

Peter Sprengel

# Weiße Schießbaumwolle und schwarzes Tintenmeer

Kellers Literatursatire *Der Apotheker von Chamouny*

## 1

Kurz nach 1850 vollzieht sich auf breiter Front ein Paradigmenwechsel in der deutschsprachigen Literaturszene: weg von agitatorischen, bekenntnishaften und selbstreflexiven Formen, hin zu einer realistischen Erzählhaltung, die nur noch in Ausnahmefällen (Raabe!) mit dezidiert subjektiven Kommentaren verbunden war. Im Prozess dieser Neuausrichtung, die mit dem Aufkommen neuer Autor:innen, Zeitschriften und Verlage, ja einer Reorganisation des gesamten literarischen Lebens verbunden war, spielte Gottfried Kellers frühe Prosa – die Erstfassung des *Grünen Heinrich* (1854/55) und der erste Teil der *Leute von Seldwyla* (1856) – eine zentrale Rolle. Verborgen blieb den Zeitgenossen jedoch, dass Keller damals schon einen größeren versepischen Text unter der Feder hatte, der sich als „Requiem poetischer Willkür“ – wie Keller selbst es sah (XIV, 251) – kritisch mit Heine und anderen Vertretern der Vorgängergeneration auseinandersetzte.<sup>1</sup> Für die Durchsetzung des Realismus war mit der Nichtveröffentlichung des 1860 abgeschlossenen Manuskripts umso weniger verloren, als die Form der spätestens 1852 begonnenen Versdichtung keineswegs dominant von der neuen Ästhetik geprägt ist, vielmehr Elemente und Tendenzen der kritisierenden Richtung in einer Weise aufgreift und persifliert, dass es manchmal schwer fällt, zwischen Parodie als Ablehnung und Parodie als spielerischer Nachfolge und Überbietung zu unterscheiden.<sup>2</sup>

Die Rede ist von *Der Apotheker von Chamouny oder der kleine Romanzero*. So der Titel des erwähnten (und den nachfolgenden Ausführungen zugrunde liegenden) Manuskripts (XXVIII, 319–610), der sich auch in der Schreibung des

---

1 Dass die Auseinandersetzung mit romantisierenden Tendenzen in Wahrheit der Vormärzliteratur gilt, wird in der spärlichen Sekundärliteratur oft übersehen, so der Tendenz nach auch von Ursula Amrein: „Er [Keller] will der angeblich subjektiven Willkür der Romantik eine objektivierende Dichtung entgegenhalten“ (2016, 181). Ähnliche Akzente setzt Hahn (2007, 73–89). Zum Nahverhältnis des Jungen Deutschland zur Romantik im Literaturdiskurs der Zeit vgl. Sprengel (2020, 93–97).

2 Zur epochalen Beliebtheit der Parodie, gerade auch im Versepos, vgl. Kauffmann (2006); Sprengel (2019).

Ortsnamens klar von der Fassung letzter Hand unterscheidet, die Keller unter der Überschrift *Der Apotheker von Chamounix. Ein Buch Romanzen in die Sämtlichen Gedichte* von 1883 aufnahm (XX, 159–236). Bei der Überarbeitung hat er sich tatsächlich bis zu einem gewissen Grad von Grundsätzen der realistischen Ästhetik leiten lassen,<sup>3</sup> aber das Problem natürlich nicht überspielen können, dass der darin verhandelte literarische Umbruch mittlerweile ganze drei Jahrzehnte zurücklag. Überholt war die zweite Fassung bei Erscheinen auch in technikgeschichtlicher Hinsicht. Seit der Erfindung des Dynamits 1867 hatte die 1846 von gleich drei Chemikern unabhängig voneinander entdeckte, 1847 von Johann Strauß in der *Explosions-Polka* verherrlichte Schießbaumwolle als Zünd- und Sprengstoff im Wesentlichen ausgedient. In der Manuskriptfassung des *Apothekers* dagegen bildet die Explosion eines mit Schießbaumwolle gefüllten Schals einen bei aller Grausamkeit technisch durchaus aktuellen Höhepunkt und Abschluss der Geschichte – oder eigentlich der Rahmengeschichte:

Das tragikomische Epos ist zweisträngig angelegt. Die Romanze vom liebes- und jagdbesessenen Apotheker, der von seiner eigenen Geliebten mit eben jenem Schal ermordet wird, bildet in der Erstfassung nur den Rahmen für die längere und gewichtigere Erzählung vom Sterben Heines, die in sich übrigens wiederum zweigeteilt ist: Auf die geträumte Katabasis des kranken, aber durchaus noch lebendigen Dichters folgt (und zwar auch entstehungsgeschichtlich, denn die betreffenden Teile sind sicher erst nach dem Tod Heines, also nach 1856 entstanden)<sup>4</sup> sein – in der Fiktion – richtiger Tod mit anschließendem Begegnung und späterer Elevatio. Diese vollzieht sich aber nicht als direkte Himmelfahrt; angesichts der poetischen Sünden Heines ist erst eine Läuterung auf den Gletschern des Montblanc vorgeschaltet. In diesem skurril-phantastischen Kontext kommt auch die einzige handfeste Verknüpfung zwischen Rahmen- und Binnengeschichte zustande. Denn der tote Dichter wird zur Ausnützung in dieselbe Eiszelle oder denselben Gletscherzacken gesteckt, in dem bis dahin Klara, ein vom Apotheker verführtes unschuldiges Mädchen bzw. dessen Seele, verweilt hatte. Eine doch einigermaßen beliebig wirkende Verklammerung.

