

Dorothea von Mücke

Gottfried Kellers Medienästhetik

Der Grüne Heinrich und *Das verlorene Lachen*

1 Einleitung

Mit dem Bauen von „Luftschlössern“ vergleicht die extradiegetisch-homodiegetische Erzählinstanz – das erzählende Ich – in der zweiten Fassung des Bildungsromans *Der grüne Heinrich* (1879/80) zwar nicht ganz ohne Ironie (III, 25), aber deshalb noch lange nicht abfällig, das idealistische Anliegen des Protagonisten, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen. Dieses Bedürfnis mündet in Heinrichs ersten literarischen Versuchen, den Bleistiftaufzeichnungen seiner Spinnenbeobachtungen. In der Novelle *Das verlorene Lachen*, die den zweiten Band des Zyklus' *Die Leute von Seldwyla* (1873/74) abschließt, erregt eine alpine Panoramatapete an den Wänden der Gaststube, in die der Protagonist gesellschaftlich marginalisierte Gestalten zu einem Abendessen eingeladen hat, ganz plötzlich Aufmerksamkeit, obwohl sie anfangs nur als nicht wahrgenommener Hintergrund fungiert. Unter den Gästen wird sie zum Anlass von Verbrüderungen und patriotischen Gesängen, aber auch erneuten Streitigkeiten. In beiden Beispielen setzt sich Gottfried Keller mit den material-medialen Bedingungen von Kunst auseinander, wie ich im Hinblick auf Kellers Herder-Rezeption und im Dialog mit Jacques Rancière entwickeln werde. Letztlich soll es mir darum gehen zu zeigen, wie Kellers Realismus Kunst als eine Möglichkeit des Eingriffs in die Wirklichkeit versteht, d. h. eine Intervention in die vermittelnden Medien und das heterogene Zeichenrepertoire von Weltkonstitution.

2 Anthropologie der Medienästhetik:

Der grüne Heinrich

Im Folgenden soll zunächst einmal die Kellers Medienästhetik zugrundeliegende philosophische Anthropologie, die sich nicht zuletzt seiner Herderrezeption verdankt, nachgezeichnet werden. Hierzu werde ich mich vor allem auf den Übergang vom dritten zum vierten Buch des *Grünen Heinrich* stützen. Innerhalb der Handlung geht es hier um einen potenziellen Neuanfang für Heinrich, angekündigt in der Entdeckung eines neuen Sujets für seine künstlerischen Ambitionen. Bei Heinrichs Versuch, eine Kopie des borghesischen Fechters abzuzeichnen, wird sein Interesse für

die menschliche Gestalt geweckt, so dass er sich von seiner bisher praktizierten Landschaftsmalerei abwendet. Weil er mit seinen zeichnerischen Versuchen nicht zufrieden ist, entscheidet er sich für ein Studium, im Zuge dessen er ein überwältigendes Bedürfnis – einem Sendungsbewusstsein gleich – die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, entdeckt und sich veranlasst sieht, den Pinsel durch die Feder zu ersetzen. Während für die Romanhandlung Heinrichs Studienphase und die Entdeckung seines literarischen Sendungsbewusstseins eher von untergeordneter Bedeutung sind – zumindest dahingehend, dass diese Episoden keine längerfristigen Folgen für die Berufswahl des Protagonisten zeitigen, ja Heinrich sogar wieder die Landschaftsmalerei aufnimmt und sich auch als Anstreicher von Fahnenstangen ein wenig Geld verdient –, so sind diese Kapitel jedoch äußerst relevant, was eine grundlegende Positionierung von Kellers Medienästhetik betrifft. Denn es geht in diesen Kapiteln zu Heinrichs Wechsel von der Kunst zur Literatur um eine Abkehr von einem mimetischen Paradigma der Kunst, d. h. einer Auffassung, nach der die Kunst eine vorhandene Wirklichkeit abbildet, hin zu einer Kunstauffassung, in der Künstler:innen die Wirklichkeit einer von Menschen konstruierten und damit auch veränderbaren Welt behaupten.

In der Geschichte der Ästhetik findet sich dieser emphatische Wechsel von einem Paradigma der Repräsentation zu einem der Präsentation und Herstellung von Wirklichkeit besonders deutlich und programmatisch artikuliert in Herders *Plastik*. In diesen Aufsätzen aus den 1770er Jahren kritisiert Herder, dass Lessing in seinem *Laokoon*, indem er die Malerei und die Plastik als miteinander austauschbare bildende Künste gleichermaßen der Dichtkunst entgegensetzt, das besondere Merkmal der Plastik zugunsten eines semiotischen Modells der Repräsentation unterschlägt. Denn beim Betrachten einer Skulptur, so Herder, bewegt man sich und ist ganzheitlich angesprochen. Es geht dabei nicht, wie etwa beim Betrachten eines Tafelgemäldes, darum, ein nicht als wirkliches Objekt anwesendes Bezeichnetes wahrzunehmen. Auch geht es nicht nur ausschließlich um die visuelle Wahrnehmung, sondern auch um das Körpergefühl und den Tastsinn, mit deren Hilfe die Betrachtenden einer Skulptur ganzheitlich, d. h. körperlich und seelisch angesprochen werden. Im Laufe dieser Kunstbetrachtung machen sie eine Präsenzerfahrung, die in einem über das Kunstwerk vermittelten, kommunikativen Austausch mit dem schöpferischen Geist des Bildhauers kulminiert, in dem sich letztlich die Kunstbetrachter:innen emphatisch in ihrem vollen menschlichen Potential erleben können. In der Vermittlung dieser Erfahrung liegt dann auch nach Herder die grundlegende Funktion der Kunst.¹

¹ Zu Herders Lessing-Kritik und der damit einhergehenden Modellierung eines neuen, neo-humanistischen Betrachter-Kunstwerkverhältnisses vgl. von Mücke (1991, 174–179).

Zwar bezieht sich Herder in seinen *Plastik*-Aufsätzen auf antike Skulpturen als Beispiele für das humanistische Potential der Darstellung der menschlichen Gestalt und ist dabei bemüht, dem semiotisch fundierten Paradigma der Repräsentation kritisch mit einem diesem Paradigma entgegengesetzten Modell der Kunst zu begegnen, doch heißt dies keinesfalls, dass sich Kunst ausschließlich im Medium der Plastik realisieren lässt. Hier findet sich nun auch der systematische Verknüpfungspunkt zwischen Herders Ästhetik und seiner neo-humanistischen Sprachphilosophie. Bei der Darstellung des Menschen geht es um diesen als ein körperlich-sinnliches Wesen, das im Gegensatz zum Tier nicht völlig von instinktiven Reaktionen auf eine bestimmte Umwelt vorbestimmt ist, sondern gerade wegen seiner relativen Instinktarmut eine jeweils eigene Umwelt aufbauen kann und muss. Diese weltkonstituierende Fähigkeit besitzt der Mensch zunächst einmal aufgrund seiner Sprache, eines ihn als Gattungswesen auszeichnenden Alleinstellungsmerkmals. Denn nur die menschliche Sprache muss von jedem Individuum von neu auf erlernt werden, und nur die menschliche Sprache kann und muss sich in der Art und Weise verändern, wie sie Sinnesdaten filtert und Aufmerksamkeit und Wahrnehmung steuert.

Herders Sprachphilosophie baut auf dem Tier-Mensch-Gegensatz auf. Bei diesem beruft sich Herder auf Samuel Reimarus' Verhaltensforschung, in der dargelegt wird, wie die „*Kunsttriebe*“ der Tiere (Herder 1985, 713), z. B. ihre Fähigkeit zum Nestbau oder zur Konstruktion von Spinnennetzen, in den die jeweilige Tierart bestimmenden Instinkten von Geburt an angelegt ist; konstant regelt diese ‚Fertigkeit‘ das Verhältnis der Art zu der jeweiligen ökologischen Nische (Herder 1985, 712–713).² Bei der Gattung Mensch verhält es sich grundsätzlich anders. Diese vermag sich ausschließlich mit Hilfe der menschlichen Sprache und Kultur unter den unterschiedlichsten Bedingungen eine Welt einzurichten. Bei der menschlichen Sprache, so Herder, handelt es sich in ihrer Grundfunktion nicht primär um ein intersubjektives Verständigungsmittel von schon vorab festgelegten

² Herder bezieht sich auf Hermann Samuel Reimarus, *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunst-Triebe* (1760). – In Herders Text finden sich Zitate, doch keine Seitenverweise auf Reimarus. Stattdessen verweist Herder auf seine Betrachtungen in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*. So zitiert Herder, um nur die wichtigste Passage rauszugreifen: „*Jedes Tier hat seinen Kreis, in den es von der Geburt an gehört, gleich eintritt, in dem es lebenslang bleibt, und stirbt: nun ist es aber sonderbar, daß je schärfer die Sinne der Tiere, und je wunderbarer ihre Kunstwerke sind, desto kleiner ist ihr Kreis: desto einartiger (sic!) ist ihr Kunstwerk.*“ [...] Die Spinne webet mit der Kunst der Minerve; aber alle ihre Kunst ist auch in diesem engen Spinnraum verwebet; das ist ihre Welt! Wie wundersam ist das Insekt, und wie enge der Kreis seiner Wirkung! [...]. Nach aller Wahrscheinlichkeit und Analogie lassen sich also, *alle Kunsttriebe und Kunstfähigkeiten aus den Vorstellungskräften der Tiere erklären*“ (1985, 712–713).

