

Peter Utz

Verengte Aussichten, neuer Glanz

Fensterblicke in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*

1

Kellers grünen Heinrich treffen wir immer wieder am Fenster. Dort sucht er mit den Augen den Zugang zu einer Welt, die ihm nicht unmittelbar offensteht. Er sucht sie im Blick, weil er keinen unmittelbaren Zugang zu ihr hat. Das lässt sich an der Folge von Fensterblicken im Roman ablesen. Sie ‚rahmen‘ das Verhältnis von Innen und Außen, von Ich und Welt, zu immer neuen Momentaufnahmen. Mit wechselnden Perspektiven und Öffnungswinkeln wird dieses Verhältnis literarisch verbildlicht, wenn Glasscheiben sich zwischen den Helden und die Romanwelt legen, aber auch wenn Heinrich mit kräftiger Geste die Fenster aufstößt. Das liberale Glücksversprechen, dass jeder sich auf seine Weise einen Platz in der Welt sichern und gleichzeitig zu sich selbst finden könne, wird dabei auf die Probe gestellt. Als ‚Bildungsroman‘ hatte dieses Versprechen mit Goethes *Wilhelm Meister* seine prägende literarische Form erhalten. Die Fensterblicke in Kellers Roman konfrontieren dieses literarische Programm mit der widerständigen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Und die Unterschiede, die sich dabei zwischen den beiden Fassungen des Romans von 1854/55 und von 1879/80 zeigen, messen den Abstand, der sie von dieser Individualutopie trennt.

Gleichzeitig wird an diesen Fenster-Stellen auch der Anspruch des poetischen Realismus auf die Möglichkeit einer ästhetischen Aneignung von ‚Welt‘ auf die Probe gestellt. Perspektivische Brechungen und unterschiedliche Öffnungswinkel des Fensters zeigen an, ob und wie dieser Anspruch überhaupt mit der Realität vor den Fenstern zu vermitteln ist und welche komplizierten Operationen nötig sind, um Welt und Subjekt zusammenzuführen. Das Verhältnis von Blick und Welt, und die entscheidende Rolle der Beleuchtung, unter welcher dem Blick die Welt erscheint, wird an diesen Stellen als im Wortsinn ‚ästhetisches‘, als eines der Wahrnehmung begreifbar. Dies reflektiert die Literatur des poetischen Realismus vorzüglich an ihrer Schwesternkunst, der Malerei, gerade als diese ihrerseits durch die Fotografie zu neuer Selbstbestimmung herausgefordert wird. So wie die Malerei erkennt, dass sie die Welt nicht mit dem Pinsel fotografieren kann, so erkennt die Literatur an der Malerei, dass es eigentlich darauf ankommt, den Blick auf die Welt und nicht die Welt selbst festzuhalten. Das ist der ästhetische Anspruch, den Kellers Roman aufrechterhält, auch wenn sein Held daran scheitert.

Wie repräsentativ dieser Anspruch für die Epoche ist, kann ein anderer Heinrich eines anderen schreibenden Malers, Heinrich Drendorf aus Stifters *Nachsommmer*, bezeugen. Denn dieser versucht ebenfalls, „den ganzen Blick, in dem ein Hintereinanderstehendes im Dufte Schwebendes vom Himmel sich Abhebendes enthalten war, auf Papier oder Leinwand zu zeichnen und mit Ölfarben zu malen“ (Stifter 1949, 292–293). Das ist ein am Bildmedium formulierter Programmanspruch des poetischen Realismus. Denn dieser „ganze[] Blick“, den es darzustellen gilt, ist die subjektive Seite jener Fixierung auf die Totalität der Weltdarstellung, welche die Programmschriften des poetischen Realismus einfordern.

An den Fenstern von Kellers Roman zeigt sich jedoch: dieses Ganze ist nicht als ein Ganzes zu haben. Einen „ganzen Blick“ kann es hier immer weniger geben. Die Reihe von Fenster-Stellen, festgehalten als eine Folge von szenisch gerahmten Augenblicken, lässt vielmehr eine zunehmende Verengung des Blickwinkels erkennen. Diese bildet inhaltlich die Verengung von Heinrichs Lebensaussichten ab: Er wird hineingetrieben in die dunkelste materielle und seelische Not, bis die Erstfassung dieses Lebensexperiment mit dem jähnen Tod des Helden abbricht. Die Zweitfassung dagegen gibt ihm mit ihrem neuen Schluss nicht nur die bescheidene Aussicht auf ein anständig zu führendes Beamtenleben zurück. Sie verwandelt auch deren Wahrnehmungs- und Darstellungsdispositiv, sie ist im Wortsinn eine ‚Revision‘ der Erstfassung. Denn die Verengung des Blicks erzeugt einerseits eine neue Tiefenschärfe der Wahrnehmung. Andererseits entstehen aber auch neue Bilder, wenn sich die Pupillen schließen. In der Zeit der Überarbeitung des Romans formuliert Keller 1879 in seinem *Abendlied* das Schließen der „Augen“ – „Fensterlein“ als ein Verbildlichen, bei dem an der Schnittstelle von Außen und Innen „Bild um Bild“ entsteht (IX, 43; vgl. Utz, 1990). Das tief stehende Licht auf dem „Abendfeld“ (IX, 43) gibt diesen Bildern ihre Schärfe und ihren Goldglanz gleichzeitig. Auch in der Zweitfassung des Romans erzeugt die Verengung der Aussichten neue Bilder, an denen er die Bildhaftigkeit der Darstellung selbst reflektieren kann. Und er setzt in der Lichtführung neue Glanz-Akzente, als versteckte Signaturen eines Überarbeitungsprozesses, der das Romanexperiment bis an die Grenzen des ‚realistischen‘ Paradigmas treibt.

