

Kellers Medien

Gottfried Kellers Moderne

Herausgegeben von
Frauke Berndt und Philipp Theisohn

Editorial Board

Eric Downing
Eva Geulen
Elisabeth Strowick

Band 2

Kellers Medien

Formen – Genres – Institutionen

Herausgegeben von
Frauke Berndt

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version dieser Publikation wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

ISBN 978-3-11-069862-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-069879-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069886-2
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110698794>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Library of Congress Control Number: 20222939603

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2022 Frauke Berndt, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: © Ralf Höller

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Geleitwort

Kellers Medien erscheint als zweiter Band der Reihe *Gottfried Kellers Moderne*, die den Versuch unternimmt, eines der bedeutendsten literarischen Laboratorien der Moderne neu zu entdecken und Kellers Werk als großangelegten, diskursübergreifenden Transformationsprozess zu verstehen. Die auf vier Bände angelegte Reihe geht auf den Internationalen Kongress zurück, der aus Anlass des 200. Geburtstages von Gottfried Keller 2019 unter dem Motto „Welt Wollen“ an der Universität Zürich stattfand. Anspruch der Reihe ist es, Kellers Werk neuen literaturwissenschaftlichen Zugängen zu öffnen. Nicht nur die Zeitgemäßheit, d. h. die historische Kontextualisierung, sondern vor allem der Anachronismus, die ‚Zukünftigkeit‘ stehen daher im Zentrum der Einzelstudien zu verschiedenen Texten und deren Aspekten. Diese entschiedene Ausrichtung der versammelten Forschungsbeiträge ist programmatisch, insofern der Schweizer Nationaldichter und prominente Vertreter der Europäischen Moderne hier ganz entschieden im Horizont rezenter theoretischer Fragestellungen diskutiert wird. Denn nach dem Keller-Boom in den 1980er Jahren, in denen ebenso innovative wie mittlerweile klassische Studien zum Werk erschienen sind – man denke an Winfried Menninghaus‘ Studie *Artistische Schrift* (1981) oder Jochen Hörischs *Gott, Geld und Glück* (1983) –, war es eher ruhig um den Autor geworden. Erst seit kurzem, nicht zuletzt nach der historischen Zusammenschau im *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2016, ²2018), erlebt er seit 2019 nun auch in der theoretisch interessierten Literaturwissenschaft eine Renaissance, der die Reihe *Gottfried Kellers Moderne* neue Impulse geben möchte. Die Folgebände werden sich *Kellers Welten* und *Kellers Wissen* zuwenden; der erste Band *Kellers Erzählen* ist bereits erschienen.

Frauke Berndt
Philipp Theisohn

Hinweis zur Zitierweise

In allen Bänden der Reihe werden Kellers Briefe und Werke einheitlich nachgewiesen und in den Aufsätzen nicht noch einmal einzeln aufgeführt:

Gottfried Keller. *Gesammelte Briefe. In vier Bänden*. Hg. Carl Helbling. Bern: Benteli, 1950–1954; zitiert mit Sigle GB, Bandangabe mit römischen und Seitenangabe mit arabischen Ziffern, z. B. (GB IV, 246).

Gottfried Keller. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel, Frankfurt/M., Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, Stroemfeld Verlag, 1996–2013; zitiert ohne Sigle, Bandangabe mit römischen und Seitenangabe mit arabischen Ziffern, z. B. (IX, 43).

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort — V

Hinweis zur Zitierweise — VI

Frauke Berndt

Kellers Medien

Einleitung — 1

Formen

Winfried Menninghaus

„Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz“

Der erste Satz des *Grünen Heinrich* — 17

Dennis Borghardt

Gottfried Kellers medial-realistiche Poetik — 27

Dominik Müller

Laokoon-Lehren

Gottfried Kellers Aneignung von Lessings Mediologie im Zürcher

Kontext — 49

Dorothea von Mücke

Gottfried Kellers Medienästhetik

Der *Grüne Heinrich* und *Das verlorene Lachen* — 67

Stefan Tetzlaff

Theatrale Weltmodelle

Zur realistischen Sem-Ontologie in Gottfried Kellers *Sinngedicht* — 91

Genres

Caroline Torra-Mattenkrott

Iconic turns

Bilderspuk in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* — 113

Peter Utz

Verengte Aussichten, neuer Glanz

Fensterblicke in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* — 129

Claudia Keller

Im Strudel der Einsamkeit

Zeitsemantik der generischen Formen in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* — 141

Zoe Zobrist

Poetik der Ambiguität

Generische und intermediale Bezüge in Gottfried Kellers *Tanzlegendchen* — 157

Natalie Moser

Ikonischer Überschuss

Zur Funktion der Bilder in Gottfried Kellers *Dietegen* — 177

Peter Sprengel

Weiße Schießbaumwolle und schwarzes Tintenmeer

Kellers Literatursatire *Der Apotheker von Chamouny* — 193

Endre M. Holéczy

Sex – Class – Form

Epicization in Gottfried Keller's Bourgeois Tragedy *Therese* — 209

Institutionen

Lutz Koepnick

Phantom Threads

Die Kunst des Schneiderns in Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* — 227

Monika Szczepaniak

„Liebhaberbühnen zu Seldwyla“

Liebe zwischen Geschlecht, Medium und Institution in Gottfried Kellers Erzählungen — 237

Annette Keck

Gottfried Kellers „queerer“ Realismus

Die mißbrauchten Liebesbriefe – Die drei gerechten Kammmacher – Regine — 251

Stephan Kammer

Ordnung, Exzess, Verausgabung

Fest-Konflikte in Gottfried Kellers *Dietegen* — 273

Michael Lipkin

“A Public Spectacle”

Keller, Schiller, and the Civic Festival — 289

Biobibliografische Informationen — 313

Frauke Berndt

Kellers Medien

Einleitung

Kellers Medien – ein solcher Titel setzt voraus, dass der Begriff, den er anzeigen, definiert wird. Davon hat uns jedoch spätestens Niklas Luhmann entlastet, der argumentiert, dass das Medium und der mit dem Medienbegriff auch in diesem Band eng verbundene Begriff der Form keine festen, sondern variable Begriffe sind, mit deren Hilfe lose miteinander verknüpfte Elemente (Medium) von Verdichtungen (Form) unterschieden werden (Luhmann 2008). Auf der Grundlage dieser Unterscheidung, in der die beiden metaphysischen Leitbegriffe Form (*eidos, morphe, forma*) und Materie (*hyle, materia*) ein leises Echo bilden, können sowohl formale als auch soziologische Prozesse der Entwicklung von Kunst und Literatur in historischer oder systematischer Perspektive beschrieben werden. Mit Kellers Medien stehen daher weder ein bestimmter, z. B. ästhetischer oder systemtheoretischer, Medienbegriff noch eine Reihe historischer Medienbegriffe des neunzehnten Jahrhunderts zur Diskussion, sondern die konkreten Artefakte und Praktiken, die bei Keller die Beziehungen einzelner Figuren oder Gruppen und damit in den Texten die Handlungen bestimmen, indem diese mit unterschiedlichen Interessen zu verschiedenen Zwecken eingesetzt werden: Bücher, Briefe, Zeitschriften, Gemälde, Zeichnungen, Glasscheiben, Handspiegel u. a., die als Medien im engeren Sinn fungieren, sowie Totenschädel, Münzen, Kirchturmähne, Haarschleifen, Fingerhüte u. a., die als Medien im weiteren Sinn fungieren, um im engeren wie im weiteren Sinn komplexe Bedeutung zu vermitteln.

Als Schriftsteller und Maler experimentiert Keller gezielt mit unterschiedlichen Medien und ihren Formen – mit literarischen Genres ebenso wie mit den Genres der Malerei vom Ölgemälde über die Kreide- und Bleistiftzeichnung bis hin zur Graphik (Weber 2016). Bild und Text – davon handelt prominent der Künstlerroman *Der Grüne Heinrich* (1845/55; 1879/80) (Andermatt 2016) – sind sich in diesem Prozess gegenseitig Referenzmedien und reflektieren sich permanent. Doch auch im Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* (1856; 1873/74), in den *Sieben Legenden* (1872), im Novellenzyklus *Das Sinngedicht* (1881), in den *Zürcher Novellen* (1878) sowie im Versepos *Der Apotheker von Chamouny* (1883) schieben sich Medien im engeren wie im weiteren Sinn immer wieder vor die Welt. Kellers Realismus, so scheint es, lässt sich besser als Medienrealismus, seine Ästhetik besser als Medienästhetik verstehen, indem die realistische Gretchenfrage nach dem Weltbezug zur Frage nach dem medienvermittelten Weltbezug bzw. nach dem Medienbezug umformuliert wird.

Den intermedialen Beziehungen sowie den transmedialen Formen der sich von Medium zu Medium fortschreibenden Narrative in Kellers Werk nachzugehen, verschreiben sich die Beiträge dieses Bandes. Dass bei Keller Medialität eine eminente Rolle spielt, ist immer wieder Gegenstand der Forschung zu verschiedenen Texten gewesen. Dabei sind es nicht nur Text und Bild, sondern auch die anderen „Künste“ (Amrein/Müller 2016, 289–323), wie Tanz oder Theater, die Kellers Aufmerksamkeit fesseln. Hinzu kommt – und an diesem Punkt wird die Sache überhaupt erst spannend – die Medialität der Darstellung. Denn Kellers Welten sind keine abgebildeten Welten, sondern dargestellte Welten, wobei ‚Darstellung‘ als Leitbegriff der Literaturtheorie um 1800 bedeutet: medial vermittelt (Albes/Frey 2003). Deshalb lassen sich diese Welten auch nicht im Horizont einer einfachen Mimesis verhandeln. Kellers Auseinandersetzung mit Artefakten und medialen Praktiken zu würdigen, führt zu den Umrissen einer Mediennarratologie des neunzehnten Jahrhunderts, die sich in den Lektüren der Beitragenden zu narrativ strukturierten Texten verschiedener Genres abzeichnen.

Medienbegriff und Realismusbegriff sind bereits in den zeitgenössischen Programmschriften Zwillingskinder einer latenten Metaphysik: „Um poetisch *wahr* darzustellen, um einmal nicht gegen das *Gesetz der Wirklichkeit* zu verstößen, und um den Schein des Lebens, die plastische Körperlichkeit seiner Figuren hervorzu bringen“, betont Julian Schmidt, „muß er die *materiellen Mittel* in der vollsten Ausdehnung in seinem Besitz haben“ (2001, 115; Hervorh. FB). So heterogen und differenziert der Medienbegriff in der Theoriebildung auch ausfallen mag (Schröter 2014), so vergleichsweise klar semiotisch ist er im sogenannten ‚Poetischen Realismus‘ also angelegt: Es geht um die materialen Mittel der Darstellung und mit ihnen um die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit, nicht die Wirklichkeit, sondern deren Gesetze abzubilden, damit Literatur wahr sein möge. Diese Gesetze der Wirklichkeit, darüber sind sich die Zeitgenossen offenbar einig, sind nicht unmittelbar zugänglich, sondern nur mittelbar, so dass mit den materialen Mitteln sowohl der Weltbezug (Wirklichkeit) als auch der Selbstbezug (Medien) nicht nur in der Theorie, sondern auch in den literarischen Texten in den Fokus rückt.

Während die begriffsorientierte Forschung zum Realismus des neunzehnten Jahrhunderts versucht,¹ das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit soziopolitisch oder ideologiekritisch zu bestimmen, wendet sich die verfahrensorientierte Forschung dem Darstellungs- und mit ihm dem Medienproblem zu. In nicht wenigen Monographien der vergangenen zwei Jahrzehnte führen die unterschiedlich akzentuierten Interessen am Realismus des neunzehnten Jahrhunderts zu den

¹ Eisele (1976); Aust (1977); Kohl (1977); Plumpe (1985); Berman (1986); Holub (1991); Plumpe (1996); Klein (2003); Begemann (2007); Jameson (2013); Sachs-Hombach (2019) u. a.

medialen Praktiken verschiedener Autor:innen – nicht immer, aber regelmäßig – auch zu Gottfried Keller. Moritz Baßler entwirft eine realistische Semiotik zwischen Erklärung und Verklärung, wobei ausgerechnet letztere medienaffin ist (2005); Daguerreotypie und andere Bildmedien für den Realismus berücksichtigt Volker Mergenthaler (2012); Manuela Günter schreibt nichts Geringeres als eine Medien-geschichte der Literatur im neunzehnten Jahrhundert (2008); Christiane Arndt verweist darüber hinaus noch auf Museum und Archiv (2009). Fredric Jameson behandelt die von den Zeitschriftenmedien abhängige Serialität als realistisches Erzählprinzip (2013). Rund um die 200. Geburtstagsjubiläen der beiden großen Realisten Fontane und Keller 2019 nimmt die Mediologie noch einmal an Fahrt auf: Eric Downing findet den Medienbezug des Realismus in magischen Praktiken (2018), nachdem er zuvor bereits die Rolle der Wiederholung als für den Realismus konstitutiv bestimmt hat (2000); Alexander Honold verfolgt Kellers Medien vom Brief bis zum Fest (2018). Elisabeth Strowick wendet sich dem Medium des Gespenstes und mit ihm einem realistischen Wahrnehmungsdispositiv zu (2019); Erica Weitzman reflektiert die Rolle der Materialität im Realismus (2021); Cornelia Pierstorff übersetzt – unter dem Schlagwort des ‚Worldmaking‘ – den Medienbezug realistischer Erzähltexte in eine ontologische Narratologie (2023); mehrere jüngste Aufsatzsammlungen berücksichtigen mediologische Aspekte.²

Ausgerechnet Theodor Fontanes so ideologieverdächtiger, 1853 im Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* in Umlauf gebrachter Begriff der „Verklärung“ (Fontane 1963, 8; vgl. Löck 2008; Berndt/von Mücke 2021) spezifiziert die Rolle der materialen Mittel für einen historischen Medienbegriff, an dem Kellers mediale Praktiken gemessen werden können. Er greift auf den topischen Vergleich des Kunstwerks mit einem Marmorblock zurück, der – ausgerichtet am Paradigma der Plastik – seit Gottfried Wilhelm Leibniz in der philosophischen Ästhetik Karriere gemacht hat (Hees 2019), nicht zuletzt in Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), deren Stoff-Form-Dialektik Fontane zitiert. Auch moderne Schriftsteller:innen arbeiten im „Marmorsteinbruch“ (Fontane 1963, 12), wo sie den Stoff finden, den sie zu formen haben:

Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntnis als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, daß es zunächst des Stoffes, oder sagen wir lieber des *Wirklichen*, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf. (Fontane 1963, 12)

² Vogl/Walzer/Thanner (2018); Berndt/Pierstorff (2019); Kammer/Krauthausen (2020); Berndt/von Mücke (2021) u. a.

Wenn Fontane daher die Reihe seiner Beispiele durchgeht, dann bewertet er die Form – und zwar nicht die Form der Wirklichkeit, sondern die Form, die der Stoff im literarischen Text hat. Entweder man unterstellt Fontane, dass er den Stoffbegriff in einem doppelten Bezugssystem verwendet: Wirklichkeit und Kunst; oder – und diese Alternative ziehe ich vor: Man geht davon aus, dass mit dem Stoffbegriff diese Grenze längst überschritten ist. „Stoff“ referiert nicht auf Wirklichkeit, sondern auf das „*Wirkliche*[]“ im „Kunstwerk“, d. h. die Materialität der Zeichen, die es konstituieren. Zwischen Form (Fontane 1963, 21) und „Formlosigkeit“ (Fontane 1963, 22) entfaltet sich die Ambiguität des Realismus, wobei sich die „Beherrschung“ (Fontane 1963, 20) im Hinblick auf Kellers Experimente nicht auf der Seite der einfachen Formen, sondern auf der Seite der komplexen Formen der Formlosigkeit abspielt.

Den vielfältigen Bezügen auf Medien im engeren Sinn wie im weiteren Sinn gilt das Interesse dieses Bandes. Die Thematisierung von Medien durch Figuren und/oder Erzählinstanzen kennt alle diskursiven Varianten von der Allusion bis zum Exkurs, so etwa die Spottrede des Malers Erikson im *Grünen Heinrich* auf die „Tendenzfreiheit“ (XII, 223) der modernen Literatur und Kunst angesichts von Heinrichs „kolossale[r] Kritzelei“ (XII, 221). Doch systematisch betrachtet stehen mit dem Medienbezug – *grosso modo* – folgende Phänomene zur Diskussion: 1) Kellers Texte kombinieren Medien, wobei unter einer Medienkombination die „[p]unktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt [materialiter] präsent sind“ (Rajewsky 2002, 157), z. B. in den gern abgebildeten Text-Bild-Scribbles des Autors. 2) Texte weisen intermediale Bezüge auf, worunter man die „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln“ versteht; „nur letzteres ist [materialiter] präsent“ (Rajewsky 2002, 157), z. B. die vielen Bildbeschreibungen in Kellers Erzähltexten.

Bei diesen Verfahren wiederum ist es sinnvoll, zwischen „Referenz (Medienzitat, Medienkritik)“ und „Performanz (Imitation, Reflexion)“ zu unterscheiden (Berndt/Tonger-Erk 2012, 161): Nur letztere führt nämlich zu den materialen Mitteln des literarischen Textes und mit ihnen zu seinem medialen Leistungsprofil, z. B. seiner Bildlichkeit oder Theatralität. Kellers Erzähltexte inszenieren ihr jeweiliges Referenzmedium: *doing mediality*. In der Form sprachlicher Mittel, die sich mithilfe rhetorischer Begriffe sogar identifizieren, klassifizieren und bezeichnen lassen, verfahren die Texte bildlich, wenn sie das Leistungsprofil der Bildenden Kunst, lautlich und rhythmisch, wenn sie das Leistungsprofil der Musik, oder gestisch, wenn sie das Leistungsprofil des Tanzes imitieren wollen. Hinzu

kommen die zahlreichen medialen Modelle, die in Kellers Texten eine Rolle spielen, z. B. Häuser, Friedhöfe, Bühnen, Bibliotheken, Sammlungen, Feste, Umzüge, Öfen, Flüsse, Wege oder andere selbstreflexive Dienstleister medienbezogener Inszenierungen.

Durch ‚Referenz auf‘ und ‚Performanz wie‘ entstehen in den Texten jene Spannungen zwischen Weltbezug und Selbstbezug, die für Keller so typisch sind. In Auseinandersetzung mit Roland Barthes’ *L’effet de réel* (1968) und Roman Jakobsons *On Realism in Art* (1921) bestimmt Downing diese konstitutive Doppelung zur *differentia specifica* der (erzählenden) Literatur zwischen den 1840er und 1890er Jahren (2000). Bei Keller wird wie bei nicht wenigen Autor:innen deutlich, dass diese Doppelung im Zentrum einer Episteme der Medien steht. Bereits Gerhart von Graevenitz (1993) und Rudolf Helmstetter (1997), vor allem aber Manuela Günter (2008) haben auf den großen Einfluss der seriellen Publikationsmedien für die Poetik des Realismus verwiesen. Doch erst in jüngster Zeit fordert Pierstorff dazu auf, „Medienerzählungen“ ernster zu nehmen (2023, 464–466), weil sich mit ihnen das realistische Problem des Weltbezugs in ein anderes Licht rückt. Denn die Lösungen dieses Problems führen nicht nur zur Darstellung, die im Zentrum der rezenten Forschung zu realistischen Autor:innen steht, sondern – zu den Bedingungen und Möglichkeiten der jeweiligen medialen Vermittlung – doch wieder zurück zur Welt, obwohl die „alte und unhintergehbar Erkenntnis“ natürlich nach wie vor gilt, „daß realistische Literatur nicht Wirklichkeit abbilde[t], sondern Wirklichkeitskonstitution darstell[t]“ (Graevenitz 1993, 299).

Im ersten Band zu dieser Reihe *Gottfried Kellers Moderne* macht Roland Spalinger auf den in der rezenten Realismusforschung so sträflich vernachlässigten Nelson Goodman aufmerksam, dessen Evidenzregime kulturell vorgegebene Repräsentationssysteme geltend macht (Spalinger 2022): „Realismus ist relativ; er wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist“ (1997, 45). Goodman zielt also auf die „Interpretationsregeln“ ab (1997, 44), die Symbole (Zeichen) so transparent erscheinen lassen, dass Rezipient:innen sie mühelos prozessieren können. Daraus folgt für das Evidenzregime: Realismus hängt von den Medien und deren Interpretationsregeln ab. Daher verlangt bereits Wolfgang Preisendanz im Hinblick auf Kellers Erzähltexte, dass die Aufmerksamkeit für Kellers Realismus seinen „Praktiken“ zu gelten hat, genauer gesagt seiner „Erzählpraxis“ (1977, 107; vgl. Theisohn 2022), deren Regime „im imaginären Medium dichterischer Erfindung“ Preisendanz folgendermaßen beschreibt (1977, 110):

Humoristische Kommunikation kann diese Erzählpraxis heißen, weil sie sich stets mit dem Leser verständigt über das Punktuelle, Einseitige, Verkürzende, Über- oder Unterbelichtende, im Hinblick auf das reale Kontinuum und die reale Totalität des Abgebildeten keineswegs Maßstabsgerechte des Abbildens. (Ebd.)

Im Falle Kellers reflektieren und inszenieren die Texte – insbesondere die Erzähltexte, die im Zentrum des Bandes *Kellers Medien* stehen – „Formen der Welterfahrung“ als Medieneffekte der erzählten Welt wie ihrer Darstellung (ebd.), die der Autor selbst vielleicht wie in seinem Brief an Paul Heyse vom 27. Juli 1881 als „die Reichsunmittelbarkeit der Poesie“ bezeichnet hätte (GB III.1, 57) und die Preisendanz als „eine eigenständige Form der Vermittlung von Bewußtsein und Welt“ interpretiert (1977, 110). Dass Evidenz ein mediales Regime und mit diesem Form/losigkeit(en) voraussetzt, reflektiert Keller in der letzten seiner vier Rezensionen zu Jeremias Gotthelf in den *Blättern für literarische Unterhaltung* (1849–55), deren Leitmetapher der ‚Schilderung‘ bzw. des ‚Schilderns‘ eben dieser Mediälichkeit – Gotthelfs ‚Mitteln‘ – Rechnung trägt. Die Differenz zwischen Schilderung und Erzählung („Geschichte“) bildet den Nukleus einer Theorie des Epischen bzw. der Prosa, indem die Schilderung der medialen Verfasstheit der Welt Rechnung trägt, die in der Erzählung kassiert wird:

Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrirten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den düsseldorfer [sic] oder Adalbert Stifter'schen Malermitteln (welche uns andern Allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen), und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein der grünen prächtigen Berghalden und im Schatten der schönen Thäler und sehen die dräuende Gewitternacht der tapfern Gebirgswelt über die hellen Höfe hereinziehen. (XV, 118)

Der enigmatische Humorbegriff kommt eben mit diesem Medienbewusstsein zum Einsatz, das ganz grundsätzlich wie bei Fontane an die Materialität der Sprache gebunden wird. Gotthelfs Erzählung *Die Wassernoth im Emmenthal* (1838)

enthält in richtig und glücklich abgewogenen Gegensätzen alle Momente eines reichen Stoffs selbst mit trefflich eingestreutem sachgemäßen Humor, und nichts fehlt als die gereinigte Sprache und das rhythmische Gewand im engern Sinne (im weitesten Sinne ist Rhythmus da in Hülle und Fülle), um das kleine Werkchen zum classischen, mustergültigen Gedicht zu machen. (XV, 118)

Aus dem vielfältigen Spektrum also, das diese Perspektive auf Kellers Texte eröffnet, sind vor allem drei relevant. Die Ambiguitäten, die zwischen erzählter Welt – und damit ist stets gemeint: medial vermittelter erzählter Welt – und

Darstellung entstehen, prägen 1) auf der Mikroebene die *Form* der Zeichen, 2) auf der Mesoebene die *Gattungen*, und schließlich 3) auf der Makroebene die *Institutionen*, wie ich im Folgenden knapp skizzieren möchte:

- 1) Medialität ist nicht etwas, was Kellers Texten äußerlich ist, so dass es etwa auch solche geben könnte, die non-medial sind. Sie beginnt mit der Form der Sprache, die in den Programmschriften der Zeitgenossen, in Kellers Vorworten, z. B. zu den *Leuten von Seldwyla* oder den *Sieben Legenden*, sowie in seinen (wenigen) poetologischen und ästhetischen Schriften thematisch wird. In der Auseinandersetzung mit diesen Schriften sowie den selbstreflexiven Inszenierungen in den Texten bildet die Semiotik auf der Mikroebene den kleinsten gemeinsamen Nenner. Was ist das realistische Zeichen? – so lässt sich semiotisch fragen und ästhetisch ergänzen: Welche Form hat es? bzw. mediologisch überprüfen: Welche Form hat das realistische Zeichen zu verschiedenen medialen Bedingungen, etwa Text oder Bild? Was die realistische Semiotik auszeichnet, ist die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Zeichens, die nicht passiv, sondern aktiv gedacht wird. Caroline Levine übernimmt für dieses Potenzial den Begriff der Affordanz aus der Psychologie: „*Affordance* is a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs“ (2015, 6; vgl. Benne 154–219).
- 2) Dass Form in der Literatur auf der Mesoebene eng mit den Gattungen verbunden ist, liegt auf der Hand: „‘form’ always indicates *an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping*“ (Levine 2015, 3). Keller ist ein Meister des Spiels mit solchen Arrangements, insbesondere den erzählenden. Dabei sind Gattungen nicht nur Medien, weil ihre Formen symbolisch generalisiert sind, sondern vor allem auch dadurch, dass sie bei Keller von bestimmten Publikationsorten, insbesondere den Zeitschriften, abhängen. Diese Medien verwendet er freilich nicht als statische Formatvorlagen, sondern er dynamisiert sie. Die „Unbestimbarkeit der Gattungszugehörigkeit“, die Baßler vor 1900 für den „absolute[n] Ausnahmefall“ hält, ist bei Keller die Regel (2010, 53). Den Maßstab bilden nicht die „generativen Texturen“ der Moderne (ebd.), sondern die linguistischen, rhetorischen und narrativen Praktiken der Texte, die mitunter sogar in Figurenhandlungen Anschauung erhalten, wenn etwa in der ‚Novelle‘ *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* die ‚Legende‘ vom Heiligen Georg im Medium der Wahrnehmung inszeniert wird, weil die Mutter in ihrem Sohn den Drachentöter ‚sieht‘, der ihren potenziellen Liebhaber bekämpft: *doing genre!* In solchen Konstellationen entstehen keine einfachen Hybridformen, sondern komplexe Gattungsambiguitäten, deren Formanalyse diese Praktiken zu berücksichtigen hat. Gattungswissen entsteht bei Keller dementsprechend nicht aus Rezeptionswissen, sondern aus Textwissen.

3) Während die Medialität von Form (Mikroebene) und Genres (Mesoebene) in der Literaturwissenschaft ein vertrautes Terrain sind, fordern Kellers Texte dazu auf, den Fokus auf Medien politisch und soziologisch zu erweitern und die Makroebene einzubeziehen. Einerseits gilt es, die Luhmann'schen Erfolgsmedien (1997) zu berücksichtigen, weil vor allem der *Seldwyla*-Zyklus von nichts anderem zu erzählen scheint als eben von Macht (*Pankraz, der Schmoller, Die drei gerechten Kammacher*), Geld (*Spiegel, das Kätzchen, Der Schmied seines Glückes*), Liebe (*Romeo und Julia auf dem Dorfe, Das verlorene Lachen*) und Wahrheit (*Die mißbrauchten Liebesbriefe, Kleider machen Leute*). Andererseits zeigen die Texte, wie Medien nicht nur als technische Phänomene funktionieren, sondern als Institutionen:

Medien sind ihres umfassenden Funktionspotentials wegen *institutionalisiert*. Der elementare individuelle und kollektive Bedarf nach Medienkommunikation hat zur Folge, daß Medien als Erbringer entsprechender unentbehrlicher Leistungen ins gesellschaftliche Regelungssystem eingefügt sind. Je nachdem, d. h. gemäß der kommunikativen Problemkonstellation von und in Gesellschaften und den dortigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen, erfolgt diese Regelung stärker über Marktmechanismen oder entsprechend der politischen Machtverteilung. Die Funktionalität von Medien variiert mithin je nach Gesellschaftstyp und ist in diesem Sinne auch geschichtlich bestimmt. (Saxer 1999, 6)

Der Zusammenhang von Medien und Institutionen stellt eines der Desiderate für die Keller-Forschung dar, das paradigmatisch zu den politischen, ökonomischen und kulturellen Institutionen führt, wie Stephan Kammers Beitrag in diesem Band zum Fest als „Schauplatz kulturellen Widerstreits“ in *Dietegen* zeigt (Honold 2018, 299). Mit der Berücksichtigung der Institutionen kämen – das erste Mal in der Forschungsgeschichte – in Zukunft nicht nur Aspekte der Geschlechterordnung, sondern auch die postkolonialistischen Dimensionen der Texte in den Blick, die bei Keller – eindrücklich in der Novelle über den portugiesischen Kolonialherren *Don Correa* aus dem *Sinngedicht* – von konkreten Artefakten und medialen Praktiken abhängen.

Der vorliegende Band lotet das mediologische Potenzial von Kellers Texten im Hinblick auf Formen, Genre und Institutionen in exemplarischen Analysen aus. Die Beiträge betreten auf je eigene Weise bislang unentdeckte Pfade oder sie prüfen mit kritischem Blick altvertraute. Dass bereits die Form des ersten Satzes des *Grünen Heinrichs* den Text als ‚absolute Prosa‘ ausweist, macht **Winfried Menninghaus** in seiner von kognitionswissenschaftlichen Methoden informierten Analyse deutlich. Von Anfang an tritt Kellers ‚Realismus‘ als einer in Erscheinung, bei dem sich zwischen Darstellung und Sprache ein vermittelndes Drittes schiebt, das zunächst einmal ganz basal das Medium der Sprache selbst ist. Zwischen Form und Stoff unterscheidend, reflektiert **Dennis Borghardt** in seinem theoretischen Beitrag diesen Realismus poetologisch, indem er den Modus der Medialität in den Blick nimmt, der eine die Materialität der Zeichen

berücksichtigende Semiotik adressiert. Dass sich der Realismus nicht zuletzt in der Rezeption historischer Medientheorien als medial vermittelte ‚Receptivkunst‘ profiliert, führt **Dominik Müller** im Hinblick sowohl auf Kellers *Laokoon*-Rezeption als wiederum auch auf die durch Lessing vermittelte Keller-Rezeption der Zeitgenossen vor. Den Umgang mit den material-medialen Zeichen der Kunstproduktion beobachtet **Dorothea von Mücke** unter Berücksichtigung von Kellers Herder-Rezeption im *Grünen Heinrich* und in der Novelle *Das verlorene Lächeln*. Dabei profitiert sie Kellers Realismus als auf Praktiken basierte Medienästhetik. Dass der Wirklichkeitsbezug im Realismus stets mediologische Formen voraussetzt, verhandelt **Stefan Tetzlaff** am Beispiel des *Sinngedichts* im Horizont einer literarisch in Szene gesetzten Sem-Ontologie.

Nachdem das theoretische Fundament des Bandes gelegt worden ist, wenden sich die folgenden sieben Beiträge den generischen Formen zu, die auf der material-medialen Grundlage des Keller'schen Realismus entstehen. Die Beiträge analysieren daher sowohl Gesamttextstrukturen (Titzmann 1978, 112) als auch „schöne Stellen“; als solche bezeichnet Theodor W. Adorno 1965 in seinem gleichnamigen Essay über die Musik solche, deren selbstreflexives Potenzial sie epistemologisch besonders relevant machen (2003). Bei ihnen beginnt auch in Kellers Texten das Verstehen komplexer mediologischer Konstellationen. Den intertextuell vermittelten Inszenierungen der Bilder im *Grünen Heinrich* gilt **Caroline Torra-Mattenklotts** Aufmerksamkeit. Nicht im theoretischen, sondern im belletristischen Diskurs tritt im *Grünen Heinrich* das energetische Potenzial der Bilder in Erscheinung, mit dem Kellers kritischer Realismus zur Epistemologie des Sinnlichen in der Moderne beiträgt. Diese Sinnlichkeit bildet, so argumentiert **Peter Utz**, mit den Fensterblicken des Romans ein Wahrnehmungs- und Darstellungsdispositiv. Die Erfahrung der Welt, das zeigen diese Blicke, hängen nicht nur von deren jeweiligen Perspektiven, sondern ganz materialiter auch von den Öffnungswinkeln der Fenster ab. Den generischen Formen und deren Zeitsemantik im *Grünen Heinrich* widmet **Claudia Keller** ihre Aufmerksamkeit. Dem lebendigen Hin und Her der Märchenzeit und der zyklischen Zeit des Epos stellt sie Heinrichs ‚minimal materiale Körperzeit‘ gegenüber, die den Darstellungsverfahren der Beschleunigung in der Moderne entspricht. Wie Keller im Spannungsfeld von generischen und intermedialen Bezügen im berühmten *Tanzlegendchen* eine Poetik der Ambiguität in Szene setzt und ein für alle Mal mit standardisierten Formatvorlagen für Gattungen Schluss macht, führt **Zoe Zobrist** vor und zeigt, wie die Heilige Musa im ersten Teil der Legende und die heidnischen Musen im zweiten in einem Verhältnis grotesker Überbietung stehen. Eine agonale Intertextualität prägt auch die Form der Literatursatire *Der Apotheker von Chamouny*. Das Versepos, das eine Modernekritik in Szene setzt, wie **Peter Sprengel** ausführt, verbindet dafür metonymisch das Medium des Dynamits mit dem Medium des Schrei-

bens: der Tinte. Die Reihe von Antagonismen, die in *Dietegen* den medialen Widerstreit von Text und Bild einschließen, analysiert **Natalie Moser**. Dabei zeigt sie, wie der ikonische Überschuss die Programmatik des medialen Realismus selbstreflexiv in Szene setzt. Warum schließlich epische Elemente keineswegs davon zeugen, dass Keller an der Gattung des Dramas scheitert, wie allgemein behauptet wird, erklärt **Endre M. Holéczy**: „Das Unsägliche betritt die Bühne“, indem die Probleme der Moderne die generischen Formen des Fragments *Therese* herausfordern.

Während Medien im Zusammenhang von Strukturanalysen als generische Formen verstanden werden, stellen die letzten fünf Beiträge den Bezug zwischen Medien und Institutionen her. Diesen Bezug stellt **Lutz Koepnick** mit dem Medium des Fingerhuts in *Kleider machen Leute* her, indem er die Konstellation von Mode, (Re-)Medialisierung, Modernisierung und sozialer Realität in der Novelle und ihrer Verfilmung offenlegt. Diese Brücke zur sozialen Realität schlägt auch **Monika Szczeplaniak**, die Seldwylas verliebte Männer dabei beobachtet, dass sie zwischen symbolisch generalisierter Medialisierung (Liebe) und Institutionalisierung (Ehe) die Gesellschafts-, Geschlechter- und Gefühlsordnung modernisieren. Anhand einer Reihe von Novellen, vor allem aus dem *Seldwyla*-Zyklus, führt **Annette Keck** vor, wie Keller die Geschlechterordnung sowie das poetische Programm des Realismus dadurch „queert“, dass seine material-medialen Schreibszenen eine regelrechte *écriture féminine* figurieren. Den zentralen Aspekt von Spektakel und Selbstinszenierung adressierend, leitet **Stephan Kammer** noch einmal in *Dietegen* zu einem Strukturmodell antagonistischer Festkulturen über. Denn in den Festen verbindet die institutionelle Logik des medialen Gabentausches die Seldwyler:innen nicht mit den verfeindeten Ruechensteiner:innen, sondern eskaliert schließlich auf dem Versöhnungsfest. Den Abschluss bildet **Michael Lipkin**, der zeigt, wie die Feste – insbesondere „das große Schillerfest“ – in Kellers Romanen und seiner (kultur-)politischen Lyrik als Institutionen fungieren, die den „alten“ politischen Keller mit dem „neuen“ medialen Keller verbinden.

Für die sehr aufwendige Redaktion des Bandes bedanke ich mich ganz herzlich bei Nicholas Charles, Sophie Keller, Andreas König, Giulia Morra und Seraina Walser.

Literatur

- Adorno, Theodor W. „Schöne Stellen“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 18. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 695–718.
- Albes, Claudia und Christiane Frey (Hg.). *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

- Amrein, Ursula (Hg.). *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2016 (2018).
- Amrein, Ursula und Dominik Müller. „Künste“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 289–323.
- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55; 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Arndt, Christiane. *Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus*. Freiburg/Br.: Rombach, 2009.
- Aust, Hugo. *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2005.
- Baßler, Moritz. „Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Unbestimbarkeit“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart: Metzler, 2010. 52–54.
- Begemann, Christian (Hg.). *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Benne, Christian. *Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Berman, Russell. *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1986.
- Berndt, Frauke und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2012.
- Berndt, Frauke und Cornelia Pierstorff. „Einleitung“. *Realismus/Realism. figuren*. *gender – literatur – kultur* 20.4 (2019): 9–20.
- Berndt, Frauke und Dorothea von Mücke. „Preface. Revisiting ‚Verklärung‘“. *German Realisms around 1850. Colloquia Germanica* 53.4 (2021): 293–304.
- Downing, Eric. *Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Downing, Eric. *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought, 1850–1940*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Eisele, Ulf. *Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des ‚Deutschen Museums‘*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Fontane, Theodor. „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848 [1853]“. *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*. Bd. 21. Hg. Kurt Schreinert. München: Nymphenburger, 1963. 7–33.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übers. Bernd Philippi. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Graevenitz, Gerhart von. „Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts“. *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hg. Anselm Haverkamp, Renate Lachmann. München: Fink, 1993. 283–304.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Hees-[Pelikan], Johannes. „Denken und Betrachten. Zur Proto-Ästhetik bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Barthold Heinrich Brockes“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft* 64.1 (2019): 85–107.
- Helmstetter, Rudolf. *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink, 1997.