Wahrnehmungen und Bedürfnissen, sondern um einen variablen Filter von Sinnesdaten, ein Instrument der Aufmerksamkeitssteuerung und somit um ein Medium der Welt- und Sinnkonstitution. Daraus folgt, dass von vorneherein im Menschen als Gattungswesen die Möglichkeit zur Freiheit angelegt ist (Herder 1985, 711–720). Während nun normalerweise Individuen in ihrem Alltag die Welt ihrer jeweiligen Kultur wahrnehmen und bewohnen, kommt es vor allem im Kunsterlebnis zur Möglichkeit der Erfahrung des menschlichen Potentials, kreativ in die Gestaltung der Welt einzugreifen. Bei der Betrachtung der idealisierten menschlichen Gestalt in Form einer griechischen Plastik kann daher genauso wie bei der Lektüre oder Aufführung eines Shakespeare-Dramas im Kunsterlebnis das Potential des Gattungswesens im einzelnen Menschen aktiviert werden.³

Dieser zugegebenermaßen recht verkürzte und schematische Blick auf Herders Kunsttheorie und Sprachphilosophie sollte nicht nur ausreichen, den systematischen Stellenwert Herders für die drei Kapitel von Kellers *Grünem Heinrich* zu betonen, die sich mit Heinrichs neu entdeckter Mission, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, befassen, sondern auch, den programmatischen Aspekt dieser Kapitel für Kellers Ästhetik zu unterstreichen. Dabei möchte ich im Folgenden allerdings keinesfalls behaupten, dass Keller Herders Sprachphilosophie und dessen darauf aufbauende Ästhetik einfach übernehme. Stattdessen möchte ich zeigen, wie die drei Kapitel, die in der zweiten Fassung vom *Grünen Heinrich* die Titel „Der Grillenfang“, „Der borghesische Fechter“ und „Vom freien Willen“ tragen, einerseits auf Herders Sprachphilosophie und Ästhetik zurückgreifen, diese andererseits jedoch, mittels einer Auseinandersetzung mit einer materialistischen Anthropologie aus Evolutionsperspektive, ganz entscheidend abwandeln. Dabei bleibt jedoch ein zentraler Aspekt von Herders Sprachphilosophie und Kunsttheorie konstant. Dieser liegt für Keller ebenso wie für Herder in der Insistenz auf der weltkonstituierenden Funktion von Sprache, die für beide mit der Ablehnung eines ausschließlich mimetischen Kunstverständnisses einhergeht, das auf einem Modell von Repräsentation beruht.

3 „Wir treten an eine Bildsäule, wie in ein heiliges Dunkel, als ob wir jetzt erst den *simpelsten Begriff* und *Bedeutung der Form* und zwar der edelsten, schönsten, reichsten Form, eines *Menschlichen Körpers*, uns ertasten müßten. Je einfacher wir dabei zu Werk gehen, und wie dort *Hamlet* sagt, alle Alltags-Kopien und das Gemal und Gekritzelt von Buchstaben und Zügen aus unserm Gehirn wegwischen: desto mehr wird das stumme Bild zu uns sprechen und die heilige Kraftvolle Form, die aus den Händen des größten Bildners kam und von seinem Hauch durchwehet dastand, sich unter der Hand, unter dem Finger unsers innern Geistes beleben. Der Hauch dessen, der schuf, wehe mich an, daß ich bei seinem Werk bleibe, treu fühle und treu schreibe!“ (Herder 1994, 282).

Wie schon erwähnt, findet sich Kellers programmatische Auseinandersetzung mit der Aufgabe des Schriftstellers eingebettet in eine mit Ironie durchflichtene Schilderung der Erfahrungen, die Heinrich während seines Studiums macht. Der Umstand, dass die Entdeckung seiner idealistischen Mission und seines literarischen Sendungsbewusstseins im Kontext eines Kollegs zur Evolution des Nervensystems und der Physiologie der menschlichen Sinneswahrnehmung geschieht, verdient nähere Aufmerksamkeit.⁴ In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* (1854/55) wird der Darstellung der Vorlesungsveranstaltung sowie Heinrichs Aufnahme und Verarbeitung derselben sogar noch wesentlich mehr Aufmerksamkeit gewidmet. In der zweiten Fassung bildet die Erzählung von Heinrichs Studium und Teilnahme am anthropologischen Kolleg, entschieden verkürzt, die zweite Hälfte des Kapitels „Der borghesische Fechter“. Auch wird in der zweiten Fassung im Gegensatz zur ersten Heinrichs Studium stärker auf das anthropologische Kolleg fokussiert und den anschließenden Studienberichten von Heinrichs Erfahrung mit der Rechts- und Geschichtswissenschaft weniger Platz eingeräumt. Zur Profilierung trägt in der zweiten Fassung weiterhin die Tatsache bei, dass zwar weniger vom Inhalt der Vorlesungen mitgeteilt wird, doch deren Aufnahme und Wirkung auf Heinrich insbesondere hinsichtlich ihrer philosophischen Implikationen wesentlich stärker markiert werden.

So betont das erzählende Ich der zweiten Fassung, dass der Dozent seinen Gegenstand kontinuierlich, detailliert und völlig sachlich darstellt, so dass anfangs das erlebende Ich des jungen Heinrich, der bislang an dem Schöpfungsgedanken festhielt, diesen allmählich fallen lässt. Dabei zeigt Heinrich sich zunehmend fasziniert, wenn der Dozent erklärt, wie sich die Funktionalität der sich im Laufe der Evolution entwickelnden Organe jeweils perfektioniert hat. Allerdings lässt sich Heinrich auch gelegentlich durch anschauliche, verbildlichte Vorstellungen des Vorgetragenen ablenken. Das Kapitel „Der borghesische Fechter“ schließt dann mit folgendem Absatz:

Doch der Ernst des Lehrers und die ebenmäßige Ruhe seiner Rede überwandnen schließlich solche Störungen und stellten eine Aufmerksamkeit her, die bis zum Schlusse andauerte, hier aber einer gewissen Betroffenheit Platz machte. Denn nachdem er die Lehre von der Sinnesentwicklung mit der Entstehung des menschlichen Bewußtseins abgeschlossen, endigte er, aus seiner Zurückhaltung heraustretend, mit der unverhohlenen Bestreitung der

4 Zu Kellers Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Naturwissenschaft und dem Materialismus im Hinblick auf seine Lehrerfiguren während seines Heidelberger Studiums, vor allem zu Ludwig Feuerbach, Jakob Henle und Jakob Moleschott vgl. Ritzer (2000). Ritzer zeigt, wie Keller in seinem Bildungsroman die beiden Physiologen Henle und Moleschott in einen Charakter umbildet, wobei seinem Helden Heinrich gerade Moleschotts bornierter Determinismus (im Gegensatz zu Henles physiologischem Materialismus) zum Stein des Anstoßes wird.

Existenz eines sogenannten freien Willens. Er that es mit wenigen gemäßigten Worten, die, wenn auch sanft und friedlich, doch keineswegs triumphierend oder selbstzufrieden tönten; vielmehr klang ein so herbes Entsagen deutlich hindurch, daß ich mich sofort dagegen auflehnte, da die Jugend nie gewillt ist, etwas für gut und köstlich Geltendes so leicht dahin zu geben. (III, 18)

Das anthropologische Kolleg hat offenbar seinen intellektuellen Höhepunkt erreicht, als es dem Dozenten gelungen ist, seinen Zuhörern (sic!) in systematisch aufeinander aufbauenden Vorlesungen zu erklären, wie sich das menschliche Bewusstsein innerhalb einer Evolutionsgeschichte der Physiologie der Sinneswahrnehmungsorgane sowie des zentralen Nervensystems entwickeln konnte, ja gewissermaßen musste. Entgegen seiner bis dahin durchgehaltenen Abstinenz irgendwelcher Kommentare zu dieser Entwicklungsgeschichte und der Unterordnung seines Vortragsstils unter die strengen Prinzipien einer objektiven naturwissenschaftlichen Darstellung, die Heinrich dazu gleich anfangs veranlasst hatten, seine mitgebrachten Vorurteile in Form von Vorstellungen von der göttlichen Schöpfung fallen zu lassen und stattdessen die sich ihm bietende Evolutionsgeschichte vorurteilsfrei zu verfolgen, provoziert die abschließende Betrachtung des Dozenten, bei der er deutend das Resultat seiner Präsentation in eine wertende Perspektive setzt, bei Heinrich eine ebenfalls wertende Perspektive auf die des Dozenten. Dabei wird Heinrichs Reaktion fast als ein spontaner Verteidigungsreflex beschrieben, der geradezu im Gegensatz zu einer Schlussfolgerung, die aus rationaler Überlegung erfolgt wäre, zu verstehen ist. Es gilt jedoch ebenfalls zu beachten, dass die ethisch wertende Perspektive, die vom Dozenten durch sein Leugnen der Möglichkeit der menschlichen Willensfreiheit eingeblendet wird, aus der Perspektive des erzählenden Ich als ein eher lebensgeschichtlich bedingter Registerwechsel des Dozenten beschrieben wird, als Teil seiner auf Reife beruhenden Fähigkeit zur Selbstbeherrschung und Entsagung. Diese artikuliert sich gerade auch im Vortragsstil des Dozenten, was nun allerdings dessen Leugnung der menschlichen Willensfreiheit innerhalb dieses vitalistischen Rahmens des erzählenden Ich genauso wenig in naturwissenschaftlichen objektiven Tatsachen begründet sein lässt wie die vehemente Verteidigung dieses vermeintlich menschlichen Alleinstellungsmerkmals seitens des jungen Heinrichs. Ja, dessen Fähigkeit zur Entsagung ließe sich ironischerweise gerade entgegen der Behauptung des Dozenten als ein Beweis seiner Willensfreiheit deuten.

