanze (Hg.), Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 282-315, hier: S. 298.

32 Baecker, Wozu Systeme?, S. 83.