

FASHION NOW! Populäre englische Romane des 18. Jahrhunderts

Christian Huck

published in: *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*, ed. Christian Huck and Carsten Zorn. Wiesbaden: VS, 2007, 144-167.

FASHION NOW!

Populäre englische Romane des 18. Jahrhunderts

Christian Huck

1. Medienevent vs. Klassiker

Novels, d. h. neue Prosageschichten über das 'Hier und Jetzt' alltäglicher Menschen, waren, zusammen mit Zeitungen und Zeitschriften (*newspapers*), das erfolgreichste und folgenreichste neue Medium im Großbritannien des 18. Jahrhunderts. Die Aufregung, mit der beispielsweise Samuel Richardsons *Pamela* (1740) begegnet wurde, macht das Buch zu einem der ersten Medienevents der Geschichte: Mindestens ebenso erfolgreich wie der Roman selbst, der schnell diverse Neuauflagen erlebte, waren Veröffentlichungen, die *Pamelas* Geschichte weiterführten bzw. parodierten und lächerlich zu machen versuchten. Henry Fieldings *Shamela* (1741) und *Joseph Andrews* (1742) beziehen sich ebenso direkt auf *Pamela* wie Eliza Haywoods *Anti-Pamela* (1741) und diverse andere Romane.¹ In den Folgejahren wurden auf Londons Bühnen zudem mehrere Adaptionen für Theater und Oper produziert, es erschienen zahlreiche Drucke mit Illustrationen zu *Pamela* und sogar ein Fächer, der ihre Geschichte zeigt, wurde bereits zum Verkauf angeboten: *Pamela* wurde zum Star.² Schon wenige Monate nach der Erstveröffentlichung hieß es im *Gentleman's Magazine*, dem wohl ersten *general interest*-Magazin Großbritanniens: „[It is] being judged in Town as great a Sign of Want of Curiosity not to have read *Pamela*, as not to have seen the *French and Italian Dancers*“ (1741: 56). *Novels*, wie ein zeitgenössischer Kritiker eines frühen Literaturjournals so treffend wie abschätzig erkennen ließ, wurden zunächst weniger als ein neues literarisches Genre denn als ein weiteres jener gerade aufkommenden modischen Konsumprodukte verstanden: „the success of *Pamela* may be said to have brought [the modern novel]

1 Ich übernehme hier die Konvention, diese Texte 'Romane' bzw. '*novels*' zu nennen, obwohl die nachträgliche Bezeichnung als solche – die Begrifflichkeiten formierten sich erst zum Ende des 18. Jahrhunderts – bereits Teil des im Folgenden beschriebenen Prozesses der Einordnung in ein ideologisches System ist.

2 Für das ganze Ausmaß der *Pamela Controversy* siehe die sechs Bände der eben so betitelten Sammlung von Entgegnungen, Kritiken, Adaptionen, Weiterführungen etc. (Keymer / Sabor 2001); für eine detaillierte Analyse dieses Materials siehe Keymer / Sabor 2005.

into fashion; and the progress has not been less rapid than the extension of the use of tea" (The Monthly Review 1791: 337). Die LeserInnen dieser Werke werden entsprechend als *fashion victims* dargestellt: „nothing is more common than to find hair-powder lodged between the leaves of a novel; which evinces the corresponding attention paid to the inside as well as the outside of a modern head.“ (ebd.) Ihre Autoren mussten als bloße Kunsthandwerker gelten: „Richardson, Fielding, Smollet, and Sterne, were the Wedgwoods of their days“ (ebd.).³ Und ihre Produkte als nichts weiter denn maschinell hergestellte Massenware: „When an art becomes general, then it is time for the invention of engines to facilitate the operations, as in the cotton manufacture.“ (ebd.: 338) Heute wird Richardsons Buch hingegen als einer der ersten Höhepunkte jener Entwicklung verstanden, die von der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung als *Rise of the Novel* bezeichnet wird (Watt 1957): Was zum Zeitpunkt des Erscheinens ein Medien- und Konsumereignis war, ist heute zentraler Bestandteil des Kanons der englischen Literaturgeschichte – gelesen von Akademikern anstatt von denjenigen, die auf der Suche nach der neuesten gesellschaftlichen Mode sind.

2. Unterhaltung vs. Kunst

Professionelle, akademische Leser sind heute daran gewöhnt, Literatur nicht auf irgendeinen vergänglichen Inhalt hin zu beobachten. Damit *Pamela* zur Kunst werden kann, müssen gerade die sinnlichen Erfahrungen von Körper- und Stofflichkeit zugunsten formal-struktureller Elemente zurückgedrängt werden. Was zählt, ist die Form, und 'Kunst' wird im Anschluss daran als selbst-bezügliches System entworfen. Eine solche Linie vertritt auch Niklas Luhmann in seinem innerhalb der Literaturwissenschaft wohl einflussreichstem Aufsatz „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“ (1986), in dem er die Ausdifferenzierung eines Kunstsystems und die daraus folgende Autonomie der Kunst systemtheoretisch nachzuvollziehen versucht. Im Gegensatz zur Alltagskommunikation, die hauptsächlich mit Fremdreferenz arbeitet, d. h. mit Bezügen zur Realität, hebt Literatur demnach ihre Selbstreferenz hervor, den Bezug auf ihr eigenes Formen- und Stilrepertoire also (vgl. Luhmann 1986).⁴

3 Joseph Wedgwood war der Betreiber der berühmtesten Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts, der zugleich die Produktion seiner Güter und die Werbung für diese professionalisierte.

4 Für eine literaturwissenschaftliche Ausarbeitung der systemtheoretischen Ausdifferenzierungstheorie siehe Werber (1992).

Lässt man die Frage, ob dies eine befriedigende Analyse moderner Kunst darstellt, zunächst einmal außer Acht, so fällt auf, dass die in diesem Beitrag behandelten Texte – *Pamela*, aber ebenso auch Daniel Defoes *Moll Flanders* und weitere Romane des achtzehnten Jahrhunderts – von Luhmann (in Übereinstimmung mit der Einschätzung der Kritiker des 18. Jahrhunderts, aber im Widerspruch zu denen des 20. Jahrhunderts) nicht unter dem Begriff der Kunst verhandelt werden. Sie sind laut Luhmann vielmehr als Ursprung oder Vorläufer dessen zu verstehen, was er als Unterhaltungssegment des Systems der Massenmedien bezeichnet. Insofern nähert er sich in *Die Realität der Massenmedien* auch am ehesten einer Analyse von Phänomenen der Populärkultur (vgl. Stäheli 1999: 321). Erst später wird der Roman laut Luhmann dem Kunstsystem zugerechnet und verliert seine Fähigkeit zur Unterhaltung bzw. wird nicht mehr daraufhin rezipiert: „Der Roman verläßt denn auch als Kunstform um die Mitte des 19. Jahrhunderts [...] das Gebiet der Unterhaltung und überläßt es – den Massenmedien.“ (1996: 107)

3. Populärkultur vs. Kulturindustrie

Mit der Entscheidung, die hier behandelten Romane nicht (allein) als Kunst, sondern (auch) als Teil von Populärkultur zu verstehen, widerspricht man nun wiederum klassischen Studien zur Populärkultur im vorindustriellen Zeitalter: Ihnen zufolge stehen die Erzeugnisse der Druckpresse, wie z. B. Romane, zumeist gerade (und von Anfang an) in Opposition zu einer genuinen Volkskultur. Peter Burkes paradigmatische Studie *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978) untersucht dementsprechend „the cultural ‘world we have lost’“ (1978: o. S.). Populärkultur in diesem Sinne ist das, was in „market-places, taverns, and other places of common assembly“ (Mullan / Reid 2000a: 2) ausagiert wurde – und nicht das, was in Büchern steht. Verloren ging eine solche Welt der Interaktion gemeinsam Anwesender laut Burke darum mit eben jenem Anbruch der Printkultur, die auch den Roman hervorbringt. Populärkultur in einem solchen Sinne ist gelebte Kultur, die durch das Buch höchstens (verfälscht) wiedergegeben werden kann.⁵ Die meisten Studien zur Populärkultur des 18. Jahrhunderts verstehen diese also vor allem als *un-medialisiert*. ‘Wahre’ Populärkultur war demnach, was das Volk gemeinsam in seiner Freizeit erlebte, wenn man es ließ – im Gegensatz zur Elitenkultur auf der einen, und zum geregelten Leben im Beruf, vor Gericht etc., in den allmählich sich

5 Für eine komplexe Behandlung dieser Problematik siehe Barry (1995). Als Ausnahme gelten manchmal die *chap-books*, preiswerte Bücher für und vielleicht sogar von ‘einfachen Leuten’.

herausbildenden Funktionssystemen der modernen Gesellschaft also, auf der anderen Seite.

