

Kunst und Volk

Robert Eduard Prutz' und Gottfried Kellers Konzept einer zugleich ästhetischen und populären Literatur*

Es ist kein günstiges Urteil, das Gottfried Keller in Briefen an befreundete Schriftsteller über die zeitgenössische Literatur fällt. So schreibt er 1860 an Berthold Auerbach: „Es gibt ja fast nichts mehr zu lesen von Hauptsachen Jahr aus und ein, und wenn was kommt [...], so ärgert man sich nur über die Roheit und den bösen Willen heutiger Talente,¹ und fast zwanzig Jahre später beklagt er Paul Heyse gegenüber das „poetische Fuchsentum, das sich jetzt so breit“ mache und befürchtet, das Publikum könnte sich die „gebildete Dichtkunst“ ganz abgewöhnen.² Kellers Kritik kann nicht allein mit persönlichen Irritationen eines Autors, dessen Verhältnis zu Dichterkollegen und Verlegern nicht immer nur durch Harmonie gekennzeichnet war, erklärt werden, sie zeugt vielmehr von einem Unbehagen, das in ursächlichem Zusammenhang steht mit einer Entwicklung, die es hier kurz zu skizzieren gilt:³ Die literarische Kultur im 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die enorme Ausweitung der Produktion und Rezeption von Lesestoff und damit verbunden durch eine zunehmende Professionalisierung der das kulturelle Kommunikationssystem konstituierenden Institutionen. Technische Innovationen wie die Erfindung der mechanischen Schnellpresse und seit 1872 der Rotationsdruck oder die Entwicklung des Holzschliffverfahrens im Bereich der Papierherstellung ermöglichen eine schnellere und zugleich kostengünstigere Herstellung von Drucksachen, der Abbau von

* Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der 2001 im Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft erschienen ist.

¹ Gottfried Keller: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hg. von Carl Heibling, Berlin 1950–1954, hier Band III, 2, S. 201.

² Keller (Anm. 1) III, 1, S. 36.

³ Aus der mittlerweile reichhaltigen Literatur zur Entwicklung des literarischen Marktes im 19. Jahrhundert sollen hier nur einige neuere Überblicksdarstellungen genannt werden: Peter Uwe Hohendahl: *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870*, München 1985; Ulrich Schmid: „Buchmarkt und Literaturvermittlung“. In: *Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid, München, Wien 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 5), S. 60–93 und S. 611–619; sowie Eva D. Becker: „Literaturverbreitung“. In: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpé, München, Wien 1996 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 6), S. 108–143 und S. 747–750.

Zollschranken, die Senkung der Postgebühren und vor allem die Verbesserung der Verkehrswege erleichtern die Zirkulation von Büchern und Zeitschriften. Entscheidender noch als die genannten Neuerungen dürfte die Zunahme der Lesefähigkeit gewesen sein. Während für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts davon auszugehen ist, dass nur eine Minderheit der Bevölkerung in der Lage war, ein Buch zu lesen, sinkt der Anteil der Analphabeten in Deutschland bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf etwa 10 Prozent.⁴ Damit ist die Voraussetzung geschaffen für eine alle Bevölkerungsgruppen umfassende Praxis individueller Lektüre. Bereits 1863 beschreibt beispielsweise der Meiningener Pfarrer und Schulrektor Friedrich Schaubach seine Landsleute als ein einzig Volk von Lesern und Leserinnen. Mit Ausnahme des städtischen Proletariats, welches „nach der anstrengenden Handarbeit des Tages seine Erholung im Schlaf, seinen Genuss in Kartoffeln und Branntwein“ finde, seien alle sozialen Schichten, von der „Classe der Besitzlosen“, den Dienstboten, Gesellen und Soldaten, über den „Mittelstand“, den Handwerkern, Bauern und subalternen Beamten, bis hin zu den „höheren oder gebildeten Stände[n]“, als Lesepublikum in Betracht zu ziehen.⁵ Die vor allem nach der Jahrhundertmitte rapide steigende Nachfrage nach Gedrucktem wird nicht nur durch Bücher, sondern in zunehmendem Maße auch durch Zeitschriften gedeckt. Angesichts des weiterhin recht hohen Buchpreises ziehen es die meisten Leser vor, ihren Literaturbedarf mit Hilfe von Leihbibliotheken, welche, wie bereits Robert Eduard Prutz betont, „die hauptsächlichsten und oft sogar die einzigen Vermittler der Unterhaltungslectüre“ seien,⁶ oder aber mittels Zeitschriften, in denen Romane und Novellen als Vorabdruck erscheinen,⁷ zu befriedigen. Zudem gewinnt die Kolportageliteratur an Bedeutung, welche den unteren ländlichen aber auch städtischen Schichten preiswerte Bildungs- und Unterhal-

⁴ Becker (Anm. 3), S. 110.

⁵ [Friedrich] Schaubach: „Zur Charakteristik der heutigen Volksliteratur“. Ge-
krönte Preisschrift, Hamburg 1863, S. 8–14 passim.

⁶ Robert Eduard Prutz: Die deutsche Literatur der Gegenwart. 1848 bis 1858. 2 Bde.
2. Auflage, Leipzig 1860, hier Bd. 1, S. 72. Die Bedeutung der Leihbibliotheken
insbesondere für die Romanlektüre haben die seit den 1970er Jahren verstärkten
diesbezüglichen Forschungsbemühungen deutlich werden lassen. Vgl. den Forschungsbericht von Kurt Habitzel und Günter Mühlberger: „Die
Leihbibliotheksforschung in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Ergebnisse
und Perspektiven“. In: IASL 22 (1997), Heft 2, S. 66–108.

⁷ So ist Gottfried Kellers gesamtes Spätwerk in der angesehenen *Deutschen Rund-
schau* als Vorabdruck erschienen (vgl. dazu Hans-Jürgen Schrader: Im
Schraubstock moderner Marktmechanismen. Vom Druck Kellers und Meyers
in Rodenbergs „Deutscher Rundschau“, Zürich 1994 (Zweiundsechzigster
Jahresbericht 1993 der Gottfried Keller-Gesellschaft)). Ungleich verbreiteter
als die anspruchsvollen Kulturzeitschriften waren allerdings Familienzeitschriften
wie die *Gartenlaube*, welche um die Mitte der 1870er Jahre die – weltweit
einmalige – Spitzenaufgabe von 382 000 Exemplaren erreichte (vgl. Schrader, S. 7).

tungsmöglichkeiten bietet.⁸ Die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte herausbildende quasi-industrielle Produktion⁹ von Literatur zeitigt Folgen für die Stellung der Schriftsteller. Die Bereitschaft, sich den Marktbedürfnissen anzupassen vorausgesetzt, kann ein Verfasser belletristischer Werke ein Einkommen erreichen, das es ihm erlaubt, vom Schreiben zu leben.¹⁰ Die wachsende Nachfrage insbesondere nach unterhaltender Erzählprosa gewährleistet den kontinuierlichen Absatz seiner Werke, neue Regelungen im Bereich des Urheberrechtes sichern ihm den Ertrag seiner Arbeit. Die hier beschriebenen Veränderungen der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur bleiben nicht ohne Einfluss auf Form und Inhalt der veröffentlichten Werke. Die Zunahme der individuellen Lektüre führt zu einer Privilegierung der Belletristik zulasten der lyrischen und dramatischen Genres und leitet den Siegeszug des Romans und der Novelle ein; die Heterogenität des immer breiteren Lesepublikums zwingt darüber hinaus Autoren, Verleger und Zeitschriftenherausgeber, unterschiedlichste Erwartungen zu berücksichtigen. Die Ausdifferenzierung der Erzählprosa und in diesem Zusammenhang die Etablierung von Gattungen wie Geschichtsroman, Ritterroman, Räuberroman, Schauerroman, Liebesroman, Heimatroman, Abenteuerroman, Wildwestroman oder Kriminalroman zielen darauf, das Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums zu befriedigen.¹¹ So erfolgreich die Bemühungen um die Publikumsgunst ökonomisch betrachtet auch gewesen sein mögen, in ästhetischer Hinsicht erschienen sie nicht wenigen Zeitgenossen als durchaus problematisch. Die Literaturkritik, die im Gefolge der Expansion des litera-