- Holub, Robert C. *Reflections of Realism. Paradox, Norm, and Ideology in Nineteenth-century German Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Hörisch, Jochen. *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London, New York: Verso, 2013.
- Kammer, Stephan und Karin Krauthausen. „Für einen strukturalen Realismus. Einleitung“.
Make it Real. Für einen strukturalen Realismus. Hg. Stephan Kammer, Karin Krauthausen. Zürich: diaphanes, 2020. 7–80.
- Klein, Wolfgang. „Realismus/realistisch“. *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 5. Hg. Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2003. 149–197.
- Kohl, Stefan. *Realismus. Theorie und Geschichte*. München: Fink, 1977.
- Levine, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Löck, Alexander. „„Auge und Liebe gehören immer zusammen“: Fontanes Begriff der „Verklärung““. *Fontane Blätter* 85 (2008): 84–102.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Luhmann, Niklas. „Das Medium der Kunst“. *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. Niels Werber. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Mergenthaler, Volker. *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2002 (Neudruck 2012).
- Pierstorff, Cornelia. *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*. Berlin, Boston: De Gruyter (2023).
- Plumpe, Gerhard. „Einleitung“. *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart: Reclam, 1985. 9–40.
- Plumpe, Gerhard. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890. Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. Hg. Edward McInnes, Gerhard Plumpe. München: Hanser, 1996. 17–83.
- Preisendanz, Wolfgang. *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1977.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Sachs-Hombach, Klaus. „Das Realismusproblem“. *Realismus/Realism. figurationen. gender – literatur – kultur* 20.1 (2019): 21–33.
- Saxer, Ulrich. „Der Forschungsgegenstand der Medienwissenschaft“. *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 1. Teilband. Hg. Joachim Felix u. a. Berlin, New York: De Gruyter, 1999. 1–14.
- Schmidt, Julian. „Der moderne Realismus“. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, ³2001. 110–112.
- Schröter, Jens (Hg.). *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014.
- Schmidt, Julian. „Der moderne Realismus“. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, ³2001. 110–112.
- Spalinger, Roland. „Heiligkeit der Liebe. Die Struktur „reziproker Immanenz“ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*“. *Kellers Erzählten*. Hg. Philipp Theisohn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, 195–215.

- Strowick, Elisabeth. *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn: Fink, 2019.
- Thanner, Veronika, Joseph Vogl und Dorothea Walzer. „Die Wirklichkeit des Realismus. Einleitung“. *Die Wirklichkeit des Realismus*. Hg. Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer. Paderborn: Fink, 2018. 9–15.
- Theisohn, Philipp. „Kellers Erzählen. Einleitung“. *Kellers Erzählen*. Hg. Philipp Theisohn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, 1–8.
- Titzmann, Michael. *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München: Fink, 1978.
- Weber, Bruno. „Bildkünstlerischer Nachlass“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 257–260.
- Weitzman, Erica. *At the Limit of the Obscene. German Realism and the Disgrace of Matter*. Evanston: Northwestern University Press, 2021.

Formen

Winfried Menninghaus

„Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz“

Der erste Satz des *Grünen Heinrich*

1

Diese Hommage an Gottfried Keller ist eine kleine Übung in *close reading*. Ihr alleiniger Gegenstand ist der erste Satz der ersten Ausgabe von 1854/55 des *Grünen Heinrich* (XI, 13), insbesondere die stilistischen Feinheiten von grammatischer Struktur und Wortwahl. Deren Analyse stützt sich auf die Theorie des „*predictive coding*“ (Friston 2010; Friston u. a. 2017). Danach ist alles Wahrnehmen – gleichviel ob Sehen, Hören oder Lesen – nicht nur Sehen, Hören oder Lesen von etwas Gegebenem, sondern zugleich eine Erwartung/Vorhersage zukünftiger Veränderungen und Konsequenzen. Wenn wir einen Ball fliegen sehen, dann sehen wir ihn nicht nur da, wo er gerade ist; wir berechnen auch fortlaufend auf der Basis der vor ihm zurückgelegten Flugbahn deren Fortsetzung. Nur kraft dieser Rückkopplung von Wahrnehmung und Inferenzbildung können wir den Ball auch fangen oder wären überrascht, wenn er auf einmal die von uns automatisch berechnete Flugbahn verlassen würde.

Die Musikpsychologie hat seit dem späteren neunzehnten Jahrhundert dynamische Modelle dafür entwickelt, welche konkreten Erwartungen wir an jedem Punkt einer Tonfolge für den jeweils nächsten Ton haben; heutige Klassiker der Forschung sind die Arbeiten von Meyer (1961) und Huron (2006). Moderne statistische Analysen musikalischer Kompositionen können für jede Note graduierte Übergangswahrscheinlichkeiten (*transition probabilities*) von einer Note zur nächsten bestimmen. In Forschungen zum Lesen von Sätzen ist der Gedanke eines zeitlichen Ineinandergreifens von Wahrnehmungen einerseits, Aufbau, Enttäuschung, Modifikation, Erfüllung und fortgesetztes Update von Erwartungen der Satz- und Textsynthese ebenfalls gut etabliert. Er hat durch neurowissenschaftliche Methoden sowohl an zeitlicher Auflösung als auch an Bedeutung gewonnen. Kraft dieser Methoden kann etwa sehr genau die zusätzliche Anstrengung unseres Gehirns gemessen werden, die sich aus der Notwendigkeit ergibt, auf eine überraschende Satzfortsetzung mit der Konstruktion eines modifizierten mentalen Modells des Satzverlaufs zu reagieren (Hahne/Friederici 1999; Lau u. a. 2006; DeLong u. a. 2014). Es ist eine besondere Stärke der durch diese Studien gewonnenen Einsichten, dass sie die *konkrete zeitliche Trajektorie* des Lesens von Sätzen zur Geltung bringen, also das, was man heute die „online“- oder „Echtzeit-Prozessierung“ von Sprache nennt.

Mein kleines *close reading* analysiert den ersten Satz des *Grünen Heinrich* (XI, 13) als ein kunstvolles Spiel auf der Tastatur unseres *predictive coding*, eines, das in der konkreten zeitlichen Bahn des Lesens saliente Impulse und ästhetische Effekte generiert, die in einer nachträglichen Wiedergabe der abstrahierbaren Bedeutung von Sätzen kaum bis gar nicht zur Geltung kommen. Fokus und Befunde dieser Studie verhalten sich komplementär zu Alexander Honolds Studie zu Gottfried Kellers Romananfang. Darin wird überzeugend gezeigt, wie Keller den (ersten) Schauplatz des Romans, eben Zürich, aus der Perspektive eines Boots-Reisenden schildert und wie die Form des Erzählens sich an „Strömungsfiguren“ (Honold 2018, 57) der Bewegung auf dem Wasser und des Wassers selbst orientiert. Grammatik- und stilgetriebene ästhetische Valenzen speziell des ersten Satzes des *Grünen Heinrich* werden dabei nicht analysiert. Eben diese sind dagegen das einzige Objekt des folgenden *close reading*. Peter-André Alts Essay zu Romananfängen behandelt Kellers Romananfang nur in wenigen Zeilen als einen von 249 ersten Roman-Sätzen. Statt der See-, Fluss- und Gebirgs-Perspektive, die Honold im Detail nachzeichnet, sieht Alt Kellers ersten Satz eine „Luftsicht“ einnehmen, ja er spricht gar von der „Fiktion [...] als Flugzeug“ (2020, 98). Einen Nahblick auf grammatische und sprachstilistische Details von Kellers erstem Satz geben auch diese Reflexionen nicht.

2

Zu den schönsten

Diese ersten drei Worte des *Grünen Heinrich* bauen eine klare Erwartung auf: Irgendein passendes Nomen im Dativ Plural sollte diese drei Worte zu einer vollständigen syntaktischen Gruppe ergänzen. Statt der Objekte, denen das Attribut ‚schön‘ im Superlativ zukommt, folgt indes der Ausdruck „vor Allen“:

Zu den schönsten **vor Allen**

Diese Fortsetzung erfüllt nicht nur nicht die Erwartung, sie schließt auch gleich noch aus, dass das Objekt dann eben mit dem nächstfolgenden Wort benannt wird. Denn anders als das kleingeschriebene ‚vor allen‘ ist das großgeschriebene „vor Allen“ kein Artikelwort, zu dem ein Substantiv gehört. Im Gegenteil: Der Ausdruck „vor Allen [Objekten]“ würde nicht mit den Regeln der Orthographie konform sein. Orthographisch sensible Leser:innen können deshalb an dieser Stelle den Schluss ziehen, dass der Satz auch mit dem nächstfolgenden Wort das erwartete Objekt nicht liefern wird. Eben dies bestätigt sich dann auch. Das Fehlen

einer nominalen Objekt-Referenz in dem Ausdruck „Zu den schönsten“ wird insofern durch die Fortsetzung mit „vor Allen“ noch salienter. Die Fortsetzung des Satzes grenzt zumindest den lokalen Suchradius für die weiterhin ungenannt bleibenden „schönsten“ Objekte ein:

Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz

Diese Fortsetzung des Satzes wiederholt die doppelte Erwartungsenttäuschung, die mit „vor Allen“ verbunden war. Nicht genug, dass „in der Schweiz“ wiederum kein Objekt liefert; auch diese Fortsetzung ist von einer Art, die ausschließt, dass das vermisste Objekt dann eben in der nächsten Wendung des Satzes folgen wird. Die Reihung „Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz [Objekte]“ ist grammatisch schlechthin nicht möglich. Der Satz verwehrt also der mandatorischen nominalen Ergänzung zu „Zu den schönsten“ geradezu systematisch den Auftritt.

Liest man nur die ersten acht Worte des Romans („Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz“) in der Folge ihres Erscheinens – und also ohne das Wissen, dass es um Städte geht –, so ergibt sich beinahe eine absolute Prosa, die objektfrei und syntaktisch rätselhaft in der Luft hängt. Semantisch gibt es trotz aller Komplexitäten in der Findung einer sich schließenden Satzgestalt letztlich aber keine Probleme: Immerhin ist ja vom dritten Wort an klar, dass es um irgendein Phänomen von herausragender Schönheit geht. Auch ist die Syntax keineswegs definitiv agrammatisch. Aber nach drei klaren Erwartungsenttäuschungen ist die Vorhersagbarkeit der Satzfortsetzung auf ein ungewöhnlich geringes Niveau gesunken. In der Echtzeit-Prozessierung des ersten Satzes stellt sich damit die Frage: Wie kommt der Satz aus der Falle heraus, in die Keller ihn kunstvoll hineinmanövriert hat? Wie kann der Satzanfang „Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz“ überhaupt sprachgerecht fortgesetzt werden?

Nun, Keller nutzt eine spezielle Möglichkeit der Lösung. Unter zwei besonderen Bedingungen kann an dieser Stelle des Satzes zwar nicht das Substantiv, aber doch das Verb folgen. Die erste Bedingung ist, dass spätestens hinter diesem Verb dann ohne jeden weiteren Verzug das Nomen bzw. grammatische Satzsubjekt genannt wird. Die zweite ist: Eben dieses Satzsubjekt *muss eine nachgestellte Spezifikation verlangen*. Konkret bedeutet das: „Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz gehören die Städte“ wäre an dieser Stelle *für sich genommen* kein korrekter abgeschlossener Satz. Er könnte dies durchaus sein, wenn etwa durch einen *voraufgehenden* Satz klar wäre, dass hinter „schönsten“ ein bereits verwendetes Wort (z. B. „Attraktionen“) zu ergänzen ist. Als erster Satz stützt sich „Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz gehören die Städte“ aber *per definitionem* auf keinerlei sprachlichen Vorlauf. Keller bleibt deshalb nur eine andere Möglichkeit der schließlichen „Heilung“ des bis dahin prekären Satzes: Dieser Satz kann auch

noch *rückwirkend* mit der Grammatik und den damit gegebenen Fortsetzungserwartungen versöhnt werden, wenn er etwa fortgesetzt wird mit einer Ergänzung des Typs ‚gehören *die Städte, die irgendeine besondere Eigenschaft aufweisen*‘. Entsprechend heißt es im *Grünen Heinrich*:

Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz **gehören diejenigen Städte, welche an einem See und einem Flusse zugleich liegen**

Es passt in die Sequenz der elektiven Ausdrücke „die schönsten“ und „vor Allen“, dass Keller nicht einfach schreibt ‚die Städte, welche‘, sondern „diejenigen Städte, welche“. Angesichts der Ausdrücke „die schönsten“ und „vor Allen“ ist zwar semantisch und logisch bereits hinlänglich klar, dass der Relativsatz aus der Klasse aller in Frage kommenden Städte eine sehr besondere Teilmenge ausgrenzen wird. Aber anders als der breit verwendbare Artikel ‚die‘ hebt die Variante „diejenigen“ den Fokus auf eine elektive Teilmenge noch einmal besonders hervor. Und vor allem: Sie signalisiert den Leser:innen noch nachdrücklicher, dass die vollständige Bestimmung der schönsten Städte noch eine Runde weiter nach hinten verschoben wird, und zwar auf einen Relativsatz, der nunmehr mandatorisch in kurzem Abstand auf das Wort „diejenigen“ zu folgen hat. Kellers Wortwahl und Wortreihung entsprechen damit Roman Jakobsons (1960) Hypothese von parallelistischen Sequenzen als grundlegendem Prinzip poetischen Sprachgebrauchs. Klassische Parameter des Parallelismus – wie Reim, Metrum, Alliteration usw. – sind vor allem mit Gedichten assoziiert. Aber auch in der Prosa gibt es viele parallelistische Strukturen. Im ersten Satz des *Grünen Heinrich* ergeben die Ausdrücke „zu den schönsten“, „vor Allen“ und „diejenigen, welche“ eine parallelistische Serie von drei Varianten einer durchgehenden Gebärde der Distinktion oder Elektivität.

Das Lob der Stadt Zürich, auf das vor allem dieser erste Satz hinausläuft, erhält auf diese Weise mehrfachen Nachdruck durch die besondere Art der Satzsynthese selbst. Keller gelingt damit etwas sehr Seltenes, wenn nicht Einzigartiges: Bevor er wenig später eine Beschreibung von Zürich gibt, schreibt seine zunächst völlig objektfreie und primär in der ungewöhnlichen Satzsynthese fassbare Gebärde der Hochschätzung dem noch ausstehenden Objekt bereits eine Ausnahmestellung zu. Die Leser:innen entdecken den Stadtnamen „Zürich“ so auf eine durchaus neue und ungeahnte Weise: Er stellt die Lösung dar, mit der die Suche nach dem ungewöhnlich lange ungenannt bleibenden Objekt eines ziemlich erratischen Elektivs ihr glückliches Ende findet.

Die Wahl der Proposition „vor“ trägt ebenfalls zur grammatischen Besonderheit von Kellers Gebärde der Hervorhebung schönster Schweizer Städte bei. In dieser Variante sind die schönsten Städte, wörtlich gelesen, gar nicht eine Untergruppe aller Städte. Sie bilden vielmehr eine separate Klasse, die irgendwie „vor“

Allen Städten‘ zu finden ist. Das aber widerspricht der Semantik des Wortes ‚alle‘: Vor und außerhalb der Menge *aller* Städte kann es eigentlich *per definitiōnem* keine weitere Stadt geben. So gesehen schreibt Keller eine Art exorbitante Entität herbei, Städte, die nicht in der Menge *aller* Städte enthalten sind, sondern irgendwie außerhalb, „vor“ dieser Menge anzusiedeln sind. Der übliche Gebrauch des Ausdrucks „vor Allen“ vermeidet diese schwierige Konsequenz eines Denkens von ‚alle plus x‘ durch eine feine Differenzierung: Wird das Wort „vor“ statt ‚von‘ in Kontexten wie Kellers erstem Satz verwendet, dann heißt es in der Regel: ‚die schönsten vor allen *anderen* Städten‘. Die Ergänzung des Wortes ‚anderen‘ macht die schönsten Städte wieder zu einer Teilmenge aller Städte und also logisch gleichbedeutend mit dem üblicheren Ausdruck ‚Zu den schönsten von allen Städten‘.

Kellers Rede von „den schönsten vor Allen [Städten]“ hat ein Analogon in einer berühmten Stelle aus Luthers Bibel-Übersetzung: „Gesegnet wirst Du sein über alle Völker“ (5. Mose 7,14; Hervorh. WM). Auch hier ist das Objekt der Hervorhebung nicht ein besonderer Teil *innerhalb* der Menge „alle Völker“, sondern buchstäblich jenseits davon, eine Art *absolute* Besonderheit („über alle Völker“). Kellers Analogon zu dieser rhetorischen Figur höchsten Gesegnet-Seins bereitet als Sprachgebärde eines ästhetischen Elektivs die Bühne für den lange aufgeschobenen Auftritt der Objekte des ersten Satzes, allen voran des Stadtnamens „Zürich“. Die Sprachgebärde des absoluten Elektivs stellt die Stadt Zürich rein grammatisch schon vor ihrer ersten Nennung und der folgenden Beschreibung auf ein exklusives Podest.

Wenn man sechs Varianten der zusammenfassenden Benennung der schönsten Schweizer Städte („die schönsten Schweizer Städte“, „die schönsten Städte in der Schweiz“, „die schönsten von allen Schweizer Städten“, „die schönsten von allen Städten in der Schweiz“, „die schönsten vor allen Schweizer Städten“, „die schönsten vor allen Städten in der Schweiz“) mit den beiden Varianten des Relativsatz-Anschlusses („die Städte, die“ vs. „diejenigen Städte, die“) kombiniert, ergibt sich folgendes Spektrum zwischen der naheliegendsten und der sehr besonderen von Keller gewählten Variante seines Romananfangs:

1. Zu den schönsten Schweizer Städten gehören die, die
2. Zu den schönsten Schweizer Städten gehören diejenigen, die
3. Zu den schönsten Städten in der Schweiz gehören die, die
4. Zu den schönsten Städten in der Schweiz gehören diejenigen, die
5. Zu den schönsten von allen Schweizer Städten gehören die, die
6. Zu den schönsten von allen Schweizer Städten gehören diejenigen, die
7. Zu den schönsten von allen Städten in der Schweiz gehören die, die
8. Zu den schönsten von allen Städten in der Schweiz gehören diejenigen, die
9. Zu den schönsten vor allen Schweizer Städten gehören die, die

10. Zu den schönsten vor allen Schweizer Städten gehören diejenigen, die
11. Zu den schönsten vor allen Städten in der Schweiz gehören die, die
12. Zu den schönsten vor allen Städten in der Schweiz gehören diejenigen, die
13. **Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz gehören diejenigen Städte, welche**

Die denotative Bedeutung dieser Satzvarianten ist kaum zu unterscheiden. Was indes mit zunehmender Länge und Komplexität sowie abnehmender Wahrscheinlichkeit des Gebrauchs graduell verstärkt wird, ist die Emphase des Herausgehobenseins, der Exklusivität oder Elektivität in der Zuschreibung superlativischer Schönheit. Die dreizehnte, von Keller gewählte Satzvariante unterscheidet sich dabei kategorial von allen anderen Varianten. In den Varianten eins bis zwölf gehören das Attribut „schönsten“ und das zugehörige Objekt „Städte“ durchweg einer zusammenhängenden Nominalphrase an. Je nach Variante, folgen diese beiden Worte entweder direkt aufeinander („die schönsten Städte in der Schweiz“) oder sind durch zwei bzw. maximal drei Worte voneinander getrennt („die schönsten von allen Schweizer Städten“).

In der Original-Variante des *Grünen Heinrich* liegen zwischen dem Attribut „schönsten“ und dem zugehörigen Substantiv „Städte“ dagegen nicht weniger als sieben Worte. Attribut und Objekt werden in dieser Variante durch eine höchst ungewöhnliche Einfügung der Verbphrase des Satzes mitten in diese Nominalphrase hinein grammatisch weit voneinander getrennt. Das lässt die superbe Schönheit länger und stärker für sich allein stehen und gibt ihrer schließlichen Bindung an die Objektkategorie „Städte“ einen entsprechend stärkeren (Er-)Lösungswert für die Schließung der Satzsynthese, und dies umso mehr, als der Satz auf dem Weg dorthin beinahe zu scheitern scheint. Die herausstechende Schönheit der Städte wird durch ein sehr ungewöhnliches grammatisches Manöver zugleich als ein Drama der Satzsynthese selbst inszeniert.

Bevor allerdings zu Anfang des zweiten Satzes Zürich und anschließend auch Luzern und Genf als „schönste“ Schweizer Städte tatsächlich benannt werden und im Weiteren nur für Zürich eine nähere Beschreibung gegeben wird, gibt Keller einen ersten und allgemeinen Grund an, warum diese Städte „zu den schönsten vor Allen“ gehören.

Zu den schönsten vor Allen in der Schweiz gehören diejenigen Städte, welche an einem See und einem Flusse zugleich liegen, **so, dass sie wie ein weites Thor am Ende des Sees unmittelbar den Fluss aufnehmen, welcher mitten durch sie hin in das Land hinauszieht.**

Auch diese zweite Hälfte des ersten Satzes ist voller stilistischer Finessen. Zunächst: Das Wort „liegen“ schließt einen vollständigen Satz ab, der gut für sich

besteht. Mehr noch: Eine Fortsetzung werden die Leser:innen umso weniger erwarten, je erleichterter sie sind, die schwierige Trajektorie des ersten Satzes des Romans gerade zu einem glücklichen Abschluss gebracht zu haben. Doch mit der einsilbigen syntaktischen Phrase „so“ erweckt Keller die scheinbar abgeschlossene Periode zu neuem Leben und neuer Unabgeschlossenheit. Der Anschluss mit „so, dass“ hat dabei die Bedeutung von ‚dergestalt, dass‘ bzw. ‚auf eine solche Weise, dass‘: Die anschließenden Worte sagen Näheres dazu, auf welche besondere Weise die gelobten Städte „an einem See und einem Flusse zugleich liegen“.

Eine adverbiale Ergänzung dieser Länge im Nachgang zu einem eigentlich abgeschlossenen Satz ist schon qua Grammatik relativ ungewöhnlich. Der alliterierende und tendenziell in eine erhöhte Stillage ausgreifende Vergleich „wie ein weites Thor“ ist in der Zuschreibung an Städte ebenfalls recht ungewöhnlich. Gewiss sind imposante, ästhetisch und architektonisch anspruchsvolle Stadttore seit der Antike vielfach herausragende Teile von Stadtbeschreibungen. „Ein weites Thor“, mit dem Keller hier die Stadt Zürich als ganze vergleicht, ist indes das gerade Gegenteil einer befestigten Grenze. Die Stadt selbst wird kraft ihrer Lage an Fluss und See vielmehr als ganze mit einem weit offenstehenden „Thor“ verglichen.

Was aus defensiver Sicht ein großer Nachteil wäre, begründet hier gerade den ästhetischen Superlativ. Dass ‚schönste‘ Städte einen Fluss nicht nur durch sich passieren lassen, sondern „unmittelbar den Fluss aufnehmen“, ist eine Formulierung, zu der Parallelen in anderen Stadtbeschreibungen nicht leicht zu finden sein dürften. Wie eine nur ‚mittelbare‘ Aufnahme von Flüssen durch Städte aussehen würde, versteht sich nicht von selbst, bleibt aber unerläutert; das gibt der Emphase des ‚unmittelbaren Aufnehmens‘ zugleich eine leicht enigmatische Dimension. (Eventuell spielt Keller mit dieser Wortwahl bereits auch auf Zürichs Rolle beim Aufnehmen von Dissidenten und Flüchtlingen in dieser Zeit an, die unmittelbar anschließend in der Beschreibung Zürichs ganz aus der See und Fluss-Perspektive heraus auch direkt erwähnt wird.)

Das Motiv der Elektivität im Hauptsatz wird im Nach- und Nebensatz also fortgesetzt in einer hohen oder zumindest angehobenen Tonlage und Bildlichkeit der Formulierungen. Zugleich verhält sich dieser adverbiale Nachsatz zum Lesen des ersten Hauptsatzes des Romans als ein Komplementärphänomen: Auf den hindernden Parcours des ersten Hauptsatzes folgt nicht nur eine endliche Lösung, sondern der angehängte Nebensatz bietet auch zwei syntaktische Bögen, die nicht allein dem Wasser als einem prototypischen Element des Fließens gelten, sondern ihrerseits auch rein sprachlich einen getragenen, hochgestimmten Fluss zeigen. Und in der großen Gebärde des gastfreundlichen Aufnehmens und eines anschließenden In-das-Land-Hinausziehens schwungt auch noch eine emphatische Dimension von sozialer Zugewandtheit, Freiheit und Selbstentfaltung mit.

3

Der syntaktisch sehr ungewöhnliche und hindernisreiche Parcours des ersten Satzes des *Grünen Heinrich* unterstützt ein reiches Spektrum stilgetriebener Effekte, die virtuos auf der Tastatur des lesenden *predictive coding* spielen. Effekte dieser Art wahrzunehmen, verlangt grundsätzlich keine höhere literarische Bildung. Etliche experimentelle Studien zu ähnlichen Erwartungsbrechungen und -aufschüben haben gezeigt, dass viele solche Phänomene quasi automatisch und in der Regel unbewusst von tendenziell allen Leser:innen wahrgenommen werden (Kutas/Hillyard, 1984; DeLong u. a. 2005). Es gehört eben zum Wesen unserer Sprachkompetenz, dass sie uns auch ungefragt dazu anhält, jeden neuen Satz mit den durch langjährige Praxis erworbenen *templates* prototypischer wohlgeformter Sätze zu vergleichen. Der erste Satz des *Grünen Heinrich* enthält lauter hochfrequente und für sich selbst keineswegs besonders literarische oder gar poetische Worte. Gottfried Keller genügte eine sehr besondere Reihung dieser hochfrequenten Worte in der Satzsynthese, um seinen ersten Satz unverwechselbar und memorabel zu machen, zu einem kleinen Drama der Syntax, das dem mehrfach aufgeschobenen Nennen und der anschließenden Beschreibung der „schönsten“ Objekte eine elektive Leuchtkraft gibt. Der Satz verlangt als Einstieg in die Welt des Romans ein lesendes Navigieren durch ein grammatisches Puzzle *ad maiorem gloriam* vor allem der Stadt Zürich.

Literatur

- Alt, Peter-André. „Jemand musste Josef K. verleumdet haben... ‘Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten. München: Beck, 2020.
- DeLong, Katherine A., Thomas P. Urbach und Marta Kutas. „Probabilistic word pre-activation during language comprehension inferred from electrical brain activity“. *Nature Neuroscience* 8.8 (2005): 1117–1121.
- DeLong, Katherine A., Melissa Troyer und Marta Kutas. „Pre-processing in sentence comprehension. Sensitivity to likely upcoming meaning and structure“. *Language and Linguistics Compass* 8.12 (2014): 631–645.
- Friston, Karl. „The free-energy principle. A unified brain theory?“ *Nature Reviews Neuroscience* 11.2 (2010): 127–138.
- Friston, Karl, Thomas Fitzgerald, Francesco Rigoli, Philipp Schwartenbeck und Giovanni Pezzulo. „Active Inference. A Process Theory“. *Neural Computation* 29.1 (2017): 1–49.
- Hahne, Anja und Angela D. Friederici. „Electrophysiological Evidence for Two Steps in Syntactic Analysis. Early Automatic and Late Controlled Processes“. *Journal of Cognitive Neuroscience* 11.2 (1999): 194–205.

- Honold, Alexander. „Der Sinus des Erzählers. Subalpine Strömungsfiguren bei Alessandro Manzoni und Gottfried Keller“. *Comparatio* 10.1 (2018): 57–86.
- Huron, David. *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge/MA: MIT Press, 2006.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and poetics“. *Style in language*. Hg. Thomas Albert Sebeok. New York: Wiley, 1960. 350–377.
- Kutas, Marta und Steven A. Hillyard. „Brain potentials during reading reflect word expectancy and semantic association“. *Nature* 307 (1984): 161–163.
- Lau, Ellen, Clare Stroud, Silke Plesch und Colin Phillips. „The role of structural prediction in rapid syntactic analysis“. *Brain and Language* 98 (2006): 74–88.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Illinois: University of Chicago Press, 1961.

Dennis Borghardt

Gottfried Kellers medial-realistiche Poetik

1 Realismus und Medialität

Medialität im Realismus als eine Poetik *sui generis* zu beschreiben, setzt, aus einer heuristischen Warte betrachtet, mehrlei voraus – zum einen ein Verständnis dessen, was genau an einer realistischen Darstellungsweise ‚medial‘ zu nennen ist, zum anderen, was im Rahmen einer solchen Disposition realistische Repräsentationen auszeichnet, mithin die Reflexion dessen, was sich in literarischer Hinsicht nicht nur als ‚medial‘ und ‚realistisch‘ im Sinn zweier gleichrangiger Attribute, sondern auch als Verschränkung realistischer und medialer Verfahrensweisen beschreiben lässt, in denen sich beide Aspekte wechselseitig gewichten und aufwerten. Erschwert wird ein solcher Zugang dadurch, dass dem Medienbegriff selbst bereits eine Polysemie zu eigen ist, die etwa von der Vorstellung eines neutral „Vermittelnde[n]“ oder „Zwischenmittel[s]“ über eine Trägermaterie (Hoffmann 2014, 14), die – in Absetzung von einem klassischen Formbegriff – bisweilen „ein hohes Maß an Auflösung gewährleiste[t]“ (Luhmann 1986, 6), bis hin zur „unabschließbaren Bewegung des differentiellen Verweisens sprachlicher Zeichen“ reichen kann (Heilmann/Venus 2014, 58). Das Spektrum an Positionen lässt sich dadurch charakterisieren, dass „bereits die Fragen, was Welt und Realität überhaupt sind und in welchem Verhältnis Subjekt und Welt zueinanderstehen, zu Debatten über die Medien und deren Wirkungsmacht führen“ (Helmes/Köster 2018, 15). So sehr sich also ein regelrechtes Überangebot an theoretischen Anknüpfungspunkten zu diesem Komplex ausmachen lässt, so sehr ist dabei die Realität als eine Größe zu berücksichtigen, in der sich substanzielle und repräsentationale Momente¹ niederschlagen und widerspiegeln.

Dass im poetischen Realismus auf Medien ausführlich referiert wird, insofern sie im neunzehnten Jahrhundert weithin expandierende Teile der Wirklichkeit sind, kann kaum überraschen – erst recht nicht, wenn man die Entwicklung von Informations- und Kommunikationsmedien wie Zeitung, Zeitschrift und Brief sowie deren voranschreitende Distributionsmöglichkeiten miteinbezieht.² Gleichwohl ist

1 Der poetische Realismus ist insofern substanziell realistisch, als er ‚Wirklichkeit‘ zum beherrschenden Paradigma erklärt, und er ist insofern repräsentational, als er die Wirklichkeit – bzw. seine Auffassung über dieselbe – über poetische Zeichen vermittelt, diese Poetizität jedoch kein schieres Abbildungsverhältnis meinen muss.

2 Zur Mediengeschichte des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Requate (2009) und Telesko (2010); zur Rolle und Funktion der Briefkultur im neunzehnten Jahrhundert vgl. Baasner (1999); zur

mit einer solchen gegenständlichen Herangehensweise noch nicht die Frage nach der Medialität realistischer Texte, zumal in einem poetologischen Sinn, plausibel beantwortet oder auch nur aufgeworfen. Dieser Umstand sei an einem Beispiel illustriert: Schlicht für *Die drei gerechten Kammacher* (1856) zu konstatieren, dass sich in der lackierten Lade der Züs Bünzlin, wie sie dort beschrieben wird, unter anderem ein „kleines Buch“ sowie „fünf oder sechs Liebesbriefe“ befinden (IV, 229), zeigt zuvorderst eine topische Dimension, die dem Text an der entsprechenden Stelle zukommt, an;³ jedoch wird hierdurch noch kein Spezifikum auf der Ebene realistisch-medialer Erzählverfahren erfasst. Möglicherweise ließen sich ebenfalls realistische Texturen mit ähnlichem Sinnangebot erzeugen, wenn statt der Bücher und Liebesbriefe ein Handspiegel oder eine Haarschleife in der Lade lägen.⁴ Und auch mit Konnotaten eines (vergangenen) Liebeslebens der eingeführten Figur ist noch keine Aussage über die Funktionen gemacht, die dem Brief als Medium, abseits seiner referentiellen Funktion auf eine in der Diegese zu verortende Figurendisposition, zukommen können bzw. in bestimmten Kontexten literarisch zukommen. Poetisch-realistische Zeichen in ihrer Textpräsenz zu lesen, erfordert gleichfalls, eine über diese Präsenz selbst hinausgehende Reflexionsebene⁵ aufzuspannen und zu diskutieren; in diesem Sinn hielt Claus-Michael Ort bereits 1998 fest, „[d]aß sich die ‚realistische Literatur‘ sehr weitgehend

Geschichte der Zeitung im neunzehnten Jahrhundert vgl. Koszyk (1966) sowie zur Entwicklung der Zeitschriften Obenaus (1986).

³ Da es sich an dieser Stelle zudem um die Einführung der Züs Bünzlin handelt, lässt sich die Beschreibung der Lade gleichsam als eine Charakterisierung der Figur lesen.

⁴ Strukturalistisch gesprochen können auch andere Zeichen als ‚Liebesbriefe‘ derartige Seme enthalten bzw. Kohärenzen mit ihnen bilden.

⁵ Diese nennt Moritz Baßler „Bedeutungsebene“, in Abgrenzung zur „Darstellungsebene“ und „Textebene“ (2013a, 8). Charakteristisch für den poetischen Realismus ist demzufolge, dass zwischen Text- und Darstellungsebene ein weitestgehend automatisiertes Verhältnis (anders als etwa in Avantgarde- oder surrealistischen Texten) vorherrscht und zwischen der Darstellungs- und Bedeutungsebene eine Tendenz zur Verklärung besteht. Diese letztere Tendenz eröffnet zugleich die Möglichkeit, die Wirklichkeit mit übergeordneten Signifikanten, „Metacodes“, zu beleben. Vgl. zum Automatisierungsaspekt auch Katharina Grätz: „Realistische Texte streben zumeist danach, den Eindruck genauer mimetischer Abbildung außerliterarischer Realität zu vermitteln; sie geben sich den Anschein, als erhalte die Welt des Gegenständlichen in ihnen unmittelbare Präsenz“ (2013, 116). Zum Verklärungsaspekt, der sich im poetischen Realismus nicht als Streben zu einer Totalität, sondern zusehends als auf Partikularzeichen gerichteter erweist, vgl. Christian Rakow: „Vorgeführt wird [im poetischen Realismus; DB] nicht mehr eine aus sich heraus umfassend symbolische Diegese, sondern ein poetologischer Verweis auf die angestrebte Symbolkraft bzw. auf ihre permanente Verfehlung. Im Zuge dieser Reflexivwerdung des Realismus partikularisiert sich sein Projekt. Man findet wohl Figuren, die je individuell verklärungsfähig sind. Eine weithin verklärte Diegese findet man nicht“ (2013b, 39).

als metasemiotisch erweist und Zeichenhaftigkeit, d. h. Zeichen und das Verhältnis zu deren Referenten selbst ‚mise-en-abyme‘ und rekurrent thematisiert“ (1998, 1).

Darüber hinaus ist im von Ort aufgeworfenen Zusammenhang zu klären, „welche explizite und implizite Semiotik die literarischen Erzähltexte des ‚Realismus‘ transportieren, wenn sie über ‚Realität‘ bevorzugt als Referenten von mimetisch motivierter oder arbiträrer Repräsentation ‚reden‘“ (ebd.). Angespielt wird hiermit grosso modo auf solche Verfahren, die den poetischen Realismus aufgrund seiner rekursiven Referenzstruktur vor anderen Poetiken auszeichnet.⁶ Hierzu ist allerdings neben der mimetischen auch die mediale Dimension solcher Verfahren ins Auge zu fassen. Denn fokussiert wird über realistische Zeichen nicht genau die eine – eben realistische – Bezugsebene, die dann auf flachen Zeichen beruhen würde;⁷ vielmehr lässt sich von einer Plastizität sprechen, die in den und anhand der Zeichen zum Ausdruck kommt, wovon der poetische Realismus ausgiebigen Gebrauch macht. Julian Schmidt brachte dies im Jahr 1852 programmatisch auf den Punkt:

Um poetisch wahr darzustellen, um einmal nicht gegen das Gesetz der Wirklichkeit zu verstößen, und um den Schein des Lebens, die plastische Körperlichkeit seiner Figuren hervorzubringen, muß er [der poetische Realismus; DB] die materiellen Mittel in der vollen Ausdehnung in seinem Besitz haben. (2001, 115)

Die Aspekte der Korporalität und Plastizität sowie der Verlebendigung rufen Fragen nach materialistischen Spielarten der Literatur auf den Plan, die – mit Schmidt – unter Ausschöpfung der „materiellen Mittel“ zu erlangen wären. Medial gewendet, wäre dann – mit Niklas Luhmann – die

Materie das Medium der Realität, dann auch das Medium eines Realitätskontinuums von Sein und Bewußtsein und schließlich, soweit die Welt als *congregatio corporum* in Betracht [kommt], das Medium eines Realitätskontinuums, das zum Beispiel Wahrnehmung überhaupt erst ermöglicht. (1986, 6)

Die von Luhmann umrissene Disposition zielt auf eine im neunzehnten Jahrhundert verbreitete Auffassung über das Verhältnis von Materie und Medialität ab. Auch so etwas wie eine ‚Idee‘ – so sie denn in einer intelligiblen Form existiert – wird demgemäß allererst in einer materialen Manifestation erschlossen, dies jedoch

6 So lässt sich etwa die genannte ‚mise-en-abyme‘-Struktur *per se* umstandslos auf die Idyllik übertragen, worin häufig Bilder in Bildern geschaffen, jedoch mit anderen Verfahrensweisen literarisch ausgestaltet werden, als dies im poetischen Realismus der Fall wäre.

