

Stefan Tetzlaff

Theatrale Weltmodelle

Zur realistischen Sem-Ontologie in Gottfried Kellers
Sinngedicht

1 *Fake it till you make it*

In einer der Binnenerzählungen des *Sinngedichts* heißt es, deren Ereignisse seien „eine unglückliche Frucht der Erfindung“ (VII, 240). Verkleidungen und verschleierte Identität haben zur Katastrophe geführt und illustrieren das, was sowohl die Rahmenhandlung als auch die verschiedenen eingebetteten Erzählungen in immer neuen Varianten erproben: den Zusammenhang einer Wirklichkeit als Inszenierung von Zeichen. Was mit Worten, Gesten und Requisiten behauptet wird, verfestigt sich mit unterschiedlichen Folgen zur Tatsache. – Diese Kernidee lässt sich zunächst an einem anderen Text verdeutlichen, der 1888, also kurz nach Kellers Novellenzyklus *Das Sinngedicht* (1881), erscheint. Es handelt sich um Ernst Ecksteins Humoreske *Nervös*, die hier als Folie dienen kann, weil sie das, was bei Keller in Varianten verhandelt wird, in einer einzigen illustren Pointe verbaut.

Ecksteins kurzer Text stellt einen Rechtsanwalt vor, der an Nervosität leidet. Die zeitgenössisch beliebte Krankheit raubt ihm nicht nur den Schlaf, sondern macht ihn auch so aggressiv, dass seine Frau einen Arzt um Hilfe bittet. Dieser schickt gleich beide auf Kur und gibt jedem einzeln insgeheim den Hinweis mit, der andere sei sehr angegriffen, so dass nur ausgiebige Zuneigung und Verständnis helfen. Daraufhin verhalten sich Mann und Frau so liebevoll zueinander, dass beide nach der Kur psychisch und physisch wieder völlig hergestellt sind. Ehe und Berufsleben sind gerettet, und auf diesen ersten Clou folgt ein zweiter. Der Arzt nämlich verrät seine List, über die sich das Ehepaar allerdings amüsiert, ohne dass dem Erfolg der Aufführung Abbruch getan würde.

Die Erzählung gibt sich als amüsante, leichte Kost und ist wie Eckstein selbst heute nahezu vergessen.¹ Dabei beschreibt sie etwas semiotisch Raffiniertes, nämlich so lange Zeichen zu prägen, bis die Wirklichkeit sozusagen

¹ Zeitgenössisch war Eckstein durchaus prominent und verfasste neben zahlreichen Novellen und dem naturalistischen Roman *Familie Hartwig* die erste systematische *Geschichte des Feuilletons* (zu Eckstein im Feld vergessener Literaturen des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Tetzlaff [2018]). Heute wird Eckstein gelegentlich mit seiner Humoreske *Der Besuch im Carcer* erwähnt, die als Ideengeber für Heinrich Spoerls *Die Feuerzangenbowle* gilt.

nachzieht. Etwas zu inszenieren sei hier semiotisch verstanden als Produktion und Kommunikation von Signalen und Zeichen, die nicht unmittelbar von der Wirklichkeit gedeckt sind.² Solche Zeichen treten durch die hier zu beschreibenden Praktiken an die Stelle der Wirklichkeit. Passenderweise wird bei Eckstein zuletzt auf Goethe verwiesen: „So ward dann die Kunst, wie bei der Goetheschen Bajadere, allmählich Natur“ (Eckstein o. J. [1888], 39). Gemeint ist hier Goethes Ballade *Der Gott und die Bajadere*, die von der Liebe einer Prostituierten zu ihrem Freier handelt. Die Zuneigung ist zunächst gespielt, wandelt sich auf Dauer aber zum echten Gefühl. Zum Lohn offenbart sich der Freier als Gott und rettet die Bajadere.

Solche Konstellationen wie in *Nervös* finden sich nicht nur bei Eckstein (ebenso prägnant auch in dessen Humoreske *Arzt und Autor*), sondern treten insgesamt im späten neunzehnten Jahrhundert häufiger auf, beispielsweise bei Wilhelm Heinrich Riehl (*Der Märzminister*), Louis Nötel (*Vom Theater*) oder Paul Lindau (*Spitzen*). Das Entscheidende ist dabei, dass die jeweilige Inszenierung von Zeichen über das gesellschaftliche Rollenspiel, also das Soziale als Theater, hinausgeht. Dabei ist bereits der reine Theatertopos eine Schlüsselbeobachtung.³ Prominent ist dieser in Texten wie Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow*, der das zentrale Thema der sozialen Rolle im Wortsinne durchgehend „in Szene setzt“. Die titelgebende Hauptfigur, der Rittmeister Schach, sieht sich durch die Liebschaft mit der von Blatternarben entstellten Victoire von Carayon vor einem Dilemma: Ehre und Anstand gebieten eine Heirat, während die Rolle als gutaussehender, repräsentativer Militär nur durch Auflösung der Verbindung unbeschädigt bliebe. Die Brisanz dieses Zwiespalts wird bedrängender mit jedem Auftritt in der Öffentlichkeit, die ihrerseits – beispielsweise über die Verbreitung von Karikaturen – die Situation als Sujet kommentiert. Das Geschehen kreist dabei fortwährend um Selbstdarstellung und Gesehenwerden. Häufig geschieht dies in offen theatralen Aufbauten, wie der Schlittenszene um das Regiment Gendarmes.

² Das hier Beschriebene versteht sich als Problemaufriss, der zunächst mit einem stipulativen Verständnis von ‚Inszenierung‘ arbeitet. Dabei ist klar, dass weitergehende Überlegungen auch die Begrifflichkeiten von ‚Szene‘, ‚Theatralität‘ und ‚Zeichen‘ selbst näher betrachten müssen. Auch die Schnittmengen mit Lüge und Irrtum bis hin zum postfaktischen Denken, Fake News und Bullshit sind einen differenzierteren Blick wert.

³ Die Begriffe ‚Inszenierung‘ und ‚Theatralität‘ zielen in der Forschung bisher entweder auf das in die Goethezeit zurückweisende Theatermotiv (Selbmann 1981, bes. 172–195) oder das ‚Szenische der Texte‘ im Sinne von Selbstreferenz, d. h. Text und Erzählen inszenieren sich vor Lesepublikum („Kellers Schilderungen sind ‚Szenen‘ im Sinne einer theatralischen Aufführung“ [Naumann 2012, 94]). Elisabeth Strowick nimmt am Beispiel von Kellers *Grünem Heinrich* Schrift selbst als „szenische Ausgestaltung“ und Wirklichkeit als zeichenhaft inszenierte in den Blick (2020, 216).

Die Beobachtung des Schauspiels von der Loge des Balkons aus ist in eine wechselseitige Blickkonstellation eingebunden, welche die Zuschauerinnen ihrerseits als Beobachtete ausstellt, die sich auch selbst als solche inszenieren. Und als Schach zuletzt der unrühmlichen Heirat nicht entgehen kann, inszeniert er diese mit bester Miene, nur um sich anschließend in der Kutsche zu erschießen. So stellt der Prinz zu Recht fest: „Das Theater ist die Stadt“ (Fontane 1970, 601).

Die Konstellationen sowohl im *Sinngedicht* als auch in literarhistorisch eher randständigen Texten wie Ecksteins *Nervös* aber gehen einen Schritt weiter. Was hier insgesamt als ‚Inszenierung‘ bezeichnet wird, meint die Überführung einer epistemischen in eine ontologische Manipulation.⁴ Beschrieben wird nicht nur der bewusst produzierte Schein, eine gesellschaftliche Rolle oder ein Verhaltenszwang aufgrund von Settings und anderen Beteiligten, sondern es wird vorgeführt, wie – *fake it till you make it*⁵ – aus diesem bewusst modellierenden Verhalten die Wirklichkeit der erzählten Welt entsteht.