⁸ Der meist in wöchentlichen Lieferungen verkaufte Kolportageroman macht nur einen vergleichsweise geringen Teil der von Kolporteurs vertriebenen Literatur aus (vgl. Becker (Anm. 3), S. 129f.). Dennoch bildete er für die unteren Bevölkerungsschichten nicht selten die einzige Möglichkeit, ihr Bedürfnis nach Belletristik zu stillen. Vgl. Günter Kosch und Manfred Nagl: Der Kolportageroman. Bibliographie 1850–1960, Stuttgart 1963; und Andreas Graf: „Literarisierung und Kolportageroman. Überlegungen zu Publikum und Kommunikationsstrategie eines Massenmediums im 19. Jahrhundert“. In: Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Hg. von Ursula Brunold Bigler und Hermann Bausinger, Bern [u. a.] 1995, S. 277–291.

⁹ Friedrich Schaubach spricht im ersten, den zeitgenössischen Produktionsbedingungen von Literatur gewidmeten Kapitel seiner Preisschrift denn auch von „Bücherfabriken“ (Schaubach (Anm. 5), S. 7).

¹⁰ Zu den Autorenhonoraren im 19. Jahrhundert vgl. Reinhard Wittmann: „Literarisches Leben 1848 bis 1880“. In: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Hg. von Max Bucher [u. a.], Bd. 1, Stuttgart 1976, S. 161–257 und S. 292–308, hier S. 206–215.

¹¹ Zu einer Typologie der Unterhaltungsliteratur vgl. Hainer Plaul: Illustrierte Geschichte der Trivilliteratur, Hildesheim, Zürich, New York 1983, S. 185–234. Vgl. auch Peter Nusser: Trivilliteratur, Stuttgart 1991 (Sammlung Metzler 262), S. 57–87.

rischen Marktes an Bedeutung gewinnt,¹² begegnet den modernen Populärromanen und -erzählungen denn auch mit unverhohlener Skepsis und setzt damit eine Tradition fort, deren Anfänge Johann Georg Sulzers, Karl Philipp Moritz', Friedrich Schillers und Johann Wolfgang Goethes bisweilen polemische Auseinandersetzung mit 'Trivilliteratur' markieren.¹³ Die Herausbildung eines sämtliche Bevölkerungsgruppen integrierenden literarischen Kommunikationssystems ausschließlich unter dem Aspekt der ästhetischen Depravation zu beurteilen, hieße allerdings, das einem dynamischen literarischen Markt inhärente Wirkungspotential auszublenden. Wenn, wie Wilhelm Scherer in seiner 1888 postum erschienenen *Poetik* formuliert, „das poetische Product“ eine „Waare wie eine andere“ darstellt, welche durch eine Vielzahl von Institutionen unters Volk gebracht wird,¹⁴ bedeutet dies, dass Poesie ihren Ort nicht mehr allein in elitären Zirkeln findet, sondern eine Breitenwirkung gewinnt, welche literarischem Schaffen neue Relevanz verleiht.¹⁵ Nicht nur aus der Sicht der späten Aufklärer mit ihren volkspädagogischen Ambitionen, sondern auch aus derjenigen nicht weniger republikanisch gesinnter Autoren des Vormärz bedeutete demnach die Expansion des literarischen Marktes weniger eine Bedrohung des ästhetischen Status' fiktionaler Literatur als vielmehr eine Erweiterung des Handlungsspielraumes. Je größer der Kreis der an literarischer Kommunikation Partizipierenden war, desto einfacher wurde es, politische, ökonomische und soziale Postulate ins Bewusstsein der Bürger zu tragen. Die vielfach beschworene Vision einer auf das Volk ausgerichteten Kultur, die

¹² Peter Uwe Hohendahl: „Literaturkritik in der Epoche des Liberalismus“. In: Ders. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)*, Stuttgart 1985, S. 129–204.

¹³ Jochen Schulte-Sasse: *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*, München 1971 (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 6). Die moderne Trivilliteraturforschung hat mittlerweile zunehmend unüberschaubare Ausmaße angenommen. Vgl. die Forschungsberichte von Günther Fetzner und Jörg Schönert: „Zur Trivilliteraturforschung 1964–1976“. In: *IASL 2* (1977), S. 1–39; und Nusser (Anm. 11), S. 10–20; sowie die kritische Auseinandersetzung mit Tendenzen innerhalb der jüngeren Trivilliteraturforschung in Holger Dauer: *Ludwig Fulda, Erfolgsschriftsteller. Eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Interpretation populärdramatischer Texte*, Tübingen 1998 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 62), S. 84–104.

¹⁴ Wilhelm Scherer: *Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse* hg. von Gunter Reiss, Tübingen 1977, S. 85f.

¹⁵ Vgl. beispielsweise die diesbezüglichen Äußerungen Robert Eduard Prutz', der in *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* festhält: „Die Buchdruckerkunst – ist es nicht erst durch sie möglich geworden, vermöge der Ausbreitung, welche die literarischen Productionen durch sie erhielten, auch die großen Massen des Volks in die Interessen des Geistes, die Angelegenheiten der Literatur hineinzuziehen?“ (Robert Eduard Prutz: „Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen“. In: Ders.: *Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur*. Bd. 2, Merseburg 1847, S. 166–212, hier S. 185f.).

Karl Gutzkow zur irritierten Bemerkung veranlasste „Kein Potentat genießt soviel Verehrung jetzt wie das Volk. [...] Die Kunst, die Literatur, die Wissenschaft existirt nur noch – fürs Volk! [...] Ueberall Volksbibliotheken, Volksgeschichten! Volkserzählungen! Volkston, Volksmoral und ein zugleich gewünschter größtmöglicher Volksabsatz!“¹⁶, war ohne ein ausdifferenziertes und für alle zugängliches System unterschiedlicher Medien nicht zu verwirklichen. Andererseits musste eine primär didaktischen, politischen oder unterhaltenden Zwecken dienende Literatur notwendigerweise in Konflikt geraten mit der während fast des ganzen 19. Jahrhunderts dominierenden autonomieästhetischen Auffassung von Kunst. Solange auch jene Autoren, welche dem Volk die zentrale Rolle bei der Konstituierung neuer politischer und kultureller Strukturen zuwiesen, an kunsttheoretischen Positionen des deutschen Idealismus festhielten, befanden sie sich in einem Dilemma, von dem auch der bedeutendste frühe Beitrag zur Belletristik, Robert Eduard Prutz' erstmals 1845 veröffentlichter Aufsatz *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* zeugt.¹⁷ Bereits 1843 hatte Prutz in seiner *Abhandlung zur Politischen Poesie der Deutschen* den prekären ästhetischen Status der Vormärzlyrik, welche im Kontext eines klassizistischen Positionen verpflichteten Diskurses von den Zeitgenossen als 'Tendenzdichtung' abqualifiziert wurde, reflektiert.¹⁸ Prutz' von der germanistischen Forschung noch kaum gewürdigte Auseinandersetzung mit nichtkanonischen Textkorpora illustriert beispielhaft die Problematik einer Literaturauffassung, welche Breitenwirkung einfordert, ohne sich aus den Fesseln einer autonomieästhetischen Norm lösen zu können.¹⁹ Sie erhellt zugleich den engen Zusammenhang zwischen der in der ersten Hälfte des 19. Jahr-

¹⁶ Karl Gutzkow: „Volk und Publicum“. In: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 3 (1855). Zitiert nach: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*. Hg. von Max Bucher [u. a.]. Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 674. Zur Bedeutung, die insbesondere liberale Autoren dem Volk als Adressat kultureller Bemühungen zuschrieben, vgl. Hohendahl (Anm. 3), S. 340–60; und Nusser (Anm. 11), S. 101–104.

