

Ute Dettmar

Überfall! Spannungsliteratur und Lesepraxen um 1800

„Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, dass uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst, mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, dass wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen“ (Schiller, 1962a, 148).

Mit diesen Beobachtungen zur Anziehungskraft des Abstoßenden leitet Schiller seinen Aufsatz „Über die tragische Kunst“ aus dem Jahre 1792 ein. Schillers anthropologische Grundlegung des menschlichen Hangs zum Abgründigen ist Teil einer extensiven Diskussion um die „Grenzbereiche des Ästhetischen“ (Jauß 1968), die Phänomene des Hässlichen, des Schrecklichen, des Erhabenen, die im 18. Jahrhundert die philosophischen Köpfe beschäftigt. Worin die ambivalente Lust an der emotionalen Überwältigung, an den heftigen Gefühlen besteht, an welche Triebsschichten, bzw. zeitgenössisch formuliert, an welche Seelenvermögen sie rührt, diese Frage bewegt das psychologisch interessierte 18. Jahrhundert. Der ästhetische Grenzfall, der das optimistische Menschenbild der Aufklärung sichtlich irritiert, wird zwischen Rationalismus und Sensualismus, zwischen Moral- und Subjektphilosophie immer wieder zum Anlass über die Natur des Menschen nachzudenken (vgl. Zelle 1987). Die ästhetische Diskussion, die auf je spezifischen, kulturell geprägten Annahmen vom Wesen des Menschen gründet, wird damit anschlussfähig für Fragestellungen der historischen Anthropologie. Am Verlauf des Diskurses lässt sich nicht nur ablesen, wie sich die Semantik und der Stellenwert der Affekte und Emotionen historisch wandelt. Mit den Reflexionen zum Geschmack, zur Kunstauffassung und -aneignung werden darüber hinaus Wahrnehmungsmuster und Umgangsweisen produziert und verbreitet, die sich in kulturelle Praxis umsetzen. Die unterschiedlichen ästhetische Einstellungen und Verarbeitungsweisen prägen das Erleben und die (Selbst-)Erfahrung; die erworbenen ästhetischen Schemata, die den Umgang mit den ästhetischen Objekten bestimmen, werden darüber hinaus zu erkennbaren Zeichen, die kollektive Zugehörigkeit zuweisen und Unterschiede deutlich machen. Sie übernehmen damit Funktionen der soziokulturellen Identitätsbildung, deren Prozesse für eine historisch interessierten Kulturosoziologie von Relevanz sind. Diese Dimensionen sind wegweisend für die Überlegungen, um die es in diesem Beitrag gehen soll. Wie schlägt sich der ästhetische Genuss am Spannenden, am Aufregenden in der diskursiven, in der literarischen und kulturellen Praxis nieder? Wie kann und wie wird mit dieser Lust am

Reizvollen unter den historischen und soziokulturellen Bedingungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts – in einer Zeit des umfassenden strukturellen Wandels, in dessen Kontext die Funktionen der Kunst in Theorie und Praxis neu bestimmt und das kulturelle Feld neu vermessen wird – umgegangen werden?

In diesem Zusammenhang noch einmal zurück zu Schiller. Im Kontext seiner philosophisch-ästhetischen Überlegungen finden sich einerseits explizite Hinweise darauf, dass der ästhetische Genuss nicht nur auf die doppelte Natur des Menschen als Sinnen- und Vernunftwesen zu beziehen ist, sondern den kulturellen Charakter, die ‚zweite Natur‘ des Menschen betrifft. So verweist Schiller auf die „Gesetze des Anstandes“ (Schiller 1962a, 149), die den zivilisierten Menschen in bestimmten Fällen – Schiller bezieht sich zum Beispiel auf das Schauspiel der öffentlichen Hinrichtung – davon abhalten, sich der „ursprüngliche(n) Anlage“ (ebd.) zur Schaulust hinzugeben. Der wohl erzogene aufgeklärte Mensch also, vermag seine Impulse zu hemmen, die Affekte zu regulieren, und er wendet sich von diesem Schauspiel des Schreckens ab. Die Antwort auf die weiterhin offene Frage, worin denn die unterschwellig fortwirkende Faszinationskraft dieser Phänomene liegt, führt Schiller im Verlauf der Argumentation zu Schlüssen, die auch in kultursoziologischer Perspektive bemerkenswert sind. Schillers Reflexionen schließen zunächst an Kants *Analytik des Erhabenen* (Kant ¹¹1990, 164-191) an. Er deutet die spezifische „negative Lust“ (ebd., 165) nach Kant als Triumph des autonomen Subjekts, das der drohenden gewaltsamen Überwältigung durch die Natur kraft der Vernunft widersteht, sich selbst in seiner Unabhängigkeit behauptet und darin in seiner Freiheit erfährt. Über Kant hinaus schließt Schiller die innere Natur des Menschen, die Affekte, in diesen ästhetischen Erfahrungshorizont ein. Er kann so die Gefühlserregung in den transzendentalen Subjektentwurf integrieren und in die ganzheitliche ästhetische (Selbst-)Erfahrung konstitutiv einbinden. Die eingangs zitierte ursprüngliche, allen gegebenen Lust am Schrecklichen wird mit dieser Rückführung zugleich auf besondere und ausgezeichnete Ausdrucksformen festgelegt. Die sublimen selbstreflexiven Lust an der „erhabene(n) Geistesstimmung“ (Schiller 1962a, 151) ist an bestimmte „erhabene Objekte“ (Schiller 1962b, 171) – der Natur und vorzugsweise der hohen Kunst – gebunden, und sie zeichnet sich im selbstbeherrschten, würdevollen Ausdruck des Betrachters äußerlich sichtbar ab.¹ Diese zurückhaltende,

¹ Schiller hat dieses Verhältnis zwischen Innen und Außen in der ästhetischen Schrift *Über Anmut und Würde* (Schiller 1962c) als einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen der „Geistesfreiheit“ (294) und der „Würde“, die als „ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (294) die innere Freiheit der „erhabenen Seele“ (294) zu erkennen gibt, formuliert.

maßvolle Form des ästhetischen Genusses, die Schiller nicht als kulturelle Konvention, sondern als natürliche Folge und Zeichen der inneren Einstellung begreift, distanziert sich von den zitierten Ausgangsüberlegungen, in denen vom überwältigenden Reiz der Mordgeschichte, von der „Lust am Affekt“ (Schiller 1962a, 148), der körperlich sichtbar in Beschlag nimmt und bewegt, die Rede war. Er führt in höhere Sphären, auf exklusives ästhetisches Terrain, dorthin, wo die „Auftritte des Jammers, des Entsetzens“ (ebd.) ihren traditionsreichen Ort haben und höchstes Ansehen genießen: in die Tragödie. Schillers theoretische Überlegungen stellen eine Verbindung her zwischen einer bestimmten, vergeistigten Form der ästhetischen Erfahrung, zwischen Habitus und eindrucksvoller, hoher Kunst. Auf der Basis des emphatischen idealistischen Kunst- und Subjektentwurfs wird dieser Zusammenhang in wirkungsmächtiger und stilbildender Weise zur Entwicklung einer spezifischen ästhetischen Disposition beitragen, die die Gebildeten in der kulturellen Praxis auf Dauer verbinden wird.

Lektürepraxen in der Kritik

Das Gros des bürgerlichen Theater- und Lesepublikums folgt Schiller im ausgehenden 18. Jahrhundert auf diesem Weg zur hohen Kunst in klassischer Form allerdings nicht. Das „neugierige Verlangen“ (Schiller 1962a, 148) nach Rührendem, Schauerlichen und Wunderbarem, von dem Schillers Beobachtung ausgeht, zieht den gesitteten Bürger vielmehr ins Musiktheater (vgl. Krämer 1998) und in die allerorten entstehenden Leihbibliotheken, in die ein großer Teil – nach Schätzungen von Alberto Martino – der Neuerscheinungen² – der im ausgehenden 18. Jahrhundert signifikant ansteigenden Romanproduktion fließt. Diese neue Einrichtung eröffnet den Lesern den Zugang zu aktuellen und wechselnden literarischen Angeboten, die dieser Lust offensichtlich entgegenkommen. Die von zeitgenössischen Chronisten aufgezeichneten sogenannten „Mode-Epochen“ der „deutschen Lesewelt“ (Ragotzky 1792), die zu einem großen Teil den Bestand der Bibliotheken bilden, verzeichnen quer zur offiziellen Literaturgeschichtsschreibung nach einer ersten Welle der empfindsamen, zu Tränen rührenden Liebesromane, nacheinander eine Saison für Ritterromane, Geister- und Gespenstergeschichten, Geheimbund- und Räuberromane (vgl. Ragotzky 1792 und Hocke 1794). Hinter dem schnellen Wechsel der nachgefragten Genres machen die zeitgenössischen Beobachter und Kommentatoren ein grundlegendes ästhetisches Erlebnismuster aus: Gelesen

² Zit nach Erich Schön (1993, 45). S. auch Georg Jäger; Jörg Schönert (1980, 7-60).

wird, was „Spannung der Nerven, Erhitzung der Phantasie, durch Reizung der Sinne“ (Knigge 1962) verschafft, was „die Phantasie [...] abenteuerlich und stark in Bewegung setzt“ (Ragotzky 1792). Die Beschreibung solcher ‚Lust am Text‘ ist offenkundig nicht frei von fiktionskritischen Affekten; als objektive Betrachtung lässt sie sich nicht missverstehen. In zugespitzter Weise weist die Kritik jedoch auf Attraktionen und ästhetische Erlebnisqualitäten hin, für die sich die angesprochenen Textsorten und ihre Wirkungsstrategien tatsächlich anbieten: Sie setzen auf Gefühlserregung, auf Stimulation und emotionale Anteilnahme, sie eröffnen den Zugang zu historischen und phantastischen Anderswelten und reizvollen abenteuerlichen Eigenwelten, sie ermöglichen dem Leser den Einstieg in imaginäre Räume, die die Grenzen des Wahrscheinlichen und Möglichen überschreiten. In diesem ästhetischen Potential liegt ihre Provokation: Die Grundlagen der „alteuropäischen Poetik“ (Stöckmann 2001) stehen in der literarischen Praxis auf dem Prüfstand. Der traditionsreiche Zusammenhang von Unterhaltung und Belehrung, der in rhetorischer Tradition die Verfahren zur Gefühlserregung und zur Anregung der Phantasie einschließt, diese jedoch nicht als Ziel an sich begreift, sondern unter Vorbehalt stellt, d.h. als wirkungsästhetische Mittel zu Gunsten der lehrreichen Vermittlung einkalkuliert, droht aufzubrechen. Die Hierarchie der geistigen und sinnlichen, der oberen und unteren Seelenvermögen, scheint hier auf den Kopf gestellt: „Die Einbildungskraft“, so formuliert es der Kantianer Johann Adam Bergk in seiner als Gegenmanifest zu solchen Tendenzen gemeinten Anweisung *Die Kunst, Bücher zu lesen* (1799), „schwelgt in dem Zauberlande herum, während der Verstand auf dem Kissen des Unbegreiflichen einschläft, und welche Wonne genießt [der Leser], wenn alle Augenblicke neue ungewöhnliche und sonderbare Erscheinungen, wie in einem Guckkasten an ihm vorbeigehen!“ (249).³

Literatur als Traumfabrik, als Phantasmagorie – in einer zeitgenössischen Rezension des Erfolgsromans *Siegwart* (1776) ist von „Zauberspiegel“ und „laterna magica“ (Der teutsche Merkur 1777) die Rede – diese Ansichten referieren bereits in kritischer Absicht auf jene protofilmische „virtuelle Medientechnik“, die Friedrich Kittler mit Bezug auf E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* (1815/16) als genuin romantische Produktionsweise „imaginärer Bilder“ beschrieben hat, die die Literatur „aufs innere Auge ihrer Leser [...] projiziert“ (Kittler 1994, 221). Die ästhetische Illusionsmacht, auf die Bergk anspielt, kommt in aufgeklärter Perspektive zuerst als fiktionskritische Angstvision in den Blick. Literatur, die ein eigendynamisches Phantasiespiel in Gang setzt, erscheint als optische Täuschung, ebenso

