

Annette Keck

Gottfried Kellers „queerer“ Realismus

*Die mißbrauchten Liebesbriefe – Die drei gerechten
Kammacher – Regine*

Glaubt man Kellers *Mißbrauchten Liebesbriefen*, zuerst 1865 in der *Deutschen Reichszeitung* und 1874 im zweiten Teil des Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* erschienen, dann ist das literarische Leben der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich verkommen.¹ Als Inbegriff dieser Verkommenheit gilt dieser Erzählung ein empfindsamer Briefwechsel zwischen Eheleuten, der einzige und allein zum Behufe seiner Veröffentlichung initiiert worden ist. Die Forschung hat hierfür auch Paten der historischen Welt, nämlich Fanny Lewald und Adolf Stahr ausgemacht, die ihren vorehelichen Briefverkehr von Beginn an im Hinblick auf eine Publikation anlegten (Günter 2008, 127).

Im Gegensatz zu Lewald und Stahr ist der Protagonist Viggi Störteler bereits verheiratet. Viggi trennt sich von Gritli, seiner Ehefrau, d. h. er verreist, um genau jenen Briefwechsel ins Werk zu setzen. Die Komik entsteht aus der Inkongruenz von Realität und idealischer Empfindsamkeit: Er schreibt nämlich zwei Briefe, einen, der sich bspw. um verlauste Schlafplätze sorgt, und einen anderen, für die Publikation gedacht, der seiner Frau emotionsgeladene Worte entgegen „schleudert“, die da behaupten, dass „[d]ie Glut [s]eines Liebeswillens [...] stärker [ist] als Trennung“ (V, 114). Das Problem nun ist, so viel sei hier in aller Kürze gesagt, dass seine Frau Gritli zwar zu alltäglichen und wirtschaftlichen Belangen etwas zu sagen hat, jedoch nicht zur Frage „Warum ist Trennung?“ (ebd.) Die einfache Antwort auf diese Frage würde lauten: „Um Briefe zu bekommen“, das aber will Viggi nicht lesen und da der Herr Gemahl nun Briefe wünscht, greift Gritli in ihrer Not zu einer List: Sie schreibt die Briefe ihres Mannes ab, ändert jedoch das Geschlecht des Briefschreibers, macht ihn zu einer Briefschreiberin und schiebt die so geänderten Briefe dem in alle Frauen irgendwie verliebten Schulmeister zu. Seine amourösen Antworten schreibt sie ab, wobei sie alles an sie persönlich Adressierte löscht und wiederum das Geschlecht vertauscht. Dergestalt werden sie an Viggi gesendet, der darauf antwortet und so weiter und so fort.

Dem Ehemann gefällt dieser Briefwechsel vortrefflich, so dass sich die Taktzahl erhöht und Gritli „bleich und angegriffen“ wird, weil sie schreiben muss „wie

¹ Zu Kellers entsprechender Einschätzung der deutschsprachigen Literaturlandschaft in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Tschopp (2003).

ein Kanzlist“ (V, 126).² Es kommt, wie es kommen muss, Gritlis List wird per Zufall enttarnt, was letztlich zur Scheidung führt. Viggi beklagt nicht zu Unrecht, dass Gritli „die empörendste Komödie“ mit ihm aufgeführt habe (V, 140). Diese „Gans mit Geierkrallen“ (V, 130) habe „die Briefe des Gatten“ genommen und dabei das Geschlecht „verrenkt“ und die Namen „verdreht“ (V, 129), so dass zwei Männer – ohne es zu wissen – miteinander per Liebesbrief verkehrten. Doch auch Gritli will die Scheidung, sie argumentiert im Zeichen des Realismus bzw. mit dem Hinweis, sie sei gezwungen gewesen, jenseits des mimetischen Sprachprinzips zu kommunizieren: Viggi habe „das Unmögliche von ihr verlangt, nämlich ihre Frauengefühle in einer geschraubten und unnatürlichen Sprache und in langen Briefen für die Öffentlichkeit aufzuschreiben“ (V, 141).

Die Sympathienlenkung der Novelle scheint eindeutig: Die schöne Gritli erweist sich als beste und d. h. als eine ‚aufrichtig-natürliche‘ Erzählerin, der es nicht um persönlichen Ruhm oder gar finanziellen Gewinn geht. Sie wird zu guter Letzt mit dem geläuterten Schulmeister ‚belohnt‘. Viggi hingegen wird eine ältliche und verfressene Jungfer, Kätter Ambach, zur Seite gestellt, deren Gestalt, Charakterfassung und Briefstil – so wird eins ums andere deutlich gemacht – jenem von Viggi geforderten „geschraubten und unnatürlichen“ Sprachprinzip entspricht, d. h. sie figuriert den zuvor von Gritli erzwungenen literarischen Missbrauch. Allerdings hebelt die groteske Inszenierung der Figur die Opposition von Mimesis und Selbstreferentialität aus:

Denn was ihre Gestalt betraf, so besaß sie einen sehr langen hohen Rumpf, der auf zwei der allerkürzesten Beinen einherging, so daß ihre Taille nur um ein Drittel der ganzen Gestalt über der Erde schwebte. Ferner hatte sie einen unverhältnismäßigen Unterkiefer, mit welchem sie beträchtliche Gaben von Fleisch und Brot zermalmen konnte, der aber ihr Gesicht zum größten Teile in Kinn verwandelte, so daß dieses wie ein ungeheurer Sockel aussah, auf welchem ein ganz kleines Häuschen ruhte mit einer engen Kuppel und einem winzigen Erkerlein, nämlich der Nase, welche sich vor der vorherrschenden Kinnmasse wie zerschmettert zurückzog. (V, 134–135)

Kätter scheint nur vordergründig von hehren Idealen beseelt, wie an ihrem ersten Brief an Viggi abzulesen ist, der sich ähnlich phrasenhaft gestaltet wie Viggis Briefe an Gritli: „Längst habe ich die Blüten Ihres Geisteslebens im Stillen bewundert und umso inniger in mich aufgenommen, als ich darüber trauerte, daß ein Mann wie Sie so unverstanden und einsam in dieser barbarischen Gegend bleiben muß“ (V, 135). An der Beschreibung ihres Unterkiefers aber wird manifest, dass mit der ‚innigen Aufnahme‘ nicht allein die geistigen Erzeugnisse Viggis gemeint

² Zur Schreibposition Gritlis zwischen Kanzlist, Redakteur und Sekretärin vgl. auch Günter (2008, 129).

sind, Kätter ist nämlich unmäßig gefräßig, d. h. insbesondere am Materiellen interessiert. Sie befördert denn auch Viggis Ruin, indem sie beispielsweise das Geld für das Porto, welches zum Verschicken der literarischen Erzeugnisse vorgesehen war, schlicht und ergreifend verfrisst. Die Erzählung endet mit dem Satz: „Viktor Störteler aber und seine Kätter waren samt jenen Liebesbriefen, welche sie aus Hunger und Not doch wiederhergestellt, auf sich bezogen und unter vielem Gezänke vermehrt hatten, längst vergessen und verschollen“ (V, 180).

Dass die groteske Inszenierung das Moment des Mimetischen suspendiert, ist – so die Grundannahme dieses Aufsatzes – kein Zufall. Vielmehr prägt gerade die Kritik an der Verletzung des mimetischen Prinzips selbst Schreibweisen aus, die mit dem Stilprinzip des Grotesken das mimetische Prinzip aufheben.³ Sie eröffnet somit einen selbstreferentiellen Schreib- und Sprachspielraum ausgerechnet in dem Moment, in dem Kritik an diesem artikuliert wird, was einen performativen Selbstwiderspruch darstellt und den poetologisch-moralischen Einsatz des Textes fraglich werden lässt. Mit den *Mißbrauchten Liebesbriefen*, den *Drei gerechten Kammachern* aus dem *Seldwyla*-Zyklus und der Novelle *Regine* aus dem *Sinngedicht*-Zyklus werde ich herausarbeiten, wie dieser performative Selbstwiderspruch eine poetologisch kodierte Geschlechterdifferenz überschreitet bzw. que(e)rt und welche Parallelen zu Hélène Cixous’ Projekt einer *écriture féminine* zu beobachten sind. Dabei werde ich nicht nur auf die Inszenierung von „geschraubte[r] und unnatürliche[r] Sprache“ eingehen, sondern auch die „schmierige“ Spur einer der-gestalt verkommenen Literatur mit den *Mißbrauchten Liebesbriefen* (nach-)zeichnen und zeigen, dass und wie die Texte Materialität von Literatur im Rückgriff auf das Stilprinzip des Grotesken verhandeln und jene oben erwähnte poetologisch kodierte Geschlechterdifferenz schleifen, in der Weiblichkeit und Bild eine ebenso enge Verbindung eingehen wie Männlichkeit und künstlerische Produktivität.