---

<sup>3</sup> Das gilt insbesondere für die Auflösung der Rahmenkomposition zugunsten eines Nacheinanders der Erzählhandlungen, die derselben Logik folgt wie die zweite Fassung des *Grünen Heinrich*.

<sup>4</sup> Zur Veränderung der Papiersorte und bestimmter handschriftlicher Eigentümlichkeiten just nach dem Ende von Heines Traum vgl. XXVIII, 315; allerdings stellen die vorausgehenden Teile nicht die ursprüngliche Niederschrift, sondern eine 1856–1858 entstandene Reinschrift dar.

## 2

Schon der erste uns bekannte Leser des damals noch höchst fragmentarischen (aber wohl schon den Tod des Apothekers einschließenden) Textes hatte den Finger auf die Wunde der Verknüpfung gelegt. Hermann Hettner schreibt im Juni 1852:

Die Geschichte mit dem Apotheker ist vortrefflich. Nur weiß ich nicht, ob Sie gut thun, Schluß u Anfang gewaltsam zu trennen. Ueberhaupt ist mir noch nicht recht der innere Zusammenhang klar, der zwischen der Persifflage Heines u dieser Geschichte stattfindet. Auch glaube ich daher, daß Sie ausdrücklich mit einigen Versen diesen Zsmmhg hervorheben müssen. (XXVIII, 306)

Auf den folgenden Seiten soll versucht werden, diesen Zusammenhang etwas näher zu beleuchten. Der Blickpunkt, der dafür gewählt wird, ist von Heine schon in den ersten Strophen vorgegeben, aber m. W. nie aufgegriffen worden; es ist die Farbgleichheit von Sprengstoff und Lokalität:

Weiße Wolle in der Büchse;  
Weiß stieg auch der Berg zum Himmel. (XIV, 253)

Bei näherer Betrachtung stellt sich alsbald heraus, dass sowohl der Grenz-Farbwert Weiß als auch die Schießbaumwolle, ja sogar der Montblanc in aktuellen zeitgenössischen Diskursen verankert sind, die auch Kellers Umgang mit diesen Motiven maßgeblich beeinflusst haben. Der Nachweis dieses Befunds ermöglicht ein vertieftes Verständnis des Zusammenwirkens beider Handlungsteile und der ihnen gemeinsam zugrunde liegenden Modernekritik Kellers.

Laut einer in der Vorrede der Manuskriptfassung<sup>5</sup> aber auch andernorts vertretenen<sup>6</sup> Behauptung Kellers beruht die Kombination von Schießbaumwolle und Montblanc auf einer Zeitungsmeldung vom tragischen Tod eines Apothekers in dem am Fuß des Bergmassivs gelegenen französischen (vor allem als Wintersportort bekannten) Chamonix. Von einer solchen Zeitungsmeldung bzw. dem ihr zugrunde liegenden Ereignis hat sich jedoch bis heute auch nur die geringste Spur nachweisen lassen. Wohl aber zeigt sich, dass die Humoristen und Satiriker der Zeit schon früh das komische Potenzial eines mörderischen Sprengstoffs erkannt haben, dem materiell und auch dem Namen nach ein so harmloser und

---

<sup>5</sup> „In den gleichen Tagen, in welchen Heines Romanzero erschien, lief durch die Zeitungen die Geschichte von dem Apotheker von Chamouny, dessen tragikomisches Geschick dem nachfolgendem Scherze zur Einfassung dient“ (XIV, 251).

<sup>6</sup> So in Kellers Brief an Vieweg vom 5. November 1853 (XXVI, 307).

vertrauter, ja dem Menschen als wärmende Körperbedeckung freundlich entgegenkommender Stoff wie Baumwolle zugrunde liegt. Eine derartige Witzkultur wird als Hintergrund vorausgesetzt in einem Artikel von Moritz Gottlieb Saphir humoristischem Pseudo-Konversationslexikon mit dem unter dem Buchstaben B eingeordneten Lemma „Schieß-Baumwolle“:

Unter den Späßen, die über die explodirende Baumwolle coursiren, ist auch folgender: Ein Schulknabe, der Abends zu spät aus der Schule kam, zog sich vom Vater eine Strafpredigt zu, welche, des größern Nachdrucks halber, von einer Ohrfeige begleitet wurde. Auf einmal zerplatzt, ohne allen Kracher, des Knaben Kopf, und Alles ringsumher ist von Gehirn und Schädelsplittern bespritzt. Der unglückliche Knabe hatte sich in der Schule Schießwolle in die Ohren gesteckt. Seither kommen alle Schulbuben, wenn sie von ihren Eltern oder Lehrern eine Züchtigung erhalte sollen, mit der Drohung: „Röhren Sie mich nicht an, oder ich explodire!“ (1852, 85)

