

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2010

Literaturbetrieb und Verlagswesen
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München) Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2010
16. Jahrgang

Literaturbetrieb und Verlagswesen
im Vormärz

herausgegeben von
Christian Liedtke

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-858-6
www.aisthesis.de

Christoph Schmitt-Maaß (Halle/S.)

„Ein nothwendiges Product dieser Zeit und der eigentliche Spiegel ihrer selbst“ (Robert Prutz)

Die poetologische Reflexion der Vormärzliteratur auf geänderte Produktionsverfahren

Wollt ihr einen raisonnierenden Roman schreiben? –
Nichts leichter als das; die ganze Welt, ihr mit inbegriffen,
steckt ja voller Raisonement.

Hermann Marggraff. *Deutschland's jüngste
Literatur- und Culturepoche* (1839).¹

I. Vorüberlegungen

Der Breslauer Staatswissenschaftler Johann Schön (1802-1839) veröffentlichte 1833 eine *Allgemeine Geschichte und Statistik der Europäischen Civilisation*. Darin setzt er sich im zweiten Kapitel mit dem Titel „Lektüre“ in drei Paragraphen auch mit den „Leihbibliotheken“, der „literarischen Produktion“ und der „periodischen Presse“ auseinander.² Ungeachtet der Tatsache, dass Schöns konservative Kunstauffassung dem Idealismus verpflichtet ist, und die Frage, ob die von ihm dargebotenen Statistiken einer wissenschaftlichen Überprüfung standhalten, außer acht lassend, interessiert hier seine Auffassung, dass Literatur ‚Produktion‘ sei, also ein zumindest handwerklicher, wenn nicht gar fabrikmäßiger Herstellungsprozess. Zudem vollzieht er einen argumentativen Dreischritt, wenn er von der Erfindung der Buchdruckkunst auf den Marktwert des Lesens schließt, von diesem auf die Zunahme des literarischen Angebots und von diesem wiederum auf neue Distributionsformen wie literarische Journale.

Schöns Argumentation ist wesentlich dialektisch, vermerkt er doch, dass zum einen die Zahl der Leser zugenommen habe, dass aber andererseits durch das gesteigerte Lektürebedürfnis („Nachfrage“) v.a. mindere Stoffe

1 Hermann Marggraff. *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charakteristiken*. Leipzig: Engelmann, 1839. S. 364.

2 Johann Schön. *Allgemeine Geschichte und Statistik der Europäischen Civilisation*. Leipzig: Hinrichs, 1833. S. 183-195. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Text zitiert.

„geliefert“ würden (186). Dieser „Zeitgeist“ (186) führe nun dazu, „daß die literarische Produktion mit der ökonomischen das Massenhafte und Fabrikartige gemein hat“. (186)

Schön hält mit seiner Studie im Rahmen der statistischen Staatswissenschaft die geänderten Produktionsbedingungen der Vormärzliteratur³ fest, und zwar auf einer (hier nicht wiedergegebenen) ‚empirischen‘ Grundlage, die sich durch philosophische, ökonomische und literaturhistorische Reflexionen zur Bedeutung von ‚Produktion‘ von Literatur spezifizieren ließe. Schöns Analyse wird von der modernen Buchforschung bestätigt.⁴ Was Schön (und auch die Buchforschung) nur unzureichend perspektiviert, ist die – zumindest in der ‚fortschrittlichen‘ Literatur diskutierte – Frage, was Literatur sei und zu welchem Zweck man sie schreibe (und, direkt aus dieser Fragestellung hervorgehend, entwickelte sich die Frage, was Literaturgeschichte sei und zu welchem Zweck man ihr Studium betreibe). Mit dieser Debatte verlagerte sich die politische Fragestellung – die aus der Unterdrückung des prosperierenden Bürgertums herrührte – auf eine ideologische Fragestellung, die Wissenschaft, Philosophie und Literatur (als relevante Teilsysteme dieses Diskurses) aufwertet. Diese Teilsysteme sind nun nicht länger einer politischen Interpretation der Geschehnisse verpflichtet und damit zwangsläufig zur bloßen Bestandsaufnahme verurteilt – Hegels Eule der Minerva klingt an⁵ –, vielmehr formulieren sie einen aktiven Gestaltungsanspruch.⁶

-
- 3 Zur Strukturveränderung des Literaturmarktes vgl. exemplarisch Udo Köster. *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Dichtung am Ende der Kunstperiode*. Stuttgart: Kohlhammer, 1984 sowie Ulrich Kinzel. „Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomik. Zur ‚Bildungspresse‘ im 19. Jahrhundert“. *DVJs* 67 (1993): S. 669-716 und Peter Uwe Hohendahl. *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*. München: Beck, 1985. Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive: Rudolf Schenda. *Völk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1977.
 - 4 Vgl. Udo Köster. „Marktorientierung und Wertkonservatismus“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 92). S. 215-236.
 - 5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. „Grundlinien der Philosophie des Rechts [1821]“. Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. Hermann Glockner. Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann, 1964. Bd. 7, S. 36f.
 - 6 Vgl. Karl Marx. „11. These über Feuerbach“ [1845]. *MEW*, Bd. 3, S. 5.

Keineswegs reagierte also die ‚Hochliteratur‘ einseitig auf die veränderten Bedingungen. Die aufkommenden neuen Literaturformen – Journalismus, Handwerker- und Arbeiterlieder, Flugschriften, v.a. aber die vielgelesene ‚Trivilliteratur‘ in Form von Fortsetzungs- oder Groschenromanen – transportieren die technischen, sozialen und wissenschaftlichen Revolutionen dieser Zeit für ein breiteres Publikum, sind Produkt und Faktor der sich verändernden Funktionsbestimmung von Literatur zugleich. Diesen Umbruch bemerkten auch die Zeitgenossen: Erinnerung sei etwa daran, dass Ludwig Feuerbach 1841 im *Wesen des Christentums* zwischen romantischer Systemphilosophie und veränderten Produktionsbedingungen zu vermitteln sucht⁷ und dass Karl Marx 1867 im *Kapital* mit dem Aufkommen der technischen Produktion das geschichtliche Ende der natürlichen Welt einläutet und damit nicht nur die metaphysische Ontotheologie verabschiedet, sondern den Menschen als Produzenten seiner Welt darstellt.⁸ Robert Prutz nimmt hierzu 1845 in *Ueber die Unterhaltungsliteratur* eine Mittlerstellung ein, indem er die Veränderungen der vormärzlichen Literatur begrüßt und die neu entstandenen Literaturformen als „ein nothwendiges Product dieser Zeit und de[n] eigentliche[n] Spiegel ihrer selbst“⁹ bezeichnet.

Dieser letzte Satz ist zugleich Ausgangspunkt meiner Überlegungen, denn er ist mehrdeutig: Literatur ist ein Spiegel ihrer Zeit, sie ist aber zugleich auch ein Spiegel ihrer selbst. Mit anderen Worten: Literatur ist in der Umbruchsituation aufgefordert, nicht nur diese, sondern auch sich selbst im Rahmen ihrer geänderten Produktionsmöglichkeiten (und das sind nun einmal die spezifischen Darstellungsmodi der Literatur) zu reflektieren. Es scheint also ein Perspektivwechsel gegenüber der älteren Vormärzforschung angebracht. Die Literatur der Jahre zwischen 1815 und 1848 wäre dann nicht länger ein vornehmlich politischer, sondern ein poetologischer Akt, also eine durch neue Produktionsbedingungen erzwungene Form der poetischen Selbstreflexion – und zwar mit den Mitteln der Poesie selbst. Ziel einer solchen Poetologie wäre also die Darstellung der veränderten Bedingungen

7 Ludwig Feuerbach. „Das Wesen des Christenthums“. *Ludwig Feuerbach's Sämmtliche Werke*. Leipzig: Wiegand, 1849. Bd. 7, S. 298.