1 Die mißbrauchten Liebesbriefe

Der oben geschilderte ist nicht der einzige literarische Missbrauch, den diese Novelle anprangert: Schon ganz zu Beginn der *Mißbrauchten Liebesbriefe* wird uns mit einem Wirtshausbesuch das literarische Leben der Zeit in all seiner Ärmlichkeit zur Aufführung gebracht. In einer Schänke nämlich treffen zwei Generationen von ‚Literaturliebhabern‘ aufeinander. Da finden sich zunächst die älteren Herren ein, die den Kompositionseheimnissen der (alten) Klassiker

³ Elisheva Rosen (2010) weist dies als ein Kennzeichen des Grotesken aus, vgl. auch Kleinschmidt (2000, 187).

auf den Grund gehen wollen. Sie lesen Cervantes, Rabelais, Sterne und Jean Paul, Goethe und Tieck. Die Namen sind kanonisch, die Autoren selbst schon tot, der rote Faden aber, den die Herren suchen, wird gerade bei diesen Dichtern nicht immer leicht zu verfolgen sein.⁴ Nach dieser Suche, einem Tee und einem Schöppchen begeben sich die älteren Herren Leser zufrieden und müde „auf etwas gichtischen Füßen zu ihrer Nachtruhe“ (V, 99). Die doch reduzierte Virilität und Vitalität dieser Leser indiziert dabei wenig subtil das Ende einer literarischen Ära, weist sie als Anachronismus aus.

Die jüngere Generation hingegen sieht sich im Zeichen einer „neuen Sturm- und Drangperiode“ (V, 101). Sie führt in eben jenem Gasthaus ein ganz anderes „Gespräch belletristischer Natur“ (V, 99): Die Erzählinstanz moniert, dass die Jungen nichts von den „verjährten Gegenständen“ der Alten zu berichten wüssten, dagegen hätten sie „die ausgebreitetste und genaueste Kenntnis in den täglich auftauchenden Erscheinungen leichterer Art und aller der Personen und Persönchen, welche sich auf den tausend grauen Blättern stündlich unter wunderbaren Namen herumtummeln“ (V, 99–100). Die tausend grauen Blätter verweisen auf den zentralen Publikationsort von Literatur im deutschsprachigen Raum Mitte des neunzehnten Jahrhunderts: die Familienzeitschriften. Diese benötigen in großem Maß literarische Texte als ‚Bindemittel‘ für ihre Lesenden. So schreibt Theodor Storm an Paul Heyse 1875, dass „die angesehensten Zeitschriften Gefahr laufen, aus Mangel an acceptabeln Novellen zu Grunde zu gehen [...]. Täglich mehren sich diese Novellenschreie“ (Bernd 1969, 87).

Schnell zeigt sich, dass die jungen Männer in der Schänke nicht nur Leser, sondern auch Schreiber sind. Dass sie sich für ausgezeichnet halten, ist an ihrem Geistesadel abzulesen, den sie sich samt und sonders mit ihrem *nom de guerre* bzw. *de plume* aufs Panier geschrieben haben: Guido von Strahlheim nennt sich der eine, Kunibert vom Meere der andere, der Protagonist der Novelle Viggi Störteber gibt sich als Kurt vom Walde zu erkennen. Die Austauschbarkeit der Namen deutet auf die Austauschbarkeit ihrer literarischen Produktion; aus Sicht der Erzählinstanz finden sich in der Gegenwart, d. h. unter diesen „Personen“ keine bzw. kaum würdige Nachfolger der großen Dichter. Der Verweis auf die Materialität bzw. Medialität dieser Literatur, die grauen Blätter der Zeitschriften, dient der Disqualifizierung im Sinne der massenhaften Produktion; die Auffassung scheint durch, dass Literatur allein im Medium Buch etwas taugt. Das Diminutiv „Persönchen“ suggeriert nicht nur Unbedeutendheit, sondern auch die Kontamination der Dichtkunst durch das weibliche Geschlecht, hat doch das Zeitschriftenwesen

⁴ Vgl. auch Tschopp (2003, 23), die bei der Schilderung der alten Herren ebenfalls einen ironischen Unterton wahrnimmt.

Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vielen Frauen die Möglichkeit geboten, den Schriftstellerberuf zu ergreifen. Robert Prutz schreibt in seiner *Literaturgeschichte der Gegenwart 1848–1858*:

Es ist unmöglich, einen Rundgang durch die poetische Literatur der Gegenwart zu machen, ohne der schriftstellernden Frauen zu gedenken. Die Frauen sind eine Macht in unserer Literatur geworden; gleich den Juden begegnet man ihnen auf Schritt und Tritt. Man kann sich darüber freuen oder beklagen, genug, das Factum bleibt und muß als eine Eigenthümlichkeit unserer Literatur verzeichnet werden. (Prutz 1859, 249)

Damit wir aber auch letztgültig wissen, welche Art der Schriftstellerei die *Mißbrauchten Liebesbriefe* geißeln, erzählt uns der Oberkellner Georg Nase von seinem ehemaligen Dasein als Dichter. Von den Inhalten seiner Kunst erfährt man wenig: Bei seinem Erstlingswerk handelte sich um „einen Mischmasch von Geschichtchen und Geschwätz aller Art“, den er aus zerlesenen und verschollenen französischen Zeitschriften „zusammenschmiert“ (V, 103). Auf der Grenze zwischen Abschrift und Kritzelei platziert, kippt die Schrift ins Graphische, ihre Materialität tritt hervor, sie erscheint in der Logik der Novelle damit zugleich als insignifikant und eigentlich auch schon als unleserlich.⁵ Diese „Unleserlichkeit“ wird im Bildfeld des Schmierens als selbstreferentiellen Verstoß gegen das verklärend mimetische Prinzip des poetischen Realismus in Stellung gebracht. Letzterer inszeniert sich über das Bildfeld der Durchsichtigkeit, als Inbegriff dessen kann wohl das Todesbild der Anna im *Grünen Heinrich* gelten. Anna, die „so poetisch schöne todte Jugendgeliebte“ Heinrichs (XII, 89), hat in ihrem Sarg ein kleines Fenster über dem Gesicht, das Gesicht der Leiche erscheint somit gerahmt. In das Glas dieses Rahmens finden sich drei Engelknaben eingeätzt. Dieses „lieblichste Wunder“ (XII, 94) erblickt Heinrich zum ersten Mal, als er beim Bau des Sarges hilft, eine Glasscheibe einzusetzen, die ursprünglich einen Kupferstich geschützt hat:

⁵ Zu diesem Verständnis von Leserlichkeit bzw. Unleserlichkeit schreibt David Martyn, dass man Lesen „als eine Art Umwandlung“ begreifen kann, „nicht von einem Medium in ein anderes, sondern von einem Medium in das per se Nichtmediale, nämlich in die unmittelbare Präsenz des Sinns, des Signifikats, des geistig Erfaßten. ‚Lesen‘ ist dieser Auffassung nach eine Bewegung vom Mittelbaren zum Unmittelbaren; es findet dann und nur dann statt, wenn das Medium, ja alles Mediale schlechthin, zum Verschwinden gebracht wird. Eine solche Auffassung von ‚Lesen‘ legt den Gedanken nahe, die Sonderstellung der Schrift als einziges lesbaren Medium röhrt von der bewußten oder unbewußten Vorstellung her, daß die Schrift – mehr als andere Medien – beim Lesen zum Verschwinden gebracht wird. Wenn ‚Lesen‘ vorrangig das Lesen von Schrift heißt, dann deshalb, weil das Gefühl, man habe Mediales in Nichtmediales überführt, sich bevorzugt anhand des Mediums Schrift einstellt“ (2002, 44–45).

Ich sah nämlich drei reizende, musicirende Engelknaben; der mittlere hielt ein Notenblatt und sang, die beiden anderen spielten auf alterthümlichen Geigen, und Alle schaueten freudig und andachtsvoll nach oben; aber die Erscheinung war so luftig und zart durchsichtig, daß ich nicht wußte, ob sie auf den Sonnenstrahlen, im Glase, oder nur in meiner Phantasie schwebte. (ebd.)

Das „Wunder“ verdankt sich einer chemischen Reaktion, sprich der Übertragung der Farbe einer Zeichnung bzw. eines Kupferstiches auf das Glas, und genau diese Verbindung führt zu einer ästhetischen Erfahrung bei der Beerdigung Annas, die im Sinne des Realismus als ‚objektiv‘ gefasst wird:

Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glasscheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, daß ich es nicht anders, als mit dem fremden hochtrabenden und kalten Worte „objectiv“ benennen kann, welches die deutsche Ästhetik erfunden hat. Ich glaube, die Glasscheibe that es mir an, daß ich das Gut, was sie verschloß, gleich einem in Glas und Rahmen gefaßten Teil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah [...]. (XII, 96–97)

Dieses ‚objektive‘ Todesbild kann deshalb poetisch genannt werden, weil es über die in das Glas eingetragene Zeichnung die Tote bzw. die Realität des Todes verklärt. Elisabeth Bronfens These zum Anblick der weiblichen Leiche Schneewittchens, dass sich hier „die Koppelung von Tod und ästhetischer Betrachtung [...] potenziert“ (1987, 94), findet in dieser Szene seine Entsprechung.⁶ Das selbstreferentielle und schmierige Schreiben scheint dieser verklärenden Weltwahrnehmung entgegengesetzt, in seiner Undurchsichtigkeit bzw. Blindheit scheint es keinerlei Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die ‚Welt‘ zu erlauben.