¹⁷ Der Aufsatz erschien erstmals im 3. Jahrgang des von Prutz herausgegebenen *Literarhistorischen Taschenbuchs*, und ist wiederabgedruckt in Prutz (Anm. 15), S. 166–212. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert. Der Text findet sich auch in den von Bernd Hüppauf (Robert Prutz: *Schriften zur Literatur und Politik*. Hg. von Bernd Hüppauf, Tübingen 1973 (Deutsche Texte 27), S. 10–33) und Ingrid Pepperle (Robert Eduard Prutz: *Zu Theorie und Geschichte der Literatur*. Hg. von Ingrid Pepperle, Berlin-Ost 1981 (Deutsche Bibliothek 10), S. 108–128) herausgegebenen Anthologien Prutzscher Werke.

¹⁸ Silvia Serena Tschopp: „Von den Aporien politischen Dichtens im Vormärz: Robert Eduard Prutz“. In: *Euphorion* 95 (2001). S. 39–67.

¹⁹ Die Forschungslage zu Prutz ist immer noch wenig befriedigend. Einführende Überlegungen in Anthologien seiner Werke (neben den in Anm. 17 erwähnten ist noch die von Hartmut Kircher herausgegebene Sammlung: Robert Prutz: *Zwischen Vaterland und Freiheit. Eine Werkauswahl*. Mit einem Geleitwort von Gustav W. Heinemann, Köln 1975; zu nennen), vereinzelte Aufsätze sowie die Monographien von Reinhard Lahme: *Zur literarischen Praxis*

hundreds lebhaft geführten Debatte um Volksliteratur und dem von den deutschen Realisten postulierten Konzept einer Idee und reale Erfahrung versöhnenden Kunst und bietet darüber hinaus Ansätze zu einer soziologischen Betrachtungsweise, deren bemerkenswerte Modernität ins Auge sticht. Prutz' Überlegungen zu unterhaltender Erzählprosa sollen deshalb den Ausgangspunkt bilden für die Darstellung der Probleme einer sich im Spannungsfeld von Kunst und Kommerz bewegenden Literatur. Sie offenbaren die Hoffnungen, die ein politisch liberaler Autor in der ersten Jahrhunderthälfte im Hinblick auf die Entwicklung des Buch- und Zeitschriftenmarktes hegen konnte und deuten zugleich jene Aporie einer populären und ästhetischen Dichtung an, welche Gottfried Keller einige Jahrzehnte später in seiner Erzählung *Die mißbrauchten Liebesbriefe* mit aller Konsequenz entfaltet.

I.

Zwar ist, wie Prutz einräumt, „das Moderne [...] nur selten schön“ und „das Neueste nicht immer das Beste“,²⁰ dennoch zeichnet er in *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* ein differenziertes, nicht durchwegs negatives Bild der zeitgenössischen Literatur.²¹ Sein Interesse gilt dabei weniger denjenigen Artefakten, welche „ästhetischen Genuss, [...] Vertiefung in das Schöne, Wahre, Göttliche“ ermöglichen, als vielmehr jenen „Lectürbüchern“, deren Zweck es ist, „auf gefällige Weise [...] über ein paar öde, beschäftigungslose Stunden“ hinwegzuhelfen (S. 173). Die Brisanz seines Unterfangens ist Prutz durchaus bewusst, betont er doch, dass die Unterhaltungsliteratur ungeachtet ihres „außerordentlichen Umfangs“ von der Kritik entweder ignoriert oder aber mit „ästhetische[r] Geringschätzung“ und „moralische[r] Bedenklichkeit“ betrachtet worden sei (S. 168). Wenn er in der Folge die Berechtigung einer primär unterhaltenden Erzählprosa herausstellt, tut er dies nicht, indem er deren künstlerische Dignität postuliert, sondern indem er deren historische Legitimität begründet: Die Dichotomie von kanonischer, die Zeit überdauernder und unterhaltender, für den Augenblick bestimmter Dichtung

bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen: Robert Eduard Prutz. Ein Kapitel aus den Anfängen der akademischen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert, Erlangen 1977 (Erlanger Studien 7); und Edda Bergmann: Ich darf das Beste, das ich kann, nicht tun. Robert Eduard Prutz (1816–1872) zwischen Literatur und Politik, Würzburg 1997 (Spektrum Politikwissenschaft 1); konstituieren den bisher spärlichen Ertrag wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem liberalen Publizisten und Literaturhistoriker.

²⁰ Prutz (Anm. 15), S. 173.

²¹ Zu Prutz' *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* vgl. Wolfgang R. Langenbacher: „Robert Prutz als Theoretiker und Historiker der Unterhaltungsliteratur. Eine wissenschaftliche Erinnerung“. In: Studien zur Trivilliteratur. Hg. von Heinz Otto Burger, Frankfurt/M. 1968 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 1), S. 117–136; und Lahme (Anm. 19), S. 199–205.

erscheint ihm dabei als Spezifikum der Moderne. Weder bei den Griechen, bei denen die „Bildung [...] allgemeines Besitzthum des ganzen Volkes“ war, noch bei den Römern, welche die „Bildung [...] auf einen [...] kleinen Kreis beschränkte[n], während die Masse des Volkes, in literarischer Hinsicht, völlig ungebildet und ohne Interesse, mithin auch ohne Bedürfniß“ existierte (S. 175), seien die Voraussetzungen für die Entstehung jener Unterhaltungsliteratur gegeben gewesen, welche sich auf der „Grundlage eines großen, gemischten Publikums“ selbst erzeuge (S. 179). Die „modernen Völker“, die das „von keiner Reflexion verkümmerte[s], von keinem Zwiespalt getrübt[e] Dasein“, das den antiken Völkern eignete, hinter sich gelassen hätten und in einer Epoche lebten, welche durch einen „geheime[n] Bruch“, durch den Gegensatz zwischen „Bildung und Leben, Theorie und Praxis“ gekennzeichnet sei (S. 180 f.), besäßen ein Kultursystem, in dem die Divergenz zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Dichtung als unaufhebbar gelte. Die Gründe für diese Entwicklung ortet Prutz in den ökonomischen und sozialen Gegebenheiten seiner Zeit. Da eine Mehrheit der Bevölkerung dazu verurteilt sei, „mühselig, im Schweiß des Angesichts, für die Nothdurft des Augenblicks zu arbeiten und dem Heute das Morgen abzurufen“ (S. 169), böte sich den Menschen keine Möglichkeit, jene Bildung zu erwerben, welche auch Prutz als notwendig für das adäquate Verständnis künstlerischer Hervorbringungen erachtet; da überdies die berufliche Belastung der wirtschaftlich erfolgreichen und der dem Frivolen zuneigende Geschmack der sozial führenden Schichten eine ernsthafte Lektüre behinderten, befriedige die Unterhaltungsliteratur auf ideale Weise die Bedürfnisse eines Publikums, das sich entweder „durch die Traumwelt der Dichtung [über] das Elend seiner Wirklichkeit hinwegzutäuschen“ versuche (S. 170) oder aber, „verwöhnt durch Uebermaß und Wechsel der Genüsse“, im „Pikanten“, „Leichtfertigen“ und „Blendenden“ Zerstreuung finde (S. 172). Prutz' Kritik richtet sich allerdings nicht in erster Linie gegen den hier beschriebenen „ästhetischen Indifferentismus“ (S. 173) des Publikums, sondern gegen die Schriftsteller, welche sich weigerten, die Erfahrungen und Erwartungen der zeitgenössischen Leser zur Kenntnis zu nehmen: „Unsre Dichter, statt aus der Fülle des Lebens, schöpfen sie aus den Compendien der Aesthetik; nicht wie sie ihre Zeit ergreifen, ihr Volk mit sich reißen, ihre Wirklichkeit verklären, sondern das war ihre Sorge, wie sie der Kritik genügen“ (S. 190). Das Zitat offenbart die doppelte Stoßrichtung von Prutz' Argumentation. Einerseits geht es ihm darum, die Ursachen für die aus seiner Sicht problematische Aufspaltung der literarischen Produktion in künstlerisch anspruchsvolle aber kaum gelesene und triviale aber äußerst verbreitete Erzählprosa darzulegen, andererseits versteht sich sein Beitrag als Appell, auf eine Dichtung hinzuarbeiten, welche ästhetische Formgebung mit Popularität verbindet. Den Erfolg der Unterhaltungsliteratur erklärt Prutz nicht nur mit der Heterogenität der Adressaten fiktionaler Prosa, entscheidender noch scheint