³ Bergk bezieht sich hier auf die beliebten Geheimbund- und Geisterromane.

trügerisch und betrügerisch wie die Geisterbeschwörungen, die der berühmte Illusionist Cagliostro mit eben der technischen Unterstützung der *laterna magica* im ausgehenden 18. Jahrhundert sehr erfolgreich aufgeführt hat. – Und mit diesem Gaukelspiel selbst wieder außerordentlich erfolgreiche literarische Phantasien wie Schillers *Geisterseher* (1787f.) inspiriert hat. Der literarisch induzierte Schlaf der Vernunft erscheint Bergk, und darin steht er stellvertretend für die Schar der Kritiker, die sich vor dem Hintergrund aufgeklärter Kunst- und Subjektauffassungen in zahllosen pädagogischen, medizinischen, theologischen Beiträgen zur sogenannten Lesewutdebatte zu Wort melden, als Alptraum.⁴ Die didaktischen Funktionsbestimmungen der Literatur als Mittel, Wissen und Moral zu vermitteln, Geschmack und Bewusstsein zu bilden, drohen unterlaufen zu werden. Statt mit Kompetenz zur Wirklichkeitsbewältigung auszustatten, wie es der aufgeklärte Lektüreplan vorsieht, scheint diese Literatur den Wirklichkeitsverlust des Lesers herbeizuführen: Die eigensinnigen Phantasiewelten erregen Vorstellungen, die mit der Realität nicht übereinstimmen, und die der Leser, so die bis heute immer wieder aktualisierte Unterstellung, mit der Wirklichkeit verwechselt, in der er sich in Folge solcher Verwirrung nicht mehr zurecht finden kann.

Die Kritik macht sich nicht nur an der Erlebnisqualität, sondern auch an der Quantität des Angebots fest. Der schnelle Wechsel der Lektüreangebote, die „Cirkulation“ (Beyer 1796, 28) der marktgängigen Texte, erregt den Unwillen der Beobachter. Die sichtbare Beschleunigung, der schnelle Austausch der Lektüre, die eigendynamische Lust am Neuen konterkariert die Forderung nach Bestandsaufnahme, nach einer kritischen Prüfung des Bewahrenswerten. Dieser Wechsel macht die Kritiker unruhig; ihnen erscheint die fortgesetzte Leselust als Zeitkrankheit „so ansteckend wie das gelbe Fieber in Philadelphia“ (Hocke 1794, 68) – so oder ähnlich lautet die immer wieder gestellte fiktionskritische Diagnose, die die Disziplinierungsforderungen zu unterwandern droht. In den düsteren Farben der Untergangsvision malen die Kulturkritiker nicht nur die Symptome der ausschweifenden Lektüre für den individuellen Patienten aus, d.h. Überreizung, Überspannung, Abstumpfung, Lethargie, Haltlosigkeit.⁵ Der unterstellte Kontrollverlust wird darüber hinaus auf die gesellschaftlichen Folgekosten umgerechnet. Soziale Destabilisierung, „häusliches und öffentliches Unglück“ (Hocke 1794, 65) drohen: Erosion der bürgerlichen Geschlechterordnung, wenn die eifrige Leserin ihre Pflichten versäumt, Haushalt und Mann

⁴ Die so genannte Lesewutdebatte des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist inzwischen in zahlreichen Beiträgen ausführlich aufgearbeitet worden. Vgl. u.a. Schön (1993), Erning (1974), von König (1977), Kreuzer (1977).

⁵ Zur semantischen Nähe von Lesewutdebatte und zeitgenössischem Onaniediskurs s. Steinlein (1987).

vernachlässigt⁶; Bruch des Generationenvertrags, wenn die Romane der ungefestigten Jugend den Kopf verdrehen, und deren vorgeseher Beitrag zu sozialem Fortschritt und Verbesserung auszufallen droht.⁷ Kurzum: „Das Unglück, das die Lesesucht hervorbringt, ist unbeschreiblich und der Grund dazu wird auf Schulen und Universitäten gelegt“ (75).

Die erregt geführte Diskussion um den Schaden und (verwirkten) Nutzen des Lesens begleitet mit den inzwischen vertrauten schrillen Untertönen die einschneidenden Veränderungen des Lesens und der Lektüre, der Funktionen, der Objekte, der Art des Lesens um 1800, die in lesehistorischer und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive inzwischen umfassend aufgearbeitet worden sind: Leserevolution⁸, Übergang zur extensiven Lektüre (Engelsing 1973a; 1974), und korrelierend hierzu Expansion des literarischen Marktes (Winckler 1973), „Verlust der Sinnlichkeit“ (Schön 1993) im stillen, körperlich unbewegten Lesen – dies sind die zentralen Schlagworte, unter denen diese Tendenzen der Zeit forschungsseitig verbucht worden sind. Die hier nur in Stichworten zitierte ‚Lesewutkampagne‘ macht deutlich, dass die angesprochenen Umstellungen die aufgeklärten Hoffnungen auf die Macht und den guten Einfluss der Literatur zerschlagen und bislang herrschende Geschmacksvorstellungen vom Guten und Schönen, von der Funktion des Lesens und vom Potential der nützlichen Lektüre angreifen. Wenn jeder nach eigenem gusto liest, bricht damit zugleich die Hierarchie von berufenem Kenner und zu beherrschendem Publikum auf. In der modebewussten ‚Lesewelt‘, die nicht mehr von Gelehrten bevölkert wird, entscheidet – so wird diese Emanzipation beschrieben – allein die ‚Stimme des Publikums über den bleibenden inneren Wert‘ (Knigge 1962, 194). In diesen Kreisen kann ‚glänzen‘ (Hocke 1794, 73), wer auf der Höhe des aktuellen Zeitgeschmacks mitreden kann, den Austausch beherrscht und Neues beiträgt. Der Vernünftige hingegen, der nach den Vorgaben der aufgeklärten Kommunikationsgemeinschaft kritisch nach dem überzeitlichen Maßstab der Vernunft darüber urteilt, was Bestand haben soll, gilt in diesen Lesezirkeln als Langeweiler und Sonderling, als ‚Ignorant, als Mann ohne Geschmack‘ (75). Der Kontrollverlust, der dem Leser unterstellt wird, trifft also zuerst die vormaligen Geschmacksträger und Definitionsmächtigen, die Gelehrten, die Repräsentanten und Vermittler der Aufklärung, denn die Maßstäbe zur Beurteilung der Literatur haben sich sichtlich verschoben. Sie suchen der

⁶ Vgl. Hocke (1794, 80).

⁷ Mit dem verhängnisvollen Einfluss der Romanlektüre auf die Jugend beschäftigt sich im Kontext der philanthropischen Pädagogik u.a. ausführlich Joachim Heinrich Campe in den Vorreden zu *Robinson der Jüngere* (1779/80) und den Reiseerzählungen (1781ff). (Vgl. Campe 1981; 1996). Zur philanthropischen Lesepädagogik s. ausführlich Karwath (2002).

Verselbständigung der Leser gegenzusteuern, indem sie den Leselustigen Unrechtsbewusstsein einschreiben, ihnen Leseregeln an die Hand geben und die zuträgliche Literatur verordnen.

Die Konfrontation führt jedoch über diese Opposition zwischen Belehrung und Unterhaltung hinaus. Es melden sich von anderer Seite Stimmen zu Wort, und diese Rede führt zurück zu den eingangs zitierten Äußerungen Schillers und ihrer oben angesprochenen Folgen. Auf dem neugegründeten Fundament der klassisch-idealistischen Ästhetik wird eine wirkungsmächtige Abwehrstellung gegen die so genannten Modeleser und ihre Lektürepräferenzen errichtet. Mit dem emphatischen Kunstbegriff, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert zuerst in den einflussreichen philosophisch-ästhetischen Schriften vor allem von Karl Philipp Moritz und Schiller formuliert wird, mit Humboldts Bildungsideal und der hieran anschließenden Konzeption der zweckfreien ästhetischen Erziehung als erhebende Erfahrung von Humanität und Totalität, als Harmonisierung der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen, in der sich sein Wesen erfüllen soll⁹, ist der qualitative Bruch mit der Unterhaltung, sei es als einseitiges Vergnügen, sei es in Wirkungszusammenhang mit dem Nützlichen, begründet: Beides bleibt hinter solchem Kunstanspruch zurück. Seine kulturelle Wirkungsmacht entfaltet diese Verbindung von „Kunst und Bildungsideal“ (Bollenbeck 1996), nicht nur als Leitbild einer aus sich selbst heraus bestimmten Individualität, die in der ganzheitlich ästhetischen Erfahrung jene „Zerstückelung“ (Schiller 1962d, 322) des Menschen überwinden soll, die in der ausdifferenzierten, arbeitsteiligen Gesellschaft mit der Fragmentierung der Erfahrungsräume, der Aufspaltung in Rollenidentitäten, einhergeht. Relevant ist diese Kunstauffassung insbesondere für die Bildung neuer Gemeinsamkeit, für die Konstruktion kollektiver kultureller Identitäten, die in diesem historischen Kontext, in dem sich die umfassende Einpassung in eine Ständegesellschaft und der definierten kollektiven Zugehörigkeit zu sozialen Großgruppen auflöst, nicht mehr durch Geburt selbstverständlich gegeben ist.¹⁰ Von der Hochschätzung der Kunst als eigengesetzlichem Medium der Selbstverwirklichung und der Transzendenzerfahrung leiten sich sichtbare und verbindliche Ansprüche ab, von denen eingangs mit Bezug auf Schillers Tragödienbesuch die Rede war. Das Kunstverständnis geht einher mit der Ausbildung kultureller Kompetenz und der Ausprägung ästhetischer Konventionen: Mit der Disposition einer interesselosen

⁸ Unter diesem Stichwort wird der signifikante Anstieg der Lesefähigkeit von 15% (1770) auf 25 % (1800) geführt. Vgl. hierzu Schenda: (1970) und Schön (1993).

⁹ Hierzu vor allem Schiller (1962d).

¹⁰ Vgl. zu den sich mit dem strukturellen Wandel sich grundlegend verändernden Bedingungen der Identitätsbildung Luhmann (1989, 149-258).

kontemplativen Einstellung, der Ausprägung einer autonomieästhetischen „Wertsprache“ (von Heydebrand; Winko 1996), dem Sachverstand zu formal-ästhetischer Decodierung, der Auswahl und der Kenntnis von Kunstwerken, die den spezifischen ästhetischen Genuss versprechen, der Ausbildung von Betrachtungs- und Umgangsweisen. Diese ästhetischen Kompetenzen, Normen und Konventionen setzen sich mit der Institutionalisierung der Bildungsidee in den neuhumanistisch reformierten Gymnasien und Hochschulen, mit der „kulturellen Hegemonie“ (Bollenbeck 1996, 193ff) des Bildungsbürgertums, das sich als dominanter „Geschmacksträger“ (Schücking) etabliert, durch. Sie manifestieren sich sichtbar in der soziokulturellen Praxis, und sie übernehmen als Statussymbole, die neue Formen kollektiver Zugehörigkeit und Abgrenzung konstituieren und anzeigen, eine soziale Funktion. Der Nachweis von Bildung und Kultur wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Medium der „symbolischen Vergesellschaftung“ (Bollenbeck 1996, 193ff). Der souveräne Umgang mit dem kanonischen, zitierfähigen Bildungswissen, die Bewegung im Feld der anerkannten, der legitimen Kultur, das Wissen um die relevanten, die passenden und unpassenden Orte und Gesprächsgegenstände, die angemessene Selbstdarstellung und -stilisierung im ästhetischen Genuss – diese Konventionen und Kompetenzen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Integrations- und Verständigungsmedium der Gebildeten. Sie vermitteln und demonstrieren kollektive Identität, sichern im Bezug auf den gemeinsamen Bestand an Wertmaßstäben, Kenntnissen, Zugehörigkeitssymbolen die Kommunikation über die Generationen hinweg und sie wirken über den eingeschlossenen Kreis hinaus: Von allen anerkannt, aber nicht allen zugänglich, sichern sie Prestige, setzen Distinktionen, markieren und stabilisieren Hierarchien.¹¹ – Pierre Bourdieu hat diese symbolische Dimension des Kunstgenusses in seiner materialreichen Studie aufgezeigt und ausführlich beschrieben, wie sich das System der „feinen Unterschiede“ in der kulturellen Praxis und insbesondere im Umgang mit Kunst im Frankreich der 1960er Jahre konstituiert (Bourdieu 1982). Dieses Spiel der Zeichen lässt sich in diesem Kontext als Teil der „sozialen Semantik“ (Schulze 1997, 88) verstehen und in der Alltagswahrnehmung wie aus der Beobachterperspektive der Kulturosoziologie decodieren.