Der Vergleich mit den „Luftschlössern“ findet sich ausschließlich in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* (III, 25) – in einer Textpassage, in der Heinrichs Studium abschließend resümiert wird. Dieses Studium wurde zunächst mit der Absicht aufgenommen, sich mit der menschlichen Anatomie vertraut zu machen, um besser die menschliche Gestalt zeichnen zu können. Doch Heinrich besucht anstelle einer anatomischen Lehrveranstaltung ein anthropologisches Kolleg, wo

er, wie oben resümiert, als Reaktion auf die Verneinung der Willensfreiheit seitens des Dozenten bei sich den dringenden Wunsch entdeckt, diese zu verteidigen. Daraufhin unternimmt er seine ersten literarischen Versuche. Vor allem aber – das ist die eigentliche Pointe – geht er in einen nahegelegenen Park und beobachtet dort Spinnen. Beeindruckt von der ungestörten Zielstrebigkeit einer Spinne beim Bau und Wiederaufbau ihres Netzes, zerstört er dieses Netz, was allerdings am Verhalten der Spinne nichts ändert. Heinrichs Reaktion auf diese Beobachtung wird vom erzählenden Ich folgendermaßen kommentiert:

Hierüber erstaunte ich nicht wenig; denn eine solche Entschlußfähigkeit in dem winzigen Gehirnen [der Spinne; DvM] erhob sich beinahe zu der menschlichen Willensfreiheit, die ich behauptete, oder sie zog diese zu sich herunter in den Bereich des blinden Naturgesetzes, des leidenschaftlichen Antriebes. Um diesem zu entrinnen, erhöhte ich sofort meine sittlichen Ansprüche, da es beim Bau von Luftschlössern auf ein Mehr oder Weniger an Unkosten ja niemals ankommt. Ob auch Luftschlösser sich verwirklichen, oder ob sie mindestens dazu dienen, eine goldene Mittelstraße zu schützen, wie das römische Kastum einst den Heerweg, wird wohl das Geheimnis einer Erfahrung sein, welches erworbene Bescheidenheit nicht immer preisgibt. So war ich also mit dem glänzenden Schwerte der Willensfreiheit bewaffnet, ohne aber ein Fechter zu sein. Daß ich erst beabsichtigt hatte, einige anatomische Einsicht behufs der Darstellung der menschlichen Gestalt zu holen, wußte ich fast nicht mehr und unterließ jedes weitere Vorgehen in dieser Richtung. (III, 25)

Das erzählende Ich beschreibt, wie das erinnerte und erlebende Ich in seiner Umdeutung des instinktgesteuerten Verhaltens in ein Zeichen von äußerster Entschlussfähigkeit in seinen humanistischen Grundannahmen zutiefst verunsichert wird. Der Tier-Mensch-Unterschied, der nach Heinrichs philosophischer Anthropologie in der menschlichen Willensfreiheit liegt, ist plötzlich erschreckend verringert worden. Als Reaktion darauf versucht er nun noch vehementer, dieses sittliche Alleinstellungsmerkmal des Menschen zu stützen, was sein neu entdecktes Sendungsbewusstsein stärkt. Dass der Anlass zur erneuten Aktivierung von Heinrichs Missionsbedürfnis, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, ausgerechnet auf seiner Reaktion auf die Beobachtung des unbeirrbar Insistierens einer Spinne, ihr Netz neu zu konstruieren, beruht, hebt an dieser entscheidenden Stelle Kellers intertextuellen Bezug zu Herders Sprachphilosophie und Anthropologie hervor.

Die Verteidigung der menschlichen Willensfreiheit, in der für Heinrich das Hauptanliegen seiner literarischen Versuche zu liegen scheint, wird dann noch kommentierend vom erzählenden Ich als ein ‚Luftschlösser-Bauen‘ charakterisiert. Dabei erscheint das ‚Bauen‘ zunächst in seiner umgangssprachlichen Verwendung als eine unrealistische, idealistische Träumerei. Doch dann wird dieses Bild auf die idealistische Dimension der Literatur und ihre potentiell zivilisatori-

sche Leistungsfähigkeit hin befragt. Luftschlösser mögen vielleicht nichts kosten, doch das heißt noch lange nicht, dass der geistigen, imaginativen, planerischen Arbeit ihres ‚Bauens‘ keine eigenständige zivilisatorische Funktion zukommen kann, die sich mit dem provisorisch geplanten und kurzfristig eingerichteten Marschlager der römischen Armee vergleichen lässt, das dazu diente, schnelle Verkehrswege fürs expandierende Territorium zu schützen.

Als *tertium comparationis* der Gegenüberstellung des römischen Kastums und der Literatur wird die Funktion gewählt, eine „goldene Mittelstraße“ zu schützen, welche die Lebensweisheit vom goldenen Mittelweg zitiert und abwandelt. Dabei reichert die Substitution von „Straße“ für „Weg“ die abgegriffene Metapher um eine wörtliche Dimension an. Eine Straße muss geplant und gebaut werden, wozu technisches Wissen gehört. Doch was wäre unter den zu vermeidenden Extremen zu verstehen, gegen welche die literarische Praxis einen Schutz bieten könnte? Innerhalb der Straßenmetapher ginge es wohl darum, den Abstand zwischen tierisch-instinktivem Verhalten und menschlicher Willensfreiheit zu erhalten, und dabei weder in das Extrem eines materialistischen Determinismus noch in das eines voluntaristischen Idealismus zu verfallen. Inwieweit nun diese Praxis mit Erfolg gekrönt wird und worin dieser bestünde, diese Überlegung wird vom erzählenden Ich in einer *ut omittam*-Geste offengelassen, womit sie ganz gezielt auf dem Abstand zwischen erzählendem und erlebendem Ich insistiert. In den beiden rückblickenden, Heinrichs Studium zusammenfassenden Sätzen, wird dann noch einmal der Wechsel von der Kunst zur Literatur zusammengefasst, wobei das erzählende Ich ironisch daran erinnert, wie für ihn der Abschied von der Landschaftsmalerei seinen Ausgang von der intensiven Beschäftigung mit dem borghesischen Fechter genommen hat.

Bevor ich mich nun im Folgenden der Gegenüberstellung von Heinrichs „kolossale[r] Kritzelei“ (II, 264) in einer unbeendeten Federskizze mit seiner Vertiefung in die Betrachtung des borghesischen Fechters zuwende, um die Analyse der Darstellung von Heinrichs Entdeckung seines literarischen Sendungsbewusstseins abzuschließen, möchte ich darauf aufmerksam machen, wie sich z. B. in der wiederholten Verwendung des Wortes ‚Luftschloss‘ ein ganz entscheidendes Element von Kellers Prosa zeigt, auf das sich der linguistische Begriff des Code-Switching anwenden ließe. In Kellers Prosa geht es nämlich um den Wechsel zwischen unterschiedlichen Sprecherpositionen, Zeichenregistern und Diskursen. Besonders häufig findet sich dieses Code-Switching bei Keller dann, wenn ausgedehnte Vergleiche oder Metaphern aus einer figurativen Verwendung ins Wörtliche gekippt werden und diese Wendung dann wieder rückgängig gemacht wird. Letzteres ist sowohl beim ‚Luftschlösser-Bauen‘ als auch bei der „goldene[n] Mittelstraße“ der Fall (III, 25). Das Code-Switching verwan-

delt somit eine Textpassage in ein heterogenes Universum, in dem Lesende dazu aufgefordert werden, aktiv zwischen einer semiotisch-rhetorischen Lektüre, welche die Bezüge unterschiedlicher Zeichen untereinander fokussiert, und einer mimetisch-diegetischen Lektüre, die sich aufs Signifikat konzentriert, hin- und herzuwechseln und diese unterschiedlichen Lesestrategien miteinander zu kombinieren und in Bezug zu setzen. Bei diesem Prozess ergeben sich Besetzungen von hergebrachten Begriffen und Metaphern, was tiefe Einsichten und neue Verwendungen ermöglicht.

Die Strategie des Code-Switching der oben zitierten Prosapassage lässt eine entscheidende pragmatische Dimension von Kellers Texten aufscheinen. Dadurch dass der rhetorische, mimetische oder ästhetische Charakter von Zeichen und ihrer Verwendung nicht stabil oder eindeutig vorgegeben ist, sondern das Register wechseln kann, werden Lesende zur Einübung einer aktiven Auseinandersetzung mit den wahrgenommenen Zeichen, Dingen und Verweisen aufgefordert. Dieser Appellcharakter der Literatur für einen aktiven Umgang mit Symbolisierungsprozessen soll im Folgenden weiter analysiert werden. Ja, der aktive Umgang mit der eigenen Umgebung und Wahrnehmung, der dieser Funktion der Kunst zugrunde liegt, enthüllt sich dem Protagonisten des *Grünen Heinrich* im letzten Kapitel des dritten Buchs, in dem Heinrichs Jugenderzählung zu einem Abschluss gebracht wird und der Protagonist aufgibt, seine alleinerziehende Mutter für seine Schwierigkeiten im Leben verantwortlich zu machen. Stattdessen nimmt er ein Studium in Angriff, weil er plötzlich erkennt, wie er seine Umgebung und sich selbst anders und aktiv wahrnehmen kann.