ihm die Missachtung der Publikumsbedürfnisse gerade durch die gelehrten Autoren, welche die Herausbildung einer Belletristik begünstige, die den Lesern das bietet, was sie in klassischen Werken vermissen. Im Gegensatz zu Frankreich, England, Spanien oder Italien, deren bedeutendste Autoren breit rezipiert würden, gelte für Deutschland: „was gut ist [...], das ist langweilig, und das Kurzweilige ist schlecht; was die Aesthetik billigt, das degoutirt das Publikum, und umgekehrt, was dem Publikum behagt, davor bekreuzt sich die Aesthetik“ (S. 197). Die Folgen dieses Befunds beschreibt Prutz mit der ihm eigenen Prägnanz: „Ein reiner deutscher Dichter darf eigentlich nichts schreiben, als bloß lyrische Gedichte und allenfalls Dramen, nämlich unaufführbare; von Romanen aber nur Kunstromane [...]. Das eigentlich, was die Menge unterhält: die stoffhaltigen, soliden Geschichten voll Abenteuer, Spannung und Verwicklung, die Tragödien, die mehr als zwei volle Häuser machen, die allerliebsten Lustspiele, bei denen das Publikum sich todt lachen will [...] – er überlässt es Alles den Handwerkern und Pfüschern, den Franzosen, den Engländern, der Industrie der Uebersetzer!“ (S. 200). Was Prutz fordert, sind „geschmackvolle[n] und unterhaltende[n]“ Romane, denn „es ist nicht abzusehen, warum nur das Gemeine unterhaltend sein soll und warum immer die Grazien gähnen müssen“ (S. 204). Wie eine zugleich ästhetische und dem poetologischen Konzept des *delectare* verpflichtete Dichtung aussehen könnte, führt Prutz nicht weiter aus. Als stoffliche Grundlage empfiehlt er „die Geschichte unsers Volkes, die Wirklichkeit unserer Zeit, [...] unsre Sitten, [...] unsre Landschaften, [...] unser eigenstes Dasein“ und verweist in diesem Zusammenhang auf Karl Leberecht Immermanns *Münchhausen*, Willibald Alexis' *Cabanis*, Jeremias Gotthelfs Romane und Erzählungen und vor allem Berthold Auerbachs Dorfgeschichten.²² Erst eine derart an den heimatlichen Gegebenheiten orientierte poetische Prosa darf den Anspruch erheben, jene in Deutschland noch ausstehenden „Volksromane“²³ zu inaugurieren, welche im Medium der Unterhaltung den Leser heranbilden zum Bürger einer noch zu schaffenden deutschen Nation.

Zwar vermag sich auch der Verfasser von *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* nicht gänzlich dem normativen Anspruch einer klassizistischen Betrachtungsweise zu entziehen, wie seine ästhetischen Vorbehalte gegenüber der am Massengeschmack orientierten Roman- und Novellenproduktion und sein Beharren auf dem „innerlichen Verständniß des Schönen“ als „Kern der Kunst“ (S. 184) offenbaren, dennoch öffnet sein historischer Ansatz den Weg für einen neuen wissenschaftlichen und künstlerischen Umgang mit Belletristik. Indem er Unterhaltungsliteratur als „nothwendiges Product“ (S. 185) einer im Umbruch befindlichen Epoche, in wel-

²² Prutz (Anm. 15), S. 207f.

²³ Prutz (Anm. 15), S. 211.

cher die dialektisch aufeinanderbezogenen Prinzipien 'Natur' und 'Reflexion' noch nicht zur Synthese gelangt sind, erklärt,²⁴ kann er deren Existenz legitimieren und zugleich jene zukünftige Dichtung antizipieren, in der die angestrebte Versöhnung von Wirklichkeit und Kunstidee gelingt. Die Nähe des in diesem Zusammenhang erhobenen Postulats einer in wirklicher Erfahrung wurzelnden Poesie zu den wenige Jahre später durch Exponenten des programmatischen Realismus wie Julian Schmidt oder Otto Ludwig formulierten Positionen ist offenkundig. Wenn Prutz sich gegen eine Literatur verwarht, die „den nähernden Boden der Wirklichkeit verlässt und ein Wolkenkuckucksheim in die Lüfte baut“ (S. 192), und für eine Dichtung einsteht, welche die den Lesern vertraute Welt „im Zauberspiegel der Kunst verklär[t]“ (S. 207), nimmt er eine Dichtungsauffassung vorweg, die er 1859 in *Die deutsche Literatur der Gegenwart* folgendermaßen präzisieren wird: „Der wahren Kunst ist der Idealismus eben so unentbehrlich als der Realismus: denn was ist alle Kunst selbst anders, als die ideale Verklärung des Realen, die Aufnahme und Wiedergeburt der Wirklichkeit in dem ewig unvergänglichen Reiche des Schönen? [...] weder der abstracte Idealismus, der sich um die Wirklichkeit der Dinge nicht kümmert, kann ein Kunstwerk schaffen, noch ragt der brutale Realismus, der nichts weiter weiß und will als eben diese gemeine Wirklichkeit der Dinge, jemals hinaus in die heiteren Höhen der Kunst.“²⁵ Das Konzept einer 'idealrealistischen' Kunst verbindet der politisch engagierte Publizist Prutz mit der Beschwörung einer politischen Neuordnung Deutschlands, als deren Ziel die nationale Einigung im Rahmen eines republikanischen Gemeinwesens aufscheint. Denn nur auf dem „Boden des nationalen Bewußtseins“²⁶ könne eine Literatur gedeihen, welche die ästhetische Vollkommenheit und gedankliche Tiefe der 'hohen' Dichtung mit dem Erfahrungshorizont und der Bedürfnislage des Volkes in Einklang bringt und der ausschließlich der Zerstreuung dienenden Erzählprosa das Fundament entzieht.

II.

Gottfried Kellers wenig freundliche Beurteilung des ihm als Herausgeber des *Deutschen Museums* bekannten Prutz²⁷ – in einem Brief an Ludmilla Assing beschreibt er ihn als „dumme[n] Kerl“, der „rühmt [...], was schlecht, und tadelt, was gut ist“²⁸ – kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der deutsche Literaturhistoriker eine Auffassung

²⁴ Prutz (Anm. 15), S. 189f. Vgl. auch in: Ders. (Anm. 15), S. 180, wo die unmittelbare Verbundenheit mit der eigenen natürlichen Existenz als Signum der Antike beschrieben wird, während die moderne Zeit als von „der Blässe des Gedankens angekränkelt“ erscheint.