Untersuchungen zur Populärkultur des 20. bzw. 21. Jahrhunderts sind hingegen fast ausnahmslos im Bezugsrahmen der Massenmedien angesiedelt – auch wenn über Fankulturen u. ä. der Aspekt der gemeinsamen Anwesenheit wieder eingeholt wird. Dass es einen unvermittelten Zusammenhang zwischen Volk und Populärkultur, einem Äußerungssubjekt und seiner Äußerung geben könnte, wird inzwischen innerhalb wie außerhalb der Systemtheorie entschieden zurückgewiesen (vgl. Stäheli 2003: 278; Stäheli 1999: 325-27). Heute zumindest ist eben unübersehbar, dass (auch) das Freizeitverhalten 'der Leute' von den Produkten und Regeln der 'Mächtigen' durchdrungen ist.⁶

Um die auf eine solche Verquickung reagierende Sichtweise der Frankfurter Schule umgehen zu können – die Populärkultur immer nur als Teil einer repressiven Kulturindustrie verstehen kann –, haben die Cultural Studies den kreativen Konsum massenmedial verbreiteter Kulturprodukte in den Mittelpunkt gerückt. John Fiske hat diesen Standpunkt vielleicht am deutlichsten formuliert: „Popular culture is typically bound up with the products and technology of mass culture, but its creativity consists in its ways of using these products and technologies, not in producing them.“ (1995: 325) Während die kulturindustriellen Produkte versuchen (mögen), eine hegemoniale Ideologie zu vermitteln, kann diese Ideologie in der aktiven Rezeption unterlaufen werden. Gerade weil sie, als massenmediale Produkte, möglichst viele Konsumenten ansprechen wollen bzw. müssen, zeichnen sich populärkulturelle Werke und Produkte stets auch durch genügend Polysemie aus, um entsprechend widerständige Interpretationen zuzulassen, ja geradezu herauszufordern (vgl. Fiske 1992). Nach der (vermeintlichen) Zerstörung einer genuinen Volkskultur durch die Kulturindustrie formiert sich Populärkultur geradezu *als* Kulturindustrie neu – jedenfalls vermittelt durch die Produkte eben dieser Kulturindustrie. Populärkultur ist in dieser Theorielinie nicht länger 'Volkskultur', sondern wird nun das, was sich dem 'power-bloc' widersetzt (vgl. Hall 1981). Populärkultur reproduziert sich nicht mehr neben und als isolierte Alternative zur übrigen Kultur, sondern in ständigem Konflikt zu ihr.

6 Golby und Purdue können zudem zeigen, dass die Kommerzialisierung der Freizeit auch im 18. Jahrhundert schon auf dem Vormarsch ist (1999).

4. Kritik vs. Affirmation

Nach all dem liegt *Pamela* offenbar genau auf der Grenze zwischen einer die Volkskultur zerstörenden Hochkultur und einer modernen, neuen, sie 'aufhebenden' Populärkultur. Was für Peter Burke das Ende der Volkskultur bedeutet, ist für Fiske der Beginn der Populärkultur; was für Luhmann der Anfang der massenmedialen Unterhaltung ist, bedeutet für Ian Watt den Beginn einer neuen Kunstform, eines neuen literarischen Genres. Das Buch selbst mag zu teuer gewesen sein, als dass es sich 'die einfachen Leute' hätten leisten können. Dennoch war eine der größten Befürchtungen gerade, dass 'einfache' LeserInnen, die das Buch gebraucht kaufen oder ausleihen würden, auf 'falsche' Gedanken kommen könnten, möglicherweise gar durch 'falsche' Lesarten.⁷ Und die erzählte Geschichte spielt sich folgerichtig dann auch noch auf der vermeintlich klaren Grenze zwischen 'Elite' und 'Volk' ab: Pamela, Tochter einfacher Landarbeiter, arbeitet als Zimmermädchen im Herrenhaus einer aristokratischen Familie.

Samuel Richardson verstand sein Werk wohl, zum einen, als Versuch zur Erziehung 'einfacher Leute', als Mittel zur Ausweitung zivilisierter Verhaltensweisen (Keuschheit, Hochzeit) auf größere Kreise des englischen Volkes – über die 'höheren Schichten' hinaus also. Gleichzeitig prangerte er aber auch Verfehlungen einer korrumpierten Aristokratie an. Und Henry Fieldings Parodie *Shamela* (1741) etwa bringt dann auch noch eine ganz bestimmte Furcht zum Vorschein: Die niederen Schichten könnten sich die Verhaltenscodices der Oberschicht allein zu dem Zweck aneignen, um ihre eigenen, unzivilisierten Begierden (Sex, Reichtum) trickreich erfüllen zu können. *Pamela* konnte unter anderem, wahlweise, als Affirmation der Hegemonialmacht und als (Aufruf zum) Widerstand gegen diese gelesen werden (vgl. Keymer / Sabor 2005). So ist man ganz auf genauere Kenntnisse über Motivationen, Fähigkeiten und Möglichkeitsspielräume von zeitgenössischen LeserInnen angewiesen, wenn man näher bestimmen will, was in ihrer Hand jeweils aus *Pamela* wurde.⁸

5. Autonomie vs. Rezeption

Die Fragen, ob *Pamela* zum Bereich der Kunst oder zu dem der Unterhaltung gezählt werden sollte, ob das Buch Teil einer Volkskultur ist oder Produkt einer Kulturindustrie, und ob es die Hegemonialkräfte unterminiert oder stärkt, lassen sich

7 Zur zirkulierenden Angst vor 'falschen Leseweisen' insbesondere durch die Unterschicht siehe Winkler 1998: 848-857.

8 Zum Verständnis der Lesemotivationen im 18. Jahrhundert siehe Winkler 1998: 289-304.

meines Erachtens also auf das Problem des Anschlusses zurückführen und zuspitzen. Während die 'Autopoiesis' des Kunstsystems im Luhmannschen Sinne Fragen nach den Anschlüssen von Kunst außerhalb des Kunstsystems zunächst einmal vernachlässigt,⁹ machen die Cultural Studies, wie angedeutet, genau dieses zum Hauptaugenmerk ihrer Untersuchungen. Im Bezug auf den frühen Roman sind die Leser und ihr Anschlussverhalten allerdings auch bei Luhmann stets präsent: „Unterhaltungsvorführungen haben [...] immer einen Subtext, der die Teilnehmer [!] einlädt, das Gesehene oder Gehörte auf sich selber zu beziehen“ (1996: 112). In einem recht weiten Verständnis von Unterhaltung spricht Luhmann der (teilnehmenden) Rezeption von *Pamela* et al. sogar eine bildende Funktion zu: „Man lernt Beobachter beobachten – und zwar im Hinblick auf die Art, wie sie auf Situationen reagieren, also: wie sie selber beobachten.“ (ebd.: 113) Jedenfalls wird der (frühe) Roman so deutlich nobilitiert. Er wird zum Ort des Erlernens einer für die moderne Gesellschaft zentralen Fähigkeit: der Beobachtung von anderen Beobachtungen und Beobachtern (vgl. Luhmann 1990: 90). Laut Luhmann geschieht dieses Einüben der Beobachtung zweiter Ordnung dadurch, dass der Leser „die Charaktere der Erzählung mit sich selbst vergleichen“ (1996: 101) lernt. Die Folge eines solchen Vergleichs ist demnach die Ableitung, die Produktion und Fortentwicklung einer individuellen Identität. In einer Fußnote betont er noch einmal, dass dies gerade nicht durch Werke geschehen kann, die dem Kunstsystem zugerechnet werden (Luhmann 1996: 101).

Es stellt sich die Frage, wieso die Unterhaltungsromane des 18. Jahrhunderts etwas können (sollen), was die (späteren) 'Kunstromane' eines autonomen Kunstsystems nicht (mehr) zu leisten vermögen. Das wesentliche Argument Luhmanns in diesem Zusammenhang lässt sich wie folgt rekonstruieren: Entscheidend für die Möglichkeit, das eigene Leben mit dem der Romanfiguren vergleichen zu können, ist die Möglichkeit, die 'Romanwelt' als eine 'Parallelwelt' der eigenen (an)erkennen zu können. Und um eine fiktionale Welt tatsächlich als solche 'benutzen' zu können, muss der Leser

9 Luhmann scheint hier die Sorge vor der 'Affective Fallacy' (Beardsley / Wimsatt 1954) in der traditionellen Literaturkritik des New Criticism zu teilen. (Auffällig ist dabei jedoch, dass gerade diese lange vorherrschende Schule der akademischen Literaturkritik sich fast ausschließlich auf Lyrik konzentrierte; wenn Romane untersucht wurden, dann allein wegen ihrer formalen Ordnungsmuster.) Eine Auslegung von Luhmanns Theorie, die Kunstwerke allein auf Kunstwerke Bezug nehmen sieht, findet sich in Weber (1999). Hier behauptet dann David J. Krieger von Kunstwerken etwa: Sie „sind nicht mehr repräsentativ im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie treten nicht mehr an die Stelle von etwas Anderem. Sie verweisen nicht auf ein Sujet, das außerhalb des Werkes steht“ (1999: 68).

in die Lage versetzt werden, sehr schnell ein zur Erzählung passendes, auf sie zugeschnittenes Gedächtnis zu bilden; und das kann er nur, wenn ihm in den Bildern oder Texten *genügend ihm bekannte Details mitgeliefert werden*. (Luhmann 1996: 99; meine Hervorhebung, C.H.)