7 Dies hieße, dass die Referenzmomente, die der Text zur Wirklichkeit einnimmt, sich gänzlich analog zu den Referenzmomenten der intratextuellen Zeichen untereinander verhielten.

nicht auf epikureistischem Wege, sondern anhand der Materie als einer vorgeordneten Instanz.⁸ Es bleibt ein gewisser Widerspruch bestehen, der erst aufgelöst werden muss, indem entweder in der Form der Stoff oder im Stoff die Form zu suchen ist. Dergestalt zeigt sich im *Grünen Heinrich* (1854/55) der Protagonist Heinrich Lee hinsichtlich eines Kirchturmhahns, den er in seiner frühen Jugend vom Dachzimmer aus erblickt, selbst „des bestimmten Glaubens“ überzeugt, „dass dieser Hahn Gott sein muss“ (I, 34). Eine solche Gottesvorstellung, die sich auf einen konkreten Körper richtet, wirkt umso frappanter, wenn man bedenkt, dass Heinrich kurz zuvor seine Mutter nach dem Wesen Gottes fragte und sie so nachdrücklich wie eindeutig antwortete: „Gott ist ein Geist!“ (ebd.). Erst der Stoff in seiner Anschauung vermag hier eine formale Vorstellung, namentlich die von Gott, mit hin die höchste überhaupt, zu stiften.⁹ Je nachdem, welche Art von Medialität hier zugrunde liegt, wirft sich vor diesem Hintergrund überhaupt die Frage auf, ob realistische Positionen, wie man mit Blick auf die sich in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts formierenden Philosophien eines Ludwig Feuerbach und Karl Marx annehmen könnte, vorwiegend materialistische – auf das Objekt *als* materiales gerichtete – zu nennen sind. Die traditionelle Forschung zum Zeichenverständnis des poetischen Realismus bewegt sich – in loser Tradition zu den sich am Materialismus-Streit des neunzehnten Jahrhunderts¹⁰ orientierenden Literaturgeschichten¹¹ – in einem Spannungsfeld, in dem insbesondere zwischen

⁸ Epikureistisch wäre demgegenüber, überhaupt erst keine Vor- und Nachordnung von Materie und Ideen zuzulassen, sondern die Materie als einzige maßgebliche ontologische Größe anzuerkennen.

⁹ Vgl. zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung bei Gottfried Keller ausführlicher Amrein (2006).

¹⁰ Vgl. prägnant hierzu Bayertz u. a.: „Somit stehen sich im Materialismus-Streit nicht die eigentlichen Extreme – Materialisten und Spiritualisten –, sondern Anhänger eines ontologischen Materialismus und eines Dualismus von Materie und Geist gegenüber – wobei beide Positionen nicht ausdrücklich formuliert zu sein brauchen; häufig bleiben sie unausgesprochen im Hintergrund“ (2012, xix).

¹¹ So ist etwa bei Glaser u. a. die Rede davon, dass sich „[i]nsgesamt [...] Realismus als ein ‚Gegenidealismus‘“ verstehe (1985, 239), während Grabert und Mulot zufolge „in dieser Hingabe an die Wirklichkeit [...] das Erbe und die Tradition des klassischen Idealismus durch[brachen], der dem Leben mit einer festen sittlichen Grundhaltung gegenübertrat“ (1964, 322). Dass sich diese teils philosophischen, teils ideologischen Beziehungen nicht ohne weiteres vereindeutigen lassen, belegen auch sozialgeschichtliche Einlassungen wie diejenigen bei Ehlert, denen zufolge man im neunzehnten Jahrhundert zuvorderst „von der Literatur [...] Entspannung durch Spannung, phantastische Gegenwelten und Harmonie gegen den Zwang der Arbeit“ erwartete (2001, 294). Es entstehen somit durch die nicht eindeutig auf einen Nenner zu bringende ‚realistische Position‘, immer wieder gewisse Bifurkationen und Herausforderungen für die Literaturgeschichtsschreibung, so sie den Anspruch hat, sich auch mit dem Verhältnis

,wirklichkeitsgetreuen‘ und ,idealistischen‘ Zeichen oszilliert wird. Dabei werden regelmäßig Bedeutungsdimensionen betont, in denen sich eine durch idealistische Versatzstücke geradezu emphatisch aufgeladene Nähe realistischer Zeichen zur Wirklichkeit manifestiere; übertragen wird diese Denkfigur, mehr noch, bisweilen auf die Ebene nationalliterarischer Geschichtsschreibung, wenn etwa erst auf der Folie des französischen Realismus ein deutscher Realismus konzeptuell definierbar erscheint. In diesem Sinn setze nämlich letzterer jenem

ein durch umfangreiche theoretische Bemühungen gekennzeichnetes Realismuskonzept entgegen, das gerade das Element unbeteiligten ‚Sezierens‘ ausschließt und anstrebt, eine relativ wirklichkeitsnahe Darstellung mit den Traditionen der idealistischen Philosophie auszusöhnen. (Kohl 1977, 109)

Nicht nur hinsichtlich des Zugriffs auf die Wirklichkeit – der nach dem hier vorgebrachten Realismusverständnis gerade kein analytischer sein soll –, sondern auch hinsichtlich der im Realismus verhandelten Semiotik ist der Begriff des Idealismus genauer zu umreißen. Verfolgt man dies historisch weiter zurück, so steht – gleichsam als Ankerpunkt – der Symbolbegriff der Goethezeit Pate, der von einer Kraft ausgeht, „die im Besonderen das Allgemeine (und im Allgemeinen das Besondere) darzustellen vermag“ (Homberger 2003, 553) – was so zu verstehen ist, dass jeder wirklichen Gegebenheit das Naturgesetz derselbigen eingegeben ist. Auf die Vor- und Gegenbildlichkeit des goetheschen Symbolbegriffs und dessen supponierter Koinzidenz von Erscheinung und zugrundeliegendem Naturgesetz – sowie unter Heranziehung von Zeichenbegriffen, die von Charles Sanders Peirce¹² inspiriert sind – hat in jüngerer Zeit Baßler hingewiesen:

Alle Gegebenheiten der Diegese bedeuten ja einerseits (als sin-Zeichen) Singularitäten in einem metonymischen Zusammenhang – das eben ist Realismus –, sie sollen andererseits aber auch, wie in Goethes Symbolik, ihr Gesetz, ihr Wesen, eine Art Metacode bedeuten (als legi-Zeichen). (2015, 45)

Das Spannungsverhältnis, das zwischen transzendierenden Größen und realistischen Texturen besteht, ist hiermit *in nuce* erfasst. Wurde bei Stefan Kohl

von Ideal und Wirklichkeit im Poetischen Realismus auseinanderzusetzen. Wenn neuere Literaturgeschichten ereignis- und gattungsgeschichtliche Ansätze miteinander verknüpfen (Sprengel 2020), so bewegt sich dies in einem merklichen Gegensatz zu verfahrensgeschichtlichen Ausrichtungen (Baßler 2015). Letztere aber sind neben ihrem historisch-erklärenden Anspruch Beschreibungsmittel für Verfahrensweisen, die quasi-synchron anmuten.

12 Als sin-Zeichen gelten solche, die noch nicht mit einem spezifischen Bedeutungsinhalt versehen wurden; legi-Zeichen hingegen als solche, in denen präsupponierte Regeln in Zeichen-aktualitäten überführt werden – eine Position, die in beiden genannten Hinsichten weit entfernt vom goetheschen Symbolbegriff anzusiedeln ist.

noch die Ablehnung eines analytischen Zugriffs, des „Sezierens“, in Richtung eines positiv besetzten Ziels, eines regelrechten „[A]ussöhnen[s]“ von Wirklichkeit und Ideal, gewendet, so insistiert Baßler mit der Kategorie des Metacodes nicht auf weitere individuelle Zeichen, sondern auf ein *Zeichensystem*,¹³ das zur weiteren Vermittlung größerer Sinneinheiten befähigt. Hierdurch tritt das Desiderat nach einem medialen Moment, das in einer Harmonisierung münden soll, allererst zutage. Idealität und Realität sind insofern nicht nur zwei verschiedene Sphären, zwei Sphären, welche – mit Alexander Honold gesprochen – die „in sich widersprüchliche Bilanz des *Sowohl-als-auch* oder gar des *Weder-noch*“ enthalten (2018, 15), sondern zwei Sphären, die der Vermittlung bedürfen – und zu dieser auch fähig sind. Wie aber wird simultan zwischen Stoff und Form sowie zwischen Codes unterschiedlicher Provenienz vermittelt? Und was ist es, was nach einem solchen Vermittlungsprozess poetische Wirkungen zeitigt, die auch für eine zeitgenössische Leserschaft attraktiv erscheinen können? In Kellers Poetik lassen sich – so der Vorschlag, der im Folgenden ausgebreitet wird – als eine wesentliche Strategie im Zeichenumgang medial-realistiche Verfahren ausmachen, die produktiv (und nicht schlichtweg ‚mimetisch‘) und polyvalent (und nicht ‚vereindeutigend‘) zu nennen sind.

2 Medialität als Zeichenvermittlung in Kellers Poetik

Die oben beschriebene Tendenz zu einer Harmonisierung eigentlich heterogener Zeichen und Codes soll im Folgenden näher betrachtet und anhand weiterer Beispiele illustriert werden, die Keller in seiner realistischen Poetik¹⁴ verfolgt. Dabei lässt sich ein Streben in numinose Sphären, das Anblicken einer göttlichen, idealen oder mythischen Sphäre, ebenso ausmachen wie die entgegengesetzte Bewegung in diejenigen Weltbereiche, in denen die profanen Sachzusammenhänge

¹³ Verstanden als eine auf Roland Barthes' Konzept der Codes rekurrierende Vorstellung, die auf „eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen“ abzielt (Barthes 1987, 25). Diese ‚Luftspiegelung‘ ist konkreter als Parastruktur zu fassen, die im Text zu einer spezifischen Textur verwoben wird: „[J]eder Code ist eine der Kräfte, die sich des Textes bemächtigen können (von denen der Text das Netzwerk ist), eine der STIMMEN, aus denen der Text gewebt ist“ (ebd.).

¹⁴ Hiermit sind keine explizit programmativen Einlassungen oder ähnliches gemeint; vielmehr stehen diejenigen Textgegebenheiten zur Diskussion, in denen sich Zeichen dergestalt medial wirksam zwischen verschiedenen Ebenen zu erkennen geben, dass ohne größeres Risiko von poetologischen Eingebungen gesprochen werden kann.

vorherrschen. Dass sich mit letzterer, gewissermaßen nach ‚unten‘ strebender Bewegung jedoch nicht schlechthin einem Reservoir an Topoi zugewandt wird, wird gerade dadurch verhindert, dass das Zeichen auf ‚mittlerer‘ Ebene fortbesteht und beide Kehrseiten janusköpfig in sich vereint. Medialität ist dann eine Texteigenschaft zu nennen, die semiotische Zugriffe in zwei Richtungen simultan herstellt. Wie bereits angedeutet, genügt es für Kellers Realismus nicht, dass die Wirklichkeit ein Zeichen selbst als Medium enthält, durch dessen Aufgreifen der Text bereits substanzuell ‚medial‘ würde. Die mediale Anverwandlung bedeutet mehr als das Ausschöpfen von Codes,¹⁵ die von der Wirklichkeit gleichsam bereitgestellt würden, insofern jegliche Verfahrenslogik ihre Struktur aus den Verfahren selbst und nicht primär aus dem schieren Objektbereich heraus bezieht. Im Modus der Medialität müssen die poetischen Zeichen hierfür selbst nicht im engeren Sinn ‚Medien‘ sein; es können auch eher unkonventionelle, ja überraschende Gegenstände sein, mit denen in diesem Sinn umgegangen wird. Ein weithin verhandeltes Beispiel stellt die Reinigungsszene der Sarg-Glasscheibe der Anna-Figur im *Grünen Heinrich* dar. Diese bereits mit platonisch-idealisierten Charakteristika ausgestattete, „ganz das Bild der fragilen und vergeistigten Kindfrau“ (Andermatt 2016, 23) verkörpernde Figur wird auch nach ihrem Ableben weithin spannungsreich inszeniert. Denn nachdem Heinrich Lee den Glasdeckel des für Anna vorgesehenen Sarges emporgehoben hat und diesen in die Sonne hält, erblickt er auf geradezu mirakulöse – jedoch längst nicht ‚phantastische‘¹⁶ – Weise

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. Wenn ich die Scheibe bewegte, verschwanden die Engel auf Augenblicke, bis ich sie plötzlich mit einer anderen Wendung wieder entdeckte. Ich habe seither erfahren, daß Kupferstiche oder Zeichnungen, welche lange, lange Jahre hinter einem Glase ungestört liegen, während der dunklen Nächte dieser Jahre sich dem Glase mittheilen und gleichsam ihr dauerndes Spiegelbild in demselben zurücklassen. (XII, 94)

Der Glasdeckel des Sarges ist hier mit den Funktionen der Vermittlung zwischen der metaphorischen und metonymischen Ebene einerseits sowie der Vermittlung zwischen der engelsgleichen Sphäre und der Kausalität der Natur

15 Dieses in der Realismus-Forschung vielfach diskutierte Sujet von einem regelrechten ‚Verbrauchen der Codes‘ wurde prominent von Hans Vilmar Geppert (1994) aufgestellt.

16 Zur Anverwandlung der Phantastik im Realismus vgl. hingegen umfassend Gregor Reichelt (2001).

andererseits aufgeladen.¹⁷ Er fungiert demgemäß als ein Medium zwischen Verklärung und Erklärung. Genau dies stellt nach Baßler wiederum ein genuin realistisches Merkmal dar:

Damit [mit dem Verfahren der Verklärung; DB] ist eine Darstellung gemeint, die, nach dem Muster Goethe'scher Symbolik, in der Wiedergabe des Wirklichen dessen Wesensgesetz durchscheinen lässt, im Metonymischen das Paradigmatische. Geppert, Ort und anderen semiotisch geschulten Realismus-Forschern zufolge scheitert der Poetische Realismus nun allerdings immer aufs Neue daran, den Metacode eines solchen Wesensgesetzes – bei Goethe war das noch die Natur – zu positivieren, gibt das Begehrn danach jedoch nicht auf. (2013b, 30)¹⁸

Während sich die Aufladung mit Bedeutung in paradigmatischer, die Ereignisfolge im Plot hingegen in syntagmatischer Dimension bewegt, ist auch die metaphorische Bedeutung in reziprokem Verhältnis zur metonymischen zu sehen. Dass die engelsgleiche Anna – als paradigmatischer Fortsatz der Glasscheibe ihres vorgesehenen Sarges – in der Diegese doch nur in einem weiteren (metonymischen) Effekt der Imprägnierung des Materials besteht, lässt sich zeichen-theoretisch dadurch beschreiben, dass „die semiotische Bewegung des Textes [...] zurück auf die Achse der Metonymisierung [kippt]“ (Baßler 2015, 56); ist jedoch ein ‚Zuviel‘ an natürlicher, oder besser: naturalistischer Realität im Text vorhanden, so „kippt die Bewegung zurück, und es setzen wieder Prozesse der verklärenden Bedeutungsaufladung ein“ (ebd.). Dies löst der Text im weiteren Verlauf dadurch ein, dass Heinrich Anna auch postum im Herzen weiter verklärt, wie zum Ende der Jugendgeschichte deutlich wird:

Ich fühlte mein Wesen in zwei Theile gespalten und hätte mich vor Anna bei der Judith und vor Judith bei der Anna verbergen mögen. Ich gelobte aber, nie wieder zur Judith zu gehen und mein Versprechen zu brechen; denn ich empfand ein gränzenloses Mitleid mit Anna, die ich in der grauen feuchten Tiefe schlafend wußte. (XI, 470)

Selbst in solcherlei expressiven Momenten bleibt die Kippfigur präsent, insfern die Judith-Figur so etwas wie ein sinnlich aufgeladenes Gegenbild zur Anna-Figur bildet. Hierdurch wird die chiastische Zuspitzung, „vor Anna bei der Judith und vor Judith bei der Anna“, zu einem Mittelpunkt der realistischen Diegese erhoben. Mehr noch, da Heinrich seinen Onkel in der Folge über den Grund seines nächtlichen Ausbleibens belügt und er es nach eigener Angabe doch eigentlich längst verlernt habe, was Lügen überhaupt sei, kommt es ihm vor, „als ob [er] aus einem schönen Garten hinaus gestoßen würde, in welchem [er] eine Zeit lang zu Gast gewesen“ (ebd.).

17 Vgl. zu den „Tücken der Metonymisierung“ im poetischen Realismus auch Rakow (2013b).

18 Baßler bezieht sich hier insbesondere auf Geppert (1994) und Ort (1998).

Vordergründig mag es den Anschein haben, dass in Kellers Realismus Dinge dann am besten funktionieren, wenn sie auf bestimmte Zeit gestellt sind. Man darf im Garten Eden – realistischerweise – nur diesseitig, metaphorisch sowie eine Zeit lang zu Gast sein;¹⁹ die als Berufung empfundene Neigung zum Maleramt muss irgendwann durch einen mit ausreichendem Broterwerb versehenen, bürgerlichen Beruf ersetzt werden. Und auch die schönste, kitschigste Künstler- und Liebeskorrespondenz geht – wie in den *Missbrauchten Liebesbriefen* (1865) – irgendwann einmal zu Ende. Insgesamt stehen bei alledem – im Vergleich etwa zur emphatischen Moderne – weniger Introspektionen und Psychologisierungen als vielmehr das Paradigma der Lebbarkeit in einem poetologischen Zuschnitt im Zentrum des Interesses, der sich nicht auf ‚klassische‘ Mimesis-Konzepte beschränken lässt.²⁰ Der Zeichenhorizont erschöpft sich nicht in einem referierenden Moment, sondern erweist sich als produktiv hinsichtlich seiner Objekte. Erst nachdem die Briefe als Medium zwischen den Metacodes ‚Kunst‘ und ‚Liebe‘ und der Glassarg zwischen himmlischen Engeln und irdischem Material vermittelt haben, kann am Ende die Entlassung der Zeichen in einen unbestimmten Raum stehen, der zugleich auf Dauer und nicht auf Dauer gestellt ist.²¹ An diesem Punkt ist der theoretische Schritt heraus aus der Betrachtung der Semiotik hin zur Medialität und Werttheorie zu machen. Der etymologische Grund der Medialität (*medium*) scheint hierbei als ein ‚Mittleres‘ bzw. als ‚mittlere‘ Ebene²² auf, anhand derer Werte zwischen den Extrema des Idealismus und Materialismus nicht nur ‚übermittelt‘, sondern geradezu hervorgebracht werden.

19 Vgl. zudem in Bezug auf dezidiert religiös instruierte Figuren Amrein: „Kellers Märtyrer und Heilige finden ihr Glück denn auch nicht im Himmel, sondern ganz profan auf der Erde, gleichsam in einem irdischen Paradies“ (2008, 75).

20 Zum einen als platonische ‚Nachahmung‘, zum anderen als aristotelische ‚Darstellung‘; vgl. hierzu umfassend Jürgen H. Petersen (2000).

21 Im Sammelband *Entsagung und Routines* wird dieses Phänomen *passim* als ‚Entsagung‘ und ‚Verklärung‘ bestimmt (Baßler 2013c). Einschlägiges Beispiel ist die Tatsache, dass Judith und Heinrich nicht heiraten (was eine *clôture* bedeuten würde), sondern sich in unregelmäßigen Abständen wiedersehen – ein Befund, der für den poetischen Realismus überhaupt typisch ist; vgl. auch Baßler (2015, 33–42).

22 So sieht Michael Andermatt gerade in der „fehlende[n] Mitte“ ein Desiderat – und produktionsästhetischen Impuls – des poetischen Realismus überhaupt: „Orientierungsverlust, Verdrossenheit und Klage über die fehlende Mitte dominieren das Weltbild der meisten Realisten“ (2008, 43).

3 Medialität und Valorisierung in Kellers Erzählprosa

Wenn es in einem ontologischen Sinn zutrifft, dass Zeichen, zumindest *als* Zeichen, nicht schlechthin gottgewollt ‚in der Welt‘ sind, so ist die Frage nach ihrer Hervorbringung (*poiesis*) immer wieder neu aufzuwerfen.²³ Die bisherigen Be trachtungen bieten hierfür verschiedene Möglichkeiten: Auf einer ersten Begründungsebene verhalten sich poetisch-realistische Zeichen vorwiegend struktural zueinander,²⁴ indem sie metonymisch-metaphorische Gefüge bilden bzw. zwischen paradigmatischen und syntagmatischen Darstellungsstrategien oszillieren.²⁵ Auf einer zweiten Ebene streben sie nach einer Vermittlung heterogener Codes, die als solche nicht realistisch sein müssen, sehr wohl aber als realistisches Zeichen lesbar gemacht werden sollen und hierdurch ihren allgemeinen Wert²⁶ erhalten. Auf einer weiteren Ebene sind sie somit werttheoretisch erfassbar, indem sie aus Sicht von Valenzen betrachtet werden, die überhaupt erst eine Güterhierarchie und damit auch die Übergänge – sowie die Motivation – von Verklärung und Erklärung ermöglichen. Denn ein Streben nach Idealen in die eine Richtung und ein gleichzeitiges Bereitstellen von Kausalitätsangeboten in die andere Richtung sind keine beliebigen Mechanismen, sondern an allgemeinen Werten orientiert. Baßlers Strukturmodell lässt sich auf eine mediale Ebene applizieren und werttheoretisch weiter aufschlüsseln, indem das Oszillieren zwischen den verschiedenen Zeichensphären bzw. Codes als Disposition lesbar gemacht wird, die auf das Hervorbringen realistischer Werte im Spannungsfeld ursprünglich divergenter Werteordnungen abzielt. Das Wechselspiel funktioniert erst dann, wenn man das mediale Moment anhand von Werten beachtet. Hierzu seien zunächst die Bestimmungen von Till A. Heilmann und Jochen Venus zum Verhältnis von Medialität und Semiotik herangezogen:

23 Die theologische Position einer radikalen Zeichen- und Sinnstiftung als gottgewollte Konstitution der Welt ist dem neunzehnten Jahrhundert insgesamt durchaus fremder als dem achtzehnten Jahrhundert mit dessen pietistischen, pantheistischen und panentheistischen Strömungen.

24 Die streng genommen *allererste* Begründungsebene, nach Baßler die *Textebene*, sei hier zum Zwecke einer stärkeren Fokussierung auf das Verhältnis von Darstellungs- und Bedeutungsebene ausgeklammert.

25 Etwa – wie es Baßler betont hat – anhand einer möglichst engen Assimilation von Darstellungs- und Textebene.

26 ‚Allgemein‘ ist dieser Wert zu nennen, da das Zeichenverständnis des Realismus mehr auf das – mit Fontane – ‚volle Menschenleben‘ abzielt denn auf Individualwerte, wie es etwa in den Avantgarden der klassischen Moderne um die Jahrhundertwende noch der Fall werden sollte.

Mediale Gegenstände sind unabhängig von ihrer möglichen Semiotizität als solche erkennbar. [...] Aber mediale Gegenstände können, wie alle anderen Gegenstände auch, solche Bezüge „indizieren“. Und wer die Absicht hat, ikonische, indexikalische oder symbolische Gegenstandsbezüge zur Geltung zu bringen, der wird dazu mediale Gegenstände verwenden, die sich der Wahrnehmung aufdrängen. (2014, 53)

Hinsichtlich der Zeichentypen wird auf eine klassische Trias der Sprachwissenschaft rekurriert; und doch hängt deren Erkennbarkeit nicht vom semiotischen Gehalt einzelner Zeichen ab. Muss es sich dabei indes, wie angeführt, um ein „[A]ufdrängen“ handeln? Zudem ist die Frage zu klären, was es, bezogen auf Kellers Realismus, mit dem genannten „[I]ndizieren“ auf sich hat.

Als hauptsächlicher Indikator ist eine dem poetischen Realismus genügende Strategie der Konvergenz – oben vorgeführt im Zeichen der Glasscheibe – und der Divergenz – oben vorgeführt im Zeichen der Antinomie von sinnlicher und platonischer Liebe – auszumachen. Nicht nur geht es dabei um (paradigmatische) Verklärung und (metonymische) Erklärung, um das spannungsreiche Spiel von Erfüllung und Entzagung; auch die Zeichen selbst führen ein mediales Wechselspiel miteinander. Mag deren Referenzialität – wie bei Heilmann und Venus ausgeführt – selbstverständliche Bedingung der Bezugnahme sein, so ist eine solche Vermittlung indessen nicht ohne bestimmte Valenzen zu denken, die sie allererst ermöglichen. Das Streben in eine numinose Sphäre mag auf Plot-Ebene mit einem epiphanischen Sujet besetzt sein; es macht jedoch vor allem Sinn, überhaupt von einer Verklärung zu sprechen, wenn der poetologische Bereich, in den hineingereicht werden soll, mit höheren Weißen als das profane Diesseits bedacht wird.²⁷ Charakteristisch ist nun, dass in einem „normalen“ Werteregime diese Sphäre ihre Superiorität behaupten kann, mithin „oben“ bleibt, in einer realistischen Wertzuschreibung sich dies jedoch vorwiegend in den Momenten des Verklärens und Erklärens vollzieht.

Zu diesem Zweck sei noch etwas näher auf das Konzept der Valorisierung eingegangen. Hierzu lässt sich auf die facettenreiche Bestimmung zurückgreifen, die François Vatin mit Rückgriff auf die französische Antinomie von *évaluer* und *valoriser* anbringt; sie gründet sich auf dem Befund,

that valuation has two faces. It is a vital process that comes with and within any productive undertaking, in the most general sense that one can give to the expression; it is thereby also a system of social regulation to be dealt with. (2013, 47)

²⁷ Prominente Beispiele für solche Strebeprozesse sind diejenigen nach dem Ideal eines Künstlerberufs (*Der Grüne Heinrich*), nach intellektuell-künstlerischer Anerkennung (*Die missbrauchten Liebesbriefe*) oder – wie in *Dorotheas Blumenkörbchen* – gar nach dem „krystallene[n] Haus der heiligen Dreifaltigkeit“ selbst (VII, 420).

Das Hervorbringen von Werten ist demzufolge nicht aus der reinen Bewertung einer Sache selbst abzuleiten – eine solche wäre regulativ zu nennen bzw. würde sich regulativen Ordnungen anleihen; vielmehr handle es sich im Zuge der Konzeptbestimmung um „the difference between assessment of value (*évaluer*) and production of value (*valoriser*)“ (Vatin 2013, 31). Während sich ein Bewertungsakt referentiell zu einem Gegenstand verhält, ist das Valorisieren produktiv in Hinsicht auf jegliche Modalitäten, die eine Evaluation implizieren und über sie hinausgehen können. Hierin ist der begrifflich-konzeptuelle Schritt hin zu *valorization* zu sehen:

[E]valuation no longer appears as a simple preliminary to valorization, as the economics of conventions would have it. All along the chain of production, valorization is present in acts of evaluation, in that they are provisional modalities for establishing a value that is under construction. (Vatin 2013, 45)

Mögen Vatins Ausführungen auch genuin soziologischen und ökonomischen Perspektiven entstammen, so lassen sich die aufgeworfenen Kategorien auch poetologisch anbringen. Die Wertungen im Rahmen von Kellers Realismus meinen in diesem Sinn Zeichenproduktionen, die sich auf verklärende (*valoriser*) und erklärende (*évaluer*) Momente applizieren lassen. Medialität bedeutet dann eine (vorübergehende) Überwindung der Divergenz, die einerseits in einem realistischen Wert besteht, der Ideelles und Materiales konvergieren lässt, andererseits aber allererst aus den (ideellen *und* materialen) Gütern hervorzubringen ist. Diese Art von Wert ist durch mehr bestimmt als durch die Indienstnahme stabiler präsupponierter Wertemuster; er schafft vielmehr neue Zeichen von eigener Prägnanz. Bezogen auf Kellers Realismus geht es dann weniger um ein bloßes Ausschöpfen bereits existierender – und eindeutig zu bewertender – Zeichensysteme als vielmehr um ein fortgesetztes Spiel mit den Erwartungen, die man auf solche Zeichen richtet (Borghardt 2019). Wenn Kellers Erzählprosa – mit Vatin gesprochen – valorisiert, so lässt diese Valorisierung divergente Bereiche nicht auf Dauer konvergieren, sondern durch die poetischen Zeichen neue Regulative (etwa: „Entsagung“) fortleben. Erst dieses Verfahren erzeugt, wenn man so möchte, aus Bedeutung letztlich Bedeutsamkeit. Die Bewertung einer Sache ist mithin aus zwei Warten zu betrachten, die verschiedene Register anlegen: Die Verklärung zur Engelsfigur reguliert den zuvor profanen Wert der Glasscheibe – der bis dahin lediglich funktional war –, wie die Erklärung der imprägnierenden Sonnenkraft das Engelsideal *ex negativo* in Wert setzt.²⁸ Das

28 Insofern Valorisierung nicht nur Auf-, sondern auch Ab- und Umwertungen umfassen kann, ist hiermit der werttheoretische Horizont aufgespannt, anhand dessen sich dieses Prozesse beschreiben lässt.

Regulativ selbst ist dann als der realistische Code beschreibbar. Sein Fluchtpunkt bleibt der Metacode, etwa Entzagung und Verklärung. Um dies noch weiter zu illustrieren, ist in der Jugendgeschichte im *Grünen Heinrich* noch etwas weiter zurückzutreten, als oben bereits geschehen – namentlich auf die Szene, in der Anna und Heinrich sich auf einer Bergbene zum ersten Mal duzen und damit einen – über die sich hingießende Abendröte hochgradig aufgeladenen – Freundschaftsbund schließen. Neben den teils fast schon epiphanischen Eingebungen der Szene ist hier ebenso von einem Erwerb von Gütern die Rede:

So wechselten wir unsere Taufnamen, verzagt und spröde; aber der meinige schlüpfte wie ein Flötenton in mein Ohr, und als Anna schnell und ängstlich im Schatten ihrer Bergseite verschwand und wir auf der unserigen niederstiegen, hatte ich zwei Dinge erworben: einen großen und mächtigen Kunstgönner, der unsichtbar über die dämmernde Welt hinschritt, und ein allerliebstes Schätzchen von meinem Alter im Herzen. (XI, 269)

Die Szenerie ruft mit Natur, Kunst und Liebe Sujets von größtmöglichem Verklärungspotential auf. Der Berghang, über den Anna davongeht, ist Naturraum und zugleich Sublimierungssymbol der neu gewonnenen Freundschaft;²⁹ der emphatisch aufgerufene Topos des „Kunstgönner[s]“ wiederum meint hier niemand anderen als „de[n] liebe[n] Gott“ selbst (ebd.); er erweist sich indes in der benannten Funktion zuvorderst als „Freund und Schutzpatron der Landschaftsmaler“ (ebd.). Die Wirklichkeit, in ihrem durch die Kunst zu vermittelnden Status, steht hier wiederum in einem spannungsreichen Verhältnis zur Vermittlung der Kunst durch Gott. Die beiden maßgeblichen semiotischen Achsen verlaufen zwischen Wirklichkeit und Kunst („Landschaft“ und „Malerei“: „Landschaftsmaler“) sowie zwischen Gott und Künstler („Kunst“ und „Gönnerhaftigkeit“: „Kunstgönner“). Beides ist, im oben beschriebenen Sinn, umstandslos als Metacode lesbar, den der Text virtuos arrangiert. Jedoch werden hiermit sowohl die Möglichkeiten eines Zusammenführens als auch eines Auseinanderdriftens mit sich geführt. Wertereihen, die sich realistischerweise als metonymische Verkettung lesen lassen – etwa die Freundschafts- und Liebesgeschichte zwischen Heinrich und Anna – indizieren, wie auch der Kirchturmhahn, eine Sphäre zwischen Himmel und Erde.

Auch in anderen Kontexten wird mit Werten und ihrer Vermittlung gespielt: Im Sinn einer figural beabsichtigten Aufwertung wird der Briefverkehr, der in den *Missbrauchten Liebesbriefen* zwischen Viggi Störteler und Gritli (bzw. eigentlich Schulmeister Wilhelm) stattfindet, zu einem Prozess, in dem das Medium (hier: die Liebes-/Künstlerbriefe) zwischen den Wertsphären Kunst und Liebe changiert. Wird es versehentlich außer Acht gelassen, muss eine Leerstelle gefüllt werden: „Es war

²⁹ Da sie sich hierüber „schnell und ängstlich“ fortbewegt, lässt sie die klassischen Beziehungstugenden der Scheue und Keuschheit (*pudicitia, pudor*) aufscheinen.

Wilhelm, welcher sich auf den ersten Ton von Herrn Störtelers Gesang erhab und davoneilte. Dafür setzte sich dieser an seinen Platz, als er eine dicke Brieftasche dort liegen sah, die jener offenbar vergessen“ (V, 127). In der Platzhalterfunktion der kurzzeitig verwaisten Brieftasche manifestiert sich zugleich deren Medialität.³⁰ Nicht nur die Brieftasche ist hier herrenlos geworden; auch die metonymische Ereignisverkettung – die bis dahin in einem Wechselspiel aus pseudopoetischen Briefen Viggis an Gritlis und den fingierten Responsorien hierauf bestand – wird unterbrochen, um dann auf kuriose Weise fortgesetzt zu werden. Bei seiner Rückkehr nach Hause – bei der sich sein und Wilhelms Weg nochmals kurz kreuzen – deckt Viggi die wahren Ausmaße des ihm widerfahrenden ‚Betrugs‘ auf:

In einem Schubkästchen fand er denn auch seine eigenen Briefe und zu seinem neuen Erstaunen im andern die Originale zu den Briefen seiner Frau, von fremder Hand, ja mit der Unterschrift des Schulmeisters. Er besah einen nach dem andern, machte sie auf und wieder zu und wieder auf und warf alle auf einen runden Tisch, der im Zimmer stand. Dann zog er auch die Briefe aus seiner Reisetasche hervor, beschaut sie auch nochmals und warf sie ebenfalls auf den Tisch; es gab einen ganz artigen Haufen. (V, 129)

In Viggi Störtelers Einbildungskraft mag demnach ein so festes Band zwischen ihm und Gritli wie zwischen ihm und der Kunst bestehen bzw. bestanden haben; in der Realität bleibt indes nicht mehr übrig als ein „artige[r] Haufen“.

Wenn im *Grünen Heinrich* in der sogenannten Meierlein-Episode die Freundschaftserlebnisse des Protagonisten von seinem nur etwas älteren Freund Meierlein monetär verrechnet werden, „indem er sich haushälterisch aus [s]einem Gelde eine kleine Kasse ansammelte“ (XI, 188), so verquickt sich die Idee der Freundschaft mit der ökonomischen Bauernschläue des (vermeintlichen) Freundes. Mehr noch: Immer dann, wenn Heinrich nicht an sein ‚Schatzkästchen‘ kam,³¹ zahlte ihm Meierlein „mäßige Vorschüsse [...], die wir gemeinsam verbrauchten und die er in ein zierlich angefertigtes Büchelchen eintrug, dessen Seiten mit Soll und Haben ansehlich überschrieben waren“ (ebd.). Die Einrichtung eines Schuldverhältnisses entspricht daher nicht schlichtweg einer ökonomischen Wertesphäre, sondern setzt Freundschaft in neuen Wert, indem es sie evaluiert. Hier kreuzen sich, wenn man so möchte, klassisch-philosophische³² mit ökonomischen³³ Güterlehren. Es zeigt sich, dass bei alledem auch humoristische Eingebungen eine Rolle

³⁰ Anders hierzu betont Manuela Güter das Irritationsmoment dieser Szene, die eine regelrecht „außer Kontrolle“ geratene Situation zeitige (2008, 130).

³¹ Hierbei handelt es sich um eine – auf Initiative der Mutter angelegte – Schatulle mit Ersparnissen.

³² Vgl. etwa Aristoteles' *Nikomachische Ethik* oder *Politik*.

³³ Vgl. analytisch hierzu sowie in Bezug auf den Realismus als Epoche Rakow (2013a) und Agethen (2018).

spielen: Es sind Möchtegernkünstler und erbitterte Abrechnungskroben, die einen speziellen – und dadurch auch durchaus unterhaltsamen – Umgang mit der (Neu-)Auslegung von Werten zutage treten lassen.³⁴ Natur und Kunst, Entzagung und Verklärung, Platzhalter und Ersetzungen – mit derartigen Antipoden wird bei Keller bisweilen medial sehr spielerisch umgegangen.

4 Verkomplizierte Vermittlungen

Der herrenlose Acker in Kellers wohl berühmtester Novelle, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), stellt in gewisser Weise die Bifurkation des oben beschriebenen Zeichenprozesses dar. Auf der einen Seite steht der emotional geführte Rechtsstreit der Vaterfiguren, auf der anderen Seite die Liebe zweier Heranwachsender. Diese zwei Ebenen in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* benennt Hans Richter, wenn er davon spricht, dass Keller „[d]iese Vorgänge [so] schildert [...], daß zweierlei deutlich wird: einmal das verborgene Anwachsen der Leidenschaften und das Reifen des Wunsches, einander ganz anzugehören, und zum anderen der natürliche Anstand, das ordentliche und saubere Gebaren der beiden Liebenden“ (1960, 134). Gleichwohl ist einzuwenden, dass dies hier weniger geschieht, um – wie Richter weiterhin anführt – „dem ‚gebildeten‘ Publikum seiner Zeit die vorbildliche Liebe gänzlich armer und ungebildeter Leute [zu] zeigen“ (ebd.), als vielmehr die realistischen Bedingungen deutlich zu machen, unter denen das Gelingen und Misserfolg als Grunderfahrungen des Lebens ausgestellt werden können. Denn das semiotische Kippmodell ist nicht eindimensional auf die Sichtbarmachung solcher Erfahrungen beschränkt, wie es Richter vorschwebt; vielmehr bedingt es auch, dass kein Wert *per se* den anderen dominiert. Die eigentliche Komplikation besteht nicht in der Unvereinbarkeit von Werten innerhalb einer einzelnen Werteordnung, sondern in der Gefährdung einer Werteordnung (Liebe) durch eine andere (Erbschaft; Ökonomie).