Zunächst werde ich mich mit einem Negativbeispiel beschäftigen, d. h. einem Beispiel dafür, wie Heinrichs bisherige künstlerischen Bestrebungen in Isolation von seiner Umgebung in einer Krise münden bzw. stagnieren, sich verrennen und verfahren, weil er eben gerade nicht aktiv mit Symbolisierungsprozessen umgeht, sondern in völliger Passivität verharrt. Es handelt sich um die Erzählung von Heinrichs „Kritzelei“ im Kapitel „Der Grillenfang“, in die Heinrich verfällt, nachdem er seinen Freund und Rivalen Ferdinand schwer bei einem Duell verletzt hat und sich nun von Schuldgefühlen und Sorgen geplagt in seinem Zimmer isoliert. Grimms Wörterbuch bestimmt die „GRILLENFÄNGEREI“ als einen nur metaphorisch verwendeten Ausdruck, der ursprünglich die Beschäftigung mit eher verspielt-witzigen, sinnlosen Spinnereien und Hirngespinnsten bezeichnete, dann aber zunehmend für eine melancholisch-pedantische, aber auch sinnlos-minutiöse Verstrickung in die eigenen Gedanken verwendet wird.⁵ Im Kapitel „Der Grillenfang“ wird nun erzählt, wie Heinrich eine angefangene

⁵ Grimm (online) Bd. 9, Sp. 327–329.

Skizze wiederaufnimmt und mit der Feder an diesem Bild weiterarbeitet, wobei er allmählich eine riesige Fläche bekritzelt:

An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspinn, so oft ich zur Arbeit anheben wollte, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den größten Teil der Fläche bedeckte. [...] Nur hier und da zeigten sich kleinere oder größere Stockungen, gewisse Verknotungen in den Irrgängen meiner zerstreuten gramseligen Seele, und die sorgsame Art, wie die Feder sich aus der Verlegenheit zu ziehen gesucht, bewies, wie das träumende Bewußtsein in dem Netze gefangen war. So ging es Tage, Wochen hindurch [...]. (II, 263)

Der Vergleich von Heinrichs obsessiver „Kritzelei“ mit der ‚Gefangenschaft‘ in einem „Spinnennetz“ erlaubt es dem erzählenden Ich, seine Kunst als vergebliche Versuche seines Bewusstseins zu schildern, zu sich zu kommen. Die „Kritzelei“ produziert Zeichen ohne Code, Zeichen, die genauso unleserliche Schrift- wie unerkennbare Bildelemente sein könnten (Berndt 2021). In diesem Sinne sind es weder Merkzeichen, mit deren Hilfe er sich über eigene Gedanken oder Empfindungen Klarheit verschaffen könnte, noch Zeichen, mit deren Hilfe er „Luftschlös- ser“ bauen oder eine wahrzunehmende Welt konstruieren könnte. Die Oberfläche des Bildes ist vielmehr das Verzeichnis der Spuren von Heinrichs obsessivem, völlig in sich selbst verstricktem Brüten, reines Symptom, eine bekritzelte Oberfläche ohne Rahmen oder Formelemente, die somit weder eine Totalität noch ein Netzwerk noch einen Rhythmus erkennen lassen. Heinrichs Kritzelei, so könnte man auch sagen, ist ein Bild oder ein Modell von Weltlosigkeit.

Weil Heinrich sich nicht selbst aus seiner Verstrickung in dieses ‚Unwesen‘ lösen kann, erlebt er es als Befreiung, dass sein Freund Erikson das aufgespannte Zeichenblatt mit der Faust zerstößt. Durch diesen Befreiungsakt wird Heinrichs Blick auf seine Umgebung grundlegend geändert. Was bislang nur ein nicht wahrgenommener Hintergrund seiner unmittelbaren Umgebung war, wird ihm plötzlich zum Anlass einer aktiven Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt.⁶ Diese neue Wahrnehmung ist nicht einfach ein passives Aufnehmen, sondern sie ist aktiv und durch einen Kunstgegenstand vermittelt. Als er die Plastik des borghesischen Fechters in seinem Zimmer zum ersten Mal wahrnimmt, scheint ihm

⁶ Vgl. hierzu auch Neumann, die Heinrichs Kritzelei im „Übergang zwischen Bild und Schrift angesiedelt“ analysiert (2009, 159–200) und in der Zerstörung des Bildes einen „Umschwung der Betrachtungsweise“ Heinrichs lokalisiert (2009, 173). Neumann zeigt sehr detailliert auf dem Hintergrund der Rezeption des borghesischen Fechters, wie sich Keller mit Hilfe von Heinrichs Begegnung mit diesem Symbol unterschiedlichster neo-klassischer Kunstverständnisse von eben genau diesen entschieden verabschiedet zu Gunsten einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Anthropologie und Naturwissenschaft.

diese Skulptur ein eigenes inneres Licht auszustrahlen, obwohl es sich bei ihr nur um eine verkleinerte, etwas schäbige Kopie handelt. In Heinrichs Beschäftigung mit dem borghesischen Fechter hätten wir nun ein positives Beispiel dafür, wie ein Kunstgegenstand Wahrnehmungs- und Symbolisierungsprozesse freisetzen kann. Heinrich bemüht sich, die kleine Plastik abzuzeichnen. Anschließend versucht er, die Stellung des Fechters in seiner Darstellung zu ändern. Zwar wird er bei diesem Versuch mit seinen technischen Grenzen konfrontiert, doch enthüllt sich ihm dabei auch ein neues Verhältnis zum Kunstwerk. In der intensiven Auseinandersetzung mit dieser dreidimensionalen Skulptur, die er in seiner Vorstellung zu modifizieren, ja zu animieren anstrebt, indem er in seiner Vorstellung den dargestellten Fechter eine aufrechte Stellung einnehmen zu lassen versucht, wird Heinrich mit der emphatischen Präsenz einer Plastik konfrontiert, die ihm im Gegensatz zur illusionistischen Repräsentation eines Gemäldes oder einer Zeichnung zu stehen scheint. Dieser zweite intertextuelle Bezug zu Herders *Plastik* betont die vehemente Kritik einer Verabsolutierung des Repräsentationsparadigmas. Während es beim illusionistischen Gemälde um die Repräsentation eines im Hier und Jetzt abwesenden Gegenstandes geht, wird in der intensiven Beschäftigung des Betrachters mit der Plastik die menschliche Gestalt präsent.⁷ Heinrichs Beschäftigung mit dem borghesischen Fechter wird ihm zum Ansporn, sich einem neuen Gegenstand zuzuwenden, und zwar der belebten menschlichen Gestalt.

Nach Heinrichs Konfrontation mit den Grenzen seiner Fähigkeiten als Zeichner und Maler folgt ein positives Beispiel, bei dem er sich zwar nicht als besserer Künstler entdeckt, aber dafür als aktiv in seine eigene Haltung und Einstellung zur Welt eingreifend erfährt. Er realisiert nämlich, dass die Hinwendung zur Darstellung des Menschen von ihm auch einen grundlegenden Wandel in seiner Einstellung zu sich und seiner Vergangenheit verlangt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sich vornehmlich als Opfer der Erziehung seiner Mutter verstanden. Sie war es, die es ihm als Alleinerziehende erlaubt hatte, sich ausschließlich der Landschaftsmalerei, einer aus seiner Sicht technisch nicht gerade anspruchsvollen Gattung der Malerei, zu widmen, die daher auch kein weiteres Studium von ihm verlangte. Im Gegensatz dazu hätte väterliche Strenge ihn sowohl an Disziplin gewöhnt als auch seinen Widerspruchsgeist und Freiheitsdrang gefördert. So versucht Heinrich dann, das Vaterbild in seiner Erinnerung wiederzubeleben:

7 Selbstverständlich kann dieser Aspekt von Kellers Ästhetik auch im größeren Kontext von Kellers Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Diskurs zur Lessings *Laokoon* gesehen werden. Siehe hierzu besonders Dominik Müllers Aufsatz in diesem Band, sowie Ernst Osterkamps Analyse der Eingangspassage der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* als einen Kommentar auf das Landschaftsgemälde in der Dichtung statt in der Malerei (2009, 141–158).

Indem ich bei dieser Vorstellung von Sehnsucht und Widerspruch, von einem mir unbekanntem aber süßen Gefühle des Gehorsams und trotziger Freiheitslust gleichzeitig erglühte, suchte ich die mir fast gänzlich verwischte Gestalt [des Vaters; DvM] heraufzuführen, vermochte es aber im Wogen der Gedanken zuletzt nur durch das Auge der Mutter, wie sie den Abgeschiedenen im Traume gesehen. (III, 11–12)

Während die Mutter ihm ein Vaterbild eines mühselig beladenen in die Ewigkeit fortschreitenden Wanderers vermittelt, vermag Heinrich nun zum ersten Mal in seiner neu aktivierten Erinnerung an die Traumberichte seiner Mutter dieses Vaterbild für sich zu korrigieren:

Mir hingegen erweckte jetzt das Gedenken dieses unverdrossenen Wanderns des freundlichen Geistes durch die unbekannte Ewigkeit eher das vorbildliche Anschauen eines nicht zu brechenden Lebensmutes, des rastlosen Verfolgens eines Zieles. Ich sah den Mann selbst dahinschreiten und mir zuwinken, und als das Bild allmählich sich von der Tafel der Erinnerung löste und verschwand, sagte ich mir entschlossen: Was kann es helfen! du darfst nicht länger säumen und mußt die fehlende Kenntniß nachholen! Ich nahm mir also vor, mich unverweilt an das Studium der Anatomie zu machen, so weit dieselbe wenigstens zu Verständnis und Darstellung der menschlichen Gestalt unentbehrlich ist. (III, 12–13)

Heinrich erfährt die Möglichkeit, seine Einstellung zu ändern, seine weitere Laufbahn in die Hand zu nehmen und sich dabei von den ihn prägenden Einflüssen seiner Mutter abzugrenzen. Ihm gelingt dies, indem er ein Bild aus der Erinnerung isoliert, seiner hergebrachten Deutung entzieht und gezielt umcodiert und neu semantisiert.

