

linguistischen und didaktisch relevanten Kernbereiche von Semantik und Wortschatzdidaktik. Erfreulich ist dabei auch, dass stets die Aspekte *Mehrsprachigkeit* und *sprachlich kulturelle Heterogenität* nicht aus den Augen verloren werden.

Stephan Merten

Inhalt

MISZELLE

- | | | |
|---------------|---|-----|
| Heinz Rölleke | Eduard Mörike. Mozarts <i>Don Giovanni</i> – wie Kunst entsteht | 347 |
|---------------|---|-----|

AUFSÄTZE

- | | | |
|----------------------|---|-----|
| Hubertus Fischer | Auf Eckes Spur oder Ein Bild wird Literatur. Hintergründe einer Heldendichtung-Episode | 351 |
| Corinna Sauter | Missbrauch lehrt den rechten Brauch. Poetologie und Ethik des Gebrauchs in Gottfried Kellers <i>Die mißbrauchten Liebesbriefe</i> | 369 |
| Reinhard Finke | Thomas Manns <i>Entstehung des Doktor Faustus</i> im Widerstreit mit Alfred Döblins <i>Goldenem Tor</i> | 411 |
| Dieter Liewerscheidt | Gut simuliert. Die Authentizitätsfiktion in Arno Geigers Roman <i>Unter der Drachenwand</i> | 437 |
| Peter Kuhnert | Überlegungen zu Kontinuitäten und Entwicklungen bei der Eigen- und Fremdcharakterisierung der Hauptfigur Rico in Andreas Steinhöfels Pentalogie <i>Rico, Oskar und ...</i> Heterogenität in der literarischen Umsetzung | 449 |
| Valentina Vivaldi | Präsenz von Routineformeln in Lehrwerken für Deutsch als Fremdsprache. Qualitative und quantitative Analyse | 467 |

KRITISCHE BEITRÄGE

- | | | |
|-------------------------------------|--|-----|
| Stephan Merten und Gabriela Scherer | <i>Hunde im Futur</i> und eine Geschichte, die keine ist | 487 |
|-------------------------------------|--|-----|

REZENSIONEN

499

umso selbstverständlicher als Dietrichs Kämpfe keine gesuchten, sondern erzwungene, ihm regelrecht aufgezwungene Kämpfe von Ecke bis Uodelgart sind.⁸⁰ Wie eine solche Überwindung vonstattengehen und eine mögliche Dauer gewinnen kann, deutet sich in der Ablösung naturwüchsiger Gewaltverhältnisse durch rechtsförmige Verhältnisse an. Wenn diese Ablösung nicht angenommen oder unterlaufen wird, geschieht das immer zum Schaden desjenigen, der sie verweigert oder seinen Eid bricht.⁸¹ Das dürfte als ein mythopoetisch überhöhter Modellfall nicht unattraktiv für denjenigen gewesen sein, der sich als ‚Vogt des Landes‘ um 1225 in fortgesetzter eigener Herrschaftsbildung befand. Das war Graf Albert III. von Tirol (ca. 1182/1187-1253), der die Verbindung der Grafschaften in der *terra montana* oder „in dem gebirge wite“ (225,8) energisch weiter vorantrieb. Von dorthier ist noch einmal zu fragen, ob eine verdeckte Huldigung oder Adressierung im Spiel ist, wenn Dietrich diese wilde Form der Herrschaft beendet, indem er die Riesen „von den bergen“ (240,10) scheidet und sie weniger aus dem Weg als aus dem „wildef[n] walde“ (227,6) räumt. Versteht man die „merwunder“-Überwindung als Vorzeichen solch genereller Überwindung, dann fügt sich das jedenfalls recht gut in diese Deutung ein.

Schluss

Die Zusammenführung zweier Thesen von unterschiedlichem Gewicht, der recht beweisfesten Bilderthese und der noch ziemlich hypothetischen Huldigungs- oder Adressierungsthese, verlangt danach, die zweite These nach Möglichkeit stärker zu machen. Zu diesem Zweck sind Rollenzuweisungen, die das *Eckenlied* für Dietrich bereithält, auf historische Referenzen hin zu untersuchen und Handlungen auf ihren übertragbaren Sinn hin zu prüfen. Entscheidend für die Einbettung in den „historisch-politischen Prozess“ dürfte jedoch sein, ob es gelingt, die Fabel selbst in ihrer figürlich-räumlichen Grundkonstellation als interessengeleiteten Vorwurf der Ecke-Erzählung zu entschlüsseln. Joachim Heinzle hat vor längerer Zeit zur Dietrichepik allgemein erklärt, dass wir „vorläufig noch vor immensen Schwierigkeiten [stehen], wenn es darum geht, die literarischen Daten auf außerliterarische zu beziehen, d. h. die Entwicklung der Gattung sozialhistorisch aus den Interessen derer zu verstehen, die die Texte hervorgebracht und rezipiert haben“.⁸² Die Schwierigkeiten sind seither nicht geringer geworden, da die Forschung sich in andere Richtungen weiterentwickelt hat.⁸³ Vielleicht bietet sich beim *Eckenlied* eine erste Möglichkeit, sie zu vermindern.

80 Vgl. Hildegard Elisabeth Keller: Dietrich und sein Zagen im ‚Eckenlied‘ (E 2): Figurenkonsistenz, Textkohärenz und Perspektive. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft: Dietrich-epik 14 (2003/04), S. 55-75. – Jens Haustein: Die ‚zagheit‘ Dietrichs von Bern. In: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur (Jenaer germanistische Forschungen N. F., Bd. 1). Heidelberg: Winter 1998, S. 47-62.

81 Vgl. 131,1-6; 135,5-10; 187,5-10; 191,4-10; 194,7; 195,2-3; 202,7-13; 204,9-11; 205,6-207,10; 223,9; 224,1-10; 226,4-6; 227,10-11; 228,1-8.

82 Joachim Heinzle: Dietrich von Bern. In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller (Kröners Taschenausgabe, Bd. 483). Stuttgart: Kröner 1984, S. 141-155, hier S. 152.

83 Vgl. Cordula Kropik: Dietrich von Bern, der getreue Eckart und der Venusberg. In: Euphorion 110 (2016) 3, S. 389-419, hier S. 389-396.

Missbrauch lehrt den rechten Brauch

Poetologie und Ethik des Gebrauchs in Gottfried Kellers

Die mißbrauchten Liebesbriefe

Von Corinna Sauter

Laut Gottfried Kellers erster Jeremias Gotthelf-Rezension von 1849 ist es die Aufgabe des Dichters, „allfällige eingeschlichene Roheiten und Misbräuche im poetischen Spiegelbild abzuschaffen und dem Volk eine gereinigte und veredelte Freude wiederzugeben“.¹ Das heißt nun nicht, dass er in seinem Werk nicht trotz realistischer Verklärung vom ‚rechten Gebrauch‘ oft gerade durch die Darstellung auch von Missbräuchen erzählte. Man denke nur an die *Züricher Novellen* (1878). Bei Keller ist das Erzählen vom Missbrauch von Menschen, Dingen, Sprache und Literatur durch Taten und Worte an der Tagesordnung und steht gleichsam gemäß dem Sprichwort ‚Missbrauch lehrt den rechten Brauch‘ im Zeichen eines auch ethischen Realismus,² der den Missbrauch und den ‚rechten Gebrauch‘ einander gegenüberstellt, wobei es diese Gegenüberstellung im Folgenden zu komplizieren gilt. Denn in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (1865; 1873) hat man es mit einem veritablen Vexierbild zu tun, das den ‚Missbrauch‘ und den ‚rechten Gebrauch‘, wie ich ausgehend von der Katachrese als der Mastertrope des Textes zeige, ins Oszillieren bringt.

Die für Kellers Realismus zentrale Frage nach dem Gebrauch und Missbrauch des Lebens wie der Literatur geht mit der poetologischen von Originalität und Nachahmung Hand in Hand.³ Bekanntlich vertritt Keller die Ansicht, dass es eine „individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne des Willkürgenies“ nicht gibt.⁴ Der immer schon

1 Gottfried Keller: Jeremias Gotthelf [1849]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung v. Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Bd. 15: Aufsätze. Text und Apparat. Hrsg. v. Thomas Binder et al. Basel/Frankfurt a.M./Zürich 2012, S. 67-88, hier: S. 83. Die Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* findet sich in Bd. 5 der HKKA (Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band. Hrsg. v. Peter Villwock et al. Basel/Frankfurt a.M./Zürich 2000, S. 97-180). Kellers Werke werden im Folgenden nach der HKKA (insg. 32 Bde., 1996-2013) im Fließtext unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert. – Dieser Text entstand in Vorbereitung auf den 200. Geburtstag Kellers. Als philologisches Präsent geplant, möge es nun zum 202. Jubiläum erscheinen. Für die kritischen Lektüren früherer Fassungen dieses Essays danke ich herzlich Dr. Max Roehl, Jan Stellmann und Niklas Schlottmann.

2 Zum pädagogischen Impetus vgl. Walter Benjamin: Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke [1927]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1991, S. 283-295, hier: S. 285-286 u. S. 288.

3 Keller hat die Frage der Originalität unterschiedlich beantwortet (man hat drei Phasen unterscheiden). Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen/Basel 2001, S. 137-168, 140-144; vgl. auch Thomas Böning: Gottfried Keller. Unser ist das Loos der Epigonen. In: Literarische Klassik. Hrsg. v. Hans-Joachim Simm. Frankfurt a.M. 1988, S. 461-474.

4 Brief an Hermann Hettner vom 26.06.1854. In: Gottfried Keller. Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Carl Helbling. Bern 1950-1954, Bd. 1, Bern 1950, S. 396-401, hier: S. 399. Im Folgenden zitiert mit der Sigle GB.

gebrauchte Stoff müsse je aktuell aus der Wirklichkeit auf den Dichter kommen. In diesem Sinne meint der Erzähler zu Beginn der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), dass keine „müßige Nachahmung“ vorliege, wenn der Stoff selbst sich in der Gegenwart darbiete (vgl. IV,74), so dass sich die Darstellung von Wirklichkeit gewissermaßen mit der ‚Nachahmung‘ von Literatur ambigue überlagert. Entscheidend für Kellers Kritik des Originalitätsdenkens ist die Auffassung, dass „die Neuheit in der Poesie“ weder im einzelnen Detail liege noch von Einzelnen willkürlich „auszuhecken“ sei, wie er in seinem Aufsatz *Am Mythenstein* (1861) mit Blick wohl auf die grundsätzliche Metaphorizität der Sprache am Beispiel der Erfindung von „neue[n] Metaphern“ bemerkt, durch die ein Schriftsteller „nicht wahrhaft neu“ sein könne, „weil die Metapher überhaupt etwas Uraltes“ sei (XV,197).

Ein Beispiel, das den Missbrauch von Personen und Sachen mit demjenigen von Sprache engführt, ist jene Szene aus *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, in der ein „Hütchen [...] halb von Stroh, halb von Seide“ (V,127), und mit ihm sein Träger, das Möchtegern-Genie Viktor Störteler, „mißhandelt[.]“ (V,131) wird. Als der von einer Geschäftsreise heimkehrende Viggi nach der Entdeckung des Missbrauchs der Liebesbriefe im Rathaus essen geht, entläßt sich die Aggression der Honoratioren gegen den Störenfried metonymisch an dessen „neueste[m] Modehütchen“, dem die Seldwyler den Spottnamen „Hornbüschchen“ geben, weil einer „von Paris den Witz heimgebracht“ hat, „den hohen runden Männerhut Hornbüchse (boîte à cornes) zu nennen“. Diesen neuen „Ausdruck“ gebrauchen die Seldwyler nun „für jede Art Hut“, indem sie frühere Huttropen ersetzen:

Seither sagten sie statt Deckel, Angströhre, Ofenrohr, Schlosser, Läusepfanne, Grützmaß, noli me tangere, Kübel, Witzschale, Filz und dergleichen für jede Art Hut nur Hornbüchse, und sie benannten Viggis Kopfbedeckung demgemäß ein artiges Hornbüschchen und meinten, seine Hörnchen müßten noch ganz jung, zart und klein sein, ansonst er eine festere Büchse brauchte. (V,131)

Diese Textstelle, in welcher der Erzähler mit einer *congeries* von Metaphern und Metonymien für *Hut* brilliert, stellt einerseits aus, dass mittels Sprache nicht nur auf ein Ding/Vorstellungsbild referiert werden kann, sondern dass Sprachzeichen wiederum auf Sprachzeichen verweisen. Andererseits demonstriert sie, dass mittels Sprache nicht nur durch eine vermeintlich ‚eigentliche‘ Benennung (*Hut*) referiert, sondern an die Stelle der ‚eigentlichen‘ Benennung eine ‚uneigentliche‘ übertragen werden kann. Doch wie eigentlich ist eigentlich? Die Benennung *Hut* für eine Kopfbedeckung ist selbst eine uneigentliche, deren ‚eigentliche‘ Bedeutung [...] deckte, schutz“ wäre, die das Maskulinum *Hut* mit dem Femininum *Hut* und dem Verb *hüten* teilt⁵ – eine etymologische Verwandtschaft, auf die Keller implizit reflektiert (vgl. V,131). Der Leser ist auf die Figurativität der Sprache verwiesen. Die Trope aber, die das Kollabieren der Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit markiert, ist die Katachrese (weil sie diese Unterscheidung dadurch unterläuft, dass sie für ein Ding, das keinen Namen hat, eine uneigentliche Benennung als eigentliche einsetzt, wie beim *Flaschenhals* etwa).⁶

5 [Art.] Hut. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 4, Abt. 2. Leipzig 1877 [Nachdr. Bd. 10. München 1991], Sp. 1978-1985, hier: Sp. 1978.

6 Dazu Erhard Schüttelpelz: Katachrese (Uneigentlichkeit). In: Von ‚Allusion‘ bis ‚Metonymie‘. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Wirkmacht rhetorischer Tropen und Figuren. Hrsg. v. Melanie Möller. Heidelberg 2019, S. 165-185.

Die Szene mit dem qua Tropen mißhandelten Hütchen ist zugleich eine Szene satirischer Rache – und zwar für eine katachrestische Beschimpfung: Nicht nur ist Viggi durch sein halbseidenes Hütchen (für den Leser) metonymisch als halbseidener Schriftsteller charakterisiert. Viggi, der aufgrund der Benennung seines Hütchens als Hornbüchse, infolge der Annahme, dass er als Gehörnter Stadtgespräch sei, Eitelkeitsqualen leidet, bekommt so auch durch den Erzähler gleichsam und durch die doppelsinnige Allusion auf den figurativen und literalen Hahnrei (das kuriose künstlich-natürliche Federvieh von *gallus cornutus*) untergründig und präzise und stante pede retour, dass er seine Frau Gritli mißhandelt hat, indem er sie nach der Entdeckung des Liebesbriefbetrugs über Nacht in den Apfelkeller eingesperrt und als eine „Gans mit Geierkrallen“ (V,130) benannt hat. Bei der ‚Gans mit Geierkrallen‘ handelt es sich nicht nur um eine verbale Mißhandlung durch ein Schimpfwort (engl. *abusive word*), sondern auch um einen sprachlichen Missbrauch: um eine „katachrestisch entgleiste Metapher“, die jüngst Alexander Honold erstmals diskutiert hat: „*Missbrauch*, das große Thema der *Mißbrauchten Liebesbriefe*, wird in diesem poetischen Bilde also zunächst in einem rhetorisch-handwerklichen Sinne betrieben: als Entstellung einer Metapher; als übertreibende Hervorhebung einer Entstellung [...].“⁷ Der Platzierung des Missbrauchs im Titel der Novelle, der als „der ‚Name‘ des Buches“⁸ das Thema präzise benennt, korrespondiert die Platzierung dieser Katachrese nahezu in der ‚Mitte‘, am Höhe- und Wendepunkt der fünfteiligen Novelle.⁹ Sie bildet das titelgebende Thema des Missbrauchs in der Novelle rhetorisch ab, in der die originalitätssüchtigen Epigonen Katachresen-Bildner sind.

Eine solche textinterne Denunzierung der Katachrese zwecks Literaturbetriebssatire heißt indes nicht, dass Keller generell etwas gegen Katachresen eingewendet hätte; im Gegenteil verteidigt er die „Zusammenstellung unpassender Bilder“ (XV,132) in seinem Text *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller*, der 1855 in den *Blättern für literarische Unterhaltung* erscheint – als kritische Reaktion auf Franz Thomas Bratraneks *Aesthetische Studien*, in denen Katachresen der „Genien“ – Schillers („gold’nen Zeit der jungen Liebe, die ewig grünen möge“, vgl. *Das Lied von der Glocke*, vv. 75, 78-79) und Goethes („Grün an des Lebens gold’nem Baum“, vgl. *Faust I*, v. 2039) – als ein Straucheln von „Heroen“ vorgeführt werden (XV,132). In Kellers Verteidigung der Katachrese heißt es dagegen „feierlich“: „jene beiden verrufenen Stellen seien nichts weniger als Verstöße, sondern ganz in der Ordnung sich befindende, ebenso ausdrucksvolle als ansprechende poetische Bilder!“ Angesichts der wiederholten Angriffe auf die „vermeintlichen Sünder“ müssten die „zwei Unglücksstellen“ auch noch einmal verteidigt werden, um ihnen „endlich zu ihrer Würdigung [...] zu verhelfen“ (XV,133). Hatte Bratranek die Zusammenstellung von „nicht Zusammengehörige[m] in Einem Bilde“ kritisch diskutiert,¹⁰ meint Keller, dass es mehr als legitim sei, mit „Verwegenheit“, „zwei in der deutschen Sprache seit Urzeiten fix und fertig vorhandene blühende Ausdrücke [...] zusammenzubinden, d.h. ein zusammengesetztes Bild zu fabriciren“

7 Alexander Honold: Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*. Berlin 2018, S. 278. Dazu mehr in Kap. 8.

8 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Übers. v. Dieter Hornig. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2014, S. 81.

9 Zur fünfteiligen Struktur s. Roy C. Cowen: Reading Keller’s *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: *Pacific Coast Philology* 34/1 (1999), S. 72-79, hier: S. 77.

10 F[rantz] Th[omas] Bratranek: *Aesthetische Studien*. Wien 1853, S. 96.

(XV,134). Für Keller verrät eine Kritik an den Katachresen den „prosaisch[en]“ (XV,134) Betrachter. Nur am Rande sei bemerkt, dass Keller unter anderem in Jean Paul einen Vorgänger gleichermaßen in der Kritik wie in der Apologie der Katachrese kannte, der sie in der *Vorschule der Ästhetik* (1804; 1813) dort billigt, wo sie die Dichtung mit frischen sinnigen Bildern versorgt.¹¹ Die Verteidigung der Katachrese zeigt, dass Keller sie – im Gegensatz zu den Katachresen bildenden und deshalb lächerlich gemachten Schriftstellern in den *mißbrauchten Liebesbriefen* – dann für statthaft hält, wenn sie als Neu-Zusammensetzung einerseits mit dem ‚rechten Gebrauch‘ des Überkommenen („fix und fertig vorhandene blühende Ausdrücke“, s.o.) einhergeht und andererseits Wirklichkeit gerade durch katachrestische Indirektion „wahr“ (vgl. XV,134) darstelle. Tatsächlich geht Keller von nichts Geringerem als von einer künstlerischen Notwendigkeit der Katachrese aus, wo er vermittelt einer katachrestischen Synästhesie selbstreflexiv bemerkt: „denn man malt nicht nur direct, sondern auch indirect, und ist vorzüglich bei der Malerei [in Worten, C.S.], welche durch das Gehör gesehen werden muß, darauf angewiesen“ (XV,135). Die Innovations- bzw. Innovierungskraft der Katachrese, unbenanntem, noch nicht mit einem Zeichen versehenem ‚Wirklichen‘ einen uneigentlichen als eigentlichen Namen zu geben, ist es auch, die sie für Keller (ich greife vor) mindestens in zweifachem Sinn relevant macht: Verweist die Katachrese als metafiktionale Trope im realistischen Text darauf, dass literarischer Realismus fiktive Welten qua Sprache erzeugt (und Welt nicht einfach abbildet), ist sie zudem Master trope für Kellers Erzählen und Poetik im Zeichen von ‚Reproduktion + neuer Applikation‘ (dazu unten mehr).

Es ist Honolds Verdienst, die Diskussion über die Bedeutung der Katachrese in Kellers Novelle durch die Analyse der katachrestisch entstellten Metapher ‚Gans mit Geierkrallen‘ eröffnet zu haben. Wie ich im Folgenden zeige, spielt die Katachrese über diese Stelle hinaus auf allen Ebenen des poetischen Textes (Grammatik, Rhetorik, Stil, Komposition, Narration, immanente Poetik und Meta/Fiktionalität) eine Rolle und organisiert so als Integral die Novelle. Bevor ich diese These durch eine detaillierte Lektüre plausibilisiere und das katachrestische Kalkül in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* beschreibe, ist ein kurzer Nachtrag zum Terminus und zu einigen Dimensionen der Katachrese mit Blick auf Keller vonnöten.