2 Romantische vs. realistische Sem-Ontologie

Das Sinngedicht erweist sich damit als Zusammenschau von Versuchsanordnungen, die auf je verschiedene Weise mit der beschriebenen Inszenierung von Zeichen befasst sind. In wechselnden Verläufen werden diese im Gelingen und im Scheitern vorgeführt, beispielsweise in der Erzählung *Die Berlocken*. Darin geht es um kleine Schmuckanhänger, die der junge Thibaut für seine Uhrenkette sammelt. Die Uhr selbst ist ein Geschenk Marie Antoinettes, und die Kette dient als semiotische Leerstelle, die gefüllt werden muss. Zu diesem Zweck dienen die sogenannten ‚Berlocken‘, die es als Trophäe von etwaigen Liebschaften zu erhalten gilt.

Thibaut allerdings behält die Berlocken nicht lediglich als Erinnerung oder Statussymbol. Sondern er beginnt Liebesabenteuer von vornherein ausschließlich, um der Kette jeweils weitere Anhänger hinzuzufügen. Die Insignien dienen damit nicht als gern genommene Beigabe zu einer Reihe amouröser Eroberungen. Genauso wenig täuschen sie Begegnungen vor, die gar nicht stattgefunden

⁴ Der Begriff der ‚Sem-Ontologie‘ wird im Anschluss an Winfried Menninghaus‘ (1987) Beobachtungen zur frühromantischen Kunsttheorie verwendet (zur Fortschreibung über die Romantik hinaus vgl. Hörisch [1992] sowie Grizelj [2018]).

⁵ Hier wäre einem ideengeschichtlichen Bezug zu den am Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entstehenden Theorien der Autosuggestion (Émile Coué) und zur Individualpsychologie Alfred Adlers (Rollenspiel als Selbstprägung) nachzugehen.

haben, sondern die Relationen werden insofern umgekehrt, als die Berlocken das einzige und eigentliche Ziel sind, dem das Liebesabenteuer nur als Mittel zum Zweck dient. Diese Umkehrung wird direkt beim Erwerb des ersten Talismans deutlich, als Thibaut das fragliche Erinnerungsstück noch regelrecht stehlen muss. Ein anderes nimmt er dann in einer inzestuös grotesken Szene seiner eigenen Tante ab. Ohne dass hier bereits Inszenierung zur Wirklichkeit wird, bildet sich doch eine wichtige Voraussetzung für diesen Vorgang ab: Zeichen und konstruierte Realität sind wichtiger als das, wofür sie vermeintlich stehen. Folgerichtig wird Thibaut genau dann betrogen, als er erstmals seine Werteskala umjustiert und sich in eine amerikanische Ureinwohnerin verliebt. Diese gelangt an die inzwischen umfangreiche Sammlung von Berlocken, an der Thibaut zum ersten Mal nichts mehr liegt. Die Sprachbarriere allerdings produziert Missverständnisse, so dass der Protagonist überrascht zusehen muss, wie der Verlobte der jungen Frau auftaucht und diese samt den irrtümlich überlassenen Insignien mit sich nimmt. In dem Moment also, da Thibaut seine Zeichenstrategie aufgibt, verschwindet deren Material und die damit verbundene Absicht scheitert.

Dass in Kellers Text unterschiedliche Logiken konkurrieren, ist wiederholt festgestellt worden.⁶ So hat die Forschung das *Sinngedicht* als Gegenüberstellung von naturwissenschaftlichem Erklären und kulturwissenschaftlichem Verstehen, „empirischer und hermeneutischer Wissenskultur“ gelesen (Schneider 2015, 14), als Konflikt also, der die ‚zwei Kulturen‘ nach Snow aussellt.⁷ Der Blick auf die Inszenierung von Zeichen schließt an diese Dichotomie an; im *Sinngedicht* geht es grundlegend um zwei Logiken, in deren Rahmen Dinge erfasst werden und Phänomene zusammenhängen. Entscheidend aber ist ein Drittes, das noch oberhalb von logischem Beweisen und sinnlichem Verstehen angebracht ist. Nach Gerhard Kaiser schließlich hat die Verhandlung der zwei Kulturen keinen klaren Sieger, obwohl man zu Recht vermuten könnte, in einem literarischen Text würden Kultur und Hermeneutik siegen. Letztlich bleibt es aber beim reinen Wechselspiel der beiden Logiken, so dass sich die Art und Weise, wie dieses Wechselspiel betrieben wird, als Klammer, als eigenes Thema zeigt, das auch aus dem Text heraus in das Literatursystem realistischen Erzählens insgesamt verweist. Eben diese Klammer sei hier als ‚Inszenierung‘ bezeichnet.⁸

⁶ Gerhart von Graevenitz sieht in Reinhard einen „zum Goetheanertum bekehrten Newtonianer“ (2002, 175); Rainer Würgau weist auf das „antagonistische Verhältnis zwischen naturwissenschaftlicher und musisch-literarischer Welterfahrung“ hin (2015, 181).

⁷ Zentral für diesen Zugang ist Kaiser (2001).

⁸ Zur Inszenierung als Praxis realistischen Erzählens insbesondere zur Aneignung und Manipulation von Raum vgl. Tetzlaff (2016, 150–185).

Einen vergleichbaren Befund erhebt auch Wolfgang Preisendanz, der feststellt, dass alle Erzählungen des *Sinngedichts* illustrieren, „wie sich der Mensch verummt, verhehlt, verbirgt, verschließt, wie er sich in den Anschein hüllen, wie er sich besonders im Sprechen entziehen oder vorenthalten kann“ (1963, 142). Den Gedanken führt Gerhart von Graevenitz weiter und spricht von „virtuellen Welten“ im Rahmen eines „mediale[n] Konstruieren[s]“ (2002, 187–188). In beiden Darstellungen aber bleibt damit eine Hierarchie von „Wesen und Erscheinung“ (Preisendanz 1963, 138) beziehungsweise ‚echter‘ und lediglich simulierter Welt mitgedacht, die allerdings bei Keller subtil bezweifelt wird. Denn im *Sinngedicht* bleiben tatsächliche Umstände und täuschende Verstellung zwar für Leserinnen und Leser als Handlungselemente unterscheidbar. In der erzählten Welt aber wird die Inszenierung nicht nur als Täuschung gezeigt, die sich vor die Wirklichkeit schiebt und diese verdeckt, sondern sie tritt als Überlagerung auf, die zugleich in die Wirklichkeit eingreift und sich in diese einschreibt. Es bleibt damit nicht bei Täuschung (Preisendanz) und Simulation (von Graevenitz). Die Inszenierungen im *Sinngedicht* verlieren immer wieder für einen Moment ihre Uneigentlichkeit. Der Schein überlagert nicht mehr das Sein, sondern manifestiert sich darin.

Semiotisch gefasst bedeutet das, die Wirklichkeit und die umgebende Welt erscheinen verstärkt zeichenhaft, so dass das Produzieren und Inszenieren von Zeichen zum tatsächlichen Weltprägen wird. So formuliert gilt die Beobachtung zunächst natürlich auch für die Romantik. Dennoch weist sie einen klaren Unterschied auf. Denn in der Romantik ist die Zeichenhaftigkeit der Welt materiell und pantheistisch gedacht. Die Welt ist an sich und aus sich heraus lesbar, das Verständnis für die Zeichensprache der Natur aber ist verloren gegangen. Es geht also darum, dass die tatsächliche und physische Natur, so wie sie gegeben ist, zugleich aus lesbaren Zeichen besteht. Die Manipulation dieser Zeichen, aus denen Natur und Welt bestehen, ist – speziell in der Spätromantik – zwar möglich, aber gefährlich. Eines der zentralen Motive dafür ist der Eingriff in den Source Code der Welt durch kabbalistische Schriftmagie wie in E.T.A. Hoffmanns *Goldnem Topf*.