Natürlich wissen Lesende dieses Romans, dass die meisten Projekte des Protagonisten, die auf derart herzhaften Entschlüssen fußen, kaum je von dauerhaftem Erfolg gekrönt sind. Doch darauf kommt es in diesem Kontext nicht an. Stattdessen geht es darum, wie sich für Heinrich die menschliche Fähigkeit zeigt, aktiv in vorgeprägte Wahrnehmungs- und Handlungsweisen einzugreifen. Die Möglichkeit menschlicher Willensfreiheit äußert sich in einem Symbolisierungszugriff, der in einer affektiven Umbesetzung eines vorgegebenen, ihn prägenden Erinnerungsbildes besteht.

Allerdings folgen die Äußerungen der menschlichen Willensfreiheit keinem Masterplan. Stattdessen werden die aktive Symbolisierung und Wahrnehmung der äußeren Umgebung und inneren Einstellung immer wieder durch zufällige Provokationen und Ereignisse hervorgerufen. Das ist der Fall, als Heinrich erst nach der Zerstörung der „Kritzelei“ zum ersten Mal die kleine Kopie des borghesischen Fechters wahrnehmen kann, oder als er bemerkt, wie seine Spinnenbeobachtungen ausgerechnet das von ihm behauptete Alleinstellungsmerkmal des Menschen gefährden, oder auch in der eigenen inneren Verfassung, als es ihm plötzlich möglich wird, das ihn steuernde Vaterbild umzucodieren. Dieser eher

zufällige Anstoß kommt von außen und veranlasst eine spontane Reaktion, die mit einem Windstoß verglichen wird, der eine ruhige Wasseroberfläche sich kräuseln lässt. Was somit dann noch von diesem menschlichen Alleinstellungsmerkmal der Willensfreiheit übrig bleibt, ist eine regulative Idee im Sinne Kants. Dieser Gedanke wird besonders eindringlich in Heinrichs letzter Bleistiftformulierung:

„Ja, ein verantwortlichsschwangeres Wesen treibt in den Dingen und kräuselt den Spiegel der ruhigen Seele: die Frage nach einem gesetzmäßigen freien Willen ist zugleich in ihrem Entstehen die Ursache und Erfüllung desselben, und wer einmal diese Frage gethan, hat die Verantwortung für eine sittliche Bejahung auf sich genommen!“ (III, 22)

Wie es bei den Äußerungen der menschlichen Willensfreiheit immer auch um zufällige Anstöße von außen geht, weil sie keinem bewussten Plan untergeordnet werden können, so kann Heinrich nach seiner Entdeckung des Wunsches, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, dieses Sendungsbewusstsein zwar zumindest für eine gewisse Zeit in literarischen Versuchen realisieren, doch lässt sich daraus noch lange kein durchdachtes und realisierbares Ausbildungsprogramm ableiten. Stattdessen ist mit diesem Drang bei Heinrich nur ein allgemeines menschliches Potential aktiviert worden, dessen genauere Entfaltung keineswegs vorhersehbar ist.

In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* beschreibt die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Aktivierung dieses Potentials prominent im Einleitungsabsatz des dritten Kapitels des vierten Buches:

Aber der freie Wille des Menschen gleicht dem Keime, der im Samenkorne liegt und des feuchten und warmen Erdreiches bedarf, um sich entwickeln und wachsen zu können. Heinrich mußte sogleich erfahren, daß dieser Keim, dieser löbliche Vorsatz des freien Willens, auch beim besten Willen, noch über seine Meinung hinaus das bedingteste Wesen von der Welt ist und ohne die nothwendige Nahrung, ohne einen gesättigten Grund von Erfahrung, Einsicht und bereits erfüllten Bestimmungen so ruhig schläft, wie das Weizenkorn auf dem Speicher. Dieser Grund, dieser Humus aber ist für jede Anlage ein anderer, gleichwie die Distel nicht da gedeiht, wo das Korn wächst, die Fichte noch fortkommt, wo die Tanne verschwindet, und selbst auf dem gleichen Boden bildet der Lindenkeim ein rundes Blatt, die Eiche ein gezacktes. (XII, 252)

Mit dem Bild des Samenkorns wird das wohl bekannteste, auf Aristoteles zurückgehende Bild einer teleologischen Entwicklung aufgegriffen und auf die Entwicklungschancen des Protagonisten des Bildungsromans angewandt. Durch die spezifischen Verweise aus dem Erfahrungsbereich des Acker- und Waldbaus angereichert, vermag das Bild in dieser Fassung das idealistische Bildungsideal eines Herder, Goethe oder Humboldt abzuwandeln, zu konkretisieren und materialistisch zu rahmen. Nachdem Heinrich die menschliche Willensfreiheit jedoch als Alleinstellungsmerkmal des Menschen im gesamten Tierreich entdeckt hat,

wird nun ausgerechnet mit diesem Bild dieses Alleinstellungsmerkmal mit dem im Samenkorn angelegten Entwicklungsziel eines Organismus im Pflanzenreich gleichgesetzt. Dabei dienen die Einschübe aus dem Erfahrungsbereich des Wald- und Ackerbaus, das seit Aristoteles etablierte Bild einer vorbestimmten Entwicklung auf ein festgelegtes Ziel hin in seiner Übertragungsfähigkeit auf die Entwicklung des Menschen als Einzel- und Gattungswesen einerseits ganz entschieden der Idealisierung. Andererseits entziehen sich die Einschübe aber auch einem vereinheitlichenden Schematismus, indem suggeriert wird, dass es letztlich um die unterschiedlichsten Voraussetzungen und Umstände geht, mit deren Hilfe sich die verschiedenen Arten und Unterarten in ihrer jeweiligen Eigenheit entfalten. Kurz, statt um die Realisierung des Freiheitsideals des Menschen als Gattungswesen, wie es im Zentrum des idealistischen Kunstprogramms in der deutschen Klassik steht, geht es Kellers Bildungsroman sowohl um das menschliche Bemühen als auch um das Scheitern und Irren des Individuums. Diesen Realismus prägt die Auseinandersetzung mit den Praktiken der Symbolisierung, Sinnstiftung und Weltkonstitution.

3 Politik der Medienästhetik: *Das verlorene Lachen*

Kellers Realismus lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Kunstauffassung einer neo-humanistischen Anthropologie verstehen. Wie ich bisher gezeigt habe, zeigt sich dies vor allem in der Insistenz auf der weltkonstituierenden Funktion symbolischer Praktiken sowie der Ablehnung eines mimetischen Text- und Kunstmodells. Dabei konnte ebenfalls beobachtet werden, dass sich Keller kritisch von dem aus der klassischen Antike übernommenen idealisierenden Menschenbild abgrenzt. Wie sich in seiner Auseinandersetzung mit Herders neo-humanistischer Anthropologie ablesen lässt, fordert er, dass sich die Literatur statt mit der idealisierten Gestalt *des* Menschen, wie z. B. dem borghesischen Fechter, mit Menschen aller Art in ihrer lebendigen Vielfalt mit ihrem menschlichen Potential, ihrer Bedingtheit und ihren allzu menschlichen Schwächen befassen soll. Doch das Bemühen, Menschen aus bislang in der Literatur weniger beachteten sozialen Klassen, Beschäftigungsgruppen und Regionen in die Literatur einzubeziehen, wie sie sich in der realistischen Literatur seiner Zeitgenossen, eines Jeremias Gotthelf oder Bertold Auerbach findet, ist auch nicht ohne seine Probleme, bzw. löst damit noch nicht dieses neu formulierte Darstellungsanliegen der Literatur. Hinsichtlich dieser Bemühungen stellt Keller gleich am Anfang seiner ersten Gotthelf-Rezension die etwas pointierte Frage: Wen adressiert und

interessiert die differenzierte Darstellung ländlicher, ärmerer Leute eigentlich? Sind es die Hüttenbewohner des Landvolks oder die Bürgerklassen der Städte? War es nicht eher eine Marquise als ein Schafhirt, die Gessners Idyllen gelesen hat (XV, 67–88)? In Kellers Fragen, inwiefern Bemühungen, das Sujet der Literatur zu erweitern, auch dazu führen, dass das Publikum inklusiver wird, zeigt sich ein entscheidender Aspekt seines Realismusverständnisses, der im Folgenden genauer analysiert werden soll.

Um Kellers Replik auf diejenige Spielweise des Realismus zu pointieren, die sich für die Aufnahme aller Menschen in die Kunst einsetzt und damit traditionelle Standes- und Gattungsklauseln für nichtig erklärt, werde ich mich allerdings nicht mit Kellers Gotthelf-Rezensionen, die weithin als Kellers ausführlichste literaturkritische Schriften anerkannt sind, beschäftigen, sondern vor allem mit einigen Passagen aus *Das verlorene Lachen*. Wie schon im ersten Teil dieses Aufsatzes, so soll auch hier die poetologische Dimension von Kellers Erzählwerk im Vordergrund stehen. Zwar geht es in dieser Novelle vordergründig nicht um Kunst oder dichterische Versuche, jedoch hat die weltkonstituierende Funktion symbolischer Praktiken auch in dieser Erzählung einen prominenten Stellenwert. Gerade *Das verlorene Lachen*, in dem erzählt wird, wie sich Jukundus, nachdem er sich von seiner Ehefrau getrennt hat, lokalpolitisch engagieren will und sich dazu vor allem mit gesellschaftlich marginalisierten Gestalten assoziiert, vermag ein Licht auf Kellers Auseinandersetzung mit den politischen Aspirationen, Implikationen und damit auch Möglichkeiten des Realismus zu werfen.

