

Natalie Moser

Ikonischer Überschuss

Zur Funktion der Bilder in Gottfried Kellers *Dietegen*

1 Einleitung

„Das Leben aus dem Tod“, „Leben aus dem Tod“ und „Leben aus Tod“, so lauten die drei Titel, die Gottfried Keller für seine historische Novelle vorgesehen hatte, bevor er ihr kurz vor der Drucklegung den Titel *Dietegen* verlieh.¹ Diese ersten Titel sind von dem Gegensatzpaar Leben und Tod geprägt, wobei das Leben aufgrund der Position in den Formulierungen priorisiert wird. Der vierte und finale Titel besteht lediglich aus dem Namen der männlichen Hauptfigur des Texts, ist den vorhergehenden Titeln jedoch ähnlicher, als man auf den ersten Blick vermuten könnte. Die dreiteilige Novelle *Dietegen*, die die zweitletzte Novelle des zweiten Bandes des Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* bildet und erstmals im Jahr 1874 veröffentlicht wurde, handelt von den zwei verfeindeten mittelalterlichen Städten Seldwyla und Ruechenstein. Während die unbeliebten Nachbar:innen aus Seldwyla nach einem Waffenstillstand in Ruechenstein zu Gast sind, richten die Ruechensteiner:innen eine Hinrichtung aus, die jedoch nicht sachgemäß durchgeführt wird. Der vermeintliche Ruechensteiner Delinquent Dietegen wird von Küngolt, einem Seldwyler Mädchen, gerettet, nachdem sie am im Sarg liegenden Knaben Lebenszeichen wahrgenommen hat. Dietegen wird daraufhin von den Seldwyler:innen mitgenommen und lebt fortan bei Küngolts Eltern, die ihn wie ihren verstorbenen Sohn aufziehen und zum Forstarbeiter ausbilden. Küngolt wiederum hat den Jungen zum zukünftigen Bräutigam auserkoren und wirkt intensiv auf die (Charakter-)Bildung des zu ihrem Eigentum erklärten Jungen ein. Während der zu einem Jugendlichen herangewachsene Dietegen Kriegsdienst leistet, geht Küngolt mit ihrer zukünftigen Stiefmutter Violande, die den Platz der unerwartet früh verstorbenen Frau des Forstmeisters eingenommen hat, Vergnügungen nach. Eine spontane Feier mit Ruechensteinern findet ein tragisches Ende, da ein Ruechensteiner im Kampf um Küngolts Gunst von einem anderen ermordet wird. Aufgrund der Mitschuld an einem Mord muss Küngolt bei einer Seldwyler Totengräberfamilie Frondienst leisten. Nach der Freilassung wird sie vom Ruechensteiner Mörder Schafürli gefangen genommen und aufgrund ihrer

¹ Vgl. XXI, 36, auch 39 und 110–111, sowie den chronologischen Überblick zur Entstehung und Publikation (XXI, 13–17).

vermeintlichen Hexerei in Ruechenstein zum Tod verurteilt. Mit Unterstützung der durch den Soldatentod des Forstmeisters geläuterten Violande gelingt es Dietegen, Küngolts Enthauptung zu verhindern, indem er sie auf dem Richtplatz heiratet und das Henkerspersonal für seine Aufwendungen entschädigt. Anschließend leben Küngolt und Dietegen als Ehepaar zusammen, bekommen gemeinsam Kinder und sterben wie die Elterngeneration relativ früh.

Keller streicht in einem Brief an Emil Kuh vom 11. Juni 1874 die Symmetrie als Organisationsprinzip der Novelle heraus: „Die Symmetrie im Dietegen ist ja der Keim der ganzen kleinen Geschichte, da das Ineinandergreifen der beiden alten Rechtsgebräuche des Lebensschenkens die Idee hergab“ (XXI, 555).² Fokussiert man die von Keller konstatierte symmetrische Konzeption der Novelle, insbesondere die Überkreuzung der beiden Lebensgeschichten, irritiert die Hervorhebung der männlichen Hauptfigur im Titel. Berücksichtigt man bei dieser Frage hingegen zudem die drei verworfenen Titel, zeigen sich bereits asymmetrische Tendenzen. Das erste Leben, das aus dem vermeintlichen Tod erwächst, ist dasjenige von Dietegen, das zweite dasjenige von Küngolt, wobei sich die Figuren gegenseitig vor einem unnatürlichen Tod retten. Der Tod scheint überwindbar zu sein, was am Ende der Novelle auf der Ebene der Handlung jedoch negiert wird. Dietegen stirbt wie sein Pflegevater auf dem Schlachtfeld, Küngolt wie ihre Mutter an einer Unterkühlung. Da Dietegen die erste Figur ist, die vom Tod befreit und ins Leben zurückgeführt wird, unterscheidet sich die finale Betitelung jedoch nur graduell von den vorherigen.

Die Begriffe Leben und Tod, die in *Dietegen* kurzgeschlossen werden, bilden ein Begriffspaar, das in Kellers Werk, aber auch insgesamt in der Epoche des Realismus omnipräsent ist. Die konträren Leitbegriffe Leben und Tod lassen sich mit anderen zentralen zeitgenössischen Begriffspaaren wie Natur und Kultur oder Frau und Mann³ überblenden, wie es in *Dietegen* der Fall ist. Dass die Frau dem Leben zugeordnet werden kann, zeigt sich in der Novelle zum Beispiel an der lebensrettenden Aktion Küngolts, die den Deckel von Dietegens Sarg fortzieht und den scheintoten Knaben entdeckt. Die Leitdifferenz von Frau und Mann wird zudem durch eine Zuordnung zu zwei Medien – Text und Bild – verstärkt. Die männliche Hauptfigur steht dabei für das Medium Text und die Medienpraktik des Schreibens. Dietegen führt u. a. Schreibzeug mit sich (V.2, 206) und Schafürli ist ein berufsmäßiger, allerdings auch „spukhafte[r] Schreiber[]“ (V.2, 222), der über einen langen Degen mit Dietegen, der den Degen

² Die Symmetrie der Lebensgeschichten war Resultat mehrerer Überarbeitungsschritte, wie sich an der Entstehungsgeschichte ablesen lässt. Vgl. dazu auch Honold (2018, 47–48).