8 Karl Marx: „Das Kapital“ [1867]. *MEW*, Bd. 23, S. 57.

9 Robert Prutz: „Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen“. Ders. *Kleine Schriften zur Politik und Literatur*. 2 Bde. Merseburg: Garcke, 1847. Bd. 2, S. 166-212, hier S. 185.

im Medium der Literatur: ‚Dichtung‘ stellt sich und ihre Verfahrensweisen dar.¹⁰

Im Sinne einer Poetologie werden so die literarischen Reflexionsmuster der Literatur auf ihre ureigensten Produktionsverhältnisse rückbezogen, ohne in Literatur wenig mehr als einen Spiegel der gewandelten technischen und sozialen Realitäten zu sehen: Vielmehr reicht die Reflexionsfähigkeit der Literatur bis in die syntaktische und semantische Gestaltungsebene hinein.

II. Literarische Programmatik

Die Literatur der Zeit ist auch der Ort, an dem über die veränderten Produktions- und Distributionsbedingungen reflektiert wird – angesichts der Ablösung von Gänsekiel und Tintenglas durch Füllfederhalter und Rotationsmaschinen häufig im melancholischen Gestus. Aus der Fülle des Materials seien einige wenige Beispiele benannt, um die Virulenz dieser Neuordnung und deren Thematisierung in der Literatur zu dokumentieren. So fasst Joseph von Eichendorff unter konservativer Perspektive 1857 die Literatur seiner Gegenwart im bezeichnenden Kontrast von ‚genialer Poesie‘ und ‚populärer Massenware‘:

Eine maßlose Konkurrenz mag für alles Fabrikwesen ganz dienlich sein; hier [bei der Literatur] führt sie selbst zur Fabrikation. Der arme Poet, wenn er wenigstens auf ein Dezennium unsterblich werden will, muß unausgesetzt seine Rivalen in der Gunst der chaotischen Menge durch immer neue Knalleffekte auszustechen suchen; und so erzeugt sich fortwährend ein ekelhaft zärtliches Verhältnis und Liebäugeln zwischen Dichterpöbel und Lesepöbel. [...] Die wahre Poesie ist indes glücklicherweise, wenngleich in der äußerlichen Form verwundbar, doch in ihrem Grundwesen unverwüsthlich.¹¹

Anders fällt dagegen das Urteil der Vormärz-Dichter in ihrer literarischen Darstellung aus: Georg Herwegh etwa betont die Rolle des Schriftstellers als ‚Literaturfabrikant‘ ohne pejorative Akzentuierung:

10 Vgl. Sandra Pott. *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004.

11 Joseph von Eichendorff. „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands [1857]“. Ders. *Werke*. Hg. Jost Perfahl u.a. München: Winkler, 1970. Bd. 3, S. 529-925, hier S. 606.

Auch dem schlechtesten Schriftsteller, dem geringsten Fabrikanten, darf und kann die Hand nicht gebunden werden. Ganz heben wird sich das Übel nicht lassen, wohl aber unschädlicher machen. Die junge Literatur war zwar noch nicht so glücklich, das Beifallslächeln der deutschen Professoren und Pedanten zu erringen, doch wußten ihre reinsten Repräsentanten wenigstens bei den Buchhändlern und der Elite der deutschen Jugend sich einigen Kredit zu verschaffen.¹²

Das „wahre[] Wunder jetziger Büchnerschnellfabrikation oder Schnellbücherfabrikation“ (Immermann)¹³ legitimiert sich daher immer auch als demokratisches Verfahren – freilich weniger mit Blick auf die *res publica literaria* der Gelehrten als mit Blick auf die Marktwirtschaft und die bürgerliche Leserschaft. Bourdieus Feldtheorie vorwegnehmend, postuliert Karl Gutzkow 1836, dass der „Eigennutz“, den der „Capitalist“ aus der Produktion marktgängiger Bücher ziehe, immer auch in einen „höheren Schmelz [...] als den des Goldes“ umgemünzt würde, nämlich in „moderne[] Bildung“.¹⁴ Die Erschließung des literarischen Marktes durch literarische Produktionen sei daher wünschenswert, weil so neue Käuferschichten gewonnen würden, die sich zunehmend auch „dem Reich der Ideen“, namentlich Schiller und Goethe, zuwenden würden.¹⁵

III. Literaturgeschichtliche Diagnostik

Nicht nur die Dichter, auch die Literaturgeschichtsschreibung des Vormärz hatte die Veränderungen im Gefüge der literarischen Produktionsverhältnisse registriert und mit einem Modus der Abwehr oder zumindest der Melancholie indiziert. Angefangen mit Wienbargs *Ästhetischen Feldzügen* (1834), Heines *Romantischer Schule* (1835), oder Mundts *Die Kunst der deutschen Prosa* (1837) sortiert sich die Literaturgeschichtsschreibung infolge der schwindenden Erklärungskraft der Systemphilosophie neu.

12 Georg Herwegh. „Über Schriftstellerassoziationen“ [1840]. Ders. *Werke in drei Teilen*. Hg. Hermann Tardel. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong, [1909]. Bd. 2, S. 178-191, hier S. 190.

13 Karl Leberecht Immermann. „Münchhausen“ [1839]. Ders. *Werke*. 5 Bde. Hg. Benno v. Wiese. Frankfurt/M./Wiesbaden: Athenäum, 1971-1977, Bd. 3, S. 19.

14 Karl Gutzkow. *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*. Stuttgart: Balz, 1836. S. XXII.

15 Ebd. *Beiträge* (wie Anm. 14). S. 4.

Angesichts der explodierenden Romanproduktion konstatiert der liberale Literaturkritiker und Journalist Hermann Marggraff 1839 für *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche*, dass der Roman „mehr als jede andere poetische oder prosaische Gattung fabrikmäßig betrieben“ werde.¹⁶ Unter ‚fabrikmäßig‘ versteht Marggraff offenbar ein spezielles poetisches Produktionsverfahren, das sich aus gewandelten Distributions- und Produktionsweisen erklärt. „[D]er Roman geht am besten, er wird am meisten gesucht, am meisten honoriert, am meisten gelesen“ (364) – mit diesen Worten benennt Marggraff den Wandel auf der Publikumsseite, also auf Seiten der Abnehmer. Für die Produzenten gilt: „[D]ie Sprache hat man so ziemlich weg, Formular und Schema sind vorhanden, die Moses und Propheten der Romantik, von Walter Scott bis tiefhinunter zu Tromlitz.“ (364) So liest sich denn auch Marggraffs Bekenntnis zum ‚demokratischen Genre‘ (die Angst vor der ‚Pöbelherrschaft‘ schwingt zugleich mit¹⁷) des Romans als ironische Brechung:

Der Roman, das sogenannte moderne Epos, ist das allgemeine Futter der Lesewelt, jeder Magen ist ihm Recht, er erkennt keinen Unterschied der Stände an, er bringt, demokratisch wie er ist, eine gewisse Gleichmäßigkeit der Anschauungen und Empfindungen in die hohen und niedern Stände [...]. (363)

Die dialektische Perspektive Marggraffs – der Markt hat sich verändert, und die Romanformen spiegeln dies wider – synthetisiert in der Feststellung, dass man heute vorzugsweise ‚raisonnierende Romane‘ schreibe, dass also die Romane eine reflexive Ebene entfalten, die – das ist im Folgenden zu zeigen – sich nicht nur durch ihre Handlungsstruktur als reflektiert erweisen, sondern die darüber hinaus die Reflexionen auf die geänderten Produktionsbedingungen in die Romanform beziehen.