Jukundus' Einstellung zu sich selbst bei der Wahl seiner neuen Genossen wird folgendermaßen geschildert:

Wenn er in den Clubs und Versammlungen neben handfesten und bekannten Agitatoren allerlei aus dunklen Löchern hervorgekrochene Gesellen sah, die langjährigen Unstern in der allgemeinen Sündflut mit schmutzigen Händen zu ersäufen suchten oder die obere Schicht wie mit Feuerhaken zu sich herunterzureißen bestrebt waren, so sah er wohl, daß es keine Oberkirchenräte waren, die ihm die Hand drückten. Aber er empfand jetzt eher ein tiefes Mitleid mit solchen Heiligen, die er als die Opfer einer Welt betrachtete, von der er auch ein Lied singen zu können glaubte. Wie die heilige Elisabeth eine Vorliebe für unreinliche Kranke und Elende bezeugte und sich sogar in das Bett eines Aussätzigen legte, so hegte auch Jukundus eine wahre Zärtlichkeit für seine Rädigen und ging täglich mit Leuten, die er früher, wie man zu sagen pflegt, nicht mit einem Stecklein hätte anrühren mögen. (V, 314)

Gerade wegen der Zwielfichtigkeit seiner neuen Kumpane lässt sich Jukundus zu einem tiefen Mitleid bewegen und nimmt damit für sich eine Heiligenpose ein, die sich letztlich im Umweg über die Heilige Elisabeth auf die in den Evangelien bezeugte Autorität Jesu beruft, d. h. auf Jesu radikale Offenheit für alle, gerade auch für gesellschaftlich ausgestoßene und marginalisierte Menschen.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive wird in der oben zitierten Beschreibung dieser Geste aber auch auf realistische und politisch engagierte Schriftsteller, wie z. B. Jakob Michael Reinhold Lenz oder Georg Büchner, angespielt, die ebenfalls den radikalen Inklusionsanspruch ihrer Kunst von dem Jesu aus dem neuen Testament ableiten (Lehmann 2015). In der beißenden Ironie der Erzählinstanz erscheint Jukundus' Selbststilisierung dagegen als Form eines moralischen Narzissmus, wie auch z. B. in der folgenden Formulierung, in der seine Beweggründe, die neuen Freunde zum Abendessen einzuladen, deutlich werden: „Um seinen Mut offenkundig zu bewähren und zu zeigen, daß er sie beschütze, lud er eines Tages eine schöne Auswahl seiner Freunde zu einem Festmahl ein“ (V, 315).

Nach der Charakterisierung dieses geplanten Gastmahls, in der Jukundus als eine Art von Künstler, der die Standesklausel moralisch selbstgefällig aufhebt, karikiert wird, läuft die Erzählung vom Ablauf der eigentlichen Abendunterhaltung darauf hinaus, dass Jukundus den Gesprächen, dem Klatsch und den Verleumdungsintrigen seiner Gäste in keiner Weise folgen kann und in jeder Hinsicht von der Unterhaltung ausgeschlossen ist. Die Art und Weise, in der Jukundus die Inhalte des heftigen Austauschs seiner Kumpane völlig unzugänglich sind, wird von der Erzählinstanz mit einem radikal bedeutungsentleerten, höchst kunstvollem ästhetischen Gebilde verglichen:

Es erhob sich jedoch da oder dort ein Widerspruch des einen gegen den andern oder die Auflehnung eines dritten, die Einsprache eines vierten, die nähere Erläuterung eines fünften, woraus ein wirrer Lärm gegenseitiger Vorwürfe und Anschuldigungen wurde und für den unbefangenen Zuhörer sich ergab, daß es sich um ein ziemlich ausgebreitetes und verknottetes Gewebe von geringen wenig rühmlichen Verrichtungen handelte, wegen welcher alle sich gegenseitig die ausgezeichnetsten Spitzbuben schalten, und zwar in einer so künstlichen Durch- und Überkreuzung, daß wenn man, etwa nach Art der Chladnischen Klangfiguren, ein sichtbares Bild davon hätte machen können, dieses die schönste Brüsseler Spitzenarbeit dargestellt hätte, oder das zierlichste Genueser Silberfiligran, so wunderbar und mannigfaltig sind Gottes Werke. (V, 315–316)

Die salbungsvoll religiöse Dimension, die Jukundus für sich mit Hilfe seines sorgsam inszenierten Abendessens kultivieren möchte, wird von der Erzählinstanz, die diese Abendeinladung auch ein „Liebesmahl“ (V, 316) nennt, bissig hervorgehoben. Denn das „Liebesmahl“ bezeichnet in der Herrnhuter Gemeinde ein regelmäßiges brüderlich-schwesterliches Zusammenkommen der Gemeinemitglieder in der Tradition der Agape-Feiern aus dem Urchristentum. In diesem Sinne steht Jukundus' Einstellung zu seinem Unterfangen in krassem Gegensatz zum eigentlichen Geschehen bei dieser Abendveranstaltung, das hauptsächlich auf ein Intrigenspinnen und Gezänke der Versammelten hinausläuft.

Weiterhin bringt die oben zitierte Passage den Gewinn und die Kosten von Jukundus' politischen bzw. künstlerischen Aspirationen auf den Punkt. Denn die Transformation eines hässlichen Gezänkes in einen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens geschieht, wie bei den „Chladnischen Klangfiguren“, in der Transposition des Klangs in ein optisches Gebilde, das über den Vergleich mit der „schönste[n] Brüsseler Spitzenarbeit“ oder dem „zierlichste[n] Genueser Silberfiligran“ die Reden der Gäste radikal entsemantisiert und allein deren Verlauf als Netzwerk optisch fixiert. Das Produkt dieser Transposition, eine komplexe visuell wahrnehmbare Struktur, lässt sich dann als ein an-ikonisches Bild oder Gebilde betrachten, das, gerade weil es sich nicht auf einen Begriff bringen lässt und in keiner Weise auf etwas anderes zu verweisen scheint als auf sich selbst, in seiner geordneten Mannigfaltigkeit dem Betrachter den Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens bietet, als handle es sich um ein Beispiel der wunderbaren Weisheit der Einrichtung der göttlichen Werke.

Wenn wir nun aber Jukundus hinter diesem Kunstwerk als dessen Veranstalter sehen, wird klar, dass der die Standesklausel demonstrativ aufhebende, auf Inklusion bedachte Möchtegern-Künstler/Politiker seine Subjekte der Sprache beraubt bzw. diese nicht hören und verstehen kann. Doch bevor wir nun Jukundus allzu schnell dafür verurteilen, gilt es ebenso zu beachten, dass nicht nur er seine Gäste für eine selbstgefällige Inszenierung seiner politischen Ambitionen instrumentalisiert, sondern er sich – wie der Handlungsverlauf dieser Episode zeigt – wiederum selbst von seinen neuen Kumpanen unwissentlich zum Werkzeug ihrer Intrigen machen lässt. Erst als er im Auftrag seiner Genossen das sogenannte Ölweib, die Hauptquelle von bösen Gerüchten, aufsucht, um bei ihr die politische Opposition kompromittierende Informationen zu sammeln, und diese ihm ganz stolz von ihrer lügnerischen Erfindungstechnik berichtet, wird ihm bewusst, dass er sich mit seiner Mission zum Instrument einer Verleumdungskampagne hat machen lassen. Es bedarf dieser Konfrontation mit der stolz ausgestellten Beherrschung der rhetorischen Erfindungstechnik, damit Jukundus zur Einsicht gelangt, dass es sich nicht einfach um das Sammeln von Informationen und die Wiedergabe einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern um deren aktive Fabrikation handelt. Erst in diesem Moment löst er sich von seiner Eskapade in die Politik und kann sich wieder seiner Frau zuwenden. Ja, die lautstarke Auseinandersetzung zwischen Jukundus und dem Ölweib löst die Wiederbegegnung mit seiner Frau Lucinde aus, da diese genau zum gleichen Zeitpunkt bei den Bewohnerinnen der anderen Haushälfte zu Besuch ist. Die Versöhnung zwischen den entfremdeten Ehegatten wird dadurch ermöglicht, dass sie sich in die Augen blicken und Jukundus Lucinde auffordert, das Schimpfwort, mit dem sie ihn vertrieben hatte, liebevoll zu wiederholen. Kurz, sie geschieht durch einen gemeinsamen Akt der affektiven Umbesetzung eines Wortes, dessen De- und Resemantisierung.

Das oben zitierte Bild eines komplexen Beziehungsgefüges, das als „schönste Brüsseler Spitzenarbeit“ oder „zierlichste[s] Genueser Silberfiligran“ wahrgenommen werden kann, sollte allerdings nicht ausschließlich als ironischer Kommentar auf einen naiven, unterkomplexen Realismus verstanden werden, der seinen dargestellten Subjekten die Rede entzieht. Stattdessen sollte es auch als Element in einer Reihe von Beschreibungen von derartig dekorativen Bildern gelesen werden, die ganz zentral mit Kellers Medienästhetik einer realistischen Prosa zu tun haben. Letztere lässt sich auch noch etwas genauer im Dialog mit Jacques Rancière entfalten. Rancière nennt das durch den europäischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts initiierte Kunstmodell ein „ästhetische[s] Regime“ (2016, 39) im Gegensatz zu dem von Aristoteles eingeführten Regime der Repräsentation. Nach Rancière zeichnet sich diese neue Phase der Kunst nicht allein dadurch aus, dass Menschen aus allen sozialen Gruppen der künstlerischen Darstellung für würdig befunden werden, sondern auch dadurch, dass diese Intervention, die auf der prinzipiellen Darstellbarkeit von allem insistiert, einen grundlegenden Eingriff in die Ordnung des Sinnlichen bedeutet, worin nun Rancière die entscheidende politische Dimension realistischer Kunst sieht. Anders gesagt, mit der realistischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wird die herrschende Ordnung und Regelung dessen, wer wie was sinnlich wahrnehmen kann, ganz fundamental in Frage gestellt.