³ Nach Ulrich Kittstein ist die zeitgenössische Geschlechterkonzeption das Hauptthema der Novelle (2008).

klanglich im Namen trägt, parallelisiert wird. Küngolt, die aus der bildaffinen Stadt Seldwyla stammt und am Ende des Texts als Gemälde präsentiert wird, ist hingegen dem Medium Bild zugeordnet. Durch die mittels der Hauptfiguren erfolgende Gegenüberstellung von Bild und Text wird in der Novelle eine Metaebene eröffnet, auf der Produktions- und Rezeptionsmuster sowie der Kunstananspruch realistischer Literatur reflektiert werden können.

Der vorliegende Beitrag wird in einem ersten Teil Symmetrien auf der inhaltlichen und formalen Ebene der Novelle *Dietegen* beschreiben, während im zweiten Teil der Fokus auf asymmetrische Relationen gelegt und das Verhältnis von Text und Bild untersucht wird. Dabei werden insbesondere die unterschiedlichen Darstellungsweisen und Funktionen der Bilder in *Dietegen* und der damit einhergehende Überschuss analysiert, der den Text unterwandert. Im dritten Teil wird der ikonische Überschuss zur Poetik des Texts in Beziehung gesetzt und als Bestandteil einer Reflexion über zeitgenössische Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie als Potenzial für multimediale Adaptionen der Novelle verstanden.

2 Strukturelle und inhaltliche Symmetrien

Im ersten Satz der Novelle werden die beiden Städte Seldwyla und Ruechenstein eingeführt, von denen die eine im wörtlichen und übertragenen Sinn in der Sonne, die andere im Schatten eines Berges liegt. Dieser Gegensatz ist auch in den Städtenamen verkörpert, da Seldwyla – *saelde* (mhd.) bedeutet Glück⁴ – in der ersten Vorrede der *Leute von Seldwyla* als „wonnige[r] und sonnige[r] Ort“ beschrieben wird (IV, 7), während der Name Ruechenstein von dem mittelhochdeutschen Adjektiv „rûch“ abgeleitet ist, das „haarig, struppig, zottig, rauch; rauh, herbe, hart, strenge, unwirsch, ungebildet“ bedeutet (Lexer 1992, 172) und in der schweizerdeutschen Bezeichnung einer groben Person als ‚Ruech‘ weiterlebt. Wie sich im Laufe der Novelle zeigt, sind sich die beiden auf den ersten Blick gegensätzlichen Städte jedoch ähnlicher als erwartet und bilden Kernbestandteile einer symmetrischen Struktur. Letztere basiert des Weiteren auf Doppelungen von Figuren und Handlungselementen und wird auch auf der Ebene der Sprache gespiegelt. So finden sich in der Beschreibung der Stadt Ruechenstein, die im Unterschied zum Hauptschauplatz des Novellenzyklus noch nicht bekannt ist, viele ansatzweise tautologische Formulierungen. Die Stadt wird als „[g]rau und

⁴ Honold erklärt den Namen wie folgt: „*saelde* (mhd.) steht für ‚Glück‘, *wyla* (,Weiler‘) ist der generische Namenszusatz von Ortschaften“ (2018, 8–9).

finster“ beschrieben, die Bevölkerung als „schlecht und recht“ sowie „strenge und mürrisch“ und „ihre Nationalbeschäftigung“ besteht der Erzählinstanz folgend „in Handhabung von Recht und Gesetz, Mandat und Verordnung, in Erlaß und Vollzug“ (V.2, 181). Zum einen wird durch die sich teilweise reimenden Doppelungen von Attributen und Tätigkeiten auf der Stilebene eine dem Gegenstand der Novelle entsprechende Historizität suggeriert, zum anderen zeigen sich in den wohlklingenden Formulierungen Harmonisierungs- und Ausgleichstendenzen, die wiederum auf das Prinzip der Symmetrie verweisen.

Nicht nur die beiden Schauplätze Seldwyla und Ruechenstein zeugen von einer symmetrischen Komposition der Novelle, sondern auch die Lebensgeschichten von Dietegen und Küngolt. Während Dietegen zu Beginn der Novelle aufgrund eines vermeintlichen Diebstahls zum Tod verurteilt und von Küngolt gerettet wird, befreit Dietegen gegen Ende der Novelle Küngolt, der Zauberkräfte nachgesagt werden und die den Tod eines Ruechensteiners mitzuverantworten hat. Die Parallelisierung wird auf der Ebene der Motive unterstrichen, da bei Dietegen ein Silberkännchen, bei Küngolt ein kleines Fläschchen mit einem Liebestrank zur Verhaftung und Verurteilung führt. Das Leichenhemd, das Dietegen trägt, zieht sich später Küngolt über, weshalb das Motiv als Präfiguration von Küngolts Geschichte interpretiert werden kann. Auch auf der Ebene der spezifischen Aufenthaltsorte der Hauptfiguren findet sich eine Symmetrie, da Dietegen bei der Familie eines Bettelvogts und Küngolt bei einer Totengräberfamilie Frondienst leistet.⁵ Die Helfer:innenfiguren sind ebenfalls symmetrisch angelegt. Dietegens Laufbahn wird wesentlich durch die Erziehung des Forstmeisters beeinflusst, in dessen Fußstapfen er tritt. Dieselbe Funktion übernimmt bei Küngolt Violande, die erstere in die Kunst des Flirtens einweist und der Küngolt nacheifert. Alexander Honold stellt mit Blick auf die beiden Lebensgeschichten zusammenfassend fest, dass „sich die Lebenskurve des Mädchens in spiegelverkehrter Symmetrie zu derjenigen des jungen Mannes auf jäher Stufenfolge nur mehr abwärts zu bewegen“ scheint (2018, 316). Diese spiegelverkehrte Symmetrie zeigt sich beispielsweise auch in den Haltungen der beiden Hauptfiguren gegenüber Schmuck und Zierde. Während sich Küngolt seit ihrer Kindheit und verstärkt durch Violandes Einfluss für Schmuck interessiert, macht er den Knabenbeklommen. Erst als erfolgreicher Krieger schmückt sich Dietegen mit kunstvoller Kleidung und eignet sich ein ähnlich prahlisches Wesen an, wie es Küngolt als Kind eigen war, während Küngolt im Alter demütig wird. Wie die vorhergehende Charakterisierung gezeigt