²⁵ Prutz (Anm. 6). Bd. 1, S. 58f.

²⁶ Prutz (Anm. 15), S. 182.

²⁷ Keller Briefe III, 2 (Anm. 1), S. 54.

²⁸ Keller Briefe II (Anm. 1), S. 59. Dass auch Prutz das Werk des jungen Schweizers nicht vorbehaltlos anerkannte, belegt sein Urteil in *Die deutsche Literatur der*

von Dichtung vertritt, die sich in mancher Hinsicht mit derjenigen des Zürcher Autors deckt. In seinem mit Blick auf das Schillerjubiläum verfassten Aufsatz *Am Mythenstein* erkennt auch Keller in den „geschichtliche[n] Erinnerungen“, in der „Summe sittlicher Erfahrung“ sowie in der „gemeinsame[n] Lebenshoffnung eines Volkes“²⁹ das Fundament für die von ihm geforderte „Nationalästhetik“.³⁰ Was eine in menschlicher Empirie verankerte Kunst anzustreben habe, sei allerdings nicht die einfache Abbildung wirklicher Phänomene, sondern deren poetische Überhöhung, denn „[d]ie unmittelbare Beschreibung, sobald sie sich für Dichtung geben will, bleibt immer hinter der Wirklichkeit zurück; aber die dichterische Anschauung [...] wird sie gewissermaßen überbieten und zum Ideal erheben, ohne gegen die Natur zu verstoßen.“³¹ Moderne Poesie habe der „Ausdruck des Innerlichen, Zuständlichen und Notwendigen“ zu sein, „das jeweilig in einer Zeit und in einem Volke steckt“,³² und sie werde es dann, wenn es ihr gelinge, nach dem Vorbild Friedrich Schillers „von jedem gegebenen Punkte aus die Welt treu und ideal zugleich aufzubauen.“³³ Bei aller Emphase, mit der Keller seine Vision vaterländischer Dichtkunst artikuliert, macht er deutlich, dass das Postulat einer dem „Volksgeiste“³⁴ zu verdankenden, Ideal und Wirklichkeit versöhnenden Literatur eine Chimäre ist.³⁵ Am Programm des ‚Poetischen Realismus‘ hat Keller zwar zeit seines Lebens festgehalten; daran, dass

Gegenwart. Dort reiht er Keller – zusammen mit Autoren wie Heinrich König, Friedrich Hackländer oder Karl von Holtei – unter die Unterhaltungsschriftsteller ein und attestiert dessen Werk „an das Bizarre anstreifende Eigentümlichkeiten“ und „geringe[r] Fruchtbarkeit“. Zu *Die Leute von Seldwyla* hält er fest: „Es sind Dorfgeschichten, in denen die schweizer Lokalfärbung durch den romantischen Nebel, durch welchen Gottfried Keller die Dinge zu sehen liebt, ziemlich verwischt ist,“ und moniert die darin zutage tretenden „romantischen Launen und Unarten.“ Immerhin schließt er seinen Beitrag zu Keller mit den versöhnlichen Worten: „Alles zusammengekommen, befindet das Talent des Dichters sich noch in der Gärung und wird noch erst abzuwarten sein, wozu es sich abklären wird. Dass es aber ein bedeutendes und liebenswürdiges Talent ist und dass es schade wäre, wenn diese ursprünglich so gesunde Natur sich in dem Netz ihrer eigenen Träumereien endlich völlig verstricken und damit der Poesie überhaupt verloren gehen sollte, das lässt sich schon jetzt behaupten.“ (Prutz (Anm. 6). Bd. 2, S. 208–211 passim).

²⁹ Gottfried Keller: *Am Mythenstein*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 22. Hg. von Carl Helbling, Bern 1948, S. 121–157, hier S. 152.

³⁰ Keller (Anm. 29), S. 147.

³¹ Keller (Anm. 29), S. 135.

³² Keller (Anm. 29), S. 149.

³³ Keller (Anm. 29), S. 135.

³⁴ Keller (Anm. 29), S. 147.

³⁵ Seine Überlegungen zu einer im Volk verankerten dramatischen Kunst bezeichnet der Zürcher Dichter gleich zu Beginn als „Träumerei“, deren Verwirklichung er der „fernen Zukunft“ überlässt (vgl. Keller (Anm. 29), S. 141). Später spricht er von kühnen „Luftschlösser[n]“ (S. 153), um ganz am Ende noch einmal den Traumcharakter seines Entwurfs zu betonen (S. 157).

eine demokratische Nation das Fundament einer zugleich volksverhafteten und ästhetischen Dichtung bilde, mochte er bereits wenige Jahrzehnte nach der Gründung des schweizerischen Bundesstaats nicht mehr glauben,³⁶ und der Entwicklung der auf breitere Leserschichten ausgerichteten unterhaltenden Literatur begegnet er, anders als Prutz, welcher das volkspädagogische Potenzial populärer Prosa hervorgehoben hatte,³⁷ mit zunehmender Skepsis, wie die 1860 entstandene Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* vor Augen führt.³⁸

Die Diskrepanz zwischen literarischer Tradition und den Gegebenheiten des modernen Buch- und Zeitschriftenmarktes manifestiert sich gleich zu Beginn der Erzählung. Verkörpern die nicht ohne Ironie gezeichneten „würdigen Herren mit weißen Haaren“³⁹, die sich im Wirthaus über die poetischen Qualitäten eines Cervantes, Rabelais, Sterne, Jean Paul, Goethe oder Tieck unterhalten, ein Kunstverständnis, welches Bildung und ästhetischen Geschmack als Voraussetzung für poetisches Schaffen und dessen adäquate Perzeption postuliert, so stehen die Autoren, deren Kreis sich der Protagonist,

³⁶ Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Darstellung einer Doppelhochzeit im Roman *Martin Salander*. Der nach dem Muster patriotischer Volksfeste gestaltete Anlass wird nicht zur angestrebten Apotheose demokratischen Zusammenhalts, sondern entlarvt die Diskrepanz zwischen Selbstinszenierung und Realität eines Gemeinwesens, das den verbal postulierten politischen und kulturellen Idealen in keinerlei Weise zu genügen vermag (vgl. Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Hg. von Carl Helbling, Bern 1943, S. 186–211).

³⁷ Prutz (Anm. 15), S. 204f.: „[...] welche Perspective auf die Erhebung, die Bildung unsers Volkes! welch ein Werkzeug zu den höchsten Zwecken, diese verachtete, behohnlächelte, preisgegebene Unterhaltungsliteratur!“

³⁸ Die Skepsis, die Keller seiner achten Seldwyler Erzählung entgegenbrachte (vgl. Keller (Anm. 1) III, 2, S. 144), scheint von der germanistischen Forschung geteilt worden zu sein. Die Sekundärliteratur zu *Die mißbrauchten Liebesbriefe* ist denn auch nicht sonderlich umfangreich, sie beschränkt sich nicht selten auf marginale Aspekte oder bietet, wie Christine Antons Dissertation, eine im wesentlichen paraphrasierende Behandlung des Textes (vgl. Christine Anton: *Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus*, New York [u. a.] 1998 (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature 23), S. 169–186). An älteren Deutungsversuchen sollen hier Theodor Anton Scherrer: *Thema und Funktion der Literatur in Gottfried Kellers Prosawerken*, Diss. Zürich, Zürich 1978, S. 60–66; und Gerhard Kaiser: *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*, Frankfurt/M. 1981, S. 360–372; genannt werden. Der m. E. wichtigste Forschungsbeitrag stammt von Erica Swales: „The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and *Die Leute von Seldwyla*“, Oxford, Providence 1994, S. 147–154. Zu Kellers Verhältnis zum literarischen Markt und zu Fragen der literarischen Breitenwirkung vgl. Michael Kaiser: *Literatursoziologische Studien zu Gottfried Kellers Dichtung*, Bonn 1965 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 24), S. 77–113.