α. Katachrese, *katachrēsis*, *abusio*

Die Katachrese, herkommend von griech. *katachrēsis* (κατάχρησις), was so viel meint wie ‚Missbrauch‘, genauer „den ‚exzessiven, übermäßigen Gebrauch‘ sowie das Verbrauchen einer Sache“,¹² ist das *enfant terrible* unter den rhetorischen Tropen. Das scheint auf den ersten Blick nicht so, wenn man an die ‚notwendige‘ Metapher wie den *Zeitverderb* (in Aristoteles’ *Rhetorik*) denkt. Quintilian bestimmt sie als jene Trope, die in Ermangelung einer eigentlichen Benennung zum Einsatz kommt, um die Armut des Wortschatzes zu beheben: „Um so notwendiger ist die *Katachrese*, wofür wir richtig

‚abusio‘ (Mißbrauch) sagen, der Tropus, der die Bezeichnung für Dinge, die keine eigene Benennung haben, dem anpaßt, was dem Gemeinten am nächsten [*in proximo*] liegt“ (Quint. inst. VIII 6,34).¹³ Im Zuge der lateinischen Übersetzung in der nacharistotelischen Rhetorik hatte die Katachrese eine Bedeutungsverschiebung und -verengung erfahren, so dass bereits die *Rhetorica ad Herennium* die *abusio* (von lat. *abutor* ‚verbrauchen, missbrauchen‘) „als Verwendung eines ähnlichen oder benachbarten Wortes („verbo simili et propinquo“) statt des genauen und eigentlichen“ erklärt, was zu „negative[n] Konnotationen“ führte, „so daß *abusio* schließlich nur noch den Gebrauch eines nicht passenden Ausdrucks bezeichnet“. ¹⁴ In Kellers Text begegnet die Katachrese nicht nur als ein Missbrauch von Worten, sondern auch, wie sich eingangs andeutete, als Missbrauch der Tropen. César Chesneau Du Marsais hatte die Katachrese in seinem Traktat über die Tropen (1730; 1757), das Roland Barthes „eine Linguistik der Veränderung des Sinns“¹⁵ nennt, nicht nur durch „Extension“, sondern auch als „Imitation“ definiert, worunter er etwa die Einsetzung von ‚Blatt‘ (Papier) als Eigentliches in Nachahmung des ‚Pflanzenblattes‘ versteht.¹⁶ Wie zu zeigen bleibt, koppelt Keller das in der Novelle satirisch verhandelte Thema der Nachahmung also nicht ganz willkürlich mit der Katachrese. Wenn Keller die Zusammenstellung der Bilder verteidigt, hantiert er zudem mit der Katachrese als einem „Bildbruch, bedingt durch die Kontamination von Metaphern aus verschiedenen, unvereinbaren Bildfeldern“, ¹⁷ bzw. mit der Extension der Bedeutung der missbrauchten Metapher. Als „Erweiterung einer Bedeutung“ hat sie Pierre Fontanier (1827) bestimmt: Wenn der Tropus nicht substitutiv, sondern extensiv verfähre, liege eine Katachrese vor, die „einem Wort“ einen „neue[n] Aspekt“, ein „neue[s] Gesicht“ verleihe.¹⁸ Fontanier war es, bei dem „das skandalöse Moment der Katachrese“ deutlich wurde, insofern sie eine dem „ursprünglichen eigentlichen“ und „figurativen Sinn zwischengelagert[e]“ „neue Art eines eigentlichen Sinns“ produziere und dadurch darauf hinweise, „daß es vielleicht niemals einen ursprünglichen eigentlichen Sinn gegeben hat. Kurz, die Katachrese unterminiert die Suche nach einem Ursprung und einem Original.“¹⁹ Einmal davon abgesehen, dass man die Katachrese, die von Autoren der Satiretradition zelebriert wird, als *die* Trope der Satire²⁰ bezeichnen könnte, gerät sie in Kellers satirischer Novelle nicht nur zur metafiktionalen Trope des

13 Quintilian zitiere ich nach der Ausgabe: Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch. Hrsg. und übers. v. Helmut Rahn. 6. Aufl. Darmstadt 2015, hier: S. 230/231.

14 Dietmar Peil: Katachrese. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hrsg. v. Harald Fricke et al. Berlin/New York 2007, S. 241-243, hier: S. 242 (Rhet. Her. 4,45).

15 Roland Barthes: Die alte Rhetorik [1970]. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988, S. 15-101, hier: S. 48.

16 César Chesneau Du Marsais: Traité des Tropes. Pour servir D'Introduction A La Rhetorique Et A La Logique. Nouvelle Edition Publiée par Jean Henri Samuel Formey. Leipzig 1757, S. 41 u. 42. Übersetzung gemäß Posselt [wie Anm. 12], S. 194 u. 195.

17 Peil [wie Anm. 14], S. 241.

18 Pierre Fontanier: Les figures du discours. Introduction par Gérard Genette. Paris 1977, S. 261. Ich zitiere die Übersetzung von Posselt ([wie Anm. 12], S. 201).

19 Posselt [wie Anm. 12], S. 20. Ich zitiere Posselts Übersetzung von Fontanier [wie Anm. 18], S. 213. Vgl. zu Fontanier und dieser These Jacques Derrida: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text [1971]. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Hrsg. v. Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl., Wien 1999, S. 229-290, bes. 274-277.

20 Vgl. Rick Eden: Master Tropes in Satire. In: Style 21/4 (1987), S. 589-606, hier: S. 591.

11 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. In: Ders.: Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. 5. Hrsg. v. Norbert Miller. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1996, S. 7-456, hier: S. 296ff.

12 Gerald Posselt: Katachrese. Rhetorik des Performativen. München 2005, S. 9.

Realismus,²¹ sondern auch zur Trope für den poetischen Text, genauer: für die textgenerierenden Verfahren der ‚schlechten‘/‚guten‘ Nachahmung (plagierende Imitation; Intertextualität) und für die Narrativik (z.B. extensive Paraphrasis) im Zeichen von ‚Reproduktion + neuer Applikation‘ sowie für den Stil und für die Komposition, wie ich nun in meiner Lektüre der *Mißbrauchten Liebesbriefe* zeige.

1. Metapoetische Lese-Szene: Gespräche über Literatur und den Literaturbetrieb

Der in einem „Speditions- und Warengeschäft“ mit „Fleiß und Umsicht“ (V,97) tätige Viktor Störteler liebäugelte seit seiner Lehrzeit und dem Leben in einer größeren Stadt mit der Literatur. Von dort brachte er „die Liebe für Bildung und Belesenheit nach Seldwyla zurück; vermöge dieser Neigung aber fühlte er sich zu gut, die Sitten und Gebräuche seiner Mitbürger zu teilen“. Schaffte er sich zunächst „Bücher an, abonnierte in allen Leihbibliotheken und Lesezirkeln der Hauptstadt“, hielt er „sich die ‚Gartenlaube‘ und unterschrieb [er] auf alles, was in Lieferungen erschien“ (V,98), so geht er schließlich selbst zur Textproduktion über, schreibt Essays (die nicht abgedruckt werden) sowie Novellen. Zuerst Hobby-Schriftsteller vernachlässigt der Kaufmann zunehmend sein tätiges Leben zugunsten seiner schriftstellerischen Ambitionen. Viggi hat dabei eine verkehrte Ansicht vom ‚rechten Gebrauch‘ der Literatur, die in Kellers Literaturbetriebssatire in der Exposition durch eine metapoetische Reflexion kontextualisiert wird: Dem Kompositionsprinzip des Kontrasts gemäß (s.u.) werden zwei Auffassungen von Literatur unterschieden, wie sich an der Schilderung des „Haupterlebnis[ses]“ Viggis auf einer seiner Geschäftsreisen zeigt, die seine literarische Produktivität durch Gespräche in Wirtshäusern und provinziellen Redaktionsstuben in Schwung bringt.

Gegenübergestellt werden zwei Gespräche über Literatur: hüben das belletristische Gespräch zwischen „würdigen alten Herren“, drüben dasjenige zwischen den „jüngeren Gästen“. Während Viggi und sein Zirkel vornehmlich epigonale Tagesliteratur konsumieren, lesen die alten Herren kanonische Autoren, neben Goethe vor allem Autoren der satirisch-humoristischen Literatur wie Cervantes, Rabelais, Sterne, Tieck und Jean Paul. Die alten Herren, teils Zeitgenossen der von ihnen geschätzten Autoren, können *lesen*. In ihrem Gespräch preisen sie den „Reiz“,

welchen das Verfolgen der Kompositionsgeheimnisse und des Stiles gewähre, ohne daß die Freude an dem Vorgetragenen selbst beeinträchtigt werde. Sie stellten einläßliche Vergleichen an und suchten den roten Faden, der durch all' dergleichen hindurchgehe; bald lachten sie einträchtig über irgendeine Erinnerung, bald erfreuten sie sich mit ernstem Gesicht über eine neu gefundene Schönheit [...]. (V,99)

Das Gespräch der Alten behandelt die philologisch genaue, ja auch strukturelle Lektüre von literarischen Texten, die man als Sprachkunstwerke vor der Folie von Ästhetik- und Literaturgeschichte zu begreifen hat, deren Faktur (Komposition, Stil) durch analytisches, rekonstruierendes Lesen zu goutieren ist.²² Argumentiert wurde, dass die alten Herren, die sich auf „gichtischen Füßen“ (V,99) zu Bett begeben, kaum überzeugende Antworten auf eine „zeitgemäße Poetik“ bereithalten würden.²³ Allerdings folgt aus der Forderung einer zeitgemäßen Poetik in Kellers Brief an Hettner vom 4. März 1851 gegen eine Nachahmung der ‚Klassiker‘ nicht,²⁴ dass die ‚Klassiker‘ nicht trotzdem präsent gehalten und ‚gebraucht‘ würden (s.u.). Man könnte es so formulieren: Gemäß Keller darf eine gute Literatur nicht *die* ‚Klassiker‘ nachahmen, aber eine zeitgemäße Poetik kann sich durchaus an *den* ‚Klassikern‘ hinsichtlich der jeweiligen Zeitgemäßheit ein Beispiel nehmen. Genauso wenig sind freilich die Kategorien Stil und Komposition in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts obsolet. Daher wird man die Rede vom ‚Verfolgen der Kompositionsgeheimnisse und des Stils‘ als Aufforderung an den Leser verstehen, eine solche auf die Komposition und den Stil aufmerkende Rezeptionshaltung auch gegenüber Kellers Novelle einzunehmen, die Stelle mithin als eine selbstreferentielle *Lese-Szene* begreifen.²⁵

Bemerkt wurde, dass Keller mit dem textinternen Kanon „einigen seiner eigenen literarischen Fixpunkte ein ehrendes Denkmal gesetzt“²⁶ hat. Doch es geht um mehr. Einige der genannten Autoren begegnen bei Keller in den Briefen um die Zeit der Konzeption der Novelle nämlich bezüglich der Frage der Originalität. Im Brief an Hettner vom 26. Juni 1854 schreibt Keller anlässlich seiner Erstlektüre des Rabelais, dass er allen, die mit der schriftstellerischen „Produktion“ beginnen wollen, dringend anrate, „allen vorhandenen Stoff systematisch durchzulesen und so mit allen eitlen Einbildungen, als würden sie neu sein, *tabula rasa* zu machen“. Selbst Motive, die man erdacht und „wirklich nirgends gelesen“ habe, oder auch „Manieren, welche man so gewöhnlich für nagelneu oder von einer gewissen Schule herstammend ansieht“, seien in Wahrheit „seit Jahrhunderten vorhanden“, so dass man „eigentlich sagen“ könne, „alle wirklich guten *Genres* seien von jeher dagewesen und nichts Neues unter der Sonne“.²⁷ Neuheit sei vielmehr im Sinne einer „Dialektik der Kulturbewegung“ zu denken, wie er an Cervantes bemerkt, der vielleicht „neu in der Auffassung des Don Quixote“ gewesen sei, „aber nicht in der Ausführung und in den einzelnen poetischen Dingen“.²⁸ In diesem

21 Ich beschränke mich hier auf Hinweise: Mit J. Hillis Miller (Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature. Durham 1991, S. ix) könnte man argumentieren, dass literarische Texte katachrestisch operieren, indem sie indirekt ‚etwas‘, das nicht literal benannt werden kann, evozieren. Kraft ihrer Setzungsmacht ist die Katachrese *die* Trope der fiktionalen Welterzeugung. Nicht zuletzt springt sie gleich Blumenbergs ‚absoluten Metaphern‘ für Ideen, etwa Konzepte wie Welt und Wirklichkeit, ein (vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2015, S. 25-26). Ausgehend von Paul de Man, demzufolge die Katachrese die Textur der Wirklichkeit zergliedern und wieder neu zusammensetzen könne (Paul de Man: Epistemologie der Metapher [1978]. In: Theorie der Metapher. Übers. von Werner Hamacher. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. 2., um ein Nachw. zur Neuausg. und einen bibliogr. Nachtrag erg. Aufl. Darmstadt 1996, S. 414-437, hier: S. 424f.), lässt sich mit Miller (The Figure in the Carpet. In: Poetics Today 1/3 (1980), S. 107-118, hier: S. 111) argumentieren, dass sie, wo sie in einem realistischen Text begegnet, nicht nur auf Fiktionalität reflektiert und die Ambiguität von Referenz und Selbstreferenz des realistischen Textes markiert, sondern dass sie metafiktionale Trope des Realismus auch insofern ist, als sie die Figurativität der Sprache ausstellt und so die Behauptung, qua literaler Referenz Welt abzubilden, unterminiert.

22 Vgl. auch Karin Tebben: Schillers Schatten. Entwurf einer Poetik in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 307-327, hier: S. 311.

23 Ebd.

24 Brief an Hermann Hettner vom 04.03.1851. In: GB [wie Anm. 4], S. 353.

25 Vgl. auch Cowen [wie Anm. 9], S. 75; Ladislaus Löb: ‚Die mißbrauchten Liebesbriefe‘. A Story of Human Vocation. In: German Life & Letters 20/1 (1966), S. 13-24, hier: S. 15.

26 Honold: Die Tugenden und die Laster [wie Anm. 7], S. 259.

27 Brief an Hermann Hettner vom 26.06.1854. In: GB [wie Anm. 4], S. 398.

28 Ebd., S. 400.

Sinne hat ein Teil des textinternen Kanons, wie ich meine, auch die Funktion, Kellers Absage an die Idee einer individuellen, souveränen Originalität einzuspielen. Denn darum geht es ja in Kellers Text auch – um die Frage, wie trotzdem eine gute, nicht epigonal-nachahmende Literatur in der ‚Zeit der Epigonen‘ gelingen kann.

Das zweite Literaturgespräch dokumentiert einen gänzlich anderen Gebrauch von Literatur. Im Unterschied zu den alten Herren verfügen die Jüngeren allenfalls über literarische Halbbildung, die sie vornehmlich aus „schlechten Literaturgeschichten“ (V,99f.) gewonnen haben, weshalb sie auch lediglich über ein „vergriffene[s] Schlagwort“-Wissen (V,99) verfügen. Der eigenen Lektüre steht die aus zweiter Hand geborgte Lektüre der „Leute vom Handwerk“ gegenüber, die sich hingegen bestens in den „Erscheinungen leichter Art“ in den massenhaft publizierten „grauen Blättern“ samt deren Produzenten auskennen: „[D]iese Herren, welche ein gutes Buch Jahrzehnte lang ungelesen ließen, verschlangen alles, was von Ihresgleichen [sic!] kam, auf der Stelle, es in allen Kaffeebuden zusammen suchend, und zwar nicht aus Teilnahme, sondern aus einer sonderbaren Wachsamkeit.“ (V,100) Dem Lesen des Falschen korrespondiert das falsche Lesen,²⁹ das Verschlängen, dem offenkundig kein angemessenes ‚Verdauen‘ entspricht, das Voraussetzung des Schreibens wäre (dazu unten mehr). Und so geht es in ihrem Literaturgespräch nicht um Fragen des Kunstwerks, sondern um den Literaturbetrieb: Man hörte „nur noch die Worte Honorar, Verleger, Clique, Coterie und was noch mehr den Zorn solchen Volkes reizt und seine Phantasie beschäftigt“ (V,100). Diese miteinander konkurrierenden Schriftsteller haben sich für den öffentlichen Auftritt, mit dem sie sich einen Namen machen möchten, ob ihrer prosaischen Alltagsnamen scheinbar poetisch klingende Pseudonyme zugelegt wie Guido von Strahlheim, Oskar Nordstern, Kunibert vom Meere oder im Falle von Viggi Kurt vom Walde. In der Lächerlichkeit ihrer Namen gebündelt ist der Kontrast zwischen dem, was sie scheinen wollen, und dem, was sie sind. Es geht ihnen gleichermaßen ums ökonomische wie ums symbolische Kapital, um die Position im literarischen Feld,³⁰ die, da der literarische Markt massenhaft von vergleichbaren Elaboraten überschüttet wird,³¹ umso dringlicher umkämpft sein will, als das epigonale Talent in seinen marktgängigen Produkten durch das nächstbeste ersetzt werden kann. Auch beschließen die jungen Herren die Gründung einer neuen literarischen „Sturm- und Drangperiode“, aber nicht um ihrer selbst, sondern um einer neuen Klassik willen. Es geht ihnen darum, „diejenige Gährung künstlich zu erzeugen, aus welcher allein die Klassiker der neuen Zeit hervorgehen würden“ (V,101). Dass ihre epigonale Idee Voraussetzung für eine Periode von Originalgenies sein soll, treibt den Nachahmungstrieb auf die komische Spitze.³² Keller stellt hier Dilettanten und Plagiarist dar, wie sie im Buche (etwa in Goethes *Bemerkungen über den Dilettantismus*) stehen.

29 Niklas Schlottmann: Verlesen und Verlieben. Gottfried Kellers Geschichten von der Liebe [Ms.].

30 Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M. 1999.

31 Vgl. auch Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a.M. 1987 [zuerst: 1981], S. 366.

32 Vgl. Barbara Neymeyr: Gottfried Kellers Epigonen-Gedicht. Poetologie im Kontext kritischer Epochendiagnose. In: Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Hrsg. v. Olaf Hildebrand. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 144-161, hier: S. 155.

2. Schrift-Steller: Satire auf katachrestische Benennungsbildung und die ‚Schriftsteller‘-Debatte im Umfeld der *Blätter für literarische Unterhaltung* (1857/58)

An die beiden erzählten belletristischen Gespräche schließt sich ein drittes Literaturgespräch zwischen dem Kellner Georg Nase und einem der alten Herren an, der sich, nachdem er dem Gespräch der Schriftsteller gelauscht hat, beim Kellner über diese informiert. Zur Verwunderung des Alten weiß Nase erstaunlich gut über die Schreiberlinge Bescheid. Denn Nase war selbst einmal eineinhalb Jahre ein Schriftsteller jener Sorte gewesen. Zur Schriftstellerei war er durch Nachahmung gekommen: Als Kaffeehaus-Kellner habe er Schriftsteller gesehen, die Zeitungen durchstöberten, um leichtsinnig fix „ein Dutzend Seiten zu schmieren“ (V,102). Da ihm ein solches Leben seinem Dienst als Kellner vorzuziehen schien, habe er sich zur Schriftstellerei entschlossen und fortan unter dem anagrammatischen Pseudonym „George d’Esan“ (V,103) publiziert. Zu einer beachtlichen Produktion sei er dadurch gekommen, dass er „seine Kellnergewohnheiten in eine Thätigkeit [...] und in Verhältnisse“ übertragen habe, „von denen er weder einen sittlichen noch einen unsittlichen, sondern gar keinen Begriff hatte“. Wie er als Kellner das zu Verzehrende serviert und für Unterhaltung durch Geschwätzigkeit gesorgt hatte, so verstand er sich auch als Schriftsteller als ein Medium, das die Texte anderer zirkulieren lässt; entsprechend betrieb er „eine rührige Industrie mit sogenannten ‚Mitgeteilts‘“, indem er „Neuigkeitskram und Klatsch verbreitete“. Sein „Verfahren“ (alle: V,105) bestand im Abschreiben und plagiierten Übersetzen. So übersetzte er aus einem „Pack zerlesene[r] Nummern von französischen Zeitungen“ (V,102) „einen Mischmasch von Geschichtchen und Geschwätz aller Art, auch über Persönlichkeiten, die [er] nicht im mindesten kannte“. Ein auf diese Weise überschmiertes Buch sei dann „als ein Originalwerk“ (V,103) gedruckt worden. Endlich „übersetzte“ er sogar die sogenannte Sesenheimer Idylle, worauf zurückzukommen sein wird, „aus Goethes schöner Sprache in [s]einen gemeinen Jargon“ (V,105). Bei seinen Übersetzungen habe er aus „Unkenntnis der deutschen Sprache“ öfters „die französische Wort- und Satzstellung“ und „Galicismen“ beibehalten sowie „Salbadereien“ ergänzt und so in seiner auch in dieser Hinsicht missbräuchlichen Schreiberei mit Solözismen und Barbarismen absichtsvoll gegen den Sprachgebrauch verstoßen, gleichsam die *vitia* für *figurae* nehmend – weil er ein solches „Kauderwelsch“ „für echt schriftstellerisch hielt“ (V,103). D’Esan sucht mit seinen amplifizierenden Übersetzungen – so Kellers Parodie auf eine falsch verstandene poetische Lizenz – das Neue in der Detail-Umformung (*metaplasmas*).

Außer dem „Schreiben selbst“ habe er „keinen Stoff“ gehabt und deshalb über „Tinte“, „Schriftsteller“, die „Würde“, „Pflichten, Rechte und Bedürfnisse des Schriftstellerstandes“ geschrieben (V,104). Eine Literatur, die sich nur aus Literatur speist und sich mit Selbstreferenz begnügt, wird hier satirisch aufs Korn genommen. Vor dem Hintergrund der Frage von Originalität und Nachahmung bemerkenswert ist nun Nases Bericht davon, wie er neue Benennungen für ‚Schriftsteller‘ gebildet habe, da er dieses Wort für kein „echt deutsches“ hielt:

[I]ch schrieb über das Wort Schriftsteller selbst, unwissend, daß es ein echt deutsches und altes Wort ist, und trug auf dessen Abschaffung an, indem ich andere, wie ich meinte, viel geistreichere und richtigere Benennungen ausheckte und zur Erwägung vorschlug, wie z.B. Schriftner, Dinterich, Schriftmann, Buchner, Federkünstler, Buchmeister u.s.f. (V,104)

Die aus dem 17. Jahrhundert datierende Bedeutung von ‚Schriftsteller‘ ist diejenige von ‚Konzipient‘, das Wort bezeichnet ‚ursprünglich‘ also jemanden, „der für andere rechtliche schreiben aufsetzt“, während der Gebrauch von ‚Schriftsteller‘ für einen, „der berufsmäßig eine literarische Tätigkeit ausübt“, erst im 18. Jahrhundert üblich wird.³³ Johann Christoph Adelung listet noch beide Bedeutungen – die frühere ‚eigentliche‘ und die später gebräuchliche übertragene Bedeutung: Ein Schriftsteller sei erstens „[d]erjenige, welcher eine Schrift stellt“, ein „Verfasser der schriftlichen gerichtlichen Aufsätze für andere“; zweitens aber „ein jeder, welcher eine eigene Schrift durch den Druck bekannt gemacht hat [...] mit einem Lateinischen Ausdrucke, ein Autor“.³⁴ Aufgrund dieser Doppelsinnigkeit gab es, nachdem Joachim Heinrich Campe im Kontext der Sprachreinigkeitsbemühungen um 1800 für ‚Autor‘ die Verdeutschung ‚Schriftsteller‘ vorgeschlagen hatte, in der Folgezeit und eben auch noch einmal zur Zeit der Abfassung von Kellers Novelle Diskussionen um die richtige Benennung des Autors, da die Bezeichnung ‚Schriftsteller‘ für die geistig tätigen Autoren einer ‚autonomen‘ Literatur als eine wenig gemäße empfunden wurde. Die von d’Esan ins Spiel gebrachten Benennungen erweisen sich bei genauerem Hinsehen aber nicht nur als nicht neu, sondern auch weder als ‚richtiger‘ noch als ‚geistreicher‘. Das wird deutlich, wenn man, was bisher versäumt wurde, wo von Kellers Literatursatire die Rede war,³⁵ zur Kenntnis nimmt, dass es sich bei der zitierten Passage um eine präzise Satire auf eine Diskussion über das Wort ‚Schriftsteller‘ handelt, die 1857 und 1858 in verschiedenen Literaturzeitschriften, also im Vorfeld der Vorarbeiten zur Novelle ab 1859, geführt wurde. Daher hier erstmals etwas ausführlicher: Angestoßen wurde die Debatte im Mai 1857 durch eine Anmerkung Hermann Marggraffs zu seiner Notiz mit dem Titel *Vom Schriftstellerstande* in den von ihm herausgegebenen *Blättern für literarische Unterhaltung*, also in jener Literaturzeitschrift, in der Keller seit 1847 Rezensionen zu Hans Lebrecht (1847), Ludwig Börne, Arnold Ruge (1848) und Jeremias Gotthelf (1849-55) sowie 1855 seine Katachresen-Apologie *Das goldene Grün* (s.o.) veröffentlicht hat und mit welcher er also wohlvertraut war:

*) Da das Wort „Literat“ durch mancherlei Umstände, namentlich aber durch den Zudrang so vieler Unberufenen discreditirt ist, das Wort Schriftsteller aber von den weniger Gebildeten häufiger als man glauben sollte mit „Schriftsetzer“ verwechselt wird, so sollte man ernstlich darauf denken, ein neues Wort dafür zu substituiren. „Schriftverfasser“ schiene uns am nächsten zu liegen; man stellt ja nicht eine Schrift, man verfaßt sie. „Schriftverfasserthum“, „Schriftverfasserstand“ klingt ja gar nicht so schlecht; es kommt nur darauf an, daß man sich daran gewöhnt.³⁶

33 [Art.] Schriftsteller. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 9. Leipzig 1899 [Nachdr. München 1991. Bd. 15]. Sp. 1748.