1847 veröffentlichte Robert Prutz seine Studie *Ueber die Unterhaltungsliteratur insbesondere der Deutschen*.¹⁸ Die Unterhaltungsliteratur existiere

16 Marggraff. *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche* (wie Anm. 1). S. 364. Im Folgenden mit Seitenzahlen im Text zitiert.

17 Vgl. Wolfgang Menzel. *Die deutsche Literatur*. Stuttgart: Hallberger, 2. Aufl. 1836. S. 29.

18 Prutz. *Unterhaltungsliteratur* (wie Anm. 9). Zu Prutz allgemein vgl. Edda Bergmann. *Ich darf das Beste, das ich kann, nicht tun. Robert Eduard Prutz (1816-1872) zwischen Literatur und Politik*. Würzburg: Ergon, 1997 (Spektrum Politikwissenschaft, Bd. 1).

allein für den Augenblick und gehe mit ihm auch unter.¹⁹ Prutz wiederholt zunächst das bekannte Argument: dass Unterhaltungsliteratur künstlerisch wertlos sei (166). Dann aber räumt er mit einem literatursoziologischen Vorurteil auf: Nicht nur die Arbeiter, sondern auch der Mittelstand greife „nach der compacten Speise der Unterhaltungsliteratur“ (171), selbst „die höchsten Kreise der Gesellschaft“ suchten in allem – sei es Politik, Verwaltung oder eben Literatur – bloß „Zeitvertreib“ (172). Die Armen seien zu roh, der Mittelstand zu beschäftigt und die Oberschicht zu überreizt und verwöhnt, als dass eine dieser drei Schichten etwas anderes lese als Unterhaltungsliteratur.

Keinesfalls sei es nun Aufgabe der Literaturgeschichte, den „ästhetischen Indifferentismus“ (173) des Publikums zu verachten: „Das Publikum ist überhaupt nicht da, um Reflexionen zu machen und Vergleiche anzustellen; es geht frisch auf die Sache los, genießt, was es verdauen kann, [und] läßt liegen, was ihm nicht schmeckt.“ (174) Selbst „Kritiker und Gelehrte[.]“ läsen Unterhaltungsliteratur, wenn auch heimlich.

In einem historischen Exkurs macht Prutz einen Bruch zwischen der antiken Literatur und der modernen aus: Diese sei in sich ruhend und einheitlich, jene reflexiv und vielfältig (180). Daher hätten Griechen wie Römer keine Unterhaltungsliteratur gekannt, vielmehr sei von Homer bis Alexander alle Literatur ‚Volksliteratur‘. In der Literatur der Moderne habe die ‚Reflexionsliteratur‘ jedoch die ‚Volksliteratur‘ „überwältigt“ (183). Sein Fazit lautet:

Wie also die antike Welt aus zwingenden inneren Gründen keine Unterhaltungsliteratur haben konnte, eben so ist in der modernen Zeit die Unterhaltungsliteratur ein *nothwendiges* Product dieser Zeit und der eigentliche Spiegel ihrer selbst. (185)

Damit hat Prutz den – wie er schreibt – ‚deduktiven‘ Teil seiner Beweisführung abgeschlossen, der sich in der Argumentation nicht grundlegend von kulturkonservativen Kritikern unterscheidet, aber die literatursoziologische Beschränkung (Unterhaltungsliteratur als Literatur der unteren Klassen) aufhebt und zugleich durch ein Kulturverfallsmodell die zeitgenössische Wirkung der Unterhaltungsliteratur legitimiert.

Prutz eröffnet jedoch noch einen zweiten – induktiven – Argumentationsstrang, der der Frage nachgeht, ob die geänderten Produktionsverhältnisse

19 Prutz. Unterhaltungsliteratur (wie Anm. 9), S. 166. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahlen im Text zitiert.

in der „Buchdruckerkunst“ „die großen Massen des Volkes“ (185) mit der Literatur bekannt gemacht hätten, wie dies im Fortschrittseuphemismus der Vormärzzeit, die in der Dampfkraft die Vollendung der Druckerpresse sah, anklingt (187). Prutz bescheidet negativ, dass die Erfindung der Druckerpresse nicht Voraussetzung, sondern Effekt eines gewandelten öffentlichen Bewusstseins sei, dass mithin die Literatur der Gegenwart kein „unmittelbares Product des Lebens“ mehr sei, sondern ein „Erzeugnis der Kritik“ (188), d.h. sie ist „Medium der Reflexion“, und es fehlt ihr an „Unmittelbarkeit“ (190). Das Schicksal der deutschen Literatur sei, dass sie geschrieben werde „von Literaten für Literaten. Die Massen haben sie preisgegeben: was Wunder, daß sie ihre Unterhaltung anderswo suchen, als bei uns?“ (191) Die Literatur der Deutschen sei folglich keine politische, sondern ein „Wolkenkuckucksheim“ (192), bei dem die Literatur sich von der Literatur nähre (193).

Gegen diese ästhetizistische ‚Reflexionsliteratur‘ treten die Unterhaltungsschriftsteller mit ihren ‚Lectürebüchern‘ an. In Frankreich gebe es den [!] „größten Dichter der Jetztzeit“ Georges Sand, in Großbritannien Walter Scott und Charles Dickens, in Deutschland hingegen fehle es an Vermittlern zwischen ‚hoher‘ und Unterhaltungsliteratur.²⁰ Der „Beifall des Marktes“ (197) und die „Effecte“ (199) gelten in Deutschland als verachtenswert, und Erfolgsautoren erscheinen als „Rattenfänger“ (200). Nur ‚lyrische Gedichte‘, „allenfalls Dramen, nämlich unaufführbare“, (200) produziere der deutsche Dichter, wogegen er Romane aufgrund ihrer „Plastik der Darstellung“ verachte (203). Dieser Widerspruch müsse überwunden werden: „[E]s ist nicht abzusehen, warum nur das Gemeine unterhaltend sein soll und warum immer die Grazien gähnen müssen.“ (204) Prutz versucht die Unterhaltungsliteratur gegenüber den Vorurteilen der (nicht unbedingt akademischen, aber akademisch gebildeten) Literaturkritik zu retten, indem er fordert, nicht länger „diese verachtete, behohnlächelte [...] Unterhaltungsliteratur [...] der Gesinnungslosigkeit, der industriellen Berechnung unserer literarischen Kleinkrämer“ preisgeben (205).

20 An anderer Stelle benennt Prutz Gegenwartsautoren mit Werken, denen eine solche Vermittlung gelungen sei: Immermanns *Münchhausen*, Alexis' *Cabanis*, Schuselkas *Karl Guthertz*, Gotthelfs Erzählungen, Auerbachs *Dorfgeschichten*.