³⁹ Gottfried Keller: *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 8. Hg. von Jonas Fränkel, Erlenbach-Zürich, München 1927, S. 115–216, hier S. 119. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

Viggi Störteler, zugesellt, für ein Literatentum, das den Mechanismen des Marktes und nicht künstlerischen Paradigmen verpflichtet ist, wie das um die Begriffe „Honorar, Verleger, Clique, Koterie“ (S. 120) kreisende Gespräch enthüllt. Als „Leute vom Handwerk“ vertreten sie eine Haltung, an deren Verwerflichkeit der Erzähler keinen Zweifel lässt. Es ist insbesondere der Bericht des Oberkellners Georg Nase, einem ehemaligen „Skribenten“ (S. 124), der die Funktionsweisen der zeitgenössischen Produktion und Rezeption von Literatur satirisch denunziert. Dabei wird deutlich, mit welcher Aufmerksamkeit Keller die Diskussion um den kunsttheoretischen Status moderner Literatur, die Rolle des Autors und die Folgen der Kommerzialisierung von Poesie verfolgt hat. War schon der von Störtelers Kumpanen am Wirtshaus gefasste Plan, eine „neue[n] Sturm- und Drangperiode“ zu begründen – ein Vorhaben, das sogleich an den Auswirkungen jenes „unechten, wohlfeilen und sauren Weins“ scheitert, dem es sich verdankt,⁴⁰ – als Allusion an diesbezügliche Bestrebungen der „Junggermanischen Gesellschaft“ intendiert,⁴¹ so erinnern Nases Ausführungen zum Schriftstellerberuf an Hermann Marggraffs Bemühungen, die deutschen Autoren in einem Verband zu organisieren. Wenn Nase mangels dichterischer Einfälle, wie er selbstkritisch vermerkt, „über die Würde, die Pflichten, Rechte und Bedürfnisse des Schriftstellerstandes, über die Notwendigkeit seines Zusammenhaltens gegenüber den andern Ständen“ schreibt und über den Begriff ‘Schriftsteller’ rätsoniert, „unwissend, dass es ein echt deutsches und altes Wort ist“ (S. 125), wenn er „auf Vereinigung aller Schreibenden, um die Gewährleistung eines schönen und sichern Auskommens für jeden Teilnehmer zu erzielen“ drängt (S. 126), reiht er sich in die Schar jener Promotoren eines Zusammenschlusses der Berufsschriftsteller ein, von denen sich Keller wiederholt distanziert hat. In einem Brief an Ludwig Eckardt, der den Zürcher Dichter für einen noch zu bildenden Schriftstellerverein gewinnen wollte, äußert er sich skeptisch zum „Geschrei vom Schriftstellerstande“ und hält in diesem Zusammenhang fest: „Ich begreife nicht, wie der brave und tüchtige Marggraff nicht fühlt, dass seine Debatte über eine neue Benennung für Schriftsteller geradezu lächerlich oder vielmehr komisch ist und den Stand dieser ganzen Frage bezeichnet. Das Wort Schriftsteller ist überdies sprachlich sehr ehrwürdig, richtig und von sehr altem Herkommen.“⁴² Die unverhüllte Kritik an Autoren, deren literarhistorische

⁴⁰ Keller (Anm. 39), S. 121f.

⁴¹ In einem Brief vom 31. Januar 1860 an Hermann Hettner äußert sich Keller kritisch zu der in *Teut*, dem Jahrbuch der „Junggermanischen Gesellschaft“, formulierten literarischen Programm: „Ein ärgerliches Gelächter haben mir dieser Tage einige Hefte der Zeitschrift *Teut* erregt, worin ein Rudel Schwachköpfe die Stiftung einer neuen „Sturm- und Drangperiode“ verkünden, aus deren Gärung die potenzierten künftigen Goethe und Schiller hervorgehen sollen“ (Keller (Anm. 1) I, S. 441). Vgl. dazu Rätus Luck: Gottfried Keller als Literaturkritiker, Bern, München 1970, S. 55.

24 ⁴² Keller (Anm. 1) IV, S. 76.

Kenntnisse sich auf „vergriffene Schlagwort[e] aus schlechten Literaturgeschichten“ beschränken,⁴³ die ihr Schreiben als „rührige Industrie“ betreiben und dabei auch vor Plagiaten nicht zurückschrecken⁴⁴ und die dennoch den Anspruch erheben, die zeitgenössische Dichtung zu repräsentieren, verbindet sich in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* mit einer poetologischen Reflexion, als deren Kern die Relation zwischen Kunst und Wirklichkeit erscheint: Die satirische Schärfe, mit der Viggis poetische Bemühungen dargestellt werden, erklärt sich nicht zuletzt aus der Art und Weise, wie der dichtende Geschäftsmann die Bereiche 'Realität' und 'Literatur' in Opposition zueinander setzt. Dessen Plan, die Gattin zur Muse zu erheben und mit ihr einen literarischen Briefwechsel zu führen, verkennt den Charakter und die wahre Begabung seiner Frau Gritli und erzeugt jenen Widerspruch zwischen realer und imaginiertes Welt, die das weitere Geschehen kennzeichnet: Dass Viggis bei seiner Abreise Gritli dazu auffordert, ihre „Gedanken [...] von [...] materiellen Dingen“ abzuwenden (S. 136), hindert ihn nicht daran, sich später dem reichhaltigen Imbiss, den diese ihm mit auf den Weg gegeben hat, mit Genuss zu widmen,⁴⁵ und bereits der erste Brief macht deutlich, in welchem Maße Viggis, allen poetischen Beteuerungen zum Trotz, von ökonomischen Überlegungen geleitet wird. Nachdem er in Worten, deren Emphase durch die großzügige Verwendung von Interpunktionszeichen verstärkt wird, die Trennung von der Geliebten beschworen hat, bringt er auf einem beiliegenden Stück Papier zum Ausdruck, was ihn wirklich beschäftigt: die Angst davor, in ungezieferverseuchten Betten schlafen zu müssen und von Geschäftspartnern übervorteilt zu werden.⁴⁶ Wenn er daraufhin seine Frau bittet, „die geschäftlichen und häuslichen Angelegenheiten auf solche Extrazettel [zu] setzen, damit man sie nachher absondern kann“ (S. 138), verweist er noch einmal auf die von ihm praktizierte Aufspaltung von wirklicher und dichterisch evozierter Erfahrung. Bezeichnend für Viggis ist nicht nur die hier beschriebene Dichotomisierung von empirischer Welt und poetischer Fiktion, sondern auch ein Perzeptionsmodus realer Phänomene, der zugleich das damit verbundene Dichtungsverständnis erhellt. Unmittelbar nachdem er mit Farbhölzern und Eichenrinde „einen guten Handel“ abgeschlossen hat, geht er zur künstlerischen Nutzung des Waldes über: In seinem Notizbuch hält er präzise Naturbeobachtungen fest, die er später in „Räuberszenen“ oder in einer „Handelsnovelle“ verwenden will,⁴⁷ und lässt sich von einer „arme[n] Landdirne“, die ihm als „dämonisch-populäre Gestalt“ und „elementarisches Wesen“ erscheint (S. 132), inspirieren. Viggis Blick auf die Wirklichkeit ist durch eine bemerkenswerte Mischung aus krudem Naturalismus und ausschwei-

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Keller (Anm. 39), S. 126f.