Die ökonomische Dimension des Handelns muss nicht zwingend in der Verklärung eines wie auch immer geeigneten Gegenpols – etwa einer ‚platonischen Liebe‘ – zum ‚normalen Leben‘ gipfeln, sondern wird gelegentlich zu einem regelrechten Zwischenschritt erkoren. So werden in der *Die Leute von Seldwyla* beschließenden Novelle *Das verlorene Lachen* (1874) Ökonomie und Ökologie vom Protagonisten Jukundus als zwei prinzipiell unvereinbare Gegensätze eingestuft. Die Verklärung der Natur ist der Ökonomie gewissermaßen vorgelagert und

³⁴ Hierauf wird in Teil 4 des Beitrags noch genauer einzugehen sein.

zählt zum Figurenprofil von Jukundus; ihr monetärer Tauschwert kann somit nicht ins Kalkül einbezogen werden – wie es etwa Bernd Neumann formuliert:

Doch Jukundus vermag nicht von der sinnlich-natürlichen Qualität dessen, womit er handelt, abzusehen; er bringt es nicht fertig, aus dem sinnlich schönen Dasein der Bäume und Wälder deren kapitalistisch-rationalen Tauschwert zu abstrahieren. (Neumann 1982, 158)

Die Gegenüberstellung von qualitativen (Natur und Sinne) und quantitativen Werten (Tauschwert) befähigt zu einem Wechselspiel auf die beschriebene Weise. Jedoch geht es nicht in einem eigentlichen Sinn um Abstraktion als vielmehr um die Antinomie zweier sich widersprechender Systeme. Die Wolfhartsgeeren-Eiche im Wald, die „ein Monument darstellte, wie kein Fürst der Erde und kein Volk es mit allen Schätzen hätte errichten oder auch nur versetzen können“ (V, 274), wird zum hierfür maßgeblichen Indikator entwickelt. Sie ist wiederum nur über den ‚Umweg‘ der Ökonomie, den käuflichen Erwerb, zu schützen:

Da kaufte er selbst die Eiche und das Stück Boden, auf welchem sie stand, säuberte den Boden und stellte eine Bank unter den Baum, unter dem es eine schöne Fernsicht gab, und Jedermann lobte ihn nun für seine That und ließ sich den Anblick gefallen. Aber von diesem Augenblicke an suchte auch Jedermann, ihn zu benutzen und zu übervorteilen, wie einen großen Herrn, der keiner Schonung bedürfe. (V, 275)

Sein ökologisches Bewusstsein lebt Jukundus im Weiteren auf geradezu manische Weise aus,

indem er den Holzhandel verließ und dafür sich auf den Verkehr mit jenen Schätzen warf, welche aus dem Schoße der Erde kommen und das Holz ersetzen. Er errichtete Magazine von Stein- und Braunkohlen, führte Thon- und Eisenrohre ein, um die hölzernen Wasserleitungen zu verdrängen, Backsteine zu leichteren Baulichkeiten, die man sonst von Holz zu erstellen pflegte, Cement für allerlei Behälter, und verleitete einen reichen Bauer, sich ein gewaltiges festes und kühles Mostfaß aus Cement errichten zu lassen. Als dies gelang, sah er im Geiste schon statt der hölzernen Fässer in jedem Keller solche Vorratsgefäß, gleich den großen in der Erde ruhenden Weinkrügen der Alten, und das gute Eichenholz gespart. Auch kaufte er Massen von ausgedienten Eisenbahnschienen, welche in hundert Fällen einen Holzbalken vertreten. (V, 276)

Der Widerwille macht ihn – gemessen an den ökonomischen Konventionen der Zeit – paradoxerweise geradewegs zu einer Art Turbokapitalisten. Er verlässt den Holzhandel und handelt mit Ersatzprodukten. Diese Produkte behaupten aber ihren Wert als Stellvertreter für den ökologischen Diskurs.

Komplizierte Werteordnungen müssen in Kellers Erzählprosa nicht auf den Rahmen der Novellistik im engeren Sinn beschränkt sein. Abschließend sei auf *Spiegel, das Kätzchen* (1856) eingegangen: Durch den im Untertitel angeführten Gattungsbezug wird die Werteordnung des Wunderbaren aufgerufen: *Ein Märchen*.

Das Zeichen im Text, um das sich scheinbar alles dreht, ist der Schmeer.³⁵ Er ist zugleich Ingredienz der Magie, das Fett – als fleischlicher Kontrapunkt der Seele – sowie als das Fleischliche ein Sinnes-Medium *par excellence*.³⁶ Jedoch ist dasjenige, was die Erzählung aufrechterhält, nun eine ganze Reihe an verhinderten Dingen: die verhinderte Magie, der uneingelöste Teufelspakt, das Übernatürliche, das doch immer wieder auf allzu Natürliches zurückfällt, ein Hexenmeister, der eigentlich kein Hexenmeister ist, sondern eher als eine Art Kurator für den Ort vorgeführt wird, in dem er lebt, etc. Ein *commercium* zwischen Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit wird immer wieder angestrebt, aber nicht zufriedenstellend eingelöst und lässt sich nur auf der Folie einer materialistisch-epikureistischen Wertesphäre und der Wertesphäre der Magie verstehen. Der Name der titelgebenden Katze ist daher wörtlich und unwörtlich zugleich, und den rhetorisch-poetischen Fluchtpunkt des Märchens im Ganzen bildet die Figur der Inversion, wie Paul Fleming festhält:

Der Name der Hauptfigur – Spiegel – kann deshalb als eine Allegorie für Kellers realistisches Schreiben angesehen werden. So heißt es bei Walter Benjamin: ‚Eine Spiegelwelt ist die Welt der kellerschen Schriften.‘ Diese ‚Spiegelwelt‘ zeichnet sich weder durch unendliche Spiegelung der Romantik aus, noch durch die Ab- oder Widerspiegelung der *mit-mesis*. [...] Kellers Welt ist, mit anderen Worten, spiegelverkehrt: ‚Während das Tätige, Gewichtige in ihr scheinbar unangetastet seine Ordnung wahrt‘, schreibt Benjamin, ‚wechselt das Männliche ins Weibliche, das Weibliche ins Männliche unmerklich hinüber‘. Diese unmerkliche Bewegung der Inversion unterhalb der Oberfläche des Gewöhnlichen ereignet sich nicht nur zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen [...] oder zwischen reich und arm (zum Beispiel in ‚Kleider machen Leute‘), sondern im Falle von *Spiegel, das Kätzchen* zwischen Mensch und Tier. (2011, 73)³⁷

Der Hexenmeister und sein Kater sind ein hergebrachter Topos. Die Wertesphären des Verklärrenden und Übernatürlichen werden hier auch immer wieder über einzelne Zeichen aufgerufen, jedoch desavouiert. Die Zeichen bleiben in der Vermittlung gleichsam hängen, was den Hexenmeister auf die sprichwörtliche Palme bringt:

„Wie!“ rief Pineiß, „Du sollst so leben, daß Du dick und rund wirst und nicht Dich abjagen! Ich merke aber wohl, wo Du hinauswillst! Du denkst mich zu äffen und hinzuhalten, daß ich Dich in Ewigkeit in diesem Mittelzustande herumlaufen lasse!“ (IV, 277)

35 Originalschreibweise (im Gegensatz zur späteren Schreibweise ‚Schmer‘).

36 Zu dieser klassischen Position lässt sich Aristoteles’ wirkmächtige Schrift *De anima* heranziehen, insbesondere Buch II, Kap. 11, wo es heißt, dass beim Tastsinn Medium („μέσον“ [*méson*], als zum lateinischen *medium* vorgängiger Ausdruck) und Sinnesorgan in eins fallen, nämlich anhand des Fleisches.

37 Die von Fleming angeführten Zitate beziehen sich auf Walter Benjamin (2007, 46).

Der Mittelzustand, aus dem nicht ausgebrochen werden kann, macht den – auch für die Lesenden höchst unterhaltsamen – Hexenmeister Pineiß zu einer poetologisch verdichteten Karikatur, die zwischen (verhindertem) Realismus und Märchen changiert.

5 Schlussbemerkungen

Wollte man ein konservatives Moment in Kellers Realismus bestimmen, so wäre dieses am ehesten darin zu verorten, dass selbst im Rahmen metonymisch-metaphorischer Wechselprozesse Werten produktive Funktionen zugesprochen werden, die durchaus gewisse normative Ideale implizieren können. Sie kreisen jedoch nicht um einen stabilen ‚Bedeutungskern‘, sondern sind zuvorderst als Vermittlungszeichen in Form ihrer realistischen Nutzbarmachung zu lesen: Kellers Realismus lädt, wie es seit Ort in der Forschung obligatorisch betont wird, zum Reflektieren auf einer metasemiotischen Ebene gleichsam ein; indes ist dies nur unter den Voraussetzungen der Er- und Verklärungen zuneigenden Kippprozesse sowie dem wieder zu einer mittleren Ebene zurückstrebenden Regulativ zu denken. Dieses medial-realistische Regulativ bewegt sich wert-theoretisch zwischen den Ebenen der Evaluation und Valorisierung und führt – zumindest seinem grundsätzlichen Impetus nach – divergente Extreme auf eine konvergente, erzähl- und lebbare Ebene zurück.

Der letztgenannte Aspekt zeigt zugleich die Schwierigkeiten an, die darauf beruhen, Codes, Verklärung und metonymische Darstellung auf einen homogenen Medienbegriff zu bringen, der über das Identifizieren topischer Grundbestände – von Briefen, Zeitungen, Büchern, Geld, Kirchturmähnchen etc. – hinausgeht. Für die Keller-Forschung lassen sich hieraus weitere Desiderate ableiten, die einer noch ausführlicheren Untersuchung bedürfen: Inwiefern ist die Vermittlung von Werten als ein auf die Kategorien des Gelingens und Misslingens rückführbarer Akt zu verstehen? Wie funktionieren die beschriebenen Vermittlungsprozesse auf anderen restringierenden (etwa moralischen) Wertebenen? Und wie verhält sich diese Poetik zu zeitgenössischen Literaten wie Stifter, Storm und Fontane? Nicht so sehr sind es dann Abstraktion und Reflexion, die als die maßgeblichen semiologischen Verfahren zu gelten haben, sondern Mediation und Valorisierung, die ins Blickfeld rücken. Und dieses Blickfeld scheint sich regelmäßig in einem erstaunlich dynamischen, nicht einmal unbedingt ‚konservativ‘ zu nennenden Zustand zu befinden oder sich in diesen hineinzugeben.

Literatur

- Agethen, Matthias. *Vergemeinschaftung, Modernisierung, Verausgabung. Nationalökonomie und Erzählliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2018.
- Amrein, Ursula. „Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte. Zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung in Gottfried Kellers literarischen Projekten aus der Berliner Zeit (1850–1855)“. *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 219–236.
- Amrein, Ursula. „Todesfiguren. Zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 63–86.
- Andermatt, Michael. „Kontingenz als Problem des bürgerlichen Realismus. Raumgestaltung bei Fontane und Keller“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 41–62.
- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55, 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Aristoteles. *De anima*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross. Oxford: University Press, 1956.
- Aristoteles. *Politica*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross. Oxford: University Press, 1957.
- Aristoteles. *Ethica Nicomachea*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Bywater. Oxford: University Press, 1988.
- Baasner, Rainer (Hg.). *Briefkultur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- Baßler, Moritz. „Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne“. *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der Frühen Moderne*. Hg. Moritz Baßler. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013a. 3–21.
- Baßler, Moritz. „Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart“. *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Hg. Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Begmann. Bielefeld: Aisthesis, 2013b. 27–45.
- Baßler, Moritz (Hg.). *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der Frühen Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013c.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählliteratur 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Bayertz, Kurt, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke. „Einleitung“. *Der Materialismus-Streit*. Hg. Kurt Bayertz, Myriam Gerhard, Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner, 2012. i–xxxiv.
- Barthes, Roland. *S/Z. Übers. Jürgen Hoch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller (1927)“. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Hg. Alexander Honold. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007. 39–50.
- Borghardt, Dennis. „Medialität als realistisches Prinzip. Gottfried Kellers Umwertungen der Wirklichkeit“. *Literaturkritik.de. Rezensionsforum. Schwerpunktausgabe: 200. Geburtstag von Gottfried Keller 7 (2019)*. <https://literaturkritik.de/medialitaet-als-realistisches-prinzip-gottfried-kellers-umwertungen-der-wirklichkeit,25867.html> (05.05.2022).

- Ehlert, Klaus. „Realismus und Gründerzeit“. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Wolfgang Beutin u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, ⁶2001. 293–341.
- Fleming, Paul. „Der Schmer des Realismus. Der Körper in Kellers *Spiegel, das Kätzchen*“. *Organismus und Gesellschaft. Der Körper in der deutschsprachigen Literatur des Realismus (1830–1930)*. Hg. Christiane Arndt, Silke Brodersen. Bielefeld: transcript, 2011. 69–92.
- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Glaser, Hermann, Jakob Lehmann und Arno Lubos. *Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, ⁴1985.
- Grabert, Willy und Arno Mulot. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: BSV, ⁹1964.
- Grätz, Katharina. „Realistische Realien. Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter“. *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der Frühen Moderne*. Hg. Moritz Baßler. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. 115–129.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Heilmann, Till A. und Jochen Venus. „Semiotik und Dekonstruktion“. *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. Jens Schröter. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014. 51–60.
- Helmes, Günter und Werner Köster. „Einleitung“. *Texte zur Medientheorie*. Hg. Günter Helmes, Werner Köster. Stuttgart: Reclam, ²2018. 15–21.
- Hoffmann, Stefan. „Medienbegriff und Medienwissenschaft“. *Handbuch Medienwissenschaft*. Hg. Jens Schröter. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014. 13–20.
- Homberger, Dietrich. *Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Reclam, ²2003.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe Verlag, 2018.
- Kohl, Stefan. *Realismus. Theorie und Geschichte*. München: Fink, 1977.
- Koszyk, Kurt. *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert*. Berlin: Colloquium Verlag, 1966.
- Luhmann, Niklas. „Das Medium der Kunst“. *Delfin* 7 (1986): 6–9.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Obenauer, Sibylle. *Literarische und politische Zeitschriften 1830–1848*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Petersen, Jürgen H. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. Stuttgart: UTB, 2000.
- Rakow, Christian. *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013a.
- Rakow, Christian. „Auf dem Weg in die Marotte. Wilhelm Raabes *Else von der Tanne, Villa Schönow, Stopfkuchen* und die Tücken der Metonymisierung im Poetischen Realismus“. *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der Frühen Moderne*. Hg. Moritz Baßler. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013b. 25–47.
- Reichelt, Gregor. *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- Requête, Jörg (Hg.). *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft. Les médias au XIXe siècle*. München: Oldenbourg, 2009.

- Richter, Hans. *Gottfried Kellers frühe Novellen*. Berlin: Rütten & Loening, 1960.
- Schmidt, Julian. „Das Prinzip des Realismus“. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, ³2001. 113–118.
- Sprengel, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz*. München: Beck, 2020.
- Telesko, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*. Wien: Böhlau, 2010.
- Vatin, François. „Valuation as Evaluating and Valorizing“. *Valuation Studies* 1.1 (2013): 31–50.

Dominik Müller

Laokoon-Lehren

Gottfried Kellers Aneignung von Lessings Mediologie im Zürcher Kontext

1

In den letzten Sätzen der mehr als hundertseitigen Einleitung zu seiner Edition von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* wird der äußerst gelehrte Altertumswissenschaftler Hugo Blümner beinahe ausfällig:

Man betrachte unsere öffentlichen Monumente, man durchwandle unsere Gemäldegalerien, und auf Schritt und Tritt wird man auf unmalbare Gegenstände stoßen, selbst bei unsren ersten Künstlern, einem Cornelius, Genelli u. a., um von den Lieblingen des Publikums, einem Kaulbach, Makart, Doré, zu schweigen. In der Tat, unsren Künstlern und unserm Publikum ist das Bewußtsein von dem, was Pinsel und Meißel darstellen dürfen und was nicht, vollständig abhanden gekommen; auf diesem Gebiete soll der Laokoon seine Wirkung noch thun. Möge die Zeit nicht zu fern sein, da auch hier die von dem großen Reformator unserer Aesthetik aufgestellten Gesetze in ihrer vollen Bedeutung erkannt, gewürdigt und befolgt werden! (1880, 139)

Blümner ist einer der wichtigsten Exponenten in der Rezeption von Lessings Abhandlung über die Zuständigkeitsbereiche von Literatur und bildender Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Seine umfangreiche *Laokoon*-Ausgabe erschien 1876. Diese erfreute sich offenbar einer großen Nachfrage, denn bereits 1880 wurde eine zweite Auflage angeboten. Ihr stellt Blümner eine über hundertseitige Einleitung voran, die mit den zitierten Sätzen endet. Für heutige Begriffe ist Blümners Werk ein Zwitter: halb mit positivistischer Akribie erstellte historisch-kritische Edition, halb Kampfschrift. Blümner ist nicht einfach bemüht, als Editor einen originalen Wortlaut des Textes zu ermitteln und als kundiger Kommentator Quellen aufzudecken und Anspielungen aufzuschlüsseln, sondern er macht sich zum engagierten Verkünder, *Wiederverkünder* von Lessings normativer Lehre. Dass man in der Literatur – anders als in den bildenden Künsten – die medialen Grenzen beachte, hält Blümner vor allem Goethe und Schiller zugute und fährt dann fort:

Auch unsere moderne Literatur, untergeordnete Größen abgerechnet, welche sich nach wie vor in Ausmalung körperlicher Schönheiten u. dgl. gefallen, lässt diesen Einfluß des Laokoon überall erkennen: Dichter wie beispielsweise Wilh. Jordan, Gottfr. Keller, Paul

Heyse, Gust. Freytag, schildern nie das Coexistente, ohne es in Handlung umzusetzen; man kann in der That behaupten, daß das Gesetz, der Dichter solle nicht malen, heute zu einem allgemein anerkannten Dogma geworden ist. (1880, 140)

Die beiden Zitate dokumentieren zwei wichtige Akzentsetzungen, die über Blümners Kommentare hinaus für die affirmative Rezeption von Lessings *Lao-koon* in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnend zu sein scheinen: 1) Lessings Schrift wird nicht einfach als ästhetikgeschichtliches Dokument gelesen, wie man das vom Historismus erwarten könnte, sondern als ein normsetzendes und überzeitliches Regelwerk für bildende Künstler:innen und Dichter:innen. 2) Lessings Anspruch, den beiden Medien als überlegener und neutraler Grenzwächter in gleichem Masse gerecht zu werden, wird in Frage gestellt.

In der berühmten protosemiotischen Grundlegung seines Konzepts im 16. Kapitel setzt Lessing bis in die Syntax hinein mit einer strengen Symmetrie Ausgewogenheit in Szene:

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (1990, 116)

Die Rezeption des neunzehnten Jahrhunderts arbeitet demgegenüber die Asymmetrien heraus. Bald wird nachgewiesen, dass Lessing weit weniger von der bildenden Kunst als von Literatur verstanden habe, bald, dass man sich in der Literatur viel gewissenhafter an Lessings Lehrsätze halte als in der bildenden Kunst. In die Liste der Musterschüler unter den zeitgenössischen deutschsprachigen Schriftstellern setzt Blümner Gottfried Keller, hinter dem heute gänzlich vergessenen Wilhelm Jordan, an die zweite Stelle. Das ist nicht erstaunlich, röhmt die zeitgenössische Kritik doch gerne die Anschaulichkeit von Kellers Texten (das wird an den Äußerungen Friedrich Theodor Vischers noch zu zeigen sein), oft unter Verweis auf die Anfänge des Dichters als Maler.¹

¹ Obwohl zu Kellers Lebzeiten seine Bilder und Zeichnungen nicht an die Öffentlichkeit kamen, war aufgrund von biographischen Notizen, von denen einige auf Keller selber zurückgingen, und von Artikeln über ihn bekannt, dass er als Maler angefangen hatte: Vgl. dazu die Sammlung der früh von Keller selber verfassten oder der von anderen redigierten biographischen Notizen (XV, 397–402 und 636–650), und die wichtige Rezension von Kellers *Lieder eines Autodidakten* von 1845, in der Caroline Schulze an den Gedichten röhmt, dass sie „eine unmittelbare Anschauung des Objekts geben“, was darauf zurückzuführen sei, dass der Verfasser „Dichter und Maler zugleich“ sei (XXVII, 476).

Dass Blümner Keller nennt, kann aber auch mit der persönlichen Bekanntschaft zusammenhängen. Blümner versah von 1877 bis zu seinem Tod im Jahre 1915 die Professur für Archäologie und Klassische Philologie an der Universität Zürich. Karl Dilthey, sein mit Keller gut befreundeter Vorgänger, machte ihn mit dem Dichter bekannt, der am 8. Dezember 1877 auch Blümners Antrittsvorlesung bewohnte. Diese stand unter dem ebenfalls Deskriptives und Normatives verbindenden Titel: „Über den Entwicklungsgang und die gegenwärtigen Aufgaben der Kunstgeschichte“. Adolf Frey überlieferte Kellers wohlwollenden Kommentar über den neuen Professor: „Der scheint über seine Nase hinauszusehen, was bei diesen Herren sonst nicht immer der Fall ist“ (zit. Waser 1922, 16).

In seinem vierten Zürcher Jahr veröffentlicht Blümner zwei umfangreiche *Laokoon-Studien* (1881). Diese verlängern zur Hauptsache das schon in der Einleitung zur Text-Edition begonnene Sündenregister der aktuellen bildenden Kunst. Die Titel der beiden Teile umreißen deren Themen: „Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten“ und „Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten“. Die Vorliebe gegenwärtiger Kunst für die Allegorie tobe sich laut Blümner ganz besonders bei der Gestaltung der Sockelpartie von Denkmälern aus. Dass in Zürich im Atelier Rudolf Kisslings gerade ein Denkmal mit einem solchen Sockel in Arbeit war, das 1889 eingeweihte Escher-Denkmal für den Bahnhofplatz, dürfte Blümner zur Zeit der Niederschrift seiner *Laokoon-Studien* noch nicht gewusst haben.² Diese Koexistenz von allegorischer Praxis und Ächtung der Allegorie ist aber charakteristisch für die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Sie ist auch bei Keller selber anzutreffen. Eine Briefbemerkung an Theodor Storm am 11. April 1881 und das, was ihr Anlass war, die Verstärkung der allegorischen Züge bei der Überarbeitung des *Grünen Heinrich*, die sich etwa in der neu eingeführten Figur des Albertus Zwiehan³ manifestiert, sollen hier als Belege genügen: „Namentlich wegen des Zwiehans und seines Schädels, dieser etwas gar zu deutlichen Allegorie und Prototypik für einen Verlierer seines Wesens oder seiner Person, hätte ich Strafe verdient“ (GB III.1, 455).

Blümner schickt die beiden Hefte seiner *Laokoon-Studien* auch Keller zu. Der Beschenkte bedankt sich dafür am 22. November 1882 mit einem Brief, der, abgesehen von Anrede und Gruß, bloß aus einem einzigen Satz besteht.

² Keller fordert in seinem Artikel vom 15. Juli 1884 in der *Neuen Zürcher Zeitung* das Publikum auf, für das Denkmal zu spenden, indem er auf die Verdienste Eschers hinweist. Gegen die Darstellungen auf dem „Piedestal“ scheint Keller nichts einzuwenden zu haben, rät aber, diese anders zu platzieren (XV, 330–331).

³ Vgl. das Kapitel „Der Schädel“ im dritten Band der Fassung des Romans von 1879/80.

Empfangen Sie meinen verbindlichsten Dank für die „Laokoon-Studien“, die ich um so aufmerksamer lese, als der ewige Fluß der Anschauung der ewigen Schönheitsgesetze sich auch auf dem poetisch-literarischen Gebiet geltend zu machen beginnt, indem die von den Lessing'schen Grundwahrheiten abgeleitete Rezeptivkunst (z. B. in der Beschreibungs-Frage) einer neuen Betrachtung ruft. (GB IV, 246–247)

Keller gibt sich in dieser Reaktion als Kenner der Materie zu erkennen. Ganz im Sinne Blümners räumt er Lessings Grundsätzen den Status von „ewigen Schönheitsgesetzen“ ein, von „Grundwahrheiten“. Damit stimmt er in den großen Chor jener ein, die in dem Verfasser des *Laokoon*, nicht mehr – wie zu Lebzeiten Lessings seine Gegner – einen „Dictator“ (Barner 1990, 725), sondern den Künster einer verbindlichen Wahrheit sehen.

Für Kellers Auseinandersetzungen mit Lessings Schrift, denen hier nachgegangen werden soll, ist der kurze Brief an Blümner der explizitesten Beleg. Deshalb wird er auch zuerst zitiert. Er bringt, unter dem Stichwort „Rezeptivkunst“⁴ gleich das ins Spiel, was für Keller in der Auseinandersetzung mit Lessings Schrift im Vordergrund stand. Dem in seiner Kritik ganz auf die bildende Kunst hin orientierten Blümner hält Keller entgegen, dass es auch in der Literatur Erscheinungen gebe, die von „Lessing'schen Grundwahrheiten“ ‚abgeleitet‘ seien, was nicht – nach modernem Wortverständnis – bedeutet, dass sie davon deduziert sind, sondern dass sie von diesen wegführten.⁵ Was genau unter „Rezeptivkunst“ zu verstehen sei, geht aus dem Brief selber nicht klar hervor. Andere Äußerungen im Zusammenhang mit Lessings *Laokoon*-Schrift werden aber zeigen, dass Keller damit eine Prosaliteratur bezeichnete, die sich in detaillierten und statischen Beschreibungen ergeht. Solche Schilderungen schätzte er als problematisch ein und sah darin eine Gefahr, vor der er sich wegen seiner Herkunft von der Malerei ganz besonders in Acht zu nehmen habe. Den nachfolgenden Ausführungen liegt die Hypothese zugrunde, dass Lessings Schrift Keller beim Erkennen dieser Gefahr behilflich war.

Kellers Austausch mit Blümner, von dem wir nicht wissen, ob er in persönlichen Gesprächen vertieft wurde, ist nur eine, zudem späte Episode in Kellers

⁴ In der von Carl Helbling herausgegebenen Briefsammlung (Keller 1950–1954) wird die Orthographie modernisiert. Keller schrieb eigentlich „Rezeptivkunst“ ([www.ehkka.ch/ehkka/\[05.05.2022\]](http://www.ehkka.ch/ehkka/[05.05.2022])). Im Folgenden wird diese originale Schreibung verwendet.

⁵ Die eHKKA ([www.ehkka.ch/ehkka/\[05.05.2022\]](http://www.ehkka.ch/ehkka/[05.05.2022])) erlaubt die Feststellung, dass Keller das Verb „ableiten“ einzig an der vorliegenden Stelle verwendet. Aufschluss über Kellers Verwendung des Wortes gibt seine Bemerkung, „daß Heyse seit bald dreißig Jahren dichterisch thätig ist, ohne ein einziges Jahr Ableitung oder Abwechslung durch Amt, Lehrthätigkeit oder irgend eine andere profane Arbeitsweise genossen zu haben“ (Keller an Storm, 20. Dezember 1879 [Laage 1992, 50]).

Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon*-Schrift. Adolf Frey berichtet in seinen *Erinnerungen an Gottfried Keller*:

Längere Zeit überlegte er sich eine kleinere Schrift gegen Lessings *Laokoon*. Der um seine Bildung Verkürzte hatte den Segen dieses unvergleichlichen Buches doppelt empfunden, weil er ihn erst spät empfing, erst gegen das dreißigste Lebensjahr, und sah immer mit hoher Bewunderung und Dankbarkeit zu dem „tapferen“ Lessing empor; aber das hohe Gewicht des Werkes schien ihm eine energische und rückhaltlose Einsprache gegen die unbilligen Übertreibungen und drakonischen Härten zu fordern – „aber nicht durch einen Schulmeister, denn die verstehen nichts.“ (Frey 1919, 51)

Außer dieser Aussage Freys gibt es keine Hinweise auf ein solches Vorhaben Kellers. Dessen respektvolle Aussagen lassen alle durchblicken, dass Keller mit Lessings Schrift viel verband. Sein scharfer Sinn für historische Veränderungen machte ihm allerdings klar, dass gewisse Entwicklungen in den Künsten seit Lessings Zeiten nach einer – wie er sich im Brief an Blümner ausdrückt – „neuen Betrachtung“ riefen. Nichts deutet aber darauf hin, dass sich ihm deswegen gleich eine „energische und rückhaltlose Einsprache“ gegenüber den Lessingschen Prinzipien aufgedrängt habe.

Der Austausch mit Blümner und mit Frey, der später selber auch ein Buch über den *Laokoon* schreiben sollte, dokumentiert, dass Kellers Interesse für Lessings Schrift im zeitgenössischen Kontext keine Besonderheit darstellte. Ihre Rezeption in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist, anders als diejenige der Goethezeit,⁶ noch wenig untersucht. Wer sich jetzt für Lessings Grenzziehung stark mache, tat dies in doppelter Frontstellung einerseits zur Rhetorik der medialen Entgrenzung in der Romantik, andererseits zu den Gesamtkunstwerksideen Richard Wagners. Diesem diente in *Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst*, dem zweiten Teil der in Zürich entstandenen Abhandlung *Oper und Drama* (Wagner 2000), Lessings *Laokoon* als Folie für die Entwicklung des Konzepts eines die medialen Grenzen sprengenden Musikdramas. Die Überlegungen Lessings drehten sich um eine Kunst, die Wagner, im Gegensatz zur „wirklichen Kunst“, wie sie auf der Bühne zum Leben erblühe, als die „künstliche“ bezeichnet und schließlich auch noch als ‚egoistisch‘ pathologisiert, weil sie so ängstlich auf die Einhaltung von Grenzen bedacht sei (Wagner 2000, 128).

⁶ Zur früheren Rezeption vgl. den ausführliche Kommentar Winfried Barners und die Zusammenstellung von Rezeptionszeugnissen in Lessing (1990, 650–661 und 674–734) sowie Wolf (2002) und Schneider (2014). Zur späteren Rezeption Willems (1989, bes. 334–340).

2

Für Kellers Lessing-Verehrung gibt es zahlreiche Belege (Luck 1970, 128–129), von denen wohl der Beginn der Rahmengeschichte des *Sinngedichts* die charmanteste ist. *Der Freund*, der umfangreichste von Kellers Dramenversuchen aus der Jugendzeit (XVI.1, 206–267; XVIII, 365–419), ist ein Remake von *Emilia Galotti*. Bezeichnend für den immerhin schon neunzehnjährigen Verfasser ist, dass er die Figur des Malers, die bei Lessing Conti heißt und eine Nebenrolle spielt, unter dem Namen Römer als Vater der verführten jungen Frau zu einer Hauptfigur aufrücken lässt.

Im Tagebuch, das Keller 1843 in den Wochen führte, in denen die Literatur mit einer rauschhaften Produktion von Gedichten der Malerei ernsthafte Konkurrenz zu machen begann und so für ihn die Medienkonkurrenz zur Lebensfrage wurde, finden sich auch medientheoretische Überlegungen, aber keine Hinweise auf die *Laokoon*-Schrift. Keller macht sich hingegen Gedanken über E.T.A. Hoffmann, den „Musicer, Dichter und Maler“ (XVIII, 33). Indem Keller sich aber schließlich nicht das romantische Modell der Koexistenz der Medien zu eigen machte, sondern den Übergang von der bildenden Kunst zur Literatur als Schnitt verstand, schloss er sich dem medientheoretischen Rigorismus an, wie Lessing ihn vertrat.

Laut Adolf Frey lernte Keller den *Laokoon* erst kennen, als er schon fast dreißig war, also in den späten 1840er Jahren. Die Arbeit am *Grünen Heinrich* hatte die bildende Kunst in den Hintergrund gedrängt. Stimmt die Angabe, dann hatte Lessings Buch die mediale Umorientierung noch nicht begleitet, war Keller nun aber als nachträgliche Bestätigung für die Art willkommen, wie er den Konflikt mit der Niederschrift des *Grünen Heinrich* für sich zu klären im Begriff war. Kellers Fall unterscheidet sich von dem anderer „Doppelbegabungen“ dadurch, dass die Distanzierung von der bildenden Kunst nicht nur eine biographische Weichenstellung darstellte, sondern die erste große Prosa-Arbeit inhaltlich alimentierte. Keller etablierte sich als der Prosaautor, als der er sich einen Namen machte, indem er dem Maler, der er hätte bleiben können, in seinem Erstling eine Zukunft absprach.⁷

Wichtige, wenn auch nur indirekte Hinweise, wie sich Keller in dieser Startphase seiner Karriere als Prosaautor positionierte, geben die vier umfangreichen Rezensionen von Werken Jeremias Gotthelfs, welche die Redaktion der *Blätter für literarische Unterhaltung* bei dem noch unbekannten Schweizer in Auftrag gab, wohl weil man sich von ihm besonders kundige Aufschlüsse über

⁷ Ausführlicheres dazu bei Dominik Müller: „Vom Malen zum Schreiben. Kellers Anfänge in den Studienbüchern und im „Tagebuch““ (im Erscheinen).

das Werk seines Landsmannes versprach. Keller kritisiert zwar die weltanschaulich-politische Ausrichtung des Berner Pfarrers, röhmt ihn aber als großen Epiker. Am deutlichsten wird das Lob im vierten und letzten der Aufsätze formuliert, der nach Gotthelfs Tod auch zu einem Nachruf wurde:

Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den düsseldorfer oder Adalbert Stifter'schen Malermitteln (welche uns andern Allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen), und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein der grünen prächtigen Berghalden und im Schatten der schönen Thäler und sehen die dräuende Gewitternacht der tapfern Gebirgswelt über die hellen Höfe hereinziehen. (XV, 118)

Der Rezensent lässt sich in den letzten Zeilen der zitierten Passage von seinem Gegenstand anstecken und gibt das Kondensat einer jener Landschaftspanoramen, die Gotthelf gerne an den Anfang seiner Romane oder Erzählungen setzt. Das, was Keller in seinem Brief an Blümner auf die Formel der „Receptivkunst“ bringt, ein Darstellungsvermögen, das den Lesenden den Eindruck zu vermitteln sucht, das Beschriebene selber wahrzunehmen, zu ‚recipieren‘, umschreibt er hier, wo er sich nicht an einen Hochschulprofessor wendet, als ein „Mitgenießen“. Die Feststellung, dass Gotthelf seine Leser dazu einlade, ergibt das positiv formulierte Lob, dem eines ex negativo nachgeschoben wird, das – ganz auf dem Boden von Lessings Medientheorie – literarische Qualität von der Beachtung medialer Grenzen abhängig macht. Die „Malermittel“, die Gotthelf zu vermeiden wisse, werden mit zwei Attributen charakterisiert: „düsseldorfer“ und „Adalbert Stifter'sche[]“. Mit dem ersten dürfte auf die Düsseldorfer Malerschule angespielt werden, die durch ihre starke Ausstrahlungskraft offenbar auch Schriftsteller:innen in den Bann zieht. Das zweite bringt mit Adalbert Stifter einen bis heute emblematischen Beschreibungskünstler ins Spiel. 1855, zwei Jahre vor der Veröffentlichung seines *Nachsommers*, stand er auf dem Höhepunkt seines Ruhms, den er einer Reihe von Novellen verdankte. Einige von diesen hatte er zu einer Sammlung vereint, der er die aus dem Bereich der Malerei übernommene Überschrift „*Studien*“ gab. Ob Keller zu diesem Zeitpunkt wusste, dass Stifter, der „Tüftler“ – wie Keller ihn in einem Brief an Hermann Hettner vom 15. Oktober 1853 bezeichnete (GB I, 380) –, selber auch malte und diese Tätigkeit nach seinem Durchbruch als Schriftsteller auch weiter intensiv betrieb, ist nicht bekannt.

Vielleicht verrät auch noch ein formales Detail dieser vierten und besonders grundsätzlichen Gotthelf-Rezension die Laokoon-Lektüre Kellers. Lessing

hat bekanntlich in seiner Schrift die explizite Auseinandersetzung mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* hinausgeschoben. Das 26. Kapitels setzt dann mit der vorgeschoben alarmierten Mitteilung ein, das Buch Winckelmanns sei eben jetzt erschienen: „Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben“ (Lessing 1990, 183). Hat Keller diesen Trick, der sich der Gliederungsstrategie schuldet, nachgemacht, wenn er die Besprechung von Gotthelfs *Erlebnisse eines Schuldenbauers* abbricht und mit der Mitteilung neu einsetzt: „Seit obige Zeilen geschrieben sind, ist die unerwartete Nachricht von dem schnellen Tode Jeremias Gotthelf's (22. Oct. 1854) eingetroffen“ (XV, 114). Der Ton wechselt, und es folgt die feierliche Hommage, aus der oben zitiert worden ist. Das Verfahren erspart es Keller, die vorwiegend negative Beurteilung von Gotthelfs letztem Roman und seine grundsätzliche Bewunderung umständlich gegenüber auszutarieren und gegen das Gebot zu verstößen, am Werk eines Toten herumzumäkeln.

3

In einer „Grübelei“ über das „malerische[] Schilderungswesen[]“ in der Erzählliteratur, die sich – nun wieder zu Beginn der 1880er Jahre – in einem weiteren Dankesschreiben für ein übersandtes Buch findet, führt Keller die im Brief an Blümner nur angedeuteten Bedenken gegenüber der „Receptivkunst“ aus. Der Adressat ist Paul Heyse und der Anlass ist dessen Übersendung des 13. Bandes seiner Novellensammlung. In dem auf den 30. Dezember 1880 datierten Brief geht Keller auf das letzte Stück des Bandes, *Die Hexe vom Corso*, näher ein:

Bei Anlaß dieser Hexe fällt mir eine Grübelei ein, die ich schon wiederholt angestellt, nämlich daß der „Laokoon“ hinsichtlich des malerischen Schilderungswesens einer Revision unterzogen werden dürfte. Seit er geschrieben wurde, hat sich die innere Sehkraft der Menge durch die Verbreitung der ästhetischen Bildung, die Realistik der Bühne etc. so vermehrt, daß man jetzt durch die Erwähnung einer Farbe, eines rothen Mantels, eines Landschaftstones, eines Inkarnates etc. eine augenblickliche Wirkung erreicht, an die vor hundert Jahren nicht zu denken war. (GB III,1, 50)

Hier wird deutlicher, was die „neue Betrachtung“ ausmachen dürfte, nach der die „Receptivkunst“ rufe. Es ist die Einsicht, dass Beschreibungen in Texten nur unter Rückgriff auf die Wahrnehmungserfahrung der Lesenden Anschaulichkeit vermitteln können, die „Receptivkunst“ also erst vom Rezipienten vollendet wird. Dies bedeutet, dass bei einem, Receptivkunstwerk‘ gewissermaßen zwei Künstler am Werk sind. Da sich die Wahrnehmungserfahrungen im Laufe

der Zeit verändert hätten und das Archiv gespeicherter Sinneseindrücke reicher geworden sei, müsste bei Beschreibungen heute anders verfahren werden als zu Zeiten Lessings.