Diese Details müssen sich, anders als in der Kunst, nicht auf andere literarische Werke beziehen, auf Genrekonventionen, Motive und Formen der Literaturgeschichte, sondern auf die Alltagswelt. Eben dies, die Bifurkation in eine tatsächliche und eine (vergleichbare) mögliche Welt, ist laut Luhmann anhand von (moderner) Kunst nun darum nicht möglich, weil diese immer auch die Unterscheidung von Realität und Fiktion selbst in Frage stellt, weil sie ihre eigenen Konstitutionsbedingungen also (zu sehr) offen legt (1996: 107-108). So erschwert sie alles 'identifikatorische' Lesen, ja macht es (angeblich) sogar unmöglich, insbesondere durch ihre spezifisch literarischen Techniken der Verfremdung und Defamiliarisierung (vgl. Fontius 2001). Leser, die sich all zu sehr identifizieren, gelten dann auch der modernen Literaturkritik als Leser, die das spezifisch Literarische an einem Text übersehen. Texte, die den Leser bzw. die Leserin zur Identifikation mit den Figuren auffordern bzw. eine solche Identifikation 'zu leicht machen', sind – auch laut Adorno beispielsweise – keine Kunst, sondern reine Unterhaltung, Teil der Kulturindustrie.

6. Manipulation vs. Selektionsangebot

Luhmann ist nun in seiner Analyse der Wirkungsweise der Massenmedien, wie so oft, auf Konfrontationskurs zu Adorno – und als Folge (?) davon erstaunlich dicht an den Cultural Studies. Auch Luhmann glaubt nicht an die universelle Manipulationskompetenz, die unmittelbare Determinationskraft der Kulturindustrie: „Wirkung [ist] nicht mit dem einfachen Konzept der Analogiebildung und Nachahmung zu erfassen [...]. Man wird nicht zur Angleichung eigenen Verhaltens motiviert“ (1996: 113). Die strenge analytische Trennung von Bewusstsein und Kommunikation macht die Annahme eines einfachen, unmittelbaren, kausalen Einflusses der Massenmedien auf die Bewusstseine der Menschen unmöglich. Für Luhmann liegt der „Witz' der Unterhaltung“ gerade in dem ständigen *Vergleich* von „realer und fiktionaler Realität“: „jede Operation, die im fiktionalen Bereich der Imagination abläuft, [führt] auch eine Fremdreferenz mit[], nämlich die Referenz auf die reale Realität“ (ebd.: 114). Die unterstellten Folgen dieses Vergleichs sind durchaus kompatibel mit den Analysen der Populärkultur bei Fiske und anderen: „Unterhaltung ermöglicht eine Selbstverortung in der dargestellten Welt. Es ist dann schon eine zweite Frage, ob dies Manöver so ausfällt, daß man mit sich und

der Welt zufrieden sein kann.“ (ebd.: 115) Konformismus mit der dargestellten Welt ist nur *eine* Möglichkeit: „Das, was als Unterhaltung angeboten wird, legt niemanden fest [...]. Auch bleibt offen, ob man sich mit den Charakteren des Plots identifiziert oder Unterschiede registriert.“ (ebd.) Gerade diese Offenheit der Selektion erklärt laut Luhmann, wie sich ein Individuum „*als Individuum identifiziert*“ (ebd.).¹⁰ Dies „scheint im Modus der Selbstbeobachtung zu geschehen, oder genauer: durch Beobachten des eigenen Beobachtens“ (ebd.). Vor die Wahl gestellt, ob man die Angebote der Unterhaltung annehmen oder ablehnen möchte, kann man in Auseinandersetzung mit genau dieser Wahlmöglichkeit die eigene Individualität entdecken. Für Luhmann liegt die Selbstbeobachtung als Individuum also nicht in der *Identifikation* mit den als Individuen dargestellten Charakteren begründet, sondern in einem *Vergleich* mit diesen. Das Eigene des Individuums ergibt sich aus den dadurch ermöglichten Selektionen.

7. Volks- vs. Buchkultur

Auch wenn Luhmann den Roman der Kunst entgegenstellt, der deutliche Bezug auf das Individuum macht, seinen Ansatz nun wiederum für die Vertreter der Volkskultur-Konzeption ungenießbar. Sieht man sich die oben behandelten Definitionen 'traditioneller' Populärkultur (im Sinne einer Volkskultur) an, so sind diese fast ausschließlich mit massenhaften Zusammenkünften assoziiert (vgl. Barry 1995: 71): Meist wird die offiziell-bürokratische Hegemonialmacht mit einer Gegenkultur der (rebellischen) Masse konfrontiert. Und der Versuch der Hegemonialkultur, Herrschaft über die Populärkultur zu gewinnen, wird dementsprechend als Versuch der *Civilisation of the Crowd* verstanden.¹¹ Eine mit Büchern assoziierte Populärkultur erscheint aus dieser Sicht als fragwürdig. Denn auch wenn Lesen zunächst noch eine gemeinschaftliche Angelegenheit gewesen sein mag (vgl. Barry 1995: 82; Davis 1983: 27-29), so wird es im Laufe des 18. Jahrhunderts doch mehr und mehr zu jener „unsozialen Aktivität[]“, als die Luhmann es beschreibt: „Lesen muß man zwangsläufig allein, und wenn andere dabei sind und zuschauen, ist eine zu intensive Beobachtung nutzlos, indiskret und verdächtig.“ (Luhmann 1997: 274-275) In diesem Sinne zerstört die Buchkultur die traditionelle Sozialität einer oralen Gemeinschaft – und fördert die Entstehung eines bürgerlichen Indivi-

10 Zur Individualisierung im und durch Romane siehe ausführlich Hühn (2001), Hühn / Kiefer (im Erscheinen) sowie Kiefer (i. d. Band).

11 Vgl. Golby / Purdue 1999; die Studie selbst ist wesentlich komplexer als der hier zitierte Titel es vermuten lässt.

duums. J. Paul Hunter führt in seiner Studie zum frühen englischen Roman aus, wie dieser solche Vereinzelung darstellt und befördert:

The novel may be, in spite of its famous societal concerns, an essentially individualistic and isolationistic form. Certainly it impels readers towards solitariness and intensifies urban awareness of what it means to feel lonely and self-enclosed even when hundreds of people are almost close enough to touch yet beyond communal reach. (1990: 42)

Eine solche Analyse, wie man sie bei Literaturwissenschaftlern genauso wie bei Luhmann findet, blendet jedoch aus, dass das Lesen populärer Romane zwar *alleine* stattfindet und den Leser vom unmittelbaren Vollzug der Gesellschaft abtrennt, bei aller Individualität/Isoliertheit aber doch *massenhaft* ist. Und umgekehrt sind es interessanterweise ja gerade populäre, massenhafte Produkte, die laut Luhmann zur Individualisierung führen. Warum? Warum liest nicht jeder ein anderes, noch individuelleres Buch, um sich zu individualisieren? Entscheidend ist hier offenbar, dass beim Konsum massenmedialer Produkte immer mitvorausgesetzt werden kann, dass auch andere diese Produkte (zumindest potentiell), und vielleicht sogar gleichzeitig, konsumieren. Erst dies garantiert die 'Realität' der Realität, von der sich eine Fiktion unterscheiden lässt und mit der man diese dann vergleichen kann.

Individualisierung benötigt also ein Medium, das die Unmittelbarkeit der face-to-face Kommunikation durchtrennt *und* die Vereinzelung durch die Schrift zugleich multipliziert: das massenhafte Buch. Der populäre Roman nimmt damit eine besondere Position zwischen dem (vormodernen) Massenspektakel der Volkskultur (z. B. Karneval) und dem medialen Massenspektakel z. B. des Kinos ein. Für Studien zur Populärkultur heißt das vor allem, dass sie immer auch die mediale Spezifik der jeweiligen (historischen, gegenwärtigen) Kommunikationsträger mitdenken müssen. Populärkultur ist eben nicht gleich Populärkultur.

8. Befund

Was folgt nun aus den hier vorgestellten Analysen entlang der von Cultural Studies, Literaturwissenschaft und Systemtheorie bereitgestellten Unterscheidungen? Wie zu Beginn erläutert, entheben literaturwissenschaftliche Bestimmungen, die schriftliche Werke zur Kunst 'erheben', diese zwangsläufig ihres ursprünglichen Wirkungszusammenhangs. Die Abschließung des Werkes gegenüber seinen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen ist jedoch nicht allein eine notwendige Folge des Medienumbruchs – sondern auch eine ideologische Funktion der Kunstkritik. Während Komplexität und Vieldeutigkeit von der Literaturkritik als dem

Text innewohnende Qualitäten verstanden werden, entspringt die Polysemie der Populärkultur im Gegensatz dazu aus den verschiedenen Verwendungspraktiken.¹² Die unterschiedliche Situiertheit der individuellen Rezipienten steht im strengen Widerspruch zum (angeblich) universellen Leser der Hochkultur.