Dass der schreibende Oberkellner nun ausgerechnet Nase heißt, ruft im Kontext der Überlegungen zum Grotesken natürlich einen prominenten Prätext auf: Nikolai Wassiljewitsch Gogols *Die Nase* (1836).⁷ In dieser Petersburger Novelle verschwindet bekanntlich die Nase des Kollegenassessors Kowalew aus seinem

⁶ Die Gewalt des Todes findet in der schönen Toten seinen Signifikanten, der Schrecken des Todes scheint in Schönheit gebannt als Tod der Anderen. Darüber hinaus kann diese im Bild und als Bild festgestellte weibliche Figur – im Gegensatz zur erotisch attraktiven und aktiven Judith-Figur – weder widersprechen, noch einen anderen begehrten. Sabine Schneider schreibt Bronfen folgend, dass Anna „als schöne Ikone zum abgelegten Bild eines abgeschlossenen Lebensabschnitts im Bildungsgang des männlichen Helden [wird]. Diese endgültige Stillstellung ist nur der logisch konsequente Endpunkt eines ästhetischen Verfahrens, in dessen Fortgang die lebendige Frau erst idealisierend entrückt wird, um dann durch das imaginierte Bild ihrer selbst ersetzt zu werden“ (2008, 45).

⁷ Preisendanz hat die Verbindung von Keller und Gogol schon Ende der 1980er Jahre als Forschungsdesiderat ausgewiesen, das meiner Recherche nach bis heute nicht erfüllt wurde (1989, 26, Anm. 4).

Gesicht und macht sich selbstständig, wie Dietmar Schmidt (2003) gezeigt hat in schöner Entsprechung zu Bachtins Thesen zum grotesken Körper. Bachtin schreibt, dass jene Teile des Leibes, „*in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst*“ sich sogar „*vom Körper trennen*, ein *selbstständiges Leben führen*“ können (1995, 358). Dies gilt insbesondere für die Nase: „[B]esonders leicht löst sich die *Nase vom Körper*“ (ebd.). Die Gogol’sche Nase streift nicht nur ohne ihren Eigentümer in der Stadt umher, sie legt sich darüber hinaus noch „*einen goldbestickten Uniformrock mit hohen Stehkragen*“ zu, mit „*Beinkleider-[n] aus Sämiscleder*“ plus Degen (Gogol 1989, 52). Am Ende der Novelle kehrt die Nase wieder ins Gesicht des Kollegienassessors zurück, die er im Spiegel – so Schmidt – „*wie eine gelungene, schöne und teure Prothese bewundert*, die es vorzuzeigen gilt“ (2003, 165–166). Konsequentermaßen begibt sich Kowalek mit seiner Nase ins Theater.

Auch bei Kellers Oberkellner verschwindet die Nase: Mit der Schriftstellerei wird aus Georg Nase George d’Esan, die phallisch kodierte Nase wird „*verdreht und verrenkt*“, wobei der französisierende Adel den Mangel an Männlichkeit noch potenziert. Die Nase macht sich sprachlich selbstständig, indem die literarische Welt „*an der Nase herumgeführt*“ wird: George d’Esans (Ab-)Schriften werden in den Feuilletons als geistreich gefeiert und gefördert. Als George nun in Ermangelung weiterer verschollener französischer Zeitschriften der Stoff ausgeht, schreibt er eben über das Schreiben selbst, was seinem Ruhm nicht abträglich ist, im Gegenteil er gilt als „*Teufelskerl unter den übrigen Schmierpetern*“ (V, 104). Die Nase zeigt sich fürderhin in der „*Naseweisheit*“ (ebd.), mit der George d’Esan über andere Schriftsteller schreibt und „*Neugkeitskram und Klatsch*“ verbreitet (V, 105). Sie kehrt buchstäblich an ihren Platz zurück, als George eine kleine Geldsumme erbt, mit der er sich würdig herausputzen kann – mit schöner Referenz auf die Gogol’sche Nase. Dergestalt eingekleidet sieht er sich im Spiegel, der ihm seine wahre Bestimmung vor Augen führt: Er sieht keinen Schriftsteller, sondern einen würdigen und männlichen Oberkellner. In der Folge wird er wieder ein nützliches Glied der Gemeinschaft, heißt von nun an wieder Georg Nase und kehrt um den Rang des Oberkellners befördert in sein ursprüngliches Metier zurück – womit wieder alles an seinem Platz scheint und seine Richtigkeit hat, was auch für seine Männlichkeit gilt. Hier deutet sich schon an, dass eine selbstreferentielle Literaturproduktion die Maskulinität deutlich beeinträchtigt, wenn nicht gar feminine Effekte zeitigt: Der „*falsche*“ oder „*fälschende*“ Realismus wird über die Transgression der Geschlechtergrenzen, über queere Figuren bzw. „*Entwicklungs geschichten*“ der Figuren anschaulich gemacht.

Diese Vor-Geschichte von und über Nases Schriftstellerkarriere prozessiert nun genau das, was sie als Missbrauch von Literatur anprangert und was sie als Selbstreferentialität von literarischen Texten auszutreiben sucht: In die Geschichte

des Oberkellners ist – wie gerade gezeigt – selbst die Erzählung eines anderen Autors, namentlich Gogols, eingefaltet, d. h. auch das Keller'sche Erzählen partizipiert an der Literatur anderer. Insofern ist fraglich, ob mit der zurückgekehrten Nase des Oberkellners auch eine Literaturproduktion verabschiedet ist, die nicht nur die Differenz von Lesen und Schreiben schleift, sondern auch selbstreferentiell angelegt ist, indem sie das mimetische Prinzip unterhöhlt. Dieses Erzählprinzip würde aber dann subkutan dasjenige Erzählverfahren unterlaufen, das als normativ ‚vorausgesetzt‘ erscheint und das im zweiten Teil der Novelle von den missbrauchten Liebesbriefen eingeholt werden soll, in dem die Medialität der Literatur im Zeitalter der Familienzeitschriften ausgeblendet erscheint.

2 *Die drei gerechten Kammmacher*

Blickt man mit George d'Esan und den *Mißbrauchten Liebesbriefen* auf die wohl brutalste Novelle aus dem Zyklus *Die Leute von Seldwyla*, auf *Die drei gerechten Kammmacher*, 1856 erschienen, dann wird auch hier der Missbrauch von Kunst über das Bildfeld des Schmierens und als ‚unnatürliche Geschraubtheit‘ gefasst. In dieser Novelle konkurrieren drei Kammmacher, um den Meister im Kammmachergeschäft zu beerben. Die drei gleichen sich wie ein „Hering[]“ (IV, 227) dem anderen und sind vor allem am ökonomischen Profit interessiert, sie arbeiten mechanisch, verausgaben sich nicht und leben sparsam. Ursprünglich wurden in dem Kammmachergeschäft

die wunderbarsten Schmuckkämme für die Dorfschönen und Dienstmägde verfertigt aus schönem, durchsichtigem Ochsenhorn, in welches die Kunst der Gesellen [...] ein tüchtiges braunrotes Schildpattgewölke beizte, je nach ihrer Phantasie, so daß, wenn man die Kämme gegen das Licht hielt, man die herrlichsten Sonnenauf- und Niedergänge zu sehen glaubte, rote Schäfchenhimmel, Gewitterstürme und andere gesprengelte Naturerscheinungen. (IV, 216)

Diese Kämme sind, trotz aller Poetizität, Fälschungen: Aus billigem Ochsenhorn wird teures Schildpatt,⁸ darin gleichen sie durchaus Gritlis abgeschriebenen Liebesbriefen. Dennoch steht der poetischen Durchsichtigkeit der Kämme die massenhafte, d. h. austauschbare und in gleichem Maße ‚nüchterne‘ wie ‚phantasielose‘ Kammfabrikation der neuen ‚gerechten‘ Gesellen gegenüber, auf die sich die Novelle im Folgenden fokussiert. Jobst, der erste der Gerechten, geht so zu Werk, „daß er immer die gleichen drei trostlosen Kleckse darauf

⁸ Für diesen Hinweis danke ich Bettine Menke.

schmierte“ (IV, 218). Der Schmiererei wird eine entsprechende Körperpraktik zur Seite gestellt; Jobst sei „bei aller Sanftmut und Gerechtigkeit ein kleiner Schweinigel“, der es mit dem Wechseln der Wäsche nicht allzu genau nimmt (ebd.).