⁵ Dass Küngolt ihre Strafe bei einer Totengräberfamilie verbüßen muss, markiert bereits die Tendenz in Richtung Tod, der mit der Todesstrafe dann als konkrete Drohung im Raum steht.

hat, sind die Schauplätze Seldwyla und Ruechenstein ebenfalls spiegelverkehrt symmetrisch.⁶ Beide Städte sind dem Spektakel zugewandt, einmal in der Form von Festen und Tanz, das andere Mal in der Form von Martereinrichtungen und Folterungen. Zudem zeichnen sich ihre Bevölkerungen durch einen Hang zur Präsentation der eigenen Vorzüge aus, z. B. ihres Kunsthandwerkes, zu dem sowohl die Martereinrichtungen der Ruechensteiner:innen als auch die prunkvollen Kleidungsstücke der Seldwyler:innen gezählt werden können. In der Beschreibung der Trauerfeier für die verstorbene Frau des Forstmeisters werden die beiden spiegelverkehrten symmetrischen Pole explizit enggeführt, da „der Traueranlaß [...] bald von einem Taufmahle nicht mehr zu unterscheiden“ (V.2, 214) ist, und angedeutet wird, dass sich die Dichotomie Leben vs. Tod auflöst.

Auf der Ebene des Inhalts wird die Symmetrie als Strukturprinzip unterstrichen, wie hinsichtlich einzelner Motive und im Rahmen eines Vergleichs von Nebenschauplätzen gezeigt wurde. Sie scheint jedoch vor allem – und wie soeben angedeutet wurde – problematisiert zu werden, wenn man beispielsweise einen Blick auf die Szene wirft, in der Dietegen das Essigkännchen seiner Pflegeeltern gegen eine Armbrust eintauscht. Idealerweise sollte der Tausch symmetrisch sein, d. h. die ausgetauschten Waren oder Dienstleistungen sollten miteinander verrechenbar sein. Aus der Perspektive Dietegens, der als „Erstaunte[r]“ (V.2, 188) beschrieben wird, handelt es sich um einen vorteilhaften Tausch. Er meint, „einen guten Handel gemacht zu haben“ (V.2, 189), da das alte Essigkännchen nach seiner Einschätzung weniger Wert hat als die erworbene Waffe. Der Händler erkennt hingegen, dass es sich um ein Silberkännchen handelt, weswegen er es zu seinem Vorteil gegen eine Armbrust eintauschen will. Obwohl sich beide Beteiligten als bevorteilt wahrnehmen, kann der Tausch aus einer externen Perspektive nicht als vorteilhaft beurteilt werden, da beide gefangen genommen werden. In dieser Szene wird eine vermeintliche Symmetrie vorgestellt und problematisiert, so dass der zentrale Tausch der Novelle, nämlich derjenige von Tod gegen Leben, der gegen Anfang und Ende der Novelle erfolgt, auf seine Symmetrie hin befragt werden sollte. Zum einen zeigt sich hinsichtlich Küngolt und Dietegen, dass es sich bei der Geschichte lediglich ansatzweise um eine Liebeserzählung handelt, weshalb ein Vergleich von *Dietegen* mit *Romeo und Julia auf dem Dorfe* trotz der beiden verfeindeten Städte wenig zur Interpretation der Novelle beiträgt (Fulda Merrifield 1969, 170). Küngolt lässt keine Zweifel aufkommen, dass es sich um ein asymmetrisches Verhältnis und nicht um einen symmetrischen Tausch handelt,

⁶ Weitere Novellen des Zyklus sind dem Prinzip der (spiegelverkehrten) Symmetrie verpflichtet, beispielsweise die Novelle *Kleider machen Leute*, deren Titel textintern in der Formulierung ‚Leute machen Kleider‘ gespiegelt wird und deren Schauplätze Seldwyla und Goldach in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen wie die Städte Seldwyla und Ruechenstein.

wenn sie gegenüber Dietegen festhält: „Du bist mein Eigentum, ich allein habe Dich aus dem Sarge befreit“ (V.2, 205). Dietegen entgegnet ihr im Jugendalter zwar, dass sie von nun an auch sein Eigentum sei (V.2, 213), die Asymmetrie bleibt jedoch bestehen, wie u. a. die Bewachung Küngolts durch Dietegen während des Frondiensts bei der Totengräberfamilie zeigt. Zum anderen wird aufgrund des Motivs des unvorteilhaften Tausches für beide Seiten auf den archaischen Grundsatz hingewiesen, dass Gleiches mit Gleichem zu vergelten sei (Spohr 2019), der sich weder für Dietegen und den Händler noch für Dietegen und Küngolt als besonders gewinnbringend erweist, wie der frühe Tod der beiden Hauptfiguren unterstreicht. Da Letztere Stellvertreter:innen für zwei (Stadt-)Bevölkerungen und zwei Geschlechter sind, werden durch eine Überzeichnung der Symmetrie und der Betonung asymmetrischer Relationen und Tendenzen Fragen hinsichtlich sinnvoller Gesellschaftsformen aufgeworfen und es wird dem biblischen Ausgleichsprinzip ‚Zahn um Zahn, Auge um Auge‘ eine Absage erteilt.