2

Um dies nachzuverfolgen, soll die Reihe der Fenster-Blicke im *Grünen Heinrich* an einigen repräsentativen Stellen aufgeblättert werden: In der Erst- wie in der Zweitfassung des Romans schlägt bereits die Jugendgeschichte mit der ausführlichen Beschreibung des Blicks aus dem Fenster in den Innenhof des Elternhauses

die Grundakkorde an: Dieser frühe Fensterblick fällt in ein grün eingetöntes „Paradies“ (I, 32), assoziiert mit der Kindheit, wie diese abgeschirmt von der Welt. Das Herbstlicht, welches die Mauern „wehmütig vergoldet“ und dem Wasser des kleinen Brunnens einen sanften „Silberglanz“ aufsetzt (ebd.), tönt die Szene jedoch bereits leicht melancholisch ab. Viel später, in seinen Heimatträumen, wird sich der grüne Heinrich wieder vor diesem Gartenparadies finden, in dem er auch die Mutter „im Glanze der Jugend und Schönheit“ (III, 121) erblickt. Doch in einer vertrackten traumhaften Inversion von Innen und Außen bleibt er durch ein Fenster von ihr getrennt. Er kann es nicht öffnen, und es sperrt ihn nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich aus diesem Jugendparadies aus.

Die Jugendgeschichte jedoch hält ihrem Helden die Welt und die Perspektiven noch möglichst offen. Im Gartenparadies bringt das Sonnenlicht mit seinem wandernden Einfallsinkel die Tages- und mittelbar auch die Lebenszeit im Roman zum Laufen. Anschließend führt der Erzähler den Leser über diesen Raum hinaus, indem er schildert, wie dem grünen Heinrich rittlings auf dem Dach das ganze Panorama seiner Vaterstadt zu Füssen liegt, bis hin zu den Schneebergen. Diesen „ganzen Blick“ fängt der Roman hier beschreibend ein. Dabei lenkt ihn auch hier die Sonne, indem sie im Sinken an einem Türmchen heraufsteigt. An dessen Spitze dreht sich ein „glänzender goldener Hahn“, den das Kind für „Gott“ hält (I, 34). Diese bekannte Passage demonstriert ein erstes Mal das Zusammenspiel von Blick und Licht und von Sehen und bildhaftem Bedeuten. Und Keller setzt mit dem Blick in den Paradieshof und dem Panoramablick vom Dach gleich die Grenzwerte eines Wahrnehmungsraums zwischen verlorener Kindheit und utopischen Lichteffekten des Himmels. Dazwischen muss Heinrich sein Wahrnehmungsverhältnis zur Welt in wechselnden Blicksituationen immer wieder neu einstellen.

Dabei ergeben sich in der Romanfolge sprechende Konstellationen und Kontraste. Beim Onkel im ländlichen Pfarrhaus stehen für Heinrich die Fenster offen; morgendlicher „Sonnenglanz“ (I, 180) dringt ins Zimmer und lässt bedeutsam das Bild der Meret lebendig werden, das dort hängt. Und im Abendlicht, an den Westfenstern des Hauses, kann Heinrich nur staunen über „Farbe und Glanz, Bewegung, Leben und Glück, reichlich, ungemessen, dazu Freiheit und Überfluß“ (I, 191). Der „Überfluß“ der Welt, wie aus dem *Abendlied* (IX, 43), füllt hier einen Wahrnehmungsraum, in dem sich Subjekt- und Objektpol noch kaum trennen und in dem der „Glanz“ noch keine spezifischen Akzente setzt – später wird sich dies ändern. Und der Naturraum scheint im Pfarrhaus noch unmittelbar zugänglich; die offenen Fenster evozieren mit nächtlichem „Monden-silber“ gelegentlich noch den romantischen Fensterblick (I, 261).