Rancière zu Folge reflektiert realistische Kunst auf die politische Dimension des „ästhetische[n] Regime[s]“ immer dann, wenn sie im verbalen Medium die lebendige Rede der äußerlichen Anordnung von Schriftzeichen und im visuellen Medium die Struktur oder Organisation der Oberfläche eines Bildes ohne Tiefendimension der illusionistischen Perspektive der Renaissance entgegengesetzt. Bei Keller, so könnte man nun rückblickend auf das Kapitel „Der Grillenfang“ im *Grünen Heinrich* argumentieren, findet sich diese Betonung einer komplex strukturierten, a-mimetischen Oberfläche der Kritzelei, aus der Heinrich erst wie aus einem Spinnennetz befreit werden muss, um dann im Gegensatz zu diesem unlesbaren Schriftbild oder dieser ungegenständlichen Zeichnung die Kopie des borghesischen Fechters als Inkarnation der belebten menschlichen Gestalt wahrnehmen zu können. Dabei gelten allerdings für Keller weder Heinrichs Kritzelei noch deren Gegenpol, die Kopie des borghesischen Fechters, als Modelle für die Kunst schlechthin. Stattdessen bieten sich beide als gegensätzliche Modelle an, mit deren Hilfe ein bestimmtes Stadium in Heinrichs Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien und Gegenständen markiert wird. Statt der privilegierten Festlegung auf eine ausschließlich semiotisch-rhetorische oder ausschließlich mimetisch-diegetische Lektüre geht es bei Keller um die Möglichkeit, zwischen beiden Registern zu wechseln. Dies konnte schon als ein entscheidendes stilistisches Merkmal seiner Erzählprosa hinsichtlich der pragmatischen Dimension des

Code-Switching am Beispiel der Passagen zum ‚Luftschlösser-Bauen‘ bemerkt werden. Doch darüber hinaus bildet die Möglichkeit des Wechsels zwischen semiotisch-rhetorischer und mimetisch-diegetischer Lektüre auch einen entscheidenden Aspekt von Kellers Realismusverständnis, der ganz besonders deutlich in den ekphrastischen Passagen artikuliert wird.

In der Symposion- oder „Liebesmahl“-Episode im *Verlorenen Lachen* wird Jukundus’ Ausschluss von der Abendunterhaltung seiner Gäste nicht nur in dem ins Optische der „Chladnischen Klangfiguren“ transponierte Bild bzw. Gebilde thematisiert, sondern es wird eine weitere ekphrastische Passage geradezu im Gegensatz zum Vergleich mit „Brüsseler Spitzenarbeit“ oder „Genueser Silberfiligran“ ins Spiel gebracht – gemeint ist die Panoramatapete. Während es sich bei dem ersten Bild um einen Gegenstand eines puren interesselosen Wohlgefallens handelt, der sich völlig sinnentleert auf keinen Begriff bringen lässt, handelt es sich bei der die Versammelten umgebenden Tapete, dem „gemalten nächtlichen Tapetenvaterland“ (V, 319), um einen zunächst völlig unbemerkten, nicht wahrgenommenen Hintergrund, der dann plötzlich von einem Mitglied der Versammelten, auch bezeichnenderweise der „Idealist“ genannt (ebd.), wahrgenommen und thematisiert wird, als er seine Kumpanen auffordert, zu dem sie umgebenden vaterländischen Alpenpanorama passende patriotische Gesänge anzustimmen (Zimmer 1998). Dem Aufruf des Idealisten wird allerdings nicht einstimmig Folge geleistet. Denn einige Kumpane feiern und essen fröhlich weiter und werfen die Schwimmbblasen der verzehrten Heringe, auch „Heringseele“ genannt (V, 319), übermütig an die verrußte Decke, so dass diese an den abgebildeten Gletschern der am Deckenrand umgefalteten, da übergroßen Tapete kleben bleiben.

Die politische Intervention dieses Idealisten liegt wohl darin, einen im Gesang vereinten homogenen politischen Körper stiften zu wollen – vergleichbar etwa mit Rousseaus antitheatralischem Volksfest und Tanz um den Maibaum. Doch dem Appell des Idealisten wird nicht uniform gehorcht. Der sich bei den Heringessern äußernde Widerstand gegen dieses idealistische Regime auf der intradiegetischen Ebene wird auf der extradiegetischen in der langen, äußerst witzigen Ekphrase der Erzählinstanz gespiegelt, in der die Tapete als ein sowohl drucktechnisch- als auch innenarchitektonisch etwas missglücktes, abgenutztes und beschmutztes konkretes Gebilde beschrieben wird. Es bietet den Betrachtenden ein radikal heterogenes Zeichenrepertoire, das sie sich je nach Bedarf in unterschiedlichen Gemeinschaftsbildungen aneignen können, sobald sie dieses erst einmal wahrnehmen:

Dieselbe [Tapete; DvM] stellte eine großmächtige und zusammenhängende Schweizerlandschaft vor, welche um sämtliche vier Wände herum lief und die Gebirgswelt darstellte mit Schneespitzen, Alpen, Wasserfällen und Seen. Da aber der Saal, für welchen dieses prächtige Tapetenwerk früher bestimmt gewesen, um die Hälfte höher war als der Raum, in welchen es jetzt verpflanzt worden, so hatte zugleich die Decke damit bekleidet werden können, also daß die gewaltigen Bergriesen, nämlich die Jungfrau, der Mönch, der Eiger und das Wetterhorn, das Schreck- und das Finsterarhorn, sich in ihrer halben Höhe umbogen und ihre schneeigen Häupter an der Mitte der niedrigen Zimmerdecke zusammenstießen, wo sie jedoch von Dunst und Lampenruß etwas verdüstert waren. An der Wand hingegen thronten die grünen Alpen mit roten und weißen Kühen besäet, weiter unten leuchteten die blauen Seen, Schiffe fuhren darauf mit bunten Wimpeln, auf Gasthofferassen sah man Herren und Damen spazieren in blauen Fräcken und gelben Röcken und mit altmodischen hohen Hüten. Auch standen Soldaten gereiht mit weißen Hosen und schönen Tschakos; bei einer ganzen schnurgeraden Reihe war das linke rote Wänglein ein wenig neben die gehörige Stelle abgesetzt oder gedruckt durch den Tapetendrucker, was der kommandierende Oberst mit seinem großen Bogenhut und ausgestrecktem Arm eben zu mißbilligen schien; denn die halbwegs neben den leeren Backen stehenden roten Scheibchen waren anzusehen, wie der aus der Mondscheibe tretende Erdschatten bei einer Mondfinsternis. Auf dem ganzen gemalten Lande herum ging jedoch in der Höhe eines sitzenden Mannes eine dunkle Beschmutzung von den fettigen Köpfen der Stammgäste, die sich im Verlaufe der Zeit schon daran gerieben hatten. (V, 318–319)

Kellers Medienästhetik wird gerade in dieser Passage auf den Punkt gebracht, weil ein völlig heterogenes Universum präsentiert wird. Dies gelingt, indem die Erzählinstanz, ständig die Perspektive und den Code wechselnd, die Tapete nicht nur als einen schlecht passenden Gebrauchsgegenstand der Wandbedeckung des Gaststättensaals, der die Schmutzspuren seines Alters aufzeigt, und als bunten Druck mit sichtbaren Spuren des Druckverfahrens beschreibt, sondern auch als Darstellung einer ikonischen Alpenszene mit vaterländischen Konnotationen sowie als Abbild einer referentialisierbaren Berggruppe. Dabei wird mit dieser komplexen Ekphrasis weder ein einheitlich lesbares, transparentes Bild geliefert, das einen illusionistischen Tiefenblick in die Weite einer Landschaft ermöglicht, noch wird diesem Bild, wie dies nach Rancières Modell der Fall sein müsste, ein opakes, unlesbares Modell einer Oberfläche entgegengesetzt. Im Gegensatz zu diesen beiden Optionen bietet nun gerade diese Passage einen Einblick in die unterschiedlichsten medientechnischen, symbolischen sowie dekorativen Praktiken von Welt- und Gemeinschaftskonstitution.