Die Berücksichtigung der ganz konkreten Rezeptionsbedingungen dürfte ein weiteres Charakteristikum der kunst- und literaturtheoretischen Reflexionen über Lessings Schrift in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gewesen sein. Anlass zu dieser Einschätzung gibt auch Heinrich Fischers Laokoon-Monographie von 1887, die, wie Blümners *Laokoon-Studien*, ihr Augenmerk auf die bildenden Künste richtet und etwas schulmeisterlich mit Lessings fehlendem Verständnis für die bildende Kunst abrechnet. Fischer vergleicht darin ausführlich das Bildwissen, das Lessing bei seinem zeitgenössischen Publikum voraussetzen konnte, mit dem Bildwissen gebildeter Menschen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Fischer 1887, 5–7). Dabei bringt es uns Lesende des einundzwanzigsten Jahrhunderts, die im Internet Zugriff auf einen riesigen Fundus hochauflösender Reproduktionen haben, zum Schmunzeln, wenn Fischer das Publikum des achtzehnten Jahrhunderts bedauert, weil ihm noch nicht die illustrierten, enzyklopädischen Nachschlagewerke des neunzehnten Jahrhunderts zur Verfügung standen. Auch Wagner argumentiert in seinen Ausführungen zum *Laokoon* rezeptionstheoretisch, wenn er die sinnliche Wahrnehmung des Theater- oder Opernpublikums gegen die Einbildungskraft stiller Lesender ausspielt, „zu der sich das Gedicht nur anregend“ verhalte (2000, 127).

Gerade um ein solches Zusammenwirken von Textpartitur und lesender Ausführung ist es dem Nichtmusiker und Prosakünstler Keller zu tun. Die vermehrte „innere Sehkraft der Menge“ – so die im Brief an Heyse entwickelte These – helfe der Beschreibungskunst nach, so dass sich der Schriftsteller mit Andeutungen begnügen könne, ja müsse. Keller lässt höflich offen, ob er diese „Grübelei“ nun vorbringe, um Heyses Novelle zu rühmen oder um sie zu tadeln und dem Schriftstellerfreund zu bedeuten, er möge doch etwas weniger dick auftragen. Eine Textprobe aus *Die Hexe vom Corso* spricht eher für die zweite Möglichkeit.⁸ In ihr

⁸ Heyses Antwort deutet darauf hin, dass er die „Grübelei“ eher als Kritik verstand: „Was Du über die Laokoonfrage schreibst ist ganz nach meinem Herzen. Ich habe längst erwartet, daß einer der modernen Experimental-Aesthetiker eine Abhandlung schreiben würde über den Einfluß der Photographie auf unsere Kunst u. Literatur, da ich in derselben die Erzeugerin u. Amme unseres heutigen Realismus erblicke. [...] Freund Petersen hab' ich jene Stelle Deines Briefes mitgetheilt, als Antwort auf seine Frage, warum ich bei meiner Hexe von der guten alten Gepflogenheit abgewichen, den Leser sich allein etwas malen zu lassen. Übrigens hat er auch übersehen, daß in diesem Falle das Unterschlagen des Portraits eine pure Affectation gewesen wäre. Mein Held wacht ja aus der Ohnmacht auf u. entdeckt Zug für Zug das Gesicht u. die Gestalt, die sich's an seinem Fußende bequem gemacht hat“ eHKKA (www.ehkka.ch/ehkka/ [05.05.2022]).

erscheint der von Keller erwähnte rote Mantel, der bezeichnend ist für die grellen Farben, mit denen Heyse ans Werk geht.

Ein Gesicht vom reinsten römischen Schnitt, ein echtes Cameen-Profil, nur die schlanke Nase verlief fast ohne jede Biegung, in griechischer Reinheit der Contur. Die Stirn entzog sich mir, da die losgegangenen schwarzen Haare darüber herabfielen, aber die schöne breite Wange sah ich und den etwas streng geschürzten Mund, nicht sehr roth gefärbt, aber jetzt, da er im Traume ein wenig lächelte und die ganz regelmäßigen Zähne sehen ließ, von einem fast schalkhaften Reiz. Daß ich auch das Ohr nicht vergesse, dessen zierlich und doch kräftig geformte Muschel wachsbleich aus den Haaren hervorsah. Die Gestalt war in einen granatrothen Schlaufrock gehüllt, mit einer golddurchwirkten schwarzen Schnur gegürtet. Sie schien nicht sehr groß zu sein, vom herrlichsten Wuchs, so viel das dreiarmige Lämpchen verrieth, das auf einem Stuhl mir zu Häupten stand. Langsam bewegte sich, wie sie im Schlaf athmete, die kräftige Brust und die Nasenflügel zitterten leise. (Heyse 1885, 183)

Wie anders Keller selber verfährt, zeigt sich, wenn er in seinem Altersroman mit der Schwägerin von Martin Salanders Widersacher Louis Wohlwend eine Figur einführt, die ebenfalls auf Klischeebilder mediterraner Weiblichkeit Bezug nimmt und in Heyses Novelle gar eine Anregung gefunden haben möchte. Wie sehr die Projektionen des kunstbeflissen deutschen Bildungsbürgers das Bild der Frau bestimmt, deutet auch Heyses Erzähler an, wenn er von deren „Cameen-Profil“ spricht: Die Kunsterfahrung mit geschnittenen Steinen aus der Antike geht der Begegnung mit der Person in Fleisch und Blut voraus. Doch erhebt der Erzähler dann doch den Anspruch, seine Figur zu ihrem Recht kommen zu lassen und ihr zu einer Rehabilitierung zu verhelfen. Keller begnügt sich mit einer viel kürzeren Beschreibung, die er einbettet in den Kommentar des Schwagers, der sich auch hier als geschwätziger Verkäufer aufführt, und einer raschen Wiederaufnahme des Handlungsberichts.

„Nimm' Dich in acht!“ sagte Louis Wohlwend scherzend, „es fließt wahrscheinlich helles Blut in ihren Adern. Mein seliger Herr Schwiegerpapa hat ihre selige Mama vom Schwarzen Meer herübergeholt und deren Vorfahren sollen aus Thessalien dorthin gekommen sein.“

Martin blickte die stille Nachbarin von der Seite an, die ihm jetzt ganz nahe war. Er sah ein Paar leuchtende Augen, die sich ihm wie in gleichgültiger Trauer zuwendeten, aus dem dunklen Haarknoten eine tadellose Stirn- und Nasenlinie sich niedersenkten und unter dem schwelenden Munde das schönste Kinn sich rundete, alles wie nach dem Rezept für altgriechische Frauenköpfe.

Salander fühlte ein prickelndes Behagen neben der seltenen Gestalt, und als Wohlwend Champagner kommen ließ und er ein paar Gläser genossen hatte, war es ihm, wie wenn er einen neuen Weltteil oder ein neues Prinzip entdeckt, kurz, das Ei des Kolumbus gefunden hätte. (VIII, 237)

Bei Keller bleibt die ganze Beschreibung der Perspektivierung durch das einleitende „Er sah“ unterstellt. Die Figurenperspektive färbt danach auch die Bildlichkeit, die der auktoriale Erzähler für die Darstellung von Salanders Reaktion auf den Anblick der jungen Frau wählt und die auf die kolonialen Verstrickungen des Romanhelden anspielt, die vom Roman sonst nicht problematisiert werden. Kellers Roman lässt bis ans Ende völlig offen, wer dieses Fräulein Myrrha Glawicz in Tat und Wahrheit ist. Sie spielt, anders als die Figur Heyses, nur eine Nebenrolle. Vom Titelhelden wird sie angehimmelt, wogegen dessen nüchterner Sohn vermutet, dass sie „blödsinnig ist, wo nicht gar verrückt“ (VIII 346), was gut zu Salanders allerersten Beobachtung passt, ihr Blick sei von „gleichgültiger Trauer“.

4

Dass Keller sich beim Beschreiben zurückhalte, wird ihm bereits in einer der frühesten ausführlichen Studien, die seinem Werk gewidmet wurden, zugutegehalten. Unter einem ausdrücklichen Hinweis auf Lessing röhmt Friedrich Theodor Vischer:

Keller beschreibt nicht, er führt uns kein Bild anders auf als in Bewegung und Handlung. Er verwechselt auch nicht das Geschäft des Dichters mit dem des Analytikers. Es ist ein Gesetz, das so gut wie jenes Lessing-Gebot: ‚Du sollst nicht malen!‘ zum A B C der Aesthetik gehört, [...]! (1874, Nr. 209)

Dass Keller das Geschäft des Dichters mit dem des Malers *nicht* verwechsle, spricht Vischer hier in auffälliger Weise nur indirekt aus, wenn er ihm attestiert, dass er sein Geschäft „auch nicht“ mit dem des „Analytikers“ verwechsle. (Wie sehr sich Keller auch an diese Grenzziehung hielt, wäre zu erörtern: Die Überarbeitung des *Grünen Heinrich*, dem viele Erzählerreflexionen zum Opfer fielen, deutet aber darauf hin, dass er, vielleicht auch unter dem Einfluss Viscchers, von diesem anderen „Gebot“ Notiz nahm).

Schon in seinem 1857 abgeschlossenen Monumentalwerk *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, deren vier dicke Bände zeitgleich wie die vier Bände von Kellers *Grünem Heinrich* entstanden, ist über Lessing zu lesen: „Seit wir seinen Laokoon besitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen soll, zum ABC der Poesie“ (Vischer 1846–1857, Bd. 3, 1200). Bemerkenswert auch der vorausgegangene Satz: „Die deutsche Literatur darf stolz darauf sein, durch Lessing das große Grundgesetz der Dichtkunst, welches dieser §. ausspricht, ein für allemal hingestellt zu haben“ (ebd.). Auch wenn Vischer Lessing gelegentlich ex-

plizit am Zeug herumflickt, übernimmt er in seinem enzyklopädischen Werk stillschweigend dessen Fragestellungen und Grundthesen, etwa wenn er die Zeitdarstellung in der bildenden Kunst zum Thema eines Paragraphen macht.⁹

Vischer wurde 1855 auf den Lehrstuhl für Ästhetik und Deutsche Literatur am neu geschaffenen Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich berufen, für den auch Keller im Gespräch gewesen war. Er übersiedelte also fast gleichzeitig wie Keller von Deutschland nach Zürich, wo die beiden dann in freundschaftlichem Kontakt standen.¹⁰ Dass es der angesehene Vischer war, der mit seinem umfangreichen, zweiteiligen Essay von 1874 die erste umfassende Studie über Keller veröffentlichte – und das in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* auch noch an sehr prominenter Stelle –, war eine wirkungsvolle Werbung für Keller. Sie durfte diesen darin bestärkt haben, zwei Jahre später das Wagnis einzugehen, den Broteruf des Zürcher Staatsschreibers an den Nagel zu hängen. Dass das Lob von einem Lessing-Adepten stammt, dürfte zudem auch noch eine Bestärkung in der Wertschätzung der *Laokoon*-Schrift dargestellt haben. In der Bekanntschaft mit Vischer und mit dessen klassizistischen Prinzipien dürfte aber auch ein Grund für die Skrupel liegen, mit denen Keller die Vorstöße in Richtung Moderne im *Grünen Heinrich* und im *Martin Salander* vornahm.

Gerade ein so durchsystematisiertes, wissenschaftliches Monumentalwerk wie Vischers *Ästhetik* schärft den Blick für die lockere, improvisatorische Form von Lessings *Laokoon*-Schrift. Hettner – einiges spricht dafür, dass er es war, der Keller auf die Schrift hinwies, – hatte diesem schon am 21. Juni 1850 von seinem Projekt eines „kleinen dramatischen Katechismus“ berichtet, dem er die „Form von Lessings ‚Laokoon‘“ (GB I, 325) zu geben gedenke. Darüber hinaus hoffte Hettner, dass dieser „Katechismus“ eine ähnlich durchschlagende Wirkung erzielen werde wie das Vorbild, das „mit einem Schlage die beschreibende Poesie vernichtete“, wie er am 6. April 1840 an Fanny Lewald schreibt (Luck 1970, 116). Die 1852 erscheinende Schrift *Das moderne Drama* ist dann

⁹ Gottfried Willems stellt über Vischer und sein Verhältnis zu Lessings *Laokoon* fest: „Um den kanonischen Rang des ‚Laokoon‘, seine Funktion als Gewährsträger der klassischen Doktrin und die Allgegenwart seiner Thesen [...] zu verdeutlichen, sei für das 19. Jahrhundert auf das Beispiel F.Th. Vischers hingewiesen. Die Kunstlehre seiner ‚Ästhetik‘, eines Werks, das ebenso repräsentativ für die Anschauungen seiner Epoche wie reich an Wirkungen auf die Folgezeit war, scheint ganz von Laokoon-Gedanken durchdrungen, auch da, wo der Name Lessings nicht fällt. Das gilt sowohl für die Lehre von der Einteilung der Künste, als auch für die vom Wesen der Bildenden Künste, insbesondere von deren ‚Beziehung auf die Zeit‘“ [Vischer 1846–1857, Bd. 3, 309–403], und auch für die vom Wesen der Dichtkunst und hier wiederum besonders für deren ‚Stilgesetze‘ [Vischer 1846–1857, Bd. 4, 1199–1204]“ (1989, 207).

¹⁰ Eine detaillierte Würdigung des Verhältnisses zwischen Keller und Vischer, die wechselseitig über einander schrieben bei Luck (1970, 200–259).

auch tatsächlich so locker aufgebaut, dass darin auch lange Passagen aus Briefen Kellers Platz finden (XV, 627–635).

Der Machart von Lessings Buch wird mehr als ein halbes Jahrhundert später Frey seine Studie widmen: *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*. Frey war wohl 1898 nicht zuletzt deshalb als Nachfolger des Keller-Biographen Jakob Baechtold zum Professor für Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Zürich ernannt worden, weil er ebenfalls über eine Keller-Connection verfügte. Frey hatte schon als Student den Kontakt zu dem Dichter gesucht und gefunden. Er erzählt davon in seinen 1892 erstmals erschienenen *Erinnerungen an Gottfried Keller*, aus der oben zitiert wurde. Frey setzt darin den Plan seines Mentors in die Tat um. Dieser wird darin auch ausführlich gewürdigt, ohne dass allerdings Kellers Äußerungen zu Lessings Buch nochmals zur Sprache kämen. Frey vermutet eine Verwandtschaft in der persönlichen Ausdrucksweise Lessings und von dessen „große[m] Verehrer Gottfried Keller“. Bei letzterem habe sie sich bemerkbar gemacht „in der Schärfe gegen andere und in eigentümlicher Selbstironie und Selbstherabsetzung, die bei herben, männlichen Naturaen lediglich ein Widerschein des Vertrauens in sich selbst ist“ (Frey 1905, 9). Im zweiten, mit „Beiträgen zu einem Laokoontkommentar“ überschriebenen Teil des Buches zitiert Frey seitenweise aus dem *Grünen Heinrich*, um zu demonstrieren, wie ein Meister bestimmte Anweisungen Lessings mustergültig befolgt habe. Was von Blümner und von Vischer pauschal beschworen wird, dokumentiert Frey nun an Beispielen: der ästhetische Gewinn einer strengen Befolgung von Lessings Devisen. Unter anderem führt er die Schilderung von Lys' Gemälde „Weh dem, der vor der Bank der Spötter steht“ an (II, 148–150). Heinrich, den Landschaftsmaler, beeindruckt das Bild als höchst virtuose und mutmaßlich autobiographisch grundierte Manifestation der Historienmalerei. Frey bezeichnet die Passage metonymisch als „prachtvolles Bild“ (Frey 1905, 121), ohne dabei innezuwerden, dass er damit ja gerade gegen Lessings Gebot der medialen Distinktion verstößt. Es wird auch nicht in Erwägung gezogen, ob Keller sich in dieser minutiosen Beschreibung vielleicht für einmal selber der gescholtenen „Malermittel“ bedient habe, die laut Lessing durch ein Übermaß an Detailangaben bei deren „endlichen Wiederzusammensetzung“ (Lessing 1990, 127) die Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser überfordere.

In größerer Übereinstimmung zu Lessings Direktiven steht dagegen Freys Hinweis auf die ihren Gegenstand grandios in Bewegung setzende Schilderung des Borghesischen Fechters (III, 9–10). Damit überbietet der erzählende Heinrich nicht nur souverän die eigenen Bemühungen, eine Kopie der Statue abzuzeichnen, sondern auch die düren und spitzfindigen Ausführungen im vorletzten, 28. Kapitel von Lessings Schrift. Dort geht es nur um den Nachweis, dass es sich bei dem Fechter um den griechischen Feldherren Chabrias handle. Freys *Laokoont-*

Buch bekräftigte noch einmal den Geltungsanspruch von Lessings medialen Distinktionsprinzipien zu einem Zeitpunkt, da eine neue bildende Kunst diesen um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert ein Ende zu setzen begann. Frey ist nach Vischer und Blümner der dritte aus einer Gruppe von Universitätsprofessoren, die zeigt, dass Lessings Maximen in Kellers Zürich ganz besonders hochgehalten wurden. Auch in Kellers Spätwerk finden sich jedoch Anzeichen dafür, dass diese Maximen mit dem Ausklingen des Realismus, unter dessen Auspizien sich die Literatur in der Schweiz besonders reich entfaltet hatte, ihre Verbindlichkeit einbüßen werden. Die allegorischen Verfahren, die sich Keller, gewissermaßen hinter dem Rücken der eigenen Leitsätze, erlaubte, sind Vorboten einer neuen literarischen Ästhetik. In der Moderne, die das mimesische Potential eines literarischen Textes als Qualitätskriterium relativiert, verschiebt sich der Blick auf die Problemlage. Das ermöglicht auf der Seite der Rezeption auch gerade eine neue Wertschätzung der Werke Stifters, deren Beschreibungsfuror heute – jenseits der Erörterung ihrer Anschaulichkeit – eher als Faszinosum denn als Schwäche gewertet wird.

5

Von Kellers expliziten Erwähnungen des Lessing'schen *Laokoon* ist diejenige, die sich in seiner autobiographischen Skizze von 1876 findet, die merkwürdigste. Der Text stammt aus dem Jahr, in dem Keller vom Staatsschreiberamt zurücktrat und sich als Schriftsteller wieder vermehrt ins Gespräch zu bringen suchte:

Betrachte ich nun meine geringfügige Gestalt, wie sie in der literarischen Gemeindestube in der Nähe der Thüre sitzt, etwas genauer, so gehört sie zu jener zweifelhaften Geisterschaar, welche mit zwei Pflügen ackert und in den Nachschlagebüchern den Namen „Maler und Dichter“ führt. Sie sind es, bei deren Dichtungen der Philister jeweilen beifällig ausruft: Aha, hier sieht man den Maler! und vor deren Gemälden: Hier sieht man den Dichter! Die Naiveren unter ihnen thun sich wohl etwas zu Gute auf solches Lob; Andere aber, die ihren Lessing nicht vergessen, fühlen sich ihr Leben lang davon beunruhigt und es juckt sie stets irgendwo, wenn man von der Sache spricht. (XV, 406–407)

Dass Keller sich 1876 auch in einem nicht an ein Fachpublikum adressierten Text mit der Nennung von Lessings Namen begnügen konnte, ist ein Indiz für die allgemeine Bekanntheit von dessen Werk. Verwunderlich an diesen Zeilen ist, dass Keller sich zu einem Zeitpunkt immer noch auch den Malern zurechnete, zu dem er seit mehr als 30 Jahren kaum mehr je einen Pinsel angerührt hatte. Was könnte ihn dazu bewogen haben? Wollte er mit dieser Positionierung ein Markenzeichen

bestätigen, das in den besagten „Nachschlagebüchern“ tatsächlich immer wieder erneuert wurde und dem er auch in der nachfolgenden Schilderung seiner malerischen Anfänge neue Nahrung gibt? Hoffte er mit der Nähe zur bildenden Kunst als realistischer, der Anschaulichkeit verpflichteter Schriftsteller zu punkten? Oder geht die Selbstcharakterisierung, wie schon die Aussage, er sitze „in der literarischen Gemeindestube in der Nähe der Thüre“, auf das Konto des Bescheidenheitstopos, dem mehr oder weniger der ganze Aufsatz unterstellt ist und den man als Bestätigung jener „Selbstherabsetzung“ deuten kann, die ihm Adolf Frey attestierte. So oder so: Die Passage ist das einzige explizite Zeugnis dafür, dass Keller Lessings Schrift mit seinem eigenen Fall in Verbindung brachte.

Am Ende dieser Musterung der expliziten Äußerungen Gottfried Kellers über Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Schrift sei hier nun noch eine Textpassage besprochen, die Keller nicht als Kunst- oder Literaturtheoretiker zeigt, sondern als Meister der Erzählkunst. Es geht dabei höchstens mittelbar um Lessings Schrift, primär aber um dessen Ausgangspunkt, die spätantike Laokoon-Statue. Keller lässt sie im *Grünen Heinrich* im Maskenzug des fastnächtlichen Künstlerfestes in der deutschen Kunststadt erscheinen. Es ist der zweite von Heinrichs Malerfreunden, der Landschaftsmaler Erikson, der in einer Nachstellung der Statue den von den Schlangen bedrängten Laokoon vorstellt. In der Fassung des Romans von 1854/55 hält sich der Erzähler nur kurz dabei auf. Die auffallende Erwähnung, dass die „kräftigen Muskeln“ des Darstellers „alle in wunderschönem Spiele seiner Bewegung gehorchten“ (XII, 170), wird damit legitimiert, dass der Anblick Rosalie, Eriksons Geliebte, fessele.

Man mag die Neuformulierung der Passage in der Fassung von 1879/80 der im Zusammenhang mit dem Bad der Judith viel diskutierten Tilgung von „Nuditäten“ zurechnen, wie Keller am 10. September 1871 an Emil Kuh schreibt (GB III.1, 161). Was Keller an die Stelle setzt, zeugt aber einmal mehr von großtem Raffinement. Keller möchte in der ersten Fassung bei der Beschreibung des lebenden Bildes vordergründig den Lessing'schen Devisen nachgekommen sein, indem er den Muskeln des Statuendarstellers (wie später auch denen des Borghesischen Fechters) eine Handlung zuschreibt. Die Neufassung ist etwas ausführlicher und kann als eine Richtigstellung gedeutet werden, weil sie dem Tatbestand Rechnung trägt, dass sich Erikson eben gerade *nicht* bewegen darf. Dabei kommt statt des attraktiven Männerkörpers indirekt das in den Blick, was seit Lessing das „Laokoon-Problem“ heißt:

Als auch diese Wolke sich verzogen, wurde eine Laokoonsgruppe sichtbar, von Erikson und zwei jungen Satyrn mit Hilfe zweier großen Schlangen dargestellt, die man aus Draht und Leinwand gemacht hatte. Es war keine leichte Anstrengung, mit gespannten Muskeln in der vorgeschriebenen Lage zu verharren; diese wurde aber noch schwieriger, als er in

dem krampfhaft zurückgebogenen Kopfe die Augen einmal abwärts bewegte und in dem nunmehrigen augenblicklichen Gesichtsfelde Rosalien sah, wie sie von Lys am Arme vorübergeführt wurde, [...]. (II, 196)

Laut Lessing hat der antike Bildhauer für die Darstellung des mit den Schlangen kämpfenden Laokoon die seinem Medium gemäße Form gefunden. Doch die Bedeutung des Behelfsmäßigen der Nachstellung, das auch aus der Machart der Schlangen spricht, unterstreicht, dass hier von dem für Lessing ausschlaggebenden „bequemen Verhältnis“ (Lessing 1990, 116) zwischen Dargestelltem und Darstellungsmitteln, zwischen „Bezeichnetem“ und „Zeichen“ keine Rede mehr sein kann. Die Rückführung in Handlung stellt Lessings Axiom in Frage, dass der antike Bildhauer einen transitorischen Moment gefunden habe, in dem die Handlung zu einer vorübergehenden Ruhe komme, die sich mit der medienbedingten Stillstellung der Handlung im Bild vertrage. Damit wird Lessing in ein ironisches Licht gerückt, was zur Fastnacht passt. Die Ironie wird noch dadurch gesteigert, dass der Maler Erikson, durch seine fordernde Rolle am Handeln gehindert, nicht gegen die Grenzübertretung einschreiten kann, die Lys zu begehen im Begriff ist, wenn er sich an die Geliebte seines Freundes heranmacht.

Diese wird sich indessen von den Verführungskünsten Lys', der auch in seiner allegorischen Malerei, anders als der strenge Landschaftsmaler Erikson, Grenzen überschreitet, keinen Moment beeindrucken lassen. Heinrich dagegen wird den Übergriff dem holländischen Malerkollegen noch heimzuzahlen versuchen. Es kommt zum Duell zwischen dem Grenzübertreter und dem Rigoristen, in dem – so das erzählte Urteil im Roman – weder der eine noch der andere eine gute Figur macht.

Literatur

- Barner, Wilfried. „Kommentar“. *Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5.2. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 619–916.
- Blümner, Hugo. „Einleitung“. *Lessings Laokoon*. Hg. Hugo Blümner. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, ²1880. 1–140.
- Blümner, Hugo. *Laokoon-Studien*. Freiburg/Br.: J.C.B. Mohr, 1881.
- Fischer, Heinrich. *Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1887.
- Frey, Adolf. *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*. Stuttgart: Cotta, 1905.
- Frey, Adolf. *Erinnerungen an Gottfried Keller*. Leipzig: H. Haessel, ³1919.
- Heyse, Paul. „Die Hexe vom Corso“. *Gesammelte Werke*. Bd. 17. Novellen VIII. Berlin: Wilhelm Hertz, 1885. 171–241.
- Laage, Karl Ernst (Hg.). *Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Berlin: Schmidt, 1992.

- Lessing, Gotthold Ephraim. „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5.2. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 9–321.
- Luck, Rätsu. *Gottfried Keller als Literaturkritiker*. Bern: Francke, 1970.
- Müller, Dominik. „Vom Malen zum Schreiben. Kellers Anfänge in den Studienbüchern und im Tagebuch“. *Gottfried Keller – Spielräume der Phantasie*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart, Weimar: Metzler (im Erscheinen).
- Schneider, Sabine. „Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Mediendebatte im 18. Jahrhundert“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin, New York: De Gruyter, 2014. 68–85.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik. Oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*. 4 Bde. Reutlingen, Leipzig, Stuttgart: Verlagsbuchhandlung Carl Mäckin, 1846–1857.
- Vischer, Friedrich Theodor. „Gottfried Keller. Eine Studie“. *Beilage Zur Allgemeinen Zeitung* Nr. 203, 204, 207, 209, 210. 22.–29. Juli 1874.
- Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Hg. Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Waser, Otto. „Hugo Blümner“. *Biographisches Jahrbuch Für Die Altertumswissenschaft* 41 (1922): 1–44.
- Willems, Gottfried. *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989.
- Wolf, Norbert Christian. „„Fruchtbare Augenblick“ – „prägnanter Moment“. Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“. *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Hg. Peter-André Alt u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 373–404.

Dorothea von Mücke

Gottfried Kellers Medienästhetik

Der Grüne Heinrich und *Das verlorene Lachen*

1 Einleitung

Mit dem Bauen von „Luftschlössern“ vergleicht die extradiegetisch-homodiegetische Erzählinstanz – das erzählende Ich – in der zweiten Fassung des Bildungsromans *Der grüne Heinrich* (1879/80) zwar nicht ganz ohne Ironie (III, 25), aber deshalb noch lange nicht abfällig, das idealistische Anliegen des Protagonisten, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen. Dieses Bedürfnis mündet in Heinrichs ersten literarischen Versuchen, den Bleistiftaufzeichnungen seiner Spinnenbeobachtungen. In der Novelle *Das verlorene Lachen*, die den zweiten Band des Zyklus' *Die Leute von Seldwyla* (1873/74) abschließt, erregt eine alpine Panoramatapeze an den Wänden der Gaststube, in die der Protagonist gesellschaftlich marginalisierte Gestalten zu einem Abendessen eingeladen hat, ganz plötzlich Aufmerksamkeit, obwohl sie anfangs nur als nicht wahrgenommener Hintergrund fungiert. Unter den Gästen wird sie zum Anlass von Verbrüderungen und patriotischen Gesängen, aber auch erneuten Streitigkeiten. In beiden Beispielen setzt sich Gottfried Keller mit den material-medialen Bedingungen von Kunst auseinander, wie ich im Hinblick auf Kellers Herder-Rezeption und im Dialog mit Jacques Rancière entwickeln werde. Letztlich soll es mir darum gehen zu zeigen, wie Kellers Realismus Kunst als eine Möglichkeit des Eingriffs in die Wirklichkeit versteht, d. h. eine Intervention in die vermittelnden Medien und das heterogene Zeichenrepertoire von Weltkonstitution.

2 Anthropologie der Medienästhetik: *Der grüne Heinrich*

Im Folgenden soll zunächst einmal die Kellers Medienästhetik zugrundeliegende philosophische Anthropologie, die sich nicht zuletzt seiner Herderrezeption verdankt, nachgezeichnet werden. Hierzu werde ich mich vor allem auf den Übergang vom dritten zum vierten Buch des *Grünen Heinrich* stützen. Innerhalb der Handlung geht es hier um einen potenziellen Neuanfang für Heinrich, angekündigt in der Entdeckung eines neuen Sujets für seine künstlerischen Ambitionen. Bei Heinrichs Versuch, eine Kopie des borgesischen Fechters abzuzeichnen, wird sein Interesse für

die menschliche Gestalt geweckt, so dass er sich von seiner bisher praktizierten Landschaftsmalerei abwendet. Weil er mit seinen zeichnerischen Versuchen nicht zufrieden ist, entscheidet er sich für ein Studium, im Zuge dessen er ein überwältigendes Bedürfnis – einem Sendungsbewusstsein gleich – die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, entdeckt und sich veranlasst sieht, den Pinsel durch die Feder zu ersetzen. Während für die Romanhandlung Heinrichs Studienphase und die Entdeckung seines literarischen Sendungsbewusstseins eher von untergeordneter Bedeutung sind – zumindest dahingehend, dass diese Episoden keine längerfristigen Folgen für die Berufswahl des Protagonisten zeitigen, ja Heinrich sogar wieder die Landschaftsmalerei aufnimmt und sich auch als Anstreicher von Fahnenstangen ein wenig Geld verdient –, so sind diese Kapitel jedoch äußerst relevant, was eine grundlegende Positionierung von Kellers Medienästhetik betrifft. Denn es geht in diesen Kapiteln zu Heinrichs Wechsel von der Kunst zur Literatur um eine Abkehr von einem mimetischen Paradigma der Kunst, d. h. einer Auffassung, nach der die Kunst eine vorhandene Wirklichkeit abbildet, hin zu einer Kunstauffassung, in der Künstler:innen die Wirklichkeit einer von Menschen konstruierten und damit auch veränderbaren Welt behaupten.

In der Geschichte der Ästhetik findet sich dieser emphatische Wechsel von einem Paradigma der Repräsentation zu einem der Präsentation und Herstellung von Wirklichkeit besonders deutlich und programmatisch artikuliert in Herders *Plastik*. In diesen Aufsätzen aus den 1770er Jahren kritisiert Herder, dass Lessing in seinem *Laokoon*, indem er die Malerei und die Plastik als miteinander austauschbare bildende Künste gleichermaßen der Dichtkunst entgegensezten, das besondere Merkmal der Plastik zugunsten eines semiotischen Modells der Repräsentation unterschlägt. Denn beim Betrachten einer Skulptur, so Herder, bewegt man sich und ist ganzheitlich angesprochen. Es geht dabei nicht, wie etwa beim Betrachten eines Tafelgemäldes, darum, ein nicht als wirkliches Objekt anwesendes Bezeichnetes wahrzunehmen. Auch geht es nicht nur ausschließlich um die visuelle Wahrnehmung, sondern auch um das Körpergefühl und den Tastsinn, mit deren Hilfe die Betrachtenden einer Skulptur ganzheitlich, d. h. körperlich und seelisch angesprochen werden. Im Laufe dieser Kunstbetrachtung machen sie eine Präsenzerfahrung, die in einem über das Kunstwerk vermittelten, kommunikativen Austausch mit dem schöpferischen Geist des Bildhauers kulminiert, in dem sich letztlich die Kunstbetrachter:innen emphatisch in ihrem vollen menschlichen Potential erleben können. In der Vermittlung dieser Erfahrung liegt dann auch nach Herder die grundlegende Funktion der Kunst.¹

¹ Zu Herders Lessing-Kritik und der damit einhergehenden Modellierung eines neuen, neo-humanistischen Betrachter-Kunstwerkverhältnisses vgl. von Mücke (1991, 174–179).

Zwar bezieht sich Herder in seinen *Plastik*-Aufsätzen auf antike Skulpturen als Beispiele für das humanistische Potential der Darstellung der menschlichen Gestalt und ist dabei bemüht, dem semiotisch fundierten Paradigma der Repräsentation kritisch mit einem diesem Paradigma entgegengesetzten Modell der Kunst zu begegnen, doch heißt dies keinesfalls, dass sich Kunst ausschließlich im Medium der Plastik realisieren lässt. Hier findet sich nun auch der systematische Verknüpfungspunkt zwischen Herders Ästhetik und seiner neo-humanistischen Sprachphilosophie. Bei der Darstellung des Menschen geht es um diesen als ein körperlich-sinnliches Wesen, das im Gegensatz zum Tier nicht völlig von instinktiven Reaktionen auf eine bestimmte Umwelt vorbestimmt ist, sondern gerade wegen seiner relativen Instinktarmut eine jeweils eigene Umwelt aufbauen kann und muss. Diese weltkonstituierende Fähigkeit besitzt der Mensch zunächst einmal aufgrund seiner Sprache, eines ihn als Gattungswesen auszeichnenden Alleinstellungsmerkmals. Denn nur die menschliche Sprache muss von jedem Individuum von neu auf erlernt werden, und nur die menschliche Sprache kann und muss sich in der Art und Weise verändern, wie sie Sinnesdaten filtert und Aufmerksamkeit und Wahrnehmung steuert.

Herders Sprachphilosophie baut auf dem Tier-Mensch-Gegensatz auf. Bei diesem beruft sich Herder auf Samuel Reimarus' Verhaltensforschung, in der dargelegt wird, wie die „*Kunsttriebe*“ der Tiere (Herder 1985, 713), z. B. ihre Fähigkeit zum Nestbau oder zur Konstruktion von Spinnennetzen, in den die jeweilige Tierart bestimmenden Instinkten von Geburt an angelegt ist; konstant regelt diese „Fertigkeit“ das Verhältnis der Art zu der jeweiligen ökologischen Nische (Herder 1985, 712–713).² Bei der Gattung Mensch verhält es sich grundsätzlich anders. Diese vermag sich ausschließlich mit Hilfe der menschlichen Sprache und Kultur unter den unterschiedlichsten Bedingungen eine Welt einzurichten. Bei der menschlichen Sprache, so Herder, handelt es sich in ihrer Grundfunktion nicht primär um ein intersubjektives Verständigungsmittel von schon vorab festgelegten

2 Herder bezieht sich auf Hermann Samuel Reimarus, *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunst-Triebe* (1760). – In Herders Text finden sich Zitate, doch keine Seitenverweise auf Reimarus. Stattdessen verweist Herder auf seine Betrachtungen in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*. So zitiert Herder, um nur die wichtigste Passage rauszugreifen: „*Jedes Tier hat seinen Kreis, in den es von der Geburt an gehört, gleich eintritt, in dem es lebenslang bleibet, und stirbt: nun ist es aber sonderbar, daß je schärfer die Sinne der Tiere, und je wunderbarer ihre Kunstwerke sind, desto kleiner ist ihr Kreis: desto einartiger (sic!) ist ihr Kunstwerk.*“ [...] Die Spinne webet mit der Kunst der Minerve; aber alle ihre Kunst ist auch in diesem engen Spinnraum verwebet; das ist ihre Welt! Wie wundersam ist das Insekt, und wie enge der Kreis seiner Wirkung! [...]. Nach aller Wahrscheinlichkeit und Analogie lassen sich also, „*alle Kunsttriebe und Kunstfähigkeiten aus den Vorstellungskräften der Tiere erklären*“ (1985, 712–713).

Wahrnehmungen und Bedürfnissen, sondern um einen variablen Filter von Sinnesdaten, ein Instrument der Aufmerksamkeitssteuerung und somit um ein Medium der Welt- und Sinnkonstitution. Daraus folgt, dass von vornehmerein im Menschen als Gattungswesen die Möglichkeit zur Freiheit angelegt ist (Herder 1985, 711–720). Während nun normalerweise Individuen in ihrem Alltag die Welt ihrer jeweiligen Kultur wahrnehmen und bewohnen, kommt es vor allem im Kunsterlebnis zur Möglichkeit der Erfahrung des menschlichen Potentials, kreativ in die Gestaltung der Welt einzugreifen. Bei der Betrachtung der idealisierten menschlichen Gestalt in Form einer griechischen Plastik kann daher genauso wie bei der Lektüre oder Aufführung eines Shakespeare-Dramas im Kunsterlebnis das Potential des Gattungswesens im einzelnen Menschen aktiviert werden.³

Dieser zugegebenermaßen recht verkürzte und schematische Blick auf Herders Kunsttheorie und Sprachphilosophie sollte nicht nur ausreichen, den systematischen Stellenwert Herders für die drei Kapitel von Kellers *Grünem Heinrich* zu betonen, die sich mit Heinrichs neu entdeckter Mission, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, befassen, sondern auch, den programmatischen Aspekt dieser Kapitel für Kellers Ästhetik zu unterstreichen. Dabei möchte ich im Folgenden allerdings keinesfalls behaupten, dass Keller Herders Sprachphilosophie und dessen darauf aufbauende Ästhetik einfach übernähme. Stattdessen möchte ich zeigen, wie die drei Kapitel, die in der zweiten Fassung vom *Grünen Heinrich* die Titel „Der Grillenfang“, „Der borghesische Fechter“ und „Vom freien Willen“ tragen, einerseits auf Herders Sprachphilosophie und Ästhetik zurückgreifen, diese andererseits jedoch, mittels einer Auseinandersetzung mit einer materialistischen Anthropologie aus Evolutionsperspektive, ganz entscheidend abwandeln. Dabei bleibt jedoch ein zentraler Aspekt von Herders Sprachphilosophie und Kunsttheorie konstant. Dieser liegt für Keller ebenso wie für Herder in der Insistenz auf der weltkonstituierenden Funktion von Sprache, die für beide mit der Ablehnung eines ausschließlich mimetischen Kunstverständnisses einhergeht, das auf einem Modell von Repräsentation beruht.