Die Austauschbarkeit der Kämme präfiguriert nun die Austauschbarkeit der drei Gesellen, die sich letztlich nur über ihre Herkunft narrativ ausdifferenzieren: der Schwabe, der Bayer, der Sachse, ansonsten gleichen sie sich wie ein „Schwefelholz“ dem anderen (IV, 227). Darüber hinaus kopieren sie sich wechselseitig, weil sie sich alle in der „wohlbewußte[n] Meisterschaft“ den anderen nachzuahmen üben, um einen Lebenswandel zu vervollkommen, der auf Profit, sprich Materielles ausgerichtet ist (IV, 226). Die narrative Entgrenzung dieser männlichen Figuren ins Dingliche wie Tierische („Heringe[]“, IV, 227) deutet schon an, dass es mit der Liebe zum anderen Geschlecht wahrscheinlich nicht weit her sein wird. Ihr Begehr ist dementsprechend rein ökonomischer Natur: Weder interessiert sie eine schöne und treue ‚Frauenseele‘, noch richtet sich ihr Begehr auf den weiblichen Körper; von Züs Bünzlin wollen sie nur „das Eine“: den „Gültbrief von siebenhundert Gulden“ (IV, 228). Die über die Entgrenzung ins Dingliche bzw. Tierische grotesk angelegte Figürlichkeit der Kammmacher steigert sich in der Beschreibung von Züs, sie erscheint wie Kätter Ambach als Personifikation der auf Profit ausgerichteten Kammmacherei.

Schon die Einführung der Figur lässt fraglich werden, ob es sich bei Züs wirklich um eine „tugendhafte[...] Jungfrau“ (ebd.) handelt: Das relativ hohe Alter von achtundzwanzig Jahren stimmt misstrauisch, ihr deutlicher Zug zum Männlichen ebenfalls. Zwar lebt sie mit ihrer Mutter, einer Wäscherin, zusammen, doch „herrscht“ sie „unbeschränkt“ über ihr väterliches Erbe (ebd.). Hinzukommt, dass Wäscherinnen bei Keller generell keinen besonders guten Leumund vorzuweisen haben. Im *Sinngedicht* erscheinen sie als Inkarnation eines falschen Literaturverständnisses. Sie würden nämlich allerseits den „tapfere[n] Lessing“ (VII, 12) im Munde führen, aber „ohne eine Ahnung“ von seinem „eigentlichen Wesen“ zu haben, d. h. von seiner „Jugend und Geschicklichkeit zu allen Dingen“ und seinem „unbedingte[n] gute[n] Wille[n] ohne Falsch und im Feuer vergoldet“ (VII, 13). In Opposition zum mimetischen Läuterungs- bzw. Verklärungsanspruch stehen also Figuren, die Worte in den Mund nehmen, sprich lustvoll Laute produzieren und damit in der Logik des *Sinngedichts* Geräusch statt Wahrheit produzieren und somit Lessings ‚wahre Literatur‘ missbrauchen.⁹

⁹ Hier sei noch einmal daran erinnert, dass Klatsch aufs engste mit der Figur der Wäscherin verknüpft ist. Jörg Bergmann führt den Begriff des Klatsches in seiner dreifachen Bedeutung von schlagendem Geräusch, Schmutzfleck und Geschwätz auf die Arbeit der Waschfrauen am Wäscheplatz zurück. Er begreift den Wäscheplatz als „– zumindest symbolische[n] – Entstehungs-

Für die Wäscherinnentochter Züs scheint der Gültbrief genauso viel Bedeutung zu haben wie ihre anderen Besitztümer, die sie in einer lackierten Lade verwahrt, „wohl verschlossen [...] in einem alten Nußbaumschrank aufgehoben“ (IV, 230).¹⁰ Auf die sehr knappe Einführung der Figur folgt nämlich statt einer weiteren Beschreibung die ausgiebige Auflistung dieser versteckten Habseligkeiten, die zum einen keine Ordnung der Dinge erkennen lassen¹¹ und sich zum anderen größtenteils einer ökonomischen Verwertbarkeit entziehen. In der lackierten Lade finden sich also neben dem von den Kammmachern heiß begehrten Gültbrief auch die Zinsen desselben, ein Taufzettel und ein „vergoldetes Osterei“, dazu noch „ein halbes Dutzend silberne Theelöffel“ und ein „Vaterunser mit Gold auf einen roten durchsichtigen Glasstoff gedruckt, den sie Menschenhaut nannte“ (IV, 228), des weiteren „ein Bündel vergilbter Papiere mit Recepten und Geheimnissen, ein Fläschchen mit Hoffmannstropfen“, „eine Büchse mit Moschus; eine andere, worin ein Endchen Marderdreck lag“, und „ein Traumbüchlein, ein Briefsteller, fünf oder sechs Liebesbriefe und ein Schnepper zum Aderlassen“ (IV, 229). Daneben gibt es noch allerhand weitere kunsthandwerklich bearbeitete Dinge, deren äußerliche Hülle so wenig auf ein Innen schließen lassen wie die Gogol'sche knusprige Brotkruste auf eine darunter versteckte Nase. So ist bei Keller beispielsweise der wahre Kern eines Kirschkerns „ein winziges Kegelspiel“, der einer Nuss, „eine kleine Muttergottes hinter Glas“, in einem silbernen Herz steckt überraschenderweise ein Riechschwämmchen (IV, 228).

Den Höhepunkt der Auflistung aber bildet eine Bonbondose – und zwar handelt es sich um „eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war, und in welcher eine goldene Stecknadel auf Baumwolle lag, die ein Vergißmeinnicht vorstellt“ (IV, 228–229). Diese Büchse entzieht sich nicht nur einer transparenten Beziehung von Innen und Außen oder zeichentheoretisch formuliert von Signifikant und Signifikat, sondern stellt selbst die Differenz von Innen und Außen, Signifikant und Signifikat über eine metonymische Verweisungsstruktur zur Disposition. Alles in allem scheint in der Beschreibung der Lade und in der Dose insbesondere das Groteske als Stilprinzip realisiert, das auf die ornamentale Malerei zurückgeht, „die verschiedene menschliche, Tier- und Pflan-

ort für die kommunikative Semantik von ‚Klatsch‘ []“. Mit der sehr intimen (Bett-)Wäsche der Benutzer stießen die Waschweiber „fortwährend auf Spuren der Privat- und Intimsphäre anderer“, worüber sie sich dann „(laut) ihre Gedanken [...] machen konnten“ (1987, 85).

10 Silke Arnold-de Simine argumentiert, dass Kellers Beschreibung der Lade von Züs Bünzlin einer Verschachtelungslogik folgt (2009, 167).

11 Wenn die Lade und vor allem die Reden der Züs eine Ordnung der Dinge erkennen lassen, dann mit der in Borges „chinesische[r] Enzyklopädie“, die Michel Foucault (1974, 17) zu Beginn seiner *Ordnung der Dinge* zitiert.

zenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen erscheint“ (Rosen 2010, 876). In seiner vor allem in der Renaissance einflussreichen Schrift *De architectura* (33 v. Chr.) moniert Vitruv, dass diese Malerei mit ihren „zarte[n] Blumen aus Wurzeln mit Voluten, auf denen [...] kleine Figuren sitzen“, mit ihren „Halbfiguren, von denen die einen Menschen-, die anderen Tierköpfe haben“ gegen die „naturwahre[n] Verhältnisse“ verstoßen, d. h. amimetisch und „sinnlos“ („sine ratione“) sei (1964, 332–334; vgl. Rosen 2010, 881–882). In der Beschreibung der Dose kann man darüber hinaus jenen Brauch aufgerufen sehen, den Johann Fischart in seiner *Geschichtsklitterung* (1575/90) den Apothekern Ende des sechzehnten Jahrhunderts zugeschrieben hat: Sie würden ihre „krüg, läden, büchsen und häfen“ grotesk, d. h. „[g]rillisch[]“ und „[g]rubengrotteschisch[]“ bemalen „mit lächerlichen, gecklichen, ja offt erschrecklichen Häu unnd Graßteuffeln, wie sie auß Pandore büchs fligen“, um den wahren Inhalt derselben zu verhüllen (Fischart 1963, 20–21). Erich Kleinschmidt spricht mit Blick auf Fischart von einer „semiotisch abwehrende[n] Textstruktur“ (2000, 187). Insofern diese Schäckelchen für Züs’ undurchsichtigen Charakter selbst einstehen, findet sich das Freud’sche Diktum, dass „Büchsen, Dosen, Schachteln“ „Symbole“ sind „des Wesentlichen an der Frau“ und damit für die Frauen selbst einstehen, hier bestätigt (Freud 1963, 26).¹²

Die Novelle führt das groteske Prinzip bei der Figurenzeichnung weiter, indem sie Züs’ Sammlung mit ihren Lektüren, ihrem Schreiben und Sprechen verklammert. Sie liest wahllos, von Schillers *Die Räuber* über „Kalender voll bewährter mannigfacher Erfahrung und Weisheit“ und einer „Anleitung zum Kartenschlagen“ bis hin zum „Erbauungsbuch auf alle Tage des Jahres für denkende Jungfrauen“; aber auch ihre alten Schulbücher werden weiterhin in Ehren gehalten (IV, 232). Der kruden Lektüren nicht genug, generiert sie daraus lange Aufsätze und Vorträge, die in der Novelle genüsslich ausgebreitet werden. Das Lesen kippt also umstandslos ins Schreiben bzw. Formulieren. Züs stiehlt dabei nicht nur das Gedankengut anderer, sie fügt auch noch – im Sinne des grotesken Stilprinzips – Unzusammengehöriges (ungehörig) zusammen.¹³ Von „sonderbarsten und unsinnigsten Sätze[n]“ (IV, 232) bzw. „buntscheckigen Phrasen“ ist die Rede (IV, 233). Als solche füllen sie eine um die andere Seite der Novelle. Mit Karl Phil-

12 Thomas Koebner liest die Besitztümer der Züs als „Ausdruck tief sitzender Angst“, als „eine Art Schutzvorkehrung gegen die Impulse der Unordnung, der Anarchie, des Unbewußten“ (1999, 333), ich hingegen argumentiere, dass Züs gerade nicht als psychologische Figur verstanden werden kann und dass sie selbst als Figur der Unordnung funktioniert, insofern sie in ihren exzessiven Reden jede Ordnung kippen lässt.