Im realistischen Erzählen dagegen kehrt eine Art semiotischer Nüchternheit ein. Dass die Welt zeichenhaft ist, gilt hier einerseits zwar auch. Die Vergleichbarkeit mit der romantischen Sicht auf die Welt als Zeichen hält sich aber in Grenzen und funktioniert vor allem in deren Handhabung anders. Denn die im Realismus geschilderte Weltwahrnehmung, wie Christian Begemann am Beispiel von Adalbert Stifter zeigt (1995), zielt nicht darauf, dass die Welt von sich aus über ihre Materialität hinaus zeichenhaft wäre und sich in dieser Textur ein transzendornter Sinn verbirgt. Vielmehr meint ‚Zeichenhaftigkeit‘ hier, dass jede Wahrnehmung Semiose bedeutet und jedes ‚Verhalten-in-der-Welt‘ ausschließlich und immer

Zeichenpraxis ist. Und diese Zeichenpraxis geht von den Figuren aus, nicht von ‚Runenbergen‘ (Tieck) oder ‚Zauberworten‘ (Eichendorff).

In der Romantik also ist die Welt zeichenhaft auf einen ihr innwohnenden Kern hin. Zeichen zu prägen oder zu verändern, bedeutet in etwas vorgängig Existierendes einzugreifen. Romantischer Zeichenmanipulation möchte man dement sprechend entgegnen: *Never touch a running system!* Im Realismus dagegen ist der einzige Zugang zur Welt und zum Umgang mit anderen Menschen das Paradigma des Zeichenhaften. Das eigene Handeln als Zeichenherstellen zu begreifen, ist zunächst nichts Prekäres. Zeichenproduktion ist daher auf keine kabbalistische Sprachmagie mehr angewiesen, sondern sortiert den Blick auf die Welt (Stifter), die Erinnerung (Raabe) oder die soziale Rolle (Fontane). Manche Texte – und das ist das spezifisch Moderne an Kellers *Sinngedicht* – reflektieren aber, dass sich eventuell hinter dieser Zeichenhaftigkeit der Welt gar nichts Substanzielles und unabhängig von den Zeichen Existierendes mehr verbirgt. Die Radikalität der Sprachkrise um 1900 ist damit zwar noch nicht erreicht, so dass die Einsicht in die poietische Macht der Inszenierung auch in keine existenzielle Aporie führt. Der Vektor zur Zeichenreflexion der Jahrhundertwende aber ist deutlich vorgegeben, wenn Wirklichkeit grundsätzlich aus Zeichen besteht und der Mensch sich in und zur Welt verhält, indem er Zeichen prägt. Wirklichkeit erweist sich hier als eine gemeinsam semiotisch hergestellte.

Diese Analogie, auch mit Worten Wirklichkeit zu schaffen, bringt ein merkwürdiges Verschwimmen von Ursache und Wirkung hervor, das im *Sinngedicht* wiederholt thematisiert wird. Eine Welt, die aus Zeichen besteht, aber nicht naturmagisch auf ein dahinterliegendes Absolutes bezogen ist, funktioniert als Wechselwirkung zwischen allem, was gesagt, präsentiert und zeichenhaft inszeniert wird. So „wie überall nicht ein Wort fällt, welches nicht Ursache und Wirkung zugleich wäre“ (VII, 11). Wiederholt fragen sich Figuren beim Inszenieren, ob das, was sie spielen, nicht doch echt ist und eventuell sogar schon vor Spielbeginn da war. Auch Thibaut, dem Sammler der Berlocken, ergeht es so, wenn seine Inszenierung ihn „so närrisch verzückt, daß er selbst nicht wußte, ob er das kleine Schmuckherz oder das liebende Menschenherz verlangte“ (VII, 283). Die Inszenierung des Zeichens geschieht so lange und nachdrücklich, bis dessen Gehalt wie aus sich selbst heraus, unabhängig vom Zeichen, zu bestehen scheint – eben als Wirklichkeit, die vom Zeichen erst im Nachgang abgebildet und benannt wird.

Dieser Gedanke wiederholt sich im *Sinngedicht* und sogar in der Binnenerzählung um die Berlocken selbst, denn Thibaut ist sich mit wachsendem Erfolg bei seinen Eroberungen „desto unklarer [...], ob er eigentlich es sei, der die Schönen sitzen ließ, oder ob er von ihnen verlassen werde“ (VII, 284). In Wirkzusammenhängen, die über Inszenierung organisiert sind, werden damit kausale Rollen indif-

ferent. Zeichenhandeln konstituiert eine Welt der Zeichen, von der zugleich intuitiv und latent paradox angenommen wird, sie sei schon vor diesen Zeicheninszenierungen so da gewesen.

3 Semiosphären

In gegenwärtigen Zeiten des Postfaktischen und einer *convergence culture* (Jenkins 2006) liegt diese Beobachtung einer zeichenhaft gemachten Wirklichkeit auf der Hand. In der Hochphase realistischen Erzählens zwischen 1860 und 1890 darf dies allerdings als hochmodern gelten. Die Reflexion wird dabei auf ein Vormodell dessen gelenkt, was Jurij Lotman ein Jahrhundert später als ‚Semiosphäre‘ beschreibt. Seine Grundüberlegung besteht darin, „die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur als semiotischen Raum anzusehen“ (Lotman 1990, 287). Lotmans holistischer Blick geht davon aus, dass Bedeutungsbildung immer in wechselseitiger Beeinflussung mit zahlreichen anderen, nicht ausschließlich benachbarten Elementen steht, so dass die Frage, was wirklich ist, erheblich mit den kommunizierten Zeichen zu tun hat. Gesellschaftliche Praktiken – von Begrüßungsgesten über Flirtsignale bis hin zu Verfahren des Rechtssystems – bilden den Bereich der sozialen Kultur und interagieren mit demjenigen der mentalen Kultur, der Konzepte wie Liebe, Wahrheit oder Sinn umfasst. Die materielle Kultur schließlich besteht aus den Artefakten (im Sinne eines weiten Textbegriffs; Baßler 2007), die aus diesen Wechselbeziehungen hervorgehen und ihrerseits neue Bedeutungszusammenhänge stiften (Posner 2003; Nies 2011).

Entscheidend ist die Eigendynamik solcher Zeichenprozesse, die zwar manipulierbar, aber kaum kontrollierbar sind. Die Semiosphäre stellt sich nicht als „in sich geschlossene Sinnganzheit, sondern ein auf paradoxe Weise durch *Desintegration* lebendig gehaltenes Gefüge“ dar (Koschorke 2012, 120). Lotmans Modell macht als einen Faktor von Wirklichkeit genau das sichtbar, was im *Sinngedicht* von allen Seiten beleuchtet wird: Kultur und gesellschaftliches Miteinander bilden einen Zeichenraum, der auf Einspeisung und Inszenierung von Zeichen mit Verschiebungen reagiert.