3 Asymmetrische Tendenzen in der Form von Bildern und Bildgeschichten

Mit den beschriebenen symmetrischen Strukturen gehen asymmetrische Tendenzen einher, die sich beispielsweise in den Titeln der Novelle zeigen. Obwohl die Lebensgeschichten von Dietegen und Küngolt spiegelverkehrt symmetrisch zu sein scheinen, trägt die Novelle den Protagonisten im (finalen) Titel. Da sie mit der Beschreibung des Waisenknaben Dietegen beginnt und beim Tod des verheirateten Söldners endet, bedient sie trotz der Überkreuzung zweier Lebensgeschichten das an den *Grünen Heinrich* (1854/55; 1879/80) erinnernde Entwicklungsromannarrativ: Ein mittelloser Junge wird zum angesehenen Patrizier, die heldenhafte Befreiung von Küngolt ist lediglich eine Station auf dem Weg dahin. Interessanterweise wird das eheliche Zusammenleben von Küngolt und Dietegen sehr stark gerafft, wodurch die (spiegelverkehrte) Symmetrie der beiden Lebensgeschichten – vom Tod zum Leben für Dietegen und vom Leben zum Tod für Küngolt – unterstrichen und das unterschiedliche Ende der beiden Figuren in den Hintergrund gerückt wird. Da das lineare Fortschreiten der Zeit bzw. der Entwicklungen der Figuren durch die spiegelverkehrte Symmetrie fast aufgehoben zu sein scheint, nimmt – so könnte man auf Lessings Gegenüberstellung von Zeit- (Dichtung) und Raumkunst (bildende Kunst) zurückgreifend festhalten – die Novelle, die u. a. von Bildgeschichten handelt, bildhafte Züge an. Gemäß Honold können die einzelnen Novellen als „schweizerische[] Lebensbilder und Charakterstudien“ (2016, 48) verstanden werden, d. h. als textuell hergestellte Bilder, oder als „ikonische

Abbreviaturen eines diegetisch nur sehr viel ausgedehnter darstellbaren Sachverhaltes“ (2016, 51). Die Bilder in *Dietegen* scheinen folglich metareferenziell auf das Reihenprinzip des Novellenbandes *Die Leute von Seldwyla* und damit auch auf zeitgenössische Publikationsformate oder -moden wie der Fortsetzungsdruck in Zeitschriften, in denen Bilder und Texte nebeneinander veröffentlicht werden, hinzuweisen. Im Unterschied zu anderen Novellen von Keller – man denke an die Überlegungen zum Schreiben als Tätigkeit, Kommunikationsform etc. in der Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* – werden Schreibutensilien nur am Rande thematisiert. Themen und Motive, die auf die Malerei referieren, wie der Pinsel, der Farbtopf oder der Berufsstand Maler (V.2, 201 und 249) sind zentraler. Die Gegenüberstellung von der linearen (Lebens-)Erzählung und der Novelle als Bild soll nun genauer untersucht werden, indem das Verhältnis von Lebens- und Bildgeschichte in der Novelle analysiert wird.

In der Novelle werden wiederholt Wörter aus dem Wortfeld Bild verwendet, um beispielsweise eine Figur zu beschreiben („ein bildschöner Knabe“, V.2, 187), eine Darstellungsform zu benennen („ihr Bildnis“, V.2, 249) oder die Erinnerungsbilder einer Figur („Bildwerke“, V.2, 239) zu bezeichnen. Die Bild-Vorkommnisse in der Novelle können in ekphrastische und nicht-ekphrastische (Bild-)Szenen eingeteilt werden, wobei der Fokus hier auf den ekphrastischen Stellen liegen wird. Bereits sehr früh in der Novelle wird das Themenfeld der Malerei eingeführt, da ein „de[r] freundliche[] Nachbar“ (V.2, 183) genannter Topf und der dazugehörige „lange[] ungeheure[] Pinsel“ (V.2, 184) erwähnt werden. Diese Instrumente sind Bestandteile der Seldwyler Verteidigungs- und Angriffsstrategie. Sobald Letztere Ruechensteiner:innen in ihrer Gewalt haben, bemalen sie deren Nasen mit schwarzer Farbe. Da Letztere an die Farbe von Tinte erinnert, kann hier eine Referenz auf die Malerei und auf das Schreiben mitgelesen werden. Malen und Schreiben oder allgemeiner Künste werden als streit- und wehrbarer Akt gekennzeichnet, wie beispielsweise auch in der Novelle *Spiegel, das Kätzchen* anhand des (scheherazadehaften) Erzählens der Katze demonstriert wird. Die Stelle mit Pinsel und Topf in *Dietegen* kann gemäß Gerhard Kaiser nicht nur medienreflexiv, sondern auch in sexualpsychologischer Hinsicht ausgelegt und die Pinselaktionen können als „Sexualprotzgebärden“ (1981, 373), die sich der Sexualsymbolik entsprechend gegen die Nasen wenden, verstanden werden. Es ist von einem Pinsel und der zugehörigen Farbe die Rede, ebenso von einem „guten Maler[]“ (V.2, 249), dessen Bildnis von Küngolt in „einer bekannten Gallerie [sic!] hängt“ (ebd.). Da dieser Hinweis im letzten Abschnitt des Texts und damit an einer exponierten Stelle erfolgt, kann er zudem als eine Form der künstlerischen Selbstreflexion interpretiert werden. Dem Gemälde und indirekt der Novelle wird am Ende der Novelle eine glorreiche Zukunft im (literarischen) Kanon prophezeit. Zudem werden kunsthandwerkliche Produkte erwähnt, u. a. eine goldene und in rote Seide gehüllte

Muttergottesfigur, die von einer Glasscheibe geschützt in einem (Schnecken-)Haus steckt (V.2, 198). Diese Figur kann als eine Komplementärfigur zu einer Galateafigur auf einer Skulptur verstanden werden, da die beiden Figuren zwei Frauentyphen, die mütterliche und die wilde, jeweils idealtypisch verkörpern. Des Weiteren ist die Rede von einem (imaginierten) Bildwerk im Gedächtnis des Forstmeisters, das letzterer seinen Wünschen gemäß verändert hat, um seine Base Violande retrospektiv aufzuwerten und seinen Wert- und Moralvorstellungen anzupassen (V.2, 225). Nachdem er sie in seinen Erinnerungen zu einer erfahrenen und leiderpropten Frau verklärt hat, entwickelt sich sein Wunsch, Violande zu ehelichen. Hierbei wird eine Parallele zu Dietegen sichtbar, der Küngolt auch erst nach einem Perspektivwechsel, den Violande ausgelöst hat, befreien und zur Frau nehmen will.