IV. Journal und Novelle

Die zahlreichen Journale des Vormärz wurden zu einem wichtigen Forum für die Literatur; nicht allein im Rahmen literaturkritischer oder -politischer Auseinandersetzungen, sondern auch als Publikationsorgan für Literatur. Im Konkurrenzkampf der Journale konnte sich nur behaupten, wer seinen Lesern ‚mannigfaltige‘ Unterhaltung bot – nicht zuletzt aus diesem Grund hielten um 1830 verstärkt belletristische Beiträge Einzug in die Tageszeitungen, aber auch in spezialisierte Publikationsorgane.²¹ Unter dem ambivalenten Aspekt der ‚Mannigfaltigkeit‘ wandelt sich nicht zuletzt die Dichtkunst: sie ist nicht länger museal inspiriert, sondern gehorcht dem Zwang zur periodischen Publizität – „theoriefreie[] Handwerksproduktion“²² dominiert gegenüber elaborierter Avantgardekunst. Bereits in den 1830er-Jahren zeigen die Journale eine Tendenz, Erzählprosa in Fortsetzungen von mehr als zwanzig Folgen für die Publikation zu ignorieren, Novellen und Erzählungen waren die bevorzugte Prosaerzählform.²³ Zudem bemühen sich die Journale um eine verständliche Sprache und Handlungsstruktur ihrer literarischen Beiträge: „Der Journalstil der Erzählungen zielt auf jene unwägbar Mitte zwischen Geschichtsschreibung und traditioneller Dichtung, in der poetische Ambitionen und Zwang zur Sachlichkeit und ‚vernünftigen‘ Klarheit sich die Waage halten.“²⁴ Diese in Periodika veröffentlichten Kurzprosaerzählformen konnten später von ihren Verfassern problemlos in Buchform zusammengefasst werden; andererseits erlebten diese auch unabhängig von ihrer vorherigen Veröffentlichung publikatorischen Aufschwung. Man könnte sogar konstatieren, dass die Romanform gar nicht die erfolgreichste Erzählform des Vormärz war²⁵, sondern die Novelle.

21 Vgl. Reinhart Meyer. *Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen*. Stuttgart/Wiesbaden: Steiner 1987. S. 170.

22 Meyer. *Titel und Normen* (wie Anm. 21). S. 180.

23 Ebd., S. 182. Vgl. auch Norbert Otto Eke: „Man muß die Deutschen mit der Novelle fangen“. Theodor Mundt, die Poesie des Lebens und die ‚Emancipation der Prosa‘ im Vormärz“. *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*. Hg. Wolfgang Bunzel/Norbert Otto Eke/Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2008 (Vormärz-Studien, Bd. 14). S. 295-312.

24 Meyer. *Titel und Normen* (wie Anm. 21). S. 194.

25 Gustav Frank. „Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung von ‚Literatur‘ im

Im Folgenden konzentriere ich mich auf zwei literarische ‚Produkte‘, die jeweils am Beginn und kurz vor Ende der Vormärz-‚Epoche‘ entstanden: Es handelt sich zum einen um Wilhelm Hauffs Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* (1827) und zum anderen um Ernst Dronkes Erzählung *Die Sklaven der Intelligenz* (1846). Beide Arbeiten stellen die veränderten Produktionsbedingungen nicht nur dar, sondern nutzen die Narration zur Reflexion über die Entstehungsbedingungen von Literatur angesichts eines entstehenden populären Literaturmarkts.

1. Wilhelm Hauff: *Die letzten Ritter von Marienburg* (1827)

Hauff war ein aufmerksamer Beobachter des literarischen Marktes, u.a. trieb er regelrechte ‚Leserstudien‘ in Leihbibliotheken, Lesezirkeln und Verlagsanstalten, um herauszufinden, was Dienstmädchen, Beamte oder Offiziere lasen.²⁶ Diese Beobachtungen wusste Hauff in einen spezifischen Schreibstil umzumünzen – der ihn zu einem Erfolgsschriftsteller machte.²⁷

Wie viele Schriftsteller seiner Zeit publizierte Hauff vorzugsweise für die zahlreichen Journale, Almanache und Taschenbücher, die im Vormärz eine sichere Einnahmequelle für die Literaten darstellten.²⁸ In diesem Rahmen erschien auch die Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg*, die Hauff 1826/1827 verfasst hatte und die im *Frauentaschenbuch für das Jahr 1828*

Vormärz“. *Journalliteratur im Vormärz. Jahrbuch Forum Vormärz-Forschung* 1 (1995): S. 16-47, hier S. 35ff.

26 Vgl. Wilhelm Hauff: „Die Bücher und die Lesewelt“. *Morgenblatt für gebildete Leser* 85 (1827): S. 337-338; 343; 351-352; 354-355; 358-359. Dazu Gerhard Plumpe: „Zum literaturhistorischen Ort Wilhelm Hauffs“. *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*. Hg. Ernst Osterkamp/Andrea Polaschegg/Erhard Schütz. Göttingen: Wallstein, 2005. S. 38-51, hier S. 49.

27 Friedrich Pfäfflin: „Wilhelm Hauff, ein Erfolgsschriftsteller im 19. Jahrhundert“. *Wilhelm Hauff und der Lichtenstein. Marbacher Magazin* 18 (1981): S. 1-5.

28 Vgl. Paul Gerhard Klussmann. „Das Taschenbuch im literarischen Leben der Romantik und Biedermeierzeit: Begriff, Konzeption und Wirkung“. *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext*. Hg. Paul G. Klussmann/York G. Mix. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998. S. 47-64, hier S. 59.

erschien.²⁹ Im Literaturblatt des *Morgenblattes für die gebildeten Stände von 1827* hatte Hauff zudem eine Selbstrezension seiner Novelle zur Publikation vorbereitet, in der er die *Ritter von Marienburg* als das ausweist, was sie sind: keine historische Novelle etwa, wie der Titel suggeriert, sondern eine (wenn auch „ziemlich unnötige“) „Belobung“ der „historischen Romane“, jedoch keine Satire auf dieselben. Gegen Schluss falle die Novelle durch ihre gedrängte Handlung ab, auch seien die Figuren „nur skizziert, flüchtig angedeutet“, wengleich die sprachliche Gestaltung im Vergleich zu früheren Novellen gelungen sei.³⁰

Hauff will mit dieser Selbstrezension nicht etwa mögliche Kritik vorwegnehmen, sondern deutlich markieren, dass diese Künstlernovelle der Reflexion des historischen Romans im Gefüge des literarischen Marktes dient. Mit seiner doppelten Handlungsführung, die jedoch auf beiden Ebenen – in der Rahmenerzählung ebenso wie in der Nacherzählung der gemeinschaftlich gelesenen Rittergeschichte – nicht im erwartungsgemäßen Höhepunkt kulminiert (hier enthält Hauff das tragische Ende vor, dort liefert er nur das Gerüst einer Handlung), verdeutlicht Hauff nicht weniger als die Funktionsweisen einer auf Konsumierbarkeit angelegten literarischen Produktion: Historienroman, Liebesgeschichte und Schauerroman werden als Erzählmodelle vorgeführt und durchgespielt. Doch im Einzelnen:³¹

Zu Beginn der Novelle trifft der gefeierte Genie-Dichter (wie sich herausstellen wird: ein Plagiator) Dr. Zundler auf den amüsischen Rittmeister Rempen. Ins Gasthaus eingekehrt, begegnen beide dem Buchhändler Kaper, der den Rittmeister sogleich als Verfasser eines „Pferde- und Bereiterbuch[s]“³² gewinnen will und sich für den Dichter zunächst wenig interessiert.

Nachdem die Figuren des gleichfalls im Gasthaus anwesenden ‚Oberjustizreferendärs‘ Palvi und die Tochter des Hofrats Elise Wicklow eingeführt sind (zwischen ihnen wird sich eine unglückliche Liebesgeschichte

29 *Frauentaschenbuch für das Jahr 1828*. Vierzehnter Jahrgang. Hg. Georg Döring. Nürnberg: Schrag, 1828. S. 248-336.

30 Wilhelm Hauff. „[Kritik der Letzten Ritter von Marienburg]“. *Wilhelm Hauff's Sämmtliche Schriften*. Geordnet und mit einem Vorwort versehen von Gustav Schwab. Stuttgart: Brodhag'sche Buchhandlung, 1830. Bd. 16, S. 148-149.