Entscheidend ist, dass sowohl dasjenige Buch, welches als Kunstwerk betrachtet wird, als auch dasjenige, welches als Teil der Populärkultur betrachtet wird, Erzeugnisse der massenmedialen Printkultur sind. Mich interessiert darum im Folgenden nun auch weniger, ob die von mir analysierten fiktionalen, narrativen Texte Kunst *sind* oder nicht – das hängt, wie klar geworden sein sollte, von dem jeweiligen Diskurs ab, der sich des Textes bemächtigt. Vielmehr möchte ich fragen, was diese Texte dem sozial und historisch situierten Leser bzw. der Leserin zu bieten hatten.

Wenn Kunst im Medium der Schrift als *Reflexionsmedium* der Schrift verstanden werden kann, wenn also Literatur (verstanden als Kunst) die in der Schrift angelegte Möglichkeit der Reflexion, der Beobachtung der (eigenen) Beobachtung, voll ausschöpft, dann kann man Populärkultur im Medium der Schrift vielleicht als *Affirmationsmedium* der Schrift verstehen: Sie betont und nutzt das andere, konstruktive Potential der Schrift, das *Präsent-Machen des Abwesenden*. Populärkultur entstünde damit, einerseits, *mit* der aufkommenden Schriftkultur, zugleich aber, andererseits, auch *gegen* sie: gegen die Tendenz der Schriftkultur zu Reflexion, Distanzierung und Entkörperlichung.

Ich möchte diese Thesen nun anhand von Untersuchungen zur Funktion von Mode in den populären Romanen des 18. Jahrhunderts exemplarisch plausibilisieren und weiter präzisieren, also nicht zuletzt auch, entlang von Beispielen, mit mehr Anschaulichkeit ausstatten. Dabei werde ich mich zwar weiterhin des systemtheoretischen Modells bedienen, dieses aber auch von seinen Rändern her betrachten. Anders gesagt: Luhmanns Theorieanlage kann die von mir untersuchten Phänomene vielleicht generell fassen, seine spezifischen Ausführungen innerhalb dieser Anlage sind jedoch immer wieder von unreflektierten Übernahmen alteuropäischer Ideologien der Hochkultur durchzogen, so dass Luhmanns Texte der Populärkultur *en detail* nur selten gerecht werden können. Überhaupt werde ich vieles im Folgenden nur tentativ ausführen können, da ein Vokabular zur Erfassung der populären Spezifik früher Romane bisher fehlt. Dies liegt vor allem daran, dass sie bisher nur entweder als *Vorläufer des Kunst- und Literatursystems* oder als *später Ausdruck einer unmedialisierten Volkskultur* verstanden wurden. Hier dagegen sollen diese Texte nun, Luhmann *folgend*, als Bestandteil der Massenmedien verstanden

12 Man muss diese Polysemie dann auch nicht gleich so positiv sehen wie Fiske: Es sind sowohl affirmative wie kritische als auch gänzlich abseitige Interpretationen möglich.

werden – und zugleich, Luhmann *ergänzend*, auch noch jene Bestandteile genauer analysiert werden, die meines Erachtens das Populäre dieser Bücher ausmachen.

9. Mode

Wie oben erläutert, funktioniert Unterhaltung nach Luhmann nur dann, wenn dem Leser 'in den Texten genügend ihm bekannte Details mitgeliefert werden'. Was aber kann als bekannt voraus gesetzt werden? In jedem Fall, und immer, offenkundig das, was gerade 'in Mode' ist. Und das ist zunächst einmal Mode. Dies hat Folgen für die historische Situierung und Relevanz des Genres 'Roman' im allgemeinen: Er ist das wahrscheinlich erste Print-Genre, dass auf Kleidung, und insbesondere modische Kleidung, nicht in erster Linie Bezug nimmt, um komische, satirische oder erotische *Effekte* zu erzielen – wie dies in früheren Gedichten und Dramen der Renaissance und der Restaurationszeit der Fall war, insbesondere in Spottschriften und -bildern (vgl. Wolter 2002; Ribeiro 2005). Kleidung, so möchte ich hier zeigen, wird vielmehr zu einem der zentralen *Themen* des neu entstehenden Genres – und das aus guten Gründen.

Pamela – genau wie *Moll Flanders*, *Roxana* und andere englische Erfolgsromane des 18. Jahrhunderts – sind überreich an Erwähnungen und realistischen Beschreibungen von Stoffen und Kleidungsstücken. Als Pamelas Herrin, Lady B, stirbt, vererbt sie Pamela beispielsweise Teile ihrer Garderobe. Während diese Gaben zunächst noch unverfänglich sind, macht sich Lady Bs Sohn, Mr. B, mit seinen Geschenken feinsten Kleidung jedoch bald verdächtig:

he gave me Two Suits of fine *Flanders* lac'd Headcloths, Three Pair of fine Silk Shoes, two hardly the worse, and just fit for me; [...] and several Ribbands and Topknots of all Colours, and Four Pair of fine white Cotton Stockens, and Three Pair of fine Silk ones; and Two Pair of rich Stays, and a Pair of rich Silver Buckles in one Pair of the Shoes. (Richardson 1971: 31)

Um sich von Mr. B und seinen anzüglichen Avancen zu distanzieren, beschafft sich Pamela schließlich ihre eigene, einfache Garderobe:

I bought of Farmer *Nichols's* Wife and Daughters, a good sad-colour'd Stuff, of their own Spinning, enough to make me a Gown and two Petticoats; and I made Robings and Facings of a pretty bit of printed Calicoe, I had by me. I had a pretty good Camlet quilted Coat, that I thought might do tolerably well; and I bought two Flannel Undercoats, not so good as my Swan-skin and fine Linen ones; [...]. I got some pretty good *Scots* Cloth, and made me at Mornings and Nights, when nobody saw me, two Shifts, and I have enough left for two Shirts [...]. (Richardson 1971: 52-53)

Viele weitere Episoden zeigen ähnlich detaillierte Darstellungen von Pamelas Kleidung (vgl. Buck 1992; Chaden 1988; Brückmann 2001). Und völlig unabhängig davon, ob die LeserIn Pamelas Verhalten nun gut heißen wird oder nicht, ob sie sich dabei mit ihr identifizieren oder sie verdammen wird, die detaillierte Kleidungsbeschreibung bringt der LeserIn die Figur zunächst einmal näher – und macht sie zu einer Folie des Vergleichs. Die Details zeigen unmissverständlich an, dass Pamela dieselbe Welt bewohnt wie die LeserIn – egal zu welcher Schicht diese(r) gehört: Was 'in' war, und was nicht, konnte zur Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals den (fast) allen zugänglichen Massenmedien entnommen werden. Und dass es sich bei der fiktionalen Welt tatsächlich um eine (zeitlich wie räumlich wie sozial) verwandte Welt handelt, konnte darum durch nichts überzeugender beglaubigt werden als durch detaillierte Beschreibungen modischer Kleidung – da (bzw. sobald) nichts so vergänglich ist wie die Mode. Die *novel* kann so bezeugen, dass sie die Gegenwart der LeserIn betrifft: Lesen ist hier nicht allein ein kognitiv-intellektueller Prozess des Formverstehens, sondern ein Vorgang, der immer auch Bezug auf die sozial-weltliche Situierung der konkreten LeserIn nimmt. Gerade in ihrer Vergänglichkeit zeigt die Mode also ihre Realitätsnähe. Funktionalistisch lässt sich Mode daher, laut Luhmann, vor allem bestimmen durch die von ihr „eingepflanzte Vergänglichkeit und [...] die Überzeugungskraft gerade des Vorübergehenden“ (1989: 256; vgl. auch Esposito 2004).

10. Einfühlung

Der Verweis auf die *Gleichzeitig-* und *Gleichartigkeit* (von realer und fiktionaler Welt) ist aber nicht die einzige, und vielleicht nicht einmal die entscheidende Funktion der Beschreibung modischer Kleidung. Wie oben angedeutet, wird Buchkultur traditioneller Weise in Abgrenzung zur oralen Kultur als Kultur der Distanz begriffen (vgl. Kley 2005: 122-123): Im Gegensatz zur face-to-face Interaktion oral geprägter Kulturen macht die Schrift, und mehr noch der Buchdruck, die gleichzeitige körperliche Anwesenheit der Kommunizierenden unnötig (Zumthor 2002: 248-249). Dementsprechend spielt der Körper des Rezipienten in der Buchkultur kaum noch eine Rolle, der Lesende wird in zeitgenössischen Konzeptionen des Lesens geradezu entkörperlicht (vgl. Davis 1983: 61-62), indem von jedem Bezug auf dessen spezifische Situation abstrahiert wird. Das Buch richtet sich potentiell an *alle*, d. h. notwendig: an einen als universell konzipierten Leser, bei dessen Adressierung von allen möglichen körperlichen und sozialen Besonderheiten abgesehen wird. (Dass dieser universelle Leser letztlich ein weißer Mann der Mittel-

klasse sein sollte, haben diverse Studien im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Trias von *race*, *class* und *gender* gezeigt.)