13 Geoffrey Galt Harpham schreibt, das Groteske zeichne sich dadurch aus, dass sich etwas „illegitimately in something else“ befindet (1982, 11).

ipp Moritz' Reflexionen über das Arabeske kann man von einem „muthwilligen Spiel[] der Phantasie“ sprechen, das „sich blos um sich selber dreh[t]“ (1962, 11). Die Erzählinstanz hingegen urteilt hart: „[S]ie sprach zuweilen [...] wie eine geleherte Blinde, die nichts von der Welt sieht und deren einziger Genuß ist, sich selbst reden zu hören“ (IV, 232). Züs' Reden sind gekennzeichnet durch eine „rein materielle Sinnbewegung“, die eine Eigendynamik entwickelt und „Vermittlungsordnungen“ nicht beachtet (Kleinschmidt 2000, 185):

Wunderbare Eigenschaften haben die Tiere je nach ihrer Art! Der Löwe folgt gern den Königen nach und den Helden, und der Elefant begleitet den Fürsten und tapfern Krieger; das Kamel trägt den Kaufman durch die Wüste und bewahrt ihm frisches Wasser in seinem Bauch [...!] Der Delphin liebet die Musik und folgt den Schiffen, und der Adler den Kriegsheeren. [...] Selbst die Schlangen lassen sich zähmen und tanzen auf der Spitze ihres Schwanzes [...]; der Strauß lässt sich satteln und reiten wie ein Roß; der wilde Büffel ziehet den Wagen des Menschen und das gehörnte Renntier seinen Schlitten. Das Einhorn liefert ihm das schneeweisse Elfenbein und die Schildkröte ihre durchsichtigen Knochen – [...]. (IV, 253–254)

Züs' Sammlungs-, Vortrags- und Schreiblust ist exzessiv, kennt kein Maß und Ziel, folgt einer Ökonomie der Verausgabung: „unaufhörliche Reden [ertönten] aus ihrem Munde“, „sie [...] wußte auf das schönste darüber [ihre Lektüren] und über noch viel mehr zu sprechen“ (IV, 232). Die ihr zugeschriebene Textproduktion iteriert, sie quert das auf ein Ziel – sprich auf den Gewinn des Wettkaufs um die Meisterposition – ausgerichtete Erzählen und schiebt es auf.¹⁴ Dass Züs darüber hinaus noch begehrt und zwar materialiter, ist nicht mit der Vorstellung von ‚schöner Weiblichkeit‘ vereinbar. Dass dieses Begehrten auch noch ‚untreu‘ ist, von einem zum anderen wandert, vagiert, verstärkt zusätzlich das transgressive Moment dieser Figur. Dieses materialisiert sich in verschiedenen Dingen, die Züs ihren Verehrern zum Teil unter massivem Widerstand abgeknöpft hat: Einen Schnepper verdankt sie dem Verhältnis mit einem Barbiergesellen, einen Mörser und einen Zirkel, mit dem sie frische Tafeln von Seife einteilt, dem Verhältnis mit einem Zeugschmiedgesellen, einen chinesischen Tempel aus Pappe dem Verhältnis mit einem Buchbindergesellen, der nebenbei noch alle ihre Bücher umsonst neu eingebunden hatte.

Die Figur der Züs mitsamt ihren diebischen Sammlungen, Reden und Schriften kommt dem, was Hélène Cixous in den 1970er Jahren als *écriture féminine* entworfen hat, ziemlich nahe. Cixous' Texte zeichnen sich – denen Züs' nicht unähnlich – dadurch aus, dass sie Grenzen zwischen Disziplinen, Gattungen und Genres unter-

¹⁴ Arnold-de Simine argumentiert kleinteiliger, nämlich dass die Kuriositäten der Züs die Handlung nicht vorantreiben, „sondern [...] als retardierendes Element [fungieren]“ (2009, 169).

laufen: Freuds berühmtes *Bruchstück einer Hysterieanalyse* schreibt Cixous in ein romanhaftes *Portrait de Dora* um, ihre Texte führen literarische, literaturwissenschaftliche, psychoanalytische und philosophische Texte zusammen; ohne selbst eindeutig einer Disziplin zugeordnet zu sein, unterlaufen sie die Grenzen zwischen Wissenschaft und Literatur. Voraussetzung dieses Verfahrens ist, dass – so Cixous – „die Frau“ innerhalb des logozentrischen Diskurses immer schon ge- bzw. beschrieben ist, sie als *femme écrite* begriffen werden muss.¹⁵ In ihrem berühmten Text *Le Rire de la Méduse et Autres Ironies* (1975) formuliert sie die These, dass die Schrift meist einer männlich kodierten libidinösen Ökonomie unterworfen ist:

Ich vertrete unzweideutig die Auffassung, daß es *gezeichnete* Schriften gibt; daß Schreiben bis heute auf viel weitverbreiteter, repressive Weise als man ahnt oder sich eingesteht, von einer typischen männlichen libidinös kulturellen – und demzufolge politischen – Ökonomie gesteuert worden ist. Von einem Ort aus, an dem, mehr oder minder bewußt, das Verdrängen der Frau reproduziert worden ist, und dies auf sehr gefährliche, weil oft nicht wahrnehmbare, oder dann von der trügerischen Verführerkraft der Fiktion überspielte Weise. Von einem Ort aus, der undifferenziert alle Anzeichen für Gegensätzlichkeit (und nicht die für Unterschiedlichkeiten) zwischen den Geschlechtern mitgetragen hat und wo die Frau nie zu *ihrem* Wort gekommen ist. Was um so schlimmer und unverzeihlicher ist als die Schrift ja genau die *Möglichkeit selbst der Veränderung* ist, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken sich aufschwingen kann, Bewegung, welche Vorbotin einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen ist. (Cixous 2013, 43)

Cixous' Projekt setzt an der Schrift als Ort der Ausschließung an, Ziel ist es die hierarchisierten binären Oppositionen in der *écriture féminine* zu vervielfältigen. Diese *différences sexuelles* implizieren sowohl Differenzen innerhalb des männlichen bzw. weiblichen Geschlechts als auch „Unterschiedlichkeiten, Verschiebungen, Übergänge und Bewegung zwischen den Geschlechtern“ (Simma 2013, 74). In schöner Entsprechung zu den *Drei gerechten Kammachern* heißt es zur *écriture féminine*: „Wir stellen keine Wort-Objekte her, keine Dosen, keine Schmuckkästchen, kein ‚Buch‘. Sondern wir schaffen Wege, in Bewegungen“ (Cixous 1980b, 20). In dieser Bewegung kann schon einmal in einem Text zu/mit Rilke und Clarice Lispector eine Küchenschabe und eine Rose zusammenkommen bzw. eine Rose in eine Schildkröte übergehen (Cixous 1980b, 18–20).

15 „Geschriebene“ meint natürlich diejenige, die nicht geschrieben hat, sondern die geschrieben/beschrieben wird, d. h. in der Schrift gefangen ist, die von den anderen geschrieben wird, die nicht von ihr aus geschrieben wird, auch wenn sie von Frauen geschrieben wird. Geschrieben, passiv, fixiert“ (Cixous 1980a, 24).