31 Für eine Inhaltszusammenfassung vgl. Stefan Neuhaus. *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff – Werk und Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2002. S. 75-80.

32 Wilhelm Hauff. „Die letzten Ritter von Marienburg“ (wie Anm. 30), S. 7-147, hier S. 10. Im Folgenden mit Seitenzahl im Text zitiert.

entspinnen), hat der ‚Poet‘ Zundler endlich Gelegenheit, dem Buchhändler seinen neuen Roman anzupreisen, einen Roman, „wie Deutschland, Europa noch keinen besitzt“. (16) „Historisch doch?“ – diese Frage des Buchhändlers kalkuliert die Verkaufbarkeit des Romans, denn seit Goethes *Wilhelm Meister* (1795, 3. Aufl. 1836) und Johann Martin Millers *Siegwart* (1776, 2. Aufl. 1778, 5. Aufl. 1844) gilt: „Alles im Buchhandel ist nur Mode.“ (17) Auf Goethe sei Fouqué, auf diesen Scott gefolgt. Überrascht konstatiert der Rittmeister: „Nicht um das Interesse der Literatur scheint es sich zu handeln, sondern um das Interesse der Verkäufer?“ Der Buchhändler antwortet, dass alles miteinander zusammenhänge, es nicht auf den einzelnen Namen (etwa Scotts) ankomme, sondern darauf, möglichst wenig Verlust zu machen: „Je weniger Krebse [Remittenden], desto besser das Buch.“ (18) Mit dieser programmatischen Aussage ironisiert Hauff zugleich den titelgebenden und doppelt fingierten Roman, wie auch die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Literaturmarkt im Rahmen einer nur scheinbaren ‚historischen‘ Novelle als Gegenbeleg zu Kapers Auffassung dient, einzig Historisches sei von Belang. Dem Einwand des Stallmeisters – „Aber der Ruhm?“ (18) – begegnet der Buchhändler mit der Erwiderung, dass „Ruhm ohne Geld“ nur scheinbar Ruhm sei, während der wahre in „Ruhm mit Geld“ bestünde (19). Der Fortgang der Erörterungen wird unterbrochen durch die lärmende Ankunft der Lokalpoeten – signifikanterweise, denn das Gespräch bricht an genau jenem Punkt ab, an dem der Buchhändler die Erfolgsstrategien eines Schriftstellers erörtern will. Dieses Abbrechen ist Kalkül, wie auch drei Handlungsstränge diese nicht allzu umfangreiche Novelle Hauffs durchziehen: die Erzählung des *Ritter*-Romans, die Liebesgeschichte Rempens und Elises sowie die Geschichte des Magisters Bunkel und Palvis; hinzu tritt die Satire auf den Literaturbetrieb. Durch die kapitelweise Unterbrechung des Erzählflusses, durch die Installation des ‚Geheimnisvollen‘, sogar des ‚Schauerlichen‘, sowie durch die Parallelführung mindestens dreier Handlungsebenen installiert Hauff Narrationsverfahren der Kolportageliteratur.

Die Ausführungen der Lokalpoeten zu den *Rittern* kommentiert Buchhändler Kaper einzig durch den Hinweis auf deren Verkaufspreis (22). Die in den *Blättern für literarische Unterhaltung* zu findende (fiktive) Rezension der *Ritter*, die die Kräfte neu ordnet – die Lokalpoeten werden als „poetische Badegesellschaft“ (26) ab-, der Verfasser der *Ritter* als Erbe Goethes und Tiecks aufgewertet –, sorgt vor allem für Skandal, und das steigert wiederum den Absatz. Dem Anschein nach ist der Buchhändler Kaper derselben

Ansicht wie seine Autoren, aber eine „gewisse Behaglichkeit hinter einer unmuthigen Miene“ (26) ist nicht zu leugnen, da für ihn feststeht: „Gottlob, es ist dafür gesorgt, daß die Recensenten sich immer selbst wieder recensiren.“ (27) Im Anschluss geloben auch die Lokalpoeten Rache in Form von Gegenkritiken (zu denen es nicht kommen wird, weil sie zu sehr in das Netz des literarischen Marktes eingebunden sind). Hauff ordnet folglich die Literaturkritik dem Feld der Wirtschaftssysteme zu.

Der „störende[], unangenehme[] Eindruck“ (30) dieses Streits überrascht den Rittmeister, der der Selbstinszenierung der Lokalpoeten als „Instrumente, [...] die nie einen Mißton von sich geben“ (32), und deren gesellschaftlicher wie ideeller Distanzierung von den „Affen und Bären aus der Druckerei“ (40) gefolgt war und nun vom „literarischen Geplänkel“ (33) überrascht ist. Dieses setzt sich in der gemeinschaftlichen Lesung der *Ritter* im Hause des Geheimrats fort: Die Lokalpoeten verweigern ein öffentliches Vorlesen. Schließlich bietet sich Palvi (der der noch unbekannte Verfasser der *Ritter* ist) als Vorleser ausgewählter Stellen an, Elise ergänzt durch Nacherzählung großer Handlungsabschnitte des Romans, der vom Ende des Deutschen Ritterordens und der Zerstörung der Marienburg 1457 erzählt. Elise, die von Rempens als „beinahe zu gelehrt“ (32) empfunden und doch von ihm geliebt wird, fasst jedoch nicht nur die Handlung zusammen, sondern analysiert zugleich den Aufbau des Romans (z.B. 63). Eine solche Analyse bietet auch die Begegnung Rempens mit dem Magister Bunker, einem alten Elven des Tübinger Stifts. Dieser zergliedert den historischen Roman, gegen den sich die für Rempens „unerklärliche Wuth“ (80) der Lokalpoeten richtet. Den historischen Roman habe es, so Bunker, seit der *Ilias* gegeben; *Don Quijote* wie *Wilhelm Meister* wie *Waverly* seien historische Romane. Gerade durch Übersetzer habe Deutschland sich Scott oder Irving angeeignet. Der entscheidende Unterschied zu früheren Historienromanen bzw. die entscheidende Neuerung sei, dass nun nicht mehr „die Geschichte der Könige“ und ihrer „oft unbedeutende[n] Person“ (84), sondern die „Geschichte der Meinungen“ und die „Schicksale gewisser Prinzipien“ (84) anhand einzelner „Schatten“ (85) aus dem niedrigen Volk erzählt werde. „[S]olche Figuren“ stellten „die Ideen“ persönlich vor (86). Die *Ritter* nun erzählen stellvertretend vom Niedergang des Deutschritterordens als einem Niedergang Ostpreußens (87f.). Wer also historisch erzähle, „baut aus den Trümmern jenes gestrandeten Schiffes [der Historie] eine Hütte, worin sich bequem wohnen läßt“ (88); Geschichte wird also begreiflich gemacht. Das sichert den marktwirtschaftlichen Erfolg des historischen Romans und den „Brodneid“ (88)

der Lokalpoeten; es überwindet aber auch den Gegensatz von historischem und zeitgeschichtlichem Erzählen, worauf Hauff wiederholt abhebt.³³