Ein Genealoge witziger (oder als witzig angesehener) Anekdoten könnte in Saphirs Erzählung möglicherweise das Derivat einer fünf Jahre älteren Satire erkennen, die von der früheren Keller-Forschung gelegentlich auch als Quelle für den *Apotheker von Chamouny* in Betracht gezogen wurde. Dabei wurde der Kredit, den die letztere Hypothese grundsätzlich verdient, durch unvollständige und ungenaue Angaben allerdings schnell wieder verspielt. Jakob Baechtolds Keller-Biographie erwähnt nämlich bereits die *Fliegenden Blätter* von 1846 und die darin enthaltene „Todesanzeige für Herrn Balduin Mathias Mangelbacher, der sich aus Versehen statt gewöhnlicher Baumwolle Schießbaumwolle in die Ohren steckte“: „Beim Eintritt in sein überheiztes Geschäftsbüreau explodierte dieselbe und riß ihm den Kopf weg wie dem Apotheker Titus“ (Baechtold 1894, 326).<sup>7</sup> Wer sich nicht den durchgängig humoristisch-satirischen Charakter der Münchner Zeitschrift vergegenwärtigt oder beim Namen „Mangelbacher“ nicht aufhorcht – die Frau des Betrauerten ist übrigens eine geborene Vogelhuber, und unter den Unterzeichneten befindet sich auch ein Schießbaumwollfabrikant namens Trautihmnicht –, könnte in Baechtolds Hinweis glatt den launig-fiktionalen Charakter der potenziellen Quelle übersehen, bei der es sich tatsächlich um eine veritable Literatursatire handelt. Keller, wenn er darauf zurückgriff, brauchte also nicht einmal das Genre zu wechseln.

Zur Literatur- oder Literaturbetriebssatire wird die Todesanzeige der *Fliegenden Blätter* schon durch die Berufsbezeichnung des Verstorbenen:<sup>8</sup> „wirklicher

<sup>7</sup> Titus ist der Name des Apothekers in der Endfassung. Baechtolds mit keiner Seitenzahl oder Heftnummer belegte Angabe wird in der Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags zitiert (DKV 1, 1051–1052), findet jedoch keine Aufnahme in den Ausführungen der HKKA zur Entstehungsgeschichte.

<sup>8</sup> Alle Zitate in diesem Abschnitt: „Todesanzeige für Herrn Balduin Mathias Mangelbacher“. *Fliegende Blätter* 3/67 (1846): 151.

Gerichtspraktikant, allgemein bekannt durch sein verborgenes Wirken in der Literatur, projektirtes Mitglied mehrerer entstehender Gesellschaften und künftiger Hauptmitarbeiter der *Fliegenden Blätter*“. Dem entspricht ein späterer Passus der „Todesanzeige“: „Mit diesem Manne sind merkwürdige Gedanken über die Welt zu Grunde gegangen“), welches eben so zu bedauern, als es erfreulich war, daß er in neuerer Zeit wieder Hoffnungen rege werden ließ, angestellt zu werden“. Zu diesem wohl absichtlich missratenen Satz, genauer zu den „zu Grunde gegangenen“ Gedanken gibt es noch eine Fußnote mit dem Ausruf „Doch nicht Alle!“ und der anschließenden Erklärung der „Redaktion der *Fliegenden Blätter*“: „denn die Unterzeichnete ist bereits im Besitze des Mangelbacher’schen literarischen Nachlasses, dessen Quintessenz sie ihren Lesern nächstens mittheilen wird“ – ein Versprechen, das zur Drohung gerät angesichts der zugehörigen Illustration (Abb. 1).



**Abb. 1:** Balduin Mathias Mangelbacher mit explodiertem Kopf.  
(*Fliegende Blätter* 3/67 (1846): 151).

Die Karikaturen, die Caspar Braun und mehrere namhafte Mitarbeiter in den Vormärzjahren zu der am Vorbild von *Charivari* und *Punch* orientierten Zeitschrift lieferten (Koch 2010, 199–255), erreichen selten einen solchen Grad von Brutalität. Wir sehen einen völlig destruuierten, seines Oberteils und Inhalts beraubten Schädel; auf der deformierten Nase hängt noch die verbogene Brille, die an den Ohren, die es nicht mehr gibt, keinen Halt findet. Wir erblicken außerdem die Innenseite

des hohlen Hinterschädel, in der sich zwar kein Gehirn mehr befindet, in der sich aber ein Muster des früheren Inhalts frei nach Franz Joseph Gall abgedrückt zu haben scheint. Zur grotesken Komik dieser Karikatur gehört auch, dass der Rest von Herrn Mangelbacher relativ unbeschadet geblieben ist. Die Frisur ist, soweit am Hinterkopf Haare erhalten sind, derangiert. Doch Kragen und Halsbinde scheinen kaum gelitten zu haben, die Haltung des restlichen Mannes ist immer noch tadellos.

Eben dieser Kontrast passt zur satirischen, den Widerspruch von Schein und Sein fokussierenden Strategie der darunter stehenden „Todesanzeige“. Balduin Mangelbacher hatte seinem Namen getreu höchstwahrscheinlich schon vor seinem tragischen Unfall nicht allzu viel Hirn, war im sprichwörtlichen Sinne ein Hohlkopf, eben deshalb auch ein willkommenes Mitglied etlicher noch zu gründender Gesellschaften; und es steckt eine gehörige Portion Humor und Selbstironie darin, wenn die *Fliegenden Blätter* den solchermaßen ausgestatteten Verblichenen als ihren „künftigen Hauptmitarbeiter“ bezeichnen. Übrigens wird er es in gewissem Umfang durch die Veröffentlichungen aus seinem literarischen Nachlass auch noch werden, wie überhaupt erst der tote Mangelbacher eine Eigenschaft besitzt, die ihn so recht zum Vormärz-Literaten qualifiziert. Er ist, und zwar erst jetzt, ein ‚Zerrissener‘, wenn auch in etwas anderem Sinne, als das bei Byron und Ungern-Sternberg gemeint ist, aber selbstverständlich gehört es zu den etablierten Möglichkeiten, ja Regularien einer Karikatur, solche Übertragungen vom Geistigen aufs Körperliche vorzunehmen.