Gebunden ist diese Schreibweise an eine Ökonomie der Verausgabung, welche die phallisch organisierte Mangelstruktur unterläuft.¹⁶ Cixous' Ethik des Schreibens will ‚die Frau‘ zerschreiben, um die Differenz zwischen Eigenem und Anderen aufzuheben, will die unendliche Vervielfältigung von (Geschlechter-)Differenzen mit dem Ziel vielfältiger Subjektivitäten (Cixous 1980a, 24). Cixous setzt in ihren Texten allgemein und in *Das Lachen der Medusa* insbesondere auf eine Entdifferenzierung von Schreiben und Lesen und damit auch auf ein diebisches Verhältnis zur Sprache. So spielt sie im *Lachen der Medusa* damit, dass *voler* sowohl stehlen als auch fliegen bedeuten kann, um die Bedeutung ihres Textes offenzuhalten. ‚Weibliche‘ Texte sind solche, die sich an der Differenz abarbeiten, sie brechen die starren binären Oppositionen auf und proponieren eine offene Text- und Sinnstruktur, die als „Vorbotin einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen“ fungiert. Anspruch ist es, die Frau als Signifikant innerhalb der Rede des Mannes aufzubrechen. Inszeniert wird der Wiedereintritt der Frauen als ‚kindlich-groteske[r] Aufmarsch‘, um die phallogozentristische (Sprach-)Ordnung zu subvertieren und mit ihr eine hierarchisch konzipierte Geschlechterdifferenz (Postl 2013, 29).

Ein derartiges (Text-)Begehrten wird in den Keller'schen Novellen als eines ausgewiesen, das ebenfalls wider die poetologisch aufgeladene Ordnung der Geschlechter verstößt und darüber hinaus in der Vermischung von Lesen und Schreiben eine semiotische Eigendynamik gewinnt, welche die realistische Mimesis-Konzeption, sprich die ‚schöne‘ literarische Ordnung der Welt und die darin so vermeintlich klar abgesteckten Grenzen zwischen Kunstrezeption und -produktion zum mindest bedroht, wenn nicht außer Kraft setzt. In *Die drei gerechten Kammmacher* sucht die Erzählinstanz die prozessualen Semiosen, die Züs' Ausführungen kennzeichnen, zu arretieren. Gegen ihr eigentlich unabschließbares Textbegehrten wird eine Erzählung gesetzt, welche die Figur moralisch diskreditieren soll: Züs' Sammeln, Schreiben, Sprechen werden dabei als Manöver der Irreführung ausgewiesen. Wie die grubengrottischen Büchsen der Apotheker Fischarts täuscht Züs ihre jungen Verehrer (gleich den gerechten Kammmachern) über ihre wahren, d. h. rein materiellen Interessen hinweg, damit sie sich rücksichtslos an ihnen bereichern kann. Dieser Ausweis an Untugend genügt jedoch nicht, viel-

¹⁶ Sie polemisiert in „Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift“ gegen „die Frau ohne“: „Ich meine, daß die Frau auf jeden Fall *die Frau ohne* ist, genauer, die Frau ohne Phallus, die Frau ohne Penis. ‚Ohne‘ kann einen positiven oder einen negativen Wert haben. Ohne was? Fehlt der Frau etwas oder ist sie im Gegenteil die Frau *außerhalb* von etwas, weder mit, noch durch etwas anerkannt? Handelt es sich um Mangel, d. h. um etwas, das sehr weitreichend die ganze männliche Ökonomie definiert? Oder handelt es sich um *Bedürfnis* und ein *Begehrten*, die eine weibliche Ökonomie definieren würden?“ (Cixous 1980a, 24–25).

mehr muss er in eine moralische Erzählung überführt werden, in welcher die „Blindheit¹⁷“ der Züs vorgeführt wird. Um den „wahren Kern“ der Figur zu enthüllen, wird das chinesische Papptempelchen des Buchbinders für die Lesenden durchsichtig gemacht. Im Innersten dieses kleinen Kunstwerks nämlich befindet sich ein Liebesbrief, den Züs natürlich nie gesehen hat: Sie kennt – und das ist für diesen wie für andere Texte Kellers programmatisch – das „Eigentliche“, den wahren Kern der Dinge nicht. Der Brief des jungen Buchbinders hat viel mit dem Abschiedsbrief Regines (s. 3. *Regine*) und wenig mit den Briefen Viggi Störtelers und Kätter Ambachs zu tun (s. 1. *Die mißbrauchten Liebesbriefe*): Er ist als Widerpart zu Züs‘ Sprechen und Schreiben konzipiert. Der doppelte Boden des Tempels bewahrt nämlich „den allerschönsten Brief, von Thränen benetzt, worin er eine unsägliche Betrübnis, Liebe, Verehrung und ewige Treue aussprach, und in so hübschen und unbefangenen Worten, wie sie nur das wahre Gefühl findet“ (IV, 235).

Die Erzählinstanz disqualifiziert dementsprechend Züs als „blinde Gelehrte“ und deklariert dieses Nichtfinden des Briefs zum „Symbol, daß sie es war, welche das thörichte, aber innige und aufrichtig gemeinte Wesen des Buchbinders nicht verstanden [hat]“ (ebd.). Züs‘ mangelnder Tiefsinn soll so verdichtet und gefasst werden. Der weitere Verlauf der Novelle macht darüber hinaus noch deutlich, dass Züs keine Medusa ist, die lacht, sondern eine, die mit ihren „unsinnige[n] Phrasen“ an dem Unglück mindestens zweier und dem Tod eines der Kammacher beteiligt ist (IV, 255). Und auch der Sieger im Wettlauf um die Werkstatt, Dietrich, der Schwabe, der Züs zuletzt doch bezirzt, obwohl sie ihn eigentlich nicht will, hat nichts zu lachen. Denn in karnevalesker Verkehrung der Geschlechterordnung ist sie es, die ihn regiert, unterdrückt und die sich selbst „als die alleinige Quelle alles Guten [betrachtet]“ (IV, 265).

Allerdings scheint sich hier dasselbe groteske Stilprinzip zu realisieren, wie in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* mit Georg Nase: Das Vorführen eines „falschen Realismus“ gerät mit seinen Details unter der Hand zur Entstellung. Wie Preisendanz festgestellt hat, treibt hier der poetische Realismus mit sich selbst ein Spiel, es entsteht ein „monströse[r] Rede-Synkretismus, dem es nicht um Abbildung [...] geht, sondern um ein selbstzentriertes Spiel mit der Diversität und Heterogenität literarischer und sozialer Diktionen“ (1989, 24). Als solches kann es auch nicht mehr mit der Geschichte vom nicht gefundenen Liebesbrief gebändigt werden oder gar allein der Figur der Züs zugeschrieben werden. Denn die Lust am Grotesken zeigt sich nicht allein in den Reden und Aufsätzen der Züs, die

17 Züs ist doppelt blind: Einerseits ist sie selbst undurchsichtig, andererseits ist sie blind für den „wahren Kern“ der Dinge.

durch Anführungszeichen gerahmt sind, sondern prägt auch die Erzählform, wenn sie den Inhalt der Lade in einem einzigen Satz ausbreitet, der sich über sage und schreibe 33 Zeilen zieht (IV, 228/18–229/18). Darüber hinaus treibt der Titel selbst schon sein Spiel mit der Entgrenzung von Bild und Schrift, insofern die drei Ms die Grapheme ins Ikonische kippen lassen, da sie „das produzierte Objekt selbst ab[bilden]: den Kamm“ (Vedder 2011, 316). Mit den Kammmachern wird die Kammmacherei buchstäblich exzessiv, was aber nur in und als Schrift funktioniert, zu hören ist es nicht.¹⁸ Diese Lust am Grotesken suspendiert aber nun genau jene poetisch-realistische Ordnung der Welt wie der Geschlechter, welche die moralische Erzählung zu restituieren sucht, womit diese (un-)weibliche Lust am Text das moralische Urteil infrage stellt.

3 *Regine*

Das Bildfeld des Drecks und der Schmiererei bleibt in den *Drei gerechten Kammmachern* latent, ist nur durch das Übertragen der Schmiererei der Kammmacher in den Materialismus und Manierismus der Züs präsent: am ehesten noch in der Büchse mit Marderdreck, die sie ebenfalls in der berühmten Lade verwahrt. Die Verbindung wird jedoch offensichtlich, sobald man vor diesem Hintergrund auf die Novelle *Regine* im 1881 erschienenen Zyklus *Das Sinngedicht* blickt. Diese Novelle zeichnet ein Schreckbild weiblicher Schmierkunst und queeren Begehrrens, das letzten Endes tödliche Effekte zeitigt. Als solches durchkreuzt es den Wunsch eines pädagogischen Pygmalions¹⁹ mit Namen Erwin Altenauer, der als deutschstämmiger Amerikaner mit Regine eine „recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ocean zurück[]bringen“ möchte (VII, 61). In dem deutschen Haushalt, in dem Erwin wohnt, trifft er auf eben jene Regine, eine Dienstmagd, die seinem Anspruch jedoch nur ansatzweise entspricht, aber immer noch besser ist als jenes „Meer von Putz“, das ihm ansonsten in deutschen Landen begegnet (VII, 63). Noch in Deutschland sucht er Regine zu bilden, doch – so viel sei hier vorweggesagt – das Experiment scheitert, es endet im Selbstmord Regines.

Dreh- und Angelpunkt der Novelle ist der Verdacht der Untreue, der im Bildfeld des getrübten Kristalls aufgerufen wird. Das Unglück nimmt seinen

¹⁸ Alexander Honold hat überzeugenderweise nachgewiesen, dass Vedder irrtümlich von einer „normalisierten Schreibweise“ zu Kellers Zeiten ausgeht (2018, 134), die das dritte ‚m‘ einspart.