⁴⁵ Keller (Anm. 39), S. 135f.

⁴⁶ Keller (Anm. 39), S. 137f.

⁴⁷ Keller (Anm. 39), S. 130f.

fender Phantasie gekennzeichnet und offenbart so ein paradoxes Verhältnis zum kreatürlichen Kosmos, das sich auch im Pseudonym 'Kurt vom Walde' manifestiert, welches der literarisch ambitionierte Geschäftsmann für seine Publikationen wählt. Wie seine schriftstellernen Kollegen⁴⁸ prätendiert er als Autor eine 'Natürlichkeit', die in evidentem Gegensatz steht zur Artifizialität der poetisch artikulierten Erfahrungen und Befindlichkeiten. Seine Idee, bei Veröffentlichung der Korrespondenz „durch einen zarten Tondruck“ einige vergossene Tränen anzudeuten (S. 150), zeugt noch einmal vom Bemühen, der durch ihn geschaffenen virtuellen Welt den Anschein von Authentizität zu geben. Als „höchst lächerliche Komödie in Briefen“ (S. 169) bezeichnet Gritli anlässlich des Scheidungsprozesses denn auch das poetische Unterfangen ihres Mannes und spricht ihm damit jenen Realitätsbezug ab, den Viggi für sein Dichten postuliert.

Erica Swales hat in ihrer Interpretation auf die spiegelbildliche Struktur der Novelle hingewiesen.⁴⁹ Der Kritik an der durch Viggi verkörperten literarischen Praxis korrespondiert die Evokation eines ganz anderen Kunstverständnisses, das in der Figur Wilhelms Gestalt gewinnt und im zweiten Teil der Erzählung entfaltet wird. Man wird der Komplexität der Erzählung allerdings nicht gerecht, wenn man deren Figurenkonstellation ausschließlich unter dem Aspekt des Kontrastes deutet. Zwar ist Wilhelm beim Verfassen seiner Liebesbriefe an Gritli im Gegensatz zu Viggi „mit aller herzlichen Glut durchwärmt“ (S. 143) und „voller Leidenschaftlichkeit“ (S. 152), seine Gefühle verdanken sich jedoch einer Selbsttäuschung, die in seiner Persönlichkeit begründet liegt. Seine „schwärmerischen und dunklen Augen“ (S. 139), seine lebhaftige Phantasie, die ihn von dem träumen lässt, was das Leben ihm versagt, die ebenso unbegründete wie plötzliche Verliebtheit, die ihn allein aufgrund eines Blicks von Gritli befällt,⁵⁰ verraten einen Charakter, dessen Affinität zum Liebesgeahren in populären Romanen ins Auge sticht. So heftig und authentisch sein Gefühl auch scheint, so unrealistisch ist es zugleich, basiert es doch auf artifizialen Beteuerungen, die überdies nicht an ihn gerichtet sind. Erst Gritlis und Viggis Scheidungsprozess öffnet ihm die Augen und veranlasst ihn, eine neue Existenz zu beginnen. Der Rolle des „einsiedlerischen Arbeitsmanne[s]“ (S. 182), welche Wilhelm im zweiten Teil der Novelle spielt, haftet zunächst nicht weniger Künstlichkeit an als derjenigen des schmachthenden Liebhabers. Die selbstgewählte Isolation, der Habitus eines „Weisen und Propheten“ (S. 190) und die zur Schau gestellte Misogynie erscheinen als zu über-

⁴⁸ Viggis Kollegen und Konkurrenten publizieren beispielsweise unter den Namen „Roderich vom Tale“, „Hugo von der Insel“, „Gänserich von der Wiese“ (S. 118f.) und „Guido von Strahlheim“, „Oskar Nordstern“ oder „Kunibert vom Meere“ (S. 121).

⁴⁹ Swales (Anm. 38), S. 147f.

⁵⁰ Keller (Anm. 39), S. 141f.

windende Momente einer Entwicklung, die ihn schließlich in die Gemeinschaft zurückführt. Sein Umgang mit Natur allerdings macht deutlich, wie sehr er sich von Viggì abhebt: Beschränkt sich letzterer bei der Beschreibung eines Baumstamms auf eine detailrealistische Reproduktion,⁵¹ so sammelt Wilhelm die „Rinden aller Waldbäume in den verschiedenen Lebensaltern, indem er schöne viereckige Stücke davon, mit Moosen und Flechten bewachsen, herausschnitt oder sinnig zusammensetzte, die Nadelhölzer sogar mit den glänzenden Harztropfen, so dass jedes Stück ein artiges Bild abgab“ (S. 183 f.). Dem Wald, den er aufmerksam durchstreift, entlockt er verborgene Geheimnisse, wie beispielsweise das Grab eines keltischen Kriegers; die lebendigen Wesen schont er, um deren Fortpflanzung nicht zu gefährden. Anders als Viggì richtet Wilhelm den Blick nicht nur auf die Oberflächenstruktur der kreatürlichen Welt, sondern dringt in ihre Tiefen vor, anders auch als dieser zielt er nicht auf ein letztlich verständnisloses Abbilden von Fragmenten natürlicher Phänomene, sondern auf deren umfassende Erkenntnis, wie die enzyklopädisch angelegte Sammlung von Naturobjekten in seinem Haus und die Häufung von Termini wie „Schulstube“ bzw. „Studierraum“⁵², „durchforschen“⁵³ oder „geeignete Schule“ (S. 185) belegen, und anders als sein literarisch ambitionierter Gegenspieler schließlich, der seine Aufmerksamkeit auf eine tote Blindschleiche konzentriert,⁵⁴ interessiert ihn nicht die tote Materie, sondern die lebendige Natur. Wilhelms Perzeption der ihn umgebenden Welt zeugt außerdem von einem Kunstverständnis, das sich auf signifikante Weise von demjenigen Viggìs unterscheidet und noch einmal auf die Relevanz verweist, welche dem Problem des Verhältnisses zwischen Dichtung und Wirklichkeit in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* zukommt. Degradiert Viggì die Natur zum Steinbruch, aus dem er sich bedient, um seine artistischen Gebilde zu gestalten, so erhebt Wilhelm sie zum vollkommenen Artefakt. Wenn Wilhelms von wilden Rosen und Geißblatt umranktes Häuschen, „bunt und zierlich wie ein Albumblatt“ wirkt (S. 183), wenn die Baumrinden ‚artige Bilder‘ ergeben, wenn die gefrorenen Fensterscheiben im Winter eine Vielfalt von Mustern zeigen und an das „Werk eines gotischen Baumeisters“ erinnern, „der einen Kreuzgang baut und für die hundert Spitzbogen immer neues Maßwerk erfindet“ (S. 195), deutet dies noch einmal jene Überblendung von Natur und Kunst an, welche den ästhetischen Kernsatz der Novelle konstituiert.

Als „eine von den unbedeutenderen“ Erzählungen hat Keller *Die mißbrauchten Liebesbriefe* in einem Brief apostrophiert.⁵⁵ In der Tat

⁵¹ Keller (Anm. 39), S. 130f.

⁵² Keller (Anm. 39), S. 183: „Denn der Wald war jetzt seine Schulstube und sein Studierraum [...]“

⁵³ Keller (Anm. 39), S. 184: „Indessen durchforschte er den Wald aufmerksam [...]“

⁵⁴ Vgl. Keller (Anm. 39), S. 131.