**Abb. 2:** Lehrer Lämpel nach der Explosion.  
(Wilhelm Busch. *Max und Moritz*. München: Braun & Schneider, 1865. 28).

Zum Vergleich bietet sich die Zeichnung (Abb. 2) aus einem Kinderbuch an, das 1865 im Verlag von Caspar Braun und Friedrich Schneider erschien, die 1844 die *Fliegenden Blätter* gegründet hatten: Sie zeigt uns Lehrer Lämpel unmittelbar nach Anzündung der Pfeife, in die Max und Moritz ihm „Flintenpulver“ gesteckt haben: „Rums, da geht die Pfeife los, / Mit Getöse, schrecklich groß!“ (Busch 1865, 27) Wilhelm Buschs Lehrerkarikatur darf ihren Kopf behalten, ist aber mindestens so sehr wie das von Mangelbacher Übriggebliebene von Brandspuren gefärbt:

Nase, Hand, Gesicht und Ohren  
 Sind so schwarz als wie die Mohren,  
 Und des Haares letzter Schopf  
 Ist verbrannt bis auf den Kopf. (ebd.)

Die Grafik des neunzehnten Jahrhunderts ist überwiegend Schwarz-Weiß und insofern schon auf die Herausstellung derartiger Verdunkelungseffekte angewiesen. Aber auch von der Sache her ist es klar, dass mit der Explosion der Schießbaumwolle in Kellers Rahmenerzählung das in den Eingangsversen beschworene Weiß des Sprengstoffs ein Ende hat. Die Manuskriptversion der Verserzählung führt das freilich nicht aus, weil sie mit dem Moment des Schusses auf die mit einem Steinbock verwechselte Geliebte und der gleichzeitigen Explosion abrupt abbricht. Sie zeigt uns also gerade *nicht*, was die Druckfassung mit melodramatischem, ja moritatenhaftem Gestus ausmalt:

Doch da fährt die Feuerschlange  
 Zischend erst, dann laut erbrüllend  
 In die Lüfte; hoch im Bogen  
 Fliegt der Kopf des armen Titus.

Zwiefach geht er so zu Grunde,  
 Doppelt geht er so zu Grabe;  
 Oben zuckt sein Herz verblutend,  
 In der Tiefe stirbt das Haupt ihm! (X, 189)

Wenn uns am Ende der *Apotheker*-Handlung eine stärkere Vergegenwärtigung der dunklen Seite der Katastrophe erspart bleibt, könnte das auch mit der Gesamtkomposition des Werks zu tun haben, das bereits im 15. Gesang (von insgesamt 22 Gesängen) eine wahre Orgie von Grau- und Schwarztönen oder, wie eine der Randglossen selbstironisch bemerkt, „wahrhaft Dante'sche Szenen“ präsentiert. Gemeint ist die visionäre Beschreibung der „Schwarzfluth“ des Tintenmeers, das Lessing als Unterwelt-Führer dem träumenden Heine zeigt:

Einen langen Eisenhaken  
Nun ergriff der tapfre Lessing,  
Riß damit ein tüchtig Loch  
In den weißlich grauen Schimmel,

Daß die gallig bittre Flut  
Schwarz aufquellend sich erzeigte,  
Und auch stracks zwei, drei Skandäler  
Auf im falben Zwieliecht tauchten,

Abgebrühte Ungeheuer,  
Abenteuerliche Würme,  
So die triefend schwarzen Häupter  
Grinsend aus den Wellen hoben! (XIV, 287)

Es sind die „Willkürbestien“ des Jungen Deutschland, allen voran Gutzkow, der Kellers *Leute von Seldwyla* gerade abfällig besprochen hatte,<sup>9</sup> die hier als Tintenmolche beschworen werden. Heine steht knapp am Rand; der Träumer muss durch die Tintenspritzer um die weiße Farbe seines als Mantel umgeworfenen Bettlakens fürchten, ja er scheint zu ahnen, dass er – so die unmissverständliche Botschaft – ungeachtet dieser Unschuld verheißenden Bemängelung zumindest mit einem Teil seines Schreibens in die schwarze Brühe hineingehört. Seinem Lieblingsgegner Ludwig Börne bleibt es in der Fiktion des Epos vorbehalten, dieser (halben) Zugehörigkeit durch einen kräftigen Stoß vollends Ausdruck zu verleihen:

An dem Meere stand Herr Heinrich  
Und es ward ihm bang zu Muthe;  
Er beschaute seine Hände,  
Wie die bange Lady Makbeth.

Und er rief mit schlauem Lächeln:  
Rein ist meine Hand von Tinte,  
Denn schon lang schreib' ich mit Bleistift  
Meine allerschlimmsten Sachen!

Da erhielt er einen Stoß,  
Rücklings, unverseh'ns von Börne,  
Daß er köpflings untertauchte  
In die schwarze, bittre Nacht. (XIV, 289–290)

---

<sup>9</sup> *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. Neue Folge. Bd. 1 (Juni 1856). Vgl. Kellers Brief an Hettner vom 18. Oktober 1856 (XXVIII, 310).