¹⁹ Zum Pygmalion-Motiv im *Sinngedicht* und bei *Regine* im Speziellen vgl. Neumann (1997).

Lauf, als Erwin, bereits mit Regine verheiratet, diese in die Obhut von drei Damen „im Rufe einer großen und schönen Bildung“ gibt, da er „sein Bildungswerk“ noch nicht vollendet glaubt (VII, 88). Später erst wird er erfahren, dass diese Damen „in manchen Kreisen [...] die drei Parzen“ genannt werden, „weil sie jeder Sache, deren sie sich annahmen, schließlich den Lebensfaden abschnitten“ (ebd.). Auch bei ihnen ist groteske Inkongruenz am Werk, einerseits titulieren sich die Damen gegenseitig mit „Sammetgazelle“, „Bienchen“ und „Rotkäppchen“, führen aber andererseits entgegen des öffentlichen Anscheins von Schwärmerie und Bildungsbeflissenheit „unter sich eine Sprache wie mit allen Hunden gehetz“ (VII, 89). Diese Frauen sind, wie der Erzähler Reinhart weiß, „immer in Geräusch, Bewegung und Unruhe; denn sie besaßen alle drei selbstzufriedene und gleichgültige Männer, die sich nicht um die Frauen kümmerten“ (VII, 88). So nimmt es nicht Wunder, dass diese Damen, solchermaßen der patriarchalen Kontrolle entzogen, sich als „Wahrzeichen ihres Geniewesens“ eine Malerin erwählt haben (VII, 89), die „mehr Männer- als Frauenkleider“ besitzt und die sie zu „geheimen Streifzügen“ verführt, „um als freie Männer unter das Volk zu gehen und die unauslöschliche Neugierde zu befriedigen“ (VII, 90–91). Wie bei Züs ist hier ein unweibliches Begehr am Werk, das sich erstens als transgressiv erweist und das zweitens nicht stillgestellt werden kann.²⁰

Die Malerin ist nun wesentliche Agentin des Unglücks von Regine, denn letztere wird von den Parzen gedrängt, sich von ersterer porträtieren zu lassen. Auch hier materialisiert sich das unweibliche Begehr der Malerin, denn das fertige Porträt zeigt nicht die schöne und treue Seele, sondern ein erotisches Objekt. Regine erscheint darin als

phantastisch angeordnete[r] Studienkopf, über Lebensgröße, mit theatraisch aufgebundenem Haar und einer dicken Perlenschnur darin, mit bloßem Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, d. h. jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch, das alles mit einer scheinbaren Frechheit gemalt, wie sie von gewissen Kunstjüngern mit unendlichem, mühevoll Salben und Schmieren und ängstlicher Hand zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird. (VII, 92)

So dargestellt erscheint Regine gerade nicht als liebende Ehefrau, sondern als „käufliches Malermodell“ (VII, 108). Da die Malerin, die Blickautorität des Ehemanns unterlaufend, gleich mehrere Bilder angefertigt hat, zirkuliert Regine als solches auf den Kunstmärkten der Welt. Es kommt natürlich wie es kommen muss, Erwin, der Ehemann, findet eines der Bilder bei einem Kunsthändler in New York; das Bild löst einen „blitzartigen Eindruck von Lust“ in ihm aus, der ihn „widerwärtig berührt“ (ebd.). Der Unterschied etwa zu Annas Todesbild in

²⁰ Vgl. auch den Exkurs zur Neugier bei Arnold-de Simine (2009, 160–162).

Kellers Roman *Der grüne Heinrich* (1854/55) könnte größer nicht sein, während der Tod dort im schönen Bild gebannt erscheint, greifen die Bilder der Malerin den Betrachter unwillkürlich an bzw. auf ihn über, konfrontieren ihn mit seinem eigenen Begehrn – und seiner Sexualität, was im ‚objektiven‘ Bild aufgehoben erschien.

Darstellungsweise wie Vervielfältigung legen den Grund bzw. sind der Keim für die folgenden Verdächtigungen Regines. Ihre Treue aber wird erst in einem Todesbild, sprich im Selbstmord restituiert: Regine nimmt sich das Leben in den ärmlichen Kleidern, die sie trug, als sie Erwin kennenlernte. Bei der Leiche findet Erwin „zwischen dem Hemde und der Brust“ (VII, 123) einen Liebesbrief als Wahrzeichen ihrer Liebe, vergleichbar mit dem des Buchbinders in *Die drei gerechten Kammacher*, in dem sich die Einzigartigkeit von Liebe und Person ausspricht. Treue und Wahrheit finden im Moment der Auslöschung des lebendigen Körpers zusammen; die Materialität des Körpers wie der Schrift erscheint in „solche Töne“ aufgelöst, die das „heilige[] Geheimnis der Gattenliebe“ ausdrücken (ebd.).

Im Gegensatz dazu steht der „Unhold“ (VII, 96) oder „Schmierteufel“ von Malerin (VII, 94), der/die im Gegensatz zu Regine keinen Wert auf Treue oder den Ausdruck von Wahrheit legt. Er/sie ist in allen Schulen gewesen, gehört also keiner Schule, keinem Lehrmeister an, malt ‚falsch‘ und schmiert. Darüber hinaus macht er/sie für sich die Ablehnung der *femme écrite* explizit,²¹ er/sie lehnt die feminine Kodierung des Berufsstandes ab, dem Selbstverständnis nach agiert er/sie als „junger Maler“:

denn sie schneuzte wie ein kleines Kätzchen, wenn man sie Malerin nannte. Die schöne wohlklingende Endsilbe, mit welcher unsere deutsche Sprache in jedem Stande, Berufe und Lebensgebiete die Frau bezeichnet und damit dem Begriffe noch einen eigenen *poetischen Hauch und Schimmer* verleihen kann, war ihr zuwider wie Gift und sie hätte die verhaßten zwei Buchstaben am liebsten ganz ausgereutet. (VII, 89; Hervorh. AK)

Explizit gemacht wird hier – wenn auch *ex negativo* – ein weiteres Mal die Verbindung von Weiblichkeit und Ästhetik, wie sie mit dem Todesbild der Anna aufgerufen wurde. Die Verweigerung der weiblichen Bezeichnung ist ein Verstoß gegen die poetische Weltordnung im Sinne des Realismus, der hier ebenfalls als Missbrauch erscheint. Er besteht nicht nur darin ‚untreu‘ zu sein, d. h. wie bereits erwähnt aus der liebenden Regine ein käufliches Malermodell zu

²¹ Das Gegenargument dazu wäre, dass der/die Maler/in ja selbst eine *femme écrite* mit dem Portrait der Regine herstellt, im Sinne der Schmierkunst kann man aber argumentieren, dass sie Beschriftung wie Begehrn hervortreten lässt, im Sinne von Irigarays Konzept der Mimikry kann hierbei von einer entstellenden Zitation die Rede sein, welche den vermeintlich ästhetischen wie objektiven Realismusanspruch dieser Kunst zur Unkenntlichkeit entstellt.

machen und in das objektiv schöne Bild der Frau Sexualität sowie Begehrten einzutragen, sondern auch die poetisch aufgeladene Bestimmung und Stillstellung ‚der Frau‘ im und als Bild zu verweigern, die mit der ‚schönen Endsilbe‘ unmittelbar verknüpft ist.²²

Die Erzählung bietet uns, kaum ist dieser „Schmierteufel“ eingeführt, der buchstäblich frech und sinnbildlich sündig in einen Apfel beißt, das poetische Gegenbild zum Studienkopf der Regine und zum „Schmierteufel“ von Malerin schlechthin, indem Reinhart, die Erzählerfigur, „den lieblichen Eindruck“ schildert, den das Selbstportrait der Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807) auf ihn gemacht hat. Diese Kunst wird von ihm als immateriell beschrieben, die Künstlerin selbst als „ideale[] Frauengestalt“ in Szene gesetzt:

[...] den blühenden Kopf mit den vollen reichen Locken von einem grünen Epheukranze umgeben, der Körper in weißes Gewand gehüllt, und ich vervollständigte die Gestalt, indem ich sie begeistert an die Glasharmonika setzte, das Auge emporgehoben, und rings um sie her die edelste römische Gesellschaft gruppierte, welche den ergreifenden Tönen lauschte. (VII, 96)

Der Medienwechsel ist – wie im Abschiedsbrief Regines – Programm: Glasharmonika und Tonkunst weichen einer Arbeit mit Pinsel und Farbe, die Materialität dieser Kunst ist kaum präsent, obwohl die überlieferten Selbstbildnisse von Kauffmann sie durchaus mit Stift und Leinwand zeigen.²³ Mit Reinharts Inszenierung tritt das Skandalon weiblicher Künstlerschaft bzw. der que(e)ren Kunstfabrikation in den Hintergrund zugunsten einer schönen Erscheinung im Bild. Die Aneignung der künstlerischen Insignien des anderen Geschlechts wird so zum Verschwinden gebracht, auch insofern es letztlich Reinhart ist, der ein wahres Bild von Kauffmann entwirft. Damit erscheint die poetische Ordnung der Geschlechter wieder restituiert.