34 Johann Christoph Adelung: Der Schriftsteller. In: Ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Bd. 3. 2., verm. und verb. Ausg. Leipzig 1798, Sp. 1658 (Hervorh. C.S.).

35 Herausgearbeitet wurden bisher die satirischen Volten gegen die Junggermanische Gesellschaft, gegen das Ehepaar Stahr-Lewald sowie gegen Adolf Widmann. Vgl. exemplarisch Hans Dünnebier: Zu den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ Gottfried Kellers. In: Das literarische Echo 14 (1912), S. 1341-1345; Karl Pörnbacher: Nachwort. In: Gottfried Keller: Die mißbrauchten Liebesbriefe. Stuttgart 2019, S. 81-93, hier: S. 81-86.

36 H[ermann] M[arggraff]: Vom Schriftstellerstande. In: Blätter für literarische Unterhaltung, Jg. 1857, Nr. 20, 14. Mai 1857, S. 370-371, hier: S. 370, Anm. (Hervorh. im Original). Es lohnte, die

Marggraff lehnt die Bezeichnung ‚Schriftsteller‘ für den Autor ab, weil das Wort eine andere Tätigkeit als das Verfassen einer Schrift akzentuiere und die Gefahr berge, als Benennung für den Schriftsetzer missverstanden zu werden. Gegen Marggraffs Vorschlag „Schriftverfasser“ spricht sich der Berliner Literat Adolf Glaßbrenner (1810-1876) in seiner Zeitschrift *Ernst Heiter* für den „Schriftkünstler“ aus,³⁷ der Braunschweiger Friedrich Stüpke (1796-1862) in den *Hamburger Literarischen und Kritischen Blättern* für den „Schriftner“,³⁸ wobei Stüpke auch ein von Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) gebrauchtes, aber schon von Johann Gottlieb Radlof vertretenes Neuwort präsent hält – den uns von d’Esan bekannten „Schriftner“.³⁹ In den *Blättern für literarische Unterhaltung* erscheint 1858 ein zusammenfassender Bericht, der allerdings den späteren Vorschlag „Schriftmann“ noch nicht enthält. Zwar sei es zweifelhaft, dass „eins dieser Wörter sofort von der literarischen Welt adoptirt werden wird“, indes sei man „überzeugt, daß das Wort ‚Schriftsteller‘ in einiger Frist so gut veraltet sein wird wie das jetzt nur noch selten gebrauchte Wort ‚Briefsteller‘. Man ‚stellt‘ ja auch nicht einen Brief, sondern man schreibt oder verfaßt ihn, wie man ja auch eine Schrift oder ein Buch nicht ‚stellt‘, sondern schreibt oder verfaßt.“⁴⁰ Die Debatte um die Katachrese ‚Schriftsteller‘ konnte also, wie ich meine, gut ein Anlass für Kellers Literaturbetriebsatire gewesen sein, deren Arbeitstitel bekanntlich anfänglich *Der Briefsteller* war. Bemängelt wurde vor allem, dass die Benennung ‚Schriftsteller‘ ob der mechanischen Implikationen der mit der Autorschaft angezeigten geistigen Tätigkeit nicht gerecht werde. So ist es Stüpke, der auch Jahn unterstellt, gefühlt zu haben, „daß das Wort ‚Schriftsteller‘ die Funktion dieser ehrenwerthen Klasse als eine zu mechanische bezeichne“, „schwer begreiflich“, „[w]ie man gerade auf dieses unglückliche Wort als Kunstausdruck für eine rein geistige Thätigkeit gekommen“ war, weshalb es wichtig sei, „ein besseres, geeigneteres Wort für ‚Schriftsteller‘ zu finden und einzuführen“.⁴¹ Auf diese „Ansicht, es müsse für eine rein geistige Arbeit ein weniger materielles Wort gefunden werden“,⁴² bezieht sich Kellers Erzähler im Rücken seiner Figur genau, wenn er Nase berichten lässt, dass er angenommen hatte, „viel geistreichere Benennungen“ ausgeheckt zu haben. Dass sich ausgerechnet d’Esan, der plagierte Wer-

kritische Debatte über den Nachteil und (nationalen) Nutzen des proliferierenden ‚Schriftstellerstandes‘, über dessen intellektuelle und ökonomische Verhältnisse sowie über die massenhaft produzierte Literatur ausgehend von den *Blättern für literarische Unterhaltung* weiter zu diskutieren, denn sie liegt, wie ich meine, Kellers Literatur(betriebs)atire als präzise Folie zugrunde.

37 Zit. nach H[ermann] M[arggraff]: Schriftsteller, Schriftverfasser oder Schriftkünstler? In: Blätter für literarische Unterhaltung, Jg. 1857, Nr. 24, 11. Juni 1857, S. 443.

38 [Heinrich] F[riedrich] [Wilhelm] Stüpke: Schriftsteller? In: Hamburger Literarische und Kritische Blätter, 34. Jg., Nr. 3, Sonnabend, den 9. Januar 1858, S. 17-19, hier: S. 19.

39 Ebd., S. 18. Vgl. zur Verwendung von ‚Schriftner‘ Friedrich Ludwig Jahn: Leut, Volk und Deut. Manuscript vom Jahre 1816. In: Geistige Feldzüge. Bedeutsam bleibende literar-geschichtliche Kämpfe. Berlin 1857, S. 185-196, hier: S. 187. Der Vorschlag ‚Schriftner‘ findet sich schon in Johann Gottlieb Radlofs Trefflichkeiten der sueddeutschen Mundarten zur Verschoenerung und Bereicherung der Schriftsprache. München/Burghausen 1811, S. 245: „SchriftSteller (wobey man doch sicher an Vogel=Steller denken wird) st. Schriftner.“

40 [Anonym] Der Schriftstellerstand. In: Blätter für literarische Unterhaltung, Jg. 1858, Nr. 9, 25. Februar 1858, S. 166.

41 Stüpke [wie Anm. 38], S. 18 u. 19.

42 [Anonym] Der Schriftstellerstand [wie Anm. 40], S. 166.

ke publiziert, am ‚Schriftsteller‘ stört, ist freilich komisch, weil für seine Tätigkeit die Benennung für jemanden, der Werke anderer in Schrift stellt, ‚eigentlich‘ passend wäre.

Die Annahme, es handle sich um kein ‚echt deutsches‘ Wort, führt – ob der daraus begründeten ‚Tilgung‘ der vorhandenen Benennung samt dem Vorschlag einer ‚neuen‘ Benennung – auf die Reflexion der in Kellers Erzählung verhandelten Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sowie auf die Nachahmungs- und Originalitätsthematik auf linguistischer beziehungsweise auf grammatischer, lexikologischer und rhetorischer Ebene. Entscheidend ist, dass d’Esan mit der vorgeschlagenen Ersetzung der Benennung ‚Schriftsteller‘ einen Wortschatzmangel (*inopia*) allererst erzeugt, dem er dann durch eine Benennungsbildung qua Derivation (durch Suffigierung mit *-rich* und *-ner*) und Komposition begegnet.⁴³ Dabei greift er als Rohstoff für seine Benennungen – ‚Schriftner‘, ‚Dinterich‘, ‚Schriftmann‘, ‚Buchner‘, ‚Federkünstler‘ und ‚Buchmeister‘ – mittels Metonymien, bei denen der Autor durch seine Instrumente oder das von ihm Erzeugte bezeichnet wird, auf das Schreibzeug (Tinte und Feder), auf die Schrift sowie vermeintlich auf das Buch zurück. D’Esans Benennungsbildungen folgen einer (pseudo-)katachrestischen Logik, ist doch die Katachrese jene Trope, die in Ermangelung einer eigentlichen Benennung eingesetzt wird, um einen Wortschatzmangel zu beheben (vgl. Quint. inst. VIII 6, 34), den d’Esan freilich erst herstellt, wobei er gewissermaßen mit seinem Verfahren der Substitution dort missbräuchlich Katachresen bildet, wo schon eine Katachrese platziert ist. Freilich kommt Nase nicht nur das Verdienst, eine neue Benennung im Sinne einer ‚notwendigen Metapher‘ im Zeichen der Wortschatzerweiterung geschaffen zu haben, nicht zu, weil die von ihm als ‚undeutsch‘ verworfene Benennung im Deutschen vorhanden ist, vielmehr handelt es sich bei seinen ‚ausgeheckten‘ Benennungen auch gar nicht in jedem Fall um *neue* Benennungsbildungen. Denn mit dem „Schriftner“ lässt Keller d’Esan nicht von ungefähr den ältesten Vorschlag einer Neubenennung für den Autor wiederholen. Dieser gehört als „Neu-w[ort]“ für den Schriftsteller um 1860 längst zum Wörterbuchwissen.⁴⁴ Und auch die satirisch auf die Journaldebatte zielende Benennung „Schriftmann“ ist (freilich aus Leserperspektive) nicht neu, zumindest keine Benennungsbildung d’Esans. Die satirische Pointe ist hier aber eine andere: Diese Benennung wurde sowohl in den *Nordischen Blättern* als neue Benennung vorgeschlagen als auch in einer Zuschrift an die *Blätter für literarische Unterhaltung* 1858, in der sich auch jene irritierende Engführung eines Plädoyers für die Verdeutschung von Fremdwörtern mit dem Vorschlag der Ersetzung des vermeintlich „fremdländischen“ Wortes ‚Schriftsteller‘ durch den „nationaler[en]“ „Schriftmann“ findet, die Pate gestanden haben dürfte für d’Esans Irrtum (die Verwechslung einer Katachrese mit einem Fremdwort).⁴⁵ Um die weiteren Benen-

nungsbildungen steht es nicht besser: Das Doppelwort *Buchmeister* ist sogar älter als das von Nase verabschiedete ‚Schriftsteller‘, denn schon das Mittelhochdeutsche kennt den *buochmeister* als Bezeichnung für den ‚Schriftgelehrten‘.⁴⁶ Wenn man gar an den Buchmeister als Übersetzung des englischen *keeper of the book* denkt, den Souffleur, der nicht eigene Texte verfasst, sondern die Schriftstücke anderer Autoren mitliest, um Schauspielern Einsätze zu signalisieren oder Text einzuflüstern, dann sind d’Esans Benennungen nicht nur nicht neu, sondern auch weder ‚richtiger‘ noch ‚geistreicher‘ als ‚Schriftsteller‘. Ähnliches gilt für den Familiennamen *Buchner*, der nicht vom Buch abgeleitet ist, sondern eigentlich den am Buchenwald Wohnenden beziehungsweise vom Ort Buch(en) Herkommenden bezeichnete,⁴⁷ oder für den *Federkünstler* als Benennung für den Kalligraphen, der die Schriftzeichen der Texte anderer kopiert, ohne dass ein Verständnis für die Zeichenbedeutung vorausgesetzt ist, so dass der Autor in dieser vermeintlich geistreicheren Benennung auf den instrumentellen Aspekt des bloßen (wiewohl schönen) Abschreibens reduziert wird.⁴⁸ Die aus der Figurenperspektive aus Unkenntnis für neu gehaltenen Benennungen erweisen sich als konkrete beziehungsweise als strukturelle Wiederholung, insofern d’Esan eine Katachrese (die er nicht als solche erkennt) durch keineswegs ‚richtigere‘ und ‚geistreichere‘ Katachresen ersetzt. Wie die dilettierenden Literaten schriftstellern, ohne die Tradition zu kennen, so wollte d’Esan ohne Kenntnis der Sprach(geschichte) neue, passendere Benennungen bilden. Die Komik, die aus dem Kontrast zwischen dem Figurenwissen und der Ebene satirischer Referenz beziehungsweise dem Sprachwissen entspringt, liegt also zum einen darin, dass d’Esan – aus Leserperspektive – vorhandene Benennungsvorschläge unwissend wiederholt und daher in seiner Originalitätssucht und seinem Neuheitsanspruch eine lächerliche Figur macht, zum anderen darin, dass es offenkundig auch an Sprachwissen mangelt, so dass er das von ihm angewandte Verfahren katachrestischer Benennungsbildung, um vorhandene Wortschatzlücken in guter rhetorischer Tradition durch den neuen Gebrauch eines älteren Wortes zu füllen, als zugrundeliegende Operation im Falle des Wortes ‚Schriftsteller‘ nicht erkennt, was seinen Neuerungselan nicht weniger der Lächerlichkeit preisgibt. Eine Pointe also ist, dass d’Esan seine Benennungen für neue, richtigere und geistreichere angesehen hatte, so wie Viggi später seine epigonale Literatur für etwas „Nagelneues“ (V, 146). Dergestalt wird in Kellers *Mißbrauchten Liebesbriefen* der Dilettantismus und die Neuheits- und Originalitätssucht der Pseudo-Genies auf sprachlich-mikrologischer Ebene der Linguistik beziehungsweise der Grammatik (Morphologie) und der Rhetorik, die sich in der katachrestischen Benennungsbildung überlappen, abgebildet, satirisch bloßgestellt und reflektiert.

Doch damit nicht genug: Wenn Keller den bekehrten Kellner seine Benennungsbildungen am Beispiel des Wortes ‚Schriftsteller‘ Revue passieren lässt, dann erschöpft sich diese Stelle nicht in der Parodie der Kontroverse um die Benennungsbildungen und die Satire auf die Schriftsteller und Sprachforscher x-ten Ranges. Die Stelle ist zugleich

43 Vgl. zur Wortbildung um 1800 exemplarisch Jan Seifert: *Schriftner, Schriftler oder Schriftling?* Personenbezeichnungen in einer ‚Wörterbaulehre‘ des ‚Vernunftsprachtums‘ um 1800. In: *Tendenzen in der deutschen Wortbildung – diachron und synchron*. Hrsg. v. Maria Biskup, Anna Just. Bd. 2. Warszawa 2019, S. 77–93.

44 Handwörterbuch der deutschen Sprache mit Hinsicht auf Rechtschreibung, Abstammung und Bildung, Biegung und Fügung der Wörter, so wie auf deren Sinnverwandtschaft. Nach den Grundsätzen seiner Sprachlehre angelegt v. Johann Christian August Heyse, ausgeführt v. Karl Wilhelm Ludwig Heyse. 2. Teil, 1. Abt: L-schwirren. Magdeburg 1842, S. 800.

45 H[ermann] M[arggraff]: In schriftstellerischen Angelegenheiten. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Jg. 1858, Nr. 18, 29. April 1858, S. 331–334, hier: S. 332.

46 Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1872, S. 387.

47 Vgl. [Art.] Buchner, Büchner. In: *Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung*. Bearb. v. Rosa u. Volker Kohlheim. Berlin 2005, S. 162, sowie ebenda [Art.] Buch (S. 161).

48 Vgl. exemplarisch C. Bosmaer: Willem und Adriaen Van de Velde. Mit zwei Radierungen. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik*. Hrsg. v. Carl v. Lützow. Bd. 6. Leipzig 1871, S. 331–332, hier: S. 331.

eine poetologische: Denn nicht nur ist das Wort ‚Schriftsteller‘ eine Katachrese; der Schriftsteller ist in der Tat ein Bildner von Katachresen im Keller’schen Sinne – und zwar über die aufs Korn genommene banalere Katachrese als Mittel, den Wortschatz zu erweitern, hinaus –, insofern er einerseits via Sprache eine fiktive Welt erzeugt und andererseits aus Vorhandenem durch einen neuen Gebrauch etwas Selbständiges schafft.

3. Imitation, *abusio*

Der Kellner, der sich schließlich mit Blick auf den bürgerlichen Lebensstandard und Habitus auf seinen ‚eigentlichen‘, früheren Beruf besonnen hatte, hat erst als Oberkellner in den Mußestunden nachgeholt, was die Voraussetzung der Schriftstellerei gewesen wäre: das Studium der Tradition. Von einer solchen Bekehrung von der Schriftstellerei kann bei Viggi keine Rede sein. Beflügelt vom Austausch mit den Möchtegern-Schriftstellern kehrt er nach Hause zurück, wo er beschließt, Gritli zu seiner Muse heranzubilden. Nachdem der Leser über Viggis schriftstellerische Ambitionen informiert ist, bekommt er durch ein literarisches „Notizbuch“ Einblick in dessen Schreib-Werkstatt. Geschildert wird seine Praxis, die Geschäftsgänge mit literarischer Stofffindung zu verbinden. Nachdem der Kaufmann bei „einer Steigerung von Eichenrinde“ „einen guten Handel“ gemacht hat, sammelt er beim Spaziergang im Wald Stoff für seine Literatur. Es ist sinnig, dass Kurt vom Walde dafür in den Wald geht, steht dieser doch metaphorologisch für den Stoff (*silva*). Keller führt den Schriftsteller demnach beim ersten Arbeitsschritt der Textproduktion vor, der bei Viggi allenfalls noch in einer Schwundform der *inventio* besteht, wobei ihm insbesondere die gehörige Sachkenntnis und die Fähigkeit zur Auswahl abgehen. Dass es bei seiner Stoffsuche um das Wiederfinden eines literarischen Stoffs in der Wirklichkeit geht, wird schnell deutlich. Am „ersten besten Baum“, einer Buche, beschreibt er detailfreudig den Stamm, um von dieser als beliebig ausgewiesenen Beschreibung⁴⁹ überzuspringen auf einen unmotivierten Gebrauch der gewonnenen Beobachtungen: Viggi fällt nichts anderes zur Anwendung seiner Rindenbeschreibung ein als ein literarischer Topos – „Vielleicht in Räuberszenen anzuwenden.“ (alle: V,108) –, wobei fraglich ist, wie die Beobachtungen zum Buchenstamm zu solchen beitragen sollen.⁵⁰ Dass der Nexus von **Naturbeschreibung** und Räuberszene fehlt, macht deutlich, dass Viggi im Übersprung zu topischen Motiven und Szenen sowie zu Genrekonventionen die beobachtete Wirklichkeit als Ausgangspunkt seiner literarischen Entwürfe letztlich kassiert, denen es – wie man mit Blick auf die gewählten narrativen Genres wie etwa die „Dorfgeschichte“ oder „Handelsnovelle“ (V,109) sagen kann – an konkreten Ereignissen zur Entfaltung einer Handlung fehlt.⁵¹

Die weiteren Einträge bestätigen, dass Viggi bei seinen Studien immer nur das vorfindet, was er aus der marktgängigen Literatur kennt: Er projiziert die gelesene Literatur auf die Wirklichkeit.⁵² Seine Notizen weisen auf bloße Reproduktion statt auf einen neuen Gebrauch des Stoffes hin, wodurch gemäß Keller allererst etwas Selbständiges entstehen könnte.

Viggis Problem liegt offenkundig (auch) darin, dass er das Lesen – entgegen seiner Vielleserei und dem Wissen um die Bedeutung des Lesens als Voraussetzung schriftstellerischer Produktion – nur unzureichend beherrscht. So erweist er sich bei seiner zweiten Notiz zu einer auf einen Pflock gehängten Blindschleiche als ein regelrechter Stümper:

Dann blieb er vor einem eingerammelten Pflock stehen, auf welchen irgend ein Kind eine tote Blindschleiche gehängt hatte. Er schrieb: „Interessantes Detail. Kleiner Stab in Erde gesteckt. Leiche von silbergrauer Schlange darum gewunden, gebrochen im Starrkrampf des Todes. [...] Ist Merkur tot und hat seinen Stab mit toten Schlangen hier stecken lassen? Letztere Anspielung mehr für Handelsnovelle tauglich. NB. Der Stab oder Pflock ist alt und verwittert, von der gleichen Farbe wie die Schlange; wo ihn die Sonne bescheint, ist er wie mit silbergrauen Härchen besetzt. (Die letztere Beobachtung dürfte neu sein.)“ (V,108-109)

Die Beschreibung der Blindschleiche bleibt funktionslos für die in der anschließenden Frage, ob Merkur tot sei, enthaltene Deutung. Denn bekanntlich winden sich um den Merkurstab, den *Caduceus*, nicht eine, sondern zwei Schlangen, wie der Kaufmann wohl auch weiß, denn plötzlich ist ja von ‚Schlangen‘ im Plural die Rede. Bei einer Blindschleiche handelt es sich freilich nicht um eine Schlange,⁵³ sondern um eine sogenannte Bruchschleiche, die der fehlenden Gliedmaßen wegen bloß „schlangenähnlich“ ist.⁵⁴ Mag sein, dass Viggi für seine Studien in Sachen Naturkunde nicht ausreichend beschlagen ist und sich von der Ähnlichkeit der Bruchschleiche mit der Schlange blenden lässt. In jedem Fall lässt der Erzähler Viggi, wo dieser die Blindschleiche – qua *abusio* im Sinne einer benachbarten beziehungsweise unpassenden Benennung (s.o.) – als eine Schlange bezeichnet, den Namen ‚Schlange‘ ‚missbrauchen‘. Dabei wird die Wirklichkeit ‚unwahr‘ – mit einer Lieblingsvokabel des Kritikers Keller gesprochen – gebraucht. Die in der Anspielung auf Mercurius, den Gott des Warenverkehrs, enthaltene Deutung hat mit der sich ‚eigentlich‘ anbietenden Naturszene wenig zu tun. Viggi missdeutet das Vorgefundene so, dass es sich den literarischen Topoi fügt. Zu diesem ‚Missbrauch‘ der vorgefundenen Wirklichkeit passt, dass Viggi eine beschränkte Vorstellung von der Neuheit in der Literatur hat, die er in der einzelnen Beobachtung, im stofflichen Detail sucht, wie aus dem zitierten Klammerzusatz der Notiz ersichtlich wird – „(Die letztere Beobachtung dürfte neu sein.)“ (s.o.) –, statt im Ganzen des neuen Gebrauchs, was Kellers Vorstellung von der ‚Neuheit in der Poesie‘ (s.o.) entgegensteht.