Umso schärfer der Kontrast zum Atelier des Meisters Habersaat, in welches der grüne Heinrich anschließend gesteckt wird. Dort werden Abbilder von Abbildern hergestellt; entsprechend lassen die Fenster des ehemaligen

Klosterrefektoriums, das in eine Bilderfabrik verwandelt wurde, nur das Arbeitslicht hinein, gestatten aber keinen Blick nach draußen. Doch gerade dies übt, wie der Erzähler ironisch anmerkt, einen „wohlthätigen Einfluß“ auf den „Fleiß“ der „Kunstbeflissen“ aus (I, 266). Diese Kunst würde von der äußeren Wirklichkeit nur gestört. Als Heinrich aus diesem Arbeitsgefängnis entkommt, sucht er sich denn auch für seine ersten eigenen Malversuche ein Atelier wieder ganz in der Höhe, in einer Dachkammer, deren Fenster den „ersten und letzten Sonnenblick“ auffangen und die gleich auch „klar gewaschen“ werden (I, 287–288). Trotzdem schafft es Heinrich nicht, hier ein produktives Verhältnis von Innen- und Außenwelt herzustellen, das er auch in eigenen Bildern kreativ umsetzen könnte. Die Vermittlung zwischen Fenster und Staffelei will ihm nicht gelingen.

In dieses Wahrnehmungs- und Darstellungsdispositiv der Fensterblicke rücken auch die beiden Frauen Judith und Anna ein. Bei Judith steht Heinrich im Wortsinn das Fenster offen, durch das sie ihn einlässt (II, 66). Und am offenen Fenster findet er sich mit ihr zusammen, unter dem „Glanz“ des nächtlichen Himmels:

So hatten wir in diesen Nächten vollauf zu plaudern und saßen oft stundenlang am offenen Fenster, wo der Glanz des nächtlichen Himmels über der sommerlichen Welt lag; oder wir machten dasselbe zu, schlossen die Läden und setzten uns an den Tisch und lasen zusammen. (II, 69)

Die Welt findet sich entweder am offenen Fenster oder im Buch: Diese mediale Alternative weist versteckt darauf hin, dass der Roman selbst das Fenster zu einer eigenen Welt sein will. Nicht umsonst wird Judith am Schluss der Zweitfassung das „geschriebene Buch meiner Jugend“ (III, 281), in der dies alles steht, zugeeignet erhalten: Sie muss nicht nur als Frauenideal, sondern auch als ideale Leserin in die Zweitfassung heimkehren, wenn diese trotz allem gut ausgehen soll.

Anna dagegen ist im Roman von Anfang an mit dem Bild assoziiert (Schneider 2009). Nicht nur, weil Heinrich sie porträtiert, sondern auch weil sie immer wieder in Blickkonstellationen auftritt, die durch Fenster gerahmt sind. Die aus dem Welschlandjahr heimgekehrte Anna erscheint in einem ganzen Setting von Fensterblicken (I, 298); sie wird von Heinrich hinter dem Fenster stehend gesehen (I, 299), während ihr Heinrich seinerseits wieder vom Fenster nachsieht, als sie zur Kirche geht (I, 303). Auch nach der Annäherung im Tellspiel schützt eine pantomimische Abschiedsszene am Fenster die beiden Liebenden vor zu großer, körperlicher Intimität (I, 397). Noch die sterbende Anna wird gelegentlich „ans Fenster gebracht“ und dieses wird geöffnet, so dass der „silberne See“ ins Zimmer „herein glänzen“ kann (II, 63). Vollends zum Bild wird die tote Anna, als Heinrich in der bekannten, wunderbar anmutenden Passage hinter dem kleinen Fenster im

Sarg ihr Gesicht erblickt. Denn in der Glasscheibe, die Heinrich einem alten Bilderrahmen entnimmt, hat er, nachdem er sie klargewaschen hat, drei musizierende Engelknaben entdeckt, die sich dem Glas eingeprägt haben. Als man den Sarg unterwegs auf der Höhe des Berges einen Moment absetzt, blicken nicht nur die Wolken durch dieses Augen-Fensterlein auf die tote Anna hinein. Der Erzähler imaginiert auch umgekehrt: „Wenn Anna jetzt die Augen hätte aufschlagen können, so würde sie ohne Zweifel die Engel gesehen und geglaubt haben, daß sie hoch im Himmel schwebten“ (II, 82–83). Diesen Satz fügt Keller bei der Überarbeitung in die sonst unveränderte Erstfassung der Passage ein. Dieser imaginäre Blickwechsel zwischen Anna und dem Himmel ist eine entscheidende Bereicherung der Zweitfassung. Denn mit dem Satz, den Keller gewissermaßen als zusätzliche Glasscheibe in die Zweitfassung einschiebt, wird ein ganzes ästhetisches Programm akzentuiert: Hier erst wird ein Blick imaginiert und im Wortsinn ‚gemalt‘: In Annas Blick steckt ein Bild, und ihr Blick wird zum Bild. So erhält er gegenüber der bloßen Wirklichkeit den Mehrwert der literarischen Phantasie: In einer Realität, in der man auch dem Himmel kaum mehr reale Engel zutraut, können die Engel nur als ästhetische Figuren hineingespiegelt werden, als Bild- und Blickoffenbarungen, als Offenbarungen der Kunst. Eine utopische Dimension erscheint in der kruden Realität.