Beschreibungen modischer Kleidung in Romanen dagegen widersetzen sich nun eben nicht nur der Beständigkeit des Buches, das viel eher für eine 'bewahrenswerte, ernsthafte Semantik' geschaffen zu sein scheint – vor allem widersetzen sie sich massiv der skizzierten Tendenz zur Entkörperlichung. Kleidungsbeschreibungen müssen möglichst zeitnah zu ihrer Produktion gelesen werden – nichts ist so alt wie die Mode vom Vortag – und erinnern dabei zugleich immer auch an die Körperlichkeit sowohl der dargestellten Personen wie der LeserInnen. Indem die Beschreibung von Mode die Produktion und die Rezeption der Beschreibung (zeitlich) zusammenzieht, kann sie so schließlich die Rezipienten und die Figuren der fiktionalen Welt sogar räumlich zusammen, ja sie auch körperlich einander nahe bringen – zumindest in der Vorstellung.

Wie geht das? Bei *Pamela* handelt es sich um einen Briefroman, hauptsächlich bestehend aus den Botschaften Pamelas an ihre Eltern. Die LeserIn wird so in die Lage versetzt, genau das zu tun, was Luhmann zu Recht als 'verdächtig und indiscret' bezeichnet: Pamela 'beim Schreiben über die Schulter zu blicken'. In ihren Briefen gibt Pamela – bewusst oder unbewusst – nicht nur wieder, *was*, sondern auch *wie* sie das Wahrgenommene wahrnimmt. Die angstvolle Begegnung mit einem Angestellten Mr. Bs, Mr. Colbrand, macht dies deutlich. Die subjektiven Einfärbungen der beschriebenen Wahrnehmungen habe ich im Folgenden kursiv gesetzt:

He is a Giant of a Man; *taller by a good deal, than Harry Mawldige, in your Neighbourhood, and large-bon'd and scraggly; and a Hand!—I never saw such an one in my Life.* He has great staring Eyes, like the Bull's *that frighten'd me so.* Vast Jaw-bones sticking out; Eyebrows hanging over his Eyes; two great Scars upon his Forehead, and one on his left Cheek; and two huge Whiskers, and a *monstrous wide Mouth; blubber Lips; long yellow Teeth, and a hideous grin.* He wears his own *frightful long Hair, ty'd up in a great black Bag; a black Crape Neckcloth, about a long ugly Neck; and his Throat sticking out like a Wen.* (Richardson 1971: 147-148; meine Hervorhebungen, C.H.)¹³

Wenn die LeserIn, wie Luhmann es beschreibt, die Sichtweise der Protagonistin mit der eigenen vergleichen soll, so muss sie zwei Ebenen zugleich, oder zumindest abwechselnd, eigentlich aber zwischen beiden beständig oszillierend, wahrnehmen/beobachten: die Beobachtung erster Ordnung, also das *Was* der Beobachtung (Mr. Colbrand), und die Beobachtung zweiter Ordnung, also das *Wie* der Beobachtung (angstvoll etc.). Erst dann ist der Vergleich zwischen der (erst so)

13 Für subtilere literarische Techniken zur Repräsentation verschiedener Beobachtungsebenen siehe Hühn (1998).

kontingent werdenden Sichtweise der Protagonistin und einer möglichen eigenen Sichtweise durchführbar.

Folgt man Luhmanns eigenem Begriff der Beobachtung, den er „hochabstrakt“ allein als Operation des „Unterscheiden und Bezeichnen“ verstanden wissen möchte (1997: 69), dann bekommt man jedoch Schwierigkeiten mit eben jenem Vergleich. Um die Sichtweise Pamelas *nachvollziehen* und dann mit der eigenen *vergleichen* zu können, reicht es nicht aus, ihre Bezeichnungen zu erkennen, d. h. die Wörter zu lesen, die zur Beschreibung ausgewählt wurden. Es reicht nicht zu wissen, dass es sich um ein 'schwarzes Halstuch' handelt, man muss es *sehen* können. Es mag banal klingen, aber man kann die Furcht Pamelas nur nachvollziehen und mit einer eigenen möglichen Reaktion vergleichen, wenn man über die beschriebenen Details hinaus ein *Ganzes* wahrnimmt, wenn man den Angreifer gleichsam vor sich *stehen sieht*. Ein Halstuch, eine Krawatte (*neckcloth*) beispielsweise ist niemals nur 'schwarz', wie die Schrift sagt, es ist immer auch aus einem bestimmten Stoff gefertigt, hat einen bestimmten Schnitt, ist neu oder gebraucht, sauber oder dreckig, etc. Die Wörter, die zur Bezeichnung ausgewählt worden, sind lediglich eine Aufforderung, sich das Objekt als ganzes *vorzustellen*.

Luhmanns Verständnis der Beobachtung von Schrift scheint insofern weit entfernt von einem *Nachvollzug* zu sein, der für einen wirklichen *Vergleich* nötig wäre: Schrift eröffnet laut Luhmann vor allem die „possibility of assuming the position of a second-order observer, observing, criticizing, and refining the observational instruments of others“ (1992a: 36). Die typische Position des Lesers ist dementsprechend die des Intellektuellen (vgl. Baecker 2001). Dieses systemtheoretische Verständnis der Schrift ist, wie Luhmann selbst betont, leicht mit dekonstruktivistischen Theorien der Schrift in Einklang zu bringen (Luhmann 1997: 75). Was im Rahmen solcher Theorien als Lesen verstanden wird, stellt vor allem die Materialität der Schrift, des Signifikanten, in den Vordergrund, die jede Bedeutungsfixierung letztlich unmöglich macht bzw. dekonstruiert (vgl. Strowick 2005). Aber kann so auch populäres Lesen gefasst werden?

Um die Welterfahrung einer anderen Person mit der eigenen vergleichen zu können, ist eine Form von 'Beobachtung' nötig, die sich über die Beschränkungen einer differentiellen Logik der Schrift hinwegsetzen kann. Luhmann selbst sieht eine solche Möglichkeit dann eben auch in der Rezeption, d. h. der Wahrnehmung gegeben: „das Bewußtsein [besitzt] im Wahrnehmen bzw. in der anschaulichen Imagination eine für Kommunikation unerreichbare Eigenart“, nämlich „Unterschiedenes, obwohl unterschieden *als Einheit*“ zu erfassen (1990: 20; vgl. dazu auch Reinfandt 2003: 48). Lesen als Form der 'anschaulichen Imagination' muss über das hinwegsehen können, was die Dekonstruktion betont: die Materialität der Schrift.

Statt dessen behandelt ein solch (alltägliches) Lesen die Schrift als transparent, sie *sieht* durch diese *hindurch* auf das *Objekt der Fremdreferenz* und bringt den materiellen Träger der Kommunikation zum Verschwinden – zumindest momenthaft, bevor es zur Schrift zurück oszilliert, diese wiederum in den Blickpunkt rückend. Eine solch 'naive' Form des Lesens, die den Blick auf die Dinge richtet, ist für einen *Vergleich mit der Sichtweise anderer* ebenso notwendig wie die 'literarische' Form des Lesens, die ihren Blick auf die 'Beobachtungsinstrumente' richtet.

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, Lesen hier allein mit dem Gesichtssinn in Verbindung zu bringen – auch wenn die Tatsache, dass Buchstaben mit den Augen wahrgenommen werden, dazu verleiten mag. Worum es mir geht, kann am ehesten als Empathie verstanden werden – als *Einfühlung*, um den ursprünglichen, aber noch mehr aus der Mode gekommenen Begriff zu verwenden. In einer phänomenologischen Untersuchung des um 1900 recht virulenten Begriffs (vgl. Fontius 2001: 130-136) wird Einfühlung definiert als diejenige Form der Beobachtung, „wo wir 'bei' dem fremden Subjekt *und* mit ihm seinem Objekt zugewendet sind“ (Stein 1917: 11; meine Hervorhebung, C.H.). Eine solche *Zuwendung* kann alle Sinne verwenden.

Die hier vertretene Sicht macht deutlich, dass es alles andere als ein Zufall ist, wenn der Begriff der Empathie ausgerechnet in einer Untersuchung auftaucht, die den Titel *Before Novels* trägt. Wie wir es schon aus Luhmanns Analyse kennen, scheint die Beziehung der LeserIn zur dargestellten Welt und deren Figuren gerade dann zentral zu sein, wenn der Roman *noch nicht zur anerkannten Kunstform* geworden ist. *Empathy* ist für Paul Hunter eines der zehn prototypischen Merkmale des (frühen) Romans: „novels typically give readers a sense of what it would be like to be someone else, of how another identity would feel“ (1990: 24). Ganz zu Recht betont Hunter dabei, dass man diese andere Identität nur 'fühlen' kann.