³ „Wir treten an eine Bildsäule, wie in ein heiliges Dunkel, als ob wir jetzt erst den *simpelsten Begriff* und *Bedeutung der Form* und zwar der edelsten, schönsten, reichsten Form, eines *Menschlichen Körpers*, uns ertasten müßten. Je einfacher wir dabei zu Werk gehen, und wie dort *Hamlet* sagt, alle Alltags-Kopien und das Gemäl und Gekritz von Buchstaben und Zügen aus unserm Gehirn wegwischen: desto mehr wird das stumme Bild zu uns sprechen und die heilige Kraftvolle Form, die aus den Händen des größten Bildners kam und von seinem Hauch durchwehet dastand, sich unter der Hand, unter dem Finger unsers innern Geistes beleben. Der Hauch dessen, der schuf, wehe mich an, daß ich bei seinem Werk bleibe, treu fühle und treu schreibe!“ (Herder 1994, 282).

Wie schon erwähnt, findet sich Kellers programmatische Auseinandersetzung mit der Aufgabe des Schriftstellers eingebettet in eine mit Ironie durchflochtene Schilderung der Erfahrungen, die Heinrich während seines Studiums macht. Der Umstand, dass die Entdeckung seiner idealistischen Mission und seines literarischen Sendungsbewusstseins im Kontext eines Kollegs zur Evolution des Nervensystems und der Physiologie der menschlichen Sinneswahrnehmung geschieht, verdient nähere Aufmerksamkeit.⁴ In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* (1854/55) wird der Darstellung der Vorlesungsveranstaltung sowie Heinrichs Aufnahme und Verarbeitung derselben sogar noch wesentlich mehr Aufmerksamkeit gewidmet. In der zweiten Fassung bildet die Erzählung von Heinrichs Studium und Teilnahme am anthropologischen Kolleg, entschieden verkürzt, die zweite Hälfte des Kapitels „Der borghesische Fechter“. Auch wird in der zweiten Fassung im Gegensatz zur ersten Heinrichs Studium stärker auf das anthropologische Kolleg fokussiert und den anschließenden Studienberichten von Heinrichs Erfahrung mit der Rechts- und Geschichtswissenschaft weniger Platz eingeräumt. Zur Profilierung trägt in der zweiten Fassung weiterhin die Tatsache bei, dass zwar weniger vom Inhalt der Vorlesungen mitgeteilt wird, doch deren Aufnahme und Wirkung auf Heinrich insbesondere hinsichtlich ihrer philosophischen Implikationen wesentlich stärker markiert werden.

So betont das erzählende Ich der zweiten Fassung, dass der Dozent seinen Gegenstand kontinuierlich, detailliert und völlig sachlich darstellt, so dass anfangs das erlebende Ich des jungen Heinrich, der bislang an dem Schöpfungsgedanken festhielt, diesen allmählich fallen lässt. Dabei zeigt Heinrich sich zunehmend fasziniert, wenn der Dozent erklärt, wie sich die Funktionalität der sich im Laufe der Evolution entwickelnden Organe jeweils perfektioniert hat. Allerdings lässt sich Heinrich auch gelegentlich durch anschauliche, verbildlichte Vorstellungen des Vorgetragenen ablenken. Das Kapitel „Der borghesische Fechter“ schließt dann mit folgendem Absatz:

Doch der Ernst des Lehrers und die ebenmäßige Ruhe seiner Rede überwanden schließlich solche Störungen und stellten eine Aufmerksamkeit her, die bis zum Schlusse andauerte, hier aber einer gewissen Betroffenheit Platz machte. Denn nachdem er die Lehre von der Sinnesentwicklung mit der Entstehung des menschlichen Bewußtseins abgeschlossen, endigte er, aus seiner Zurückhaltung heraustrittend, mit der unverhohlenen Bestreitung der

⁴ Zu Kellers Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Naturwissenschaft und dem Materialismus im Hinblick auf seine Lehrerfiguren während seines Heidelberger Studiums, vor allem zu Ludwig Feuerbach, Jakob Henle und Jakob Moleschott vgl. Ritzer (2000). Ritzer zeigt, wie Keller in seinem Bildungsroman die beiden Physiologen Henle und Moleschott in einen Charakter umbildet, wobei seinem Helden Heinrich gerade Moleschotts bornierter Determinismus (im Gegensatz zu Henles physiologischem Materialismus) zum Stein des Anstoßes wird.

Existenz eines sogenannten freien Willens. Er that es mit wenigen gemäßigen Worten, die, wenn auch sanft und friedlich, doch keineswegs triumphierend oder selbstzufrieden tönten; vielmehr klang ein so herbes Ent sagen deutlich hindurch, daß ich mich sofort dagegen auflehnte, da die Jugend nie gewillt ist, etwas für gut und köstlich Geltendes so leicht dahin zu geben. (III, 18)

Das anthropologische Kolleg hat offenbar seinen intellektuellen Höhepunkt erreicht, als es dem Dozenten gelungen ist, seinen Zuhörern (sic!) in systematisch aufeinander aufbauenden Vorlesungen zu erklären, wie sich das menschliche Bewusstsein innerhalb einer Evolutionsgeschichte der Physiologie der Sinneswahrnehmungsorgane sowie des zentralen Nervensystems entwickeln konnte, ja gewissermaßen musste. Entgegen seiner bis dahin durchgehaltenen Abstinenz irgendwelcher Kommentare zu dieser Entwicklungsgeschichte und der Unterordnung seines Vortragsstils unter die strengen Prinzipien einer objektiven naturwissenschaftlichen Darstellung, die Heinrich dazu gleich anfangs veranlasst hatten, seine mitgebrachten Vorurteile in Form von Vorstellungen von der göttlichen Schöpfung fallen zu lassen und stattdessen die sich ihm bietende Evolutionsgeschichte vorurteilsfrei zu verfolgen, provoziert die abschließende Betrachtung des Dozenten, bei der er deutend das Resultat seiner Präsentation in eine wertende Perspektive setzt, bei Heinrich eine ebenfalls wertende Perspektive auf die des Dozenten. Dabei wird Heinrichs Reaktion fast als ein spontaner Verteidigungsreflex beschrieben, der geradezu im Gegensatz zu einer Schlussfolgerung, die aus rationaler Überlegung erfolgt wäre, zu verstehen ist. Es gilt jedoch ebenfalls zu beachten, dass die ethisch wertende Perspektive, die vom Dozenten durch sein Leugnen der Möglichkeit der menschlichen Willensfreiheit eingebunden wird, aus der Perspektive des erzählenden Ich als ein eher lebensgeschichtlich bedingter Registerwechsel des Dozenten beschrieben wird, als Teil seiner auf Reife beruhenden Fähigkeit zur Selbstbeherrschung und Ent sagung. Diese artikuliert sich gerade auch im Vortragsstil des Dozenten, was nun allerdings dessen Leugnung der menschlichen Willensfreiheit innerhalb dieses vitalistischen Rahmens des erzählenden Ich genauso wenig in naturwissenschaftlichen objektiven Tatsachen gegründet sein lässt wie die vehemente Verteidigung dieses vermeintlich menschlichen Alleinstellungsmerkmals seitens des jungen Heinrichs. Ja, dessen Fähigkeit zur Ent sagung ließe sich ironischerweise gerade entgegen der Behauptung des Dozenten als ein Beweis seiner Willensfreiheit deuten.

Der Vergleich mit den „Luftschlössern“ findet sich ausschließlich in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* (III, 25) – in einer Textpassage, in der Heinrichs Studium abschließend resümiert wird. Dieses Studium wurde zunächst mit der Absicht aufgenommen, sich mit der menschlichen Anatomie vertraut zu machen, um besser die menschliche Gestalt zeichnen zu können. Doch Heinrich besucht anstelle einer anatomischen Lehrveranstaltung ein anthropologisches Kolleg, wo

er, wie oben resümiert, als Reaktion auf die Verneinung der Willensfreiheit seitens des Dozenten bei sich den dringenden Wunsch entdeckt, diese zu verteidigen. Daraufhin unternimmt er seine ersten literarischen Versuche. Vor allem aber – das ist die eigentliche Pointe – geht er in einen nahegelegenen Park und beobachtet dort Spinnen. Beeindruckt von der ungestörten Zielstrebigkeit einer Spinne beim Bau und Wiederaufbau ihres Netzes, zerstört er dieses Netz, was allerdings am Verhalten der Spinne nichts ändert. Heinrichs Reaktion auf diese Beobachtung wird vom erzählenden Ich folgendermaßen kommentiert:

Hierüber erstaunte ich nicht wenig; denn eine solche Entschlußfähigkeit in dem winzigen Gehirnchen [der Spinne; DvM] erhab sich beinahe zu der menschlichen Willensfreiheit, die ich behauptete, oder sie zog diese zu sich herunter in den Bereich des blinden Naturgesetzes, des leidenschaftlichen Antriebes. Um diesem zu entrinnen, erhöhte ich sofort meine sittlichen Ansprüche, da es beim Bau von Luftschlössern auf ein Mehr oder Weniger an Unkosten ja niemals ankommt. Ob auch Luftschlösser sich verwirklichen, oder ob sie mindestens dazu dienen, eine goldene Mittelstraße zu schützen, wie das römische Kastrum einst den Heerweg, wird wohl das Geheimnis einer Erfahrung sein, welches erworbene Bescheidenheit nicht immer preisgibt. So war ich also mit dem glänzenden Schwerte der Willensfreiheit bewaffnet, ohne aber ein Fechter zu sein. Daß ich erst beabsichtigt hatte, einige anatomische Einsicht behufs der Darstellung der menschlichen Gestalt zu holen, wußte ich fast nicht mehr und unterließ jedes weitere Vorgehen in dieser Richtung. (III, 25)

Das erzählende Ich beschreibt, wie das erinnerte und erlebende Ich in seiner Umdeutung des instinktgesteuerten Verhaltens in ein Zeichen von äußerster Entschlußfähigkeit in seinen humanistischen Grundannahmen zutiefst verunsichert wird. Der Tier-Mensch-Unterschied, der nach Heinrichs philosophischer Anthropologie in der menschlichen Willensfreiheit liegt, ist plötzlich erschreckend verringert worden. Als Reaktion darauf versucht er nun noch vehemente, dieses sittliche Alleinstellungsmerkmal des Menschen zu stützen, was sein neu entdecktes Sendungsbewusstsein stärkt. Dass der Anlass zur erneuten Aktivierung von Heinrichs Missionsbedürfnis, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, ausgerechnet auf seiner Reaktion auf die Beobachtung des unbeirrbaren Insistierens einer Spinne, ihr Netz neu zu konstruieren, beruht, hebt an dieser entscheidenden Stelle Kellers intertextuellen Bezug zu Herders Sprachphilosophie und Anthropologie hervor.

Die Verteidigung der menschlichen Willensfreiheit, in der für Heinrich das Hauptanliegen seiner literarischen Versuche zu liegen scheint, wird dann noch kommentierend vom erzählenden Ich als ein ‚Luftschlösser-Bauen‘ charakterisiert. Dabei erscheint das ‚Bauen‘ zunächst in seiner umgangssprachlichen Verwendung als eine unrealistische, idealistische Träumerei. Doch dann wird dieses Bild auf die idealistische Dimension der Literatur und ihre potentiell zivilisatori-

sche Leistungsfähigkeit hin befragt. Luftschlösser mögen vielleicht nichts kosten, doch das heißtt noch lange nicht, dass der geistigen, imaginativen, planerischen Arbeit ihres ‚Bauens‘ keine eigenständige zivilisatorische Funktion zukommen kann, die sich mit dem provisorisch geplanten und kurzfristig eingerichteten Marschlager der römischen Armee vergleichen lässt, das dazu diente, schnelle Verkehrswege fürs expandierende Territorium zu schützen.

Als *tertium comparationis* der Gegenüberstellung des römischen Kastrums und der Literatur wird die Funktion gewählt, eine „goldene Mittelstraße“ zu schützen, welche die Lebensweisheit vom goldenen Mittelweg zitiert und abwandelt. Dabei reichert die Substitution von „Straße“ für „Weg“ die abgegriffene Metapher um eine wörtliche Dimension an. Eine Straße muss geplant und gebaut werden, wozu technisches Wissen gehört. Doch was wäre unter den zu vermeidenden Extremen zu verstehen, gegen welche die literarische Praxis einen Schutz bieten könnte? Innerhalb der Straßenmetapher ginge es wohl darum, den Abstand zwischen tierisch-instinktivem Verhalten und menschlicher Willensfreiheit zu erhalten, und dabei weder in das Extrem eines materialistischen Determinismus noch in das eines voluntaristischen Idealismus zu verfallen. Inwieweit nun diese Praxis mit Erfolg gekrönt wird und worin dieser bestünde, diese Überlegung wird vom erzählenden Ich in einer *ut omittam*-Geste offengelassen, womit sie ganz gezielt auf dem Abstand zwischen erzählendem und erlebenden Ich insistiert. In den beiden rückblickenden, Heinrichs Studium zusammenfassenden Sätzen, wird dann noch einmal der Wechsel von der Kunst zur Literatur zusammengefasst, wobei das erzählende Ich ironisch daran erinnert, wie für ihn der Abschied von der Landschaftsmalerei seinen Ausgang von der intensiven Beschäftigung mit dem borgesischen Fechter genommen hat.

Bevor ich mich nun im Folgenden der Gegenüberstellung von Heinrichs „kolossale[r] Kritzelei“ (II, 264) in einer unbeendeten Federskizze mit seiner Vertiefung in die Betrachtung des borgesischen Fechters zuwende, um die Analyse der Darstellung von Heinrichs Entdeckung seines literarischen Sendungsbewusstseins abzuschließen, möchte ich darauf aufmerksam machen, wie sich z. B. in der wiederholten Verwendung des Wortes ‚Luftschloss‘ ein ganz entscheidendes Element von Kellers Prosa zeigt, auf das sich der linguistische Begriff des Code-Switching anwenden ließe. In Kellers Prosa geht es nämlich um den Wechsel zwischen unterschiedlichen Sprecherpositionen, Zeichenregistern und Diskursen. Besonders häufig findet sich dieses Code-Switching bei Keller dann, wenn ausgedehnte Vergleiche oder Metaphern aus einer figurativen Verwendung ins Wörtliche gekippt werden und diese Wendung dann wieder rückgängig gemacht wird. Letzteres ist sowohl beim ‚Luftschlösser-Bauen‘ als auch bei der „goldene[n] Mittelstraße“ der Fall (III, 25). Das Code-Switching verwan-

delt somit eine Textpassage in ein heterogenes Universum, in dem Lesende dazu aufgefordert werden, aktiv zwischen einer semiotisch-rhetorischen Lektüre, welche die Bezüge unterschiedlicher Zeichen untereinander fokussiert, und einer mimetisch-diegetischen Lektüre, die sich aufs Signifikat konzentriert, hin- und herzuwechseln und diese unterschiedlichen Lesestrategien miteinander zu kombinieren und in Bezug zu setzen. Bei diesem Prozess ergeben sich Besetzungen von hergebrachten Begriffen und Metaphern, was tiefe Einsichten und neue Verwendungen ermöglicht.

Die Strategie des Code-Switching der oben zitierten Prosapassage lässt eine entscheidende pragmatische Dimension von Kellers Texten aufscheinen. Dadurch dass der rhetorische, mimetische oder ästhetische Charakter von Zeichen und ihrer Verwendung nicht stabil oder eindeutig vorgegeben ist, sondern das Register wechseln kann, werden Lesende zur Einübung einer aktiven Auseinandersetzung mit den wahrgenommenen Zeichen, Dingen und Verweisen aufgefordert. Dieser Appellcharakter der Literatur für einen aktiven Umgang mit Symbolisierungsprozessen soll im Folgenden weiter analysiert werden. Ja, der aktive Umgang mit der eigenen Umgebung und Wahrnehmung, der dieser Funktion der Kunst zugrunde liegt, enthüllt sich dem Protagonisten des *Grünen Heinrich* im letzten Kapitel des dritten Buchs, in dem Heinrichs Jugenderzählung zu einem Abschluss gebracht wird und der Protagonist aufgibt, seine alleinerziehende Mutter für seine Schwierigkeiten im Leben verantwortlich zu machen. Stattdessen nimmt er ein Studium in Angriff, weil er plötzlich erkennt, wie er seine Umgebung und sich selbst anders und aktiv wahrnehmen kann.

Zunächst werde ich mich mit einem Negativbeispiel beschäftigen, d. h. einem Beispiel dafür, wie Heinrichs bisherige künstlerischen Bestrebungen in Isolation von seiner Umgebung in einer Krise münden bzw. stagnieren, sich verrennen und verfahren, weil er eben gerade nicht aktiv mit Symbolisierungsprozessen umgeht, sondern in völliger Passivität verharrt. Es handelt sich um die Erzählung von Heinrichs „Kritzelei“ im Kapitel „Der Grillenfang“, in die Heinrich verfällt, nachdem er seinen Freund und Rivalen Ferdinand schwer bei einem Duell verletzt hat und sich nun von Schuldgefühlen und Sorgen geplagt in seinem Zimmer isoliert. Grimms Wörterbuch bestimmt die „GRILLENFÄNGEREI“ als einen nur metaphorisch verwendeten Ausdruck, der ursprünglich die Beschäftigung mit eher verspielt-witzigen, sinnlosen Spinnereien und Hirngespinsten bezeichnete, dann aber zunehmend für eine melancolisch-pedantische, aber auch sinnlos-minutiöse Verstrickung in die eigenen Gedanken verwendet wird.⁵ Im Kapitel „Der Grillenfang“ wird nun erzählt, wie Heinrich eine angefangene

5 Grimm (online) Bd. 9, Sp. 327–329.

Skizze wiederaufnimmt und mit der Feder an diesem Bild weiterarbeitet, wobei er allmählich eine riesige Fläche bekratzelt:

An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspann, so oft ich zur Arbeit anheben wollte, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den größten Teil der Fläche bedeckte. [...] Nur hier und da zeigten sich kleinere oder größere Stockungen, gewisse Verknotungen in den Irrgängen meiner zerstreuten gramseligen Seele, und die sorgsame Art, wie die Feder sich aus der Verlegenheit zu ziehen gesucht, bewies, wie dasträumende Bewußtsein in dem Netze gefangen war. So ging es Tage, Wochen hindurch [...]. (II, 263)

Der Vergleich von Heinrichs obsessiver „Kritzelei“ mit der ‚Gefangenschaft‘ in einem „Spinnennetz“ erlaubt es dem erzählenden Ich, seine Kunst als vergebliche Versuche seines Bewusstseins zu schildern, zu sich zu kommen. Die „Kritzelei“ produziert Zeichen ohne Code, Zeichen, die genauso unleserliche Schrift- wie unerkennbare Bildelemente sein könnten (Berndt 2021). In diesem Sinne sind es weder Merkzeichen, mit deren Hilfe er sich über eigene Gedanken oder Empfindungen Klarheit verschaffen könnte, noch Zeichen, mit deren Hilfe er „Luftschlösser“ bauen oder eine wahrzunehmende Welt konstruieren könnte. Die Oberfläche des Bildes ist vielmehr das Verzeichnis der Spuren von Heinrichs obsessivem, völlig in sich selbst verstricktem Brüten, reines Symptom, eine bekratzte Oberfläche ohne Rahmen oder Formelemente, die somit weder eine Totalität noch ein Netzwerk noch einen Rhythmus erkennen lassen. Heinrichs Kritzelei, so könnte man auch sagen, ist ein Bild oder ein Modell von Weltlosigkeit.

Weil Heinrich sich nicht selbst aus seiner Verstrickung in dieses ‚Unwesen‘ lösen kann, erlebt er es als Befreiung, dass sein Freund Erikson das aufgespannte Zeichenblatt mit der Faust zerstößt. Durch diesen Befreiungsakt wird Heinrichs Blick auf seine Umgebung grundlegend geändert. Was bislang nur ein nicht wahrgenommener Hintergrund seiner unmittelbaren Umgebung war, wird ihm plötzlich zum Anlass einer aktiven Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt.⁶ Diese neue Wahrnehmung ist nicht einfach ein passives Aufnehmen, sondern sie ist aktiv und durch einen Kunstgegenstand vermittelt. Als er die Plastik des borghesischen Fechters in seinem Zimmer zum ersten Mal wahrnimmt, scheint ihm

⁶ Vgl. hierzu auch Neumann, die Heinrichs Kritzelei im „Übergang zwischen Bild und Schrift angesiedelt“ analysiert (2009, 159–200) und in der Zerstörung des Bildes einen „Umschwung der Betrachtungsweise“ Heinrichs lokalisiert (2009, 173). Neumann zeigt sehr detailliert auf dem Hintergrund der Rezeption des borghesischen Fechters, wie sich Keller mit Hilfe von Heinrichs Begegnung mit diesem Symbol unterschiedlichster neo-klassischer Kunstverständnisse von eben genau diesen entschieden verabschiedet zu Gunsten einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Anthropologie und Naturwissenschaft.

diese Skulptur ein eigenes inneres Licht auszustrahlen, obwohl es sich bei ihr nur um eine verkleinerte, etwas schäbige Kopie handelt. In Heinrichs Beschäftigung mit dem borghesischen Fechter hätten wir nun ein positives Beispiel dafür, wie ein Kunstgegenstand Wahrnehmungs- und Symbolisierungsprozesse freisetzen kann. Heinrich bemüht sich, die kleine Plastik abzuzeichnen. Anschließend versucht er, die Stellung des Fechters in seiner Darstellung zu ändern. Zwar wird er bei diesem Versuch mit seinen technischen Grenzen konfrontiert, doch enthüllt sich ihm dabei auch ein neues Verhältnis zum Kunstwerk. In der intensiven Auseinandersetzung mit dieser dreidimensionalen Skulptur, die er in seiner Vorstellung zu modifizieren, ja zu animieren anstrebt, indem er in seiner Vorstellung den dargestellten Fechter eine aufrechte Stellung einnehmen zu lassen versucht, wird Heinrich mit der emphatischen Präsenz einer Plastik konfrontiert, die ihm im Gegensatz zur illusionistischen Repräsentation eines Gemäldes oder einer Zeichnung zu stehen scheint. Dieser zweite intertextuelle Bezug zu Herders *Plastik* betont die vehemente Kritik einer Verabsolutierung des Repräsentationsparadigmas. Während es beim illusionistischen Gemälde um die Repräsentation eines im Hier und Jetzt abwesenden Gegenstandes geht, wird in der intensiven Beschäftigung des Betrachters mit der Plastik die menschliche Gestalt präsent.⁷ Heinrichs Beschäftigung mit dem borghesischen Fechter wird ihm zum Ansporn, sich einem neuen Gegenstand zuzuwenden, und zwar der belebten menschlichen Gestalt.

Nach Heinrichs Konfrontation mit den Grenzen seiner Fähigkeiten als Zeichner und Maler folgt ein positives Beispiel, bei dem er sich zwar nicht als besserer Künstler entdeckt, aber dafür als aktiv in seine eigene Haltung und Einstellung zur Welt eingreifend erfährt. Er realisiert nämlich, dass die Hinwendung zur Darstellung des Menschen von ihm auch einen grundlegenden Wandel in seiner Einstellung zu sich und seiner Vergangenheit verlangt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sich vornehmlich als Opfer der Erziehung seiner Mutter verstanden. Sie war es, die es ihm als Alleinerziehende erlaubt hatte, sich ausschließlich der Landschaftsmalerei, einer aus seiner Sicht technisch nicht gerade anspruchsvollen Gattung der Malerei, zu widmen, die daher auch kein weiteres Studium von ihm verlangte. Im Gegensatz dazu hätte väterliche Strenge ihn sowohl an Disziplin gewöhnt als auch seinen Widerspruchsgeist und Freiheitsdrang gefördert. So versucht Heinrich dann, das Vaterbild in seiner Erinnerung wiederzubeleben:

⁷ Selbstverständlich kann dieser Aspekt von Kellers Ästhetik auch im größeren Kontext von Kellers Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Diskurs zur Lessings *Laokoon* gesehen werden. Siehe hierzu besonders Dominik Müllers Aufsatz in diesem Band, sowie Ernst Osterkamps Analyse der Eingangspassage der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* als einen Kommentar auf das Landschaftsgemälde in der Dichtung statt in der Malerei (2009, 141–158).

Indem ich bei dieser Vorstellung von Sehnsucht und Widerspruch, von einem mir unbekannten aber süßen Gefühle des Gehorsams und trotziger Freiheitslust gleichzeitig erglühte, suchte ich die mir fast gänzlich verwischte Gestalt [des Vaters; DvM] heraufzuführen, vermochte es aber im Wogen der Gedanken zuletzt nur durch das Auge der Mutter, wie sie den Abgeschiedenen im Traume gesehen. (III, 11–12)

Während die Mutter ihm ein Vaterbild eines mühselig beladenen in die Ewigkeit fortschreitenden Wanderers vermittelt, vermag Heinrich nun zum ersten Mal in seiner neu aktivierten Erinnerung an die Traumberichte seiner Mutter dieses Vaterbild für sich zu korrigieren:

Mir hingegen erweckte jetzt das Gedenken dieses unverdrossenen Wanderns des freundlichen Geistes durch die unbekannte Ewigkeit eher das vorbildliche Anschauen eines nicht zu brechenden Lebensmutes, des rastlosen Verfolgens eines Ziels. Ich sah den Mann selbst dahinschreiten und mir zuwinken, und als das Bild allmählich sich von der Tafel der Erinnerung löste und verschwand, sagte ich mir entschlossen: Was kann es helfen! du darfst nicht länger säumen und mußt die fehlende Kenntniß nachholen! Ich nahm mir also vor, mich unverweilt an das Studium der Anatomie zu machen, so weit dieselbe wenigstens zu Verständnis und Darstellung der menschlichen Gestalt unentbehrlich ist. (III, 12–13)

Heinrich erfährt die Möglichkeit, seine Einstellung zu ändern, seine weitere Laufbahn in die Hand zu nehmen und sich dabei von den ihn prägenden Einflüssen seiner Mutter abzugrenzen. Ihm gelingt dies, indem er ein Bild aus der Erinnerung isoliert, seiner hergebrachten Deutung entzieht und gezielt umcodiert und neu semantisiert.

Natürlich wissen Lesende dieses Romans, dass die meisten Projekte des Protagonisten, die auf derart herzhaften Entschlüsse fußen, kaum je von dauerhaftem Erfolg gekrönt sind. Doch darauf kommt es in diesem Kontext nicht an. Stattdessen geht es darum, wie sich für Heinrich die menschliche Fähigkeit zeigt, aktiv in vorgeprägte Wahrnehmungs- und Handlungsweisen einzutreten. Die Möglichkeit menschlicher Willensfreiheit äußert sich in einem Symbolisierungszugriff, der in einer affektiven Umbesetzung eines vorgegebenen, ihn prägenden Erinnerungsbildes besteht.

Allerdings folgen die Äußerungen der menschlichen Willensfreiheit keinem Masterplan. Stattdessen werden die aktive Symbolisierung und Wahrnehmung der äußeren Umgebung und inneren Einstellung immer wieder durch zufällige Provokationen und Ereignisse hervorgerufen. Das ist der Fall, als Heinrich erst nach der Zerstörung der „Kritzelei“ zum ersten Mal die kleine Kopie des borghesischen Fechters wahrnehmen kann, oder als er bemerkt, wie seine Spinnenbeobachtungen ausgerechnet das von ihm behauptete Alleinstellungsmerkmal des Menschen gefährden, oder auch in der eigenen inneren Verfassung, als es ihm plötzlich möglich wird, das ihn steuernde Vaterbild umzucodieren. Dieser eher

zufällige Anstoß kommt von außen und veranlasst eine spontane Reaktion, die mit einem Windstoß verglichen wird, der eine ruhige Wasseroberfläche sich kräuseln lässt. Was somit dann noch von diesem menschlichen Alleinstellungsmerkmal der Willensfreiheit übrig bleibt, ist eine regulative Idee im Sinne Kants. Dieser Gedanke wird besonders eindringlich in Heinrichs letzter Bleistiftformulierung:

„Ja, ein verantwortlichkeitsschwangeres Wesen treibt in den Dingen und kräuselt den Spiegel der ruhigen Seele: die Frage nach einem gesetzmäßigen freien Willen ist zugleich in ihrem Entstehen die Ursache und Erfüllung desselben, und wer einmal diese Frage gethan, hat die Verantwortung für eine sittliche Bejahung auf sich genommen!“ (III, 22)

Wie es bei den Äußerungen der menschlichen Willensfreiheit immer auch um zufällige Anstöße von außen geht, weil sie keinem bewussten Plan untergeordnet werden können, so kann Heinrich nach seiner Entdeckung des Wunsches, die menschliche Willensfreiheit zu verteidigen, dieses Sendungsbewusstsein zwar zumindest für eine gewisse Zeit in literarischen Versuchen realisieren, doch lässt sich daraus noch lange kein durchdachtes und realisierbares Ausbildungsprogramm ableiten. Stattdessen ist mit diesem Drang bei Heinrich nur ein allgemeines menschliches Potential aktiviert worden, dessen genauere Entfaltung keineswegs vorhersehbar ist.

In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* beschreibt die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Aktivierung dieses Potentials prominent im Einleitungsabsatz des dritten Kapitels des vierten Buches:

Aber der freie Wille des Menschen gleicht dem Keime, der im Samenkorne liegt und des feuchten und warmen Erdreiches bedarf, um sich entwickeln und wachsen zu können. Heinrich mußte sogleich erfahren, daß dieser Keim, dieser läbliche Vorsatz des freien Willens, auch beim besten Willen, noch über seine Meinung hinaus das bedingteste Wesen von der Welt ist und ohne die nothwendige Nahrung, ohne einen gesättigten Grund von Erfahrung, Einsicht und bereits erfüllten Bestimmungen so ruhig schläft, wie das Weizenkorn auf dem Speicher. Dieser Grund, dieser Humus aber ist für jede Anlage ein anderer, gleichwie die Distel nicht da gedeiht, wo das Korn wächst, die Fichte noch fortkommt, wo die Tanne verschwindet, und selbst auf dem gleichen Boden bildet der Lindenkeim ein rundes Blatt, die Eiche ein gezacktes. (XII, 252)

Mit dem Bild des Samenkorns wird das wohl bekannteste, auf Aristoteles zurückgehende Bild einer teleologischen Entwicklung aufgegriffen und auf die Entwicklungschancen des Protagonisten des Bildungsromans angewandt. Durch die spezifischen Verweise aus dem Erfahrungsbereich des Acker- und Waldbaus angereichert, vermag das Bild in dieser Fassung das idealistische Bildungsideal eines Herder, Goethe oder Humboldt abzuwandeln, zu konkretisieren und materialistisch zu rahmen. Nachdem Heinrich die menschliche Willensfreiheit jedoch als Alleinstellungsmerkmal des Menschen im gesamten Tierreich entdeckt hat,

wird nun ausgerechnet mit diesem Bild dieses Alleinstellungsmerkmal mit dem im Samenkorn angelegten Entwicklungsziel eines Organismus im Pflanzenreich gleichgesetzt. Dabei dienen die Einschübe aus dem Erfahrungsbereich des Wald- und Ackerbaus, das seit Aristoteles etablierte Bild einer vorbestimmten Entwicklung auf ein festgelegtes Ziel hin in seiner Übertragungsfähigkeit auf die Entwicklung des Menschen als Einzel- und Gattungswesen einerseits ganz entschieden der Idealisierung. Andererseits entziehen sich die Einschübe aber auch einem vereinheitlichenden Schematismus, indem suggeriert wird, dass es letztlich um die unterschiedlichsten Voraussetzungen und Umstände geht, mit deren Hilfe sich die verschiedenen Arten und Unterarten in ihrer jeweiligen Eigenheit entfalten. Kurz, statt um die Realisierung des Freiheitsideals des Menschen als Gattungswesen, wie es im Zentrum des idealistischen Kunstprogramms in der deutschen Klassik steht, geht es Kellers Bildungsroman sowohl um das menschliche Bemühen als auch um das Scheitern und Irren des Individuums. Diesen Realismus prägt die Auseinandersetzung mit den Praktiken der Symbolisierung, Sinnstiftung und Weltkonstitution.

3 Politik der Medienästhetik: *Das verlorene Lachen*

Kellers Realismus lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Kunstauffassung einer neo-humanistischen Anthropologie verstehen. Wie ich bisher gezeigt habe, zeigt sich dies vor allem in der Insistenz auf der weltkonstituierenden Funktion symbolischer Praktiken sowie der Ablehnung eines mimetischen Text- und Kunstmodells. Dabei konnte ebenfalls beobachtet werden, dass sich Keller kritisch von dem aus der klassischen Antike übernommenen idealisierenden Menschenbild abgrenzt. Wie sich in seiner Auseinandersetzung mit Herders neo-humanistischer Anthropologie ablesen lässt, fordert er, dass sich die Literatur statt mit der idealisierten Gestalt *des Menschen*, wie z. B. dem borghesischen Fechter, mit Menschen aller Art in ihrer lebendigen Vielfalt mit ihrem menschlichen Potential, ihrer Bedingtheit und ihren allzu menschlichen Schwächen befassen soll. Doch das Bemühen, Menschen aus bislang in der Literatur weniger beachteten sozialen Klassen, Beschäftigungsgruppen und Regionen in die Literatur einzubeziehen, wie sie sich in der realistischen Literatur seiner Zeitgenossen, eines Jeremias Gotthelf oder Bertold Auerbach findet, ist auch nicht ohne seine Probleme, bzw. löst damit noch nicht dieses neu formulierte Darstellungsanliegen der Literatur. Hinsichtlich dieser Bemühungen stellt Keller gleich am Anfang seiner ersten Gotthelf-Rezension die etwas pointierte Frage: Wen adressiert und

interessiert die differenzierte Darstellung ländlicher, ärmerer Leute eigentlich? Sind es die Hüttenbewohner des Landvolks oder die Bürgerklassen der Städte? War es nicht eher eine Marquise als ein Schafshirt, die Gessners Idyllen gelesen hat (XV, 67–88)? In Kellers Fragen, inwiefern Bemühungen, das Sujet der Literatur zu erweitern, auch dazu führen, dass das Publikum inklusiver wird, zeigt sich ein entscheidender Aspekt seines Realismusverständnisses, der im Folgenden genauer analysiert werden soll.

Um Kellers Replik auf diejenige Spielweise des Realismus zu pointieren, die sich für die Aufnahme aller Menschen in die Kunst einsetzt und damit traditionelle Standes- und Gattungsklauseln für nichtig erklärt, werde ich mich allerdings nicht mit Kellers Gotthelf-Rezensionen, die weithin als Kellers ausführlichste literaturkritische Schriften anerkannt sind, beschäftigen, sondern vor allem mit einigen Passagen aus *Das verlorene Lachen*. Wie schon im ersten Teil dieses Aufsatzes, so soll auch hier die poetologische Dimension von Kellers Erzählwerk im Vordergrund stehen. Zwar geht es in dieser Novelle vordergründig nicht um Kunst oder dichterische Versuche, jedoch hat die weltkonstituierende Funktion symbolischer Praktiken auch in dieser Erzählung einen prominenten Stellenwert. Gerade *Das verlorene Lachen*, in dem erzählt wird, wie sich Jukundus, nachdem er sich von seiner Ehefrau getrennt hat, lokalpolitisch engagieren will und sich dazu vor allem mit gesellschaftlich marginalisierten Gestalten assoziiert, vermag ein Licht auf Kellers Auseinandersetzung mit den politischen Aspirationen, Implikationen und damit auch Möglichkeiten des Realismus zu werfen.

Jukundus' Einstellung zu sich selbst bei der Wahl seiner neuen Genossen wird folgendermaßen geschildert:

Wenn er in den Clubs und Versammlungen neben handfesten und bekannten Agitatoren allerlei aus dunklen Löchern hervorgekrochene Gesellen sah, die langjährigen Unstern in der allgemeinen Sündflut mit schmutzigen Händen zu ersäufen suchten oder die obere Schicht wie mit Feuerhaken zu sich herunterzureißen bestrebt waren, so sah er wohl, daß es keine Oberkirchenräte waren, die ihm die Hand drückten. Aber er empfand jetzt eher ein tiefes Mitleid mit solchen Heiligen, die er als die Opfer einer Welt betrachtete, von der er auch ein Lied singen zu können glaubte. Wie die heilige Elisabeth eine Vorliebe für unreinliche Kranke und Elende bezeigte und sich sogar in das Bett eines Aussätzigen legte, so hegte auch Jukundus eine wahre Zärtlichkeit für seine Räudigen und ging täglich mit Leuten, die er früher, wie man zu sagen pflegt, nicht mit einem Stecklein hätte anrühren mögen. (V, 314)

Gerade wegen der Zwielichtigkeit seiner neuen Kumpane lässt sich Jukundus zu einem tiefen Mitleid bewegen und nimmt damit für sich eine Heiligenpose ein, die sich letztlich im Umweg über die Heilige Elisabeth auf die in den Evangelien bezeugte Autorität Jesu beruft, d. h. auf Jesu radikale Offenheit für alle, gerade auch für gesellschaftlich ausgestoßene und marginalisierte Menschen.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive wird in der oben zitierten Beschreibung dieser Geste aber auch auf realistische und politisch engagierte Schriftsteller, wie z. B. Jakob Michael Reinhold Lenz oder Georg Büchner, angespielt, die ebenfalls den radikalen Inklusionsanspruch ihrer Kunst von dem Jesu aus dem neuen Testament ableiten (Lehmann 2015). In der beißenden Ironie der Erzählinstanz erscheint Jukundus' Selbststilisierung dagegen als Form eines moralischen Narzissmus, wie auch z. B. in der folgenden Formulierung, in der seine Beweggründe, die neuen Freunde zum Abendessen einzuladen, deutlich werden: „Um seinen Mut offenkundig zu bewähren und zu zeigen, daß er sie beschütze, lud er eines Tages eine schöne Auswahl seiner Freunde zu einem Festmahl ein“ (V, 315).