Kulturelles Feld und soziokulturelle Praxis um 1800

Die Jahrhundertwende um 1800 gilt in den einschlägigen literatursoziologischen bzw. -historischen Studien als der Zeitraum, innerhalb dessen die Grenzen auf kulturellem Gebiet neu gezogen werden und eine neue symbolische Ordnung errichtet wird. Innerhalb des sich

¹¹ Vgl. Bollenbeck (1996).

konstituierenden „Sozialsystems Literatur“ (Schmidt 1989), d.h. in der Produktion, Rezeption und Distribution, spielen sich demnach die Regularitäten ein, die zur Abgrenzung und Absetzung der anspruchsvollen Kunst von unterhaltsamer Massenware, des autonomen ästhetischen Genusses von literarischer Bedürfnisbefriedigung, der literarischen Elite vom breiten Publikum führen. Dieser umfassende Prozess der so genannten Dichotomisierung von Hohem und Niederem ist in literatursoziologischer Perspektive zunächst im historischen Kontext der Entstehung der „bürgerlichen autonomen Institution Literatur“ (P. Bürger 1974; Chr. Bürger 1980, 1982), und d.h. vor allem der sich im ausgehenden 18. Jahrhundert herausbildenden autonomen Kunstauffassung, gesehen worden.¹² Unter dem Druck des sich eigendynamisch entwickelnden literarischen Marktes gerät, so lässt sich die Argumentation in Stichworten zusammenfassen, der bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts vorherrschende aufgeklärte Literaturbegriff mit den zugehörigen Vorstellungen einer prinzipiell gleichgestellten und gleichgesinnten Kommunikationsgemeinschaft zwischen Autor und Leser in die Krise. Die autonomieästhetischen Kunstauffassungen und Funktionsbestimmungen, die sich in dieser Umbruchphase institutionalisieren, gewinnen an Durchsetzungskraft und lösen die aufgeklärte Tradition ab. Die über alle Zwecke erhabene Kunst wird den marktgängigen Produktionen entgegen gesetzt, die Formen und Funktionen der populären Literatur werden aus dem Reich der reinen Kunst ausgegrenzt – die Trennung von „Kunst und Lebenspraxis“ (Bürger 1982, 25) ist in der Bestimmung der Kunst als autonomer ästhetische Erfahrung vollzogen. Die Überlegungen zum Funktionswandel der Literatur, den die literatursoziologischen Studien der 70er und frühen 80er Jahre als ein Phänomen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft rekonstruieren, sind von S.J. Schmidt (1989) auf anderer, systemtheoretisch argumentierender Grundlage in jüngerer Zeit umfassend reformuliert worden. Schmidt sieht in der Formulierung und Durchsetzung des klassisch-idealistischen Kunstbegriffs das Resultat der Ausdifferenzierung und Autonomisierung des Literatursystems, die sich im Kontext des Strukturwandels des 18. Jahrhunderts vollziehen. In der vor allem auf Schillers ästhetische Schriften zurückgehenden Bestimmung der Kunst als Bildungs- und Integrationsmedium findet Schmidt die relevante und seither gültige Formulierung der spezifischen Funktion des Literatursystems, das dieses in Abgrenzung zu anderen sozialen Systemen nach außen bestimmt und intern organisiert.

¹² Zu den terminologischen Schwierigkeiten des Begriffs „bürgerliche Institution“ s. Gaiser (1993).

Schmidts Position ist insofern problematisch, als hier eine spezifische Kunstauffassung, die sich historisch dank ihrer sozialen und institutionellen Basis allmählich durchgesetzt hat, zur notwendigen und überhistorischen Funktion des Systems Literatur verabsolutiert wird.¹³ Sie hat – und das interessiert im folgenden – in Übereinstimmung mit der angesprochenen älteren Literatursoziologie darüber hinaus Konsequenzen für die literarhistorische Konstruktion dieser „Sattelzeit“ (Koselleck) des späten 18. Jahrhunderts. Unterstellt ist mit diesen Überlegungen und Konzeptualisierungen, dass sich bereits in der Praxis des späten 18. Jahrhunderts Normen und Werte, Handlungs- und Umgangsweisen, Rezeptions- und Erwartungshaltungen, Institutionalisierungs- und Hierarchisierungsprozesse um ein spezifisches Verständnis von Kunst als autonomieästhetisch begründete Hochkultur ausrichten. Die Grenzziehungen wären demnach nicht als theoriegeleitete diskursive Strategien anzusehen, die in normativer und präskriptiver Absicht die Produktion und Rezeption von Kunst nach dem autonomieästhetischen Paradigma bestimmen. Sie wären vielmehr als Resultate der historischen Entwicklung zu verstehen, die in umfassender Weise um- und durchgesetzt wären und entsprechend in der soziokulturellen Praxis handlungsanleitend, identitätsstiftend und distinktiv wirken müssten. Dementsprechend wird in literarhistorischer Perspektive mit der veränderten Funktionsbestimmung der Kunst im späten 18. Jahrhundert der Beginn der „kulturellen Entfremdung“ (Bürger 1982, 11), der Prozess der „Entzweiung“ (Bürger 1982, 9) von „Kulturkonsumenten“ und „Bildungselite“ (Bürger, 1982, 21), die sich vom Publikum abwendet, angesetzt. Diese entwickeln sich demzufolge in ihren Einstellungen, Lektürepräferenzen und Rezeptionsgewohnheiten zwangsläufig auseinander, weil sie in ihren unterschiedlichen Ansprüchen, Erwartungen, Bedürfnissen auf dem ausdifferenzierten Gebiet der Kunst nicht mehr zusammen kommen können bzw. dürfen, wenn sie zur guten Gesellschaft der Gebildeten zählen wollen.

Um diese Literaturgeschichte zu belegen, sind vor allem zeitgenössische Äußerungen und Dokumente herangezogen worden, die den Zerfall der ästhetischen Einheit, die Zweiteilung des Geschmacks im ausgehenden 18. Jahrhundert aus der Sicht der Beteiligten und Betroffenen konstatieren. Die vielzitierte Kontroverse zwischen Schiller und Bürger, die sich um die (Un)Möglichkeit einer alle Publikumsschichten ansprechenden populären Kunst entspinnt, ist hier die bekannteste (Schiller 1958). Die zitierten Beiträge zur Lesewutdebatte tragen aus anderer Perspektive zum Bild einer sich konsequent auseinander entwickelnden Gesellschaft bei. Die unter den Zeitgenossen vertretenen kontroversen Ansichten, die sich im

¹³ Zur Kritik an dieser Konzeption aus Sicht der Systemtheorie s. Werber (1992, 24ff.).

Kontext der vehement geführten Diskussion um Form, Funktion und Status der Kunst kritisch mit dem Publikumsverhalten auseinandersetzen, sind allerdings, auch wenn sie dies vorgeben, nicht als objektive Analyse der historischen Verhältnisse zu verstehen. Wenn aus einseitiger, überlegener Perspektive der Abstand zum Publikum konstatiert wird, die unüberwindbare Distanz zwischen „Auswahl“ und „Masse“ (Schiller 1958, 247) festgestellt wird, dann dienen solche Feststellungen nicht nur der kulturkritischen Betrachtung des Status quo, sondern der programmatischen Positionsbestimmung, der eigenen Selbstbestimmung, der Absetzung und der Durchsetzung spezifischer poetologischer und ästhetischer Konzeptionen und der sich von ihnen ableitenden Formen der persönlichen und soziokulturellen Identität. Für eine kulturhistorische Betrachtung sind diese Äußerungen nicht nur als Zustandsbeschreibung aussagekräftig, die auf bestimmte Entwicklungen aufmerksam machen können. Sie sind darüber hinaus lesbar als Dokumente einer interessegeleiteten programmatischen, pointiert und unüberhörbar geführten Diskussion, die nicht zufällig in eine Zeit fällt, in der nicht nur „Gesellschaftsstruktur und Semantik“ (Luhmann 1980ff) neu geordnet werden, sondern im Zuge des fundamentalen Wandels, des Aufbruchs der Ständegesellschaft, der Säkularisierung und Kommerzialisierung der Kunst, in der Praxis Unterschiedliches nebeneinander besteht, einiges durcheinander geht und Heterogenes verbunden wird.

Die sozialstrukturellen Umbrüche, die das ausgehende 18. Jahrhundert entscheidend prägen, wirken sich auch auf die kulturelle Praxis aus, insofern die in der stratifikatorischen Gesellschaft herrschende Ordnung, die den Umgang mit Kunst sozial, nach der Zugehörigkeit zum jeweiligen Stand codiert und damit zugleich sichtbar Status zuweist, ihre Verbindlichkeit verliert. Die in dieser hierarchischen Ordnung herrschende Differenzierung zwischen höfischer Repräsentations- und Vergnügungskultur und Fest- und Volkskultur, die sichtbar in die ständische Lebensführung eingebunden ist, wird auf verschiedenen Ebenen durchlässig. Die Stätten der höfisch-aristokratischen Hochkultur, Hoftheater, Museen, Konzerte werden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus ihrer strikten ständischen Einbindung gelöst und für einen größeren Kreis, ein kunstinteressiertes, gebildetes Publikum, öffentlich zugänglich. Damit ändern sich Funktion und Status der kulturellen Einrichtungen. Sie können neu besetzt, mit anderen Funktionen belegt und in die Lebensführung und Freizeitkultur der neuen bürgerlichen Mittelschichten integriert werden.¹⁴ Bevor diese Stätten im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu Kunsttempeln des Wahren, Schönen, Guten avancieren, das in Verehrung und stiller Kontemplation ästhetisch genossen wird, können in Wechselwirkung zu den

¹⁴ Hierzu und zur Verschmelzung von aristokratischem und bürgerlichem Lebensstil Fuhrmann (2002).

verschiedenen Angeboten und im Austausch der Traditionen neue Aneignungsweisen von Kunst und Kultur erprobt und ästhetische Kompetenzen, auch in Selbstbeteiligung im Rahmen der geselligen Kultur, des Theaterspielens und Musizierens, erworben werden.¹⁵ Voraussetzung hierfür ist einerseits die materielle Basis, die prinzipielle Zugänglichkeit der Angebote, die nicht mehr von der Gunst des Fürsten, sondern von Zeit und Geld abhängig ist.¹⁶ Zum anderen bedarf es einer veränderten Einstellung, die es zulässt, Kunst nicht länger im Sinne der religiösen und didaktischen Tradition ausschließlich als Erbauungs- und Erziehungsmedium zu begreifen, und sie noch nicht auf der Basis der klassisch-idealistischen Konzeption als reines Bildungsmedium anzusehen, das entsprechende Ansprüche an Kunst und Betrachter stellt.