„Verklärung“ heißt dafür das religiös angehauchte Programmwort des Realismus, das Keller in der hier, in der Zweitfassung, neu formulierten Blickimagination umsetzt. Schon viel früher im Roman ordnet er es Anna zu: Am Anfang der Liebesgeschichte hatte Anna an der gleichen Stelle auf der Berghöhe, dem Himmel am nächsten, mit Heinrich Halt gemacht. Sie erscheint ihm schon dort als „federleichte, verklärte Gestalt“, „im Glanze der untergehenden Sonne“ (I, 219). In der Erstfassung steht hier statt „Glanz[]“ noch „Gluth“ (XI, 269). Bei der Überarbeitung transformiert Keller das erotische Begehrten und setzt mit dem „Glanz[]“ einen ästhetischen Akzent. Er wird als heimlicher Leitbegriff den zweiten Teil der Zweitfassung durchziehen. Und er entsteht erst in der Beleuchtung durch die tiefstehende Sonne und verwandelt Anna in der Zweitfassung schon an dieser Stelle in ein „zartes Frauenbildchen“ (I, 219). Als solches wird sie schließlich hinter der Glasscheibe des Sarges stillgelegt, aber mit der Möglichkeit, dass sie nun, in der Imagination Heinrichs, die Augen neu aufmachen könnte zu einem Blick auf die Welt, in dem sich das himmlische Versprechen der Kunst und die irdische Realität überlagern.

In der Münchner Kunstwelt wird Heinrichs Weltwahrnehmung in neuen Blickkonstellationen auf die kreative Probe gestellt. Doch dabei den Blick zu malen, gelingt nur dem Text, nicht dem malenden Heinrich. So entsteht ihm nicht eines jener repräsentativen Großgemälde, mit denen ein Lys in seinem Atelier mit den großen, ideal ausgerichteten Fenstern (II, 143) aufwarten kann, sondern, in seiner

Depression, nur jene „kolossale Kritzelei“ (II, 264), in der man schon einen Schritt in die Richtung der abstrakten Kunst gesehen hat (Naumann 2009; Müller 2009, 307–310). Von diesem Bild schwenkt der Blick in einer in der Zweitfassung neu eingefügten Passage ab, durch das Fenster zu den „Wolken“, als würde Heinrich in ihnen eine wie auch immer wolkige Realitätsvorlage zum grauen Strichelgebilde, das er fabriziert hat, suchen (II, 264).¹ In der Geschichte der Malerei setzen ja tatsächlich Wolkenmalereien Wegmarken in Richtung Abstraktion, etwa bei Turner oder bei Stifter. An Kellers Romanheld dagegen zeigt sich in diesem in der Zweitfassung neu platzierten Fenster- und Wolkenblick zunächst nur sein Realitätsverlust.

Diesem überoffenen, aber nur ins Leere führenden Blick setzt die Zweitfassung in einem neu eingefügten Kapitel das „Flötenwunder“ entgegen. Auf dem Tiefpunkt seiner materiellen Not, nachdem er bereits drei Tage nicht mehr gegessen hat, rettet sich Heinrich in der Erstfassung, indem er ein Buch gegen einige Münzen eintauscht. Sie erscheinen ihm „wie der Sonnenaufblitz eines unmittelbaren allernächsten Wunders“, und er genießt auf einer Parkbank im Freien den ephemeren „Glanz der klingenden Silberstücke“ (XII, 295). Dieses simple Tauschwunder ersetzt die Zweitfassung durch ein hoch komplexes intermediales Wahrnehmungs- und Darstellungsdispositiv.² Dazu sind die fast geschlossenen Fenster und die zunächst geschlossenen Augen Heinrichs die Voraussetzung: In seinem dunklen Zimmer, einer *camera obscura* im Wortsinn, fällt beim Erwachen nur ein einziger Sonnenstrahl durch die „schmale Ritze“ zwischen den Fenstervorhängen und lässt die in einer Ecke vergessene Flöte aufglänzen (III, 64). Dieser Glanz-Effekt entsteht erst dadurch, dass der Sonnenstrahl von der „goldenen Spitze eines Blitzableiters“ eines entfernten Hausdachs zurückgeworfen wird – ein romaninterner Reflex auf die Stelle mit dem göttlichen Turmhahn der Jugendgeschichte. Fast augenzwinkernd setzt ihm der alte Keller diesen Blitzableiter entgegen, so wie die Aufklärungszeit seinerzeit die Kirchtürme mit Blitzableitern versah, weil ihr Zweifel kamen, ob Gott seine eigenen Häuser nicht ohnehin vor dem Blitz verschonen würde (Walter 2010, 98–101). Der komplexe Zufall des gebroche-

¹ Damit antizipiert die Zweitfassung den Fensterblick der Erstfassung am Ende der Szene, nach Eriksons ironischer Rede und seinem Abschied. In der Erstfassung heißt es: „Er sah durch das hohe Fenster, dessen untere Hälfte verhüllt war, in die leere Luft hinaus, das freundliche Stück blauen Himmels schien anderswohin niederzublicken auf rüstig bewegtes Menschengewimmel [...]“ (XII, 226).