Einfühlung, wie ich sie hier verstanden wissen möchte, ist jedoch mehr als Identifizierung. Die Distanz der Schrift wäre dabei nicht grundsätzlich aufgehoben – sondern nur durch eine *zeitweilige Nähe ergänzt*. Am nächsten kommt dieser Position vielleicht Hans Robert Jauß, der insbesondere eine modernistische 'Ästhetik der Distanz' zu überwinden sucht, ohne diese komplett zu negieren (vgl. Fontius 2001: 125):

Denn weder das bloße Aufgehen in einer Emotion, noch die völlige abgelöste Reflexion über sie, sondern erst die Hin-und-Her-Bewegung, das immer neue Sich-Abheben aus der fingierten Erfahrung, das Erproben seiner selbst am vorgestellten Schicksal des andern, macht das eigentümliche Vergnügen am Schwebezustand einer ästhetischen Identifikation aus. (Jauß 1982: 254)

Einfühlung wäre damit eine komplexe Form der Beobachtungsbeobachtung, die *zugleich* bzw. *alternierend* oder *oszillierend* die Objekte der Beobachtung *und* die Beobachtung selbst (bzw. die Deskription dieser) erfassen kann. Die (populäre) LeserIn will wissen, wie es sich *anfühlt* mit Pamelas Stoffen umzugehen *und* wie es sich für Pamela anfühlt, mit ihren Stoffen umzugehen – und dafür muss sie durch die Schrift hindurch wahrnehmen *und* (alternierend/oszillierend) diese Schrift wahrnehmen, denn nur sie verrät, was Pamela (bzw. Richardson) nicht verraten will.

Die LeserIn will wissen, wie es sich anfühlt 'to be in Pamela's shoes', *und* sie will *sich selbst dabei zusehen*. Das *Fühlen* bezieht sich dabei sowohl auf die Figur der fiktionalen Welt als auch auf die Dinge der fiktionalen Welt: Einfühlung ist dann eine körperabhängige Tätigkeit, weil hier der Bezug zu den Dingen der fiktionalen Welt in ständigem Abgleich zur eigenen, sinnlich erfahrbaren Lebenswelt steht. Für eine solche Rezeption ist die körperliche Situierung in einer konkreten historisch-räumlichen Welt entscheidend: Der gefühlte Bezug zu Pamelas Stoffen kann sich allein aus der Erinnerung an eigene Bezüge generieren. Es geht hier, kurz gesagt, erst in zweiter Linie um das, was *in der weiteren Kommunikation* aus dem Gelesenen wird. Es geht zunächst und vor allem einmal um das, was *einzelne Menschen* (die Körper-Psyche-Bewusstseins-Konglomerate in der Umwelt der Kommunikation) daraus je *für sich machen können*.¹⁴

Auch Luhmann selbst sieht gelegentlich, erstaunlicher Weise, den Körper der LeserIn als zentralen Bezugspunkt des Leseprozesses, allerdings natürlich nur, solange es um Unterhaltung geht: „Schon der Roman hatte seine Leitthemen in den Körpern seiner Protagonisten gefunden, und speziell in den Schranken der Kontrollierbarkeit von Körpervorgängen.“ (1996: 110) Aber nicht nur als Thema, sondern auch als Grundbedingung der Rezeption setzt Luhmann hier auf den Körper:

Das erklärt die Dominanz von Erotik und von gefährlichen Abenteuern, an denen der Leser dann voyeuristisch mit Körper-zu-Körper Analogie teilnehmen kann. Die Span-

14 Heute 'kümmert' sich darum (nicht nur, aber) vor allem visuelle 'Kommunikation' – die Luhmann dann auch entsprechend beschreibt: „Man kann durch Filme positiv oder negativ berührt sein, kann sie gut oder schlecht finden, aber es fehlt im Gesamtkomplex des Wahrgenommenen jene Zuspitzung, die eine klare Distinktion von Annahme oder Ablehnung ermöglichen würde. Man weiß zwar, dass es sich um Kommunikation handelt, aber man *sieht es nicht*.“ (Luhmann 1997: 307; Herv. i. Orig.) Ganz anders hingegen bekanntlich verbale Kommunikation: „Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn“, zitiert Luhmann (1984: 204) Goethe, und: „Jede Kommunikation lädt zum Protest ein“ (238). Ich danke Carsten Zorn für den Hinweis auf das erste Zitat – sowie allgemein für hilfreiche Kommentare zu früheren Versionen dieses Textes.

nung der Erzählung wird in den Schranken der Kontrollierbarkeit des jeweils eigenen Körpers 'symbolisch' verankert. (ebd.)

Der uneigentliche Gebrauch von 'symbolisch', die ungenaue Relation der 'Analogie' und die schon fast paradox anmutende 'voyeuristische Teilnahme' zeigen an, dass Luhmann sich hier offensichtlich nicht auf sein sonst so klar definiertes Vokabular verlassen kann. In seiner sehr einfühlsamen (!) Analyse der Romanrezeption stößt er auf einiges, das in seiner Gesellschaftsanalyse keinen wirklichen Platz hat: Körper, Emotionen, Begehren, Bedürfnisse – und: auf *Kommunikation*, die vor allem auf Attraktivität in *diesen* Hinsichten zielt, ja maßgebliche Effekte vor allem auf *diese* Umwelt-Bereiche voraussetzt.

11. Sinnlichkeit

Es verwundert wohl niemanden, der sich mit Systemtheorie näher beschäftigt hat, dass 'Einfühlung' hier nicht näher untersucht wird – genauso wenig wie es an Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus geschulte Literatur- und KunstwissenschaftlerInnen erstaunen dürfte, dass Einfühlung auch dort größtenteils unbeachtet bleibt.¹⁵ Die sinnliche Erfahrung fiktiver Figuren und Dinge spielt(e) hier kaum eine Rolle, ja sie muss(te) sogar abgelehnt werden, wie ein aktueller Sammelband zur (neuerlichen) Auseinandersetzung mit 'dem Materiellen' betont (vgl. Strässle und Torra-Mattenkloft 2005a). Aktuelle Ansätze, die mit Begriffen wie Performanz, Präsenz oder Ereignis arbeiten, versuchen dieses Defizit zu beheben.¹⁶

15 Eine kursorische Durchsicht einschlägiger Dictionaries der Literaturtheorie bzw. -wissenschaft ergab keinen einzigen Eintrag zu *empathy* bzw. Einfühlung. In den wenigen Fällen, in denen der Begriff der Empathie bzw. der Einfühlung in der heutigen Literaturwissenschaft überhaupt verwendet wird, ist er meist zur Identifikation verkürzt – entweder der AutorIn/ErzählerIn mit den beschriebenen Objekten oder der LeserIn mit der ProtagonistIn (vgl. Fontius 2001: 124-126). Allein auf einem solchen Verständnis von Empathie, als Identifikationen, basiert darum auch die dann berechnete Kritik. Vgl. aber Schneider (2000: 103-132) für eine Kritik des Identifikationsbegriffs und ein differenziertes Verständnis von Empathie.

16 Solche Ansätze sind zu divers und beruhen auf zu verschiedenen theoretischen Grundlagen, als dass sie hier gebührend behandelt werden könnten. Es gilt jedoch zu betonen, dass mein Plädoyer für die Beachtung der Dimension der Einfühlung in der Analyse von (populären) Leseprozessen nicht die Einsichten von Poststrukturalismus und Dekonstruktion rückgängig machen bzw. 'überwinden' will; statt dessen sollen diese Theorien, wie klar geworden sein sollte, ergänzt werden. Darin unterscheidet sich meine Position von vermeintlich ähnlichen Ansätzen, die die subjektive Erfahrung *des Untersuchenden* betonen.

In Untersuchungen von Populärkultur wird sinnlicher und emotionaler Erfahrung (*pleasure*) hingegen bekanntermaßen schon immer ein zentraler Stellenwert zugeschrieben. In Urs Stähelis systemtheoretischer Bestimmung der Funktion des Populären liegt der Sinn der „affektuellen Strata“ (1999: 331), mit der das Populäre verbunden ist, darin, Individuen zur Teilnahme an den Funktionssystemen der Gesellschaft zu motivieren: „Die affektionale Verankerung des Populären, so lässt sich vereinfachend zusammenfassen, zeigt, daß Inklusion in Funktionssysteme ‘really quite good fun’ sein kann.“ (ebd.: 332) Da die funktionale Differenzierung der Gesellschaft, von der die Systemtheorie ausgeht, notwendigerweise eine „Ortlosigkeit des Individuums erzeugt“ (ebd.), muss die Populärkultur dieser Ortlosigkeit entgegen treten: „Das Populäre verspricht ein imaginäres Zuhause in der unübersichtlichen Polykontextualität funktional differenzierter Systeme.“ (ebd.: 331) So sehr ich hier mit Stähelis Analyse der Problemlage übereinstimme, so wenig leuchtet mir seine Lösung ein. Warum versucht das Populäre trotz aller Paradoxien zur Inklusion in die Funktionssysteme zu motivieren? Stäheli begreift das Populäre stets als das Populäre eines Funktionssystems: das Populäre der Politik, das Populäre der Wissenschaft, das Populäre der Wirtschaft usw. – auch wenn es den Systemen nicht immer eindeutig zugeordnet werden kann (vgl. Stäheli 2003). Während er zu Recht bezweifelt, dass das heutige Populäre *allein* als Phänomen (und vor allem: als Resultat) der Massenmedien verstanden werden kann, ist die Schlussfolgerung, dass es dann notwendig allen anderen Funktionssystemen angehören muss, m. E. weder notwendig noch überzeugend. Es mögen oft die Funktionssysteme sein, die populäre Kommunikationsangebote produzieren bzw. deren Produktion veranlassen. Über die motivierende Funktion der Werbung (siehe Ruchatz i. d. Band) hinaus hat das Populäre den Rezipienten jedoch auch stets noch etwas zu bieten, das über den Spaß am gesellschaftlichen, d. h. kommunikativen Mitmachen hinausgeht.