Richtet sich der Blick, wie in den neueren kulturhistorischen Studien, die sich auf zeitgenössische Quellen stützen, die den Umgang mit Kunst und Literatur im alltagskulturellen Kontext reflektieren, auf die kulturellen Praxen, soweit sie zumindest ansatzweise rekonstruierbar sind¹⁷, dann zeigt sich, dass die Ausdifferenzierung zwischen Hohem und Niederm institutionell und habituell keineswegs derart trennscharf erfolgt und nach sozialen Indikatoren zu ordnen ist, wie es in der literaturhistorischen Rückschau den Anschein hat. Das Lese- wie das (Musik)Theaterpublikum setzt sich vorrangig aus dem wohlhabendem, gebildeten Bürgertum und Teilen des Adels zusammen, ist also in sozialer Hinsicht eine Mischung aus aristokratisch-höfischen Kreisen und der entstehenden bürgerlichen Funktionselite.¹⁸ In der Komödie, im Musiktheater, im Konzert begegnen sich heterogene Publikumsschichten, die sich entsprechend im Geschmack, im Bildungsniveau, im Grad der kulturellen Vertrautheit und den korrespondierenden Verhaltensweisen unterscheiden. Unterschiedliche Erwartungshaltungen, die aus den je spezifischen Traditionen aristokratischer Repräsentations- und Vergnügungskultur bzw. dem bürgerlichen Illusionstheater in der Tradition der Empfindsamkeit hervorgehen, treffen aufeinander. Aus

¹⁵ Hierzu ausführlich Schön (1993) und North (2003).

¹⁶ Vgl. Krämer (1998, Bd.1, 108).

¹⁷ Als Quelle ist vor allem das von Friedrich Justin Bertuch ab 1786 herausgegebene *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar 1786-1827) zu nennen, das zu den weit verbreitetsten und erfolgreichsten Journalen um 1800 zählte. Das Journal berichtet – auch aus England, Frankreich und Italien – umfassend über Ereignisse, (Neu-)Erscheinungen und Erfindungen, die sich im weiten Feld der Kultur verzeichnen lassen. Es behandelt in thematischer Vielfalt Fragen der Alltagsästhetik, der Konsumkultur und des Lebensstils, berichtet aus dem Gesellschaftsleben und bezieht in den späteren Jahrgängen auch kunstkritische Beiträge und Rezensionen ein. Abonnenten sind vor allem Leser aus dem wohlhabenden, arrivierten Bürgertum. Erich Schöns mentalitätsgeschichtliche lesehistorische Studie (Schön 1993) stützt sich mit Gewinn auf diese Quelle, deren Materialwert auch die neueren kulturhistorischen Studien bestätigen. S. North (2003) und Borchert; Dressel (2004). Zum *Journal des Luxus und der Moden* s. auch Kaiser; Seifert (2000) und Steiner; Kühn-Stillmark (2001).

¹⁸ Zum Publikum der Musiktheater s. Krämer (1998, Bd.1 104-113).

dieser Verbindung erst gehen allmählich spezifische Konventionen hervor, bspw. das Klatschen am Ende der Aufführung, der Verzicht auf Herausrufen der Schauspieler nach gelungener Darbietung, das Ende der Interaktionen mit den Schauspielern, die Illusion und Konzentration stören und gegen die Forderung der Affektregulierung verstoßen.¹⁹ Unterschiede, widersprüchliche und konkurrierende Vorstellungen und Aufführungen auf Seiten der Rezipienten werden wahrgenommen und in den zeitgenössischen Kommentaren auch in rezeptionssteuernder Absicht kritisch diskutiert. Die Publikumsbeobachtung (und -beschimpfung) macht dabei deutlich, dass man sich begegnet, einander an denselben Orten trifft und zur Kenntnis nimmt – bzw. nehmen muss. Eine Abschließung in homogene Milieus, ein Rückzug in geschlossene Gesellschaften, in denen sich die Kenner im gemeinsamen ästhetischen Genuss verbinden und sich im Anspruch einig wissen, lässt sich nicht konsequent durchhalten, weil es im weiteren kulturellen Feld keine umfassend ausdifferenzierten und spezialisierten Angebote gibt, sondern in denjenigen Städten, die über ein stehendes Theater verfügen, überhaupt erst eine Grundversorgung gewährleistet ist, die unterschiedliche Ansprüche abdecken muss.

Andererseits lässt sich auch auf Seiten des Publikums selbst eine Tendenz zur Überschreitung beobachten. So berichtet der Korrespondent des *Journal des Luxus und der Moden* von den wechselnden ständeübergreifenden und Geschmacksgrenzen überschreitenden Präferenzen aus Hamburg: „Am Schlusse des vorigen und am Anfang dieses Jahrhunderts beherrschte Große und Kleine, Reiche und Arme, Vornehme und Geringe die Opern- und Marionettenspielsucht. [...] Luftfeuer waren hierauf das herrschende Zeit- und Modevergnügen aller Stände. Darauf wurden Hetzspiele, Fecht- und Luftspringerkünste mit lebhafter Teilnahme besucht und belobt“ (Journal des Luxus 1968, 255). Noch sind die ungeschriebenen Gesetze nicht verinnerlicht, die es geboten erscheinen lassen, sich an bestimmten Orten nur im Rahmen des kulturell Erlaubten zu amüsieren und sich an anderen Stätten besser nicht öffentlich blicken zu lassen. Die Kritiker mögen sich über Verhaltensauffälligkeiten wundern, sich über die Ungebildeten erheben, die Unterhaltung abwerten und zur Besserung mahnen.²⁰ Ein Konsens der Gebildeten über den Kunstanspruch, den es zu erfüllen gilt, und an dem sich alle messen lassen müssen, besteht keineswegs. Die Mehrzahl des Publikums ist sich vielmehr in anderer Hinsicht einig: Sie verlangt nicht nach

¹⁹ Für das Theaterpublikum belegt Schöns Studie (Schön 1993, 169-175) anhand von Rezeptionszeugnissen, wie sich erst nach und nach die Aufforderung zu Selbstbeherrschung und Affektregulierung durchsetzt und auf Aktionen, wie Umherlaufen, Eingreifen und Kommentieren, die die Illusion wie die Konzentration des Betrachters stören, allmählich verzichtet wird.

²⁰ Zur Kritik am Musiktheater s. Krämer (1998, Bd.1, 24ff.).

einsamer Kunsthöhe, sondern legt Wert auf Abwechslung, spannende Unterhaltung, auf emotionale Ergriffenheit und sinnliches Erleben. „Neuer Glanz, ungewöhnliche Passagen, auffallende Lermchöre, neue Späße, neuen Opernwirrwarr“ (Journal des Luxus 1968, 253) – so charakterisiert ein Beobachter die Erwartungshaltung, die das Hamburger Theaterpublikum an den Tag legt. Auch in den neu gegründeten Institutionen, den Leihbibliotheken, kommt Hohes und Niederes zusammen. Sie sind keineswegs bereits umfassend nach Bestand und Besuch ausdifferenziert. Die so genannten „gediegenen“ Institutionen führen die gängigen Unterhaltungsromane²¹, die auch von den bürgerlichen Bildungsschichten gelesen werden, und erweisen sich in ästhetischer wie sozialer Hinsicht als Orte des Durcheinanders.²²

Jörg Krämers materialreiche Monographie zum Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts belegt, wie sich dieses Medium im historischen Kontext als Form der „Massenunterhaltung in Form einer kollektiv rezipierten Kunst“ (Krämer 1998, Bd.1, 22) etabliert, während die theoretisch hochgeschätzte Tragödie innerhalb der Theaterlandschaft nur eine Randexistenz führt.²³ Der Erfolg und die Popularität dieses Genres gründet, und das verbindet sie mit der skizzierten Leselust, im Unterhaltungs- und Erlebniswert, der hier geboten wird. Hier lassen sich, zeitlich etwas versetzt, ähnliche Entwicklungen ausmachen, wie sie die literarischen ‚Modeepochen‘ bestimmen: Ausgehend von den empfindsamen Singspielen, die bereits in den 1760er Jahren populär werden, über die folgenden erschütternden Melodramen werden zum Ende des Jahrhunderts Zauberopern populär, die ähnlich wie die Geister- und Gespensterromane Exotik und Wunderbares ins Spiel bringen.²⁴ Sprech- und Musiktheater werden zu der Zeit weder in der Produktions- noch in der Rezeptionspraxis als getrennte Sparten geführt, sondern verbinden sich in der Aufführungspraxis und werden als Einheit wahrgenommen.²⁵ Sie machen Angebote, die dank der bühnentechnischen Möglichkeiten mit opulenter werdenden Inszenierungen die „Schau- und Hörlust“ (23) der Zuschauer

²¹ Zwar gibt es in den Städten Lesekabinette und -gesellschaften, in denen Männer unter sich bleiben und über den Mitgliedsbeitrag soziale Exklusivität sichern. Vgl. Kiesel; Münch (1977, 175ff.). In den Lesegesellschaften werden jedoch vor allem Journale und Sachliteratur geführt; sie dienen in aufgeklärter Tradition der Informationsverbreitung und politischen Bildung, nicht der ästhetischen Kultivierung. S. Schön (1993, 305). Auch Jäger; Schönert (1980) weisen darauf hin, dass es Differenzierungen zwischen Lesekabinetten, den sogenannten Museen und Dorfbibliotheken gibt, und sie nehmen eine Differenzierung der Leihbibliotheken nach unterschiedlichen Typen, den ‚gediegenen‘ Institutionen mit besonderem Gewicht auf der belehrenden Literatur und den Bibliotheken mit dem Schwerpunkt Unterhaltungsliteratur vor. Doch auch in erstgenannter Institution sind die gängigen Autoren wie Spieß, Vulpius etc. zu beziehen. Grundsätzlich ist um 1800 noch eine stände- und geschmacksübergreifende Praxis üblich.

²² In den Leihbibliotheken liegt, so beschreibt es ein zeitgenössischer Besucher im teutsche(n) Merkur (1785) „alles durch und wider einander“ (51).

²³ Vgl. Krämer (1998, Bd.1, 23).

²⁴ Ebd., 18ff. Krämers Monographie analysiert die Ausprägung der je spezifischen Formen und Funktionen des Musiktheaters im Rahmen einer historisch-anthropologischen Fragestellung.

befriedigen. Auf den Spielplänen der Theater dominieren rührende Familienschauspiele von Iffland, Kotzebue u.a.²⁶, die auf emotionale Anteilnahme und Erregung setzen und deren Rezeption entsprechend in den zeitgenössischen (Musik-)Theaterkritiken vor allem als emotionales (Gemeinschafts-)Erlebnis beschrieben wird.²⁷ Das Theater fungiert im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht mehr als ‚moralische Anstalt‘ und noch nicht als Kunsttempel, sondern bietet vorrangig Unterhaltung – und dies auch auf Kosten von ästhetischer Ganzheit und Werktreue. Komödien wurden mit Feuerwerk umrahmt, Dramenaufführungen mit Musikeinlagen verbunden und Shakespeare-Tragödien dem Publikumsgeschmack angepasst und mit einem Happy End gespielt.²⁸

Die Publikumserwartungen richten sich in der Lektüre und im Theater vorrangig auf die sinnlich-emotionalen Erlebnis- und Attraktionswerte. Die Kulturproduzenten können es sich, auch wenn sie andere Kunstauffassungen vertreten, nicht leisten, an diesen Erwartungen vorbei zu gehen. Goethes Spielplan für das Weimarer Hoftheater²⁹ macht dies ebenso deutlich wie Schillers aus materieller Not entstandener Geheimbundroman *Der Geisterseher* (1787f.), dessen Erfolg ihm selbst nicht recht geheuer war. Dieser zur Abonnentenwerbung erschienene Fortsetzungsroman ist auf literarischem Feld das zeitgenössisch bekannteste Beispiel für einen klassischen Autor, der wider Willen als marktgängiger Unterhaltungsschriftsteller reüssiert.

Auch auf Seiten des Publikums herrschen keine Schwellen- und Berührungängste. Zwischen hoher und niederer Kunst, zwischen Shakespeare und Iffland, zwischen Schiller und Kotzebue, zwischen Weißes populären Singspielen und Mozarts Opern lässt sich durchaus wechseln. Solange Neues und Unterhaltendes geboten wird, werden die Stücke mit ungeteiltem Beifall bedacht – „so verschieden der Kenner ihren Werth für die Kunst und Sittlichkeit auch bestimmen mag“ (Journal des Luxus 1968, 253). Die im frühen 19. Jahrhundert außerordentlich beliebten illustrierten Almanache und Taschenbücher, die sich in unterschiedlicher Ausführung an unterschiedliche Leserkreise wenden, bieten, und das verbindet sie, in ansprechender Form und im Kleinformat ein abwechslungsreiches Potpourri,

²⁵ Ebd., 29ff.