² „Das merkwürdig vertrackte Arrangement lässt Verklärung und Humor so interagieren, dass die Verknüpfung der Sachverhalte geradezu widerruft, was sie zugleich behauptet“ (Andermatt 2016, 42).

nen Lichtstrahls, den Keller als ein „Wunder“ in seinen Roman hineinzwingt, lenkt Heinrichs Blick auf die Flöte. Um sie verkaufen zu können, poliert er sie mit einem „Restchen Firnis“ auf wie ein Bild (III, 64); der Sonnenglanz auf der Flöte wird als Kunst-Reminiszenz konserviert.

Beim Trödler, in dessen ebenfalls „dunkle[m] Laden“ Heinrich die Flöte verkaufen will, muss er auf ihr vorspielen. Er wählt die Arie von Agathe am Anfang des 3. Aktes der Oper *Freischütz* von Carl Maria von Weber. Dieses akustische Echo eines Hauptwerks der Romantik von 1821, das Keller neu in die Zweitfassung einbaut, ist ebenso komplex und hintersinnig gebrochen wie der Lichtstrahl, den er auf die Flöte fallen lässt. Denn Agathe singt ihre Arie dort in bräutlichem Weiß, nur mit einem „grünen Band“ geschmückt, in einem Zimmer, das wiederum durch einen „durch das Fenster hereinfallenden Sonnenstrahl“ beleuchtet wird (Weber 1843, 48). Auf dieses Sonnenlicht bezogen singt Webers Agathe:

Und ob die Wolke sie verhülle,
Die Sonne bleibt am Himmelszelt!
Es waltet dort ein heil'ger Wille,
Nicht blindem Zufall dient die Welt!
Das Auge, ewig rein und klar,
Nimmt aller Wesen liebend wahr! (Weber 1843, 39)

Der grüne Heinrich gelangt jedoch bei seinem zitterigen Spiel aus der Erinnerung nur „bis zum zehnten oder zwölften Takte“ (III, 66). Auch wenn er dann noch, nach erneuter Aufforderung durch den Trödler, weiterspielt: Jener Augentriumph, auf den Webers *Freischütz* in den folgenden zwei Versen hinausläuft und der auch ein Triumph der göttlichen Vorsehung ist, wird von Keller im Text weggestrichen, mitsamt den Ausrufezeichen nach „Himmelszelt“ und „Welt“.³ Es bleibt nur die Behauptung, dass die Welt nicht durch „blinden Zufall“ gelenkt werde – was die Stelle in widersprüchliche Verbindung bringt zu jener „Zufalls“-Ökonomie, welche gegen das Ende der Zweitfassung mit einer schon im Roman thematisierten irritierenden „Aufdringlichkeit“ (III, 278) aufgeboten werden muss, um ihn seinem neuen Schluss zuzuführen (Müller 1988, 81–84).

Die Musik wird hier als Reminiszenz der Romantik und ihrer synästhetischen Träume und als Katalysator-Kunst in das intermediale Dispositiv des Romans eingebracht, um in einer weiteren Fenster-Stelle nun die Verbindung zur nächsten Handlungsepisode aufzubauen. Denn vor dem Fenster des Trödella-

³ Keller ließ sich für die Redaktion der Passage extra vom Verleger das Libretto in der zitierten Edition von 1843 zuschicken (DKV 3, 1203). Vgl. Kellers Verkürzung der Stelle (III, 66).

dens taucht Dortchen auf, angelockt durch die Musik, als noch unbekanntes schönes Frauengesicht, „gleich einem Sonnenaufgang“, und so öffnet man ihr das Fenster, so weit es durch die dahinter aufgehäufte „Trödelware“ geht (III, 66). Ihr Gesicht mit seinem „Maienglanz“ und ihr Blick ist – analog zum Lichtwunder des Sonnenstrahls – ein Licht-Blick, der selbst auf der „traurigen Person“ des grünen Heinrich neuen „Glanz“ hinterlässt (III, 67).

Als Heinrich schließlich die Münzen besieht, die er wie in der Erstfassung als Unterpfand einer neuen Lebenshoffnung in der Hand hält, überlagert sich deren „Silberglanz“ in der Zweitfassung mit dem Glanz der Flöte und dem Glanz des unbekannten Frauenblicks:

Der helle Silberglanz, der Glanz der vorhin gesehenen, noch nachwirkenden zwei Augen und der Sonnenstrahl, der am Morgen kurz nach dem Gebete mir die vergessene Flöte gezeigt hatte, schienen mir alle aus der nämlichen Quelle zu kommen und eine transzendenten Wirkung zu sein. (ebd.)

„Glanz“ wird so zum Glücksversprechen, das nicht einfach als materieller Wert den Dingen eigen ist, sondern der erst in einer komplexen Blick- und Lichtkonstellation entsteht. Man muss seine „Quelle“ nicht unbedingt, wie Heinrich, in einer ‚Transzendenz‘ suchen: Es ist der Autor der Überarbeitung, der diesen „Glanz“ als neues Leitmotiv in die Zweitfassung hineingesetzt hat. Mit dem Stichwort „Glanz“ lässt er dort eine neue, feine Lichterkette aufleuchten, wie um dem grünen Heinrich, gerade wenn sich seine realen Aussichten immer mehr verengen, doch noch einen Ausweg, ja einen Heimweg, aufzuzeigen.