Es ist diese Schwärze einer von Moral und Lebensanschauung abgekoppelten Literaturbetriebsamkeit, von der Heine auf dem Montblanc gereinigt werden muss. „Montblanc“ heißt ja nichts anderes als „weißer Berg“, und genauso wird der höchste Alpengipfel in Kellers Text gelegentlich auch genannt.<sup>10</sup> Dort angelangt, wird der tote Heine von einem „weiße[n] Mannchen“ (XIV, 307) (auch: „der alte Weiße“ [XIV, 310]) empfangen, das die läuternde Auskühlung der „Bosheitsdilettanten“ (XIV, 306) in ihren Einzelzellen aus Gletschereis überwacht. Keller scheint, soviel sei nur ein passant bemerkt, das damals neue und durchaus umstrittene Modell des pennsylvanischen Strafvollzugs mit seiner Isolation der Gefängnisinsassen<sup>11</sup> auf seine Utopie einer alpinen Katharsis zu übertragen. „Längs im Eis gereihet / Gleich des Apothekers Büchsen“ (XIV, 262) stehen die Büßerzellen auf dem Berg, dessen Wahl – mit Sicherheit nicht aus einer „Zeitungsromanze“ (XIV, 251) ableitbar – primär der Metapher einer weißwaschenden Katharsis geschuldet ist:

Doch die Guten, die in schlimmen  
Sitten einst sich eingehüllet,  
Müssen sich von diesen rein'gen,  
Bis sie weiß sind, wie der Montblanc. (XIV, 261)

Dieses Weiß ist offenbar ein anderes als das der Schießbaumwolle. Es ist ein den zerstörerischen Tendenzen der Moderne entrücktes, nahezu himmlisches Licht-Weiß.

## 3

Die fast schon manichäische Polarität von Weiß und Schwarz, die sich bei der bisherigen Betrachtung des *Apothekers von Chamouny* ergeben hat, erfährt allerdings eine doppelte Relativierung. Einerseits durch den betonten Einsatz von Farben und den Übergang von Weiß zu bestimmten Farbtönen im Text, andererseits durch die Beobachtung, dass Keller den Hell-Dunkel-Gegensatz nicht als Novität in die Verserzählung der Jahrhundertmitte eingeführt, sondern bis zu einem gewissen Grad aus den von ihm parodierten Vorlagen übernommen hat. Heines *Atta Troll* etwa, neben dem *Romanzero* sicher schon aufgrund der gemeinsamen

---

10 „Tritt der weiße Berg hervor“ (XIV, 305).

11 Vgl. etwa die kritische Thematisierung in Berthold Auerbachs Dorfgeschichte *Sträflinge* (1848).

Motivik von Bergwelt und Jagd, aber auch aufgrund der Vers- und Strophenform der wichtigste Bezugstext des *Apothekers von Chamouny* (Amrein 2016, 182), arbeitet ja seinerseits mit auffälligen Hell-Dunkel-Effekten: „Schwarz“ ist dort das Epitheton ornans von Mumma, der langjährigen Partnerin des Titelhelden und Mutter seines mit (nur noch) einem schwarzen Ohr versehenen Lieblingssohns; zusammen mit dem Eisbären, mit dem sie sich nach Trolls Tod verbindet, bildet sie einen interessanten Hell-Dunkel-Kontrast. Dieses grenzüberschreitend-kontrastive Element gehört bei Heine aber eindeutig zum parodistischen Programm, insofern das Bärenepos schon nach Ausweis der Vorrede durch Freiligraths Ballade *Der Mohrenfürst* angeregt ist.

In der als Diptychon angelegten Ballade wird nicht nur der schmähliche Übergang eines afrikanischen Herrschers in die Versklavung, also gewissermaßen von einem ‚schwarzen‘ in ein ‚weißes‘ System, geschildert; der erste Teil führt auch die Prachtentfaltung des Fürsten (vor seiner Niederlage in der Schlacht) in einigermaßen bizarren Schwarz-Weiß-Konstellationen vor Augen. So sagt der Krieger beim Abschied zu seiner Geliebten, sie solle sich zum Siegesfest mit Straußfedern schmücken, die „weiß auf dein Antlitz, das dunkle, nicken!“ (Freiligrath 1843, 49) Die anschließende Strophe wendet den Kontrast auf den Helden selbst an, indem sie seine Hautfarbe in einem preziösen Vergleich mit einer Mondfinsternis korreliert, also ein erwartbares, aber ausbleibendes Weiß als Referenz benutzt:

Aus dem schimmernden, weißen Zelte hervor  
 Tritt der schlachtgerüstete, fürstliche Mohr;  
 So tritt aus schimmernder Wolken Thor  
 Der Mond, der verfinsterte, dunkle hervor. (Freiligrath 1843, 50)

Heine wäre nicht Heine – und zwar eben jener Heine, der für seine ‚schlimmen‘ Passagen den Bleistift benutzen muss – hätte er nicht die latente Komik und den Rassismus von Ferdinand Freiligraths Vergleich gespürt und gnadenlos verulkt. Gegen Ende des *Atta Troll* lässt er überraschend den „Mohrenfürst[en]“ aus der Ballade (Heine 1847, xiii) als Pariser Tierwärter auftreten, der sich ganz im Gegensatz zu Freiligraths Original recht zufrieden über seine aktuellen Lebensumstände äußert:

Hab' mir schon ein rundes Bäuchlein  
 Angemästet. Aus dem Hemde  
 Schaut's hervor, wie'n schwarzer Mond,  
 Der aus weißen Wolken tritt. (Heine 1847, 153)

An diese elaborierte und in sich schon parodistisch strukturierte Weiß-Dunkel-Komposition knüpft offenkundig Keller an, mit einer gewissen inhaltlichen Verschiebung zwar (so spielt die schwarze Hautfarbe bzw. die Sklaverei-Thematik bei ihm keine Rolle mehr), aber doch in erkennbarer Verlängerung der Perspektive – auch der *Apotheker von Chamouny* setzt sich ja satirisch-parodistisch mit einem Autor auseinander, der vom Verfasser grundsätzlich geschätzt wird. Dabei vertauschen sich allerdings die Bezugspunkte: Während Heine Freiligraths schwülstigen Stil missbilligt, aber seine politische Gesinnung (zunehmend) schätzt, bewundert Keller Heines formale Meisterschaft, nimmt aber gerade an dem im *Romanzero*-Nachwort bekundeten Gesinnungswandel Anstoß.

Die vermeintliche Bekehrung des Matratzengruft-Bewohners zum Glauben an einen persönlichen Christengott steht denn auch – in enger Parallel zu der allgemein als Skandal empfundenen Konversion der Gräfin Hahn-Hahn zum Katholizismus (XIV, 263)<sup>12</sup> – am Anfang der mit Gesang sechs einsetzenden Heine-Handlung, die schon bald darauf in eine Traumhandlung übergeht: Der im Schlaf träumende Dichter macht sich auf den Weg zu Gott, gelangt nach Verlassen der hiesigen Welt aber erst einmal in eine „Dämmerhalle / Schweigender Unsterblichkeit“ (XIV, 272), die sehr an die Vorstellung der antiken Unterwelt und ihre Schilderung in Homers *Odyssee* und Vergils *Äneis* erinnert. In diesem Schattenreich, dessen Erkundung mit der bereits erwähnten Horrorvision des Tintenmeers endet, gibt es jedoch durchaus Licht und Farben. Es ist die Subjektivität der hier einzeln umherwandelnden großen Dichter:innen, die sich in Form kleiner Farbkosmen ausdrückt:

Und den Dunst erhellt Jeder  
Farbig um sich in die Runde,

Spiegelnd drin sein einsam Denken,  
Malend drauf sein Welterinnern. (XIV, 273–274)

Alle übrigen „hingehauchte[n] Nebelwelt[en]“ dieser Art werden jedoch in den Schatten gestellt durch eine starke, / lieblich heitre Säule Lichtes, // Die in allen Farben strahlte / Und von tausend Bildern lebte“ (XIV, 276). Ihre Beschreibung geht schnell in ein ganzes Weltpanorama über, das als Schöpfung („Doch wer schafft und webt das Alles?“) von „zwei off’ne[n] Sonnenaugen“ bezeichnet wird (XIV, 277). Es sind die Augen Goethes, der nach kennerhafter Würdigung von Heines mitgebrachtem Erdaroma schnell, wie es in der ironischen Randglosse heißt, „auf seine alten physikalischen Schnurren, auf die Farbenlehre“ verfällt:

---

12 Zur zeitgenössischen Diskussion vgl. Sprengel (2020, 89–90).

Sehet jenen weißen Tropfen!

Wie Kristall hängt er am Baume!  
Gelbes Licht durchblitzt ihn fröhlich  
Und es wird azurnes Blau! (XIV, 277–278)

Dass die *Farbenlehre* als einziges Werk Goethes neben dem *Faust*<sup>13</sup> kenntlich gemacht und in der beschriebenen Weise zitiert wird, hat Folgen für den Stellenwert von Licht- und Farbeffekten im *Apotheker von Chamouny* generell. Von hieraus ergeben sich möglicherweise Anleitungen zum Verständnis von Farbkonstellationen auch an anderer Stelle des Werks. So lässt sich die Aufspaltung in Komplementärfarben nicht nur am Kristall des Wassertropfens, sondern auch zu Beginn der Rahmenhandlung beobachten. Durch die Untreue des Apothekers ergeben sich komplementäre Farbeffekte (Grün/Rot) bei den beiden ihn liebenden Frauen. Sie gehen direkt aus der weißen Hautfarbe der Frauen hervor, die schon im vorausgehenden Gesang evoziert wurde („Lag er, wo's noch weißer war: / An dem trotzig wilden Busen, / An dem schlanken Leibe Lauras“ [XIV, 253]). Bertrams Seitensprung mit Klara führt jedoch zu einer Aufspaltung in warmes Rot und kaltes Grün:

Hochroth waren ihre [Klaras; PS] Lippen,  
Gleich dem Kelch der Alpenrose.

Aber wenn der schöne Bertram  
Auf der Jagd vorüber streifte,  
Glühten auch die weißen Wangen  
Und der Hals bis in den Busen

Reizend rosenröhlich an,  
Gleich dem milden Schnee der Berge  
Nach dem Untergang der Sonne.  
Und der Jäger sah die Röthe. –

Aber Laura sah sie auch;  
Und sie setzte eine Blässe  
Gleich dem Gletschereis dagegen,  
Welches bleich im Mondschein starret.