Zusätzlich zu diesen Erwähnungen von künstlerischen Berufen, Bildern und Skulpturen sowie Erinnerungsbildern finden sich in der Novelle Bildwerke, die von der auktorialen Erzählinstanz oder den Figuren beschrieben und interpretiert werden. Interessanterweise lässt sich anhand dieser ekphrastischen Bildszenen ebenfalls zeigen, dass sich Seldwyla und Ruechenstein zwar komplementär zueinander verhalten, da in der Ruechensteiner Ratsstube beispielsweise lustvolle Göt:innenszenen, in Seldwyla dagegen christliche Bußgeschichten gezeigt werden. Gemeinsam ist den beiden Schauplätzen aber, dass sie reich an Bildern und Schmuck sind und keine der beiden Städte asketische Züge trägt. Die Ruechensteiner Ratsstube ist mit schwarz gestrichenem Eichenholz getäfelt und weist Vergoldungen auf, weswegen sie auch als reich beschrieben wird. Die Tafel ist mit Leinentüchern gedeckt, die mit grünem Seidenfaden und mit Goldfäden bestickt sind. Die Sujets der Tücher sind Hirsche, Jäger und Hunde. Es handelt sich um eine Jagdszene, die von einem weiteren Kunsthandwerk überlagert wird, das sind weiße Damasttücher, die „sehr fröhliche[] Göttergeschichten“ zeigen (V.2, 190). Auf diesen Tüchern ist wiederum Geschirr angeordnet, das Halbgött:innen wie Nymphen und Najaden zeigt, sowie ein silbernes Kriegsschiff, das eine Galatea „von den verwegsten Formen“ (V.2, 191) als Galionsfigur hat. Ähnlich geschmückt wie die Tafel sind auch die Ruechensteinerinnen, die Seidengewänder, Spitzen- und Goldschmuck tragen, und wider Erwarten – man denke an die Beschreibung der Ruechensteiner:innen zu Beginn der Novelle – eine gewisse Ähnlichkeit mit den „freien und üppigen Scenen“ (ebd.) auf Tüchern und Geschirr aufweisen. Im Unterschied zu den Seldwyler:innen, die „das Dargestellte zu deuten und zu benennen wussten“ (V.2, 192) und über die Frivolitäten lachen, haben die Ruechensteiner:innen ihr eigenes Kunsthandwerk bisher keiner genauen Betrachtung unterzogen. „Zierart schlechtweg für Zierart“ (ebd.) zu nehmen, ist ihre Devise und entspricht ihrer Haltung gegenüber Verbrechen, die ohne Reflexion über den Schweregrad des Verbrechens mit Folter und Tod geahndet werden. Die nachgeholte Betrachtung der Szenen führt bei den Ruechensteiner:innen zu

Unmut, da die explizit benannten antiken Figuren Leda und Europa von Zeus vergewaltigt worden sind und folglich für nicht geahndete (männliche) Verbrechen stehen, mit denen die straffreudigen Ruechensteiner:innen nicht konfrontiert sein möchten. Den Bildern kommt folglich nicht nur eine prognostische und die Figuren charakterisierende Funktion zu, sondern auch eine handlungsleitende Funktion, da die Ruechensteiner:innen im Hinblick auf die durch die Seldwyler:innen erlittene Schmach nach einem Ausgleich streben, der allerdings automatisch durch die durch eine Totenglocke angekündigte Hinrichtung erfolgt. Eine weitere explizit benannte und bei Keller häufig thematisierte antike Gestalt, die Galatea, verkörpert auf der Seite weiblicher Figuren hingegen einen starken Charakter, der – und hierin kann man durchaus eine Anspielung auf Küngolts dominantes Verhalten gegenüber Dietegen sehen – Männer unterwirft.⁷ Während Küngolt durch Galatea präfiguriert ist, wie sich insbesondere in der Szene zeigt, in der sie die Ruechensteiner durch den Zaubertrank „Gang mir nach“ (V.2, 222) sowie verliebte Blicke und Gesten für sich zu gewinnen versucht, verweist die Jagdszene auf Dietegens Ausbildung zum Förster, während die ausgelassenen Szenen die Tänze der Seldwyler:innen antizipieren.

Die Seldwyler Häuser sind ebenfalls geschmückt, wofür das Wohnzimmer des Forstmeisters ein Beispiel ist. Wie die Ratsstube ist es getäfelt, allerdings nicht mit Eichenholz und dunkel gestrichen, sondern mit Tannenholz, das „mit buntem Blumenwerk übermalt“ (V.2, 200) ist. Die Fenster setzen sich aus „zwei gemalte[n] Scheiben mit den Wappen des Mannes und der Frau“ (ebd.) zusammen – eine symmetrische Darstellung von Mann und Frau – und es ist Zinngeschirr zu sehen, das Dietegen an das unheilbringende Silberkännchen seiner ersten Pflegeeltern erinnert. Auch die Armbrüste des Forstmeisters, die Küngolt Dietegen zeigt, sind kunstvoll verziert. Im Unterschied zur Szene in der Ruechensteiner Ratsstube erfolgt jedoch keine Auslegung der Wandornamente oder Wappen, weswegen diese Bildvorkommnisse den nicht-ekphrastischen zugeordnet werden können. Anders als bei den Ruechensteiner:innen gehört Kunsthhandwerk bei den Seldwyler:innen zum Alltag, wie die knappe Beschreibung des Schmuckes suggeriert. Es existiert keine Trennung von Alltag und Feierlichkeiten. Das Verhältnis von Norm (Alltag) und Abweichung (Feierlichkeiten) kann auch in dasjenige zwischen Bild (Kunst) und schmückendem Rahmen (Kunsthandwerk) übersetzt werden, das wiederum textintern durch das oft verwendete Motiv des

⁷ Peter Paul Schwarz hat in seiner Untersuchung der Kindheit in *Dietegen* hervorgehoben, dass die Zukunft der Hauptfiguren in der Beschreibung der Figuren vorweggenommen wird (1985, 97). Die Zukunft wird jedoch nicht nur in den Figurenbeschreibungen, sondern auch in den ekphrastischen und nicht-ekphrastischen Bildszenen präfiguriert.

Kranzes symbolisiert wird. Der Kranz bildet als Rahmen quasi das Zentrum und macht auf eine Zirkularität aufmerksam, die vom Anfang und Ende der Novelle bestätigt wird, da aus dem Tod das Leben und wieder der Tod folgt.