Schon im Kapitel „Lebensarten“ bringt Keller den Begriff dreimal neu ins Spiel, als es um jenes prächtige Ölgemälde geht, das auf der Ausstellung als Plagiat von Heinrichs blasser Landschaftsskizze demonstriert, was der „Glanz des Könnens“ (III, 38), der „energische Glanz des Pinsels“ bewirken kann (III, 39). Ge-wiss: das ist auch ein potentiell trügerisches Glänzen, wie es in der Kunststadt nicht selten ist; das Adjektiv „glänzend“ zeigt es dann an. Es kann jedoch auch diskret ein Glücksversprechen enthalten. Beim Trödler, den erst die zweite Fassung auf den sprechenden Namen Schmalhöfer tauft, muss der grüne Heinrich in einem dunklen Kellerloch, in das nur noch durch eine „schmale Schießscharte“ das Licht einfällt, Fahnenstangen für die Fürstenhochzeit bemalen – Heinrichs Malambitionen und die Fensteröffnung finden sich hier auf dem gleichen Nullpunkt (III, 76). Diesen höchst verengten Aussichten antwortet neuer Glanz: Draußen, vor dem dunklen Gelass, herrscht das „lieblichste Sommerwetter“ – so heißt es in der Erstfassung (XII, 311). Der Erzähler der Zweitfassung rückt an der Stelle die Zeiger leicht in den „Spätsommer“ vor, und er setzt einen neuen Glanz-Akzent: „Draußen glänzte anhaltend der lieblichste Spätsommer“ (III, 78).

Diese minimale, diskrete Veränderung verweist auf einen entscheidenden Perspektivwandel: Erst wenn die Sonne schon tiefer steht, erst im Bewusstseinslicht einer ‚Spät‘-Zeit, wird die Zweitfassung gegen ihr neues Ende hin zu einem „Abendfeld“. Dort entstehen jene Glanz-Effekte, die sich auch immer deutlicher bildhaft verdichten. Und als solche Glanz-Bilder werden sie in die Zweitfassung hineingespiegelt, wie die Engelsbilder ins Glas vor die Augen der toten Anna. So halten sie dem Leser, für den dieser Blick gemalt wird, ein Glücksversprechen vor die Augen, auch dort, wo die Realität eine Dunkelkammer bleibt. Das zeigt sich beim Flötenwunder in der Figur des Dortchens, das Heinrich bei der Heimreise auf dem Grafenschloss wieder antrifft – die Freischütz-Arie wird zum Wiedererkennungszeichen (III, 151 und 182). Nun wird Dortchens „Glanz[]“ auch dem grünen Heinrich zuteil. Er schiebt sich in der Zweitfassung in seinen Blick, der zu dem Dortchens wird:

Die Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit des Lebens, durch Dortchens Augen gesehen, ließ mir die Welt bald ebenso in einem stärkeren und tieferen Glanze erscheinen, wie es bei ihr der Fall war; ein sehnsgütiges Glücksgefühl durchschauerte mich, wenn ich mir nur die Möglichkeit dachte, für das kurze Leben mit ihr in dieser schönen Welt zusammen zu sein. (III, 186–187)

Erst die Zweitfassung lässt diesen Glücks-Blick aus der „Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit des Lebens“ entstehen. Und erst die Zweitfassung bringt diesen „Glanz[]“ in den Aufenthalt auf dem Grafenschloss, macht ihn damit zu einem wichtigen Stadium von Heinrichs Blickwandel. Sie setzt den „Glanz[]“ an einigen Stellen neu in jenes „eiserne Bild“ hinein, das Keller nun zu einem allegorischen Kapiteltitel erhebt. Bild, Blick und Glanz werden im Grafenschloss neu konfiguriert (Pestalozzi 2019). So lässt die „sinkende Sonne“ bei einem Gang mit Dortchen durch den Wald die Buchenstämme neu in „rötlichem Glanz“ aufleuchten (III, 213). Und beim Pfarrer erscheinen vor Heinrichs Augen auf dem weißen Tischtuch des Mittagstisches nicht nur „Bilder[] des Glücks“ (III, 227). Der anschließende Blickwechsel mit Dortchen wird selbst zum Bild mit eigenem Glanz, welches der sich erinnernde Erzähler der Zweitfassung festhalten will: „Das Bild dieses Augenblickes ist mir auch geblieben gleich dem stillen Glanz eines Sternes, den man einmal in ungewöhnlich klarer Luft leuchten sah und niemals vergißt“ (ebd.). Der „Glanz“, der sich zunächst der tiefstehenden Abendsonne verdankt, wird nun mit dem „Stern[]“ assoziiert. Er korrespondiert mit dem inneren Stern der Augen – Dortchens „freundliche Augensterne“ (III, 148) gehen Heinrich auf dem Grafenschloss auf. Diese Sterne zeigen ihm, wie barock-christliche Orientierungszeichen über dem Labyrinth, den Heimweg und führen den Leser zum neuen Schluss der Zweitfassung, als Leitmotive im Wortsinn.