Nach der Charakterisierung dieses geplanten Gastmahls, in der Jukundus als eine Art von Künstler, der die Standesklausel moralisch selbstgefällig aufhebt, karikiert wird, läuft die Erzählung vom Ablauf der eigentlichen Abendunterhaltung darauf hinaus, dass Jukundus den Gesprächen, dem Klatsch und den Verleumdungsintrigen seiner Gäste in keiner Weise folgen kann und in jeder Hinsicht von der Unterhaltung ausgeschlossen ist. Die Art und Weise, in der Jukundus die Inhalte des heftigen Austauschs seiner Kumpane völlig unzugänglich sind, wird von der Erzählinstanz mit einem radikal bedeutungsentleerten, höchst kunstvollem ästhetischen Gebilde verglichen:

Es erhob sich jedoch da oder dort ein Widerspruch des einen gegen den andern oder die Auflehnung eines dritten, die Einsprache eines vierten, die nähere Erläuterung eines fünften, woraus ein wirrer Lärm gegenseitiger Vorwürfe und Anschuldigungen wurde und für den unbefangenen Zuhörer sich ergab, daß es sich um ein ziemlich ausgebreitetes und verknötetes Gewebe von geringen wenig rühmlichen Verrichtungen handelte, wegen welcher alle sich gegenseitig die ausgezeichneten Spitzbuben schalteten, und zwar in einer so künstlichen Durch- und Überkreuzung, daß wenn man, etwa nach Art der Chladnischen Klangfiguren, ein sichtbares Bild davon hätte machen können, dieses die schönste Brüsseler Spitzendarbeit dargestellt hätte, oder das zierlichste Genueser Silberfiligran, so wunderbar und mannigfaltig sind Gottes Werke. (V, 315–316)

Die salbungsvoll religiöse Dimension, die Jukundus für sich mit Hilfe seines sorgsam inszenierten Abendessens kultivieren möchte, wird von der Erzählinstanz, die diese Abendeinladung auch ein „Liebesmahl“ (V, 316) nennt, bissig hervorgehoben. Denn das „Liebesmahl“ bezeichnet in der Herrnhuter Gemeinde ein regelmäßiges brüderlich-schwesterliches Zusammenkommen der Gemeindemitglieder in der Tradition der Agape-Feiern aus dem Urchristentum. In diesem Sinne steht Jukundus' Einstellung zu seinem Unterfangen in krassem Gegensatz zum eigentlichen Geschehen bei dieser Abendveranstaltung, das hauptsächlich auf ein Intrigenspinnen und Gezänke der Versammelten hinausläuft.

Weiterhin bringt die oben zitierte Passage den Gewinn und die Kosten von Jukundus' politischen bzw. künstlerischen Aspirationen auf den Punkt. Denn die Transformation eines hässlichen Gezänkes in einen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens geschieht, wie bei den „Chladnischen Klangfiguren“, in der Transposition des Klangs in ein optisches Gebilde, das über den Vergleich mit der „schönste[n] Brüsseler Spitzenarbeit“ oder dem „zierlichste[n] Genueser Silberfiligran“ die Reden der Gäste radikal entsemantisiert und allein deren Verlauf als Netzwerk optisch fixiert. Das Produkt dieser Transposition, eine komplexe visuell wahrnehmbare Struktur, lässt sich dann als ein an-ikonisches Bild oder Gebilde betrachten, das, gerade weil es sich nicht auf einen Begriff bringen lässt und in keiner Weise auf etwas anderes zu verweisen scheint als auf sich selbst, in seiner geordneten Mannigfaltigkeit dem Betrachter den Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens bietet, als handle es sich um ein Beispiel der wunderbaren Weisheit der Einrichtung der göttlichen Werke.

Wenn wir nun aber Jukundus hinter diesem Kunstwerk als dessen Veranstalter sehen, wird klar, dass der die Standesklausel demonstrativ aufhebende, auf Inklusion bedachte Möchtegern-Künstler/Politiker seine Subjekte der Sprache beraubt bzw. diese nicht hören und verstehen kann. Doch bevor wir nun Jukundus allzu schnell dafür verurteilen, gilt es ebenso zu beachten, dass nicht nur er seine Gäste für eine selbstgefällige Inszenierung seiner politischen Ambitionen instrumentalisiert, sondern er sich – wie der Handlungsverlauf dieser Episode zeigt – wiederum selbst von seinen neuen Kumpanen unwissentlich zum Werkzeug ihrer Intrigen machen lässt. Erst als er im Auftrag seiner Genossen das sogenannte Ölweib, die Hauptquelle von bösen Gerüchten, aufsucht, um bei ihr die politische Opposition kompromittierende Informationen zu sammeln, und diese ihm ganz stolz von ihrer lügnerischen Erfindungstechnik berichtet, wird ihm bewusst, dass er sich mit seiner Mission zum Instrument einer Verleumdungskampagne hat machen lassen. Es bedarf dieser Konfrontation mit der stolz ausgestellten Beherrschung der rhetorischen Erfindungstechnik, damit Jukundus zur Einsicht gelangt, dass es sich nicht einfach um das Sammeln von Informationen und die Wiedergabe einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern um deren aktive Fabrikation handelt. Erst in diesem Moment löst er sich von seiner Eskapade in die Politik und kann sich wieder seiner Frau zuwenden. Ja, die lautstarke Auseinandersetzung zwischen Jukundus und dem Ölweib löst die Wiederbegegnung mit seiner Frau Lucinde aus, da diese genau zum gleichen Zeitpunkt bei den Bewohnerinnen der anderen Haushälfte zu Besuch ist. Die Versöhnung zwischen den entfremdeten Ehegatten wird dadurch ermöglicht, dass sie sich in die Augen blicken und Jukundus Lucinde auffordert, das Schimpfwort, mit dem sie ihn vertrieben hatte, liebevoll zu wiederholen. Kurz, sie geschieht durch einen gemeinsamen Akt der affektiven Umbesetzung eines Wortes, dessen De- und Resemantisierung.

Das oben zitierte Bild eines komplexen Beziehungsgefüges, das als „schönste Brüsseler Spitzenarbeit“ oder „zierlichste[s] Genueser Silberfiligran“ wahrgenommen werden kann, sollte allerdings nicht ausschließlich als ironischer Kommentar auf einen naiven, unterkomplexen Realismus verstanden werden, der seinen dargestellten Subjekten die Rede entzieht. Stattdessen sollte es auch als Element in einer Reihe von Beschreibungen von derartig dekorativen Bildern gelesen werden, die ganz zentral mit Kellers Medienästhetik einer realistischen Prosa zu tun haben. Letztere lässt sich auch noch etwas genauer im Dialog mit Jacques Rancière entfalten. Rancière nennt das durch den europäischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts initiierte Kunstmodell ein „ästhetische[s] Regime“ (2016, 39) im Gegensatz zu dem von Aristoteles eingeführten Regime der Repräsentation. Nach Rancière zeichnet sich diese neue Phase der Kunst nicht allein dadurch aus, dass Menschen aus allen sozialen Gruppen der künstlerischen Darstellung für würdig befunden werden, sondern auch dadurch, dass diese Intervention, die auf der prinzipiellen Darstellbarkeit von allem insistiert, einen grundlegenden Eingriff in die Ordnung des Sinnlichen bedeutet, worin nun Rancière die entscheidende politische Dimension realistischer Kunst sieht. Anders gesagt, mit der realistischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wird die herrschende Ordnung und Regelung dessen, wer wie was sinnlich wahrnehmen kann, ganz fundamental in Frage gestellt.

Rancière zu Folge reflektiert realistische Kunst auf die politische Dimension des „ästhetische[n] Regime[s]“ immer dann, wenn sie im verbalen Medium die lebendige Rede der äußerlichen Anordnung von Schriftzeichen und im visuellen Medium die Struktur oder Organisation der Oberfläche eines Bildes ohne Tiefendimension der illusionistischen Perspektive der Renaissance entgegensezert. Bei Keller, so könnte man nun rückblickend auf das Kapitel „Der Grillenfang“ im *Grünen Heinrich* argumentieren, findet sich diese Betonung einer komplex strukturierten, a-mimetischen Oberfläche der Kritzelei, aus der Heinrich erst wie aus einem Spinnennetz befreit werden muss, um dann im Gegensatz zu diesem unlesbaren Schriftbild oder dieser ungegenständlichen Zeichnung die Kopie des borghesischen Fechters als Inkarnation der belebten menschlichen Gestalt wahrnehmen zu können. Dabei gelten allerdings für Keller weder Heinrichs Kritzelei noch deren Gegenpol, die Kopie des borghesischen Fechters, als Modelle für die Kunst schlechthin. Stattdessen bieten sich beide als gegensätzliche Modelle an, mit deren Hilfe ein bestimmtes Stadium in Heinrichs Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien und Gegenständen markiert wird. Statt der privilegierten Festlegung auf eine ausschließlich semiotisch-rhetorische oder ausschließlich mimetisch-diegetische Lektüre geht es bei Keller um die Möglichkeit, zwischen beiden Registern zu wechseln. Dies konnte schon als ein entscheidendes stilistisches Merkmal seiner Erzählprosa hinsichtlich der pragmatischen Dimension des

Code-Switching am Beispiel der Passagen zum ‚Luftschlösser-Bauen‘ bemerkt werden. Doch darüber hinaus bildet die Möglichkeit des Wechsels zwischen semiotisch-rhetorischer und mimetisch-diegetischer Lektüre auch einen entscheidenden Aspekt von Kellers Realismusverständnis, der ganz besonders deutlich in den ekphrastischen Passagen artikuliert wird.

In der Symposion- oder „Liebesmahl“-Episode im *Verlorenen Lachen* wird Jukundus‘ Ausschluss von der Abendunterhaltung seiner Gäste nicht nur in dem ins Optische der „Chladnischen Klangfiguren“ transponierte Bild bzw. Gebilde thematisiert, sondern es wird eine weitere ekphrastische Passage geradezu im Gegensatz zum Vergleich mit „Brüsseler Spitzenarbeit“ oder „Genueser Silberfiligran“ ins Spiel gebracht – gemeint ist die Panoramatape. Während es sich bei dem ersten Bild um einen Gegenstand eines puren interesselosen Wohlgefallens handelt, der sich völlig sinnentleert auf keinen Begriff bringen lässt, handelt es sich bei der die Versammelten umgebenden Tapete, dem „gemalten nächtlichen Tapetenvaterland“ (V, 319), um einen zunächst völlig unbemerkten, nicht wahrgenommenen Hintergrund, der dann plötzlich von einem Mitglied der Versammelten, auch bezeichnenderweise der „Idealist“ genannt (ebd.), wahrgenommen und thematisiert wird, als er seine Kumpanen auffordert, zu dem sie umgebenden vaterländischen Alpenpanorama passende patriotische Gesänge anzustimmen (Zimmer 1998). Dem Aufruf des Idealisten wird allerdings nicht einstimmig Folge geleistet. Denn einige Kumpane feiern und essen fröhlich weiter und werfen die Schwimmbblasen der verzehrten Heringe, auch „Herringsseelen“ genannt (V, 319), übermütig an die verrußte Decke, so dass diese an den abgebildeten Gletschern der am Deckenrand umgefalteten, da übergroßen Tapete kleben bleiben.

Die politische Intervention dieses Idealisten liegt wohl darin, einen im Gesang vereinten homogenen politischen Körper stiften zu wollen – vergleichbar etwa mit Rousseaus antitheatralischem Volksfest und Tanz um den Maibaum. Doch dem Appell des Idealisten wird nicht uniform gehorcht. Der sich bei den Heringssessern äußernde Widerstand gegen dieses idealistische Regime auf der intradiegetischen Ebene wird auf der extradiegetischen in der langen, äußerst witzigen Ekphrase der Erzählinstanz gespiegelt, in der die Tapete als ein sowohl drucktechnisch- als auch innenarchitektonisch etwas missglücktes, abgenutztes und beschmutztes konkretes Gebilde beschrieben wird. Es bietet den Betrachtenden ein radikal heterogenes Zeichenrepertoire, das sie sich je nach Bedarf in unterschiedlichen Gemeinschaftsbildungen aneignen können, sobald sie dieses erst einmal wahrnehmen:

Dieselbe [Tapete; DvM] stellte eine großmächtige und zusammenhängende Schweizerlandschaft vor, welche um sämtliche vier Wände herumlief und die Gebirgswelt darstellte mit Schneespitzen, Alpen, Wasserfällen und Seen. Da aber der Saal, für welchen dieses prächtige Tapetenwerk früher bestimmt gewesen, um die Hälfte höher war als der Raum, in welchen es jetzt verpflanzt worden, so hatte zugleich die Decke damit bekleidet werden können, also daß die gewaltigen Bergriesen, nämlich die Jungfrau, der Mönch, der Eiger und das Wetterhorn, das Schreck- und das Finsterhorn, sich in ihrer halben Höhe umbogen und ihre schneigen Häupter an der Mitte der niedrigen Zimmerdecke zusammenstießen, wo sie jedoch von Dunst und Lampenruf etwas verdüstert waren. An der Wand hingegen thronten die grünen Alpen mit roten und weißen Kühen besäet, weiter unten leuchteten die blauen Seen, Schiffe fuhren darauf mit bunten Wimpeln, auf Gastroterrassen sah man Herren und Damen spazieren in blauen Fräcken und gelben Röcken und mit altmodischen hohen Hüten. Auch standen Soldaten gereiht mit weißen Hosen und schönen Tschakos; bei einer ganzen schnurgeraden Reihe war das linke rote Wänglein ein wenig neben die gehörige Stelle abgesetzt oder gedruckt durch den Tapetendrucker, was der kommandierende Oberst mit seinem großen Bogenhut und ausgestrecktem Arm eben zu mißbilligen schien; denn die halbwegs neben den leeren Backen stehenden roten Scheibchen waren anzusehen, wie der aus der Mondscheibe tretende Erdschatten bei einer Mondfinsternis. Auf dem ganzen gemalten Lande herum ging jedoch in der Höhe eines sitzenden Mannes eine dunkle Beschmutzung von den fettigen Köpfen der Stammgäste, die sich im Verlaufe der Zeit schon daran gerieben hatten. (V, 318–319)

Kellers Medienästhetik wird gerade in dieser Passage auf den Punkt gebracht, weil ein völlig heterogenes Universum präsentiert wird. Dies gelingt, indem die Erzählinstanz, ständig die Perspektive und den Code wechselnd, die Tapete nicht nur als einen schlecht passenden Gebrauchsgegenstand der Wandbedeckung des Gaststättensaals, der die Schmutzspuren seines Alters aufzeigt, und als bunten Druck mit sichtbaren Spuren des Druckverfahrens beschreibt, sondern auch als Darstellung einer ikonischen Alpenszene mit vaterländischen Konnotationen sowie als Abbild einer referentialisierbaren Berggruppe. Dabei wird mit dieser komplexen Euphrasis weder ein einheitlich lesbares, transparentes Bild geliefert, das einen illusionistischen Tiefenblick in die Weite einer Landschaft ermöglicht, noch wird diesem Bild, wie dies nach Rancières Modell der Fall sein müsste, ein opakes, unlesbares Modell einer Oberfläche entgegengesetzt. Im Gegensatz zu diesen beiden Optionen bietet nun gerade diese Passage einen Einblick in die unterschiedlichsten medientechnischen, symbolischen sowie dekorativen Praktiken von Welt- und Gemeinschaftskonstitution.

Gewiss, beim „gemalten nächtlichen Tapetenvaterland“ handelt es sich nicht wie beim borgesischen Fechter um eine leicht beschädigte Kopie eines berühmten Kunstwerks, sondern eher um eine kitschige Wanddekoration. Der Umstand, dass die Dimension von Kitsch und Recycling in den Blick gerät, leitet zu einer zweiten Tapetenpassage über, in der es nicht um eine wirkliche Tapete innerhalb der Diegese geht, sondern das Tapezieren einer Wand, das in einer ausgedehnten

Metapher die Homiletik des Pfarrers von Schwanau illustrieren soll. Dieser Pfarrer hat in seinen Reformbestrebungen, die ortsansässige Gemeinde zu modernisieren, sowohl die schlichte alte Kirche innenarchitektonisch ‚verschönert‘ als auch die Lehre, Liturgie und Gottesdienstordnung durch viele weltliche literarische Zitate und Einsprengsel geschmäcklerisch aufgelockert und entschieden erweitert. Ja, die Erzählinstanz lässt keine Zweifel darüber, dass der modische Pfarrer von Schwanau sich zu einem Instrument der Reformbestrebungen der christlichen Kirche macht, denen es weder um die christliche Religion noch um die geistlichen Bedürfnisse der Gemeindemitglieder geht. Stattdessen bemüht sich der Pfarrer vor allem darum, die institutionelle Macht der Kirche zu sichern und dort, wo die modernen Naturwissenschaften ihre Grenzen erreicht haben, seine eigene, persönliche Stellung als die einzige Quelle der Weisheit zu behaupten. In einem sehr ausgiebigen Bericht wird dieser neue Predigtstil des Pfarrers von Schwanau anlässlich einer Abendeinladung, bei der er den eingeladenen Gemeindemitgliedern im Pfarrhaus aus seiner „Abhandlung über die zeitgemäße Wiederbelebung und Erneuerung der Kirche durch die Künste“ vorliest (V, 292), aufs Genaueste dargestellt. In seinen Predigten benutzt er abgekürzte Paraphrasen und entstellende Zitate aus Goethes *Faust* und *Iphigenie auf Tauris*, Schillers *Worte des Glaubens* sowie eine ganze Reihe von Strophen aus Rückerts Gedichten, die mit biblischen Phrasen in Luthers Übersetzung des Alten Testaments sinnentstellend und salbadernd vermischt werden.⁸

Noch bevor für uns Lesende der Text dieser Predigt mit all den entstellten Zitaten in einer sich über drei Seiten erstreckenden Passage wiedergegeben wird, führt die Erzählinstanz kommentierend in den Stil dieser Rede des Pastors ein:

Das Gebäude seiner Rede tapezierte er schließlich mit tausend Verslein und Bildern aus den Dichtern aller Zeiten und Völker auf das Schönste aus, wie nie zuvor gesehen worden; es war wie in dem Stübchen eines Zolleinnehmers, der die Armut seiner vier Wände mit Bildausschnitten und Fragmenten, mit Briefköpfen und Wechselvignetten aus allen Ecken der Welt überklebt und vor dem Fenster ein Kapuzinerchen stehen hat, das die Kapuze auf und ab thut. (V, 296)

Über den Vergleich der homiletischen Praxis des Pfarrers mit der Wanddekoration eines Zolleinnehmers, der die Armut seiner vier Wände mit ausgeschnittenen Briefköpfen aus fremden Ländern zu verdecken versucht, wird sein Predigtstil zum Symptom seiner geistigen Armut und *déformation professionelle*. Die aufgeklebten Ausschnitte bleiben genau das, was sie sind, und zwar Fragmente ohne

⁸ Zu Kellers Bezug auf seinen Zeitgenossen, reformbegeisterten Pfarrer und Theologen Heinrich Lang vgl. Honold (2018, 327–332) und Bänzinger (1990).

Kontext, Zeichen einer deiktischen Funktion ohne Außenbezug. Gerade der Terminus „Wechselvignette“ macht klar, dass es sich hier um isolierte Zeichen ohne Sinn und Bedeutung, d. h. ohne Verweis auf etwas anderes handelt. Doch gilt es ebenso zu beachten, dass diese ausgebaute Metapher seitens der Erzählinstanz nicht nur ein anschauliches Beispiel für einen misslungenen Versuch der Weltkonstitution liefert, sondern auch eine ekphrastische Hochleistung und – im Gegensatz zur symbolischen Praxis des Pfarrers – ein Paradebeispiel realistischer Wirklichkeitsillusion darstellt. Das abschließende Detail vom Kapuzinerpüppchen mit beweglicher Kapuze vermag dieser Textpassage den von Roland Barthes analysierten Realitätseffekt zu verleihen, d. h. gerade durch die scheinbare Überflüssigkeit dieses Details zu suggerieren, dass die Beschreibung auf einer konkreten spezifischen Beobachtung der Wirklichkeit beruht (Barthes 2006). Im Unterschied zur unbeholfenen symbolischen Praxis des Pfarrers mit seiner gescheiterten Mission markiert das Kapuzinerchen somit die Virtuosität einer literarischen Praxis, und zwar die der realistischen Prosa Kellers.

Auch der Pfarrer von Schwanau wird nun gerade durch den Vergleich mit dem Zöllner wiederum in die Gruppe der gesellschaftlich Marginalisierten gerückt, denen der realistische Schriftsteller, wie schon Jesus im Matthäusevangelium dem Zöllner Zachäus, seine besondere Aufmerksamkeit widmet. Doch wie ich hoffe gezeigt zu haben, geht es mit Kellers Realismusverständnis nicht einfach darum, Menschen aus marginalisierten Gruppen in die Literatur aufzunehmen, sondern es sollen auch deren vielfältige, je eigene symbolische Praktiken zum Gegenstand der Darstellung werden. Diese Forderung macht die Praktiken deshalb allerdings noch lange nicht zu künstlerischen Praktiken, wie wir beim geschmäcklerischen Predigtstil der krampfhaften Modernisierungsbestrebungen des Pfarrers beobachten konnten. Die Verbindung zu Kellers ‚humanistischem Materialismus‘ (Benjamin 1991), wie er im *Grünen Heinrich* in Heinrichs Studienkapiteln entwickelt wird, liegt nun aber auch gerade nicht darin, dass es darum ginge, im Gegensatz zum geschmäcklerischen Kitsch ein neo-humanistisches Ideal zum Gegenstand der Kunst zu machen, wofür ganz prominent die schäbige Kopie des borghesischen Fechters stünde. Stattdessen geht es darum, Menschen in ihrer Pluralität darzustellen und zu zeigen, wie sie sich auf unterschiedlichste Weise ihre Welt zusammenzimmern, Bedeutung stiften, Souvenirs sammeln, Spiele und Rituale aufgreifen und abwandeln und in die bedingte Ordnung des Sinnlichen nicht einfach integriert sind, sondern auch aktiv in diese eingreifen und sie dabei transformieren können.

4 Fazit

Kellers Interesse und Sensibilität für das weite Spektrum des menschlichen Vermögens der Weltkonstitution zieht sich durch sein Gesamtwerk. Es zeigt sich ganz besonders in der Schilderung, wie unterschiedliche Charaktere einzeln oder auch gemeinsam mit anderen mit dem heterogenen Zeichenrepertoire ihrer Umwelt umgehen, welche Elemente von ihnen ausgewählt, angeeignet und verwandelt werden. Man mag in diesem Kontext an die Gegenüberstellung der Seldwyler Aufmerksamkeit und der Ruechensteiner Blindheit für das galante Konversationspotential der Damasttischwäsche in *Dietegen* denken. Als die Seldwyler Bürgerinnen und Bürger eine Einladung in das verfeindete Nachbarstädtchen Ruechenstein annehmen, treffen sie dort auf recht freudlose, stumme und verlegene Gastgeber. Doch zu ihrem großen Vergnügen und zur Empörung der prüden und überstrenge Ruechensteiner entdecken die Gäste plötzlich im feinen Damast eingewirkte Darstellungen von galanten Episoden aus der klassischen Mythologie, was den Seldwylern zum willkommenen Anlass amüsanter Unterhaltung wird. Bemerkenswert sind auch die spielenden Kinder in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die eine lebendige Fliege in den hohlen Kopf einer Puppe einschließen und dem brummenden Prophetenkopf fasziniert lauschen, bevor sie ihn auf dem verwilderten Feld feierlich begraben. Ja, jede einzelne der *Seldwyla*-Novellen fokussiert den aktiven Umgang der Menschen mit dem sie umgebenden Bilder- und Zeichenrepertoire, seien dies nun Sprichwörter, Redewendungen, Namen, Aushängeschilder, Bibelzitate, Liedstrophen oder auch Erinnerungsbilder und Träume. Kurz: „Kleider machen Leute“, aber vor allem: Leute machen Kleider.

Literatur

- Bänzinger, Hans. „Das Tabernakel des Pfarrers von Schwanau. Zur Kritik des religiösen Liberalismus in Kellers Novelle *Das verlorene Lachen*“. *Schweizerische Monatshefte: Zeitschrift Für Politik, Wirtschaft, Kultur* 70.6 (1990): 529–535.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache*. Übers. und hg. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 164–172.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 283–295.
- Berndt, Frauke. „Grass. Gottfried Keller's Structural Realism“. *Colloquia Germanica* 53.4 (2021): 421–448.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. „GRILLENFÄNGEREI“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for

- Digital Humanities. Version 01/21. Bd. 9. Sp. 327–329. www.woerterbuchnetz.de/DWB/grillenfängerei (05.05.2022).
- Herder, Johann Gottfried. „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Frühe Schriften 1764–1772. Hg. Ulrich Gaier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 697–810.
- Herder, Johann Gottfried. „Plastik. Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 4. Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787. Hg. Jürgen Brummack, Martin Bollacher. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. 243–326.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Basel: Schwabe, 2018.
- Lehmann, Johannes. „Der deutsche Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Hinführung“. *Zeitschrift Für Deutschsprachige Kultur & Literatur* 24 (2015): 233–268.
- Mücke, Dorothea E. von. *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Neumann, Barbara. „Die ‚kolossale Kritzelei‘, der ‚borghesische Fechter‘ und andere Versuche“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 159–200.
- Osterkamp, Ernst. „Erzählte Landschaften“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 141–158.
- Rancière, Jacques. „Die Aufteilung des Sinnlichen“. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übers. und hg. Maria Muhle u. a. Berlin : b-books, 2006. 21–73.
- Ritzer, Monika. „Physiologische Anthropologien. Zur Relation von Philosophie und Naturwissenschaft um 1850“. *Materialismus und Spiritualismus. Philosophie und Wissenschaft*. Hg. Andreas Arndt, Walter Jaeschke. Hamburg: F. Meiner, 2000. 113–140.
- Zimmer, Oliver. „In Search of Natural Identity. Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation“. *Comparative Studies in Society and History* 40.4 (1998): 637–665.

Stefan Tetzlaff

Theatrale Weltmodelle

Zur realistischen Sem-Ontologie in Gottfried Kellers
Sinngedicht

1 *Fake it till you make it*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Romantische vs. realistische Sem-Ontologie

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Zentral für diesen Zugang ist Kaiser (2001).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Semiosphären

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Fazit

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

Genres

Caroline Torra-Mattenklott

Iconic turns

Bilderspuk in Gottfried Kellers *Der Grüne Heinrich*

1 Umkehr der Blickrichtung

Unter Stichworten wie *pictorial turn* (Mitchell 1992) oder *iconic turn* (Boehm 1994b) haben die Bildwissenschaften seit den 1990er Jahren das Wirkpotential der Bilder zu ihrem Thema gemacht. Der Begriff des *turns*, der ‚Wende‘, kann dabei nicht nur im Sinne eines Paradigmenwechsels, sondern ganz wörtlich im Sinne einer Umkehrung der Blickrichtung verstanden werden: Ähnlich etwa wie die Dinge in der Wissenssoziologie Bruno Latours werden die Bilder von William J.T. Mitchell, Gottfried Boehm und Horst Bredekamp nicht mehr in erster Linie als Zeichen oder Objekte, sondern als Akteure betrachtet, d. h. als gleichsam lebendige Artefakte, von denen Macht oder Energie ausgeht (Latour 2014; Mitchell 2005; Boehm 1994a, 1994b, 2007; Bredekamp 2015). Diese Energie kann sich darin äußern, dass der Betrachter das Bild als ein Gegenüber wahrnimmt, das ihn anblickt, als Verführungsgeist, die ihn in Bann schlägt, aber auch als Provokation, auf die er mit ikonoklastischen Akten reagiert – sei es, dass diese sich gegen die Bilder selbst bzw. die ihnen entgegengebrachte kultische Verehrung richten, sei es, dass die Bilder als Substitute für etwas Drittes in Anspruch genommen werden, das sie darstellen oder verkörpern. Ein vernunftgeleiteter Umgang mit diesem energetischen Potential, so die These Bredekamps, setze die Bereitschaft voraus, dieses Potential allererst anzuerkennen, statt es „als Dingmagie und Okkultismus“ zu disqualifizieren (Bredekamp 2015, 105–107). Die Aufklärung habe diese Chance verpasst und das Problem in die Belletristik verbannt, statt sich seiner auf rationale Weise anzunehmen.

Dieser Auffassung lässt sich entgegenhalten, dass die Belletristik ein konstitutives Medium der Aufklärung ist und die von Bredekamp behauptete ‚Verbannung‘ daher keineswegs als Verdrängung, sondern im Gegenteil als ein Zur-Sprache-Kommen in einem dazu besonders geeigneten öffentlichen Medium zu verstehen ist. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass sich Gottfried Kellers belletristischer Diskurs über die Bilder in einem solchen aufklärerischen Sinne lesen lässt, und zwar auch und gerade, insofern er als Literatur auf Literatur Bezug nimmt, d. h. in seiner intertextuellen Struktur. Die Reflexion über die Bilder, die besonders ausführlich und differenziert im *Grünen Heinrich* (1854/55), aber auch in den Novellenzyklen, vor allem in den *Sieben*

Legenden (1872) und den *Zürcher Novellen* (1878) stattfindet, ist nicht nur eine autobiografische und ästhetische, sondern auch eine kulturkritische Reflexion, die den gesellschaftlichen Bilderhaushalt in einer ganz bestimmten historischen Situation zum Thema hat.¹ Das Scheitern des grünen Heinrichs als Landschaftsmaler hängt unter anderem mit dieser gesellschaftlichen Bildökonomie zusammen, in der ein aufgeklärtes Verhältnis zum Bild aus verschiedenen Gründen schwer zu gewinnen ist.

2 Bilderarmut und Bilderkult

Genau wie das historische Zürich, das ihr Modell gestanden hat, ist die „eingebildete“ deutsch-schweizerische Stadt, in der Heinrich aufwächst, reformiert,² und sie präsentiert sich dem Leser dementsprechend als eine bilderarme Stadt. Die reformatorischen Bilderstürme scheinen nicht nur bilderfreie Kirchen,³ sondern auch ein wenig kunstaffines Bürgertum hinterlassen zu haben, dessen allgemeine sittliche Vorbehalte gegenüber jeder Form der Sinneslust und der zweckfreien ästhetischen Betätigung sich mit einer spezifischeren, religiös bedingten Bilderfeindlichkeit verbinden. Mit seiner kindlichen Lust am Fabulieren stößt Heinrich im Milieu seines Elternhauses infolgedessen ebenso wenig auf Verständnis wie mit seinem späteren Wunsch, sich zum Landschaftsmaler ausbilden zu lassen. Im Gegenteil wird seine lebhafte Fantasie von der Rigidität, mit der das reformierte Bürgertum das mosaische Bilderverbot auslegt, von Beginn

1 Während der historische Fokus des *Grünen Heinrich* auf Kellers eigener Lebenszeit liegt, beleuchten die *Zürcher Novellen* verschiedene Abschnitte der Stadtgeschichte Zürichs, u. a. die reformatorischen Bilderstürme (in *Ursula*) sowie die Sinnesfeindlichkeit und eingeschränkte Bildkompetenz des reformierten Zürcher Bürgertums im achtzehnten Jahrhundert (in *Der Landvogt von Greifensee*). In den *Sieben Legenden* setzt Keller sich auf humoristische Weise mit der katholischen Marienfrömmigkeit und ihrem Bilderkult auseinander.

2 Das erste Kapitel der ersten Fassung des Romans (1854/55), auf die sich meine Ausführungen hier und im Folgenden beziehen, beginnt mit einer Schilderung der Stadt Zürich als Beispiel für die diversen Schweizer Städte, die „an einem See und einem Fluß zugleich liegen“. Der Erzähler gewinnt an ihnen „das Gefühl der Wirklichkeit“ und entwirft ausgehend von diesem Modell im zweiten Kapitel die fiktive oder „eingebildete“ Heimatstadt des grünen Heinrichs (IX, 15–17).

3 Vgl. zum Phänomen des Bildersturms und seinen gesellschaftlichen Implikationen den nach wie vor grundlegenden Sammelband von Martin Warnke (1973) sowie für eine gesamteuropäische Perspektive auf die Bilderstürme der Reformationszeit Schnitzler (1996). Speziell zum reformatorischen Bildersturm in Zürich vgl. die detaillierten Darstellungen von Peter Jezler (1990) und Lee Palmer Wandel (1995, 53–101).

an in enge Schranken gewiesen. Wenn der kleine Heinrich sich Gott in Erman-gelung anschaulicher Erklärungen zunächst als einen Wetterhahn, später als einen Tiger vorstellt (XI, 86), so sind dies in der rückblickenden Deutung des Ich-Erzählers die ersten tastenden Schritte seiner bilderhungrigen, „suchenden Phantasie“ (XI, 108), die im abstrakten Gottesbegriff und den biblischen Erzäh-lungen seiner zur Askese neigenden Mutter keine ausreichende Orientierung findet. Auf seine Frage „Was ist Gott? ist es ein Mann?“ erhält Heinrich von ihr die Antwort „Nein, Gott ist ein Geist!“ (XI, 85). So bleibt Gott für ihn am Ende „eine farblose und langweilige Person“, die ihn „zu allerlei Grübeleien und Sonderbarkeiten reizt[]“ (XI, 107).

Stoff für diese Grübeleien findet er in der Trödelhalle der Frau Margreth, in der sich nicht nur das Bildinventar geplünderter Kirchenräume und vormals katholi-scher Haushalte angesammelt hat, sondern auch eine Gesellschaft wissensdursti-ger armer Leute unterschiedlichen Glaubens. Ihnen bietet Frau Margreth nach Geschäftsschluss einen stets üppig gedeckten Tisch; vor allem aber teilt sie mit ihnen das Bedürfnis, „in Betreff des Religiösen und Wunderbaren eine kräfti-gere Nahrung zu suchen, als die öffentlichen Culturzustände ihnen darb[ie]ten“ (XI, 113). In der Wohnstube der Frau Margreth, in der die abendlichen Zu-sammenkünfte stattfinden, hängen „alte Heiligenbilder auf Goldgrund und in den Fenstern gemalte Scheiben“; dort bewahrt sie Dinge auf, denen sie „irgendeine merkwürdige Geschichte oder sogar geheime Kräfte“ zuschreibt und die sie des-halb nicht bereit ist zu verkaufen (XI, 111) – die vormals sakralen Objekte besitzen für sie, um mit Walter Benjamin zu sprechen, nach wie vor einen Kultwert, keinen Markt-wert (Benjamin 1991, 482–484). Das Bildergedächtnis der Trödelhalle reicht indessen noch weiter zurück als in die Zeit unmittelbar vor der Reformation. Wie das römische Zahlensystem, das Frau Margret „in ihrer frühen Jugend, in einer entlegenen und vergessenen Landesgegend überkommen hatte, überliefert durch einen Jahrtausend alten Gebrauch“ (XI, 109), so verweist auch ihre Sammlung von „Heiden- oder auch Götzenbücher[n]“ (XI, 112) auf die vom Christentum ver-drängte griechisch-römische Kultur, deren anschauliche Götterwelt im Zuge der Christianisierung dämonisiert, aber nicht zum Verschwinden gebracht wurde und für Frau Margreth unvermindert real geblieben ist:

Alle die Götter und Götzen der alten und jetzigen heidnischen Völker beschäftigten sie durch ihre Geschichte sowohl, als durch ihr äußeres Aussehen in den Abbildungen, hauptsächlich auch daher, daß sie dieselben für wirkliche lebendige Wesen hielt, welche durch den wahren Gott bekämpft und ausgerottet würden; das Spuken und Umgehen sol-cher halb überwundenen schlimmen Käuze war ihr eben so schauerlich anziehend, wie das grauenvolle Treiben eines Atheisten, unter welchem sie nichts Anderes verstand und verstehen konnte, als einen Menschen, welcher seiner Ueberzeugung von dem Dasein Gottes zum Trotz dasselbe hartnäckig und muthwillig läugne. (XI, 112–113)

Nachdem Frau Margreth gestorben ist und ihr einziger Erbe alle wertvollen Gegenstände abtransportiert und zu Geld gemacht hat, teilen ihre Freunde die Überreste des Trödelkram als Andenken untereinander auf – ihr Auszug aus der Trödelhalle wird zum Bild eines verspäteten Bildersturms. Von nun an haben die Heiligenbilder, „Götzenbücher“ und Kultgegenstände bloß noch sentimentale Bedeutung:

Der Eine trug eine Partie Heiden- und Götzenbücher auf der Schulter, mit einem tüchtigen Stricke zusammengebunden und mit einem Scheite geknebelt, und unter dem Arme ein Säcklein getrockneter Pflaumen; der Andere hing ein Muttergottesbild an seinem Stabe über den Rücken und wiegte auf dem Kopfe eine kunstreich geschnitzte Lade, sehr geschickt mit Kartoffeln angefüllt in allen ihren Fächern. Hagere lange Jungfrauen trugen zierliche almodische Weidenkörbe und buntbemalte Schachteln, angefüllt mit künstlichen Blumen und vergilbtem Flitterkram, Kinder schleppten wächserne Engel in den Armen oder trugen chinesische Krüge in den Händen, es war, als sähe man eine Schaar Bilderstürmer aus einer geplünderten Kirche kommen. Doch gedachte ein Jeder seine Beute als ein werthes Angedenken an die Verstorbene aufzubewahren [...]. (XI, 129)

Die Art und Weise, in der Keller in der Figur der Frau Margreth und ihrer Trödelhalle die Etappen der abendländischen Bildkultur mit ihren religiösen Verwerfungen Revue passieren lässt, ist – um auf Bredekamps These zurückzukommen – belletristisch in dem Sinne, dass die Episode nichts expliziert: Das Verhältnis der Menschen zu den Bildern wird hier im Einklang mit der Romankonstruktion in poetischen Bildern reflektiert. Der analytisch-dozierende Tonfall, der den *Grünen Heinrich* in späteren Passagen essayistisch wirken lässt (Andermatt 2016, 29 und 33),⁴ steht dem jungen Ich-Erzähler, der in diesem Abschnitt seiner Jugendgeschichte obendrein der Fantasiewelt seiner Kindheit auf der Spur ist, noch nicht in vollem Umfang zur Verfügung. Gleichwohl geht es hier weder um die sentimentale Evokation kindlicher „Kramseligkeit“, wie Heinrichs Neigung, sich mit alten Dingen zu umgeben, an späterer Stelle genannt wird (XII, 219), noch um den rein anekdotischen Reiz einer scheinbar aus der Zeit gefallenen Figur und ihres Milieus. Die Sichtung dessen, was die Gesellschaft aussortiert hat und als Trödel feilbietet, lässt vielmehr die Leerstellen erahnen, die der reformatorische Bildersturm hinterlassen hat und die Frau Margreths Anhänger, darunter auch der grüne Heinrich, in ihrer Wohnstube zu füllen versuchen. Im Zusammenspiel mit einer unzureichenden Alphabetisierung – Frau Margreth selbst kann nicht schreiben und „nur gebrochen Gedrucktes lesen“ (XI, 109); sie misst allem Gedruckten und Überlieferten „eine gewisse Wahrheit“ bei (XI, 112) – führt das unerfüllte

⁴ Andermatt bezieht sich in seiner Einschätzung auf Rohe, der im *Grünen Heinrich* eine „Polyphonie von (Wissens)diskursen“ am Werk sieht (Rohe 1993, 242), diesen Diskurspluralismus allerdings nicht als spezifisch essayistische Qualität bestimmter Kapitel, sondern als eine konstitutive Eigenschaft der Romanform gewertet wissen will.