²⁶ Zum sogenannten Trivialdrama Krause (1982).

²⁷ Vgl. hierzu Erich Schön (1993, 169-175), Krämer (1998, Bd.1).

²⁸ Vgl. North (2003, 181). Dort auch weitere Auswertungen zu Theaterrepertoire und Publikum.

²⁹ Vgl. Ebd.

das nicht nur unterschiedliche Genres verbindet und thematische Vielfalt bietet, sondern auch anerkannte und unbekanntes Autoren zusammen stellt.³⁰

So kommt in der Rezeptionspraxis um 1800 zusammen, was nach Auffassung der ästhetischen Puristen nicht zusammen gehört. Es wird nicht nur viel gelesen, es wird durcheinander gelesen, und das gilt nicht nur als Zeichen der „Lesewut“³¹, sondern erscheint manchem Betrachter als unbegreifliches Zeichen der Stil- bzw. „Charakterlosigkeit“: „Daß in Weimar“, so schreibt der sichtlich irritierte Schiller an Goethe, „jetzt die Hundsposttage [d.i. Jean Pauls Hesperus] grassieren, ist mir ordentlich psychologisch merkwürdig; denn man sollte es sich nicht träumen lassen, daß derselbe Geschmack so ganz heterogene Massen vertragen könnte, als diese Produktion und Clara du Plessis [von August Lafontaine] ist.“ (Goethe 1961, 88). Weitere Zeichen der ästhetischen Verwirrung lassen sich dem von Schiller genannten Beispiel anfügen: Die eingangs zitierte Aufzeichnung der Modeepochen bildet Reihen, die von Goethes *Werther* zu Millers *Siegwart*, von Schillers *Geisterseher* zu Grosses *Genius*, von Schillers *Räuber(n)* zu Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* führen. Diese Zusammenstellung unterstellt nach dem Argumentationsmuster des „absinkenden Kulturguts“ einen Trivialisierungsprozess, der allein in dieser Einseitigkeit nicht zutrifft. Es führen auch Wege in die umgekehrte Richtung, so sind die Einflüsse von Grosses Geheimbundroman auf Tieck und Jean Paul ebenso belegt, wie begeisterte Rezeptionszeugnisse von Tieck und Hoffmann vorliegen.³² Die Aufzählung der Modeepochen manifestiert zudem zugleich die Zusammenstellung von Schönem und Triviale, die in der Lesepraxis vollzogen wird.

Eine unüberwindbare Dichotomie im Sinne einer sozio-kulturell restriktiv gehandhabten hierarchischen symbolischen Ordnung, die über die sichtbaren Unterschiede in den Konventionen und Verhaltensweisen der Kunstaneignung wirkt, wie sie die Kultursoziologie seit dem späteren 19. Jahrhundert beschreibt³³, zeichnet sich in der Praxis des ausgehenden 18. Jahrhundert erst in Ansätzen ab. In der Produktion und Rezeption werden die Grenzen überspielt. Als ästhetisches Unrechtsbewusstsein schlägt sich die massive Kritik am

³⁰ Hierzu Mix (1992, 1996) und Klusmann (1996).

³¹ Vgl. Campe (1785, 171ff.).

³² Vgl. Thalheim (1970), die den Einfluss von Grosses *Genius* auf Tiecks *William Lovell* nachweist.

³³ Vgl. Veblen (1986), Bourdieu (1982) und Schulze (1997). Schulze bezeichnet den kulturellen Raum bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhundert als einen eindimensionalen Raum, der vom hochkulturellen Geschmacksmuster bestimmt wird. Als Gegenpol hierzu entsteht im ausgehenden 19. Jahrhundert mit den Erscheinungsweisen des ‚Kitsch‘ eine Alltagsästhetik, die Schulze auf das so genannte „Trivialschema“ zurückführt. Erst seit dem mittleren 20. Jahrhundert gerät unter den Bedingungen der „Erlebnisgesellschaft“ und ihrer alltagsästhetischen Überschreitungs- und Kombinationsmöglichkeiten zwischen Hoch- und Populärkultur der Raum der Stile wieder in Bewegung.

Publikumsverhalten in der Praxis nicht nieder. Erwartungen von Spannung und Unterhaltung werden im Programm berücksichtigt und die, die solches fordern, werden nicht aus dem Feld der anerkannten Kultur ausgeschlossen. Keineswegs ist der skizzierte Genuss an Spannung und Erregung nur noch als heimliche Lektüre zugelassen, auch die Schauerromane werden von Gebildeten gelesen, rezensiert und zumindest nicht aus Unkenntnis verurteilt³⁴. Unterhaltungsliteratur ist zitierfähiger Gesprächsstoff und die „Modeliteratur“ gehört geradezu „zur Eleganz, zum guten Ton und zur feinen Lebensart“ (Beyer 1796, 4). Die soziale Distinktion, die in der tradierten, sozialständischen Codierung durch Anwendung des Geschmacks zwischen guter Gesellschaft und Pöbel unterscheidet³⁵, ist in diesen Zirkeln in dieser Form nicht mehr gültig. Unterhaltung zu erwarten markiert keineswegs die Grenze zwischen Gebildeten und Ungebildeten, Kennerschaft und Rezeptionserfahrung beweisen sich nicht nur in ästhetischer Urteilskraft, sondern auch in der Bereitschaft und Fähigkeit, sich emotional ergreifen und mitreißen zu lassen.³⁶ Die Begriffe „Modeliteratur“ und „Bücherluxus“ (Beyer 1796)³⁷, unter denen die Lesewut-Debatte (wie auch die „Operettensucht“ (Krämer 1998, Bd.1, 113)) diskutiert wird, verweisen implizit auf den Status, den das Lesen als Kulturtechnik und als Form des „demonstrativen Konsum(s)“ (Veblen) bereits unabhängig von den Inhalten hat und verleiht: Es ist, wie der (Musik-)Theater und Konzertbesuch, kein Privileg der Gelehrten oder der geschlossenen Hofgesellschaft mehr, aber doch ein Wohlstandsphänomen und ein relativ exklusives Vergnügen: Die materiellen und intellektuellen Voraussetzungen, also Lesefähigkeit, Freizeit, die mit der Trennung von Beruf und Haushalt im Bürgertum entsteht (und damit auch das Bedürfnis, die Langeweile, die bislang als aristokratisches Luxusproblem galt, zu vertreiben³⁸), Geld, sowie nicht zuletzt eine ästhetische Einstellung, die in der Lektüre vom Nutzen absehen und zum Vergnügen rezipiert – dies alles muss gegeben sein, und über diese Ressourcen verfügen bei weitem nicht alle. Die Unterschichten sind „Wiederholungsleser“, die über den tradierten Bestand von Bibel, Traktaten, Lied- und Gebetsammlungen, der nach bestimmten Ritualen regelmäßig zur Erbauung gelesen wird, kaum hinaus kommen. Und wo sich die Dienstboten im bürgerlichen Haushalt der Unterhaltung zuwenden, ist eben diese Verbreitung der so genannten Trivialliteratur ein Phänomen des „Absinkens“, der Übernahme

³⁴ Vgl. Schönert (1977).

³⁵ Vgl. Stöckmann (2001).

³⁶ Vgl. Krämer (1998, Bd.1, 112f.). Zur Ausbildung von Empathiefähigkeit als ästhetischer Kernkompetenz s. Schön (1993).

³⁷ Auch Joachim Heinrich Campe (1785, 171ff.) spricht vom „litterarischem Luxus“.

³⁸ S. hierzu Kessel (2000).

bürgerlicher Lesegewohnheiten.³⁹ Noch macht das Lesen also bereits den Unterschied, ist Lektüre ein Auszeichnungswert, woraus sich der relativ offene Umgang mit den unterhaltungsliterarischen Angeboten möglicherweise erklären lässt. Die Erkenntnis, dass, wie es ein Zeitgenosse formuliert, nicht allein das Lesen bereits „Ehre“ macht, „ohne Rücksicht zu nehmen, wie und was er liest“ (Beyer 1796, 25), dass es also einen Unterschied gibt zwischen Lesen und erlesenem Geschmack, dass es sich empfiehlt, in der Literatur nicht mit der Mode zu gehen, sondern auf Klassisches oder Avantgarde zu setzen⁴⁰ – dieses Bewusstsein muss geschaffen und in der Praxis umgesetzt werden. Im Kontext dieser kulturellen Vielfalt um 1800, deren Bestand durch weitere historische Forschungen zu bestätigen wäre, entsteht der Eindruck, dass nicht die strikte Trennung, sondern die unterschiedslose Aneignung von Hohem und Niederem, die Nähe und nicht die Entfernung des Publikums möglicherweise ein Grund für die erregt geführten Debatten ist. Im Zusammentreffen der Kulturkonsumenten und im Austausch der Lesestoffe, die den ästhetischen Rang und die ästhetische Differenz nivelliert, wenn dem Leser das eine so viel wie das andere gilt, scheint eine der Provokationen dieser Umbruchzeit zu liegen.

Räubergeschichten

Nach diesen Überlegungen zu den historischen Bedingungen und Rahmungen der Lektüre von Spannungsliteratur, soll im zweiten Teil des Beitrags an zwei ausgewählten Beispielen der Frage nachgegangen werden, welche Strategien die Texte selbst über die angesprochenen Aspekte hinaus verfolgen, um Spannung für das neue Lesepublikum im skizzierten diskursiven Spannungsfeld genussfähig zu machen. Die Auswahl fällt auf eines der zeitgenössisch beliebtesten Genres der Unterhaltungsliteratur: den Räuberroman, der um 1800 nicht zufällig Konjunktur hat.⁴¹ Die literarische Verarbeitung des Motivfelds kann, und das wird eine Rolle in der Textgestaltung spielen, im historischen Kontext mit dem Interesse, bzw. der Neugier und mit der ansprechbaren Angstlust der Leser rechnen: Der Räuber ist anders als die Geister, die die zeitgenössischen Gespenstergeschichten rufen, keine übersinnliche Erscheinung, die die Aufklärung aus der Wirklichkeit in die Literatur vertrieben

³⁹ Hierzu Engelsing (1973).

⁴⁰ Kant unterscheidet das selbst hervorgebrachte höchste Muster als Urbild des Geschmacks vom „mutwilligen Wechsel der Mode“ (Kant ¹¹1990, 150).

⁴¹ S. hierzu Dainat (1996).

hat, sondern ein Normbrecher, der zur zeitgenössischen Erfahrungswelt gehört.⁴² Im ausgehenden 18. Jahrhundert, in dem das staatliche Gewaltmonopol noch nicht flächendeckend durchgesetzt ist, kommt es immer wieder zu jener Kollision von Ordnung und Gesetzlosigkeit, aus der die Räuberliteratur ihre Spannung und ihre Aktualität bezieht. Die Gewalt wird nicht zuletzt sichtbar in den öffentlichen Hinrichtungen, die die Obrigkeit zum Beispiel im Fall des berühmt-berüchtigten Schinderhannes unter reger Anteilnahme der schaulustigen Menge als abschreckendes Schauspiel inszeniert. Dass der Räuber als Gewalttäter eine Gestalt ist, die die Phantasie beschäftigt und Deutungsversuche provoziert, wird zum anderen in der literarischen Tradition selbst deutlich. Sie verdichtet sich u.a. im wirkungsmächtigen Mythos vom edlen Räuber, dem auch der erwähnte Schinderhannes seine Popularität verdankt: Er ist als ‚Robin Hood des Hunsrücks‘ ins kollektive Gedächtnis eingegangen.⁴³ Der Hinweis auf die Tradition und die Präsenz dieses bis heute aktuellen populären Deutungsmusters ist insofern für die weitere literarische Verarbeitung relevant, als es als erwartungssteuernder Intertext vorauszusetzen ist. Mit dem Wechsel hin zu einem bürgerlichen Lesepublikum müssen allerdings aus nachvollziehbaren Gründen Korrekturen im Erscheinungsbild einhergehen. Als Sozialrebell mag der Räuber als Projektionsfläche und Wunschbild der Unterprivilegierten dienen⁴⁴, für den rechtschaffenen Bürger, dem das Eigentum heilig ist, taugt eine solche Interpretation nicht.