Zurückgekehrt zur Lesegesellschaft (und versehen mit Argumentationsstrategien), entspannt sich ein Disput über den historischen Roman zwischen den Lokalpoeten und Rempen bzw. Palvi. Während die Lokalpoeten *ex negativo* die Produktionsweise beschreiben, legen Rempen und Palvi den Schwerpunkt ihrer Argumentation auf die Rezeptionsweisen. So finden sich auf der einen Seite die Vorwürfe, historische Romane seien nur formal festgelegte „Fabrikarbeiten“ (119), bei denen man einen „Lappen der Welthistorie“ nutze, um „hergebrachte[] Personen“ darin zu kleiden; ergänzt durch eine Liebesgeschichte (119). Auf der anderen Seite erfolgt die Verteidigung, dass jeder Roman erst einmal „Empfindungen“ (120) hervorrufen müsse, denn allein durch seine ‚angenehme Unterhaltung‘ (120) vermittele er historische Wahrheit. Im Laufe dieses Gesprächs wird zugleich Zundler als falscher Poet entlarvt und wenig später Palvi als Autor der *Ritter* erkannt. Der Buchhändler Kaper will nun (bevor ihm ein anderer Verleger zuvorkommt) zugleich den nächsten historischen Roman Palvis veröffentlichen, solange der Skandal noch aktuell ist und die *Ritter* in aller Munde sind (137). Und auch die Lokalpoeten wollen nun von der Popularität Palvis profitieren, indem sie ihn für ihr lokales Literaturjournal zu gewinnen suchen. Palvi jedoch ist abgereist, und seine Freund, der alte Magister Bunker, überlässt den Geschäftstüchtigen einen Packen Papiere, der sich im Nachhinein als Sammlung von juristischen Verwaltungsschriften erweisen wird (140).

Die Geschichte der *Ritter* spiegelt in manchem die Geschichte von Palvi oder Bunker (z.B. 113, 117), die als (untragische) Vertreter der ‚romantischen Schule‘ noch am Postulat der radikal autonomen Kunstproduktion festhalten. Aber anders als in der Binnenhandlung der *Ritter* werden weder Elise noch Palvi noch Rempen sterben. Damit endet die Novelle märchenhaft, ohne ihr internes Konfliktpotenzial zu harmonisieren – sie hat es vielmehr entfaltet, um die Handlung gestalten zu können und damit den Leseerwartungen gerecht zu werden. Das eigene Erzählen wird damit zugleich durch den Anspruch, erfolgsverwöhnte Genres wie Historienroman, Liebesgeschichte und Schauerroman programmatisch zu definieren, poetologisch reflektiert.

33 Vgl. Neuhaus. *Spiel mit dem Leser* (wie Anm. 31). S. 78.

2. Ernst Dronke: *Die Slaven der Intelligenz* (1846)

War Hauffs Novelle zu Beginn der sogenannten Vormärz-, Epoche‘ und vor der Juli-Revolution entstanden, so markieren Ernst Dronkes *Slaven der Intelligenz* (1846) in gewisser Weise einen Schlusspunkt in der Entwicklung politischer Literaturmarktreflexion.

Der Journalist und Schriftsteller Ernst Dronke (1822-1891), unter anderem Reaktionsmitglied der *Neuen Rheinischen Zeitung*³⁴, verfasst 1845 die Novellensammlung *Aus dem Volk*. Im Vorwort erklärt er, „Episoden aus dem wirklichen Leben“³⁵ darstellen zu wollen. Daher verzichte er auch auf alle Kunstfertigkeit der Darstellung („[I]ch geize nicht nach der Ehre, ‚Belletrist‘ zu sein“. V). Anders als abstrakte Abhandlungen ‚wirke‘ eine literarische Darstellung mehr. Die „Kunstform“ (VI) der Novelle sei nur Mittel, nicht Zweck. Roman und Leben, schreibt Dronke an anderer Stelle, „dürfen nur als das vollgültigste Zeugnis für die fortschreitende Entwicklung der Massen angesehen werden; beide [Roman und Leben!] sind immer und überall der Spiegel ihrer Zeit gewesen“.³⁶

Besonders der in die Novellensammlung integrierte Zyklus *Slaven der Intelligenz* scheint – aufgrund der großen Affinität des Themas zum Literaturbetrieb der Zeit und damit von unmittelbarer Relevanz für alle literarisch und literaturkritisch Tätigen – eine reiche Rezeption erfahren zu haben und knüpft in der Titelwahl geschickt an Ernst Willkommss Erfolgsroman *Weißer Slaven* (1845) an.

Jedoch äußerte sich kein geringerer als Friedrich Engels 1847 enttäuscht über Dronkes Novellenband *Aus dem Volk*, der auch die *Slaven der Intelligenz* enthält: Diese sei eine typische ‚Literatennovelle‘ („die deutschen Literaten machen immer Literaten zu ihren Helden“³⁷), die durch Schilderung des „Elend[s] der industriellen Schriftsteller [...], dieser lumpigsten aller

34 Trotz sozialistischem Pathos immer noch die fundierteste Quelle: Irina Hundt. „Ernst Dronke – Schriftsteller und Kommunist“. *Männer der Revolution von 1848*. Hg. Helmut Bleiber. Berlin (Ost): Akademie-Verlag, 1987 (Schriften des Zentralinstituts für Geschichte, Bd. 73). S. 85-114.

35 Ernst Dronke. „Vorwort“. Ders. *Aus dem Volk*. Frankfurt/M.: Rütten, 1846. S. V-VI, hier S. V. Im Folgenden mit Seitenzahl im Text zitiert.

36 Ernst Dronke. *Berlin*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Literarische Anstalt 1846. Bd. I, S. 374.

37 Friedrich Engels. „Die wahren Sozialisten“ [1847]. *MEW*, Bd. 4, S. 248-290, hier 280. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Text zitiert.

käuflichen Klassen“ (281), das Mitleid des Publikums erreichen wolle. Zu einer eindringlichen Analyse fehle Dronke aber der Standpunkt des Proletariats; zudem mische er alle gegenwärtigen politischen Moden („Junghegelsche, Bauersche, Feuerbachsche, Stirnersche, wahrhaft sozialistische und kommunistische Anschauungen“) „bunt durcheinander“ (281). Dass Engels' Urteil aufgrund der eigenen Standortgebundenheit so zutreffend wie falsch ist, wird zu zeigen sein.

In den *Slaven der Intelligenz* führt Dronke illusionslos am Beispiel des jungen österreichischen Dichters Eduard Zöllner den literarischen Markt und seine Produktionsbedingungen vor. Mittellos in der Buchhandelsstadt Leipzig angekommen, will er „die Schlechtigkeit an den Pranger stellen und die Freiheit mit dem Licht der Poesie in die Herzen der Menschen tragen“.³⁸ Schnell muss er sich von seinen hehren Zielen verabschieden und sich den Bedingungen des literarischen Marktes anpassen: „Pegasus“ wird zum „Ackerpferd“ (268). Dronke baut seine Novelle kunstlos als (negative) Entwicklungsgeschichte auf: Der Mittellose begibt sich in die Obhut des zynischen ‚Fabrikübersetzers‘ Dr. Frank (auch ein ehemals ambitionierter Schriftsteller), der ihn mit der Realität des literarischen Marktes konfrontiert. In sechs Kapiteln schildert Dronke, wie Zöllner vom utopischen Idealisten zum Fabrikanten literarischer Übersetzungen, zum ‚Slaven der Intelligenz‘ in den ‚Galeeren‘ (253) des journalistischen Literaturmarktes wird, den Untergang ausgedienter Auftragschriftsteller erlebt (271 ff.), Bekanntschaft mit dem „abstrakten“ (240), d.h. ‚echten‘, aber desillusionierten Schriftsteller Arthur macht (281 ff.) und schließlich „Erlösung“ (so die letzte Kapitelüberschrift, 298) in der Auswanderung nach Amerika findet.