Im Erzählen des neunzehnten Jahrhunderts wird von der Überlegung, wie man Wirklichkeit erkennen kann, umgestellt auf die Überlegung, wie Wirklichkeit *semiotisch gemacht* wird. Diese Überlegung zeigt sich im *Sinngedicht* als wiederkehrendes Muster, das auch direkt den Text eröffnet. Die Rahmenhandlung setzt im Studierzimmer des Protagonisten Reinhard ein. Dessen faustische Einrichtung stellt der Text selbst fest, benennt aber mit dem Zug „ins Moderne, Bequeme und Zierliche“ (VII, 9) zugleich eine Abweichung. Anstelle von ganzen Gerippen finden

sich ausschließlich Schädel und damit Platzhalter für den Kopf als dasjenige Körperteil, in dem die drei zentralen Aspekte des Textes zusammentreffen: Sprechen, Sehen und Erröten. Der Bezug auf *Faust* wird dabei mehrfach genutzt, um gerade eine veränderte, neue Forscherhaltung zu beschreiben. Der Interessensverlagerung vom ganzen menschlichen Dasein (ganzer Körper; Gerippe) hin zur Wirklichkeit als Wahrnehmung (Schädel; Kopf) entspricht, dass Stichworte speziell aus Goethes *Faust* zwar aufgegriffen, aber deutlich umgewichtet werden. Während Faust den Zusammenhang der Dinge für einen vergeblichen Moment im Zeichen des Makrokosmos abgedruckt in einem Buch zu erkennen glaubt, beobachtet Reinhard diesen Zusammenhang direkt am physikalischen Gegenstand im Zuge seiner Experimente. Beide betrachten ein „große[s] Schauspiel“ (VII, 12), „aber ach! ein Schauspiel nur“ (Goethe 1986, 547, v. 454). Und beide werden frustriert. Wo Goethes Forscher allerdings beim Versuch einer Bibelübersetzung das ‚Wort‘ als Anfangsgrund schnell verwirft und über die ‚Kraft‘ zur ‚Tat‘ gelangt, wählt Reinhard einen anderen Weg. Seine Überlegungen zum Schauspiel natürlicher, elementarer Zusammenhänge formuliert er als Goetheparodie, wenn sich der „Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen scheint, wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was“ (VII, 12). Die Konstellation bleibt damit nicht auf Reinhard und Faust beschränkt, weil die Kraft, die auch Faust selbst schließlich verworfen hatte, auf einen Dritten verweist, nämlich auf Heinrich Helmholtz. Dessen Studie *Über die Erhaltung der Kraft* erscheint 1847 und wird dem Naturforscher Reinhard im Jahre 1855, der Zeit also, in der das *Sinngedicht* spielt, bekannt sein.⁹ Helmholtz' vielseitige Forscherbegabung, u. a. auch als Anatom, weist einmal mehr auf die Verschaltung ganz unterschiedlicher Bereiche hin, aus denen Faust und Reinhard jeweils den für sie entscheidenden auswählen. Mit der ‚Kraft‘ lässt Reinhard sowohl faustisch naturmagische als auch (im Begriffsverweis vieldeutig verschachtelte) moderne physikalische Zugänge zurück. Er entscheidet sich für die „halbvergessenen menschlichen Dingel]“ (VII, 12), die als Thema zwar ‚Moral‘ und ‚Gefühl‘ heißen, als Form aber Kommunikation und Handhabung von Zeichen voraussetzen. Dazu muss er zunächst

⁹ Auf den ebenso prominenten, 1855 sozusagen tagesaktuellen Bezug zu Ludwig Büchners *Kraft und Stoff* weist Hans-Dietrich Irmscher hin und zeigt auf, inwiefern Keller zudem Goethes Kritik an Newton „teilweise sogar wörtlich“ (2003, 74) in die Beschreibung von Reinhards Versuchsaufbauten einfließen lässt. Hubert Thüring wiederum zeigt (speziell an Jakob Moleschotts Lebensbegriff und Diätetik) die Anknüpfung des *Sinngedichts* an die zeitgenössischen Lebenswissenschaften. Die Rahmenhandlung um Reinhards Experiment konstruiere kein Konkurrenzverhältnis, sondern ziele darauf, die verschiedenen Theorien und Modelle als „stoffliches Referenzwissen von Natur und Leben in einer Kopräsenz zu verdichten, um es dann narrativ im gelebten Leben zu entfalten“ (Thüring 2016, 150).

den Versuchsaufbau einer Experimentierkammer verlassen, die bis auf eine winzige Öffnung in der Jalousie abgedunkelt ist. Nur durch ein kleines Loch fällt ein Lichtstrahl, den der Naturforscher für physikalische Experimente verwendet. Deren Beobachtung bereitet ihm zunehmende Augenschmerzen, so dass er aus dem Labor ins Freie tritt und die im Folgenden geschilderten Flirtexperimente mit verschiedenen jungen Frauen unternimmt.

Kellers Sammlung von Erzählungen um inszenierte Zeichen beginnt damit mit der Urszene dessen, was Jonathan Crary als mediale Revolution Anfang des neunzehnten Jahrhunderts beschreibt, nämlich mit der Absage an ein Modell von Wahrnehmung, das die Sinne als passive Projektionsfläche von absoluten und wahrhaftigen Eindrücken begreift. Im Zuge physiologischer Erkenntnisse wird Wahrnehmung zunehmend subjektiv gedacht.¹⁰ Wahrnehmungsorgane und Wahrnehmungsvorgang stellen ein Bild her, das nicht in absoluter Entsprechung zum betrachteten Gegenstand steht. Über Versuchsapparaturen wie das Stereoskop und das Zootrop werden dreidimensionale sowie präcinematisch bewegte Bilder erzeugt, die zugleich eine offensichtliche Täuschung sind, in der Wahrnehmung aber manifest erscheinen. Grundlegende Ordnungen des Sehens erweisen sich damit als mechanisch manipulierbar, während sich die optischen Geräte, die zur Erforschung dieser Effekte entwickelt werden, zugleich als beliebtes Spielzeug verbreiten. Durch ihre – im Wortsinne – Anschaulichkeit machen sie die Faszination des Wahrnehmungsapparates zum populären Wissen. So zeigt sich mit Crary, dass die Frühe Moderne diesen medialen Wandel nicht hervorgebracht hat, sondern dass dieser als das Ergebnis einer „bedeutenden systematischen Veränderung begriffen werden [kann], die bereits 1820 in vollem Gange war“ (1996, 16). Pointierter stellt Crary fest: „Das Stereoskop und Cézanne haben weit mehr gemeinsam, als man zunächst annehmen möchte. Der Malerei selbst, insbesondere der frühen modernen Malerei, gebührt kein besonderes Verdienst bei der Erneuerung des Sehens im neunzehnten Jahrhundert“ (1996, 131).

Die Idee, dass Kopf und Auge schlicht ein Behältnis sind, in das durch eine Öffnung etwas hineingelangt, stützte sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auf die Leitmetapher der *camera obscura*.¹¹ Diese wird mit den spätestens um 1820 einsetzenden Veränderungen von Wahrnehmungsmodellen abgelöst. Die Öffnung für die Subjektivität und Manipulierbarkeit von Wahr-

10 Entscheidend sind hier Jan Evangelista Purkynjés (translit. = Johann Purkinje) *Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht und Beobachtungen und Versuche zur Psychologie der Sinne* sowie Johann Müllers *Handbuch der Physiologie des Menschen*; vgl. dazu Crary (1996, 93–102 und 107–111).

11 Zur entsprechenden Metaphorik von Constantijn Huygens über Georg Philipp Harsdörffer bis zu John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* vgl. Berns (2008).

nehmung zeigt, dass zwischen Gegenstand und Eindruck noch manches geschieht, das nun als physiologisch und kognitionswissenschaftlich erforschbar erkannt wird. In literarischen Texten taucht vermehrt die projizierende *laterna magica* als Gegenform zur Behältnismetapher auf, so beispielsweise in Stifters früher Erzählung *Der Condor*.