Die Problematisierung und Auflösung von Dichotomien erstreckt sich auch auf das Verhältnis zwischen Lebensgeschichten und den darin enthaltenen Bildgeschichten. Ein Beispiel für letztere sind die Bilder am Ofen der Totengräberfamilie, der wie folgt beschrieben wird:

Es war das ein schlankes Gebäude von grünen Kacheln, welche in erhabener Arbeit die Geschichte der Erschaffung des Menschen und des Sündenfalls darstellen; an den vier Ecken des Ofens standen die vier großen Propheten auf vorstehenden gewundenen Säulen, und das Ganze bildete ein nicht unzierlich gegliedertes Monument[.] (V.2, 234–235)

Diese Bildstätte verweist auf weitere Bilder, u. a. auf die Galatea, die als Galionsfigur wie die Propheten Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel hervorsteht bzw. -sticht. Im Gegensatz zu den (Halb-)Gött:innenszenen in der Ruechensteiner Ratsstube hat man es hier mit einer christlichen Ursprungserzählung zu tun, die von den biblischen Propheten flankiert wird. Wenige Seiten später wird ein Teil dieser Erzählung fokussiert: die Geschichte vom Verlust des Paradieses. Letztere wird anhand von vier oder fünf Bildern erzählt, die sich in regelmäßigen Abständen wiederholen und den ganzen Ofen umspannen (V.2, 239). Die Bilder selbst werden wie folgt beschrieben: „die Erschaffung Adams, diejenige der Eva, der Baum der Erkenntnis und die Verstoßung aus dem Garten“ (ebd.), womit lediglich vier Bilder erwähnt werden. Dass ein Bild fehlen könnte, auf das die Leser:innen durch die Formulierung „oder fünf Bilder[]“ (ebd.) explizit hingewiesen werden, ließe sich so interpretieren, dass die Novelle selbst quasi als fünftes Bild die ganze Geschichte und damit eine sich negativ entwickelnde Bildungs- oder eine Desillusionsgeschichte zeigt. Mit Dietegen, Küngolt und der Schlange, der sie auf einem ihrer ersten gemeinsamen Ausflüge in den Wald begegnen, ist das gesamte Personal der biblischen Paradiesgeschichte versammelt. Küngolt schaut sich die „harten Darstellungen“ (ebd.) wiederholt an und bricht dabei in Tränen aus. Eine Ausnahme bildet die Betrachtung der Verstoßung des Paares aus dem Paradies, die Küngolt aufgrund einer Eigentümlichkeit bei der Darstellung des Adam – er hat einen nach außen statt nach innen ragenden Nabel – zum Lachen reizt.⁸ Dass diese Darstellung nicht wie angedeutet harmlos ist, sondern eine karnevaleske Sexualisierung der Adamfigur vorliegt, belegt die Darstellung der körperlichen Reaktion Küngolts, die das Erlebnis eines (gewaltvollen) Sexualakts nachzubilden

⁸ Das Motiv des Lachens ist mit mehr als dreißig Vorkommnissen in der Novelle sehr präsent. Gekoppelt ist das Motiv hauptsächlich an die Figur Küngolt, deren Weltzugang (und denjenigen der Seldwyler:innen) es widerspiegelt.

scheint und auf die Szenen mit Leda und Europa rückverweist. Die Koppelung widersprüchlicher Emotionen wird gegen Ende des Texts zudem im Bildnis von Küngolt auf Dauer gestellt. Das Gemälde unterstreicht deshalb nicht nur den Aufstieg von Küngolt zu einer angesehenen Seldwylerin, sondern betont die beiden Pole, die sowohl Küngolt als auch Dietegen prägen: Sie wird als „schlanke feine Patrizierfrau“ beschrieben, „deren schöne Gesichtszüge einen gewissen tiefen Ernst verkünden, durchblüht aber von sanfter kluger Laune“ (V.2, 249). Die Verbindung von Ernst und Witz erinnert wiederum an das Idealbild, dem Reinhart in Kellers Novellenzyklus *Das Sinngedicht* (1881) nachjagt und das er letztlich in Lucie findet. Zudem wird am Ende des Textes die Problematik eines Schlusspunkts aufgehoben, indem die Inszenierung eines Medienwechsels den Text mit einem offenen Schluss versieht (Utz 1990, 65) und Sinnlichkeit und Verstand, vertreten durch Witz und Ernst, gleichberechtigt nebeneinanderstehen.

Obwohl Bilder in der Novelle eine zentrale Rolle spielen, finden sich erstaunlicherweise keine Hinweise auf die im *Grünen Heinrich* zentral behandelten beiden Genres, die Historien- und Landschaftsmalerei. Die skizzierten Bildszenen erinnern an Genrebilder; zudem sind sie im Bereich des Kunsthandwerks zu verorten, während die Historien- und Landschaftsmalerei der Sphäre der ‚reinen‘ Kunst zugehört, obwohl sie oftmals eine ebenso repräsentative Funktion einnimmt wie Illustrationen auf Geschirr, Stickereien auf Tüchern oder Glasmalereien. Wie bei der Beziehung der Hauptfiguren geht es nicht um höhere Ideale, sondern um (handfeste) Werte, die eine Person (Dietegen wird Küngolts Eigentum) oder auch reichhaltiger Schmuck ohne Gebrauchswert verkörpern können. Die zentralen Gegenstände von Historienbildern – das sind Schlachten und Kämpfe – spielen für die Entwicklung der Handlung keine unwesentliche Rolle, werden aber lediglich erwähnt. Dies trifft ebenso für Landschaftsdarstellungen zu, da die Waldlichtung zwischen Seldwyla und Ruechenstein ein zentraler Handlungsort ist (V.2, 247)⁹ und die Umgebung des Forsthauses Züge einer Idylle trägt – man denke an die Paradiesdarstellung –, denn „ein Brunnen klang lieblich herein, die silberne Nacht webte flüsternd in den Waldbäumen, über welchen der Mond schwebte“ (V.2, 197). Beide Bildgattungen werden aufgerufen, jedoch nicht explizit thematisiert oder inszeniert, sondern es wird anhand von Lebens- und Stadtgeschichten von Krieg und Frieden – wiederum eine der Symmetrien, die der Text nebenbei behandelt – erzählt.

⁹ Gemäß Doris Fulda Merrifield handelt es sich bei der Waldlichtung zwischen Seldwyla und Ruechenstein um das Leitmotiv der Novelle (1969, 164).