Wie man diesen Stoff erfolgreich handhaben kann, und wie mit diesem Erfolgsmodell unter Marktbedingungen selbst profitabel umgegangen wird – beides lässt sich exemplarisch an dem bereits erwähnten *Rinaldo Rinaldini*, dem erfolgreichsten Räuberroman, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wiederaufgelegt wurde, zeigen.⁴⁵ Erschienen ist die „romantische Geschichte“ zuerst 1799. Sie stammt aus der Feder des Goethe-Schwagers Christian August Vulpius – auch dies eine Familiarität von Hohem und Niederem, von „litterarischem

⁴² Sozialpsychologische Deutungen, wie sie Richard Alewyn (1974) zur Erklärung der zeitgenössischen Lust am Schauerroman vorgebracht hat, greifen hier zumindest nicht in der Weise, dass von einer „ritualisierten Wiederholung ausgestandener Ängste“ in aufgeklärten Zeiten zu sprechen wäre, die in der Fiktion und in literarischer Form mythische Restbestände, die in der säkularen Welt aus dem Leben und dem Denken verdrängt sind, in genussfähiger Weise anspricht.

⁴³ Vgl. Volker Ullrich (2003, 88).

⁴⁴ Mit dem Realitätsgehalt dieser Vorstellung setzt sich Küther (1987, 113-119) kritisch auseinander.

⁴⁵ Die „romantische Geschichte“ dieses Räuberhauptmanns avancierte schnell zu einem der Bestseller des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Bereits nach drei Monaten erschien eine zweite Auflage, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zahlreiche Neuauflagen und Nachdrucke folgten. Der Roman wurde u.a. ins Spanische, Italienische, Englische, Russische und Niederländische übersetzt, mehrfach für die Bühne bearbeitet und im 20. Jahrhundert schließlich ins neue Medium versetzt: Im Vorabendprogramm der ARD hatte Rinaldo Rinaldini 1968-71 einen letzten Auftritt. Zur Wirkungsgeschichte s. Simanowski (1998) und Foltin (1974).

Sumpfgeschlecht“ (Appell 1859), wie ein späterer Kritiker Vulpius' Herkunft beschreibt, und Dichterolymp, die mit Empörung zu erwähnen kaum ein späterer Kritiker umhin kommt.⁴⁶ Vulpius verlegt den Schauplatz seines Romans, der klangvolle Name seines Helden zeigt es an, nach Italien. Das Sehnsuchtsland der Deutschen gilt im 18. Jahrhundert nicht nur den Künstlern als Arkadien, sondern auch als „Paradies der Räuberbanden“⁴⁷. Der mediterrane Reiz des Südens erscheint als attraktive Kulisse für die Heldentaten des Räuberhauptmanns, das Geschehen wird damit zugleich in sichere Distanz zur Heimat des Lesers verlegt und damit dem Schrecken des Hier und Jetzt entzogen. Damit ist bereits die Doppelstrategie der Exotisierung und Depotenzierung angesprochen, die den Roman durchgängig strukturiert.⁴⁸ Diese narrative Gegenbewegung schlägt sich auch in der ambivalenten Figurenanlage nieder. In soziologischen Kategorien gesprochen, wird aus der Unterschichtenexistenz des gemeinen Räubers in der Fiktion eine aristokratische Figur. Rinaldo Rinaldini erscheint als ein Mann von Welt, ein galanter Held, ein Don Juan, der in schneller Folge und wechselnder Gestalt Abenteuer an Abenteuer reiht. Die Handlung des Romans spielt sich als Mantel- und Degenstück ab: Episodische Reihung, schnelle Szenen- und Ortswechsel, Handlungsorientierung, typisierte Figuren, Intrigen- und Maskenspiele, Überfälle, Flucht und Verfolgung halten den Leser in Spannung, indem sie aus dem Roman zu weiten Teilen eine Art Katz-und-Maus, bzw. ein Räuber-und-Gendarm-Spiel machen. Diese Referenz ist die eine, die aristokratisch-überhöhte Seite der Figur – zur emotionalen Identifikation bedarf es allerdings des Wiedererkennungseffektes, und auch hierfür sorgt der Roman: Der Räuber erweist sich in seinem Innersten als bürgerliche Existenz: Rinaldo Rinaldini lebt nicht gewissenlos den Augenblick, wie dies der Renaissanceexistenz des Don Juan entspräche; er neigt vielmehr zu postheroischer Melancholie, sein Wagemut schlägt des öfteren in Schwermut und Gewissensnot um, er trauert um das verlorene Paradies der kindlichen Unschuld und träumt vom privaten Idyll mit Frau und Kind. Diese Szenen setzen innerhalb der aktionistischen Dramaturgie die Ruhepunkte, von denen aus die Handlung fortgetrieben wird. Die Räuberbande, die ihren Hauptmann zu neuen Schandtaten anstiftet, erweist sich darin als Handlanger des Lesers, dessen Leselust unter den Skrupeln und der Passivität des Protagonisten auf einige Geduldsproben gestellt wird. Eine bürgerliche Note erhält dieser

⁴⁶ Zum Beispiel Ernst Schultze (1925, 58) in seinem mehrfach aufgelegtem Schundkampf-Klassiker: *Die Schundliteratur. Ihr Wesen – Ihre Folgen – Ihre Bekämpfung*.

⁴⁷ Simanowski (1998, 337). Zu diesem nationalen Stereotyp s. a. Schenda (1970, 397).

⁴⁸ In diesem Sinne argumentiert auch Simanowski (1998). Er fasst die Doppelstrategie des Textes unter den Begriff der „hedonistische(n) Moralisierung“ (306ff) und beschreibt die Lektüre im Anschluss an Foucault als „Konsumtion des Abenteuers“, als „Verwaltung asozialer Verhaltensversuchungen“ (170).

Räuber schließlich nicht zuletzt durch seinen Umgang mit der Beute: Er verteilt diese nicht an Witwen und Waisen, sondern hortet sie fürs spätere Altenteil.

Die Botschaft, die in dieser ambivalenten Gestaltung vermittelt wird, ist entsprechend eine doppelte: Einerseits ermöglicht das Räuberleben Abenteuer, die in den Fesseln bürgerlicher Moral und unter dem Zwang zur Affektkontrolle in der Zivilisation unerreichbar bleiben. Der Roman stellt zugleich klar, dass die Kosten der Freiheit hoch sind: Unglück, Entfremdung und früher Tod sind das Schicksal des Helden. Die Ambivalenz der Figur macht ihre Attraktion und den doppelten Reiz der Lektüre aus: Abenteuer und Größenphantasien lassen sich in der Fiktion und im sicheren Heim mit gutem Gewissen ausleben. Man kann mit dem Räuber fühlen, Unerfülltes auf ihn projizieren, der Langeweile und den Beschränkungen der eigenen Existenz entgehen. Die Spannung lässt sich genießen, weil keine kognitiven Dissonanzen auszuhalten sind: Die moralische Lust an der Normbestätigung wird mitbefriedigt. Die Erfahrung einer realen Bedrohung, die der Räuber um 1800 darstellt, wird in der Literatur gebannt. Aus der Distanz des Lesers und ins exotische Ausland verlegt, wirkt der Räuber attraktiv und er wird den Lesern zugleich näher gebracht. Er erscheint nicht als archaische Figur bedrohlicher, unberechenbarer Wildheit, er ist auch kein zynischer, kühl kalkulierender Verbrecher vom Schlage Franz Moors, den die Aufklärung selbst hervorbringt, sondern zeigt in fremder Gestalt ein vertrautes, ein freundliches Gesicht. Spannung und Entspannung können sich in der Rezeption zum „behaglichen Schauer“ (Schönert 1977) verbinden. Mit dem heroischen Abgang des Helden schließt sich der Spannungsbogen in befriedigender Weise, der Schrecken löst sich in Wohlgefallen auf.

Das Ende des Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini ist allerdings nur ein vorläufiges – Totgesagte leben auch in diesem Fall länger. Angesichts des großen Erfolgs sieht sich Vulpius genötigt, seinen Helden unter dem Pseudonym Ferrandino bereits ein Jahr später (1800) wiederauferstehen zu lassen – der Räuberhauptmann wird zum Wiederholungstäter und wirkt als Prototyp des unverwüstlichen Serienhelden. Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte dieses Räuberromans ist nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil sich die Zeit um 1800 auch in dieser Hinsicht als Übergangsphase wie als Konstituierungsphase erweist, indem sie zum Umgang mit Unterhaltungsliteratur Charakteristisches beisteuert. Vulpius behandelt seinen Roman nicht als ein unantastbares Originalwerk, sondern als eine „offene Einheit“ (Assmann 1983, 186), und dies bereits der ursprünglichen Publikationsform nach: Der Roman erscheint in drei Fortsetzungsbänden, ist also von Beginn an als Serienproduktion angelegt. Unter den

Bedingungen des literarischen Marktes etablieren sich im ausgehenden 18. Jahrhundert spezifische Verwendungsweisen, die über diesen Fall hinaus charakteristisch für das Gebiet der Unterhaltungsliteratur sind. Sie lassen sich mit Bezug auf Aleida Assmann als Funktionen der „schriftlichen Folklore“ (Assmann 1983) beschreiben. Gemeint ist damit eine bestimmte Textverwendungspraxis, die unter den Bedingungen der Schriftkultur in Produktion und Rezeption Überlieferungsweisen fortsetzt, die aus der mündlichen Folklore her stammen. Im Falle von Vulpius Roman manifestiert sich dies in der Wirkungsgeschichte des Textes. Er wird als Vorlage dankbar aufgenommen und in zahlreichen Fortschriften frei weitererzählt. In kurzer Zeit entsteht eine Vielzahl von Varianten, so genannten „Seiten-“ und „Gegenstücken“, die im Titel auf den Prätext verweisen⁴⁹: *Carolo Carolini, der Räuberhauptmann* (Jünger, 1800), *Dianora, [...] Rinaldo Rinaldinis Geliebte* (Brückner 1799), *Der Sohn des Waldes, oder Bastard und Kronenräuber in einer Person, der Vater des berühmten Rinaldo* (Albrecht, 1803) (– bei Letzteren würde man mit Bezug auf heutige AV-Medien und in aktueller Terminologie von ‚spin offs‘ sprechen: Eine Figur aus dem Umfeld eines eingeführten Serienhelden wird aus diesem Kontext herausgenommen und avanciert, mit einer eigenen Geschichte versehen, zum Helden einer weiteren Serie). Hochkulturelle Umgangspraxen, die Text und Autor als einmalige Erscheinungen ehren, spielen auf Seiten der Produktion und Rezeption auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur keine Rolle. Hier geht es um Fortsetzung des Vergnügens und auf kulturindustriell geebnetem Weg verbreitet sich die Erzählung vom edlen Räuber weiter. Unter Marktbedingungen verbinden sich Marke und populärer Mythos. Der Titelheld wird zum eingeführten Markenzeichen, von dem weitere Texte profitieren, und dem sich auch der Autor unterordnet: Vulpius tritt hinter seinen Helden zurück, und firmiert seither als der „Verfasser des Rinaldo Rinaldini“ (vgl. Simanowski, 1998, 229).