Es ist der Anlage von Dronkes Novelle geschuldet, dass sie – den teleologischen Fortschrittsglauben Hegels internalisierend – linear und journalistisch anspruchslos arbeitet, getreu dem von Dr. Frank vorgebrachten Rat: „[F]eilen Sie nicht am Styl und Ausdruck, es fragt doch Niemand darnach.“ (249) Auch wenn Dronke nicht nach den „Regeln der Ästhetik“ (VI) zu arbeiten vorgibt, so ist doch auch seine sprachliche Knappheit zwischen sachlicher Dokumentation und realistischer Reportage hochgradig inszeniert, zumal der Autor Dronke den Leser ohne Rücksicht auf ästhetische

38 Ernst Dronke. „Die Slaven der Intelligenz“. Ders. *Aus dem Volk*. Frankfurt/M.: Rütten, 1846. S. 215-309, hier S. 268. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Text zitiert.

Barrieren auktorial adressiert.³⁹ Die Kontrasttechnik – hier Kapitalist, dort Proletarier etc. – typisiert die Handlungsträger wie auch die sprachliche Knappheit die Menschen als Produkte ihrer Umwelt stilisiert.⁴⁰

Die ‚List der Geschichte‘ erweist sich jedoch darin, dass das utopische Ende – die Flucht nach Amerika – mit der utopischen Bestimmung des Dichterberufs korrespondiert, die Zöllner zu Beginn der Novelle gibt. Eingangs wird lamentiert, dass die Poesie „zur Magd erniedrigt und weinend und nackt auf den Markt gestellt“ (215) werde, dass einzig „Egoismus“ und „Krämertum“ „dein [der Poesie] Reich, deine Herrlichkeit“ beherrschten und die „habsüchtigen Priester marktschreierisch“ Handel mit der Poesie trieben (217), kurz: Eine religiöse Metaphorik durchzieht den Beginn der Novelle. Während Dronke diese Metaphorik noch ironisch verwendet, um die überspannten Erwartungen seines Protagonisten an den literarischen Markt zu kennzeichnen, findet sich nicht die geringste Ironie, sondern vielmehr biedermeierliche Behaglichkeit in der Schlusszene, die utopisch ein besseres Dasein am Mississippi imaginiert (307ff.). Auf dem literarischen Feld, auf dem Dronke sich auskennt, entlarvt er gnadenlos die Marktmechanismen; die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in den USA ist aber gänzlich unreflektiert und installiert eine neue Utopie anstelle der literarischen.

Trotz oder gerade aufgrund ihrer Inkonsequenz in der Gesamtkonzeption gewährt die Novelle einen desillusionierenden Einblick in den literarischen Markt des unmittelbaren Vormärz. Frank, der ‚Fabrikübersetzer‘, belehrt den naiven Zöllner, dass sich Buchhändler als „Spekulanten der Intelligenz“ (236) einzig für die Verkäuflichkeit eines Buches interessieren; dessen literarische Qualitäten (230) seien gegenüber der Frage, „ob die Spekulation des Geschäfts eine Wahrscheinlichkeit des Erfolgs habe“ (254), vernachlässigbar. Zöllners romantischer Genieästhetik setzt Frank daher seine Pragmatismus entgegen: „Geld übt heutzutage überall die Herrschaft aus“ (232), daher müssten sich Schriftsteller durch „Fabrikdienste“ (232) bei Buchhändlern ihre Existenz sichern. Diese „Galeerendienste“ der „mechanischen Sklavenarbeit“ (232) drücken den Literaten zu sehr nieder (265), als dass er sich noch literarisch entfalten könnte.

39 Vgl. Erich Edler. *Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 34). S. 132.

40 Ebd. S. 140.

Frank macht Zöllner mit Redakteuren, Journalisten und Übersetzern bekannt, die aber alle die Schriftstellerei als Geschäft betrieben und sich daher als „Konkurrenz“ (251) betrachteten (251, 238). Jeder dieser vorgestellten „großen Proletarier“ (236) betreibt selber eine eigene ‚Galerie‘, auf der er ‚Studenten‘ als „literarische Tagelöhner“ (239) beschäftigt, die ihm wiederum zuarbeiten. Auf diese Weise steige der Gewinn, je weiter oben in der Hierarchie des Literaturmarktes man angesiedelt sei (238f.); erst durch die fortwährende „Herabdrückung des Lohnes“ stellten diese „Geschäftsmänner“ den Markt her (237), seien aber „von dem Markt ihrer Fabrikherren abgängig“ (241). Das

Literatenthum [sei] schon zum Stand geworden [...], wie alle Stände heutzutage [und treibe] mit seinem Kapitale Geschäfte [...]. Das Geld, wo es sich um seine Interessen handelt, macht die Interessenten zu Parteien, Gegnern, Feinden, die sich betrügen und hintergehen, wo sie nur können. (252)

Die „Noth ihrer Familien“ (241) zwingt diese Menschen, andere auszunutzen und sich selber ausnutzen zu lassen sowie ihre „edelsten Keime“ durch die „Macht des Geldes“ (241) ersticken zu lassen. So lässt sich auch der junge naive Österreicher Zöllner in den Handel einspannen, verfertigt zunächst Übersetzungen (253ff.), betätigt sich dann als Journalist (261ff.) und schließlich als ‚Ghostwriter‘ für bereits etablierte Literaten (304ff.). Da sein Französisch unzureichend ist, begnügt er sich in seinen ‚Übersetzungen‘ mit „Phrasen für das Publikum“ (248); da er nie in Spanien war, stützt sich sein journalistischer Bericht auf andere Reisebeschreibungen (304) etc. Die „Krämerwelt“ (308) der „Intelligenz=Fabrikanten“ (303) mache jeden Gebildeten niederen Standes zum ‚Sclaven‘, da „die Honorare gewöhnlich gerade hinreichen, um während der Arbeit leben“ (308), nicht aber längerfristig planen zu können. So erweist sich die Diagnose von Dr. Frank als zutreffend, dass einzig „Leute, welche durch Vermögen und äußere Verhältnisse diesen [den literarischen] Erfolg abzuwarten im Stande sind“ (232), literarisch erfolgreich sein können; wie auch das Angebot des als „Fabrikbesitzer“ (233) apostrophierten Buchhändlers, die Werke des mittellosen Österreicher gegen Vorauszahlung der Kosten für „Druck und Papier“ zu verlegen (245), in diese Richtung geht.

Mit den politischen Ambitionen der ‚Sclaven‘ ist es nicht weit her: Auch wenn sie auf den ersten Blick liberale Positionen einzunehmen scheinen, so sind sie doch nur „Geschäftsleute, weiter nichts! Wenn sie zufällig eine

sogenannte Gesinnung haben, so machen sie ein Geschäft daraus.“ (250) Damit benennt Dronke durch die Figur Franks die Einschätzung der heutigen Buchforschung.⁴¹ Einzig der ‚Democrat‘ Arthur, ein freier Schriftsteller, der lange Zeit für die Aufklärung der Volksmassen eingetreten, nun aber desillusioniert ist (292f.) und in die USA emigrieren will, bedauert die gegenwärtige Situation des Buchmarktes, die durch den „menschlichen Egoismus“ (269) geprägt sei: „Nur der gemeine Materialismus herrscht und ist glücklich in dieser Welt.“ (269) Er hingegen lebt mit einer geschiedenen Katholikin in ‚wilder Ehe‘ zusammen (289f.). Als Folge dieses Materialismus gibt es keine Absicherung für nicht mehr arbeitsfähige ‚Slaven‘: Eine einfache Erkältung reicht, um – nach mehrtägiger krankheitsbedingter Abwesenheit vom literarischen Markt – durch einen jüngeren (und für den Buchhändler billigeren) ‚Slaven‘ ersetzt zu werden (266, 277).