Denn auch Judith geht Heinrich bei ihrer Wiederbegegnung im „Abendlicht“ (III, 269) gewissermaßen als Abendstern, als sublimierte Venus, auf. So steht der neue Romanschluss unter einem „Doppelstern“: „Ja, neben der Erinnerung an Dortchens Angesicht am Tische des Kaplans leuchtet mir Judiths Anblick fort wie ein Doppelstern“ (III, 277). Und gleich anschließend hängt im Wirtshaus zum „goldnen Stern“, in dem Judith ihren offenen Bund mit Heinrich besiegt, eine Wappenscheibe im Fenster, die ein längst vergangenes Eheglück samt „Gartenland“ und „Engelsfigürchen“ zeigt (III, 277–278) – ein schon fast ironisches Augenzwinkern, mit welchem Keller Motive des ikonischen Repertoires seines Buches diesem selbst als neues Bild einverleibt. Es hängt hier vor dem Fenster und ersetzt dieses – die verengten Aussichten werden in allegorische Ansichten verwandelt. Die in der Zweitfassung wesentlich ausgebaute Isotopie des Sterns⁴ korrespondiert dabei mit den Glanz-Akzenten, die diese setzt. Dabei steckt dieser Glanz eigentlich im Blick, im „Augenstern“ selbst – auch hier ist man versucht, nochmals das *Abendlied* und seine „Zwei Sternlein, innerlich zu seh'n“ zitierend einzublenden (IX, 43).

Dieser Glanz im Blick ist eigentlich ein Vater-Erbteil. Ganz am Anfang des Romans, an der allerersten Stelle, an der das Wort „Glanz[]“ in der Zweitfassung auftaucht, heißt es von den väterlichen Augen, sie „glühen wie von einem anhaltenden Glanze innerer Wärme und Begeisterung“ (I, 19). Mit dem Glanz im Blick Dortchens und mit Judiths „glänzenden Augen“ (III, 277), die ihrerseits an die „glänzenden dunklen Augen“ des Meretlein-Porträts erinnern (I, 46), kehrt dieser Blick am Ende in den Roman zurück. Wenn der Roman seine neuen Glanzakzente in die Zweitfassung setzt, dann malt er eigentlich diesen Blick.

3

Die Zweitfassung des Romans öffnet in der Reihe ihrer Fensterblicke neue Aussichten, auch auf den Überarbeitungsprozess selbst. Am entscheidenden Wendepunkt der Überarbeitung, beim Tod der Mutter, betritt in der Zweitfassung der grüne Heinrich das Zimmer der Sterbenden: „Unwillkürlich schlug ich die Gardine zurück und öffnete das Fenster. Die reine Frühlingsluft und das mit ihr einströmende Licht bewegten das erstarrende ernste Gesicht mit einem Schimmer von Leben; [...]“ (III, 252). Heinrich schlägt die „grüne“ Gardine zurück. Seine Lebensfarbe, die ihn auch an seine Mutter bindet, hat ausgedient. Anders als im Heimkehrraum kann er nun das Fenster öffnen und damit den Weg der Seele freimachen zum

⁴ Neu sind zum Beispiel Agnes' „Sternenaugen“ auf dem Bild von Lys (II, 154).

Himmel – ein uraltes Sterberitual. Doch für versöhnende Worte ist es zu spät. Die einströmende Luft und das einströmende Licht bringen der Mutter nur einen letzten Lebensschimmer – eine letzte Schwundstufe des Glanzes. Gleichzeitig bezeugt der Gestus, mit dem der grüne Heinrich hier das Fenster aufstößt, auch dessen eigenen Lebenswillen, den er in der Zweitfassung nach dem Tod der Mutter unter Beweis stellen muss. Vor diesem Fenster breitet Keller mit den neuen Schlusskapiteln jenes „Abendfeld“ aus, auf dem sich sein Held zu bewähren hat.

Damit ist dieses letzte Fensteröffnen in der Zweitfassung des Romans auch als Grundgestus einer Überarbeitung lesbar, die sich nochmals der Welt zuwenden will. Erst so wird der zum Amtmann aufgerückte Heinrich mit jener Missbrauchswirtschaft in seiner „geliebten Republik“ konfrontiert (III, 267), die schon auf den *Martin Salander* vorausweist. Wenn sich die Aussichten des grünen Heinrichs hier wieder verengen, dann schärft und verdüstert sich dabei gleichzeitig sein Blick. Mit der zunehmenden Überarbeitungstiefe gegen das neue Romanende vergrößert sich auch die gesellschaftskritische Tiefenschärfe. Die Neuperspektivierung der Zweitfassung macht es jedoch auch möglich, in Heinrichs dunkel eingefärbten Blick auf die Wirklichkeit neue, helle Hoffnungsbilder hineinzuschieben. Der Roman muss sie vor seine Augen-Fensterlein hängen, um jenes Glücksversprechen, auf dem er insistiert, überhaupt anschaulich machen zu können. Zu diesen künstlichen Aufhellungseffekten gehört auch jener Glanz, der neu in der Altersfassung aufgetragen wird, wie jener Firnis, mit dem Heinrich seine verstaubte Flöte aufpoliert. Bei der Überarbeitung des Romans markieren diese Glanz-Effekte, wie unter dem frischen Blick des älteren Bearbeiters neue, andere Stellen des Romans aufzuleuchten beginnen – insofern ist das „Flötenwunder“ auch das Wunder der Überarbeitung.