52 Vgl. Christian Rakow: Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850-1900. Berlin/Boston 2013, S. 228.

53 Vgl. auch Löb [wie Anm. 25], S. 16.

54 [Art.] Schleiche. In: Neues Konversations-Lexikon für alle Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern und unter der Redaktion der Herren Dr. L. Köhler und Dr. Krause Hrsg. v. H. J. Meyer. Bd. 13. Hildburghausen/New York 1860, S. 1115.

49 Man hat diese Beschreibung als Erinnerung an einen Stifterschen Detailrealismus (Erika Swales: The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and *Die Leute von Seldwyla*. Oxford/Providence 1994, S. 150) sowie als satirische Persiflage auf Adolf Widmanns ‚Detailbeschreibungen‘ (Dünnebieber [wie Anm. 35], S. 1341-1342) gelesen; dagegen erkennt Kaiser ([wie Anm. 31], S. 361) darin überzeugend eine Selbstpersiflage auf frühe Skizzen in Kellers Studienbüchern.

50 Vgl. Niels Werber: Symbolische/Diabolische Generalisierung – Gottfried Keller. In: Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen. Hrsg. v. dems. unter Mitarbeit von Maren Lickhardt. Berlin/New York 2011, S. 411-424, hier: S. 412.

51 Vgl. ebd., S. 412f. sowie Kaiser [wie Anm. 31], S. 361.

Weil es sich bei seiner ‚Anspielung‘ um einen Missbrauch handelt, ergänzt Viggi wohl auch, dass sie sich doch ‚mehr‘ für eine ‚Handelsnovelle‘ eigne. Dabei entfaltet die Viggi durch den Erzähler in den Mund gelegte Frage einen satirischen Subtext: Nicht nur ist ‚Merkur‘ für Viggi in der Tat bald ‚gestorben‘ – sein anfangs ‚einträgliches Speditions- und Warengeschäft‘ geht durch den übermütigen Lebenswandel mit seiner zweiten Gattin Käthchen Ambach zuletzt den Bach hinunter –, auch hapert es mit eben dem, was Merkur darüber hinaus personifiziert: Merkur ist nicht nur der Gott der Reisenden und der Kaufleute, als der er beispielsweise auf Schweizer Wertpapieren oder Wechsellern des 19. Jahrhunderts auf Emblemen in feinem Tondruck abgebildet ist,⁵⁵ woran Keller in *Der Schmied seines Glückes* erinnert; Merkur steht überdies vermittelt der Identifizierung des römischen Mercurius mit dem griechischen Gott der Rede und des Logos, Hermes, in subtiler Verbindung, dem Patron der Hermeneutik als der Kunst des Lesens und der Deutung.⁵⁶ Mit eben dem Lesen und Verstehen hapert es bei Viggi – ein Handicap, das er mit vielen Figuren Kellers und einigen *Leuten von Seldwyla* teilt und das sich freilich nachteilig auf seine Literatur auswirkt, gehen Lesen und Schreiben doch Hand in Hand.

4. Der Epigone als halbseidene Biene

Dass der Stoff-Sammler und Vielleser Viggi trotz seiner eingeschränkten Lesefähigkeit vom Erzähler dann mit einer Biene verglichen wird, ist eine Ironie, die auf die Poetologie Kellers führt und bisher in ihrer Bedeutung für die Novelle übersehen wurde: „So kehrte er heimwärts, beladen wie eine Biene mit seiner Ausbeute.“ (V,109) Der Erzähler greift damit auf einen der ältesten Vergleiche für die „Dichter oder Schriftsteller“ zurück, „die etwas ‚Erlesenes‘ aufnehmen, sich aneignen, verwandeln oder neugestalten“: auf den Vergleich „mit den blütenlesenden, honigfertigenden Bienen“.⁵⁷ Das apostrophierte Bienengleichnis eröffnet das Spannungsfeld von Imitation und Originalität. Die Biene steht nicht für die bloß reproduktive Anfertigung einer minderwertigen Imitation, sondern für produktive Nachahmung und für schöpferische *imitatio*. Weder Naturstudien noch eine bienengleiche Blütenlese im Literaturwald reichen einem Schriftsteller zum Nachteil – im Gegenteil; doch Viggi beherrscht weder die eine noch die andere Praxis. So fällt ins Auge, dass er seine Blütenlese – vor der Folie des Bienengleichnisses – gewissermaßen ‚an der falschen Stelle‘ betreibt, indem er sie vom ‚Wald der Literatur‘ – wie es zumindest einmal das Konzept der antiken *imitatio auctorum* vorgesehen hatte – in den ‚wirklichen‘ Wald überträgt. Das Bienengleichnis wird seiner antiken Herkunft in der lateinischen Literatur nach nämlich „nicht dort gebraucht, wo es um Dichtung als Nachahmung der Natur im Sinne einer wie auch immer aufgefaßten

55 Für ihre Auskunft zu den merkurialen Symbolen auf Schweizer Wertpapieren des 19. Jahrhunderts und Keller am 10. Juni 2020 danke ich herzlich Frau Simone Kobel vom Schweizer Finanzmuseum.

56 Vgl. Benjamin Hederich: *Mercvrvivs*. In: Ders.: *Gruendliches mythologisches Lexicon*. Leipzig 1770, Sp. 1591-1604, hier: Sp. 1591; C. Robert III. Phillips: *Mercurius*. In: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 8. Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 1-4; Gerhard Baudy, Anne Ley: *Hermes*. In: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 426-432.

57 Jürgen v. Stackelberg: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*. In: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271-293, hier: S. 272.

Realität geht, also um die Mimesis des Aristoteles, sondern dort, wo die Nachahmung literarischer Muster im Spiele ist“.⁵⁸ Viggi verwechselt also (wie bei der erkünstelten Inspiration) die poetologischen Kategorien und ‚tut‘ – wobei er seine eigenen Detailbeobachtungen gleichsam ins Leere laufen lässt und, ohne selbständigen Gebrauch davon zu machen, zur Nachahmung von Literatur greift (s.o.) – bei seiner epigonalen Imitation von Literatur so, ‚als ob‘ es sich um Mimesis handele.

Die wirkmächtigste Variante des Bienengleichnisses, das zur Veranschaulichung der *imitatio*-Theorie und -Praxis etwa bei den auf zweiter Stufe dichtenden Römern Lukrez, Vergil und Horaz begegnet, ist diejenige aus Senecas 84. Brief an Lucilius. In diesem Brief bebildert Seneca seine These von der Notwendigkeit der „rechte[n] Mischung von Lesen und Schreiben“ u.a. durch den Vergleich „mit der Herstellung des Honigs durch die Bienen, mit dem Verdauungsvorgang“.⁵⁹ „Wir wollen es verdauen; andernfalls wird es nur in das Gedächtnis, nicht aber in unser Bewusstsein eingehen. [...] Das möge unser Geist erreichen: Er soll alles, wodurch er auf die Sprünge gebracht wurde, verbergen und nur das Ergebnis zeigen, das er erzielt hat.“⁶⁰ Im Ergebnis dieses Prozesses darf zwar „die Ähnlichkeit des Neugeschaffenen mit den Vorbildern erkennbar sein“, doch soll „vor allem die Andersartigkeit zum Vorschein kommen. Was zur Entstehung des Neuen beigetragen hat, sei vergessen, das Erreichte trete offen zutage. Seneca verfißt somit die Theorie einer eklektischen, einer freien und souveränen Imitatio.“⁶¹ Entscheidend ist für Seneca, dass das „aus der verschiedenartigen Lektüre Gesammelte“ vermittelt „des eigenen ingenium in einen einzigen Geschmack verwandelt“ wird.⁶²

Das Bienengleichnis findet sich im 18. Jahrhundert auch im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Epigonentum. So steht die Biene etwa bei Jean Paul implizit gleichsam für den Originalschriftsteller im Unterschied zu den plagierenden Nachahmern, die als Honigdiebe vorstellig werden.⁶³ Für den Möchtegern-Schriftsteller Kurt vom Walde wäre es zudem hilfreich gewesen, sich mit Petrarcas Wink bescheiden zu können, der das Bienengleichnis verwendet, um all jenen, die weder einer Seidenraupe gleich alles aus sich heraus spinnen können noch bloße Nachahmer sein wollen, zu raten, die Bienen nachzuahmen.⁶⁴ Denn Viggi, der halbseidene Poet, ist eben keine Seidenraupe. Dass die Kunst die Bienen nachahmen möge, hat Viggi nicht bedacht. Denn er liest zwar durchaus; allerdings ohne angemessene ‚Verdauung‘ früh zu seiner Zeit als Liebhaber ‚gute Literatur‘ (Goethes *Faust*, Schillers *Wallenstein*, Shakespeares *Hamlet* und *King Lear*, Lessings *Nathan*), dann aber als dilettierender Schriftsteller – in Unkenntnis der Maximen etwa eines Plutarch oder Basilius zum ‚rechten Gebrauch‘ (*chrêsis*), zur

58 Peter Kapitza: Dichtung als Bienenwerk. Traditionelle Bildlichkeit in der Imitatio-Lehre. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 9 (1974), S. 79-101, hier: S. 84.

59 Dina De Rentiis: Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), S. 30-44, hier: S. 33.

60 L. Annaeus Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium* / Briefe an Lucilius. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von Rainer Nickel. 2 Bde. Düsseldorf 2007-2009, Bd. 2, S. 108-111 (= epist. 84,7).

61 v. Stackelberg [wie Anm. 57], S. 277.

62 Kapitza [wie Anm. 58], S. 85.

63 Vgl. Jean Paul: Über die Schriftstellerei. Ein Opusculum posthumum. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. II, Bd. I. Hrsg. v. Norbert Miller unter Mitwirkung v. Wilhelm Schmidt-Biggemann. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1996, S. 372-425, hier: S. 392.

64 Vgl. Francesco Petrarca: *Epistolae familiares* 1,8,5. Siehe dazu v. Stackelberg [wie Anm. 57], S. 283.

„Auswahl des ‚Geeigneten‘“ – vor allem die schlechte, selbst epigonale Tagesliteratur (die keinen oder keinen guten ‚Nektar‘ hergibt).⁶⁵ Bei Viggi mangelt es nicht nur am ‚rechten Gebrauch‘ des Stoffes, sondern auch an der selbständigen Verarbeitung, zu der ihm offenkundig das *ingenium* fehlt, durch welches die Umwandlung des Blütensaftes zu Honig statthat. Die ironische Verwendung des Bienengleichnisses für Viggis Stoffsammlung durch den Erzähler zielt also darauf ab, Viggis Unvermögen im Gebrauch der Literatur, seinen Miss-Brauch des Stoffes und seine schriftstellerische Tätigkeit als schlechte Imitation von Literatur auszuweisen. Diese läuft nicht nur einer Mimesis im Sinne der Darstellung von Wirklichkeit entgegen, sie wird auch dem Konzept der *imitatio* nicht gerecht, das unter dem Gebot der Transformation sowohl in der die Originalität preisenden Geniezeit (bei Johann Gottfried Herder⁶⁶ etwa) als auch in der post-romantischen ‚Epigonenzeit‘ (z.B. bei Heinrich Heine⁶⁷) und auch im Realismus als Modell präsent gehalten wird.

5. Missbrauchte Liebesbriefe, misshandelte Namen, katachrestische Sprechakte

Als Viggi von seiner ‚Blütenlese‘ heimkehrt, fragt er seine wenig an Literatur interessierte Gattin, die statt in den Büchern Erbsen gelesen hat, nach ihrer Lektüre. Er möchte sich mit ihr über die „Benutzung“ seiner „Studien“ austauschen und fordert sie auf, „ebenfalls dergleichen Wahrnehmungen aufzuzeichnen und ihm das Gesammelte mitzuteilen“ (V,110). Da Gritli angibt, sie verstehe von all dem nichts, und auch bei Viggis Verlesen seines neuesten Manuskripts einschläft, beschließt dieser eine „nachgeholte[] Brauterziehung“,⁶⁸ der sich Gritli ob des Ehefriedens, wenn auch widerwillig, unterzieht. Nachdem das Lektüreprogramm nicht den von ihm erhofften Ertrag an Inspiration generiert, entscheidet sich Viggi, vom Lesen umzusteigen aufs Schreiben eines Liebesbriefwechsels, „der sich einst darf sehen lassen“ (V,112).

Der titelgebende Missbrauch der Liebesbriefe erfolgt zunächst dadurch, dass Viggi den Briefwechsel, den er von einer Geschäftsreise aus führt, zu publizieren vorsieht, dass er also eine eigentlich intime Kommunikation von vornherein auf eine gewinnbringende Publikation hin konzipiert.⁶⁹ Findig und impertinent ist dabei seine Idee, die

„Thränen“ Gritlis „zwischen den Zeilen bei einer allfälligen Herausgabe im Druck“ lukrativ durch Faksimilierung via „zarten Tondruck“ (V,125) zu vermarkten. Insofern Gritli gerade nicht das schreiben soll, was sie „sonst zu schreiben“ (V,112) gewohnt sei, wird sie als Erfüllungsgehilfin missbraucht.⁷⁰ Missbräuchlich ist dies auch, insofern Viggi klar sein musste, dass sein Schreibreglement Gritli nicht entspricht. So fällt ihr auf die in Viggis Liebesbrief aufgeworfene, gekünstelt tiefe Frage nach Trennung („– Warum ist Trennung? – ? –“, V,114) bloß der eigentliche Grund ein: „die Notwendigkeit und Einträglichkeit einer Geschäftsreise“ (V,115). Rettung sucht sie, ohne ihr Kalkül für den nun eingesetzten Brief-Steller durchsichtig zu machen, bei ihrem Nachbarn, dem schwärmerischen Unterlehrer Wilhelm. Unwissend lässt sich dieser auf einen Liebesbriefwechsel ein und wird so seinerseits durch Gritli missbraucht,⁷¹ deren resignifikative List darin besteht, dass sie die Briefe ihres Gatten kopiert und unter eigenem Namen mit geschlechtlich modifiziertem Absender und Adressaten an Wilhelm schickt, während sie dessen Antworten unter ihrem Namen als ihre eigenen an Viggi sendet. Gritli gibt den „Schreibbefehl“⁷² Viggis also an Wilhelm weiter: „So nehmt das Briefchen hier [...] und legt mir eine hübsche und passende Antwort dafür hin! [...]“ (V,117). Wilhelms bis dahin frei flottierende Tutti-Liebe zu den Frauen wird durch die Liebesbriefe Gritlis kanalisiert.⁷³ Die uneigentlich gebrauchten,⁷⁴ weil für den literarischen Markt angelegten fiktiven und eben nicht, wie Wilhelm zunächst annimmt, „wahrhaftig[en]“ (V,118) Liebesbriefe,⁷⁵ denen auf Seiten des Verfassers kein authentisches Gefühl entspricht, zumindest nicht vor Gritlis Resignifikation in der Ersetzung der hochtrabenden Anreden durch liebevolle „Benennungen“ (V,125) für Wilhelm, provozieren Wilhelms ‚eigentliche‘, authentische Liebesbriefe, die sich bloß aufgrund der fälschlichen Annahme des Dorflehrers, dass Gritli „es so liebt und versteht“, am Stil des „thöricht geschrieben[en]“ (V,118) Liebesbriefs Viggis orientieren. Die ‚eigentlichen‘ Liebesbriefe Wilhelms rufen wiederum bei Gritli, welche sie als ‚uneigentliche‘ in Auftrag gegeben hat, sie dann aber als ‚eigentliche‘ liest, Liebe(ssensucht) hervor.⁷⁶ Die Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit kollabiert zunächst, wobei

Critical Essays. Hrsg. v. Hans-Joachim Hahn u. Uwe Seja. Bern u.a. 2007, S. 193-212, hier: S. 198-199.

70 Vgl. ebd., S. 198.

71 Vgl. Rolf Selbmann: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Berlin 2001, S. 88.

72 Yang Jin: Inflationärer Schriftverkehr. Zum Motiv der Liebesbriefe in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: Literaturstraße 15 (2014), S. 129-142, hier: S. 132. Vgl. auch S. 136 u. 137.

73 Vgl. ebd., S. 140.

74 Vgl. Augart [wie Anm. 69], S. 211; vgl. auch Klaus-Dieter Metz: Korrespondenzen. Der Brief in Gottfried Kellers Dichtung. Frankfurt a.M./Bern/New York, S. 92 und Jin [wie Anm. 72], S. 132.

75 Vgl. dazu aber Honold: „Die Leute von Seldwyla“ [wie Anm. 68], S. 76.

76 Vgl. Elisabeth Böhm: Kommunikative Umwege. Liebeskonzeptionen in Goethes „Werther“ und Kellers „Die mißbrauchten Liebesbriefe“. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung: Liebe im Epochenumbruch 65/1 (2013), S. 24-32, hier: S. 28ff.; vgl. dazu, dass auch Wilhelms authentische Briefe literarisch vorgeprägt sind, Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Ab/Schreiben. Handschrift zwischen Liebesdienst und Dienstbarkeit in Goethes *Wahlverwandtschaften*, Eliots *Middlemarch* und Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift. Hrsg. v. Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert u. Klaus Ulrich Werner. Paderborn 2018, S. 219-239, hier: S. 236.

65 Zu Plutarch und Basilius vgl. v. Stackelberg [wie Anm. 57], S. 273, Anm. 2.; vgl. für den Konnex von *imitatio* und *chrêsis* auch das Kapitel „Bienenarbeit als Bild des ‚rechten Gebrauchs‘“ bei Christian Gnlika: *XPHEΣIS*. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur I: Der Begriff des ‚rechten Gebrauchs‘. Basel/Stuttgart 1984, S. 102-133. Zur *Chrêsis* s. auch unten Kap. 9.

66 Vgl. dazu v. Stackelberg [wie Anm. 57], S. 272; Kapitza [wie Anm. 58], S. 96-99.

67 Heinrich Heine greift 1837 in einem seiner Briefe *Über die französische Bühne*, in dem er Alexandre Dumas gegen einen Plagiatsvorwurf in Schutz nimmt, zum Bienengleichnis, und zwar unter Rückgriff auf die Gegenüberstellung der ungelehrten, alles aus sich herausspinnenden „Spinne“ und der gelehrten „Biene“ in Alexander Popes *The Battle of the Books* aus *A Tale of a Tube* (1704). Heinrich Heine: *Über die französische Bühne*. Vertraute Briefe an August Lewald (geschrieben im Mai 1837, auf einem Dorfe bei Paris). In: Ders.: *Sämtliche Schriften* in 12 Bdn. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Bd. 5: *Schriften 1831-1837*. Hrsg. v. Karl Pömbacher. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981, S. 281-354, hier: S. 319.

68 Alexander Honold: „Die Leute von Seldwyla“ (1856, 1873/74). In: Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Ursula Amrein. Stuttgart 2016, S. 47-86, hier: S. 75.

69 Vgl. Julia Augart: *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. Zur Austauschbarkeit von Identität, Geschlecht und Gefühl im Medium Brief. In: Gottfried Keller, *Die Leute von Seldwyla*. Kritische Studien –

Keller dadurch, dass die Herzenswärme Wilhelms Gritli trotz des Wissens um die Liebesbrief-Komödie zu rühren vermag, eine Emphase aufs ‚Eigentliche‘ zu legen scheint. Versteht man die Liebesbriefe als performative Äußerungen der Liebe, lässt sich dieser Effekt wie folgt reformulieren: Wenn der Liebesbrief die Authentizität des Gefühls erfordert, stellen Viggis ‚unaufrichtige‘ Liebesbriefe (mit Austin gesprochen) „einen Mißbrauch [abuse] des Verfahrens“ dar.⁷⁷ Obwohl es beim „Mißbrauch des Verfahrens“ trotz Unaufrichtigkeit zum Vollzug der performativen Äußerung kommt,⁷⁸ gelingt Viggis performativer Akt des Liebesbriefs nicht, weil er zugleich Gritli gegenüber offenlegt, dass seine Liebesäußerungen nicht authentisch sind. Doch im Fall Wilhelms, an den Gritli mit einem ebenfalls missbräuchlichen Sprechakt Viggis performative Liebesäußerungen weitersendet, wird die Sprachhandlung trotzdem vollzogen, weil Wilhelm – trotz Gritlis Disclaimer, dass es sich um einen Scherz handele, und einer Irritation über den schwülstigen Stil – vom ‚Missbrauch des Verfahrens‘ nichts wissen will. Und seine Liebesäußerung wird an Gritli vollzogen und dadurch wirksam, dass sie sich beim Abschreiben seiner Liebesbriefe gewissermaßen ins Liebesgefühl hineinschreibt. So folgt der Liebesbriefwechsel gleichsam einer katachrestischen Performanz und zeitigt den Effekt, dass die fiktiven Liebesbriefe solche mit authentischem Gefühlswert erzeugen.

Der in der Forschung vielfach besprochene „mehrfache[] Mißbrauch von Liebesbriefen“ geht nicht zuletzt mit dem Missbrauch des Namens einher.⁷⁹ Viggis nötigt Gritli im Laufe des Briefwechsels, der sich, damit für die geplante Publikation unter dem aus zwei männlichen Namen kontaminierten Titel „Kurtalwino, Briefe zweier Zeitgenossen“ (V,127)⁸⁰ genug Material zusammenkommt, bis zu zwei Briefen pro Tag steigert, auch dazu, ihren „prosaischen Hausnamen“ (V,123), den sie hier „nicht brauchen“ (V,124) könnten, gegen einen „idealen Namen“ (V,123) einzutauschen. Er selbst wünscht „Alwine“ (V,124), den vom männlichen Namen Alwin abgeleiteten Namen, der für einen empfindsamen Liebesbriefwechsel geradezu ‚ideal‘ erscheint, kommt doch ‚Alwin‘ her von ahd. *adal* („edel, vornehm“) und *wini* („Freund“).⁸¹ So wird allerdings aus dem Eigennamen als dem ‚Stellvertreter der Person‘,⁸² der dort, wo er derjenige

des/der Geliebten ist (wie etwa in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*), wohlklingender und bedeutsamer nicht sein könnte, eine von der Person losgelöste Namens-Paraphrase eben irgendeiner ‚edlen Freundin‘ als Adressatin der fingierten Liebesbriefe: „Teuerste Freundin meiner Seele!“ (V,114) In der katachrestischen Setzung einer Geliebten und Neubenennung seiner Gattin, mit der Viggis Gritli einen vermeintlich ‚eigentlichen‘, weil das Phänomen der ‚idealen Liebesbriefadressatin‘ treffender bezeichnenden Namen gibt, liegt freilich eine lieblose Missachtung des Eigennamens der idealiter im Liebesbrief adressierten Geliebten vor. Kein Wunder also, dass die so in ihrer Person verfehlte und im Namen misshandelte Gritli Wilhelm lieben lernen wird, einen Mann, der „wenigstens zufrieden mit [ihrem] armen Namen“ (V,124) ist. Mit der Umbenennung seiner Gattin war Viggis entgegen seinem *Nom de Plume* äußerst schlecht beraten.