Nach Crary geht der Abschied von der Vorstellung einer subjektunabhängigen Wahrnehmung also damit einher, die menschliche Wahrnehmungsphysiologie nicht mehr als passive *camera obscura* zu betrachten. Und mit ebendiesem Setting beginnt Kellers *Sinngedicht*. Reinhard tritt buchstäblich aus einer lebensgroßen *camera obscura* heraus und lässt eine überkommene Vorstellung von Wahrnehmung hinter sich. Das Pramat des Visuellen, d. h. die Nachordnung der anderen Sinne hinter das Sehen, gilt dabei als gesetzt: „[W]enn die Augen krank wurden, so war es aus mit allen sinnlichen Forschungen“ (VII, 11). Als Verlustobjekt wird in der Folge auch die ‚Gestalt‘ ins Spiel gebracht, da sich in diesem Begriff verschiedene der erwähnten Aspekte treffen. Prominent durch Goethe mit „holistischen Implikationen“ aufgeladen (Simonis 2001, 7), gilt die Gestalt auch Reinhard als das lohnendere Objekt der Betrachtung. Die reiche Begriffsgeschichte, die hier aufgerufen wird, umfasst neben der dominanten Prägung durch Goethe auch Schiller, bei dem der Form- und Stofftrieb verbindende Spieltrieb die „lebende Gestalt“ bildet (Schiller 1992, 609). Im Grimm’schen Wörterbuch weist ‚Gestalt‘ zudem über seine Etymologie von ‚stellen, setzen‘ eine „latente Semantik der Kreativität“ auf (Simonis 2001, 13). In jedem Fall geht es darum, das Erkenntnisinteresse auf eine Ganzheitlichkeit eben im Sinne einer Gestalt zu richten, die sich nicht in naturnmagisch verborgenen Urgründen (Faust) oder unter dem Mikroskop (Reinhard) findet, sondern die mit dem Menschen als ‚ganzer‘ Entität zu tun hat. Dementsprechend ist von besonderer Bedeutung, was Reinhard an die zitierte Stelle anschließend bemerkt. Der Reiz der Gestalt „als Ganzes“ nämlich liegt nicht nur darin, dass sie „schön und lieblich anzusehen ist“, sondern auch dass sie „wohllautende Worte hören lässt“ (VII, 11).

Von dieser Feststellung ausgehend, erprobt Reinhard einen anderen Zugang zur Wirklichkeit: denjenigen der Inszenierung. Der optischen Täuschung nämlich – und in diesem Gedanken artikuliert sich nachhaltig Kellers Moderne – steht die diskursive, semiotische in nichts nach. Wo man Bilder nur akkurat genug anordnen oder schnell genug aufeinander folgen lassen muss, um Dreidimensionalität und Bewegung sichtbar werden zu lassen, finden sich auch Verfahren, aus zumeist sprachlichen Zeichen manifeste Sachverhalte zu generieren. Die Analogie von Optischem zu Zeichenhaftigkeit und Sprachlichem wird bereits darin deutlich, dass das Liebesrezept des ersten von Reinhard’s Versuchen ein optisches ist. Am Logau’schen Sinnspruch orientiert: „Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.“

(VII, 13), versucht Reinhard, Frauen zu küssen und dabei zu beobachten, wie sie erröten. Kuss und Erröten, der Wandel von der weißen Lilie reiner Unschuld zur roten Rose der erotischen Liebe, ist der Kausalzusammenhang, den Reinhard erwirken will. Dass sich das Vorhaben an einer Galathea vollziehen soll, also der Statue des Pygmalion, die Venus auf dessen Bitten hin belebt, bezeichnet noch einmal die Verwandlung von semiotischem Artefakt in Wirklichkeit.

An diese Eingangsszene knüpfen die Episoden des *Sinngedichts* an, indem sie durchspielen, wie sich der Bezug von sichtbarem Indiz und zugehöriger Tatsache umkehrt. Indizien und Zeichen werden erst gesetzt, um Tatsachen zu schaffen. Solches geschieht auch in der Erzählung *Die Geisterseher*. Die Hauptfigur Hildeburg gefällt sich zwischen zwei Verehrern und betreibt großen Aufwand, damit sich auf der Ebene der sozialen Zeichen, der Äußerungen und Gesten, ihre Gunst gleichmäßig verteilt. Die Entscheidung für einen der beiden Männer soll vielmehr vom Schicksal getroffen werden. So vereinbart man, als beide in den Krieg ziehen, dass der Überlebende Hildeburg zur Frau bekommen wird. Als schließlich aber beide unversehrt zurückkehren, wird der Zustand merklich unhaltbar. Das Gleichgewicht der Zuneigung ist kaum noch glaubwürdig zu inszenieren, jedes Verhalten wird argwöhnisch interpretiert, und Hildeburg selbst ersehnt eine Entscheidung. Also inszeniert sie das, was wie der gewünschte Zufall aussehen soll. Praktischerweise spukt es angeblich auf ihrem Gut, woraufhin sie beschließt, dass derjenige ihr Mann wird, der sich dem Geist tapferer entgegenstellt. Der Plan gelingt, da tatsächlich einer der beiden erschrickt, während der andere ruhig bleibt und den Geist darüber hinaus sogar entlarvt. Denn die Szene ist, wie angedeutet, eine Inszenierung der Verehrten selbst. Hildeburg spielt mit angeklebter Nase und anderen Hilfsmitteln die Geisterfrau, der tapferere von beiden Bewerbern demaskiert und küsst sie auf der Stelle.

Dass hier eine Inszenierung nachhaltigen Einfluss auf die Wirklichkeit hat, ist offensichtlich. Entscheidend aber ist ein Aspekt, der die Schraube sozusagen noch ein bisschen weiterdreht. Denn zuletzt wird zwar ausgeführt, wie sehr Hildeburg bemüht war, den Versuchsaufbau neutral zu halten, indem sie beispielsweise auslost, in welcher Reihenfolge die Männer sich der Prüfung stellen. Aber beim Ausgang der Sache wird dem Unterlegenen deutlich, „[d]aß durch den Sieg meines Nebenbuhlers trotz des technisch untadelhaften Verfahrens ihren geheimsten Wünschen besser entsprochen worden sei, als wenn ich gesiegt hätte“ (VII, 206). Diese Tendenz hatte sich schon zuvor angedeutet, als man vom späteren Sieger noch glaubte, er sei im Krieg gefallen. Hildeburg nämlich ist offensichtlich nicht einverstanden mit dieser Entscheidung und bemerkt wütend, die Trauer des anderen Bewerbers sei falsch. In der Tat ergibt sich daraufhin die Chance, den Zufall noch einmal entscheiden zu lassen, dieses Mal aber ganz und gar als „frommer Selbstbetrug“ inszeniert (Albrecht 1997, 47). Diese Methode ist

nicht auf die Binnenerzählung beschränkt. Schon bei der ersten Station, als Reinhard mit der Zöllnerin Salome anbändelt, geht es darum, was wirkmächtiger ist: das Faktum oder der Diskurs, der es in dessen Abwesenheit konstituiert. So verspricht Reinhard, er wolle „das Lob Deiner Schönheit verkünden und von Dir erzählen, wo ich hinkomme“ (VII, 17). Die Zöllnerin aber gibt der Macht der Inszenierung eine Abfuhr, indem sie feststellt: „Das ist nicht nötig, alle guten Werke loben sich selbst“ (ebd.).

Die meisten Figuren im *Sinngedicht* teilen diesen Standpunkt nicht. Einige Stunden später nämlich kehrt Reinhard in ein befreundetes Pfarrhaus ein und findet das Leben der Bewohner als Sortierung von Zeichen vor. Der Pfarrer und seine Frau „hatten alle ihre kleinen Erfahrungen und Vorkommnisse auf das Genaueste eingereiht und abgeteilt, die angenehmen von den betrübenden abgesondert und jedes einzelne in sein rechtes Licht gesetzt und in reinliche Beziehung zum andern gebracht“ (VII, 20). Was auf Verfahrensebene nach Stifter klingt, weist in der Sache auf eine allgemeinere Beobachtung hin: Das neunzehnte Jahrhundert, stellt Walter Benjamin fest, ist „wie kein anderes wohnsüchtig“ (Benjamin 1982, 292), nur dass die Einrichtungsakkuratesse hier zusätzlich einen zeichenhaft weltschaffenden Zweck hat. Die eigene Existenz, das eigene Leben – die „wunderbarliche[] Lebensfahrt“ (VII, 20), sagt der Pfarrer – wird in endlosen Rähmchen und Glasglocken inszeniert und damit auch in die gewünschte Form gebracht. Nicht umsonst heißt es von der Pfarrerstochter, sie sehe aus, als käme sie selbst gerade aus einem der Glasschränke; so falsch ist das im Zeichensinne nicht.