Die hier skizzierte folkloristische Textverwendungspraxis greift allerdings, und dies wäre ein weiterer Beleg für die eingangs beschriebenen Grenzüberschreitungen, auch auf das von anderen Kriterien bestimmte Gebiet der hohen Literatur aus. Auf hochliterarischem Gebiet gilt der Text als Unikat, dessen Wert in seiner Einzigartigkeit liegt. Hier, so Assmann, herrscht entsprechend nicht das Gesetz der Serie, sondern das Gegenprinzip der Unantastbarkeit des Originals, das durch den Namen des Autors gegen Missbrauch geschützt ist. An der Rezeptionsgeschichte, die Schillers *Räuber(n)* (1781) widerfährt, zeigt sich, dass dieses Bewusstsein in der Praxis noch nicht durchschlägt: Schillers Jugendwerk ist nicht als Serienprodukt angelegt, sondern der Genieästhetik des Sturm und Drang und seiner

⁴⁹ Zit. nach Foltin (1974, XIIff), der die Folgeerscheinungen des *Rinaldo Rinaldini* auflistet. Eine ausführliche,

Originalitätssemantik verpflichtet, die das einzigartige Werk als Leistung des schöpferischen Genies schätzt. Dies manifestiert sich auch auf der Figurenebene: Die Inszenierung des Räubers Karl Moor als tatendurstiges Kraftgenie ist nach dem Modell einer modernen einzigartigen Individualität gestaltet.⁵⁰ Die Rezeptionsgeschichte des Dramas zeigt allerdings, dass dieser Wechsel der ästhetischen Kategorien und der angeschlossenen Textverwendungsweisen nicht von allen Zeitgenossen mitvollzogen wird: Es entstehen im Anschluss an Schiller verschiedene Fortsetzungen der *Räuber*, die das Schicksal Karl Moors zu einem versöhnlichen Ende führen: Diesem Mann von ausgewiesenen Rechtsgefühl eröffnet sich in einem Fall eine Karriere als juristischer Inspekteur im Dienste des Kaisers (Arnold, 1802, vgl. Beaujean 1964); in einem anderen Fall endet der Räuberhauptmann schließlich doch noch als bürgerlicher Familienvater und setzt, wie es heißt „seinen Stamm fort“ (Wallenrodt 1801, zit. nach Beaujean 1964, 137ff). Diese Fortsetzungen lösen den Konflikt und die Provokation, die Schillers Drama darstellt auf; unter dem Primat der Unterhaltung kommt es zudem nun auch auf Seiten der Produktion zu jener Gleichbehandlung, von der in anderem Zusammenhang die Rede war: Ob Modeschriftsteller oder Originalgenie – der Autor wirkt als Stofflieferant und wird zur Quelle von unautorisierten Anschlussproduktionen.⁵¹

Neben dieser anheimelnden Variante des Räuberromans, die den A-Sozialen im bürgerlichen Haushalt ankommen lässt, werden auf diesem Gebiet allerdings auch stärkere Reize geboten. Es gibt einen zweiten, zahlenmäßig geringeren, dennoch wirkungsmächtigen Strang der Räubergeschichte⁵², ein anderes „Gegenstück“, deren Textstrategie nun an einem in verschiedener Hinsicht aufschlussreichen Fall darzustellen ist, und zwar dem des *schwarze(n) Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner* (1805). Dem Autor Ignaz Ferdinand Arnold ist nicht nur eine der angesprochenen Fortsetzungen von Schillers Räubern, sowie eine weitere Folge von Schauerromanen zu verdanken. Arnold war daneben u.a. auch als Anwalt und Privatdozent tätig, er hielt Vorlesungen über Musik und verfasste Monographien zu Haydn und Mozart – auch dieser Autor also ein Grenzgänger zwischen den ästhetischen Welten. An seinem Räuberroman wird deutlich, wie sich an der Schwelle zwischen außerästhetischen und ästhetischen Diskursen, im Übergang von Aufklärung zu Sensationslust, eine Derealisation durch Ästhetisierung vollzieht, wie sie die Lesewutdebatte befürchtet, sich in dieser Form allerdings nicht ausgemalt hat: *Der schwarze Jonas. Kapuziner, Räuber und Mordbrenner* -

sorgfältig recherchierte Bibliographie in Dainat (1996).

⁵⁰ Zur Individualitätssemantik des Sturm und Drang s. Willems (1999).

⁵¹ Vergleichbares widerfährt auch Goethes *Werther*. Vgl. hierzu Jäger (1974).

⁵² Auf weitere Exemplare dieses Typs verweist Dainat (1996).

der Titel referiert auf den Decknamen des Räubers Johann Christian Reinhard, der zur Schinderhannes-Bande zählte. Er wurde 1803 gemeinsam mit dem Hauptmann hingerichtet, also zwei Jahre bevor Arnolds Roman erscheint. Arnold verspricht nun die Lebensgeschichte dieses Räubers zu liefern, die er, so heißt es im Untertitel, aus den „Akten“ (Arnold 1972, IV), dem „Inquisizionsprotokoll“ gezogen habe und im Vorwort allen psychologisch und kriminalistisch Interessierten zur lehrreichen Lektüre empfiehlt. Mit diesem Paratext stellt sich Arnold in die Tradition der spätaufgeklärten Kriminalgeschichte bzw. der Verbrecherbiographie, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert im sozialkritischen und psychologischen Interesse der Frage stellt, wie der Mensch zum Räuber wird.⁵³ Um den prominentesten Vertreter dieses Fachs zu nennen: Schillers *Verbrecher aus Infamie, bzw. aus verlorener Ehre* (1786 bzw. 1792), arbeitet die Geschichte des Räubers Schwan dokumentarisch auf. Er will, wie es einleitend recht plastisch heißt, die „Leichenöffnung seines Lasters“ (Schiller 1954, 9) betreiben, um die „Menschheit“ und die „Gerechtigkeit“ zu unterrichten. Die Auseinandersetzung mit der Gewalt und dem Gewalttäter ist hier Teil einer didaktischen Intention, die den Leser zur Reflexion über die Ursachen und Motive der Tat, über das Verhältnis von Recht und Moral anregen will. Schiller sieht sich in diesem Fall entsprechend als „Geschichtsschreiber“ (8), der Distanz und kühlen Kopf bewahrt, nicht als „Dichter“, der „das Herz des Lesers durch hinreißenden Vortrag [besticht]“ (8). Die Referenz auf die Authentizität des Geschehens ist innerhalb dieses aufgeklärten Kriminalitätsdiskurses eine konstitutive Größe, nicht weil hier die Fiktion gegen den Vorwurf der Lüge zu verteidigen wäre, sondern weil es hier um Faktizität geht, um den Menschen in seiner besonderen historischen Situation und psychischen Disposition. Arnolds Verbrecherbiographie zitiert diese Intentionen und Funktionen, um die folgende Darstellung zu rechtfertigen, und die aufklärenden Absichten zu unterlaufen und in ihr Gegenteil zu verkehren: Die Psychologie des Verbrechens schlägt hier um in die Physiologie des Horrors.⁵⁴ Die Fallgeschichte interessiert nur insoweit, als sie Anlass zu einer Gewaltphantasie gibt, die auf die Sensations-, Schau- und Aggressionslust der Leser rechnet – was Arnold mit seiner sehr zutreffend als „Blutgemälde“ unternommenen Geschichte bietet, hat mit der historischen Figur, deren relative Harmlosigkeit belegt ist⁵⁵, nur den Namen und das unrühmliche Ende gemein. Die angebliche Authentizität wird in ein Unterhaltungsprogramm eingespeist, das auf möglichst starke Reize setzt: Die Schockeffekte und Provokation des folgenden

⁵³ Zur Kriminalgeschichte der Spätaufklärung s. Dainat (1996).

⁵⁴ Ein Vorbild aus dem Bereich der gothic novel, das E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* inspiriert hat, ist Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796). Vgl. hierzu Hurst (2001, 257).

⁵⁵ Vgl. Foltin (1972).

grauenerregenden Geschehens wirken stärker, wenn zunächst davon auszugehen ist, dass sich die Gewalttaten wirklich ereignet haben. Der Leser ist zwar hinter dem Buch ontologisch auf der sicheren Seite, der beruhigende Rückzug auf das Gebiet der eigengesetzlichen Kunst ist aber verstellt. Die Form des „Selbstberichts“, die Arnold wählt, ist auf formaler Ebene Teil dieser Umcodierung der aufklärenden Absichten zum emotional erregenden Erlebnis. Es geht, anders als bei Schiller, nicht um Introspektion, die Verständnis und Anteilnahme wecken soll, sondern um eine Schilderung, die aus der Perspektive des Täters unmittelbarer und daher stärker wirkt, ohne dass psychologische oder pädagogische Absichten zu erkennen wären. Die Darstellung versucht keine moralische Legitimierung, referiert nicht auf höheres Recht, sondern bietet eine unbeteiligt geschilderte Gewaltdarstellung. Dieser ‚Tatsachenbericht‘ fügt sich in keinen der tradierten Sinn- und Funktionszusammenhänge, nicht in ein religiöses Bezugssystem, nicht in eine pädagogische Warngeschichte, die den Schrecken zur Abschreckung gestaltet. Am Ende steht nicht die reuevolle Unterwerfung unter die Ordnung, die Selbstbeschreibung als warnendes Beispiel, sondern der Ärger des Räubers über den Verrat, der zur Verhaftung führt. Die unmotiviert Reihung der Gewalttaten artet schließlich in eine genüssliche Schilderung von Vergewaltigung, Mord und Kannibalismus aus, die sich als ‚showdown‘ im Räuberwirtshaus liest⁵⁶: „Alles liederliche Gesindel hielt sich hier auf, und meine Auberge war bald als eine Raubhöhle allgemein verrufen. [...]. Bekamen wir Mädchen oder schöne Weiber in unsere Klauen, so wurden sie gemeiniglich von der ganzen Bande [...] so lange gebraucht, bis sie den Geist aufgaben. [...]. Ich und meine Genossen waren so weit von den Grenzen der Natur zurückgetreten, dass wir das Fleisch unserer Ermordeten, wenn es gesunde junge Leute waren, fraßen. – Schöne kraftvolle Jünglinge stachen wir methodisch ab und die Mädchen, die wir genossen hatten, wurden gebraten und verzehrt. Auch unsern Passagirs setzten wir zu Zeiten Rippenbraten und Salzknöchelchen mit Sauerkraut, statt dem Schweinefleische, vor“ (247ff).

Solche und ähnlich lautende Schilderungen sind allerdings derart ins Groteske überdreht, das sie kaum als naturalistische Wirklichkeitsreferenz zu lesen sind. Sie dienen der Stilisierung des Räubers zur Kunstfigur der Bestie, die auf die Genrekonventionen des Sensationsromans, der Schauerliteratur verweist, nach deren Gesetzmäßigkeiten sich das Geschehen abspielt.

Mit dieser Räuberpistole sind wir an den Ausgangspunkt der Überlegungen zurückgekehrt: Es ist die Angstlust an der „Mordgeschichte“, von der Schiller ausgegangen ist, die hier im

⁵⁶ Zur Tradition des „Mörderwirtshaus“ s. Schenda (1970, 383f.).