6. Monströse Doppelbriefe

Viggis Briefschreibprogramm zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass, um die Liebesbriefe poetisch rein zu halten, „Trivialitäten“ (V,112), welche die Bedürfnisse des Alltags oder das laufende Speditions- und Warengeschäft betreffen, ausgelagert werden sollen in Nachschriften, die vor der Publikation des Briefwechsels abzusondern sind, wie Viggis im Notabene zu seinem ersten Brief schreibt. (Unter dieses Verdikt fallen als vermeintliche Trivialitäten aber auch authentische Gesten der Zugewandtheit und damit Äußerungen, die eigentlich den Inhalt von Liebesbriefen bilden könnten.)

Eine Nachschrift, lat. *postscriptum*, als ein nach dem eigentlichen Briefftext Geschriebenes, war in Zeiten handschriftlicher Briefabfassung eine zeitsparende Option, um etwas, das bei der Niederschrift vergessen wurde, unterhalb des Briefftextes nachzuliefern. Die Briefsteller des 18. und 19. Jahrhunderts raten von der Nachschrift ab, weil sie mangelnde Sorgfalt signalisiere und so als fehlende Achtung gedeutet werden könne. Allenfalls im freundschaftlichen Briefverkehr wird von dieser Regel abgesehen, da man dem Freunde den Zeitaufwand einer erneuten Abschrift wohl ersparen wolle. Während die Briefsteller empfehlen, die Nachträglichkeit der Nachschrift durch Einfügung „am gehörigen Orte“ in der nochmaligen Abschrift aufzuheben,⁸³ setzt Viggis auf einen kalkuliert uneigentlichen Gebrauch der Nachschrift in deren Umwertung zu „Extrazettel[n]“ (V,115). Denn in seinem Nachschriften-Reglement wird die Temporalität des Postskripts (lat. *post*, ‚danach‘) ausgeblendet, während die spatiale Ordnung (lat. *post*, ‚hinter‘) zugunsten einer späteren Absonderung zu einem *extra* („außerhalb, ausgenommen, über hinaus“) modifiziert und zugleich eine hierarchisierende Nachordnung des Postskripts (lat. *post*, ‚hintan‘) postuliert wird.⁸⁴ Die Aufteilung ordnet die schwülstige Poesie affektierter Liebe dem ‚Hauptbrief‘, die Prosa des Alltags und des Ökonomischen dem Postskript zu. Viggis köstlich komischer Schwulst liest sich so:

83 Otto Friedrich Rammler: Universal-Briefsteller oder Musterbuch zur Abfassung aller in den allgemeinen und freundschaftlichen Lebensverhältnissen, sowie im Geschäftsleben vorkommenden Briefe, Documente und Aufsätze. Ein Hand- und Hilfsbuch für Personen jeden Standes. 18., umgearb. und stark verm. Aufl. Hrsg. v. Wilhelm Hoffmann. Leipzig 1848, S. 77f.

84 Zu den Bedeutungsdimensionen von lat. *post* vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 2 Bde. 8. Aufl. Hannover/Leipzig 1913-1918 [Nachdruck Darmstadt 1998], Bd. 2, Sp. 1800f.

77 John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart 2002, S. 38. Zu katachrestischen Sprechakten vgl. Posselt [wie Anm. 12], S. 211-218.

78 Austin [wie Anm. 77], S. 38.

79 Jin [wie Anm. 72], S. 130.

80 Zur Deutung dieser Namensverschmelzung, in der sich der Umstand anagrammatisch abbildet, dass der Briefwechsel vermittelt des weiblichen Mediums zwischen zwei Männern stattfindet, siehe auch (mit Blick auf die Dimension der Ökonomie) Jochen Hörisch: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt a.M. 1996, S. 107. Kaiser [wie Anm. 31], S. 363) bemerkt, dass der hermaphroditische Name die Unfruchtbarkeit des Literaten Viggis verrate, und Honold (Die Tugenden und die Laster [wie Anm. 7], S. 268) sieht darin eine der zeitgenössischen Referenzen auf das in der Satire angespielte „öffentliche Schriftsteller-Ehepaar Fanny Lewald und Adolf Stahr“. Über die Namensbedeutung haben diese Interpreten indes hinweggelesen.

81 Vgl. [Art.] Alwin. In: Rosa und Volker Kohlheim: Duden. Lexikon der Vornamen. 7., vollst. überarb. Aufl. Berlin 2016, S. 49.

82 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden (1829). In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter et al. Bd. 17: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen. Hrsg. v. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann u. Johannes Lohn. München 2006, S. 239-714, hier: S. 655; vgl. auch Jin [wie Anm. 72], S. 133.

„Teuerste Freundin meiner Seele!

Wenn sich zwei Sterne küssen, so gehen zwei Welten unter! Vier rosige Lippen erstarren, zwischen deren Kuß ein Gifftropfen fällt! Aber dieses Erstarren und jener Untergang sind Seligkeit und ihr Augenblick wiegt Ewigkeiten auf! Wohl hab' ich's bedacht und hab' es bedacht und finde meines Denkens kein Ende: – Warum ist Trennung? – ? – Nur Eines weiß ich dieser furchtbaren Frage entgegenzusetzen und schleudere das Wort in die Waagschale: Die Glut meines Liebeswillens ist stärker als Trennung [...]!“ (V, 114)

Der im hohen Ton apostrophierten Seelenfreundin rückt Viggi mit *mixed metaphors*⁸⁵ und Exklamationen, das Lieblingssatzzeichen (!) der Empfindsamkeit marktschreierisch gebrauchend, zu Leibe, deren erste mit der Bewegung von der Höhe der küssenden Sterne zur Niederung des Untergangs die sinkende Bewegung des *Bathos* vollzieht. Dazu passt, dass Alexander Pope in *Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry* (1728) die harlekineske „CATCHRESIS“ als die Trope beschrieben hat, die wie keine andere zum *Bathos* beiträgt.⁸⁶ Eine dieser Linie folgende Lektüre, zu der auch die Katarchesen-Reflexionen bei Laurence Sterne oder Oliver Goldsmith gehörten, könnte zeigen, dass der textinterne Kanon satirisch-humoristischer Weltliteratur für Kellers Text alles andere als nebensächlich ist. Statt nun aus dem Untergang zweier Welten eine neue entstehen zu lassen, wechselt Viggi das Bild und steigert sein rednerisches Pathos durch Multiplikation: Aus den zwei Sternen werden vier rosige Lippen, die – was einen komischen Effekt erzeugt – offenkundig einzeln gezählt zu werden verdienen. Dass sie nun durch einen Gifftropfen erstarren, sei, Viggis Unsinn gemäß, ebenso wie der zuvor genannte Weltenuntergang Seligkeit des Augenblicks, die natürlich Ewigkeiten aufwiege. Die Wiege-Metapher wird fortgeführt in jener von der Waagschale, in die Viggi sein Wort ‚schleudert‘ und damit erneut mit sprachlichen Missbräuchen brilliert, diesmal in der Kontamination der beiden Redewendungen *jedes Wort auf die Waagschale legen* und *etwas in die Waagschale werfen*. Dass er dabei zusätzlich ‚werfen‘ durch ‚schleudern‘ ersetzt, widerspricht genau der in seiner Kontamination enthaltenen Redewendung von der einem Dichter durchaus angemessenen Genauigkeit, welche die Worte abwägt. Jean Paul konnte für Kellers Parodie katachrestischen Schwulstes Pate gestanden haben. Denn in seinem Programm *Über den Stil oder die Darstellung* (XIV.) in der *Vorschule* setzt er im Paragraphen *Über Katachresen* (§82) just an der „laue[n] Metapher von der Waagschale hergenommen, z.B. ‚meine Schale stieg‘“, ein, von der er wünschte, „man könnte“ sie „zur Katachrese verurteilen und den Satz behaupten: daß man dabei aus der Metapher der Schwere in die fremde des Steigens gerate“.⁸⁷ Kellers komische Poesie der Satzzeichen, bei der die Gedankenstriche und die Fragezeichen nicht nur inszenierter Ausdruck des Briefeschreibers sind, sondern sich zugleich selbstreferentiell als Kommentar des Erzählers im Rücken der Figur zum katachrestischen Bilderschwulst

sowie zur Komik des ‚Nachdenkens‘ mit leerem Ausgang, der die „gespannte Erwartung in *nichts*“ verwandelt (KdU §54), lesen lassen, sagt alles: „? – ? –“.

Passenderweise geht es in Viggis erstem Doppelbrief um das Thema Trennung, das selbstreflexiv die Trennung der Prosa des Alltäglichen von der epistolaren ‚Liebespoe-sie‘ spiegelt, wobei der thematischen Aufteilung ein stilistischer Kontrast entspricht: Dem affektierten, erstrebten empfindsam-erhabenen Stil des Hauptbriefs wird das Postskript in derbem Stil für den prosaischen Stoff entgegengesetzt – hier findet sich etwa die Anweisung, durch Anschreibenlassen der bei den Müllers zu kaufenden Ölsamen die dem jungen Müller auf Geschäftsreise geliehenen 40 Francs schnell zurückzuerlangen, die Viggis Geldgeist offenbart. In seiner unfreiwillig komischen, ungereimten Kombination von vermeintlich Erhabenem (tatsächlich Schwülstigem) und Niedrigem, Poetischem mit Gewöhnlichem, ‚Altem‘, nämlich aus der überkommenen empfindsam-romantischen Epoche Abgepaustem, und ‚Neuem‘ hat er – wie man mit Quintilian, der sich auf die Eröffnungspassage von Horaz’ *De arte poetica* (vgl. Hor. ars 1-9) bezieht, auf den Keller in *Das goldene Grün* zu sprechen kommt, sagen könnte – im Gesamt ein Ungetüm von Brief, ein *monstrum*, produziert (Quint. inst. VIII 3,60). Ein Missbrauch endlich des Liebesbriefes auch in stilistischer Hinsicht – gleichsam eine stilistische Katachrese, eignet doch, mit Paul de Man zu sprechen, noch der unschuldigsten Katachrese etwas „Monströses“.⁸⁸ Und auch die Novelle im Gesamt stellt in ihrer kontrastiven Kombination von Literatur(betriebs)satire und Läuterungsgeschichte eine Art *mixtum compositum* dar. Man wird die Katachrese also auch als Stil- und Kompositionsprinzip der *Mißbrauchten Liebesbriefe* lesen können.

War zu Beginn der Erzählung in Viggis Leben die Ökonomie die Haupt- und die Schriftstellerei die Nebensache, so zeigt die Aufspaltung des Briefs, dass sich seine Präferenzen umgekehrt haben. Allerdings markiert die prosaische Grundierung des Liebesbriefwechsels durch die ‚Extrazettel‘ zugleich „die Warenform, die die Liebesbriefe schon im Moment ihrer Niederschrift an sich haben“.⁸⁹ Dass das literarische Briefprojekt scheitert und der Lächerlichkeit preisgegeben wird, bildet Kellers realistisches Programm *in nuce* ab. Mit der Trennung von Poesie und Prosa, Literatur und Leben führt Keller ein mit Blick auf seinen Realismus falsches Verständnis zeitgemäßen Schreibens vor; bei Keller erweist sich im Gegenteil, wie die Erzählung weiter zeigt, das vermeintlich Prosaische – das gewöhnliche Leben arbeitsamer Bürger – als poesiefähig.

7. Post-Scriptum: Paraphrasis

Während der Leser die Liebesbriefe, die Gritli abschreibt, mit Ausnahme des ersten nicht zu lesen bekommt, werden die Postskripte wiedergegeben. In einer ihrer Nachschriften teilt Gritli „eine kleine närrische Geschichte“ mit, die sie „nicht in den Hauptbrief zu setzen wagte“ (V,122): die aus dem Seldwyler Leben gegriffene, mündlich auf Gritli gekommene Anekdote über den Schorenhans, aus der Viggi, wie sie wünscht, „einen artigen Beitrag für eines [s]einer Unterhaltungsblätter abfassen oder aufsetzen

85 Vgl. auch Helmut Pfotenhauer (Einspruch: „Keine Romane mehr“. Gottfried Kellers vertrackte Ab-sage an eine Literatur, die sich an die Stelle des Lebens drängt. In: Ders.: „Das wahre Leben ist die Literatur.“ Konzepte radikaler Autorschaft von Jean Paul bis Robert Walser. Essay. Würzburg 2020, S. 83-102, hier: S. 92 u. 93), der „Anklänge an Jean Pauls poetische Kosmologie“ bemerkt, die mit den Jean Paulschen „Vernichtvisionen“ „katachrestisch“ zusammengezogen sind.

86 Alexander Pope [Martinus Scriblerus]: ΠΕΡΙ ΒΑΘΟΥΣ: Or, Of the Art of Sinking in Poetry. Written in the Year 1727. In: The Works of Alexander Pope Esq. Vol. 6. Containing his Miscellaneous Pieces in Verse and Prose. London 1752, S. 197-270, hier: S. 228.

87 Jean Paul [wie Anm. 11], S. 294.

88 Gemäß de Man: Epistemologie der Metapher [wie Anm. 21], S. 425.

89 Till Breyer: Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und die Literatur des Realismus. Göttingen 2019, S. 93.

und ein bißchen ausschmücken“ möchte, „bis sie beträchtlich genug ist“ (V,123). Nicht von ungefähr findet sich die ‚Nachschrift‘ der Wirklichkeit ausgerechnet in einem *Postscriptum*. Kellers Entscheidung, die Nachschriften anzuführen, kann man mit Christian Rakow als ein „poetologische[s] Bekenntnis“ deuten, da der Realismus „auf starke Kontexte“ setze und letztlich „nur die alltagsnahe Anekdote“ einen „Anspruch auf Eingang in den literarischen Diskurs“ erheben könne.⁹⁰ Mit der Anekdote erweist sich Gritli als die eigentlich zur Schriftstellerin Begabte. Ihre ‚kleine Geschichte‘ ist formvollendet: Erzählt wird die narrative Miniatur um ein konkretes Ereignis. Gritlis Geschichte hat damit (im Unterschied zu Viggis Fabrikaten) das, was Erzählungen ausmacht: *tellability*, eine Pointe (einen *narrative point*),⁹¹ die Viggi aber als einen „albernen Witz[]“ (V,124) abtut, mit dem Gritli lediglich Postgeld verschwendet habe; ein Vorwurf, für den Viggi später durch den missbräuchlichen Verzehr des Postgelds durch Kätter die Quittung bekommt.

Dass der Schriftsteller Viggi weder von der Stofffindung noch von der Ökonomie der Form und der Kunst der Erzählung etwas weiß, wird an späterer Stelle noch einmal mit Blick auf eine ‚einfache Form‘⁹² herausgestellt. Das Leben von Viggi und Kätter versorgt die Seldwyler nämlich auf Jahre „mit neuem Lachstoff“: Um nachhaltig über das Paar lachen zu können, schieben sie als Lachanlass „einen tollen Witz“ vor. Aus dieser „neue[n] Uebung“ entsteht ein „Vorrat“ an Schwänken, der „vermehrt und verbessert“ wird. Anders als Viggi, der „[v]on diesem gewissenhaften Fleiße [...] keine Ahnung“ hat, verwenden die Seldwyler Schwank-Literaten in ihrer Freizeit Fleiß auf „Erfindung und Ausfeilung eines neuen Geschichtchens“ und setzen den Schwank, den sie „gehörig durchdenken und abrunden“, darüber hinaus der Kritik aus, um zu prüfen, „ob die Pointe die rechte Wirkung“ hat, und „verbesser[n]“ den Schwank gegebenenfalls unter Hinzuziehung von „Sachverständigen [...] nach allen Regeln eines künstlerischen Verfahrens“, weil „Wiederholungen, Längen und Uebertreibungen [...] strenge verpönt [waren]“. So schaffen sie mit ihren neuen Geschichten eine „Sammlung von selbstständigem Werte“ (alle: V,145). Der Schwank kann hier als textinternes Erzählmodell verstanden werden, das zum einen für die gut erzählte Pointe – „die narrative Basis [...] eines Textes“⁹³ – und zum anderen für die Urform der Novelle steht. Überdies, und für die Imitatio-Thematik von Bedeutung, beziehen Schwänke „ihren Stoff oder ihre Erzählmuster aus [...] mündlichen oder schriftlichen Traditionen“.⁹⁴ Viggi, der sich über derlei „Kindereien“ der Seldwyler erhebt und glücklich ist, dass er „etwas Höheres kennt“, dilettiert unterdessen mit seinesgleichen weiter: Statt sich um die Geschäfte zu kümmern, treibt er eine „wilde und schülerhafte Litteratur, welche so neben der vernünftigen Welt herlief und sich mit ewigen Wiederholungen als etwas Nagelneues und Unerhörtes ausgab, obgleich sie nur an weggeworfenen Abschnitzeln kaute oder reinen Unsinn hervorbrachte“ (V,146).

90 Rakow [wie Anm. 52], S. 221.

91 Vgl. dazu Tilmann Köppe, Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, S. 70.

92 Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 4., unver. Aufl., Tübingen 1968.

93 Hans-Joachim Ziegeler: *Schwank*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller et al. Berlin/New York 2007, S. 407-410, hier: S. 407.

94 Ebd.

Gritlis Nachschrift enthält endlich nicht nur eine implizite Narrativik, sondern auch eine implizite Poetik, betrachtet sie die Anekdote doch als eine Art Roh-Stoff, von dem sie wünscht, dass Viggi ihn weiterverarbeitet und die ‚Geschichte‘ überhaupt ‚abfasst oder aufsetzt‘ und dabei maßvoll ausschmückt. Sie trägt ihrem Mann mit der Umarbeitung der von ihr durch Verschriftung tradierten Erzählung eine Stilübung auf, die das Möchtegern-Genie überheblich zurückweist. Die Stilübung entspricht dem, was in der Rhetorik *Paraphrasis* genannt wurde. Diese ist bei Quintilian eine zur „Rede- und Schreibübung angefertigte“ „kunstvolle Umschreibung“ von literarischen Texten oder Reden, die darauf zielt, „einen gegebenen Inhalt schöner zu sagen“ (Quint. inst. I 9,2), und die als eine „Vorübung zu vielerlei Arten der Variation“ „Teil einer Theorie der *imitatio*“⁹⁵ im Sinne einer „ästhetisch-rhetorisch inspirierte[n] Neuschöpfung“⁹⁶ ist. Gritli schlägt also nichts anderes vor, als an die Stelle der Nachahmung, die Viggi sonst betreibt, die Einübung in die Kunst der *imitatio* zu setzen. Die Innovation hätte etwa in der ‚narrativen Amplifikation‘ der von Viggi aufzusetzenden und auszuschmückenden Erzählung, in der „*diegetischen Entfaltung*“ der ‚Geschichte‘ und eventuell in deren „Erweiterung“ durch „*metadiegetische* [...] *Einschübe*“ bestehen können.⁹⁷ Es geht bei Gritlis Vorschlag, eine Paraphrase der Anekdote aufzusetzen, also um ein Verfahren, das man im Kontext der textinternen Aushandlung des Missbrauchs und Gebrauchs von Literatur als eine narrative *abusio* oder das eines abusiven Erzählens bezeichnen könnte, und zwar nicht nur insofern aus einem Vorhandenen qua Extension etwas Neues entsteht, sondern auch in Anlehnung an Cicero, der die *abusio*, diese „mißbräuchliche Anwendung“, als (was Quintilian später zurückwies) „die Umschreibung des Sachverhalts aus Gründen der Schönheit oder der Schicklichkeit“⁹⁸ bestimmte. Die in der Nachschrift Gritlis enthaltene Anweisung zur Bearbeitung des Stoffs führt so – selbstreferentiell gelesen – auf Verfahren der Textproduktion, die für Kellers Schreiben insgesamt von Bedeutung sind: die aktualisierten *imitatio*-Verfahren, wie sie programmatisch auch in den zeitgleich mit den *Mißbrauchten Liebesbriefen* konzipierten *Sieben Legenden* (1872) begegnen. Die Pointe eines neuen Gebrauchs, durch den etwas Selbständiges entsteht, ist dort allerdings ein katachrestisches Textproduktionsverfahren in dem Sinne, dass ein vermeintlich Eigentliches (ein Original) qua Textpraxis allererst (re)konstruiert wird.

8. Die Katachrese als selbstreflexive und poetologische Mastertrope des Textes

Als Viggi den Liebesbrief-Betrug zufällig anhand von Wilhelms Briefftasche entdeckt, in der er literarisch verwertbare Beute (vgl. V,128) wittert, sperrt er Gritli über Nacht in einen Apfelkeller und wirft sie am nächsten Tag aus dem Hause. Nachdem er die Ori-

95 Jörg Kilian: *Paraphrase*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 556-562, hier: Sp. 556.

96 Ebd., Sp. 561.

97 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. 7. Aufl. Frankfurt a.M. 2015, S. 366 (Hervorh. im Original).