Die Inszenierung ist ein Prozess im gewissenhaften Nachgang. Kaum ist Reinhardts Pferd versorgt, schreibt die Tochter Tagebuch und „rasch einen Brief“ (VII, 21). Als der Gast sich kurz darauf verabschiedet, hat der Pfarrer den Besuch simultan bereits im Familientagebuch beschrieben, um Reinhard die Szene lesen zu lassen. Diese Selbstdramatisierung deutet wiederum auf die zentrale Frauenfigur voraus, mit der sich Reinhard zuletzt tatsächlich verbindet. Lucie nämlich hegt eine sorgfältig studierte und mit Notizen versehene Sammlung von Autobiographien.¹² Als man sich schließlich über die Binnenerzählung *Von einer törichten Jungfrau* unterhält, stellt Reinhard eine psychologische Überlegung an, die einmal mehr beschreibt, wie Inszenierung zu Wirklichkeit wird. In Bezug auf eine Kränkung befindet Reinhard,

¹² Wolfgang Albrecht weist daran anschließend auf die Ähnlichkeit der Figuren Lucie und Reinhard hin. Lucies „Arbeitsmuseum“ (1997, 40), das die o. g. Sammlung von Autobiographien enthält, funktioniert als Rückzugsraum analog zu Reinhardts Labor: „Die autobiographischen Werke vermitteln Menschen- und Lebenskenntnisse, die Lucie vor ihrem Rückzug noch nicht und hernach nicht mehr im direkten Weltkontakt selbst gewinnen konnte“ (1997, 42).

daß auch Vorzüge, die nur in der Einbildung vorhanden sind, wenn sie beleidigt oder in Frage gestellt werden, die gleiche Wirkung zu thun vermögen, wie wirklich vorhandene Tugenden, so daß z. B. die Torheit, wenn ihre eingebildete Klugheit angegriffen wird, in ihrem Schmerze darüber zuletzt wahrhaft weise [...] werden kann. (VII, 57)

In seinen verschiedenen Versuchsaufbauten zeigt das *Sinngedicht*, wie diese Unsicherheit die Inszenierung scheitern lassen und zur Katastrophe führen kann – so auch in der Binnenerzählung *Regine*, über welche die Forschung so wie auch für das *Sinngedicht* insgesamt wiederholt feststellt: Es finden sich immer Frauen, die der Mann durch Bildung so formen will, dass sie in sein Leben passen.¹³ *Regine* ist dementsprechend ein „Bildungswerk“ (VII, 88). Diese Problematisierung von Geschlechterrollen aber ist ihrerseits in das Verfahren eingebettet, Wirklichkeit durch Zeichen zu inszenieren. Denn auch die männlichen Figuren verkleiden sich oder bauen wie der beschriebene Pfarrer ihre Lebenswelt zum Zeichenmaterial um. Man denke auch an die Binnenerzählung *Don Correa*, deren gleichnamiger Protagonist den abgerissenen Schiffbrüchigen so gut spielt, dass man ihm seine wahre Identität später nicht mehr glaubt und eher das Schloss anzündet, in dem er sich befindet. Diesem Komplex der Inszenierung entsprechend soll auch besagte *Regine* nicht durch Bildung über die ärmliche Herkunft hinwegtäuschen, sondern diese regelrecht umkodieren. Der erziehende Mann „schämt [...] sich nicht etwa ihres früheren niedern Standes, sondern wollte denselben nur so lange geheimhalten, bis sie die völlige Freiheit und Sicherheit der Haltung und damit eine Schutzwehr gegen Demütigungen erworben habe“ (VII, 82). Die angeeignete Bildung verhilft also zu einer Entwicklung, durch welche die Rolle nicht mehr eine zu entlarvende Inszenierung ist, sondern als Tatsächliches besteht, so dass eine eventuelle Entlarvung gar nicht mehr relevant ist.

Interessant und für diesen Aspekt vielsagend ist die Verbindung von zwei Haltungen, die nicht unbedingt und von sich aus kompatibel sind. Dies ist einerseits der Glaube daran, dass das wohlgeformte Äußere auf ein ebensolches Inneres schließen lässt. Als Erwin, der ‚Erzieher‘ in der Erzählung um *Regine*, im gebildeten Bürgertum endlich auf Frauen trifft, die ihm sympathisch sind, stellt er fest: „[E]s ist nicht möglich, daß diese frohherzigen, sinnigen Wesen inwendig schnöd und philisterhaft beschaffen seien!“ (VII, 63) Zugleich aber geht er selbstverständlich mit der Strategie der Rolle um. Als Deutscher aus Amerika zur Brautschau angereist beschließt er, „sich in bestimmter Gestalt und auf alle Fälle als Amerikaner zu zeigen“ (VII, 62). Im Gegenzug hofft er, „in Reginen [...] ein Bild verklärten deutschen Volkstumes über das Meer zu bringen“ (VII, 83). Diese Verbindung zweier wesensfremder Haltungen ist doppelt

13 Für die Binnenerzählung *Don Correa* zeigt dies Ursula Amrein (1994, 122–151).

mit Uneigentlichkeit aufgeladen. Regine fungiert nicht nur als Bild und damit mittelbares Medium von etwas, sondern vollzieht diese Funktion auch noch im Modus der Verklärung. Und doch qualifiziert sich diese ausdrückliche Inszenierung von Zeichen auf Dauer als Realität beziehungsweise als etwas, das einen höheren Stellenwert hat als die vorgängige Realität.

Gerade in Bezug auf Regine aber scheitert die Inszenierung zuletzt doch, und die Erzählung endet im Selbstmord der Protagonistin. Dieser ist das Ergebnis einer Verschränkung ganz ähnlicher Strategien verschiedener Beteiligter, die allerdings konfliktieren. So gibt Erwin beispielsweise Regine in seiner Abwesenheit in die Obhut dreier Damen, die überall „die drei Parzen“ genannt werden (VII, 88). Seinem Pygmalionprojekt entsprechend, sich eine optimale Frau zu formen, spricht für diese Damen deren Bildung. Wie diese aber definiert wird, lässt aufhorchen:

Da waren voraus drei Damen, deren Umgang ihrem Manne zweckmäßig für sie geschienen hatte, da sie im Rufe einer großen und schönen Bildung standen; denn überall, wo es etwas zu sehen und zu hören gab, waren sie in der vordersten Reihe zu finden, und sie verehrten und beschützten alles und jedes, das von sich reden machte. (ebd.)

Bildung wird damit gleichgesetzt, im Diskurs und in der Semiosphäre prominent zu sein. Die drei Damen gehen souverän mit allem um, was bekannt und in der Öffentlichkeit präsent ist. Passenderweise verhalten sie sich selbst zudem ausdrücklich theatral und agieren zuweilen – genau wie eine befreundete Malerin – als Männer verkleidet, während zudem das Gerücht geht, untereinander sei ihr Umgangston ganz entgegen dem medienwirksamen Gebaren grob und ungeniert. Die Parzen sind damit in erster Linie selbst Könnerinnen der Inszenierung. So viel Schauspiel aber kommt sich in die Quere. Von ihren Erzieherinnen verleitet lässt sich Regine freizügig malen. Anschließend gerät das Bild trotz gegenteiliger Versprechen in Umlauf. Claus-Michael Ort (1998) hat gezeigt, wie gefährlich Kopräsenz von Bild und Original im Realismus sind – noch schlimmer aber, wenn es mehrere Bilder gibt. Regine nämlich empfängt Erwin bei dessen Rückkehr zusätzlich in der Pose der Venus von Milo, die zudem selbst als Gipskopie im Vorzimmer steht.