Rückgriff auf Formen der populären Ästhetik fortgeschrieben wird. Versucht man in diesem Fall eine sozialpsychologische Deutung, so scheint der *schwarze Jonas* als Nachtseite des edlen Räubers, als eine Abspaltung der brutalen Seiten, die Präfiguration des Serienkillers, der zur Projektionsfläche von Gewaltphantasien dienen kann, ohne dass man sich mit den Motiven der Gewalt reflektierend auseinander setzen müsste. Die narrative Konstruktion versetzt den Leser in eine emotional ambivalente Rezeptionshaltung, die sich zwischen Abscheu und Faszination bewegt, die den Genuss an der Gewaltinszenierung ermöglicht und zugleich Empörung über den Gewalttäter auslösen kann. Diese Spannung löst sich, wenn sich mit dem Ende des Räubers die Erleichterung darüber einstellen kann, dass das Böse vernichtet, die Sicherheit wieder hergestellt ist.⁵⁷

Ohne die Diskussionen um die Ästhetik des Horrors und deren Problematik hier weiter zu verfolgen, ist es abschließend immerhin bemerkenswert, dass es eine zeitgenössische Diskussion um die Gewaltdarstellungen und ihre angeblich kriminalisierenden Wirkungen meines Wissens nicht gegeben hat. Die wird sich erst im ausgehenden 19. Jahrhundert an vergleichbaren Produktionen, den Sensationsromanen, die per Kolportage vertrieben werden, den Heftserien mit ihren Detektiv- und Verbrechergeschichten entzünden (und sich auf dem jeweils aktuellen Stand der Medientechnik routinemäßig wiederholen). Die Verschiebung der Problematik, bzw. ihrer Wahrnehmung hin zur großstädtischen Sub- und Unterschichtenkultur wird im späten 19. Jahrhundert dann bereits an der Etikettierung deutlich: Ging es um 1800 noch um Mode und Luxus, so gilt es jetzt den so genannten Schmutz und Schund zu bekämpfen, sich gegen die Masse und die Massenkunst zu verwahren. Um 1800 ist demgegenüber erst noch zu lernen, dass die grellen Farben der Populärkultur für den Bürger, der auf sich hält, nicht standesgemäß sind, dass dies ein Luxus ist, den er sich tunlichst nicht zu gönnen hat – auch wenn der Alltag auf diese Weise an Farbe verliert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Albrecht, Johann Friedrich Ernst (1803): *Der Sohn des Waldes, oder Bastard und Kronenräuber in einer Person, der Vater des berühmten Rinaldo*. – nicht auffindbar.

Arnold, Theodor Ferdinand Cajetan (1802): *Die Grafen von Moor. Ein Familiengemälde*. 2 Bde. Rudolstadt: Langbein und Klüger.

⁵⁷ Zu den literarischen Strategien zur Erzeugung von Angstlust vgl. Anz (1998).

Ders. (1972): Der schwarze Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner. Mit einem Vorwort von Hans-Friedrich Foltin hrsg. v. dems. Hildesheim, New York: Olms. [EA 1805].

Brückner, Johann Jakob (1799): Dianora, Gräfin Martagno, Rinaldo Rinaldinis Geliebte. Ein romantisches Gemälde in 2 Theilen und 8 Büchern. Leipzig: Joachim.

Bergk, Johann Adam (1799): Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller. Jena: In der Hempelschen Buchhandlung.

Beyer, Johann Rudolph Gottlieb (1796): Ueber das Bücherlesen in so fern es zum Luxus unsrer Zeiten gehört. Erfurt. [Nachdruck München: Kraus 1981].

Campe, Joachim Heinrich (1981): Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder. Nach dem Erstdruck hrsg. von Alwin Binder und Heinrich Richartz, Stuttgart: Reclam. [EA 1779/80].

Ders. (1785): Über litterarischen Luxus. In: Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens. Hrsg. v. J.H.C., Bd.1., 171ff.

Ders. (1996): An die jungen Leser. In: Sammlung interessanter und durchgängig zweckmäßig abgefaßter Reisebeschreibungen für die Jugend. Fünfter Theil. O.O, 1788. In: Ders.: Sammlung von Vorreden zu seinen Kinder- und Jugendschriften. In: Erfahrung schriebs und reicht's der Jugend. Joachim Heinrich Campe als Kinder- und Jugendschriftsteller. Staatsbibliothek Berlin – PK. Wiesbaden: Reichert, 116-119.

Goethe, Johann Wolfgang; Schiller, Friedrich (1961): Briefwechsel. Mit einem Nachwort v. Emil Staiger. Frankfurt/ M.: Fischer.

Hocke, Johann Gottfried (1794): Vertraute Briefe über die jetzige abentheuerliche Lesesucht und über den Einfluss derselben auf die Verminderung des häuslichen und öffentlichen Glücks. Hannover: Ritscher. [Nachdruck München: Kraus 1981].

Journal des Luxus und Moden (1968). Teilnachdruck. Auswahl und Einleitung von Werner Schmidt. Bd.2: 1796-1805, Leipzig: Edition Leipzig.

Jünger, Ernst Theodor (1800): Carolo Carolini, der Räuberhauptmann. Eine Arabeske aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Als Gegenstück zu Rinaldo Rinaldini. Prag: Polt.

Kant, Immanuel Kant (¹¹1990): Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.; Suhrkamp.

Knigge, Adolph Freiherr von (1962): Über den Umgang mit Menschen. Nach der 3. Auflage von 1790 ausgewählt und eingeleitet von Iring Fetscher, Frankfurt/M.: Fischer. [EA 1788].

Ragotzky, Karl August (1792): Über Mode-Epochen in der Deutschen Lektüre. In: Journal des Luxus und der Moden 7, 549-558.

Der teutsche Merkur (1777). Hrsg. v. Christoph Martin Wieland. No. 6, Juni 1777. Weimar: Hoffmann, 255-257.

Der teutsche Merkur (1785), hrsg. v. Christoph Martin Wieland, Weimar: Hoffmann.

Schiller, Friedrich (1953): Die Räuber. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 3. Bd. Hrsg. von Herbert Stubenrauch. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf.

Ders. (1954): Der Verbrecher aus verlorener Ehre. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, 16. Band: Erzählungen. Hrsg. v. Hans Heinrich Borchardt. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 7-29.

Schiller, Friedrich (1962a): Ueber die tragische Kunst. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, zwanzigster Band: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 148-170.

Ders. (1962b): Vom Erhabenen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, zwanzigster Band: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 171-195.

Ders. (1962c): Ueber Anmuth und Würde. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, zwanzigster Band: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 251-308.

Ders. (1962d): Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, zwanzigster Band: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 309-412.

Vulpus, Christian August (1974): Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann, 18 Teile in drei Bänden. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1799. Hildesheim, New York: Olms. [EA 1799].

Wallenrodt, Isabella Eleonore von (1801: Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsszene beim alten Thurm. Ein Gemälde erhabner Menschennatur als Seitenstück zum Rinaldo Rinaldini. Mainz: Vollmer.

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard (1974): Die Lust an der Angst. In: Ders.: Probleme und Gestalten, Frankfurt/ M., 307-330.

Anz, Thomas (1998): Literatur und Lust, München: Beck.

Appell, J.W. (1859): Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur, Leipzig: Engelmann.

Assmann, Aleida (1983): Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines schriftlichen Überlieferungstyps. In: Dies.; Jan Assmann: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, München: Fink, 175-193.

Beaujean, Marion (1964): Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans. Bonn: Bouvier.

Bollenbeck, Georg (1996): *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Borchert, Angela; Dressel Ralf (Hgg.): *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*. Heidelberg: Winter 2004.

Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bürger, Christa (1980): *Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. In: Dies, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hgg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 162-212.

Dies. (1982): *Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze*. In: Dies., Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hgg.): *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 9-39.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Dainat, Holger (1996): *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer.

Engelsing, Rolf (1973a): *Analphabetentum und Lektüre: Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*. Stuttgart.

Ders. (1973b): *Dienstbotenlektüre im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Ders.: *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel und Unterschichten*. Göttingen, 180-224.

Ders.: (1974): *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart.

Erning, Günter (1974): *Das Lesen und die Lesewut. Beiträge zu Fragen der Lesergeschichte; dargestellt am Beispiel der schwäbischen Provinz*. Bad Heilbrunn.

Foltin, Hans-Friedrich (1974): *Vorwort*. In: Ders.: (Hg.): *Christian August Vulpius: Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*. 18 Teile in drei Bänden, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1799. Hildesheim, New York: Olms, V-XIX.

Fuhrmann, Manfred (2002): *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart: Reclam.

Gaiser, Gottlieb (1993): *Literaturgeschichte und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*. Meitingen: Literatur und Wissenschaft.

von Heydebrand, Renate; Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn: Schöningh u.a. 1996.

Hurst, Matthias (2001): *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers Geisterseher zur TV-Serie The x-Files: Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789-1999*, Heidelberg: Winter.

Jäger, Georg (1974): Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall, in: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Bericht der Stuttgarter Germanistentagung 1972. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. München: Fink, 389-409

Jäger, Georg; Jörg Schönert (1980): Die Leihbibliothek als literarische Institution im 18. und 19. Jahrhundert – ein Problemaufriss. In: Dies. (Hg.): Die Leihbibliothek als Institution des literarischen Lebens im 18. und 19. Jahrhundert, Hamburg, 7-60.

Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Fink 1968 [Poetik und Hermeneutik, Bd.3].

Kaiser, Gerhard R.; Siegfried Seifert (Hgg.) (2000): Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Tübingen.

Karwath, Ingo (2002): Hört auf zu lesen, Kinder! Die philanthropische Rezeptionserziehung, Frankfurt am Main: Lang.

Kessel, Martina (2000): Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein.

Kiesel, Helmuth; Paul Münch (Hgg.) (1977): Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland. München: Beck.

Kittler, Friedrich (1994): Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 4. Jg. Hrsg. v. Ernst Behler, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Paderborn: Schöningh, 219-237.

Klussmann, Paul (1996): Das literarische Taschenbuch der Biedermeierzeit als Vorschule der Literatur und der Allgemeinbildung. In: Almanach und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrasowitz, 89-111.

von König, Dominik (1977): Lesesucht und Lesewut. In: Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für die Geschichte des Buchwesens. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. Hamburg, 89-112.

Krämer, Jörg (1998): Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. 2 Bde, Tübingen: Niemeyer.

Krause, Markus (1982): Das Trivialdrama der Goethezeit 1780 – 1805. Produktion und Rezeption, Bonn.

Kreuzer, Helmut (1977): Gefährliche Lesesucht : Bemerkungen zu politischer Lektürekritik im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Leser und Lesen im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg, 62-75. [Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Rainer Gruenter, Bd.1].

Küther, Carsten (1987): Räuber und Gauner in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Luhmann, Niklas (1989): Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp, 149-258.

Mix, York-Gothard (1992): Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben. W. Benjamin, J.H. Voß, F. Schiller und die Almanachmode der Goethezeit. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 111. Bd., H. III, 499-515.

Ders. (1996): Der Literaturfreund als Kalendernarr. Die Almanachkultur und ihr Publikum. In: Ders. (Hg.): Almanach und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrasowitz, 77-88.

North, Michael (2003): Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln: Böhlau.

Schenda, Rudolf (1970): Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910, Frankfurt/M.

Schmidt, Siegfried J. (1989): Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M. Suhrkamp.

Schön, Erich (1993): Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800, Stuttgart. [EA 1987].

Schönert, Jörg (1977): Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. Zur Situation von Schauerroman und Schauererzählung im literarischen Leben der Biedermeierzeit. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Alberto Martino u.a. Tübingen, 27-92.

Schücking, Levin L. (²1931): Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, Leipzig und Berlin: Teubner [EA 1923].

Schulze, Gerhard (⁷1997.): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/M.: Campus. [EA 1992].

Schultze, Ernst (1925): Die Schundliteratur. Ihr Wesen – Ihre Folgen – Ihre Bekämpfung, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, [EA 1909].

Simanowski, Roberto (1998): Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Steiner, Walter; Uta Kühn-Stillmark (2001): Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz. Köln u. a.: Böhlau.

Steinlein, Rüdiger (1987): Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter.

Stöckmann, Ingo (2001): Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas, Tübingen: Niemeyer.

Thalheim, Marianne (1970): Die Romantik des Trivialen. Von Grosses „Genius“ bis Tiecks „William Lovell“, München: List.

Ullrich, Volker (2003): „Nichts als ein Räuber“. In: Die Zeit Nr. 47 (13.11.2003), 88.

Veblen, Thorstein (1986): Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. Frankfurt/ M. [EA 1899].

Werber, Niels (1992): Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Willems, Marianne (1999): Vom >bloßen Menschen< zum >einzigartigen Menschen<. Zur Entwicklung der Individualitätssemantik in Rationalismus, Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: Identität und Moderne. Hrsg. v. Herbert Willems und Alois Hahn, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 102-137.

Winckler, Lutz (1973): Entstehung und Funktion des literarischen Marktes. In: Ders.: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Frankfurt/M., 12-75.

Zelle, Carsten (1987): Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert, Hamburg: Meiner.