Das vermag auch ein Blick auf Luhmanns Theoriebildung selbst zu verdeutlichen. Ganz anders als in den Monographien zu anderen Funktionssystemen – mit Ausnahme der Kunst und der Liebe vielleicht, zwei hinsichtlich ihres Funktionssystem-Status‘ allerdings ebenfalls, und auffällig, hoch umstrittenen Gegenstandsbereichen¹⁷ – steht in Luhmanns Untersuchungen zum Unterhaltungssegment der Massenmedien einmal *gerade nicht* die autopoietische Selbstreproduktion der systemspezifischen Kommunikationen im Mittelpunkt. Stattdessen werden hier Beiträge zur Sozialisation und Individualisierung des modernen Individuums als

17 Liebe und Kunst sind für Luhmann „gegenstrukturell gebildete Medien“: „Sie bieten gleichsam Schutz und Halt gegenüber den dominanten Merkmalen der modernen Gesellschaft“ (1997: 987; vgl. auch Reinfandt 2003: 34).

Erfolgskriterien hervorgehoben. Nicht ein Verstehen steht hier im Mittelpunkt, das gleichartige – also das System unmittelbar fortsetzende – Anschlüsse produziert, sondern die Produktion sinnlich (d. h. *für die Rezipienten* und ihr weiteres Leben) auswertbarer, wenn auch fiktional aufgearbeiteter Aktualität.

12. Fazit

Das Populäre der modernen Gesellschaft wäre also, so möchte ich nun abschließend ausführen, in denjenigen Formen zu finden, die ein Zusammenspiel von massenmedialer Kommunikation und individueller Rezeption zeigen, welches dem (so produzierten) Individuum eine selbstverantwortliche, beständig neu zu überprüfende und zu justierende Verortung im Verhältnis zur Gesamtgesellschaft ermöglicht. Laut Luhmanns berühmter These wissen wir, was „wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, [...] durch die Massenmedien.“ (1996: 9) So gewinnen moderne Individuen, durch die Massenmedien, erst eine realistische Orientierung in einer unübersichtlich gewordenen Weltgesellschaft. Dass heute jede Eindeutigkeit der Welt in Frage gestellt ist – das ist ein ebenfalls ganz wesentlich auf die Massenmedien zurückführbarer Effekt. Die Folge ist bekanntlich vor allem die Kontingenz aller ‚Weltanschauungen‘ als besonderes Kennzeichen der Moderne (vgl. Luhmann 1992b). Populärkultur bietet dem Individuum – das sie, wie gesagt, zugleich mit herstellt – demgegenüber eine Möglichkeit, mit der Kontingenz eines unüberschaubaren Weltwissens umzugehen: nicht indem sie die Unsicherheit solchen Wissens negiert, sondern indem sie den individuellen Bezug zu diesem, die räumlich-zeitliche Situiertheit solchen Wissens affirmiert (nicht aber notwendigerweise auch dessen Gehalt). Produkte der Populärkultur fragen einfach, was es heißt, als Individuum in einer funktional-differenzierten, ‚durchmedialisierten‘ Weltgesellschaft zu leben.

So erlebt und durchlebt Pamela genau den Übergang von einer stratifizierten Gesellschaft in eine funktional differenzierte Gesellschaft: Ihr Leben ist nicht mehr allein durch ihre Geburt und die Positionszuweisung durch ihre Herrin determiniert. Stattdessen hat sie die Möglichkeit, bestimmte Entscheidungen (aus einem vorgegebenen Möglichkeitsraum) selbst zu treffen. Die von Luhmann untersuchten Romane des 18. Jahrhunderts reagieren genau auf diese Situation, rechnen sie doch „mit Individuen, die ihre Identität nicht mehr aus ihrer Herkunft beziehen, sondern sie selber gestalten müssen“ (Luhmann 1996: 111). Romane und funktionale Differenzierung durchlaufen dabei eine Co-Evolution (vgl. Hühn / Kiefer im Erscheinen). Was im Zuge der aufkommenden Differenzierungsform allmählich ausgeschlossen und somit erst als solches konstruiert wird, wird dafür vom Ro-

man nun unmittelbar adressiert: das körperlich in seine Lebenswelt eingebettete Individuum – bzw. ein Bewusstsein, dass um die Abhängigkeit von einem solchen Körper weiß. Das individuelle/individualisierte Bewusstsein erfährt, wovon die Funktionssysteme nichts wissen wollen: dass der Körper immer als weiß oder schwarz, männlich oder weiblich, alt oder jung usw. beobachtet wird – und dass sich ein solches Beobachtetwerden, ein solches Vergesellschaftet-werden, auf eine bestimmte Art anfühlt. Statt die Arbeitsweise autonomer Systeme zu reflektieren, wie dies die 'ernsthafte, bewahrenswerte Semantik' Luhmanns tut (vgl. Stäheli 1997: 141), kann Populärkultur die Auswirkungen der Funktionssysteme auf das 'Individuum' erfahrbar machen.

Vor allem schriftbasierte Populärkultur stellt stets dieselben Fragen in einer sich stetig wandelnden Welt: Was bedeutet es für den Einzelnen, arm oder reich zu sein? Was erfährt der Einzelne im Justizsystem? Welche Auswirkungen haben die Erkenntnisse der Wissenschaft für den Einzelnen? Was ändert sich für den Einzelnen, wenn die Politik sich ändert? Wie fühlt sich der Einzelne gegenüber den Anforderungen von Liebe, Sexualität und Ehe? Die Kommunikationen der Funktionssysteme müssen diese Fragen ausschließen: Preise gelten unabhängig aller individuellen Merkmale; persönliches Erleben ist in wissenschaftlichen Artikeln nicht gefragt; Justitia ist blind usw. Daniel Defoes *Moll Flanders* (1722) dagegen, um neben *Pamela* ein weiteres Beispiel anzuführen, *durchlebt* im Laufe des Romans fast alle Funktionssysteme: Sie verliebt sich, sie heiratet, sie kommt vor Gericht, sie gründet einen Betrieb etc. Und immer erfährt sie dabei, dass das Recht, die Liebe, die Wirtschaft einer Frau der Unterklasse gegenüber spezifisch handelt, und das es sich daher lohnt, sich auf bestimmte Art zu präsentieren – durch modische Kleidung beispielsweise.

Während für die Funktionssysteme der Gesellschaft die Beobachtungsleistung zweiter Ordnung im Vordergrund steht, stellt die Populärkultur Beobachtungen erster Ordnung daneben – ohne jedoch die Beobachtung der Beobachtung ausschließen zu wollen, wie dies beispielsweise Ideologien anstreben (vgl. Huck 2003: 81-83). Populäre Romane liefern keine verbindliche Interpretation der Welt, sondern eine *individualisierbare*. Für Luhmann ist das Umstellen auf Beobachtungen zweiter Ordnung eine „wichtige Konsequenz funktionaler Differenzierung“ (1997: 766). Dabei denkt Luhmann in erster Linie an die Funktionssysteme selbst (ebd.: 766-767). Während er in der *Gesellschaft der Gesellschaft* auch das Individuum seit dem 18. Jahrhundert auf Beobachtung zweiter Ordnung umstellen sieht, ist es m. E. kein Zufall, dass gerade in der Auseinandersetzung mit dem Unterhaltungsegment der Massenmedien dagegen ein weitaus komplexeres Verhältnis von Individuum und Beobachtung angedacht wird. Populäre Romane motivieren mehr

als andere Produkte der Schriftkultur zur Beobachtung erster Ordnung – direkt, emotional, dingbezogen – *und* zur distanzierten, reflektierten Beobachtung solcher Beobachtung. Die Beobachtung von modischer Bekleidung in *Pamela* funktioniert dabei in doppelter Hinsicht als Motivation zur direkten Beobachtung/Wahrnehmung: zum einen durch ihre ostentative Raum- und Zeitgenossenschaft und zum anderen durch ihre sinnlichen Reize. Statt Beobachtungen erster Ordnung allein rational zu beobachten, kommt es beim Lesen von (populären) Romanen *auch* zum sinnlichen Nachvollzug dieser Beobachtung/Wahrnehmung, zur Einfühlung.