Grünlich fahl erglänzet dieses,  
Wenn die Mondnacht auf ihm lagert,

---

13 Vgl. die Erwähnung von Mephisto (XIV, 279–280).

Und dazwischen kracht und donnert's  
Manchmal in den tiefen Schründen. (XIV, 255)

Wenn Klaras „weiße Wangen“ und Hals „rosenröhlich“ erglühen, haben wir es zweifellos mit demselben Phänomen zu tun, das Keller sehr früh, nämlich schon im Sommer 1851, in einem Epigramm Friedrich von Logaus gespiegelt fand:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?  
Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen. (VII, 13; vgl. XXIII, 1, 16–17)

Bekanntlich begleitet dieser Spruch die gesamte Entstehungsgeschichte von Kellers *Sinngedicht* (1881), in dessen erstem Kapitel er von einem verzweifelnden Naturwissenschaftler wie eine Offenbarung in der Lessing-Ausgabe gefunden wird. Das Thema der Liebe und das Nachdenken darüber, welche Form der Liebe die rechte sei, verbindet nicht nur den *Apotheker von Chamouny* mit dem schon in den 1850er Jahren angedachten Novellenzyklus, sondern auch die beiden sonst so disparaten Ebenen des Versepos. Die Rahmenhandlung führt zwei Varianten leidenschaftlich-sinnlicher Liebe vor: die Verführung eines unschuldigen Mädchens und eine Art sexueller Interessengemeinschaft, der jedoch das sittliche Element einer ehelichen Bindung oder Perspektive fehlt. Bertram und Laura sind offenbar nur durch sinnliche Anziehung miteinander verbunden; ihr Liebesspiel erhält einen Zug von Perversion, nachdem Laura die Untreue des Geliebten entdeckt und den mörderischen Schal übergeben hat. Sie umarmt ihren Partner danach jedes Mal im Bewusstsein, dass es das letzte Mal sein könnte, und bezieht aus dem Vorgefühl des Abschieds einen zusätzlichen Lustgewinn.

Dieser zutiefst unsittlichen Form der Liebesleidenschaft stehen Heines Verwurzelung in der „großen Babel“ (XIV, 292) Paris und seine Verherrlichung großer Kurtisanen gegenüber. Tatsächlich ist die mehrteilige Ballade *Pomare* – neben dem Nachwort – der einzige konkrete Textbestandteil des *Romanzero*, auf den *Der Apotheker von Chamouny* Bezug nimmt: nämlich mit dem Cancan auf Heines Grab, getanzt von imponierenden Verkörperungen weiblicher Sinnlichkeit aus verschiedenen Ländern, ja Kontinenten, die den toten Dichter danach in einem hexenartigen Flugmanöver zum Montblanc tragen. Nicht umsonst hat Paul Heyse, dem für seine erotischen Lizenzen berüchtigten Erzähler, gerade dieser Abschnitt besonders gefallen.<sup>14</sup> Den Maßstab zur angemessenen Bewertung hat Keller aber schon vorausgeschickt, indem er den Schattenreichbewohnern

<sup>14</sup> Vgl. Heyses Lob des Vorabdrucks in der Zeitschrift *Nord und Süd* im Brief an Keller vom 10. März 1882 (XXVI, 315).

Goethe und Schiller recht ungewöhnliche Kommentare zur Liebespraxis in den Mund legte. Angesichts seiner dezidierten Verehrung beider Klassiker ein kaum zu vernachlässigender Umstand! Zu bedenken ist auch die Differenzierung, die Kellers Totenreich-Schilderung zwischen den Dichter-Generationen vornimmt: Gegenüber den unreif, ja knabenhafte agierenden Vertretern des Jungen Deutschland (Heine, Börne) erscheinen die Repräsentanten des achtzehnten Jahrhunderts von Lessing bis Goethe als gestandene Männer. Es fällt also das ganze Gewicht eines reifen Alters in die Waagschale, wenn sich Goethe den Vorwurf macht, dass er sich „die Geschichte mit den Weibern“ zu sehr zu Herzen genommen habe (XIV, 278), oder wenn Schiller quasi komplementär seine Zufriedenheit damit äußert, in der Ehe eine praktische Form zur Organisation seiner emotional-sinnlichen Bedürfnisse gefunden zu haben: „So verlor ich keine Zeit, / Und das Herz war mir beruhigt“ (XIV, 279).

In Kellers Versepos bleibt es der Tierwelt überlassen, das harmonische Funktionieren einer zur Familie erweiterten Zweierbeziehung vorzuführen. Auf ihrem letzten Aufstieg am Hang des Montblanc begegnet Laura einer Murmeltierfamilie, deren emsige Betriebsamkeit mit auffälliger Anthropomorphisierung geschildert wird:

In der Sonne vor dem Hause  
Saß die Murmelfrau und säugte  
Ihre Buben, die zu naschen  
Ab und zu vom Spiele kamen.

Doch der Mann, der scharf bewehrte,  
Rüstig mäht' er Gras und Kräuter;  
Kundig, wie ein Apotheker,  
Wählt er nur, was fein und würzig. (XIV, 317)

Während die kinderlose Frau ihrem Tod durch Erschießen (bei gleichzeitiger Erfüllung ihres Rachewunsches) entgegengeht, wird ihr und dem Lesepublikum hier das Modell einer ‚heilen‘ Bauernfamilie entgegengehalten. Durchaus in Übereinstimmung mit Wilhelm Heinrich Riehls etwa gleichzeitiger *Naturgeschichte des Volkes* wird die stabilste Form der Gemeinschaft in ländlicher Umgebung verortet, ja gewissermaßen naturalisiert. Bei den Bergbauern ist wohl ebenso wenig eine hypertrophe Verselbstständigung sexueller Bedürfnisse zu erwarten wie bei der idealisierten Murmeltierfamilie aus Kellers epischem Finale.