4 Bilder und Bildgeschichten als autopoetologische Referenzen

Alexander Honolds Beschreibung der Entwicklung der *Seldwyla*-Novellen des ersten und des zweiten Bandes, des Perspektivwechsels „von einer verdichten- den Konzentration komplexer handlungslogischer Mechanismen auf knappe, gedrungene Sinnsubstrate“ (2016, 51), kann mit Blick auf *Dietegen* zugestimmt werden. Die Ebene der Sinneswahrnehmung (der Natur oder der Frau im weiten Sinne) und diejenige des Verstandes (der Kultur oder des Mannes im weiten Sinne) werden mittels Bilder engzuführen versucht. Die Form, in der dies erfolgt, erinnert vage an Kellers *Sinngedicht*, in dem der Protagonist mithilfe des titelgebenden barocken Gedichts von Friedrich von Logau eine Frau sucht, die gleichermaßen errötend und lachend auf einen Kuss reagiert und – wie man mit Blick auf *Dietegen* festhalten könnte – Madonnen- und Galateafigur vereint. Dieser Gegensatz scheint auch in der Beschreibung von Küngolts Porträt auf, da ihre „schöne[n] Gesichtszüge einen gewissen tiefen Ernst verkünden, durch- blüht aber von sanfter kluger Laune“. Die Differenz zwischen Sinnlichkeit und Sinn wird in der Novelle durch eine Gegenüberstellung von antiken und christlichen Topoi versinnbildlicht, beispielsweise durch die Parallelisierung der Mutter Gottes und Galatea. Die Novelle verwebt antike Lustbarkeit mit spröder Tugendhaftigkeit, indem sie diese wechselseitig anhand von Schauplätzen und Figuren aufeinander bezieht und mythologischen Darstellungen christliche – die Ofendarstellungen und „ein Legendenbüchlein mit bunten Heiligen“ (V.2, 198) – gegenüberstellt. Nicht nur Ruechenstein und Seldwyla, Dietegen und Küngolt, sondern auch christliches Mittelalter und pagane Antike stehen sich spiegelver- kehrt symmetrisch gegenüber, um anhand von Bildreferenzen bzw. des ikoni- schen Überschusses das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sinn bzw. Neigung und Pflicht im Rahmen einer historischen Novelle zu diskutieren und zu zeitgenössi- schen juristischen, ökonomischen, gesellschaftspolitischen und ähnlichen De- batten in Beziehung zu setzen.

Im Hinblick auf den *Grünen Heinrich* hat Ernst Osterkamp festgehalten, dass Bilder im Bildungsprozess der Hauptfigur eine dreifache Funktion innehaben:

als Aneignung der abendländischen Malerei in einem Prozess ästhetischer Erziehung, als Modellierung der eigenen Biographie nach dem Muster von Bildern und schließlich als Einübung von eigenständiger Weltwahrnehmung und künstlerischer Weltgestaltung im Medium der Zeichnung. (2009, 141)

In *Dietegen* sind die Bilder stärker mit der weiblichen als mit der männlichen Hauptfigur verbunden. Erstere durchläuft bei der Betrachtung der bestickten Tücher und des bebilderten Geschirrs in der Ruechensteiner Ratsstube einen

„Prozess ästhetischer Erziehung“ und scheint ihr Leben diesen Mustern gemäß einzurichten, indem sie beispielsweise zu einer den Gött:innenlustbarkeiten entsprechenden Feier im Forsthaus beiträgt und nach dem Vorbild der Galatea mit Dietegen umspringt. In der Konfrontation mit der grotesken Adamsdarstellung entwickelt sie wiederum eine eigene Weltwahrnehmung, auf die im Unterschied zum männlichen Protagonisten eines Entwicklungsromans keine künstlerische, sondern eine praktische Weltaneignung erfolgt. Ansatzweise können Osterkamps Überlegungen folglich auch auf die Novelle übertragen werden, sie müssen jedoch u. a. hinsichtlich der Fokussierung auf das Kunsthhandwerk ergänzt werden. Betrachtet man alle expliziten und impliziten Bilder in der Novelle, zeigt sich ein breites Spektrum an Funktionen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen: Bilder im Sinne von bildlichen (und nicht in erster Linie schriftlichen) Darstellungen dienen zum einen als Zierde und Schmuck (Kunsthhandwerk) und markieren in der Novelle Sinnlichkeit. Zum anderen stehen die Bilder in Relation zu Texten, die sie illustrieren, kommentieren und kritisieren, so dass sie dem Bereich des Verstandes und der Erkenntnis zugeschlagen werden können. Beide Hauptfunktionen der Bilder in der Novelle sind, so die abschließend zu belegende These, Bestandteil poetologischer Überlegungen.¹⁰

Wiederholt werden bildliche Darstellungen – man denke an die Innenwände von Gebäuden oder die Verzierung von Gebrauchsgegenständen wie Waffen, Tüchern, Kleidung und Geschirr – als Zierde beschrieben, die u. a. auf den materialen Reichtum der jeweiligen Figuren und insbesondere beider Städte referiert. Betrachtet man das eindeutig als Kunstwerk markierte Gemälde Küngolts am Ende der Novelle, fällt auf, dass sogar dieses Bild relativ zu seinem Standort beschrieben wird. Es wird zwar mitgeteilt, wie Küngolt auf dem Gemälde aussieht, ebenso wird jedoch erwähnt, dass es in einer bekannten Galerie hängt, so dass es sehr wahrscheinlich mit anderen Bildern zusammen präsentiert wird. Nicht einmal Küngolts Porträt tritt folglich als Einzelwerk in Erscheinung, sondern wie die Einzelbilder der Bildserie ‚Genese des Menschen und Sündenfall‘ als Bild im Kontext anderer Bilder. Bilder sind miteinander verbunden und bilden z. B. als Kacheln am Ofen eine Bildgeschichte, die implizit mit der Novelle selbst in Beziehung gesetzt wird. Anhand der Bildgeschichten am Ofen, auf den Tischtüchern und dem Geschirr und ihrer Interpretationen wird auf der Ebene der Handlung von den Figuren das Erzählen reflektiert, ohne dass das Setting realistischen Erzählens