98 Posselt [wie Anm. 12], S. 131. Vgl. die Stelle bei Cic. orat. 27.92-94, insb. 94: „Zur Übertragung rechnet aber Aristoteles [...] auch die Verwendung eines Wortes in uneigentlicher Bedeutung, die er *κατάχρησις* (*katachresis*, Missbrauch) nennt, wenn wir z.B. von verkleinertem Mut statt von Kleinmut sprechen; in diesem Sinne gebrauchen wir auch verwandte Begriffe, wenn es erforderlich ist, weil es entweder gefällig oder angemessen wirkt.“ M. Tullius Cicero: *Orator. Der Redner*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. Hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart 2008, S. 83.

nale in dem Schreibtischchen Gritlis findet, das er ihr zum Namenstag geschenkt hatte, läuft Viggi, während er „mit seinem Stock auf die Papiermasse“ (V,129) einschlägt, zu rhetorischer Höchstform in seiner Tirade auf, die in die Beschimpfung Gritlis als „Gans mit Geierkrallen“ mündet:

„[...] Sie nimmt die treuen, ehrlichen Ergüsse, die Briefe des Gatten, verrenkt das Geschlecht und verdreht die Namen und traktiert damit, prunkend mit gestohlenen Federn, den bethörten Genossen ihrer Sünde! So entlockt sie ihm ähnliche Ergüsse, die in sündiger Glut brennen, schwelgt darin, ihre Armut zehrt wie ein Vampyr am fremden Reichtum; doch nicht genug! Sie dreht dem Geschlechte abermals das Genick um, verwechselt abermals die Namen und betrügt mit tückischer Seele den arglosen Gemahl mit den neuen erschlichenen Liebesbriefen, das hohle und doch so verschmutzte Haupt abermals mit fremden Federn schmückend! [...] Dies Weib zerstört mir das Leben, nach wir vor; ich hielt sie für eine Gans; sie ist auch eine, aber eine Gans mit Geierkrallen!“

Er lachte und rief: „Eine Gans mit Geierkrallen! das ist gut gesagt! Warum fallen mir dergleichen Dinge nicht ein, wenn ich schreibe? [...]“ (V,129-130)

Mit der katachrestisch fortgeführten Metapher echauffiert sich Viggi besonders über Gritlis missbräuchliche Verwendung der Namen, mit denen sie sich die ‚neuen‘ Liebesbriefe erschleicht, wobei er den von ihm selbst betriebenen Namens-Missbrauch ausblendet. Während die Gans mit ihren Federn die Federkiele als Schreibzeug und so metonymisch Gritlis Abschreiben ins Bild fasst, sollen die Geierkrallen offenkundig ihr Plagiierten⁹⁹ – das Kopieren und Herausgeben der fremden Briefe unter eigenem Namen – figurieren. Viggi bejammert hier eine resignifizierende List, mit der Gritli letztlich den Reigen derjenigen Autoren spiegelt, die auch bei der Fiktionalisierung der Wirklichkeit oder des eigenen Lebens ‚die Namen oder das Geschlecht verdrehen‘, mitunter, je nachdem, mit welchem Rang man es zu tun hat, plagierend, alludierend, unmarkiert oder markiert oder inszeniert unmarkiert zitierend, lokal oder global intertextuell usf. ‚mit gestohlenen Federn‘ prunken (dazu unten mehr).

Das katachrestische Schimpfwort wiederholt Viggi in Anwesenheit Gritlis vor dem Ehegericht, vor das er den Missbrauch der Liebesbriefe zieht, und setzt so seinen missbräuchlichen Umgang mit seiner Gattin durch missbräuchliche Sprache fort. Der ansonsten wenig originelle Viggi ist wegen des gefundenen Schimpfwortes ‚aus dem Häuschen‘, weil ihm mit dem Bild der „Gans mit Geierkrallen“ etwas ‚Neues‘, eine Katachrese, gelungen ist. Diese war Keller ersichtlich wichtig, denn er lässt sie in der Wiedergabe von Viggis Schlussplädoyer durch den Erzähler variierend wiederholen: „Er überlasse zutrauensvoll den Richtern, zu beurteilen, ob das fernere Zusammenleben mit einer solchen mit Geierkrallen bewaffneten Gans möglich sei!“ (V,140) Treffend hat – wie erwähnt – Honold auf den Konnex zwischen dem Titel der Novelle und dieser Katachrese hingewiesen, die er deutet als ein „Signum von Literarizität, weil hier ein hybrides ikonisches Vorstellungsbild, die *pictura* ‚Gans mit Geierkrallen‘, durch einen mehrschichtigen, affektiv besetzten Sprachausdruck aufgerufen und zugleich ‚dekonstruiert‘ wird.“¹⁰⁰ In der Tat hat man diese zentrale Katachrese über die satirische Volte gegen den abusiven Viggi hinaus dem Erzähler und seiner Feier der grotesk-komischen Einbildungskraft zuzurechnen. Die Katachrese ‚Gans mit Geierkrallen‘ er-

zeugt das ikonische Vorstellungsbild einer Chimäre, deren heterogene Teile von verschiedenen Vogeltieren genommen sind. Das Mischwesen aus Mensch und Tier (Gans/Gritli), das dem metaphorischen Prozess der Übertragung letztlich inhäriert, wird durch die katachrestische Extension der Metapher gleichsam aktualisiert, so dass ein potenziertes Mischwesen entsteht. Paul de Man hat die Katachrese ob ihrer Monstrosität mit dem Hermaphroditen, dem Hybriden und den Chimären verglichen:

Sie sind [...] fähig, die fantastischsten Wesenheiten zu erfinden. Sie können die Textur der Realität zergliedern und sie in der launenhaftesten Weise wieder zusammensetzen, Mann und Frau oder Mensch und Tier zu den unnatürlichsten Gestalten verbindend. Etwas Monströses lauert in der unschuldigsten aller Katachresen: wenn man von einem Tischbein oder der Stirn eines Berges redet, verwandelt sich die Katachrese schon in eine Prosopopöie und man beginnt, eine Welt von potentiellen Geistern und Monstern wahrzunehmen.¹⁰¹

In dem Maße, wie in jeder Katachrese etwas Chimärenhaftes lauert (das gilt auch für den latent alludierten Hahnrei),¹⁰² handelt es sich bei der ‚Gans mit Geierkrallen‘ nicht nur um eine katachrestisch entgleiste Metapher, sondern, da sie das Verfahren der Katachrese ins Bild setzt, um eine selbstreflexive Katachrese und als solche, die gleichermaßen aufs Konto des Erzählers wie seiner Figur geht, um eine poetologische Trope des Textes.

Wie aus meiner bisherigen Analyse hervorgegangen ist, spielt die Katachrese über diese Stelle hinaus durchgehend eine Rolle. Als Zwischenfazit lässt sich resümieren:

101 de Man: Epistemologie der Metapher [wie Anm. 21], S. 424-425.

102 Die Benennung *Boîte à cornes*, mit der die Seldwyler Viggis Hütchen misshandeln, kommt her vom Scherznamen für einen hohen Hut, den man so nennt, weil er (anders als Viggis Strohhütchen) so hoch ist, dass der Hahnrei darunter seine Hörner verstecken könne ([Art.] *boîte à cornes*. In: Charles Virmaître: Dictionnaire d'Argot. Fin-de-Siècle. Paris 1894, S. 38). Das komische Missverstehen Viggis geht aufs Konto einer tropologischen Operation: Wenn Viggis Hut eine Hornbüchse ist, dann muss Viggi als Träger qua Metonymie ein Hahnrei sein. Zum einen handelt es sich beim alludierten Hahnrei in der früheren, wörtlichen Bedeutung wie bei der Gans um ein Federvieh, genauer einen entmannten Hahn, dem – zur Kennzeichnung als Kapaun – nach altem Brauch die Sporen von einer Stelle an einen anderen Ort übertragen, nämlich als Hörner auf den Kamm gepfropft wurden, die dort weiterwuchsen. Diese frühere, ‚eigentliche‘ Bedeutung von Hahnrei für den *gallus cornutus* wurde dann zum anderen für die Umschreibung des ‚durch die Gattin betrogenen Ehemanns‘ als Benennung eingesetzt qua Analogie, angeblich weil die Entmannung der Hähne zu Kapaunen gewöhnlich durch die Frauen besorgt wurde. Hermann Dunger: ‚Hörner aufsetzen‘ und ‚Hahnrei‘. In: Germania. Vierteljahrsschrift für Deutsche Alterthumskunde. Begr. v. Franz Pfeiffer. Hrsg. v. Karl Bartsch, Jg. 29 (1884), S. 59-70, hier: S. 64 u. 67. Der *gallus cornutus* als Ding aber ist mit seinen künstlich aufgesetzten Sporenhörnern, die dort an- und weiterwachsen, eine kuriose Mixtur aus Natur und Kultur und gleichsam Emblem einer zweiten, künstlichen Natur. Der Monstrosität dieser Pseudochimäre entspricht die Benennung, bei der es sich um eine Katachrese handelt, wobei allerdings die Herkunft des zweiten Wortbestands nicht abschließend geklärt ist. Im *Deutschen Wörterbuch* finden sich Textzeugen (und schmärische Wirtshausschilder), die offenkundig von einer Kontamination aus *Hahn* und *Reh* ausgehen, andere von einer aus *Hahn* und *Reigentanz*. [Art.] Hahnrei. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 4/2 [wie Anm. 5]. Sp. 170-172, hier: Sp. 170 u. 171). Diese Herleitungen finden sich heute nicht mehr, stattdessen wird es u.a. auf die Kontamination des *Hahns* mit einem kastrierten Pferd zurückgeführt. Vgl. [Art.] Hahnrei. In: Friedrich Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Aufl. Berlin/New York 2002, S. 384.

99 Vgl. auch Philipp Theisohn: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Mit 20 Abbildungen. Stuttgart 2009, S. 333.

100 Honold: Die Tugenden und die Laster [wie Anm. 7], S. 278.

Textintern verhandelt wird neben den Verstößen gegen den Sprachgebrauch die Katachrese als *abusio*, verstanden als falsche Bezeichnung, als Benennungsbildung zur Behebung eines (vermeintlichen) Wortschatzmangels. Inszeniert wird außerdem, wie soeben gezeigt, der Missbrauch der Tropen. Neben diesen Missbräuchen hinsichtlich Grammatik und Rhetorik werden Missbräuche performativer Äußerungen geschildert, denkt man an die Abfassung „unaufrichtiger“ Liebesbriefe, welche die Unterscheidbarkeit von Eigentlichem und Uneigentlichem problematisiert, die Resignifikation der Liebesbriefe durch Gritli, die missbräuchliche Umbenennung von Adressant/Adressat oder die missbräuchliche Benennung. Darüber hinaus hat sich die Katachrese als das Stilprinzip der monströsen Doppelbriefe erwiesen.

Bei aller Irritation über die Komposition der Novelle in der einschlägigen Forschung scheint trotz der textinternen Leseanweisung im metapoetischen Literaturgespräch, den Stil und die Kompositionsgeheimnisse zu verfolgen, bisher nicht erwogen worden zu sein, dass die zentrale Trope des Textes auch als mögliche Kandidatin für das Kompositionsgeheimnis in Betracht gezogen werden könnte,¹⁰³ freilich nur sofern man sie abstrahiert vom zusammengesetzten „Bild“ als Zusammenfügung von Heterogenem (Literatursatire/Läuterungsgeschichte) begreifen will.¹⁰⁴ Zweifellos würde man eine so verstandene Katachrese nur mehr als Variation auf den *Kontrast* als negativen Parallelismus begreifen, der im Text das offene Kompositionsgeheimnis ist und als „Geheimnis“ der Komposition in der Latenz des Textes zusätzlich qua kryptischer Intertextualität angepielt ist (s.u.) sowie zudem Kellers Favorit unter den Figuren der Komposition darstellt. Das Katachrestische im Sinne eines monströsen Kontrastes wäre so auch die strukturelle Antwort auf die problematisierte „ungereimte Komposition“ der Novelle. In der Katachrese als der den Text organisierenden Trope wären demnach Thema (Miss-/Gebrauch von Leben und Literatur) und Komposition, Stoff und Form gebündelt.

9. Kata/Chrêsis

Die Scheidung, die in der symmetrisch geteilten, über Kontraste organisierten Erzählung etwa mittig statthat, fordert im zweiten Teil eine doppelte erneute Eheschließung; dabei werden die beiden Ehepaare und ihre Lebensformen kontrastiv gezeichnet, was gedeutet worden ist als Gegenüberstellung von zu vermeidenden Lastern (Übermut) und vorbildhaften Tugenden (Genügsamkeit),¹⁰⁵ als Gegenüberstellung von Paaren, deren

103 Unter Komposition versteht man den „Aufbau“ und die „Gestaltung eines Kunstwerks“ und im Falle narrativer Formen eine „Erzählfügung“. Seiner Wortgeschichte gemäß (von lat. *componere*: zusammenstellen) verweist der Begriff „Compositio“ in der Rhetorik neben „der grammatischen und stilistischen Anordnung der zu behandelnden Themen und Argumente in der *Dispositio* [...] auf das gelungene Zusammenfügen der Sinneinheiten in Sprache und Stil“. Martin Huber: Komposition. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 [wie Anm. 14], S. 323-326, hier: S. 323 u. 324.

104 Zur Konzeptualisierung der Katachrese als *Texttrope* vgl. exemplarisch, allerdings strikter, da den Widerspruch zur Grundlage nehmend, Igor Smirnov: Katachrese. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. v. Aleksandar Flaker. Graz/Wien 1989, S. 299-307, hier: S. 299: „Katachrese – [...] Maximale Begriffsextension: jede sich auf einem Widerspruch begründende strukturelle Bildung.“

105 Vgl. Honold: „Die Leute von Seldwyla“ [wie Anm. 68], S. 74.

Suche nach ihrer „eigentlichen Berufung“ und deren Gebrauch der eigenen Talente auch im Dienste der Gemeinschaft scheitern beziehungsweise erfolgreich sind.¹⁰⁶ Der Kontrast betrifft auf thematischer Ebene die Frage nach dem Gebrauch beziehungsweise Missbrauch des eigenen Talents, der Lüste und der Tradition. In einer Lesart statuiert Keller ein Exempel hinsichtlich der Frage, wie man seine Lust(igkeit) „recht gebraucht“. Und es sind meines Erachtens der Missbrauch und der Gebrauch des Lebens wie der Literatur, die den häufig problematisierten Zusammenhang stiften zwischen der Literatursatire und der sog. Läuterungsgeschichte.¹⁰⁷ Bevor ich aber in der Lektüre fortschreiten kann, muss etwas nachgetragen werden, was im Zusammenhang von *imitatio* und „rechtem Gebrauch“ der Tradition anlässlich des Bienengleichnisses (s.o.) schon aufleuchtete:

ß. Chrêsis, *katachrêsthai*, *chrêsthai*

Zur Verwendungsgeschichte des „Gebrauchs“ in der antiken Philosophie und Ethik kann ich hier naturgemäß nur Andeutungen machen. Der rechte Gebrauch (Chrêsis) ist ein Gegenbegriff zur (kopierenden) Nachahmung.¹⁰⁸ Der Fluchtpunkt der Frage nach dem „rechten Gebrauch“ der (auch literarischen) Tradition ist ein ethischer. Deutlich ist, dass die an Einspielungen der Aspekte des „rechten Gebrauchs“ gesättigte Novelle eine sittliche Pointe hat, insofern Keller – das semantische Feld des Gebrauchs variantenreich nutzend – den „rechten Gebrauch“ der Talente, Tugend, Lüste und der Tradition im zweiten Teil (Wilhelm/Gritli) der Novelle vor der Negativfolie des verfehlten Lebens im Zeichen des Auf-, Ver- und Missbrauchens (Viggi/Kätter) profiliert und zur Voraussetzung des guten Lebens und der Glückseligkeit macht. Nicht von ungefähr wird im zweiten Teil eine Abkehr von der Schriftstellerei erzählt. Dies hält gleichsam die Urszene der Verknüpfung des rechten Gebrauchs mit der Frage nach der Rolle der Dichtung präsent: die Dichterkritik im 10. Buch von Platons *Politeia*, in dem Sokrates bekanntlich dafür argumentiert, die darstellenden Künste aus der Republik zu verbannen, da sie im Unterschied zu den hervorbringenden Künsten (Handwerk) und dem Gebrauch unnütz seien (vgl. Plat. rep. 601d-602a). Freilich wird man Kellers Text, der das gute Leben in der Konfrontation der müßigen Untätigkeit mit der Tätigkeit und Arbeit auslotet, nun nicht ein Plädoyer für das Leben im Zeichen der Theoria ablesen wollen (obgleich diese in der Enklave Wilhelms durchaus ihren Ort hat). Einschlägig mit Blick auf den „rechten Gebrauch“ in Kellers Novelle sind gerade Verwendungen des Gebrauchs bei Platon (vgl. Euthyd. 280b-282e) und Aristoteles (vgl. m. mor. I 3/4, 1184b; pol. 7,13, 1332a), die auf den „rechten Gebrauch“ der Tugend als *Voraussetzung* der Eudaimonia zulaufen,¹⁰⁹ wozu auch der „rechte Gebrauch“ der Vorstellungen gehört,

106 Vgl. auch Löb [wie Anm. 25], S. 14.

107 Problematisiert wurde von Pömbacher ([wie Anm. 35], S. 87), dass die beiden Teile auseinanderfallen und die Erzählung „keinen eigentlichen Mittelpunkt“ habe, von Rätus Luck (Gottfried Keller als Literaturkritiker. Bern/München 1970, S. 583, Anm. 174), dass „Form und Inhalt“ „[a]useinanderbrechen“; kritisch dazu Augart [wie Anm. 69], S. 210, die das Verbindende im Missbrauch der Briefe sieht.

108 Ich stütze mich im Folgenden in der Darstellung auf Gnlika [wie Anm. 65], S. 29ff. (vgl. hier: S. 33), sowie auf Posselt [wie Anm. 12], S. 117-122.

109 Vgl. Gnlika [wie Anm. 65], S. 36.

wie man ihn als Bedingung des Glücks etwa bei Epiktet findet (Epikt. diatr. 1,1,7; 3,1,25). Dasselbe gilt für den ‚rechten Gebrauch‘ der Einbildungen und der Lüste.¹¹⁰ Endlich steht die Profilierung des guten Lebens in Kellers Text auch im Zeichen des ‚rechten Gebrauchs‘ der Tradition und eines entsprechenden Sich-Verhaltens zu Geschichte und Genealogie. Zu erinnern wäre mit Blick auf die textinternen inszenierten und reflektierten Katachresen daran, dass der zwar meist neutrale Gebrauch des Verbes *katachrēsthai* bei Aristoteles gemäß Gerald Posselt¹¹¹ neben dem Sprachgebrauch auch auf den unwürdigen Umgang mit der Meinung (*doxa*) der Vorfäter und die Weitergabe des Ruhms „an die nachfolgenden Generationen“ bezogen ist.¹¹² Ein verwandter Gedanke findet sich – immer noch mit Posselt – in Platons Dialog *Menexenos*, wo die Toten durch die Maske der Aspasia die Lebenden daran gemahnen, „der Vorfahren Ruhm [*doxē*] weder zu mißbrauchen [*katachrēsomenoi*] noch zu verbrauchen [...]“. Denn Ehre zu haben von den Vorfahren her ist für die Nachkommen ein schöner und köstlicher Schatz. Einen Schatz aber von Geld oder Ehre verbrauchen [*chrēsthai*] und nicht wieder den Nachkommen hinterlassen, das ist unwürdig und unmännlich [...]“ (Menex. 247a-b).¹¹³ Sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles (*De caelo*) beschreibe das Verb *katachrēsthai* das „prekäre und verpflichtende Verhältnis der Nachfahren zu dem Ruhm ihrer Väter“. Prekär, weil die Überlieferung nur bruchstückhaft auf die Nachwelt komme und „ständige Wiederholung und einen unaufhörlichen Neuanfang“ erfordere: „Es gibt keine kontinuierliche Linie zu unseren Vorfahren, zu einem ersten Ursprung. Vielmehr gibt es unendlich viele Ursprünge“.¹¹⁴ Alles nämlich – so Aristoteles in der *Politik* – sei wohl schon „unzählige Male erfunden [...]“. Und so muß man denn, was schon als Erfindung zu uns gelangt ist, gehörig zu brauchen wissen und das noch Fehlende selber zu finden suchen“ (Aristot. pol. VII,10, 1329b).¹¹⁵ Dieser ‚rechte Gebrauch‘ der Tradition im Sinne der wiederholten Ursprünge lässt sich ins Gespräch bringen mit Kellers Vorstellung davon, dass der poetische Stoff immer schon vorhanden war und gebraucht wurde, immer wieder von neuem aus der Gegenwart auf die Dichter und Schriftsteller komme, welche die Tradition nicht im Sinne eines Urtextes, sondern, wie man mit Blick auf die Textpraxis sagen könnte, im Sinne mehrfacher Ursprünge gebrauchen: „Es wäre der Mühe wert, einmal eine Art Statistik des poetischen Stoffes zu machen und nachzuweisen, wie alles wirklich Gute und Dauerhafte eigentlich von Anfang an schon da war und gebraucht wurde, sobald nur gedichtet und geschrieben wurde.“¹¹⁶

110 Vgl. Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. 13. Aufl. Frankfurt a.M. 2017.

111 Posselt [wie Anm. 12], S. 117.

112 Ebd., S. 120.

113 Platon: Menexenos. In: Ders. Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. 2: Des Sokrates Apologie, Kriton, Euthydemos, Menexenos, Gorgias, Menon. Griechischer Text v. Alfred Croiset et al. Deutsche Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Bearb. v. Heinz Hofmann. 6. Aufl. Darmstadt 2011, S. 259. Vgl. dazu Posselt [wie Anm. 12], S. 121.

114 Posselt [wie Anm. 12], S. 121.

115 Aristoteles: Politik. Auf der Grundlage der Bearb. v. Nelly Tsouyopoulos und Ernesto Grassi neu Hrsg. v. Ursula Wolf. Nach der Übers. von Franz Susemihl mit Einleit., Bibliographie und zusätzlichen Anm. v. Wolfgang Kullmann. 4. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2014, S. 315-316.