Wir kommen damit nochmals auf das Motiv des Berges zurück. Wir haben bereits erfahren, dass die Wahl des Schauplatzes nicht auf eine Zeitungsmeldung zurückgeht, sondern offenbar mit Kellers Idee einer weiß-machenden Katharsis zu tun hat. In der literarischen Landschaft der Entstehungszeit und der im Epos ja

ausdrücklich thematisierten vorangehenden Jahrzehnte lassen sich zwei diametral entgegengesetzte Inanspruchnahmen der Bergwelt ausmachen. Das jungdeutsche Modell repräsentiert Christian Grabbes Drama *Don Juan und Faust*, das die beiden Symbolfiguren moderner Unersättlichkeit in Rom zusammenführt, aber für einen großen Teil des dritten Akts den Montblanc zum Schauplatz hat: Dorthin entführt Faust nämlich die auch von Don Juan geliebte Anna und lässt ihr vom Teufel ein Schloss auf dem Gipfel errichten – unüberbietbares Wahrzeichen einer sich selbst absolut setzenden, aller sozialen Bindungen verlustigen Subjektivität.

Der Montblanc der *Apotheker*-Handlung teilt einzelne Züge mit Grabbes Drama: Auch Bertram ist so etwas wie ein Don Juan, seine Jagd auf den Steinbock enthält gleichfalls Momente der Unersättlichkeit; dazu passt sein Tod durch einen hochmodernen Sprengstoff. Im Rahmen der Heine-Handlung, in der Murmeltier-Episode und im später ausgegliederten Abgesang entspricht die Bedeutung des Berges aber eher der Funktion des Schwarzwalds in Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* und dem Stellenwert vormoderner (vorzugsweise gebirgiger) Rückzugsräume in weiten Teilen der an sie anknüpfenden Heimatliteratur: Er verspricht Reinigung von den kontaminierenden Einflüssen der Großstadt und der Literaturmoderne. Man vergleiche den Erzählerkommentar beim Übergang von der Heine- zur Apotheker-Handlung:

Jetzo kann die Bergromanze  
Füglich ihren Schluß ereilen,  
Und vergnügen lauf' ich mit ihr  
Heimwärts durch die Alpenrosen. (XIV, 313)

Nicht nur mit der Schöpfung Seldwylas, auch mit der zwiespältig schillernden Gestaltung des Montblanc erschreibt sich der in die norddeutsche Großstadt verschlagene Schweizer Autor ein gutes Stück regional-nationaler Identität.

## Literatur

- Amrein, Ursula. „Der Apotheker von Chamouny oder der kleine Romanzero“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 178–183.
- Auerbach, Berthold. „Sträflinge“. *Nach dreissig Jahren. Neue Dorfgeschichten*. Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1876. 457.
- Baechtold, Jakob. *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*. Bd. 2. Berlin: Hertz, 1894.
- Busch, Wilhelm. *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. München: Braun & Schneider, 1865.

- Freiligrath, Ferdinand. *Gedichte*. Stuttgart: Cotta, 1843.
- Gutzkow, Karl. „Zeitgenössische Rezensionen“. *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. Neue Folge. Bd. 1 (Juni 1856). <https://www.gottfriedkeller.ch/allgemein/rezens/index.php#Gutzkow> (05.05.2022).
- Hahn, Hans J. „Tintensaufende Willkürbestien oder Gottfried Kellers Qualverwandtschaft mit der Generation der Romantiker“. *Wahl-Verwandtschaften*. Hg. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Florian Krob. Konstanz: Hartung-Gorre, 2007. 73–89.
- Heine, Heinrich. *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*. Hamburg: Campe, 1847.
- Kauffmann, Kai. „Literarische Manieren der Übergangszeit. Parodie bei Heine, Keller und Friedrich Theodor Vischer (mit Seitenblicken auf *Faust II*)“. *Euphorion* 100 (2006): 191–223.
- Keller, Gottfried. *Gedichte. Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 1. Hg. von Kai Kauffmann. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 [Sigle: DKV].
- Koch, Ursula E. „Die Münchener Fliegenden Blätter vor, während und nach der Märzrevolution 1848. „Ein deutscher Charivari und Punch?“ *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz*. Hg. Hubertus Fischer, Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2010. 199–255.
- [o. A.] „Todesanzeige für Herrn Balduin Mathias Mangelbacher“. *Fliegende Blätter* 3/67 (1846): 151. [www.doi.org/10.11588/diglit.2125#0155](https://doi.org/10.11588/diglit.2125#0155) (05.05.2022).
- Saphir, Moritz Gottlieb. „Schieß-Baumwolle“. *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor*. Bd. 1. Hg. Gottlieb Moritz Saphir, Adolf Glassbrenner. Dresden: Schaefer, 1852. 85.
- Sprengel, Peter. „Amaranth und die Studenten. Parodie – Politik – Philosophie/Religion im Versepos um 1850“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 138 (2019): 179–206.
- Sprengel, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz*. München: Beck, 2020.