10 Im Gegensatz zu Gerhard Kaisers Beobachtung, dass Keller wie sein grüner Heinrich „die kategorialen Unterschiede zwischen bildender Kunst und Poesie nicht ästhetisch reflektiert“ habe (1981, 210), würde ich die These vertreten, dass Kellers Texte medienreflexiv sind. Zum Potential von Bildern in Texten, u. a. zu Kellers *Pankraz, der Schmoller* vgl. Pfotenhauer (2000) und zur Reflexion der Realismus-Programmatik vgl. Amrein (2008).

verlassen wird.¹¹ Gleichzeitig wird der Publikationskontext gekennzeichnet, also der Novellenzyklus, den Honold als „textgenetisch aufschlussreichen, publikationsgeschichtlich symptomalen und überdies ästhetisch komplexen, reflektierten Schauplatz der Form- und Gestaltungsprobleme ‚realistischen‘ Erzählers“ beschreibt (2016, 47). Insbesondere die Beschreibung des Ofens mit seinen Bildgeschichten kann als Referenz auf den Novellenzyklus gelesen werden, wenn es heißt: „das Ganze bildete ein nicht unzierlich gegliedertes Monument“ (V.2, 235).

Der Text begegnet mit den Bildreferenzen der programmatischen Forderung, dass ‚Realismus‘ das Handwerk bzw. die Darstellungstechniken nicht ausstellen, sondern wie Fontane im Hinblick auf die zeitgenössische Literatur in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts festhält, eine „Wiederspiegelung alles wirklichen Lebens“ sein soll (1853, 359). Durch die Blume(nmuster) nimmt der Text indirekt auf seine mediale Verfasstheit Bezug (Utz 1990, 68; Moser 2019) und skizziert die Problematik, dass realistische Literatur trotz ihres Alltagsbezugs und Hauptveröffentlichungsorts in Zeitschriften nicht als Kunsthhandwerk – als Zierde oder Schmuck – wahrgenommen werden soll, bei dem die Muster oder die Technik ‚dahinter‘ erahntbar ist, sondern als (interessenslose) hohe Kunst. Anhand der Bilder wird die Rezeption von Texten innerhalb der Novelle thematisierbar, wie es beispielsweise in der Szene in der Ratshausstube erfolgt, in der den Ruechensteiner:innen ein nicht-semiotischer und den Seldwyler:innen ein semiotischer Wirklichkeitszugriff attestiert wird, oder mit Blick auf das Porträt von Küngolt, die als Sujet eines Gemäldes selbst zum Gegenstand der Interpretation der extra-diegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz wird, die aus der Darstellung der Figur ihre Wesenszüge abzulesen versucht (V.2, 249). An diese textinterne bildbasierte Rezeptionsreflexion und an den ikonischen Überschuss der Novelle können wiederum Adaptionen von Kellers Text anschließen, wie es in der 2019 in Zürich aufgeführten Musikoper *Dietegen* der Fall war. Indem „Filme [...] mit Videoprojektoren auf Raumobjekte der Bühne projiziert“ werden (Engler 2019, 121), wird durch die Überblendung unterschiedlicher Bedeutungsträger der ikonische Überschuss sichtbar gemacht, der über die Lebensgeschichten der Hauptfiguren hinausweist und sich in Kellers Novelle in den Bildern und Bildgeschichten verbirgt. Die Bilder widersetzen sich der Geschlossenheit der Gattung Novelle und halten die Semiose offen, die im Theaterstück eine Fortsetzung findet. Ähnliches bewirkt ein das Theaterstück überdauernder Instagram-Account, der die Figur Dietegen verkörpert und ihren Namen trägt. Aufgrund dieser medialen Erweite-

¹¹ Zu dieser Funktion der Bilder in realistischen Texten und allgemein zum Verhältnis von Bild und Text in realistischer Literatur vgl. die nach wie vor wegweisende Studie von Claus-Michael Ort (1998).

rung wird das Theaterstück (und damit auch Kellers Novelle) über den Theaterraum hinaus sichtbar gemacht und es werden durch das (Bild-)Medium Instagram neue Interpretationen etc. angestoßen (Rippmann 2019, 130), die – so könnte man rückblickend auf Kellers bildaffine Novelle festhalten – in der Interpretation der Bildgeschichten durch Figuren wie Küngolt präfiguriert sind.

Literatur

- Amrein, Ursula. „Todesfiguren. Zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 63–86.
- Engler, Ivan. „Videoprojektionen zu *Dietegen*“., *Dietegen* – Gottfried Keller im 21. Jahrhundert. Hg. Matthias Spohr. Zürich: Chronos, 2019. 121–123.
- Fontane, Theodor. „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“. *Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit* 1 (1853): 353–377.
- Fulda Merrifield, Doris. „Gottfried Kellers *Dietegen*, eine Analyse“. *The German Quarterly* 42.2 (1969): 158–171.
- Honold, Alexander. „Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 47–86.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Lexer, Matthias. *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel*. Stuttgart: S. Hirzel, 1992.
- Moser, Natalie. „Asymmetrische Spiegelungen. Zur Sichtbarmachung von Darstellungskonventionen in Gottfried Kellers *Dietegen*“., *Dietegen* – Gottfried Keller im 21. Jahrhundert. Hg. Matthias Spohr. Zürich: Chronos, 2019. 27–38.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Osterkamp, Ernst. „Erzählte Landschaften“., *Der grüne Heinrich*. *Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 141–158.
- Pfotenauer, Helmut. *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Rippmann, Till. „*Dietegen* und Social Media“., *Dietegen* – Gottfried Keller im 21. Jahrhundert. Hg. Matthias Spohr. Zürich: Chronos, 2019. 127–131.
- Schwarz, Peter Paul. „Zur Bedeutung der Kindheit in Kellers *Dietegen*“. *Wirkendes Wort* 35.2 (1985): 88–99.
- Spohr, Matthias. „Gleichheit, Recht und Gerechtigkeit in Gottfried Kellers *Dietegen*“., *Dietegen* – Gottfried Keller im 21. Jahrhundert. Hg. Matthias Spohr. Zürich: Chronos, 2019. 49–63.
- Utz, Peter. „Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse in Gottfried Kellers Spätwerk“. *Die Kunst zu enden*. Hg. Jürgen Söring. Frankfurt/M., Bern: Peter Lang, 1990. 65–77.