116 Brief an Hermann Hettner vom 26.06.1854. In: GB [wie Anm. 4], S. 399. Vgl. den vorausgehenden Absatz, in dem Keller die Ansicht vertritt, dass der poetische Stoff (Motive, Fabeln, Anekdo-

9. (Forts.) Übermäßiger vs. rechter Gebrauch der Lustigkeit und die ‚imitatio morum‘

Viggi Störteler kommt durch Kätter Ambach unverhofft zu einer neuen Gattin. Ihr Brief, mit dem sie sich der „mißhandelte[n] Männergröße“ (V,135) anbietet, stellt ein Pendant zu Viggis Brief dar. Anders als ersehnt und von ihrem Brief suggeriert, erhält Viggi keine schöne Seele zur Frau, sondern eine hintertriebene Schauspielerin, die ihre ‚höhere Weiblichkeit‘ bloß vorgibt, indessen mitsamt ihrer grotesken Leiblichkeit – dem monströsen Unterkiefer, der ihre exorbitante Esslust verkörpert, sowie den kurzen Beinen – gerade das Gegenteil darstellt. Als passende Gattin qualifiziert sie sich, weil sie Viggis „Sucht“, sich „anlügen zu lassen“ (V,126), entspricht, indem sie ihn bei ihren öffentlichen Auftritten als „seine[] kurzbeinige[] Fama“ (V,145) gerne für ein „Genie“ (V,144) ausgibt. Lügen haben kurze Beine – und so verkörpert die kurzbeinige Gattin die Lüge, in der das Paar sein Leben fristet, das durch den übermäßigen Gebrauch der Lüste charakterisiert ist. Schon bei Kätters erstem Besuch entpuppt sie sich gerade nicht (wie sie sich empfiehlt) als „sorgliche[] weibliche[] Hand“ (V,136), sondern als schlechte Wirtschafterin. In einem literarischen Küchenstück wird ihre Fleischeslust hervorgekehrt, die Viggi erfreut, weil auch er nun „immer frisches Fleisch zu genießen“ (V,139) bekommt – im Gegensatz zu Wilhelm, der Fleisch maßvoll zwei Mal die Woche genießt. Später wird sie, wenn sie den Auftrag hat, Viggis Geschäftsbriefe zur Post zu bringen, die Briefe unfrankiert einwerfen und das Geld stattdessen missbräuchlich beim Metzger oder in der Konditorei vernaschen, was Viggis Geschäftsbeziehungen schädigt. Zu ihrer Lebensart gehört der schlechte Gebrauch des vormaligen Wohlstands, den sie bis zur Gefährde verbrauchen. Das Lustprinzip bestimmt bei Kätter auch die Rolle als teilnahmevolle Dichter-Gattin. Zwar liest sie in der Tat Viggis „neuestes Schriftstellerwerk“, pickt sich aber von den lernbegierig mit nach Haus geschleppten Büchern nur die „Rosinen“ – „die kurzweiligsten Sachen“ (V,139) – heraus.¹¹⁷ Der buchstäblichen Fleischeslust korrespondiert bei Viggi und Kätter auch die erotische. Diese treibt das Paar mit seinem „Karessieren“ (V,143) bis zur Schamlosigkeit. Die Hochzeit wird entsprechend üppig gefeiert, weil Kätter „diese Aktion in allen Einzelheiten recht durchgenießen“ wollte, wobei die Brautleute die Hochzeit jeweils für ihre Zwecke gebrauchen: Kätter kostet es aus, im Mittelpunkt zu stehen, Viggi nutzt die Gelegenheit, um durch gute Bewirtung das Verhältnis zu den Mitbürgern zu verbessern. Weil Kätter kein „stilles und beschauliches Leben[]“ im Sinn hat, bringt sie ihren Gatten dazu, „die Lustbarkeit [...] fortzusetzen“ (V,144). Das Leben von Viggi und Kätter steht also im Zeichen der Lustigkeit, auch und vor allem im Sinne von lat. *voluptas* (Lust, Vergnügen, Genuss). Es ist geprägt von Eitelkeit und Übermut, Unmäßigkeit, Selbstsucht und Gefräßigkeit, Ausschweifungen, Neid und Müßiggang. Dass Keller die

ten usw.) im Verlaufe der Tradition immer wieder aus dem Bewusstsein der Hochliteratur verschwinde, um dann über Umwege wieder zur Bearbeitung aufzutauchen.

117 Im Erstdruck der Novelle ist die Engführung von Kätters Heißhunger mit ihrer erotischen „Neugierde“ deutlicher ausgestaltet. Dort beschränkt sich ihr Studium auf „ein anatomisches Lehrbuch mit Abbildungen“, über das sie „Gespräche“ führen, unter denen Viggi „die Tage so angenehm verfloßen, wie er es sich nie gedacht hätte“. Gottfried Keller: Die mißbrauchten Liebesbriefe. In: Deutsche Reichs-Zeitung, Jg. 1865, Nr. 264 (28.09.1865)-Nr. 282 (16.10.1865), hier: Nr. 273 (07.10.1865).

missbräuchliche Verwendung der Sprache, der Worte und Tropen, sowie der Literatur mit dem übermäßigen Gebrauch der Lüste eingeführt, steht in der Tradition der Rhetorik, in welcher Sprachgebrauch und Ethik assoziiert waren.¹¹⁸ Der übermäßige Gebrauch der Lüste eines Paares, das beschlossen hatte, durch die Nachahmung einer romantischen Ehe ausgerechnet ein originelles, nämlich „das Musterbild einer Ehe im Geist und schöner Leidenschaft darzustellen“ (V,143), wird in der Novelle abgestraft. Das Paar, das zu guter Letzt verarmt, verspottet und „auf sich bezogen“ (V,180) notgedrungen den Liebesbriefwechsel wieder aufnimmt, gerät ohne Nachkommen in Vergessenheit, weil es als Beispiel eines Lebens im Zeichen von Nachahmung und eines übermäßigen Gebrauchs der Lustigkeit gemäß Kellers Ethik nicht nachahmenswert und zukunftsfruchtig ist.

Dem übermäßigen Gebrauch bei Viggi und Kätter steht der rechte Gebrauch der Lüste bei Wilhelm und Gritli gleichsam im Sinne einer überbietenden Korrektur des Bildes eines schlechten durch dasjenige eines ‚guten Lebens‘ gegenüber. Während Gritli eingezogen lebt, begibt sich der nach Verlust seines Verweser-Amtes erwerbslose Wilhelm auf Wanderschaft, um sich, nachdem er sich auf seine bäuerliche Herkunft besonnen hat, als „Feldarbeiter“ (V,148) zu verdingen. Ein Seldwyler Tuchscherer, der nebenbei Landarbeit treibt, bietet ihm, nachdem Wilhelm in dessen Weinberg Obdach gefunden hat, an, ihn als Gutsverwalter in Dienst zu nehmen, denn er hat Wilhelms „sichere Kenntnis“ und „guten Verstand“ (V,150), seine „geübte Hand“ und seinen Sinn fürs Wirtschaften, kurz: seine Tüchtigkeit im Gebrauch seines Wissens und Könnens bemerkt. Ausschlaggebend für das Angebot ist der Rat Wilhelms, aus den Äckern wieder Matten zu machen, „was sie früher auch gewesen seien“ (V,151), da der Ertrag von Ackerfrüchten gering, die Wiesen aber geeignet seien, gewinnbringend Milchvieh zu halten. Wilhelm empfiehlt also nichts anderes, als vom aktuellen Gebrauch, dem Veroder Missbrauch der Matten als Äcker abzusehen und zum ‚eigentlichen‘ (‚früheren‘) Gebrauch als dem rechten Gebrauch zurückzukehren. Erneut (wie beim bekehrten Kellner) wird Kellers eigentümliches (verdächtiges) Plädoyer für die Besinnung aufs ‚Eigentliche‘ deutlich, das durch den glücklichen Ausgang der Erzählung bestätigt wird.

Neben der Feldarbeit und der Beaufsichtigung der Tagelöhner findet der „einsiedlerische[] Arbeitsmann[]“ (V,151) Zeit für die Kultivierung eines Gartens. Hatte der Exschriftsteller Nase Goethes ‚Sesenheimer Idylle‘ plagiiert, wird Wilhelms Landleben als gelebtes Idyll vor Augen gestellt. Die sich spiegelnden Kontraste setzen sich fort: Während Viggi „die ‚Gartenlaube‘“ (V,98) abonniert, baut Wilhelm eine tatsächliche Laube aus „Geisblatt“, jener Schlingpflanze, die sich seit Geßners Idyllen oder Goethes *Hermann und Dorothea* um die idyllischen Gartenlauben windet. Besonders hervorgehoben wird Wilhelms umsichtiger Gebrauch der Zeit, wodurch er „frei wurde in der Verwendung der Stunden, ohne seine Pflicht zu vernachlässigen“. Die heiße Tageszeit kann er für Waldgänge nutzen, um sich „seinen Holzbedarf [zu] sammeln“. Ist der Wald für Viggi der Ort des Handels sowie der literarischen Verwertung und damit zugleich des Strebens nach symbolischem und ökonomischem Kapital, so ist er für Wilhelm „Studierraum“, „in beschaulicher Anwendung des Wenigen, was er wußte“ (alle: V,152). Der Stoffsammlung Viggis entgegengesetzt ist die bei Gelegenheit der Waldgänge angelegte „Naturaliensammlung“ Wilhelms, die, so Eva Blome, „als Vehikel einer [...]

118 Vgl. Posselt [wie Anm. 12], S. 156 u. S. 187.

eigenständigen und autonomen Bildung“ dient.¹¹⁹ Das idyllische Landleben kommt indes dort an seine Grenzen, wo sich Wilhelm – in übertriebener Nachahmung einer Idyllen-Figur – ins „demütige Amt“ eines „Hirtenbuben“ schickt, weil mit „diese[r] Uebertreibung“ Müßiggang aufkommt, der ihm, da er Gedanken an Gritli hegt, die erarbeitete „Freiheit und Gemütsruhe“ (V,156) wieder zu nehmen droht. Denn – mit der programmatischen Redewendung der Seldwyler Novellen gesprochen – „Müßiggang ist aller Laster Anfang!“ (V,157).

Dass sich Wilhelm vom träumerischen Schulmann zum tüchtigen Landmann gemauert hat, bleibt nicht ohne sittliche Wirkung. Der Tuchscherer zeigt sich angesichts seiner Rechnungen erstaunt, wie ausgezeichnet sein Gut verwaltet wurde, so „daß er für die Zukunft wohl bestehen würde“ (V,154). Dies ist für ihn Anlass, sich Wilhelm zum Vorbild zu nehmen. Dabei ist die Gemeinschaft von Tuchscherer und Wilhelm als Gegenmodell zu den Schriftstellern gezeichnet. Der neidischen Konkurrenz und heimlichen Verachtung unter den Schriftstellern steht die gegenseitige Achtung von Tuchscherer und Verwalter sowie ein aufmerksamer Wettstreit gegenüber, der auf den ‚rechten Gebrauch‘ der eigenen Anlagen und Lustigkeit zielt:

Obgleich er auch ein lustiger Tuchscherer war, barg er doch eine gute Anlage in sich [...], weshalb er durch die frische Arbeitslust, Verständigkeit und Ausdauer Wilhelms aufmerksam wurde, besonders da er sah, daß der [...] Schulmeister ganz plötzlich diese Tugenden hervorgekehrt, als wenn er sie auf der Straße gefunden hätte. Was ein anderer könne, dachte er, das werde er auch imstande sein; und so wurde er in ehrgeiziger Laune ein sorgfältiger und wachsamer Mann. [...] Er bemerkte, daß die rechte Lustigkeit erst nach gethater Arbeit entsteht, und daß die Leute, welche immer in derselben Wirtshausluft [...] sitzen, zur schönsten Krähwinkelei gedeihen; daß der liederliche Spießbürger um kein Haar geistreicher ist, als der solide [...]. (V,155)

Für die wetteifernde Nachahmung des Tuchscherers gibt Wilhelm als Muster (ohne wie Viggi und Kätter eines sein zu wollen) den Anstoß. Die bis anhin unterschätzte Tuchscherer-Episode spielt also eine alles andere als nebensächliche Rolle für das Thema der Novelle. Denn die Frage des Gebrauchs sowie diejenige nach Originalität und Nachahmung wird hier sittlich gewendet, und zwar gleichsam im Sinne einer *imitatio morum*, der „Nachahmung vorbildhafter sittlicher Haltungen und Verhaltensweisen“¹²⁰. Ein Vorbild wird Wilhelm dem Tuchscherer in Arbeitslust, Verständigkeit, Fleiß, Ausdauer, Ordnungssinn, Sorgfalt, Maßhalten und dem Gebrauch der Zeit. Im Ausbilden dieser Tugenden lernt der ‚lustige Tuchscherer‘ die ‚rechte Lustigkeit‘. Die Episode über den Nachahmungstrieb des Tuchscherers hat dabei die Funktion, Wilhelm als eine Art Original auszuweisen. Denn wer würdig ist, nachgeahmt zu werden, ist ein Original – so könnte man zumindest mit Blick auf jene Auffassung von Originalität sagen, die Keller in den *Züricher Novellen* den Paten postulieren lässt, der Jakobus von seiner fixen Idee kuriert, ein Originalgenie sein zu wollen.¹²¹ Die Darstellung von Wilhelms arbeitsamem

119 Eva Blome: Künstliche Klassen. Zur Naturaliensammlung in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Goethe, Moritz, Keller, Stifter). In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. Michael Neumann, Marcus Twellmann, Anna-Maria Post u. Florian Schneider. Stuttgart 2017, S. 43–61, hier: S. 55.

120 Dina De Rentiis: [Imitatio] morum. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 285–303, hier: Sp. 292.

121 Vgl. die Stelle: „[...] Ein gutes Original ist nur, wer Nachahmung verdient! Nachgeahmt zu werden ist aber nur würdig, wer das, was er unternimmt, recht betreibt und immer an seinem Orte et-

Einsiedlerleben zeigt, dass er mit seiner obschon zurückgezogenen, aber tätigen Lebensform wirkt. Er wirkt – anders als die Schriftsteller wie Kurt vom Walde, die in der Literatur wirken wollen, ohne einen Begriff von Sittlichkeit zu haben – sittlich, da er „an seinem Orte etwas Tüchtiges leistet“ und so der Gemeinschaft von Nutzen ist. Entsprechend setzt diese Form der sittlichen Nachahmung eine reziproke Dynamik in Gang, insofern Wilhelm, der sich in die Rolle des Vorbilds fügt, durch die Mühen des „bekehrten“ Tuchscherers – auch gegen den Widerstand von dessen Gattin, die am „Verkehr mit den Müßigen und Lustigmachern“ festhält – „wiederrum angefeuert“ wird, „in seinem löblichen Wesen nicht müde“ (V,156) zu werden.

Gegenüber dem verfehlten Leben von Viggi und Kätter und einer bloß „auf sich bezogenen“ Literatur folgt aus der im Erzählen herausgestellten Präferenz der Lebensweise von Gritli und Wilhelm ein Plädoyer für den maßvollen Gebrauch der Lustigkeit und ein tätiges Leben, das sich seines Ortes in der Geschichte bewusst ist. Nicht von ungefähr kommen Wilhelm und Gritli bei einem Waldspaziergang an jenem Grab des Kelten zusammen, durch das Wilhelm Geschichte gegenwärtig wurde. Als Nachfahren und Erzeuger von Nachkommen nehmen sie (im Gegensatz zu den Pseudo-Originalen, welche „die Geschichte wieder neu erfinden wollten“¹²²) ihren Platz in der Genealogie ein. Sie beziehen ein „beträchtliches Landgut“, wobei Wilhelm den Besitz vermehrt, „so daß er ein angesehener und wohlberatener Mann wurde“. Es wächst um das Musterpaar mit dem befreundeten Tuchscherer, den „wohlerzogene[n] Kinder[n]“ und deren Gatten schließlich „eine kleine Kolonie von Gutbestehenden“ an, „welche, ohne einem heitern Lebensgenusse zu entsagen, dennoch Maß hielten und gediehen“. Die Ehegatten, die anders als Viggi und Kätter von ihrer Lustigkeit in Maßen Gebrauch machen, werden deswegen von den Seldwylern „ironisch ‚die halblustigen Gutbestehenden‘“ (V,179) genannt. Wurde schon Wilhelms Lebensweise als die nachahmenswerte eines Originals zu lesen gegeben, an dessen Exempel der „lustige Tuchscherer“ zur „rechten Lustigkeit“ konvertiert, so erweist sich auch die maßvolle Lebensweise des Ehepaars Gritli und Wilhelm gewissermaßen als diejenige zweier Originale, insofern sie „Epigonen“ im wörtlichen Sinne (altgriech. *ἐπίγονοι*: Nachkommen) haben.¹²³

Sollte es das gewesen sein? Das allzu mustergültige Paar mit seinem Albumblattleben hat manche Interpreten zurecht stutzig gemacht. Insgesamt lässt sich für die Novelle eine Ambivalenz zwischen einem Plädoyer fürs „Eigentliche“ (der bekehrte Kellner, Wilhelm als Landmann, die Matten) und einer spielerisch in Szene gesetzten Lust am Figurativen und an der Maskerade festhalten. Auch wird die Gegenüberstellung von Aufrichtigkeit und Verstellung, die im ersten Teil durch den Erzähler abgestrafte Ver-

stellung (gegen die Gritli vor Gericht antritt) und lächerlich gemachte Maskerade (Namensmasken der Schriftsteller, Viggi in der Rolle von Bodmer und Lavater), im zweiten Teil mit der Verschränkung von Authentizität und Verstellung unterlaufen. Vergleichbar dem Fall der missbrauchten Liebesbriefe (s.o.) erzeugt das Figurative (die Maskerade) im Handlungsstrang um Wilhelm und Gritli, der so gleichsam einer katachrestischen Logik gehorcht, performativ das Eigentliche (Authentizität): Das Paar der „Authentischen“ findet ja gleichsam via Verkleidung zusammen – Wilhelm wird qua Rousseau-Mimikry ein eigenständiger Mann, Gritli stellt den Landmann passend in der Verkleidung einer Bäuerin auf die Probe.¹²⁴ Bei einer solchen Feier der wiewohl harmlosen Maskerade gerät der Text zu einem gewissen Grad in Widerspruch zur durch den Erzähler installierten Norm des Unverstellten, der zumindest aufhorchen lässt. Man hat überdies festgehalten, dass Keller im zweiten Teil seiner Novelle im Sinne eines literarischen Gerichts das Urteil über die Literatur der plagierenden Dilettanten vollstreckte.¹²⁵ Allerdings: Ebenso wenig wie es Kellers Novelle bei der narrativen Rüge der Verstellung belässt, und stattdessen der Verstellung die Zelebrierung der poetischen Travestie entgegensetzt,¹²⁶ bleibt sie bei einer schlichten Gegenüberstellung der verspotteten nachahmenden Literatur in der Literaturbetriebssatire hüben und drüben der (vermeintlichen) „Naturpoesie“ der Läuterungsgeschichte stehen. Vielmehr gilt es, den zweiten Teil noch einmal vor der Folie der Nachahmungsthematik des ersten Teils unter die Lupe zu nehmen. An die Stelle der thematischen Imitation, so meine ich, tritt in Kellers Novelle eine aktualisierte Kunst der *imitatio*¹²⁷, die ihre Künstlichkeit mehr oder minder verbirgt. Man wird die Lust an Travestie und Maskerade auf der Ebene des Erzählten und der textuellen Praxis selbstreferentiell lesen müssen: Denn *Die mißbrauchten Liebesbriefe* stehen selbst als Gesamttext im Zeichen der Maskerade.

10. Dissimulatio

Kehren wir also noch einmal zurück zum dritten Literaturgespräch, dem Meta-Literaturgespräch zwischen dem Kellner Meister Georg und einem der alten Herren, das etwa drei Viertel der Exposition einnimmt und das entscheidend ist für Kellers raffiniertes poetisches Kalkül in *Die mißbrauchten Liebesbriefe*. Was hat es mit der Inskription des Autornamens in den Berufsnamen des KELLnERs auf sich, bei dem es sich etymologisch gesehen um ein und denselben Namen handelt?¹²⁸ Zu Recht hat Rakow darauf

124 Vgl. Swales [wie Anm. 49], S. 153-154: „To its very end, then, the story both asserts and questions the conceptual premisses on which it rests, the categorical distinction between the genuine and the affected.“ (S. 154).

125 Vgl. Theisohn [wie Anm. 99], S. 336.

126 Vgl. Honold: Die Tugenden und die Laster [wie Anm. 7], S. 282.

127 Dazu, dass „mit der Auflösung der poetologischen Grundlagen der [I]mitatio auctorum – Historizität literarischer Tradition statt Normativität, Pluralismus statt kanonisierender Selektion – das Phänomen [I]mitatio in der Literatur keineswegs verschwindet“, s. Nicola Kaminski: Imitatio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Gert Ueding. Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 235-285, hier: Sp. 282f.

128 Kellner kommt her von „mhd. *kelnaere*, *kelner* (mit der Nebenform mhd. *kellerer*, fnhd. *keller*)“ mit der „ursprünglich[en]“ Bedeutung „Vorsther des Vorratshauses“. [Art.] Kellner. In: Kluge [wie Anm. 102], S. 483.

was Tüchtiges leistet, und wenn dieses auch nichts Unerhörtes und Erzurpringliches ist! Jenes ist aber im ganzen so wenig häufig oder recht betrachtet so selten, daß, wer es kann und thut, immer den Habitus eines Selbständigen und Originalen haben und sich im Gedächtnis der Menschen erhalten wird, ganze Stämme sowohl, wie einzelne.“ (VI, 22-23)

122 Dorothee Kimmich: Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München 2002, S. 237, Anm. 51; vgl. auch Florian Krobb: „die Knochen des unbekannten Volkes“. Zur Funktion frühgeschichtlicher Genealogien in Wilhelm Raabes „Keltische Knochen“ und Gottfried Kellers „Die mißbrauchten Liebesbriefe“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2015, S. 64-88.

123 Vgl. zur Wortbedeutung Manfred Windfuhr: Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein. In: Archiv für Begriffsgeschichte 4 (1959), S. 182-209, hier: S. 182.

hingewiesen, dass der Text schon im „Auftritt des Kellners Georg Nase als Kommentator [...] eine Selbstbezüglichkeit“ andeutet.¹²⁹ Wenn man die Figur des kellnernden Ex-Schriftners als textinterne Autorfigur begreift,¹³⁰ dann ist zu fragen, in welchem Verhältnis das Verfahren des Gesamttextes zu dem mit Nase assoziierten „Verfahren“ der Übertragung steht. In der selbstreferentiellen Exposition berichtet der Ex-Schriftsteller, wie oben beschrieben, dass er nicht davor zurückschreckte, Goethe gleich mehrfach zu übersetzen:

Wenn gerade nichts aus der Gegenwart vorhanden war, so übersetzte ich die Sesenheimer Idylle wohl zum zwanzigsten Male aus Goethes schöner Sprache in meinen gemeinen Jargon und sandte sie als neue Forschung in irgendein Winkelblättchen. (V, 105)

Wenn man über Nases Behauptung nachdenkt, er habe die ‚Sesenheimer Idylle‘ etwa zwanzig Mal übertragen, dann wird man sich wohl fragen: Und das soll kein Leser bemerkt haben? Von einer Reaktion der lesenden Öffentlichkeit auf d’Esans Plagiate wird nichts berichtet. Tatsächlich ist der Kellner mit seinem Plagieren kein Einzelfall in Kellers Novelle, schreiben die Jungliteraten (die noch dazu Bücher aus Bibliotheken entwenden) doch allesamt ab. Man hat daher gedeutet, dass Plagiarismus im 19. Jahrhundert im Zuge einer massenhaft fabrizierten und vermarkteten Literatur gleichsam zum üblen Standard geworden sei und daher für das Lesepublikum gewissermaßen einen erwartbaren Fall dargestellt habe.¹³¹ Allerdings erfährt der Leser hier, welcher Autor mit welchem Text plagiiert wurde, und erhält dazu noch die unwahrscheinlich hohe Angabe von zwanzig Mal. Wenn literarische Texte und erst recht diejenigen des Realismus von Plagiaten, Plagiatoren und Plagiarismus sprechen, so wird eine selbstreferentielle Lesart zumindest nahegelegt.¹³² Ironie der Literaturgeschichte, dass Kellers Kalkül mit der ‚Sesenheimer Idylle‘ bislang keine Würdigung erfahren hat. Sollte man die Einlassungen des Kellners zu seinem „Verfahren“ (s.o.) auch als einen poetologischen Metakommentar zu Kellers eigenem Verfahren begreifen? Seine Bekehrung vom schriftstellernden Saulus zum kellnernden Paulus dürfte hier wohl zunächst ein Vorbehalt sein. Nichtsdestoweniger bleibt die Erwartung, dass der Leser dem intensiven Hinweis auf Goethe Folge leistet, und in der Tat wird man vor der Folie der Goethe-Lektüre in Kellers Novelle ebenfalls eine Form der ‚Nachahmung‘ erkennen müssen – freilich eine ‚Nachahmung‘ anderer und avancierter Art: Handelt es sich bei d’Esans Verfahren um die Fabrikation von Imitationen im Sinne einer Reproduktion ohne überzeugende neue Applikation (sieht man einmal davon ab, dass der Exschriftner das Neue in der salbadernden Übersetzung in Jargon und ansonsten im Detail der Sprachfehler sucht), hat man es bei Keller mit dem aktualisierten Verfahren ‚origineller‘ *imitatio* („Reproduktion + neue Applikation“) zu tun.¹³³

129 Rakow [wie Anm. 52], S. 219.

130 Vgl. auch Eva Geulens (Poetry on Demand. Literatur und Dienstleistung. In: Merkur. Jg. 74/H. 850 (März 2020), S. 58–65, hier: S. 63) Rede von der „Keller-Kellner-Kunst“.