Es ist aber auch das Resultat einer kalkulierten Kunstanstrengung. Theodor Storm rät Keller am 15. Juli 1878, bei der Überarbeitung die Judith wieder auftauchen zu lassen, „damit nicht der Goldglanz des Abends darin fehle“; und nur so würde „dann ein ganz anderer Glanz“ auf die neue Fassung fallen (GB III.1, 424). Keller greift diesen Rat dankend auf, indem er – wie er Storm am 13. August 1878 bestätigt – den Schluss in eine „hellere Beleuchtung“ setzen will (GB III.1, 427). Dazu muss er buchstäblich das Fenster öffnen, für jenes tiefstehende Abendlicht, in das die Zweitfassung die zweite Lebenshälfte seines Helden taucht. Für die neuen Glanz-Effekte, die er dabei setzt, nimmt Keller gewissermaßen nochmals den Pinsel zur Hand; sie werden zur versteckten Signatur der Überarbeitung.

Damit und mit der zunehmend allegorischen Bildhaftigkeit akzentuiert Keller den Kunstcharakter seines Textes. Gleichzeitig reflektiert er so – in der Linie der intermedialen Reflexivität des literarischen Realismus – am malerischen Medium seine eigene Poetologie. Denn die künstlerische Lichtregie der Überarbeitung und die Glanz-Effekte, die sie erzeugt, entsprechen zwar zunächst noch dem Programm

einer ‚Poetisierung‘ der Wirklichkeit. Doch dies so offensichtlich, dass es als Programm der Verklärung jene dunkle Wirklichkeit, die ohne sie unerträglich wäre, schon mit sichtbar macht. Im Abendlicht leuchten nicht nur die letzten Gipfel nochmals auf, sondern auch die Schatten werden länger. Die Verklärungspoeik und ihre religiös angehauchte Verinnerlichungstendenz kommen dabei an ihre Grenze. Mit Anna, welche sie noch bildhaft verkörpert hatte, ist sie verblichen. Sie wird in der Zweitfassung durch eine Ästhetik des Glanzes abgelöst, welche nun mit dem Blick von Dortchen und Judith assoziiert ist. Diese setzt viel deutlicher auf die Künstlichkeit einer Darstellung, die ihre Leuchtkraft erst durch eine sekundäre Bearbeitung erhalten kann; die Glanz-Effekte müssen der Wirklichkeit von außen aufgesetzt werden, weil sie ihr nicht an sich eigen sind. So transformiert Keller mit und in der Überarbeitung des *Grünen Heinrich* dessen ästhetische Ausgangsposition; er stößt mit dem neuen Schluss ein Fenster auf, das im Zusammenspiel von subjektivem Blick und allegorischer Bildlichkeit neue Aussichten auf eine Romanpoetik jenseits des poetischen Realismus eröffnet.

Literatur

- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55; 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Keller, Gottfried. *Der grüne Heinrich. Zweite Fassung. Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 3. Hg. von Peter Villwock. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986 [Sigle: DKV].
- Müller, Dominik. *Wiederlesen und weiterschreiben. Gottfried Kellers Neugestaltung des ‚Grünen Heinrich‘, mit einer Synopse der beiden Fassungen*. Bern, Frankfurt/M.: Peter Lang, 1988.
- Müller, Dominik. *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses ‚Ardhingello‘ bis Carl Hauptmanns ‚Einhard der Lächler‘*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Naumann, Barbara. „Die ‚kolossale Kritzelei‘, der ‚borghesische Fechter‘ und andere Versuche“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 159–199.
- Pestalozzi, Karl. *Gottfried Keller. Kurzorierte Lektüren und Interpretationen*. Basel: Schwabe, 2019.
- Schneider, Sabine. „Ikonen der Liebe. Heinrichs Frauenbilder“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 201–220.
- Stifter, Adalbert. *Der Nachsommer*. Hg. Fritz Krökel. München: Winkler, 1949.
- Utz, Peter. „Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse im Spätwerk Gottfried Kellers“. *Die Kunst zu enden*. Hg. Jürgen Söring. Frankfurt/M., Bern, New York: Peter Lang, 1990. 65–77.
- Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Übers. Doris Butz-Striebel, Trésy Lejoly. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Weber, Carl Maria von und Friedrich Kind. *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen*. Leipzig: Göschen, 1843.