Indem nun Figuren wie Kätter Ambach, Züs Bünzlin oder aber jener „Schmierteufel“ von Maler:in vielfach begehrten, und zwar materialiter, statt selbst Sinnbild der Treue zu sein wie Angelika Kauffmann, Regine oder Anna (im *Grünen Heinrich*), werden sie zu „zweigeschlechtige[n] Tintentieren“, so Keller in einem Brief an Lina Duncker vom 6. März 1856 über die vermeintlichen historischen Vorbilder zu Viggi und Kätter (GB II, 154). Als solche lassen sie jegliche Transzendenz bzw.

²² Elisabeth Bronfen und Silvia Eiblmayr haben herausgearbeitet, dass und wie der Konnex von Weiblichkeit und Ästhetik mit der bildlichen Darstellung zusammenfällt (Bronfen 1987, 1994, Kap. 4 und Kap. 7; Eiblmayr 1993).

²³ Es gibt zwei Selbstportraits von ihr, die sie in die Position des Herakles am Scheideweg setzen, d. h. eine Entscheidung zwischen Musik und Malerei. Anders als bei Keller ist auch hier die Malerei als der tugendhafte Weg markiert.

Transparenz in der Sinn- bzw. Literaturproduktion vermissen. Die Frage aber ist, ob dieses Erzählprinzip wirklich so verwerflich und unproduktiv ist, wie es uns die moralischen Erzählungen nahelegen wollen. Dagegen ist einzuwenden, dass die vielfältigen Inszenierungen von buchstäblicher wie übertragener Schmierigkeit, seien sie geschraubt oder gekritzelt – nicht zuletzt auch die „kolossale[] Kritzelei“ im *Grünen Heinrich* (XII, 221) –, den poetisch aufgeladenen Realismus heimsuchen. Sie legen die Grenzen und Verwerfungen und damit den phantasmatischen Charakter dieses objektiv ästhetischen Anspruchs offen, der in der Verdrängung der eigenen Materialität gründet. Von daher kommt diesen Texten eine Reflexionsfunktion zu, die als Vorbote ästhetischer Umstrukturierungen verstanden werden kann. Im Unterschied zu Cixous' *écriture féminine*, die vor allem an Semiosen und damit einer veränderten Stellung des Subjekts interessiert ist, reflektieren die hier diskutierten Texte die Effekte einer que(e)ren Kunstproduktion im Hinblick auf ästhetische Kategorien.

Ich möchte mit einem weiteren *conte moral* schließen, der in die *Regine*-Novelle eingelassen ist und der sich an der Verbindung von *gender trouble* und Schmierkunst abarbeitet: Die Erzählerfigur verbindet seine Reflexion über die Malerin Kauffmann mit der Geschichte aus der Kaiserchronik, in der Nero habe schwanger werden wollen. Nero bekommt auf sein Drängen hin ein Pulver verschrieben, welches das Wachsen einer Kröte in seinem Magen zur Folge hat, und gebiert mit Hilfe seiner Ärzte eine dicke Kröte aus dem Mund – Inbegriff des Schmierigen, Intransigenten.²⁴ Voller Stolz lässt er sich – so der Erzähler im *Sinngedicht* – „Domina und Mutter“ nennen, d. h. er präsentiert die Kröte mit Pomp, Pauken und Trompeten der Welt. Die Kröte selbst lässt jedoch jegliche Mutterbindung vermissen, sie verschwindet anlässlich dieser Zeremonie im Sumpf. Reinharts, des Erzählers frommer Wunsch am Ende lautet, dass es so doch allen gehen möge, welche die schöne Ordnung der Geschlechter durchkreuzen. Wenn man aber mit den queeren Figuren das Material der Signifikation selbst in den Blick nimmt, dann steht zu fragen, ob diese Kröte restlos im Sumpf verschwunden ist. Ausgerechnet in dem apotropäischen Gegenbild der schönen Glasharmonikaspielerin ist jenes Moment des Materiellen präsent, welches der Text *expressis verbis* zum Verschwinden verurteilt: Die Engelsgleiche, Angelika, ist ein Kaufmann.²⁵

24 Zur Kröte als Figuration einer antiväterlichen Poetologie in Kellers *Regine* vgl. Keck (2015).

25 Diese Pointe verdanke ich Roxanne Phillips.

Literatur

- Arnold-de Simine, Silke. „Die Novelle als literarisches Kuriositätenkabinett am Beispiel von Gottfried Kellers *Die drei gerechten Kammacher*“. *Oxford German Studies* 38.2 (2009): 159–174.
- Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. Gabriele Leupold. Hg. Renate Lachmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- Bergmann, Jörg. *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin: De Gruyter, 1987.
- Bernd, Clifford A. (Hg.). *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel*. Bd. 1. 1853–1875. Berlin: Erich Schmidt, 1969.
- Bronfen, Elisabeth. „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“. *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hg. Renate Berger, Inge Stephan. Köln, Wien: Böhlau, 1987. 87–115.
- Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann, 1994.
- Cixous, Hélène. „Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift“. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve, 1980a. 22–57.
- Cixous, Hélène. „Poesie und Politik – Poesie ist Politik?“. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve, 1980b. 7–21.
- Cixous, Hélène. „Das Lachen der Medusa“. *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. Esther Hutfless u. a. Wien: Passagen, 2013. 39–61.
- Eiblmayr, Silvia. *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, 1993.
- Fischart, Johann. *Geschichtsklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Mit einem Glossar*. Hg. Ute Nyssen. Düsseldorf: Karl Rauch, 1963.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Freud, Sigmund. „Das Motiv der Kästchenwahl“. *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Werke aus den Jahren 1913–1917. Hg. Anna Freud u. a. Frankfurt/M.: Fischer, 1963. 24–37.
- Gogol, Nikolaj. „Die Nase“. *Der Mantel. Die Nase. Erzählungen*. Übers. und. hg. Eberhard Reissner. Stuttgart: Reclam, 1989. 45–78.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Keck, Annette. „Kröten schreiben. Überlegungen zum tierischen Medium einer antiväterlichen Poetologie der Moderne“. *Das Tier als Medium und Obsession. Zur Politik des Wissens von Mensch und Tier um 1900*. Hg. Cornelia Ortlieb u. a. Berlin: Neofelis, 2015. 249–264.
- Kleinschmidt, Erich. „Differenzen und Affekte. Kulturelle Energien grotesker Rede“. *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. Hg. Gerhard Neumann, Sigrid Weigel. München: Fink, 2000. 185–199.
- Koebner, Thomas. *Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung*. Heidelberg: Winter, 1993.

- Martyn, David. „Der Geist, der Buchstabe und der Löwe. Zur Medialität des Lesens bei Paulus und Mendelssohn“. *Transkribieren. Medien/Lektüre*. Hg. Ludwig Jäger, Georg Stanitzek. München: Fink, 2002. 43–71.
- Moritz, Karl Philipp. „Arabesken“. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. Hans-Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer, 1962. 210–211.
- Neumann, Gerhard. „Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Pygmalion. Die Geschichte eines Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. Mathias Meyer, Gerhard Neumann. Freiburg/Br.: Rombach, 1997. 555–591.
- Postl, Gertrude. „Eine Politik des Schreibens und des Lachens. Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' Medusa-Text“. *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. Esther Hutfless u. a. Wien: Passagen, 2013. 21–35.
- Preisendanz, Wolfgang. *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers „Der Schmied seines Glückes“*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1989.
- Prutz, Robert. *Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848–1858*. Leipzig: Voigt und Günther, 1859.
- Rosen, Elisheva. „Grotesk“. *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 2. Hg. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart: Metzler, 2010. 876–900.
- Schmidt, Dietmar. „Cyranos Nase. Eine Übertreibung“. *Der komische Körper*. Hg. Eva Erdmann. Bielefeld: transcript, 2003. 162–170.
- Schneider, Sabine. „Von der Kunst, den Grünen Heinrich zu lesen. Folge V, Frauenbilder“. *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift Für Politik, Wirtschaft, Kultur* 88.964 (2008): 44–47.
- Simma, Claudia. „Medusas diebische Vergnügen“. *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. Esther Hutfless u. a. Wien: Passagen, 2013. 73–80.
- Tschopp, Silvia Serena. „Kunst und Volk. Robert Eduard Prutz' und Gottfried Kellers Konzept einer zugleich ästhetischen und populären Literatur“. *Kunstautonomie und literarischer Markt. Konstellationen des Poetischen Realismus*. Hg. Heinrich Detering, Gerd Eversberg. Berlin: Erich Schmidt, 2003. 13–30.
- Vedder, Ulrike. *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 2011.
- Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*. Übers. und hg. Curt Fensterbusch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.