Formal wenig innovativ, reflektiert Dronkes Erzählen nicht nur die Mechanismen des Marktes in der narrativierten Handlung, sondern nutzt formale Gestaltungskriterien, um den Ort seiner ‚Produktion‘ näher zu bestimmen. Am Schema des Kolportageromans geschult, erweist sich seine Kapiteleinteilung, die hängenden Spannungsbögen, der sprachliche (Proto-) Realismus sowie die konzentriert dialogische Gestaltung als formale Reflexion auf die Voraussetzungen literarischer Produktionsverfahren angesichts gewandelter Voraussetzungen. Insofern erweist sich Friedrich Engels Kritik als zutreffend, konzentriert sich doch Dronkes Reflexion – bei aller Sozialkritik – vornehmlich auf den literarischen Markt.

V. Poetologie der ‚literarischen Produktion‘

Die Wandlung des Literaturbetriebs zwischen 1815 und 1848 erfährt einerseits vehemente Ablehnung (meist idealistisch-romantisch durch die Genie-Ästhetik begründet), andererseits aber auch begeisterte Zustimmung (meist durch gesteigerte Wirkungsmöglichkeiten begründet). Dieser Dialektik verleiht auch das *Brockhaus Conversations-Lexikon* von 1834 Ausdruck, zu dessen Mitarbeitern Theodor Mundt, Arnold Ruge und Karl August Varnhagen von Ense zählten. Es popularisiert die liberale Hoffnung des Vormärz auf die durch die technischen Neuerungen ermöglichte gesamtgesellschaftliche

41 Reinhard Wittmann. *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München: Beck, 1991. S. 201-236, hier S. 227ff.

Umwälzung durch Lemmata wie ‚Bewegung‘ und ‚Reaction‘. Das Nachwort formuliert den expliziten Anspruch, in dieser „aufgeregten Zeit“⁴² einen Überblick zu bewahren durch die „umfassende Bearbeitung der Zeitgeschichte in all ihren Beziehungen auf gesellschaftliche Verhältnisse, Politik und Literatur“.⁴³ Weiter heißt es: „Die Richtung dieses Werks, überall wo es die großen Zeitfragen berührt, ist daher liberal im besten Sinne.“⁴⁴

Das Lemma ‚Deutsche Literatur‘ im ersten Band von 1832 entfaltet jedoch eine Dialektik des Literaturbetriebs, statt einem einseitigen Fortschrittsenthusiasmus zu verfallen. Vielmehr wird bedauert, dass der „elegisch-subjective Charakter der früheren Zeit“ dem „plastisch-objectiven“ habe weiche müssen; „das lyrische Element [...] trat mehr und mehr hinter das epische zurück“.⁴⁵ Dies sei infolge der Julirevolution gewandelten Interesses an „Geschichte“, an den „großen politischen Lebensfragen“ und den „materiellen Interessen der Gesellschaft“ geschuldet; „woran die Einsichtsvollern nie gezweifelt hatten, [ward nun] allgemein erkannt[:] daß es in aller Kunst keine größere Verirrung gebe als die Absonderung des sich selbst genügenden Dünkels“ (624). Vielmehr müsse der Dichter zur „Natur“ (624) zurückfinden, d.h. die Gegenstände realistisch abbilden. Durch eine „einseitige[] Anwendung d[ies]es Grundsatzes“ (624) seien aber die „poesielosesten Erzeugnisse“ (625) produziert worden, eher „Caricatur“ (624) als Natur. Die Schriftsteller hätten sich in Erwartung von „vorübergehende[m] Ruhm“ (625) oder „sicherern Geldgewinn“ (625) dem Publikum angedient. Doch auch das Publikum treffe Schuld, schließlich ‚durchlaufe‘ es die literarischen Erzeugnisse nur noch, statt ‚ernst zu lesen‘ (626): „[D]ie immer stärker hervortretende Richtung auf materielle Gewinne mußte nothwendig, für den Augenblick wenigstens, den Geist des Egoismus entfesseln.“ (627) Dieses „Geschrei der Mode“ (628) habe dazu geführt, dass die zahlreichen literarischen Taschenbücher und Journale zunehmend auf Lyrik verzichtet hätten, um besser verkäuflich zu sein. Gerade im Bereich von Roman und Novelle, die besondere Wertschätzung durch das Publikum erführen, finde auch „das armselige Product der schwächsten Kraft“ noch „Leselustige“ (631).

42 [Redaktion]. Nachwort. *Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur*. 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1832-1834. Bd. 4, S. V.

43 Ebd. S. VI.

44 Ebd. S. VII.

45 [Anonym]: Lemma „Deutsche Literatur“. *Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur* (wie Anm. 42). Bd. 1, S. 623-638, hier S. 624.

Die literarische „Industrie“ (638) habe also noch nicht den gewünschten volksaufklärerischen Effekt gezeitigt, sondern sei nur am Profit interessiert.

Mit dieser Positionierung entfaltet das *Conversations-Lexikon* von 1834 die Dialektik des Literaturbetriebs: Veränderte Produktionsbedingungen und Zunahme von Produktion überhaupt bedeuten nicht zwangsläufig eine Verbesserung der literarischen Produktionssituation wie der bürgerlichen Situation im Ganzen, sondern sind in das Gefüge eines im Entstehen begriffenen literarischen ‚Kapitalismus‘ eingebunden, in dem ‚Produzent‘ (Schriftsteller), ‚Spekulant‘/‚Lieferant‘ (Buchhändler, Literaturkritiker) wie auch ‚Abnehmer‘ (Publikum) durchaus nicht immer im Sinne einer Verbesserung der Verhältnisse interagieren. Vielmehr werden alle drei Instanzen zu Akteuren des literarischen Marktes.

Diesen Wandel thematisieren in wünschenswerter Klarheit auch Hauff und Dronke, und zwar im Medium der Literatur. Zugleich ermöglicht diese Thematisierung auch die formale Reflexion der jeweiligen ‚Producte‘. Während inhaltlich bei beiden Autoren die Auseinandersetzung zwischen Romantik und (Proto-)Realismus dominiert, erweist sich Hauffs Novelle auf der formalen Ebene als deutlich reflexionsreicher als Dronkes: Sie thematisiert nicht nur eine ganze Reihe etablierter literarischer Genres, sondern löst Genregrenzen im Rahmen des Produktionspostulats auf. Gleichzeitig drückt sich damit aber auch eine Suchbewegung nach neuen Genremustern aus, die für Dronke bereits altvertraut, aber literarisch kaum gestaltungsfähig sind, nämlich jene des Kolportageromans. Den gewandelten Distributions- und Produktionskreislauf gestaltet Hauff als Halbwelt, in der Geheimnis und Verschwörung allgegenwärtig sind, in der die Dunkelmänner aber ironisch als Laffen entlarvt werden. Die Erwartungshaltung des Lesers, die Hauff gezielt herausfordert, motiviert den Leerlauf literarischer Genversatzstücke, wie bei Dronke ein Absehen von allem Kunstfertigen eben die Notwendigkeit eines (proto-)realistischen Erzählstils begründet. In ihrer inhaltlichen Thematik wie in ihrer literarischen Gestaltung und mehr noch: in der poetologischen Reflexion dieser beiden Aspekte erweisen sich beide Novellen aber auch als „ein nothwendiges Product dieser Zeit und [...] eigentlicher Spiegel ihrer selbst“.⁴⁶

46 Prutz: Ueber die Unterhaltungsliteratur (wie Anm. 9). S. 185.