131 Vgl. Theisohn [wie Anm. 99], S. 334–335. Vgl. auch Tebben [wie Anm. 22], S. 312.

132 Vgl. Verf.: Wilhelm Raabe Meisterdieb. Plagiarismus in „Gutmanns Reisen“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2016, S. 124–149.

133 Zu Kellers Reproduktionspoetik im Zeichen der neuen Applikation vgl. beispielsweise seinen kritischen Brief an Heinrich Seidel vom 16.12.1884 (in: GB, Bd. 4 [wie Anm. 4], S. 288): „Dürfte ich einen leisen Zweifel wagen, so wäre es der, ob es heutzutage noch opportun sei, hie und da

Einige Beispiele sollen genügen: Die sogenannte Sesenheimer Idylle findet sich im 10. und 11. Buch im zweiten und dritten Teil von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811–1833). Liest man dort nach, wird deutlich, dass Keller sich für das ländliche Leben Wilhelms ebenfalls bei der Idylle bedient haben konnte. Goethe berichtet von Johann Gottfried Herders Lesung aus Oliver Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* (1766) und kommt dabei auf den „unschuldigsten Zustand [...] des Ackermanns“ in einer Weise zu sprechen, dass es sich wie ein Nukleus der entfaltenen Bildungsgeschichte Wilhelms liest. Da ist von seiner gleichbleibenden Beschäftigung, dem Knüpfen von „Familienverhältnisse[n]“ sowie seiner Rolle als „Vater, Hausherr, Landmann“, als „vollkommen[em] [...] Glied der Gemeinde“ die Rede.¹³⁴ Insofern es sich um topische Beschreibungen eines Idyllikers handelt, mögen diese Details noch kaum verfangen. Freilich: Just in der ‚Sesenheimer Idylle‘ findet sich das auf die Verschriftlichung des mündlich angeblich in Sesenheim erzählten Melusine-Märchens bezogene Diktum vom Schreiben als einem „Mißbrauch der Sprache“, das als intertextuelle Referenz in einer Erzählung mit dem Titel *Die mißbrauchten Liebesbriefe* nicht gänzlich belanglos sein dürfte:

Sollte Jemand künftig dieses Märchen gedruckt lesen und zweifeln, ob es eine solche Wirkung habe hervorbringen können; so bedenke derselbe, daß der Mensch eigentlich nur berufen ist, in der Gegenwart zu wirken. Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt alles was er vermag auf den Menschen durch seine Persönlichkeit, die Jugend am stärksten auf die Jugend, und hier entspringen auch die reinsten Wirkungen. Diese sind es, welche die Welt beleben und weder moralisch noch physisch aussterben lassen.¹³⁵

Die Metamorphose Wilhelms vom Büchermenschen, der als Briefsteller auch Schriftsteller war, zu einem Klausner, der nur widerwillig weiter Briefe stellt, und schließlich zu einem Landmann, der als tüchtiges Gemeindemitglied durch seine Persönlichkeit in seine Gegenwart hineinwirkt, liest sich wie eine erzählerische Variation auf Goethes Diktum.

Es ist – Goethe durch Keller gelesen – bemerkenswert, dass Goethe im 10. Buch und somit im Vorfeld der ‚Sesenheimer Idylle‘ die Zustände der literarischen Welt vom bürgerlichen Zeitalter bis zum Heraufkommen der Geniezeit schildert. In diesem Zusammenhang berichtet Goethe von der Bedeutung, welche die Begegnung mit Herder für seine literarische Entwicklung und die Erweiterung seiner „Kenntnisse der deutschen Literatur“ sowie der gegenwärtigen „literarischen Welt“ hatte.¹³⁶ Man wird zunächst zögern, Kellers Novelle in ihrer Zweiteilung aus Literatursatire und Läuterungsgeschichte als eine intertextuelle Umschrift der beiden Bücher 10 und 11, welche die Sesenheimer Idylle enthalten und ebenfalls eine Kombination aus Literatur(geschichts)-

Stoffe zu reproduzieren, welche von klassischen Dichtern schon in mustergütiger Weise behandelt worden sind, wenn nicht eine neue Applikation hinzukommt.“ Von der Reproduktion spricht Keller aber auch andernorts – etwa in den *Sieben Legenden*.

134 Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter et al. Bd. 16. Hrsg. v. Peter Sprengel. München 2006, S. 458.

135 Ebd., S. 479–480.

136 Ebd., S. 437.

diskurs und Idyll darstellen, im engeren Sinn zu deuten, und doch kann man – durch die metapoetische Schreibszenen der Kell(n)er-Kunst in der Exposition zusätzlich mit der Nase darauf gestoßen – sie als ein gleichermaßen strukturelles, thematisches wie erzählerisches Echo darauf lesen.

Gestützt wird diese These dadurch, dass Goethes *Dichtung und Wahrheit* eine Art Leseanleitung für den späteren Text birgt. Im 10. Buch berichtet Goethe nämlich davon, wie Herder in Straßburg einigen jungen Leuten, darunter auch dem jungen Goethe, Goldsmiths *Landprediger* vorgelesen habe und wie Herder, „der bloß Gehalt und Form beachtete“, Goethes Überwältigung „vom Stoff“ nicht hat gelten lassen wollen und über den mangelnden Scharfsinn der zuhörenden Rezipienten regelrecht in philologischen Zorn geriet:

[B]esonders aber erzürnte er sich über unsern Mangel an Scharfsinn, daß wir die Kontraste, deren sich der Verfasser oft bedient, nicht voraussahen, uns davon rühren und hinreißen ließen, ohne den öfters wiederkehrenden Kunstgriff zu merken. Daß wir aber gleich zu Anfang, wo Burchell, indem er bei einer Erzählung aus der dritten Person in die erste übergeht, sich zu verraten im Begriff ist, daß wir nicht gleich eingesehen oder wenigstens gemutmaßt hatten, daß er der Lord, von dem er spricht, selbst sei, verzieh er uns nicht, und als wir zuletzt, bei Entdeckung und Verwandlung des armen kümmerlichen Wanders in einen reichen, mächtigen Herrn, uns kindlich freuten, rief er erst jene Stelle zurück, die wir nach der Absicht des Autors überhört hatten, und hielt über unsern Stumpfsinn eine gewaltige Strafpredigt. Man sieht hieraus, daß er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von uns das Gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen.¹³⁷

Goethe berichtet also von einer Leseszene, bei welcher der Leser Herder den Zuhörern/Lesern das kunstgerechte, analytische Hören/Lesen demonstriert. Eine identifikatorische, naiv-gefühlsmäßige Rezeption des literarischen Kunstwerks als ‚Naturerzeugnis‘ wird von Herder gerügt. Für eine angemessene Rezeption des Kunstwerks als ‚Kunstprodukt‘ sei der Scharfsinn des Rezipienten gefragt: eine analytische Rezeption, die das Kunstwerk nicht allein in seiner Linearität des Erzählflusses wahrnimmt, sondern durch Voraus- und Zurücklesen die Struktur der Erzählung und Faktur des poetischen Textes untersucht, um so die Kunstgriffe – im *Vicar of Wakefield*: den Kontrast und das unzuverlässige Erzählen¹³⁸ – zu bemerken. Nimmt man Kellers Goethe-Hinweis ernst, so ist er als eine Aufforderung zu verstehen, das beschriebene Lektüre-Verfahren auch auf seinen Text anzuwenden. In diesem Sinne sind Kellers *Mißbrauchte Liebesbriefe* nicht nur ein Text über die poetische Produktion – die Stofffindung und -bearbeitung –, sondern auch über die scharfsinnige Rezeption, über das analytische Lesen. Dazu passt, dass Herder als Begründer der Sturm und Drang-Periode eben nicht nur als ein „Überwinder der Imitationspoetik“¹³⁹ gelesen werden kann, sondern auch – mit Blick auf dessen Schulreden – als ein Denker, der den Geniebegriff mit einem starken Konzept

137 Ebd., S. 460.

138 Herders Erkenntnis in der Sache ging wohl mit der Zeit wieder verschütt. Im 20. Jahrhundert wurde das Erzählen wieder als Unzuverlässiges qualifiziert. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Vera Nünning: Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms. *The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology* [zuerst dt. 1998]. In: *Style* 38/2 (2004), S. 236–252, hier: S. 238.

139 So Kapitza ([wie Anm. 58], S. 95) anlässlich Lempickis Herder-Deutung.

der *imitatio* zu verbinden weiß, indem er sich von einem stümperhaften Verständnis des Willkürgenies abgrenzt.¹⁴⁰

Es soll hier nicht die Arbeit eines „Reminiszenzenjäger[s]“¹⁴¹ betrieben werden, wie Keller in seinem Brief an Paul Heyse vom 3. November 1859 jene Leser und Kritiker nennt, die den Blick auf Nebensächlichkeiten richten statt auf den ‚Kern‘ der jeweiligen Dichtung. Indes ist es für die Einschätzung der Erzählkunst im zweiten Teil der Novelle entscheidend, Kellers (inter)textuellem Kalkül nachzuforschen. Denn Kellers Novelle ist eben auch ein Text über den rechten Gebrauch und den exzessiven Gebrauch (*katachrēsthai*) von Literatur. Um Maskeraden, um unzuverlässiges Erzählen, um Nachahmung und Originalität, um Stil und Komposition geht es auch im *Vicar of Wakefield*. Die in Goethes Autobiographie referierte Schelte Herders der schlechten, weil zu wenig scharfsinnigen Rezipienten, in der er auf den Kontrast als Kompositionsprinzip zu sprechen kommt, ist auf ein poetologisches Literaturgespräch im 8. Kapitel von Goldsmiths *Vicar of Wakefield* zu beziehen, das Herder selbstreferentiell gelesen haben dürfte. Dort entgegnet der literaturgeschichtlich versierte Sohn des Landpredigers der Rührung seiner Schwester anlässlich John Gay's *Acis and Galatea*, dass seiner Ansicht nach „die feinsten Züge dieser Schilderung tief unter Ovid's Gedicht: *Acis und Galatea*“ stünden: „Der römische Dichter versteht die Anwendung des Contrastes [the use of contrast] besser, und auf der künstlichen Anwendung dieser Redefigur beruht alle Wirkung des Pathetischen.“ Burchell bemerkt dazu, dass beide Dichter dazu beigetragen hätten, „einen falschen Geschmack in ihrem Vaterlande einzuführen, indem sie ihre Verse mit Beiwörtern überluden“. Geringere Talente hätten diese Fehler dann nachgeahmt und daher sei die gegenwärtige „englische Poesie, gleich der in der letzten Periode des römischen Reiches, [...] nichts weiter, als ein Zusammenstellen üppiger Bilder ohne Plan und Zusammenhang, eine Reihe von Beiwörtern, die gut klingen, aber keinen Sinn geben“.¹⁴² Burchell nutzt im Anschluss die Gelegenheit und setzt der als schwülstig qualifizierten Literatur seine Ballade (über ein sich als Eremit und als Wandersfrau wiederfindendes Liebespaar) entgegen, welche von diesen Fehlern frei sei. Folgte man diesem eingeschlagenen Lektüregang weiter, so träfe man auf eine Reihe gestufter, ineinander verschachtelter, miteinander vernetzter, in der Literaturgeschichte immer weiter zurückführender intertextueller Verweise auf Texte, die jeweils selbst wiederum mit der *imitatio* befasst sind. So wie man von Keller auf Goethe verwiesen ist, wird man von Goethe über Herder auf Goldsmith und von Goldsmith auf Gay im Vergleich mit Ovids *Galatea*-Passage in den *Metamorphosen* verwiesen, die, wie zu zeigen wäre, ihrerseits für Kellers Erzählung bedeutsam ist aufgrund ihrer Genremixtur, der kontrastiven Komposition, der Parodie verschiedener Stilhöhen sowie eigenwilliger rhetorischer Benamung, denkt man an die wenig schmeichelhaften Vergleiche für die adres-

140 Vgl. Johann Gottfried Herder: Von Notwendigkeit und Nutzen der Schulen. Schulrede Juli 1783. In: Ders.: Werke in 10 Bdn. Hrsg. v. Günter Arnold et al. Bd. 9/2: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften. Hrsg. v. Rainer Wisbert unter Mitarbeit von Klaus Pradel. Frankfurt a.M. 1997, S. 459–472, hier: S. 465–466 u. 471.

141 Brief an Paul Heyse vom 03.11.1859. In: GB, Bd. 3.1 [wie Anm. 4], S. 10.

142 Zitiert wird nach der Ausgabe aus Kellers Bibliothek: Oliver Goldsmith: Der Landprediger von Wakefield. Eine Erzählung. Übers. v. Ernst Susemihl. Mit Illustrationen v. Ludwig Richter. Berlin 1853, S. 39. Original: *The Vicar of Wakefield: A Tale. Supposed to be written by Himself*. Vol. 1. London 1766, S. 69.

sierte Galatea im grotesken Liebeslied Polyphems.¹⁴³ Und von Ovid wiederum auf Homer, Theokrit und Vergil.¹⁴⁴ Dazu passt, dass Goethe im 10. Buch von *Dichtung und Wahrheit* als einem manifesten Intertext der *Mißbrauchten Liebesbriefe* von einer Kontroverse mit Herder just über Ovids *Metamorphosen* berichtet; denn Goethe, der Ovid als ‚Naturpoesie‘ gelesen hatte, musste von Herder harschen Widerspruch erfahren: Ovid habe als Vertreter der Augusteischen Zeit mitnichten ‚Naturpoesie‘ geschrieben, sondern Literatur aus und über Literatur: „[E]s sollte sich keine eigentliche unmittelbare Wahrheit in diesen Gedichten finden; hier sei weder Griechenland noch Italien [...], alles vielmehr sei Nachahmung des schon Dagewesenen und eine manierierte Darstellung [...]“. ¹⁴⁵ *Si latet, ars prodest*.

Ich breche hier mit „Vergleichungen“ und dem Anführen der einen oder anderen „neu gefundene[n] Schönheit“ (s.o.) ab. Ein solches Rückwärtslesen führt nun aber nicht zu einem wie auch immer zu denkenden Urtext oder Original. Weder handelt es sich bei Kellers Novelle um eine bloße Nachahmung überkommener Literatur, noch arbeitet Keller geschichtslos. Unter der Oberfläche der realistischen Erzählung verzweigt sich ein dichtes Netz von Echos auf die Literatur. Dem Bienengleichnis (s.o.) kommt so über die unmittelbare Funktion zur ironischen Charakterisierung des Schriftstellers Viggi hinaus eine (meta-)poetologische Funktion zu: Keller versteht sich auf die Kunst, den Bienen nachzuahmen, die ihre eigene Verbergung impliziert. Die Katachrese, und zwar in Anlehnung an Keller, der sie in seinem Essay als Innovierung eines Vorhandenen im Dienst der indirekten Darstellung von Wirklichkeit versteht (s.o.), lässt sich so auch als textgenerative Trope und Trope des intertextuellen Erzählens im Zeichen von ‚Reproduktion + neuer Applikation‘ begreifen.¹⁴⁶

Wie die Relektüre des zweiten Teils zeigt, stellt dieser qua Textpraxis eine Korrektur und Überbietung der in der Literaturbetriebssatire parodierten Epigonen und Plagiaristii dar. Dass die *Chrēsis* über die *Katachresis* obsiegt (Erzähltes), ist also nur die eine Seite der Medaille. Die Kehrseite hat der intertextuelle Lektüregang anzudeuten versucht: Die *katachrēsis* im Sinne des exzessiven Gebrauchs, so wäre das intertextuelle Kalkül zu lesen, ist in diesem Falle der ‚rechte‘, auch der literarischen Tradition gegenüber verantwortungsvolle Gebrauch: So lehrte der satirisch dargestellte Missbrauch im ersten Teil als Negativbeispiel im Kontrast zur Textpraxis des zweiten Teils und der Novelle gleichsam im Gesamt den rechten Brauch des Schreibens in der Zeit der zu spät Geborenen. Aber Intertextualität zu welchem Ende?

Man weiß um die schillernde Bedeutung von Goethes Autobiographie für den *Grünen Heinrich* (1. Fassung 1854/55), mit dem Keller aufgrund der Unförmlichkeit hin-

sichtlich der Disparatheit der beiden Teile (der Autobiographie und des ‚eigentlichen Romans‘) haderte. Sollte man *Die mißbrauchten Liebesbriefe* auch als eine Parodie auf die Formproblematik des *Grünen Heinrich* lesen können und also auch als eine Art ‚Aus meinem (Schreib-)Leben‘, wobei sich Wahrheit/Dichtung, Eigentliches/Uneigentliches, Literales/Figuratives ambigüe überlagern? Immerhin ist die ‚Sesenheimer Idylle‘, der manifeste Intertext, als eine „Mischung von Wahrheit und Lüge“ bzw. ‚Fiktion‘ das Paradebeispiel einer „eigenartigen Kombination von Stilisierung des Erlebten, Semantisierung der Vergangenheit und Verwendung literarischer Vorbilder“. ¹⁴⁷ Was in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* entsteht, kann als eine katachrestische Struktur beschrieben werden: Die Katachrese, die sich zwischen dem Eigentlichen und dem Uneigentlichen einnistet, ist auch die Trope einer solchen erzählerischen und textuellen Ambiguität.¹⁴⁸ Eine Deutung der *Mißbrauchten Liebesbriefe*, die bei der Denunzierung der Selbstbezüglichkeit der Literatur in der Georg Nase-Passage stehen bleibt, wäre also zu hinterfragen. Kellers fulminante Literaturbetriebssatirenovelle samt einem Bruchstück Selberlebensbeschreibung in *disguise* ist auch in diesem Sinne ein katachrestisches Vexierbild.

Abstract

Die Frage des rechten Gebrauchs oder Missbrauchs des Lebens, von Dingen und Menschen, von Talent und Tugend, von Sprache, Literatur und Tradition führt ins Zentrum der Poetologie und Ethik von Gottfried Kellers Realismus. Der Essay entdeckt anhand von Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe* in der Katachrese das strukturelle Integral der literarischen Aushandlung dieser zentralen Frage nach dem Gebrauch und Missbrauch im Spannungsfeld von Nachahmung und Originalität. Wie in einer detaillierten Lektüre gezeigt wird, organisiert die Katachrese die Novelle auf den verschiedenen Ebenen des poetischen Textes. Dabei begibt sich der Beitrag, der eine für das Verständnis der Literatur(betriebs)satire unabdingbare Debatte aus den *Blättern für literarische Unterhaltung* und deren Umfeld erstmals erschließt, bei seinen Lektüregängen von Kellers komischer Mikrologie katachrestischer Benennungsbildungen über missbrauchte Namen und monströse Schimpfworte hin zur immanenten Narrativik und aktualisierten ‚imitatio‘-Poetik, die über die dargestellte missbräuchlich-epigonale Nachahmung triumphiert. Am Horizont der Lektüre, die Kellers exzessiv intertextuellem und hochgradig selbstreferentiellem Erzählen nachspürt, erscheint die Novelle neu beleuchtet als eine gleichsam maskierte Erzählung, die sich die Kunst der inszenierten Verbergung zunutze macht und in der sich Figuratives und Eigentliches ambigüe überlagern.

143 Vor diesem Hintergrund bemerkenswert ist, dass Keller schon seit um 1850 einen Galatea-Zyklus plante. Vgl. Marianne Schuller: „Das Sinngedicht (1881)“. In: Gottfried-Keller-Handbuch [wie Anm. 68], S. 117-136, hier: S. 117, sowie Karl Reichert: Einleitung. In: Gottfried Keller: Galatea-Legenden. Im Urtext hrsg. v. Karl Reichert. Frankfurt a.M. 1965, S. 5-18.

144 Vgl. exemplarisch Joseph Farrell: Dialogue of Genres in Ovid's ‚Lovesong of Polyphemus‘ (Metamorphoses 13.719-897). In: American Journal of Philology 113/2 (1992), S. 235-268.

145 Goethe [wie Anm. 134], S. 444-445.

146 Ich formuliere unter Vorbehalt mit Blick auf Kellers eigene Bestimmung, weil eine so verstandene Katachrese ihrer Konzeptualisierung als Trope des innovativen Bruches mit der Vergangenheit, wie man sie als Textprinzip etwa der Avantgarden verstehen kann, diametral entgegensteht. Instruktiv dazu Smirnov [wie Anm. 104].

147 Mauro Ponzi: Der lügende Gast. Selbstinszenierung und literarische Vorbilder in Goethes Darstellung der „Sesenheimer Idylle“. In: studi germanici (nuova serie) XLVI, 2 (2008), S. 191-229, hier: S. 191.

148 Keller spitzt das katachrestische Erzählen noch zu in den *Sieben Legenden*, wo in der Tat an die Leerstelle eines Eigentlichen – eines vermeintlichen Originals einer Legende – ein Uneigentliches (Kellers Pseudo-Umschrift) gesetzt wird, das als Figuratives das vermeintliche Original erst setzt. Vgl. (ohne die Katachrese als Argument) Antonius Weixler: „Um modern zu reden“. Gottfried Kellers *Sieben Legenden* zwischen Reproduktion und Restauration erzählerischer Archetypik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 44/2 (2019), S. 512-548.