Populärkultur macht dem Individuum dabei kein unmögliches Angebot eines authentischen Lebens jenseits der Massenmedien; täte sie dies, müsste sie die Gleichursprünglichkeit von Individuum, Massenmedien und funktionaler Differenzierung leugnen. Stattdessen bietet die Populärkultur – im Sinne der hier behandelten Romane – Ansatzpunkte, mögliche individuelle Positionen *innerhalb* dieser Konstellation zu suchen: „The novel does represent humankind in society but it typically represents a single individual – alone – perceiving and reflecting upon his or her own place in that society.“ (Hunter 1990: 42) Hunters Definition des (frühen) Romans trifft sich hier mit Lawrence Grossbergs Definition des Populären, der jedoch zusätzlich die immer schon gegebenen Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft betont: „[Popular culture] has to be seen as a sphere in which people struggle over reality and their place in it, a sphere in which people are continuously working with and within already existing relations of power“ (1997: 2). Populärkultur ist dann keine Gegenkultur im Sinne einer Volkskultur, die sich grundsätzlich gegen die Ordnungsansprüche der Eliten- oder Hegemonialkultur stellt. Stattdessen handelt die Populärkultur affirmativ. Sie bestätigt die bestehende Welt – im Gegensatz zur Kunst der Avantgarde – und fordert dazu auf, innerhalb dieser Welt Entscheidungen zu treffen; oder anzuerkennen, dass auch Nicht-Entscheiden eine Selektion ist. In der Folge wird es möglich, das eigene Leben als Abfolge eben dieser Entscheidungen zwischen vorgegeben Möglichkeiten zu beobachten bzw. zu konstruieren.¹⁸ Populäre Romane fordern nicht notwendig eine Umkehrung der gesellschaftlichen Verhältnisse, schließlich partizipieren sie an eben jenem Medium, das die funktional-differenzierte Gesellschaft erst möglich gemacht hat. Stattdessen reinvestieren sie in diejenige Umwelt, die die Kommunikationen der Funktionssysteme ausschließen, obwohl sie sie erst erschaffen haben: in alles, was ausgespart bleibt, wenn die Individuen dort als ‘Personen’ adressiert werden, d. h. in die qua Körper zeitlich und räumlich situierten Menschen.

18 Ein solches Konzept modernen individuellen Lebens ist vergleichbar mit Luhmanns Begriff der Karriere; vgl. Luhmann 1989: 231-36.

Literatur

- Baecker, Dirk (2001): Lesen, urteilen, prüfen lassen: Über die intellektuelle Funktion. In: NZZ: Internationale Ausgabe, 24./25. 2. 2001. 51.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.) (2001): Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Stuttgart: Metzler.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.) (2002): Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4. Stuttgart: Metzler.
- Barry, Jonathan (1995): Literacy and Literature in Popular Culture: Reading and Writing in Historical Perspective. In: Harris (1995): 69-94.
- Beardsley, Monroe C. / Wimsatt, William K. (1954): The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington, Ky.: University of Kentucky Press.
- Brückmann, Patricia C. (2001): Clothes of Pamela's Own: Shopping at B-Hall. In: Eighteenth Century Life 25:2. 201-213.
- Buck, Anne (1992): Pamela's Clothes. In: Costume 26. 21-31.
- Burke, Peter (1978): Popular Culture in Early Modern Europe. London: Temple Smith.
- Chaden, Caryn (1988): Pamela's Identity Sewn in Clothes. In: Keener / Lorsch (1988): 109-118.
- Davis, Lennard J. (1983): Factual Fictions: The Origins of the English Novel. New York: Columbia University Press.
- Esposito, Elena (2004): Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Übers. Alessandra Corti. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fiske, John (1992): Understanding Popular Culture. Boston et al.: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1995): Popular Culture. In: Lentricchia / McLaughlin (1995): 321-335.
- Fontius, Martin (2001): Einfühlung/Empathie/Identifikation. In: Barck et al. (2001): 121-143.
- Gentleman's Magazine, Januar 1741.
- Golby, John M. / Purdue, A. W. (1999): The Civilisation of the Crowd: Popular Culture in England 1750-1900, rev. ed. Stroud: Sutton.
- Göttlich, Udo / Winter, Rainer (Hrsg.) (1999): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: Von Halem.
- Grossberg, Lawrence (1997): Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture. Durham, London: Duke University Press.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich / Pfeiffer, Klaus Ludwig (Hrsg.) (1986): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1981): Notes on Deconstructing 'The Popular'. In: Samuel (1981): 227-240.
- Harris, Tim (Hrsg.) (1995): Popular Culture in England, c. 1500-1850. London: Macmillan.
- Huck, Christian (2003): Das Paradox der Mytho-poetik: Dichtung und Gemeinschaft in der irischen Literatur – Yeats, Heaney, Boland. Heidelberg: Winter.
- Hühn, Peter (1998): Watching the Speaker Speak: Self-Observation and Self-Intransparency in Lyric Poetry. In: Jeffreys (1998): 215-244.
- Hühn, Peter (2001): The Precarious Autopoiesis of Modern Selves: Daniel Defoe's *Moll Flanders* and Virginia Woolf's *The Waves*. In: European Journal of English Studies 5. 335-348.
- Hühn, Peter / Kiefer, Jens (im Erscheinen): Approche descriptive de l'intrigue et de la mise en intrigue par la théorie des systèmes. In: Travaux du Groupe de recherche en narratologie de l'Université de Hambourg (Arbeitstitel). Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- Hunter, J. Paul (1990): Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction. New York, London: Norton.
- Jauß, Hans-Robert (1982): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München: Fink.

- Jeffreys, Mark (Hrsg.) (1998): *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*. New York, London: Garland.
- Keener, Frederick M. / Lorsch, Susan E. (Hrsg.) (1988): *Eighteenth-Century Women and the Arts*. New York: Greenwood.
- Keymer, Thomas / Sabor, Peter (2005): *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keymer, Thomas / Sabor, Peter (Hrsg.) (2001): *The Pamela Controversy: Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela, 1740-1750*. London: Pickering & Chatto.
- Kley, Antje (2005): *Print Culture, Contingency and the Discourse of Femininity*. In: Moessner / Schmidt (2005): 121-135.
- Krieger, David J. (1999): *Kunst als Kommunikation: Systemtheoretische Beobachtungen*. In: Weber (1999): 47-82.
- Lentricchia, Frank / McLaughlin, Thomas (Hrsg.) (1995): *Critical Terms for Literary Study*. 2. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1986): *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Gumbrecht / Pfeiffer (1986): 620-672.
- Luhmann, Niklas (1989): *Individuum, Individualität, Individualismus*. In: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 149-258.
- Luhmann, Niklas (1990). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1992a): *The Form of Writing*. In: *Stanford Literary Review* 9. 15-42.
- Luhmann, Niklas (1992b): *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: WV.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl. Opladen: WV.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Moessner, Lilo / Schmidt, Christa M. (Hrsg.) (2005): *Anglistentag 2004 Aachen: Proceedings*. Trier: WVT.
- Mullan, John / Reid, Christopher (2000a): *Introduction*. In: dies. (2000b): 1-28.
- Mullan, John / Reid, Christopher (Hrsg.) (2000b): *Eighteenth-Century Popular Culture: A Selection*. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Reinfandt, Christoph (2003): *Romantische Kommunikation: zur Kontinuität der Romantik in der Moderne*. Heidelberg: Winter.
- Ribeiro, Aileen (2005): *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*. New Haven, London: Yale University Press.
- Richardson, Samuel (1971): *Pamela, or, Virtue Rewarded*. Boston et al.: Houghton Mifflin.
- Samuel, Raphael (Hrsg.) (1981): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Schneider, Ralph (2000): *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenberg.
- Stäheli, Urs (1997): *Exorcising the 'Popular' Seriously: Luhmann's Concept of Semantics*. In: *International Review of Sociology / Revue Internationale des Sociologie* 7:1. 127-145.
- Stäheli, Urs (1999): *Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie*. In: Göttlich / Winter (1999): 321-336.
- Stäheli, Urs (2003): *The Popular and the Political System*. In: *Cultural Studies* 17:2. 275-299.
- Stein, Edith (1917): *Zum Problem der Einfühlung*. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses.
- Strässle, Thomas / Torra-Mattenklott, Caroline (2005a): *Einleitung*. In: dies. (2005b): 9-18.
- Strässle, Thomas / Torra-Mattenklott, Caroline (Hrsg.) (2005b): *Poetiken der Materie: Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg i. Br. / Berlin: Rombach.
- Strowick, Elisabeth (2005): *Lesen als material event: Materialität in Literatur und Literaturtheorie*. In: Strässle / Torra-Mattenklott (2005b): 77-93.

- The Monthly Review; or, the Literary Journal, Enlarged: from May to August (London: 1791).
- Watt, Ian (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London: Chatto & Windus.
- Weber, Stefan (Hrsg.) (1999): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*. Wien: Passagen Verlag.
- Werber, Niels (1992): *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: WV.
- Winkler, Karl Tilman (1998): *Wörterkrieg. Politische Debattenkultur in England 1689-1750*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Wolter, Gundula (2002): *Teufelshörner und Lustäpfel: Modekritik in Wort und Bild 1150-1620*. Marburg: Jonas.
- Zumthor, Paul (2002): *Mündlichkeit/Oralität*. In: Barck et al. (2002): 234-256.