Aus Erwins Sicht ist dies die falsche Form von Bildung. Während er noch überlegt, wie man einen Rufschaden verhindern kann, ergeben sich weitere Missverständnisse, denn Regine erhält nachts Herrenbesuch. Dies bemerkt zwar nur die Dienerin, berichtet aber Erwin davon, der wiederum eine Affäre befürchtet. Diese beiden Verfehlungen schließlich: ein Nacktbild zirkuliert zu haben und über unangemessenen Besuch ins Gerede gekommen zu sein, belasten Regine so sehr, dass sie sich in ihrer ursprünglichen einfachen Kleidung erhängt. Im Tod streift sie ihre Inszenierung ab. Die makabre Pointe dabei ist, dass es sich bei dem männlichen Besucher um Regines Bruder handelt, so dass Regine

eigentlich keine Sorge hatte, als Ehebrecherin dazustehen. Es ist vielmehr der Leumund des kriminellen Bruders, der sie verzweifeln und fürchten lässt, dieser könnte die Reputation ihrer Rolle beschädigen.

Dass sie mit den Parzen ausgerechnet eine Aufführung von Schillers *Maria Stuart* besucht, passt zur beschriebenen Konstellation. Bei der Königin, die ebenfalls mit ihren verschiedenen Rollen hadert,¹⁴ bekommt es Regine mit „Seelenangst“ zu tun (VII, 107). Dass zuletzt die Katastrophe eintritt, ist verkürzt gesagt auf fehlende offene Kommunikation zurückzuführen. Aus strategischen Gründen spielen alle Figuren verschiedene Rollen, produzieren und zirkulieren Zeichen, bis eine Wirkung eintritt, die weniger mit den Tatsachen gemein hat als vielmehr mit den Zeichen. Vor diesem Hintergrund ist eine Parallelstelle zur Erzählung mit den Geistersehern bezeichnend. Denn in *Regine* heißt es, als Reinhard von der Haushälterin erfährt, sie habe einen Mann bei Regine beobachtet:

Endlich sagte ich: „Wir müssen uns, glaube ich, in den Fall versetzen, wo in einem Hause gebildeter Leute ein Gespenst gesehen worden ist oder gar eine fortgesetzte Spuk- und Geistergeschichte rumort hat. Die schreckhaften Dinge, Erscheinungen, Poltertöne sind nicht mehr zu leugnen, weil vernünftige und nüchterne Personen Zeugen waren und sie zugeben müssen. Allein obgleich keine natürliche Erklärung, kein Durchdringen des Geheimnisses für einmal möglich ist, so bleibt doch nichts anderes übrig, als an dem Verhunftgebote festzuhalten und sich darauf zu verlassen, daß über kurz oder lang die einfache Wahrheit ans Tageslicht treten und jedermann zufriedenstellen wird.“ (VII, 106)

Dass aber genau dieses Programm nicht mehr gelingt, zeigt sich bereits im Versuchsaufbau der *Geisterseher*. Die Hoffnung besteht zunächst darin, dass trotz klar hörbarer Geräusche, Zeugen und Unerklärlichkeit des Phänomens hinter den Zeichen zuletzt doch eine logische Wahrheit steht und dass hinter dem Theater irgendwann die sogenannte „einfache Wahrheit“ hervortritt. Erstens aber tut sie dies selbst in *Regine* erst zu spät, nämlich nachdem die Inszenierung längst irreversiblen Einfluss genommen hat. Und zweitens gelingt das Vorhaben in den *Geistersehern* noch weniger, da sich hier die „einfache Wahrheit“ zwar offenbart, zuletzt aber die Geisterinszenierung selbst die Tatsachen schafft.

Vor diesem Hintergrund tritt gerade die diskursive Inszenierung in der Erzählung *Von einer törichten Jungfrau* noch deutlicher hervor und steht mit all den thematischen Varianten der anderen Binnenerzählungen in einem Dialog. Hier nämlich wird das Diskurstheater auf die Rolle des Publikums hin befragt: Nachdem der junge Drogo hartnäckig behauptet, Salome sei in ihn verliebt, widerspricht sie ihm zwar spöttisch, wünscht sich aber bereits eine Verbindung.

¹⁴ „[D]aß ich ihm nur / Ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert / Zu haben, wie ein Mann, und wie ein König“ (Schiller 1996, 48, v. 1169–1171).

Schon hier verschränken sich die verschiedenen Widersprüche zwischen tatsächlicher Begebenheit und diskursiver Behauptung. Denn Drogo meint im Scherz, was sich daraufhin erst manifestiert, während Salome das Gegenteil behauptet, obwohl ihre Haltung längst der vermeintlich im Scherz beschriebenen entspricht.

Dieses beiderseitige Kokettieren verhindert eine Entwicklung so lange, bis eine unfreiwillige Theaterszene Fakten schafft. Drogo nämlich schleicht sich in eine Gartenlaube, um dort Salomes Stimme zu imitieren und eine Liebesszene inklusive „förmliche[m] Küsseregen“ (VII, 49) zu Gehör zu bringen. Auf dem Weg zum Schauplatz hat er sichergestellt, dass man ihn allerseits gesehen hat und ihm gefolgt ist. So weiß er sich nun von einem Publikum belauscht, das die Szene seinerseits für echt hält – womit es Recht behalten wird. Denn selbst unerkannt befindet sich auch Salome in der Laube und sieht ihre Chance. Sie erwidert Drogos Küsse, die beobachtende Gesellschaft gibt sich zu erkennen, so dass kein Weg mehr hinter die inszenierte Paarfindung zurückführt, deren tatsächliches Zustandekommen sich kaum plausibel oder glaubwürdig erklären ließe.

Die Nachhaltigkeit und Streuweite solcher inszenierter Fakten zeigt sich daran, wie parodistisch vollständig das Spektrum der Personen ist, die gemeinsam gelauscht haben und das Paar nun zur unmittelbaren Verlobung drängen. Neben der Landbevölkerung sind nicht nur Drogos Freunde sowie Verwandte und Eltern des Mädchens da, sondern auch ihr just aus dem Militärdienst heimgekehrter, sehr ernsthafter Bruder. Aus den inszenierten Zeichen ist mit dem Schritt auf die Bühne Realität geworden. Das folgende Heiratsversprechen fixiert den Effekt, indem es nebenbei selbst ein Realität schaffender diskursiver Akt ist. Später allerdings scheitert die Verbindung aus anderen Gründen, weil Salome sich nicht dem Diskurstheater der gesellschaftlichen Schicht ihres Verlobten anzupassen vermag, der ihr schließlich berichtet, man nenne sie ihres plumpen Benehmens wegen „das Kamel“ (VII, 51). Obwohl Kränkung und beiderseitige Enttäuschung eine Heirat verhindern, bietet *Von einer törichten Jungfrau* eine besonders ausdrückliche Thematisierung von Zeichen, die als Tatsache manifest werden.

4 Fazit

Die hier gemachten Beobachtungen schließen zunächst an die jüngere Realismusforschung an, die vermehrt semiotische Zugänge wählt.¹⁵ Mit der Denkfigur der Inszenierung allerdings weist insbesondere Kellers *Sinngedicht* einen modernen

¹⁵ Arndt (2009); Meyer (2009); Schneider/Hunfeld (2008); Kittsteiner/Kugler (2007).