Gewiss, beim „gemalten nächtlichen Tapetenvaterland“ handelt es sich nicht wie beim borghesischen Fechter um eine leicht beschädigte Kopie eines berühmten Kunstwerks, sondern eher um eine kitschige Wanddekoration. Der Umstand, dass die Dimension von Kitsch und Recycling in den Blick gerät, leitet zu einer zweiten Tapetenpassage über, in der es nicht um eine wirkliche Tapete innerhalb der Diegese geht, sondern das Tapezieren einer Wand, das in einer ausgedehnten

Metapher die Homiletik des Pfarrers von Schwanau illustrieren soll. Dieser Pfarrer hat in seinen Reformbestrebungen, die ortsansässige Gemeinde zu modernisieren, sowohl die schlichte alte Kirche innenarchitektonisch ‚verschönert‘ als auch die Lehre, Liturgie und Gottesdienstordnung durch viele weltliche literarische Zitate und Einsprengsel geschmäckerlich aufgelockert und entschieden erweitert. Ja, die Erzählinstanz lässt keine Zweifel darüber, dass der modische Pfarrer von Schwanau sich zu einem Instrument der Reformbestrebungen der christlichen Kirche macht, denen es weder um die christliche Religion noch um die geistlichen Bedürfnisse der Gemeindemitglieder geht. Stattdessen bemüht sich der Pfarrer vor allem darum, die institutionelle Macht der Kirche zu sichern und dort, wo die modernen Naturwissenschaften ihre Grenzen erreicht haben, seine eigene, persönliche Stellung als die einzige Quelle der Weisheit zu behaupten. In einem sehr ausgiebigen Bericht wird dieser neue Predigtstil des Pfarrers von Schwanau anlässlich einer Abendeinladung, bei der er den eingeladenen Gemeindemitgliedern im Pfarrhaus aus seiner „Abhandlung über die zeitgemäße Wiederbelebung und Erneuerung der Kirche durch die Künste“ vorliest (V, 292), aufs Genaueste dargestellt. In seinen Predigten benutzt er abgekürzte Paraphrasen und entstellende Zitate aus Goethes *Faust* und *Iphigenie auf Tauris*, Schillers *Worte des Glaubens* sowie eine ganze Reihe von Strophen aus Rückerts Gedichten, die mit biblischen Phrasen in Luthers Übersetzung des Alten Testaments sinnentstellend und salbendernd vermischt werden.⁸

Noch bevor für uns Lesende der Text dieser Predigt mit all den entstellten Zitaten in einer sich über drei Seiten erstreckenden Passage wiedergegeben wird, führt die Erzählinstanz kommentierend in den Stil dieser Rede des Pastors ein:

Das Gebäude seiner Rede tapezierte er schließlich mit tausend Verslein und Bildern aus den Dichtern aller Zeiten und Völker auf das Schönste aus, wie nie zuvor gesehen worden; es war wie in dem Stübchen eines Zolleinnehmers, der die Armut seiner vier Wände mit Bildausschnitten und Fragmenten, mit Briefköpfen und Wechselvignetten aus allen Ecken der Welt überklebt und vor dem Fenster ein Kapuzinerchen stehen hat, das die Kapuze auf und ab thut. (V, 296)

Über den Vergleich der homiletischen Praxis des Pfarrers mit der Wanddekoration eines Zolleinnehmers, der die Armut seiner vier Wände mit ausgeschnittenen Briefköpfen aus fremden Ländern zu verdecken versucht, wird sein Predigtstil zum Symptom seiner geistigen Armut und *déformation professionnelle*. Die aufgeklebten Ausschnitte bleiben genau das, was sie sind, und zwar Fragmente ohne

⁸ Zu Kellers Bezug auf seinen Zeitgenossen, reformbegeisterten Pfarrer und Theologen Heinrich Lang vgl. Honold (2018, 327–332) und Bänzinger (1990).

Kontext, Zeichen einer deiktischen Funktion ohne Außenbezug. Gerade der Terminus „Wechselvignette“ macht klar, dass es sich hier um isolierte Zeichen ohne Sinn und Bedeutung, d. h. ohne Verweis auf etwas anderes handelt. Doch gilt es ebenso zu beachten, dass diese ausgebaute Metapher seitens der Erzählinstanz nicht nur ein anschauliches Beispiel für einen misslungenen Versuch der Weltkonstitution liefert, sondern auch eine ekphrastische Hochleistung und – im Gegensatz zur symbolischen Praxis des Pfarrers – ein Paradebeispiel realistischer Wirklichkeitsillusion darstellt. Das abschließende Detail vom Kapuzinerpüppchen mit beweglicher Kapuze vermag dieser Textpassage den von Roland Barthes analysierten Realitätseffekt zu verleihen, d. h. gerade durch die scheinbare Überflüssigkeit dieses Details zu suggerieren, dass die Beschreibung auf einer konkreten spezifischen Beobachtung der Wirklichkeit beruht (Barthes 2006). Im Unterschied zur unbeholfenen symbolischen Praxis des Pfarrers mit seiner gescheiterten Mission markiert das Kapuzinerchen somit die Virtuosität einer literarischen Praxis, und zwar die der realistischen Prosa Kellers.

Auch der Pfarrer von Schwanau wird nun gerade durch den Vergleich mit dem Zöllner wiederum in die Gruppe der gesellschaftlich Marginalisierten gerückt, denen der realistische Schriftsteller, wie schon Jesus im Matthäusevangelium dem Zöllner Zachäus, seine besondere Aufmerksamkeit widmet. Doch wie ich hoffe gezeigt zu haben, geht es mit Kellers Realismusverständnis nicht einfach darum, Menschen aus marginalisierten Gruppen in die Literatur aufzunehmen, sondern es sollen auch deren vielfältige, je eigene symbolische Praktiken zum Gegenstand der Darstellung werden. Diese Forderung macht die Praktiken deshalb allerdings noch lange nicht zu künstlerischen Praktiken, wie wir beim geschmäckerlichen Predigtstil der krampfhaften Modernisierungsbestrebungen des Pfarrers beobachten konnten. Die Verbindung zu Kellers ‚humanistischem Materialismus‘ (Benjamin 1991), wie er im *Grünen Heinrich* in Heinrichs Studienkapiteln entwickelt wird, liegt nun aber auch gerade nicht darin, dass es darum ginge, im Gegensatz zum geschmäckerlichen Kitsch ein neo-humanistisches Ideal zum Gegenstand der Kunst zu machen, wofür ganz prominent die schäbige Kopie des borghesischen Fechters stünde. Stattdessen geht es darum, Menschen in ihrer Pluralität darzustellen und zu zeigen, wie sie sich auf unterschiedlichste Weise ihre Welt zusammensetzen, Bedeutung stiften, Souvenirs sammeln, Spiele und Rituale aufgreifen und abwandeln und in die bedingte Ordnung des Sinnlichen nicht einfach integriert sind, sondern auch aktiv in diese eingreifen und sie dabei transformieren können.

4 Fazit

Kellers Interesse und Sensibilität für das weite Spektrum des menschlichen Vermögens der Weltkonstitution zieht sich durch sein Gesamtwerk. Es zeigt sich ganz besonders in der Schilderung, wie unterschiedliche Charaktere einzeln oder auch gemeinsam mit anderen mit dem heterogenen Zeichenrepertoire ihrer Umwelt umgehen, welche Elemente von ihnen ausgewählt, angeeignet und verwandelt werden. Man mag in diesem Kontext an die Gegenüberstellung der Seldwyler Aufmerksamkeit und der Ruechensteiner Blindheit für das galante Konversationspotential der Damasttischwäsche in *Dietegen* denken. Als die Seldwyler Bürgerinnen und Bürger eine Einladung in das verfeindete Nachbarstädtchen Ruechenstein annehmen, treffen sie dort auf recht freudlose, stumme und verlegene Gastgeber. Doch zu ihrem großen Vergnügen und zur Empörung der prüden und überstrengen Ruechensteiner entdecken die Gäste plötzlich im feinen Damast eingewirkte Darstellungen von galanten Episoden aus der klassischen Mythologie, was den Seldwylern zum willkommenen Anlass amüsanter Unterhaltung wird. Bemerkenswert sind auch die spielenden Kinder in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die eine lebendige Fliege in den hohlen Kopf einer Puppe einschließen und dem brummenden Prophetenkopf fasziniert lauschen, bevor sie ihn auf dem verwilderten Feld feierlich begraben. Ja, jede einzelne der *Seldwyla*-Novellen fokussiert den aktiven Umgang der Menschen mit dem sie umgebenden Bilder- und Zeichenrepertoire, seien dies nun Sprichwörter, Redewendungen, Namen, Aushängeschilder, Bibelzitate, Liedstrophen oder auch Erinnerungsbilder und Träume. Kurz: „Kleider machen Leute“, aber vor allem: Leute machen Kleider.

Literatur

- Bänzinger, Hans. „Das Tabernakel des Pfarrers von Schwanau. Zur Kritik des religiösen Liberalismus in Kellers Novelle *Das verlorene Lachen*“. *Schweizerische Monatshefte: Zeitschrift Für Politik, Wirtschaft, Kultur* 70.6 (1990): 529–535.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache*. Übers. und hg. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 164–172.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 283–295.
- Berndt, Frauke. „Grass. Gottfried Keller's Structural Realism“. *Colloquia Germanica* 53.4 (2021): 421–448.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. „GRILLENFÄNGEREI“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for

- Digital Humanities. Version 01/21. Bd. 9. Sp. 327–329. www.woerterbuchnetz.de/DWB/grillenfaengerie (05.05.2022).
- Herder, Johann Gottfried. „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Frühe Schriften 1764–1772. Hg. Ulrich Gaier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 697–810.
- Herder, Johann Gottfried. „Plastik. Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 4. Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787. Hg. Jürgen Brummack, Martin Bollacher. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. 243–326.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Basel: Schwabe, 2018.
- Lehmann, Johannes. „Der deutsche Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Hinführung“. *Zeitschrift Für Deutschsprachige Kultur & Literatur* 24 (2015): 233–268.
- Mücke, Dorothea E. von. *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Neumann, Barbara. „Die ‚kolossale Kritzelei‘, der ‚borghesische Fechter‘ und andere Versuche“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 159–200.
- Osterkamp, Ernst. „Erzählte Landschaften“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 141–158.
- Rancière, Jacques. „Die Aufteilung des Sinnlichen“. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übers. und hg. Maria Muhle u. a. Berlin : b-books, 2006. 21–73.
- Ritzer, Monika. „Physiologische Anthropologien. Zur Relation von Philosophie und Naturwissenschaft um 1850“. *Materialismus und Spiritualismus. Philosophie und Wissenschaft*. Hg. Andreas Arndt, Walter Jaeschke. Hamburg: F. Meiner, 2000. 113–140.
- Zimmer, Oliver. „In Search of Natural Identity. Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation“. *Comparative Studies in Society and History* 40.4 (1998): 637–665.