⁵⁵ Keller (Anm. 1) III, 2, S. 144.

wirkt die formale Gestaltung nicht immer souverän,⁵⁶ fügen sich der satirische Ton des ersten und der zur Didaxe neigende Gestus des zweiten Teils nicht bruchlos ineinander. Dennoch kommt der Novelle durchaus Bedeutung zu, eine Bedeutung, die wesentlich darin besteht, dass hier, wie in keinem anderen Werk Kellers, die dem Text inhärente ästhetische Programmatik vor dem Hintergrund des im 19. Jahrhundert rasant expandierenden literarischen Marktes entwickelt wird: Weit entfernt von einer optimistischen Haltung, wie Prutz sie noch verkörperte, beschreibt der Zürcher Dichter die zeitgenössischen Literaten als Repräsentanten einer kulturellen Praxis, welcher er sich nur noch im Modus der Satire zu nähern gewillt ist. Das Ideal einer gleichermaßen in der Wirklichkeit des 'Volkes' verhafteten und kunstvollen Poesie, dem Keller in seinem Aufsatz *Am Mythenstein* noch gehuldigt hatte, erweist sich in der zweiten Jahrhunderthälfte angesichts der Mechanismen des literarischen Marktes immer mehr als Illusion. Die das Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums befriedigende Literatur löst weder den ästhetischen Anspruch noch jene umfassende Politisierung des Lesers ein, welche den Kern der frühen Kunstprogrammatik Prutz' aber auch Kellers konstituiert hatte, sie imaginiert im Gegenteil, wie *Die mißbrauchten Liebesbriefe* am Beispiel Viggis Störtelers deutlich machen, eine Welt, in welcher weder die Kunst noch die Wirklichkeit zu ihrem Recht kommen. Was als Satire auf die missglückten Bemühungen eines literarisch ambitionierten Bürgers beginnt, entpuppt sich demnach als grundsätzliche Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsmechanismen von Dichtung und mündet schließlich in eine differenzierte Reflexion über Form und Funktion poetischen Schaffens. Das dabei entfaltete Konzept künstlerischer Hervorbringung steht in Einklang mit Postulaten des 'poetischen Realismus', wie sie in Kellers Romanen und Novellen immer wieder zur Darstellung gelangen: Um ein Kunstwerk entstehen zu lassen, bedarf es eines Zusammenspiels von objektiver, durch die natürlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten präjudizierter Erfahrung und subjektivem, künstlerischem Gestaltungswillen, das Wirklichkeit und Ideal in Einklang bringt und die kreatürliche Welt als *magistra artis* zu ihrem Recht kommen lässt. Eine Auffassung, welche die Relation zwischen Kunst und Realität als Oppositionsverhältnis bestimmt und die Kunst in idealistischem Sinne als weltenthobenen Bereich versteht, blendet aus, was das Fundament schöpferischer Tätigkeit bildet. Sie erzeugt Literatur, die, wie Viggis Briefe an seine Frau belegen, substanzlos ist und sowohl den präferierten ästhetischen Anspruch als auch die intendierte kommunikative Funktion verfehlt.

Es stellt sich nun allerdings die Frage, ob der Bildungsprozess, den Wilhelm im zweiten Teil der Erzählung durchläuft, in jener Einheit von Künstlertum und Bürgerlichkeit kulminiert, die Christine

Anton in ihrer Interpretation der *Mißbrauchten Liebesbriefe* mit Blick auf den Schluß der Novelle behauptet hat.⁵⁷ Dass Wilhelm auf den ersten Blick wie eine Inkarnation der impliziten Poetik, welche die gesamte Erzählung durchzieht, wirkt, sollte nicht darüber hinweg täuschen, dass die Einsicht in die Beschaffenheit der Welt und der in ihr lebenden Menschen ihn nicht in die Kunst führt, sondern zurück ins Leben. Am Ende steht die Hochzeit mit Gritli, der Erwerb eines „beträchtliche[n] Landgut[s]“ und die Zeugung und Aufzucht mehrerer „wohlgezogene[r] Kinder.“⁵⁸ Wenn Wilhelm nach seiner Eheschließung mit Gritli sich einer maßvollen Existenz befleißigt, „ohne einem heitern Lebensgenusse zu entsagen“ (S. 215), zeugt dies von einer Bodenständigkeit, die wenig Raum lässt für künstlerische Kreativität. Die Überwindung der weltfremden Haltung, die Wilhelm als Lehrer und – wenn auch in geringerem Maße – als Eremit an den Tag gelegt hatte, öffnet ihm zwar den Zugang zu einem gesellschaftlich konformen Dasein, sie bedeutet jedoch zugleich einen Verlust an Phantasie und Poesie. Es ist deshalb bezeichnend, dass der Erzähler das Geschehen nach der Hochzeit der Protagonisten in wenigen Worten umreißt, um dann die Novelle abrupt ihrem Ende zuzuführen. Hatte er die erotische Traumwelt des jungen Schulmeisters noch in ihrem ganzen Reichtum vor den Augen des Lesers entstehen lassen und Wilhelms auf das Muster der Heiligenviten rekurrierendes Dasein als Einsiedler⁵⁹ sowie die von Gritli inszenierte Verführungskomödie ausführlich geschildert, so genügen für die Darstellung mehrerer Jahrzehnte bürgerlicher Existenz einige knappe Sätze. So glücklich der Ausgang der *Mißbrauchten Liebesbriefe* auf den ersten Blick auch erscheint, bleibt die utopische Dimension der vielfältig beschworenen Einheit von Kunst und Leben evident. Weder die im Wirthaus sich versammelnden weißhaarigen Herren, die – wenn auch über literarischen Geschmack verfügend – eine Epoche und ein Dichtungsverständnis verkörpern, welche für die in der Gegenwart des Erzählers angesiedelte Literatur nur von bedingter Relevanz sind, noch der in freiwilliger sozialer Isolation lebende Wilhelm und schon gar nicht der moderne Literat Viggi repräsentieren das Ideal einer gleichermaßen künstlerischen und in der gesellschaftlichen Wirklichkeit wurzelnden Dichtung. Das Konzept einer harmonischen Verbindung von Poesie und Realität erweist sich letztlich als Projektion, über deren aporetischen Charakter die Positivität der von Wilhelm und Gritli gegründeten „Kolonie von Gutbestehenden“⁶⁰ nicht hinwegzutäuschen ver-

⁵⁷ Anton (Anm. 38), S. 184ff.

⁵⁸ Keller (Anm. 39), S. 215.

⁵⁹ Wilhelm erscheint im zweiten Teil der Novelle in der Tat als – in Anbetracht seiner atheistischen Neigungen – säkularer Heiliger. Der Rückzug in die Einsamkeit, die Gestaltung einer Klausur, der langsam erworbene Ruf der Wundertätigkeit und Weisheit, die Gewinnung von Jüngern, (zu denken wäre hier an den Tuchscherer) erinnern an frühchristliche Heiligenlegenden.

mag. Die Protagonisten von *Die mißbrauchten Liebesbriefe* vermögen weder das von Prutz in *Die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen* erhobene Postulat einer ästhetisch überzeugenden und zugleich populären Literatur noch das realistische Programm einer poetische Einbildungskraft und menschliche Empirie harmonisierenden Kunst einzulösen. Es gehört so gesehen zu den Paradoxien der Literaturgeschichte, dass – wie die Rezeption des Kellerschen Oeuvres zeigt – ausgerechnet das Werk eines Autors, der dem Ruf nach einer anspruchsvollen Literatur für breitere Leserschichten mit spürbarer Skepsis begegnete, weil er an deren Realisierbarkeit zweifelte, den Beweis erbracht hat, dass kunstvolle Gestaltung und Popularität einander nicht ausschließen.