Vektor auf, weil Inszenieren und Fingieren nicht nur den zeichenhaften Aufbau der Welt ausstellen.¹⁶ Vielmehr wird auf sem-ontologischer Grundlage die Frage verhandelt, wer auf welche Weise die Definitionsmacht über solche zeichenhafte Wahrheit, Tatsachen und Weltmodelle hat. Modern ist dieser Vektor insofern, als er die Instabilität einer Realität vordenkt, die nicht nur aus Zeichen gemacht ist, sondern in der auch derjenige über Macht verfügt, der diese Zeichen setzt. Die einzelnen Erzählungen im *Sinngedicht* führen die konkurrierenden Ansprüche einer Poiesis vor, indem Tatsachen nicht nur als Zusammenhang von Zeichen, sondern als Wettstreit von Inszenierungspraktiken erscheinen, die bereits das moderne Vorzeichen des Zweifels an einer zeichenunabhängigen Wirklichkeit tragen.

Als Resümee sei noch einmal Ecksteins *Nervös* herangezogen, weil hier die große Bandbreite von Reflexionen sowohl auf gelingende als auch scheiternde inszenierte Zeichen recht arglos in einer einzigen Pointe zusammengefasst wird. In der eingangs beschriebenen Humoreske um die zärtlich tuenden Eheleute, die so lange spielen, bis die Ehe tatsächlich wieder harmonisch verläuft, findet sich der erwähnte Verweis auf Goethes *Bajadere*. Entscheidend für Texte wie *Nervös* und Kellers *Sinngedicht*, welche die Inszenierung von Wirklichkeit behandeln, ist der Umstand, dass es bei Goethe noch einen Gott braucht, der die Inszenierung umsetzt und in Realität überführt. Diese Wirkmacht geht bei Eckstein und Keller von den Zeichenproduzierenden und von der Eigendynamik der Zeichen selbst aus. In Erzählungen wie *Regine* wird ausgesprochen modern über die Funktionsweisen der Semiosphäre „Öffentlichkeit“ reflektiert. Lucie, die Frau, in der sich Reinhardts Suche zuletzt erfüllt, ordnet dieses Diskurstheater bezeichnend mehrdeutig ein: „Das Geheimnis ist ein sehr einfaches [...]. Manchmal scheint mir, daß jeder etwas anderes sagt als er denkt, oder wenigstens nicht recht sagen kann, was er denkt, und daß dieses sein Schicksal sei“ (VII, 298–299).

Es bleibt offen, ob sich „dieses sein Schicksal“ auf den Umstand bezieht, die eigenen Gedanken nicht klar zu kommunizieren, oder auf das Gesagte selbst, das dementsprechend von der wirklichen Innenwelt abweicht. Gerade im zweiten Fall wäre die Feststellung, dass dieses konstruierte und nichtauthentische Gesagte leicht zum Schicksal wird, ein treffendes Fazit.

¹⁶ Diesen Aspekt arbeiten grundlegend Hans Vilmar Geppert (1994), Claus-Michael Ort (1998) und speziell für *Die Leute von Seldwyla* Martin Stingelin (2003) heraus.

Literatur

- Albrecht, Wolfgang. „Die Utopie der Liebe. Über den rahmenstiftenden Sinnzusammenhang in Kellers Novellenzyklus *Das Sinngedicht*“. *Michigan Germanic Studies* 23.1 (1997): 39–56.
- Amrein, Ursula. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers „Sinngedicht“*. Bern: Peter Lang, 1994.
- Arndt, Christiane. *Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus*. Freiburg/Br.: Rombach, 2009.
- Baßler, Moritz. „Texte und Kontexte“. *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1. Gegenstände und Grundbegriffe*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007. 355–369.
- Begemann, Christian. *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Berns, Jörg Jochen. „Geflacker in dunklen Räumen. Von der ‚Camera obscura‘ zu Kino und Bildschirm“. *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Hg. Matthias Bruhn, Kai-Uwe Hemken. Bielefeld: transcript, 2008. 25–36.
- Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1996.
- Eckstein, Ernst. *Nervös. Die Zwillinge. Zwei Novellen*. Leipzig, o. J. [1888].
- Fontane, Theodor. „Schach von Wuthenow“. *Werke. Schriften und Briefe*. Abteilung I. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Bd. 1. Hg. Walter Keitel, Helmuth Nürnberger. München: Hanser, 1970. 555–684.
- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Faust. Eine Tragödie“. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*. Bd. 6.1. Weimarer Klassik. 1798–1806. Hg. Victor Lange. München: Hanser, 1986. 535–673.
- Graevenitz, Gerhart von. „Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*“. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. 147–189.
- Grizelj, Mario. *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur*. München: Fink, 2018.
- Hörisch, Jochen. *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Hunfeld, Barbara und Sabine Schneider (Hg.). *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Irmscher, Hans-Dietrich. „Physik und Liebe. Ein Versuch über Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*. Hg. Peter Ensberg, Jürgen Kost. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 71–87.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press, 2006.
- Kaiser, Gerhard. „Experimentieren oder Erzählen. Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001): 278–301.
- Kittstein, Ulrich und Stefani Kugler (Hg.). *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: Fischer, 2012.
- Lotman, Jurij. „Über die Semiosphäre“. *Zeitschrift Für Semiotik* 12.4 (1990): 287–305.
- Menninghaus, Winfried. *Unendliche Verdopplung. Die fröhromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Meyer, Ingo. *Im ‚Banne der Wirklichkeit? Studien zum Problem des deutschen Realismus und seinen narrativ-symbolistischen Strategien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Naumann, Barbara. *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman*. Basel: Schwabe, 2012.
- Nies, Martin. „Kultursemiotik“. *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Hg. Christoph Barmeyer, Petia Genkowa, Jörg Scheffer. Passau: Stutz, ²2011. 207–255.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Posner, Roland. „Kultursemiotik“. *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Hg. Ansgar Nünning, Vera Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. 39–71.
- Preisendanz, Wolfgang. „Gottfried Kellers „Sinngedicht““. *Zeitschrift Für Deutsche Philologie* 82.2 (1963): 129–151.
- Schiller, Friedrich. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 556–676.
- Schiller, Friedrich. „Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5. *Dramen IV*. Hg. Matthias Luserke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1996. 9–148.
- Schneider, Sabine. „Offene Versuchskulturen. Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Labor der Phantasie. Texte zur Literatur- und Wissensgeschichte*. Hg. Jutta Müller-Tamm. Berlin: Alpheus, 2015. 1–30.
- Selbmann, Rolf. *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*. München: Fink, 1981.
- Simonis, Annette. *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.
- Stingelin, Martin. „Seldwyla als inszenierte semiotische Welt. Ein unvermuteter schweizerischer Schauplatz der Zeichenreflexion“. *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Hg. Ethel Matala de Mazza, Clemens Pornschorlegel. Freiburg/Br.: Rombach, 2003. 209–226.
- Strowick, Elisabeth. „Gottfried Kellers Szenographie des Wirklichen“. *Sprache und Literatur* 49 (2020): 215–240.
- Tetzlaff, Stefan. *Heterotopie als Textverfahren. Erzähler Raum in Romantik und Realismus*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Tetzlaff, Stefan. „Überlegungen zu ‚prekären‘ Literaturen am Beispiel von Theodor Fontane, Ernst Eckstein und Paul Lindau“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59 (2018): 70–90.
- Thüring, Hubert. „Kraft, oder so was‘. Poetik und Wissen(schaft) des Lebens in der Rahmenerzählung von Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *LebensWissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert*. Hg. Peter Schnyder, Judith Preiss, Benjamin Brückner. Freiburg/Br., Berlin, Wien: Rombach, 2016. 135–168.
- Würgau, Rainer. „Der Kristallograph in Gottfried Kellers *Sinngedicht*. Christian Heusser als ein Modell für den Naturforscher Reinhart“. *Monatshefte* 107.2 (2015): 179–200.