Bedürfnis nach Wissen und sinnlichem Stoff zu einer ungebremsten Hingabe an die Restbestände abgesunkenen Kulturguts, die von den reformatorischen und aufklärerischen Säuberungsmaßnahmen ausgeschieden wurden und für geringe Mittel zu haben sind. Dass sich an Frau Margreths Tisch neben der geistigen Nahrung auch bodenständige Leckereien genießen lassen, die sie ihrem Handels- und Leihverkehr mit der Landbevölkerung verdankt – noch nach dem dreitägigen Leichenschmaus reichen ihre Kartoffelvorräte aus, um die leeren Schubladen der hinterlassenen Möbel zu füllen –, deutet überdies darauf hin, dass die geistige wie körperliche Askese in Kellers Sicht ein primär städtisches Phänomen ist, was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigen wird. In novellistischer Verdichtung präsentiert die Frau-Margreth-Episode also einen wissenssoziologischen Befund. Zugrunde liegt ihm die anthropologische Prämisse, dass der Hunger nach Wissen ein menschliches Grundbedürfnis analog zum Bedürfnis nach Nahrung ist und sich durch Abstraktionen nur in begrenztem Maße befriedigen lässt.

Von der vormodernen und synkretistischen, durch keine rationale Ordnung gefilterten Bilder- und Mythenwelt der Trödelhalle wird Heinrichs Einbildungskraft zwar genährt und angeregt, aber nicht kultiviert und aufgeklärt. Besonders deutlich zeigt sich dies an den Kinderspielen, die Heinrich, teils von den okkulten Büchern der Frau Margreth, teils von den Naturaliensammlungen der „vornehmern Knaben“ (XI, 144–145) inspiriert, in eigener Regie betreibt: Die Darstellung seiner Sammlungen und Experimente, die von Mineralien über aufgespießte Insekten zu einer Menagerie lebendiger Kleintiere fortschreiten und in einer okkulten Kosmologie ihren Abschluss finden (XI, 145–151), entspricht der Ordnung naturgeschichtlicher Sammlungen des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie etwa Adalbert Stifter noch während seiner Schulzeit in der Benediktinerabtei Kremsmünster kennenernte (Begemann 2002, 97–101), weist aber gerade durch die Zufälligkeit, mit der sich diese Ordnung in Heinrichs Spiel einzustellen scheint, auf das Fehlen bewusst verfolgter Erkenntnisziele hin. Die kindliche Sammel- und Experimentiertätigkeit folgt allein dem sinnlichen Reiz der Objekte, der mangels sachkundiger Pflege schnell verfliegt, und bezieht ihre Anregungen und Ordnungsprinzipien, weil sie keine andere Anleitung erhält, schließlich aus den Götzenbüchern der Frau Margreth. An den grotesken Gestalten, die Heinrich, einer theosophischen Experimentalanordnung folgend, aus flüssigem Wachs verfertigt und wie Embryonen einer anatomischen Sammlung in Einmachgläsern aufbewahrt (XI, 149–151), lässt sich ablesen, wie dieses epistemisch fragwürdige, aber durchaus poetische Spiel mit Heinrichs späterer, sich immer wieder ins Abstrakte und Skurrile verirrender Künstlertätigkeit zusammenhängt: Von Beginn an sich selbst überlassen, lernt Heinrich nicht, seine Sinne in den Dienst genauer Naturbeobachtung zu stellen, sondern ersetzt Sachwissen und Empirie durch das un gehemmte Spiel einer Monstren gebärenden Einbildungskraft.

3 Wiederkehr der Bilder

Die Wiederkehr der Bilder – ebenfalls eine Umschreibung des *iconic turn*, hier in einer Formulierung Boehms (1994b) – ist ein zentrales Motiv des *Grünen Heinrich*. Es ist vorgeprägt in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, Ludwig Tiecks und Joseph von Eichendorffs, deren Protagonisten ihre ästhetischen und erotischen Idealbilder in ihrer Lebenswelt aufzufinden suchen, im Spiegelkabinett ihrer Projektionen irre zu gehen drohen und dabei stets im Unklaren bleiben, ob sie ihrer eigenen Fantasie oder einem bösen Spuk verfallen sind. So können die Künstlerfiguren in E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*, etwa Theodor in *Die Fermate* oder Traugott in *Der Artushof*, nur dann zu glücklichen Ehemännern und erfolgreichen Künstlern werden, wenn sie ihre inneren Bilder von den Realitäten des Lebens, ästhetische Inspiration von weltlicher Liebe zu unterscheiden lernen (von Matt 1971; Torra-Mattenklott 2018, 116–118). Der Tannenhäuser in Tiecks *Phantasus* wird seit seiner Jugend von „dunkle[n] Traumbilder[n]“ geängstigt (Tieck 1985, 174), verirrt sich in einem Geflecht aus unbestimmten Sehnsüchten, Eifersucht und imaginärer Schuld, findet unter den heidnischen Dämonen-Göttern im Venusberg vorübergehend Erfüllung und sieht sich am Ende dazu getrieben, den Wahn real werden zu lassen, indem er seine einstige Geliebte ermordet, um sich von ihr auf dem Weg ins Verderben nicht aufhalten zu lassen.⁵ Auch in Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* wird der erotische Bilderspuk, der den jugendlichen Protagonisten narrt, auf den vom Christentum verdrängten Venuskult zurückgeführt, der sich in einer antiken, in Frühlingsnächten zu dämonischem Leben erwachenden Marmorstatue materialisiert und die Grenzen zwischen Realität und Bilderwahn zum Verschwinden bringt. Die Wiederkehr der Bilder kann in diesen romantischen Erzählungen als Folge narzisstischer Verblendung oder als Wiederkehr des Verdrängten verstanden werden, sei es im individualpsychologischen Sinne, sei es im Sinne eines kollektiven Unbewussten, aus dem tabuisierte erotische Sehnsüchte in Gestalt dämonischer Wiedergänger aufsteigen.

Auch bei Keller, der gezielt gegen diese romantische Tradition anschreibt,⁶ wird die Wiederkehr der Bilder als Spuk inszeniert, aber ihr gespenstischer Charakter wird stets als metaphorisch gekennzeichnet oder als Aberglaube entlarvt, wie die bildmagischen Vorstellungen der Frau Margreth und die Gespenstergeschichten ihres Ehemanns. Die grotesken Figuren, die Heinrich in Wachs modelliert und später in seine Landschaften einzeichnet, sind Produkte seiner

5 Für die Geschichte vom Tannenhäuser vgl. Tieck (1985, 171–182).

6 So lässt sich etwa die Lehrzeit Heinrichs beim „Trödelmännchen“ in der deutschen Residenzstadt als Kontrafaktur zu Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldene Topf* lesen, vgl. Torra-Mattenklott (2016, 200–207).

Einbildungskraft, die nicht etwa deshalb gespenstisch wirken, weil Heinrich selbst sie für wirklich hielte, sondern weil ihnen keine Vorbilder in der realen Welt entsprechen. Die Metaphorik des Gespenstischen ist im *Grünen Heinrich* analytischer Art, ähnlich der des Phantasmagorischen bei Karl Marx.⁷ Ein gutes Beispiel dafür ist die Bildermanufaktur des Herrn Habersaat, zu dem Heinrich in die Lehre geht und dessen Bilderproduktion wörtlich als „Kunstspuk“ bezeichnet wird (XI, 309).

Unmittelbar bevor Heinrichs Mutter auf der Suche nach einer geeigneten Lehrstelle für ihren Sohn bei Herrn Habersaat vorspricht, wird Heinrichs Wunsch nach einer Ausbildung zum Landschaftsmaler durch den Besuch einer öffentlichen Kunstausstellung beflügelt, deren Beschreibung sich zur Habersaat-Episode wie das Positiv zum Negativ, d. h. wie die Kunst zum Spuk verhält. Die Ausstellung, von der Heinrich erfährt, dass sie „von einem Vereine mehrerer größerer Schweizerstädte veranlaßt, in diesen bereits ihre Runde gemacht“ habe „und nun noch durch die kleineren Städte zirkulire, um auch hier der Kunst mehr Freunde zu gewinnen“ (XI, 308), ist ein Ereignis, für das die Besucher sich herausputzen wie zum sonntäglichen Kirchgang, eine Assoziation, die durch den Glanz und Zauber der Bilder sowie den Geruch ihrer frischen Firnisse noch verstärkt wird:

Da ich sah, daß nur fein gekleidete Leute hineingingen, lief ich nach Hause, putzte mich ebenfalls möglichst heraus, als ob es in die Kirche ginge, und wagte mich alsbald in die geheimnisvollen Räume. Ich trat in einen hellen Saal, in welchem es von allen Wänden und von großen Gestellen, in frischen Farben und Gold erglänzte. Der erste Eindruck war ganz traumhaft, große klare Landschaften tauchten von allen Seiten, ohne daß ich sie vorerst einzeln besah, auf und schwammen vor meinen Blicken mit zauberhaften Lüften und Baumwipfeln, Abendröthen brannten, Kinderköpfe, liebliche Studien, guckten dazwischen hervor und Alles entschwand wieder vor neuen Gebilden, so daß ich mich ernstlich umsehen mußte, wo denn dieser herrliche Lindenhai oder jenes mächtige Gebirge hingekommen seien, die ich im Augenblicke noch zu sehen geglaubt? Dazu verbreiteten die frischen Firnisse der Bilder einen sonntäglichen Duft, der mir angenehmer dünkte, als der Weihrauch einer katholischen Kirche, obschon ich diesen sehr gern roch. (XI, 308)

Die Textpassage liest sich wie eine Illustration zu den Abschnitten in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in denen von der Säkularisierung des Kultbildes und seiner Aura die Rede ist (Benjamin 1991, 475–484): Heinrichs erster Besuch in einer Kunstausstellung gleicht einem katholischen Gottesdienst; der Zauber der gemalten Landschaften manifestiert sich als Unverfügbarkeit (in Benjamins Worten: als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ [1991, 479]), und die

⁷ Vgl. in diesem Sinne meine Ausführungen zum Wort- und Metaphernfeld des ‚Schemens‘ im *Grünen Heinrich* (2016, 189–200). Zum Phantasmagorischen vgl. Marx (1962, 85–98).

Aura der Kunstwerke ist hier buchstäblich als ein Duft erfahrbar, der dem des Weihrauchs gleicht. Auf diese Schilderung einer emphatischen Kunsterfahrung, die als Initiationsszene gelesen werden kann, folgt unvermittelt die Beschreibung der Habersaat'schen Kunstmanufaktur, deren ökonomischer Erfolg auf dem Prinzip der technischen Reproduzierbarkeit beruht. Wie Frau Margreth und wie der bürgerliche Ausstellungsbetrieb ist auch Habersaat, der seine Manufaktur in einem ehemaligen Frauenkloster eingerichtet hat, ein Erbe des Katholizismus:

So trieb sie [Heinrichs Mutter; CTM] endlich einen Mann auf die Beine, welcher in einem alten Frauenklösterlein vor der Stadt, wenig beachtet, einen wunderlichen Kunstspuk trieb. Er war ein Maler, Kupferstecher, Lithograph und Drucker in Einer Person, indem er, in einer verschollenen Manier, vielbesuchte Schweizerlandschaften zeichnete, dieselben in Kupfer kratzte, abdruckte und von einigen jungen Leuten mit Farben überziehen ließ. Diese Blätter versandte er in alle Welt und führte einen dankbaren Handel damit. [...] Bei diesem Treiben unterstützte ihn ein tapferes Häuflein Gerechter, und der Schauplatz ihrer Thaten war das ehemalige Refektorium der frommen Klosterfrauen. Dessen beide Langseiten waren jede mit einem halben Dutzend hoher Fenster versehen mit runden Scheibchen, welche wohl Licht ein-, aber bei ihrer wellenförmigen Oberfläche keinen Blick hinausließen, was auf den Fleiß der hier waltenden Kunstscole wohlthätigen Einfluß übte. Jedes dieser Fenster war mit einem Kunstbeflissenen besetzt, welcher, dem Hintermanne den Rücken zukehrend, dem Vordermanne in's Genick sah. (XI, 309–310)

Die Bezeichnung „Kunstspuk“ kann hier auf unterschiedliche Weise gedeutet werden: Erstens beruht Habersaats Geschäftsmodell auf der Ausbeutung jugendlicher Arbeitskräfte, die ihm in der Hoffnung auf eine solide Ausbildung anvertraut werden, tatsächlich aber ihre Zeit mit Handlangerdiensten vergeuden, ohne dafür entlohnt zu werden – in Kellers Bildlichkeit eine Form des Teufelspakts, den ein „hüstelnde[r] Kupferstecher“ und eine Gruppe „melancholische[r] Drucker“ als „infernische Helpershelfer[]“, „Unterteufel“ und „Dämonen“ unterstützen (XI, 312).⁸ Zweitens verfertigt Habersaat seine Zeichnungen ohne jeden Bezug zur lebendigen Natur nach einem einheitlichen Schema und mit den immer gleichen Tuschen, so dass „Erde Weg und Steine [...] alle aus dem nämlichen Stoffe zu bestehen schienen“ (XI, 316). Dass die Fenster des ehemaligen Refektoriums keinen Blick nach draußen erlauben und die Schüler nichts als den Rücken des jeweiligen Vordermanns vor sich sehen, gewährleistet, dass dieses formalisierte, von der tatsächlichen Landschaftswahrnehmung durch die mechanische Kombination graphischer Versatzstücke und multiple Reproduktionsschritte abgekoppelte Verfahren nicht von äußeren Einflüssen gestört wird, sondern sich immerfort selbst reproduziert. Auf diese Weise entstehen keine

⁸ Diesen Aspekt hat zuletzt – im Zusammenhang mit einer Rekonstruktion möglicher historischer Vorbilder für Habersaats Betrieb – Bruno Weber (2020) besonders betont.

plastischen Abbilder der lebendigen Natur, sondern realitätsferne, aber leicht verkaufliche Blendereien, die Kunst und Naturbezug lediglich vortäuschen. Drittens schließlich haben Habersaats Lehrlinge und Handlanger den Platz der vertriebenen Nonnen eingenommen, sind statt mit dem Kopieren und Illuminieren mittelalterlicher Handschriften und Heiligenbilder aber mit dem Kolorieren industriell gefertigter Kunstdrucke für den internationalen Vertrieb beschäftigt, agieren also als dämonische Wiedergänger einer untergegangenen religiösen Kunstpraxis. In ihrem historischen Bezug zur Reformation und zu den Bilderstürmen knüpft die Lokalisierung der Bildermanufaktur in einem säkularisierten Frauenkloster direkt an die Frau Margreth-Episode an. Während die Bedürfnisse von Frau Margreths Gästen auf die Leerstellen hinweisen, die Reformation und Bilderstürme bei den einfachen Leuten und Kindern hinterlassen haben, zeigt die industrielle Bildproduktion im ehemaligen Refektorium, warum die modernen Substitute diese Bedürfnisse nicht befriedigen können: Im Unterschied zu den Geschichten der Frau Margreth fehlt ihnen der Bezug zum Leben und die sinnliche Fülle, die die Abende in der Trödelhalle im doppelten Sinne nahrhaft wirken lassen.

Eine weitere Form des Bilderspuks, die sich den romantischen Bilderfantasien auf den ersten Blick anzunähern scheint, ist Judiths Badeszene gegen Ende der Jugendgeschichte, die als intertextuelle Referenz auf Eichendorffs *Marmorbild* bekannt ist: An einem Waldbach in der Nähe der „Heidenstube“, einer Felsenhöhle im Wald, in der Anna wenige Jahre zuvor die Geister einer Heidenfamilie zu erblicken glaubte, löst Judith sich bei einem nächtlichen Spaziergang von Heinrich, um ihm kurz darauf wie eine betörende Geistererscheinung, halb singende Lorelei, halb marmorne Venusfigur, durchs Wasser entgegenzugehen (XII, 80–82). Die Episode beginnt mit einer gemeinsamen Lektüre in Ariosts *Orlando furioso*, bei der Heinrich sich selbst den Part des fahrenden Ritters und Judith den der verführerischen Kriegerin oder Zauberin zuschreibt (XII, 77–79), evoziert also nicht nur Eichendorffs Venusstatue, sondern eine ganze Sippschaft heidnisch-dämonischer Frauenbilder. Für den Protagonisten und seine Freundin bleibt dieses Rollenspiel jedoch als poetische Fiktion durchschaubar. So bleibt Judith in der Badeszene stets als zitierende Urheberin der erotischen Inszenierung kenntlich, die ihr am Ende selbst ein bisschen unheimlich wird (XII, 82), und nimmt an keiner Stelle tatsächlich den Charakter einer dämonischen Verführerin an. Im Gegenteil gehört es zu ihrer Rolle, Heinrich mit ihrem untrüglichen Realitätssinn auf seine moralischen Verfehlungen aufmerksam zu machen.⁹ Wenn sie ihm bei der ersten Begegnung „wie eine reizende Pomona“ erscheint (XI, 237), die ihre Früchte und

⁹ So ermahnt sie Heinrich streng, als er ihr vom unglücklichen Ausgang seines Verhältnisses zu seinem Lehrer Römer erzählt (XII, 73–75).

Blumen vor ihm ausbreitet und ihn mit Milch und Äpfeln versorgt, so ist auch dies zwar ein Bild der Verführung, zugleich aber ein Hinweis darauf, dass sie in ihrer sinnlichen und nährenden Präsenz auf der Seite des Natürlichen und Lebendigen steht, nicht auf der Seite der leeren Abstraktionen und des realitätsfernen Bilderspucks. Kellers Eichendorff-Referenz zielt auf eine Entdämonisierung des sinnlichen Frauenkörpers ab, der seinen Zauber im *Grünen Heinrich* als lebendes Bild, nicht als Gespenst ausübt.

4 Im Blick des Bildes

Abschließend möchte ich auf ein Bild eingehen, das zu den wenigen gelungenen Gemälden gehört, die Keller im *Grünen Heinrich* beschreibt. Es stammt nicht vom grünen Heinrich selbst, sondern ist das Hauptwerk seines Münchener Malerfreundes Ferdinand Lys und steht in eklatantem Gegensatz zu Heinrichs „spiritualistischen“ Bildern sowie seiner „kolossal Kritzelei“, in denen der Bilderspuk und mit ihm Heinrichs Schaffenskrise kulminierte.¹⁰ Das Gemälde bezieht sich auf die Psalmworte „Wohl dem, der nicht sitzet auf der Bank der Spötter“ (Ps 1,1; hier in Kellers Formulierung), und wird von Lys auch als seine „Hohe Commission“ oder sein „Ausschuß der Sachverständigen“ bezeichnet (XII, 115). Auf einer halbkreisförmigen Steinbank sitzend, sind darauf „vier bis fünf Männer in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts“ zu sehen, „einen antiken Marmortisch vor sich, auf welchem Champagner in hohen venetianischen Gläsern perl[]“ (XII, 113): ein Jüngling, der „die Erfahrungen eines Greises in sich zu tragen“ scheint, ein Greis, der mit einer Hand „Schnippchen“ schlägt und den „Muthwillen eines Neunzehnjährigen“ zeigt, in der Mitte ein „ausgemachter Taugenichts und Hanswurst“, der „die Nase verzieht“ und sich eine Rose vor den Mund hält, daneben einen „stattlicher ernster Mann“, der „mit mitleidigem, bedauerlichem Spott“ dreinblickt, und schließlich ein „eleganter Abbé in seidener Soutane“, der sich „eine Prise in die Nase“ drückt und dabei, wohl von der Lächerlichkeit des Gegenübers vor dem Bilde amüsiert, einen Augenblick innezuhalten scheint (XII, 113–114). Ihnen gegenüber mit dem Rücken zum Betrachter sitzt ein reich gekleidetes Mädchen, das eine Laute stimmt und dabei von dem jüngsten der Männer mit Champagner versorgt wird. Die Männer blicken an dem Mädchen vorbei aus dem Bild heraus, und „der Beschauer, der nicht ganz seiner bewußt war, befand sich so übel unter die-

¹⁰ Zu Heinrichs „Spiritualismus“ vgl. (XII, 117–120), zur „kolossal Kritzelei“ vgl. (XII, 220–225), für die Formulierung vgl. (XII, 221). Zum „gespenstischen“ Charakter dieser künstlerischen Praxis s. o., Anm. 7.

sen Blicken, daß man eher versucht war auszurufen: Weh' dem, der da steht vor der Bank der Spötter! und sich gern in das Bild hinein geflüchtet hätte“ (XII, 114).

Die Pointe des Bildes besteht also in der Umkehrung der Bibelworte, die einem Rollentausch – einem Wechsel der Blickrichtung – zwischen dem Betrachter und den dargestellten Personen entspricht: Nicht das Bild oder das Abgebildete ist das Objekt der Betrachtung, sondern die Person, die dem Bild gegenübersteht. Nach dem Urteil des Erzählers liegt die besondere Qualität des Gemäldes in dem Widerspruch zwischen der kritischen, ja negativen Haltung der dargestellten Männer und ihrer lebendigen, naturnahen Darstellung:

Alles dies war so zweifellos, breit und sicher und doch ohne alle Manier und Unbescheidenheit, sondern aus dem reinsten naiven Wesen der Kunst und aus der Natur herausgemalt, daß der Widerspruch zwischen diesem freudigen, kraftvollen Glanz und dem kritischen Gegenstand der Bilder die wunderbarste Wirkung hervorrief. Dies klare und frohe Leuchten der Formenwelt war Antwort und Versöhnung, und die ehrliche Arbeit, das volle Können, welche ihm zu Grunde lagen, waren der Lohn und Trost für den, der die skeptischen Blicke der Spötter nicht zu scheuen brauchte, oder sie tapfer aushielt. (XII, 115)

Im Fortgang der Romanhandlung wird der kritische Blick der gemalten Spötter Heinrich ebenso treffen wie Ferdinand Lys. Die kleine Männerrunde, die gegen Ende des Künstlerfests in einem Gewächshaus zwischen Myrten- und Orangenbäumen die von Lys verlassene Agnes mit Gesang und Champagner tröstet und sie in einen bis zur Bewusstlosigkeit gesteigerten Alkoholrausch versetzt (XII, 193–195), ähnelt auffällig der Figurenkonstellation auf Lys' Gemälde.¹¹ Vor allem aber findet das Duell zwischen Heinrich und Lys am nächsten Morgen unter der Beobachtung des Bildes statt:

Sie standen gerade vor dem wandgroßen Bilde, auf welchem die Bank der Spötter gemalt war. Das schöne Bild glänzte im Morgenlicht und in all' seiner festen, vollen Farbenpracht, und die Spötter schienen die Kämpfenden neugierig und launig zu betrachten. Der Abbé nahm seine Prise, der Alte schlug ein Schnippchen und der Taugenichts hielt die Rose vor den höhnischen Mund. (XII, 204)

Ohne dass der Erzähler dem Bild ein konkretes Urteil unterschöbe, steht zu vermuten, dass keiner der beiden Künstlerfreunde vor den Blicken der Spötter bestehen kann. Als eine kritische Instanz, die selbst ihren Urheber nicht verschont, ist das

¹¹ Zu der trinkfreudigen Runde gehören neben dem grünen Heinrich ein „Bergkönig“ mit weißem Bart und der muntere, als Winzer verkleidete Musiker und „Gottesmacher“, der wenig später erfolgreich um Agnes' Hand anhalten wird (XII, 193–194). Ferdinand Lys buhlt währenddessen, als „altorientalische[r] König“ verkleidet (XII, 174), vergebens um Eriksons künftige Frau Rosalie und stellt auf diese Weise ein anderes seiner Bilder nach, das ihn selbst als prächtig gekleideten Salomo mit der Königin von Saba zeigt (XII, 112).

Gemälde offenkundig ein Gegenentwurf zu Heinrichs Jugendgeschichte, die ihn in seinem Narzissmus bestätigt, statt ihm ein Korrektiv zu bieten (Schneider 2009, 75; Torra-Mattenkloft 2016, 196–197).

Dass Lys' Gemälde genau wie Judiths nächtliche Inszenierung als Zitat eines romantischen Sujets verstanden werden kann, legt neben dem Schauplatz – die Spötter sitzen in einer römischen Villa unter einem Rebendach – vor allem die Personenkonstellation nahe: Zu den fünf Spöttern gehören ein „Taugenichts“ und „ein eleganter Abbé in seidener Soutane“. Im Verbund mit der Bemerkung, dass der Betrachter „sich am liebsten in das Bild hinein geflüchtet hätte“ erinnert dieses Ensemble an das römische Gartenfest in Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*, auf dem eine Gruppe deutscher Künstler das in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Fermate* beschriebene Gemälde Johann Erdmann Hummels (Abb. 1) als lebendes Bild nachstellt (Eichendorff 1985, 531).



Abb. 1: Johann Erdmann Hummel: *Die Fermate* (um 1814). Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München.

Die Fermate beginnt mit einer Beschreibung des Gemäldes, die zugleich den Kern der Handlung andeutet:

Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italiänische Frauen einander gegenüber sitzend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder und die Chitarristin greift keck den Dominanten Akkord. – Der Abbate ist voll Bewunderung – voll seligen Genusses – und dabei ängstlich gespannt. – Nicht um der Welt willen möchte er den richtigen Niederschlag verpassen. (Hoffmann 2001, 71–72)

Erst im Anschluss an diese Beschreibung wird der Leser mit den beiden Protagonisten Eduard und Theodor bekannt, die vor dem Bild stehen und es kommentieren. Während Eduard die Lebendigkeit der Gestalten lobt und in die Laube am liebsten „gleich hineinsteigen“ möchte (Hoffmann 2001, 71), erkennt Theodor in der Szene eine Episode aus seinem eigenen Leben wieder, deren Erzählung den größten Teil der Novelle ausmacht. Die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Bild – sei es durch das Hineintreten des Betrachters ins Bild, durch das Wiedererkennen des Erlebten im Bild oder durch die Verlebendigung des Bildes in der Erzählung – ist eines ihrer zentralen Motive.

In Eichendorffs *Leben eines Taugenichts* wird die Darstellung des Hummel'schen Gemäldes als lebendes Bild durch eine Eifersuchtsszene unterbrochen, die der Gesangsdarbietung ein ähnlich abruptes Ende beschert wie in Hoffmanns Erzählung: Die Sängerin wird just in dem Moment gestört, in dem sie zu ihrem ausgedehnten Triller vor dem Schlussakkord ansetzt. Während es bei Hoffmann jedoch der auf dem Gemälde dargestellte Abbate ist, der die Fermate durch das Niederschlagen der dirigierenden Hand vorzeitig beendet, wird der Triller bei Eichendorff durch ein Ereignis außerhalb des Bildes beendet. Die Übertretung der Grenze zwischen Bild und Leben, die Hoffmanns Erzählung in verschiedenen Variationen thematisiert, wird bei Eichendorff also durch eine Störung der künstlerischen Darbietung umgesetzt, ohne die das lebende Bild als Interpretation von Hoffmanns *Die Fermate* unvollständig bliebe.

Kellers fiktive „Bank der Spötter“ ist keinesfalls eine weitere Reinszenierung des von Hoffmann und Eichendorff zitierten Gemäldes. Sie kann vielmehr als eine Kombination der von Hummel und Hoffmann dargestellten Szene mit jener Tischrunde gelesen werden, die in Eichendorffs Erzählung im Garten übrigbleibt und weitertrinkt, nachdem die meisten Gäste des Künstlerfests sich bereits zurückgezogen haben. Am Tisch sitzen nun zwei Maler, der Taugenichts und ein Mädchen, das auf einer Gitarre klimpert:

Ich war nur noch mit meinem Maler, und dem Herrn Eckbrecht – so hieß der andre junge Maler, der sich vorhin so herum gezankt hatte – allein oben zurück geblieben. Der Mond schien prächtig im Garten zwischen die hohen dunklen Bäume herein, ein Licht flackerte im Winde auf dem Tische vor uns und schimmerte über den vielen vergoßnen Wein auf der Tafel. Ich mußte mich mit hinsetzen und mein Maler plauderte mit mir über meine Herkunft, meine Reise, und meinen Lebensplan. Herr Eckbrecht aber hatte das junge hübsche Mädchen aus dem Wirtshause, nachdem sie uns Flaschen auf den Tisch gestellt, vor sich auf den Schoß genommen, legte ihr die Guitarre in den Arm, und lehrte sie ein Liedchen darauf klimpern. (Eichendorff 1985, 535)

Die Tischrunde endet damit, dass das Serviermädchen weggerufen wird, der mit dem Taugenichts näher bekannte Maler einschläft und Herr Eckbrecht dem Taugenichts, den er irrtümlich ebenfalls für einen Künstler hält, ins Gewissen redet. Da die überhebliche Moralpredigt offensichtlich auf einem Missverständnis beruht, sucht der Taugenichts in einem unbeobachteten Moment das Weite.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Hoffmanns Abbate und Eichendorffs Taugenichts besteht darin, dass sie der Eitelkeit ihres jeweiligen Gegenübers die Grundlage entziehen, ohne dabei tiefergehende Absichten zu verfolgen – der Abbate, indem er der Sängerin durch das vorzeitige Niederschlagen die Gelegenheit für ihren Triller raubt, der Taugenichts, indem er vor den besserwisserschen Reden des deutschen Malers davonläuft. Bei beiden handelt es sich um vermeintlich naive Figuren,¹² die für Eitelkeiten gerade aufgrund ihrer Naivität keine Projektionsfläche bieten. In ähnlicher Weise überkreuzen sich Naivität und Weisheit auch in dem kindlichen Greis und dem greisenhaften Jüngling, die in Kellers Beschreibung von Lys' „Hoher Commission“ neben ihnen auf der „Bank der Spötter“ sitzen. Anders als auf Hummels Gemälde sind die Blicke der männlichen Figuren auf dem von Keller entworfenen Bild nicht auf die musizierende Frauenfigur gerichtet; sie stehen nicht im Bann ihrer Schönheit oder ihrer musikalischen Darbietung, sondern durchbrechen die ästhetische Immannenz, indem sie den Betrachter außerhalb des Gemäldes in den Blick nehmen. Durch die Unentzerrbarkeit ihrer höhnischen Blicke verhindern sie jede Form der idolatrischen Versenkung ins Bild. Unterliegt der Betrachter der Versuchung, die weibliche Figur genauer in Augenschein zu nehmen, die ihm den Rücken zuwendet, so kann er dies nur unter der kritischen Beobachtung der vier Männer tun, deren Spott ihn zwangsläufig auf sich selbst zurückwirkt.

¹² Als Ich-Erzähler beweist Eichendorffs Taugenichts immer wieder eine Auffassungsgabe und ein Reflexionsvermögen, das den Horizont der naiven Figur weit übersteigt. Der Abbate ist bei Hoffmann als Figur nicht weiter ausgearbeitet, wird aber entgegen seinem wohlmeintenden Bemühen, es der Sängerin recht zu machen, augenscheinlich durch einen unkontrollierbaren ‚satanischen‘ Trieb zum Gegenteil verführt (Hoffmann 2001, 89).

Wie die badende Judith, so ruft also auch Ferdinand Lys' „Hohe Commission“ eine ganze Serie früherer Bilder auf und zitiert sie nicht zuletzt in ihrer sinnlichen Fülle und Verführungskraft. In beiden Fällen wird der erotische Reiz jedoch gebrochen durch einen kritischen Blick, der den Betrachter trifft und verhindert, dass sich das Bild zu einer illusionären Wirklichkeit schließt. Wie bei Eichendorff, so kehren auch bei Keller die verdrängten Bilder wieder – die Anregungen dazu stammen nicht zuletzt aus dem katholischen München, in dem es keinen Bildersturm gegeben hat, sowie aus der romantischen Italien-Literatur. Anders als in *Das Marmorbild* nehmen die Bilder im *Grünen Heinrich* jedoch weder dämonische noch christliche Züge an. Was sich zwischen den dilettantischen Bemühungen und missglückten Entwürfen des grünen Heinrich positiv andeutet – etwa in der Figur der Judith oder in Ferdinand Lys' „Bank der Spötter“ –, ist die Vision eines kritischen Realismus, der die Poesie und Verführungskraft des Sinnlichen feiert, ohne sich dem ungehemmten Narzissmus oder der Idolatrie eines wundergläubigen Katholizismus hinzugeben.

Literatur

- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55, 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Begemann, Christian. „Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters“. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt. Tübingen: Niemeyer, 2002. 92–126.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 471–508.
- Boehm, Gottfried. „Die Bilderfrage“. *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink, 1994a. 325–343.
- Boehm, Gottfried. „Die Wiederkehr der Bilder“. *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried Boehm. München: Fink, 1994b. 11–38.
- Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt*. Berlin: Wagenbach, 2015.
- Eichendorff, Joseph von. „Aus dem Leben eines Taugenichts“. *Werke in fünf Bänden*. Bd. 2. Ahnung und Gegenwart. Erzählungen. Hg. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 446–561.
- Hoffmann, E.T.A. „Die Serapions-Brüder“. *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 4. Hg. Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2001.
- Jezler, Peter. „Etappen des Zürcher Bildersturms. Ein Beitrag zur soziologischen Differenzierung ikonoklastischer Vorgänge in der Reformation“. *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Hg. Bob Scribner. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. 143–174.

- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übers. Gustav Roßler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³2014.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*. Bd. 1. Der Produktionsprozeß des Kapitals. Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 23. Berlin: Dietz, 1962.
- Matt, Peter von. „Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 21.1 (1971): 395–412.
- Mitchell, William J.T. „The Pictorial Turn“. *Artforum* 30.7 (1992): 89–94.
- Mitchell, William J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- Palmer Wandel, Lee. *Voracious Idols and Violent Hands. Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller, 'Der grüne Heinrich' (Erste Fassung, 1854/55)*. München: Fink, 1993.
- Schneider, Sabine. „Poesie der Unreife“. Autobiographisches Schreiben im Roman“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 55–77.
- Schnitzler, Norbert. *Ikonokasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Fink, 1996.
- Tieck, Ludwig. „Phantasus“. *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6. Hg. Manfred Frank. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Torra-Mattenkrott, Caroline. *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink, 2016.
- Torra-Mattenkrott, Caroline. „Da sieht man, was ein Bild doch kann!“ Bildnisbegegnung und Einbildungskraft in Richard Wagners *Der fliegende Holländer*“. *figurationen. gender – literatur – kultur* 19.2 (2018): 105–124.
- Warnke, Martin (Hg.). *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München: Hanser, 1973.
- Weber, Bruno. „Was bedeutet Meister Habersaats Refektorium? Über Fiktion und Faktizität bei Gottfried Keller“. *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich* (2020): 22–59.

Peter Utz

Verengte Aussichten, neuer Glanz

Fensterblicke in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*

1

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

Claudia Keller

Im Strudel der Einsamkeit

Zeitsemantik der generischen Formen in Gottfried Kellers
Der grüne Heinrich

„Es ist an der Zeit!“ Mit dieser emphatischen Formel hat Johann Wolfgang Goethe in seinem 1795 erschienenen *Märchen* die Etablierung einer neuen Gesellschaftsordnung gefeiert:¹ Der Tempel fährt unter dem Fluss hindurch vom alten zum neuen Ufer und begründet unter zahlreichen Anspielungen auf die Johannes-Offenbarung ein neues tausendjähriges Reich.² Symbol für diese auch neue Zeitsemantik, mit der Goethe eine gelungene Gemeinschaftsbildung an das Ende der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* stellt, ist die breite Brücke, auf der im Schlusstableau „viele Tausende“ des Volks in ewig lebendiger Bewegung „hin- und wider gingen“ sowie „hin- und her flossen“ (FA I, 9, 1111), Altes mit Neuem verbindend. In dieser räumlichen Konstellation wird eine Märchenzeit realisiert, in der Tradition und Erneuerung, Dauer und Wechsel ebenso miteinander verbunden sind, wie das Individuum seinen natürlich anmutenden Platz in der Gesellschaft einnimmt (Mülder-Bach 2019). Die Szene ist ein zentraler Intertext für zwei Stellen in der ersten Fassung von Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854/55) – dem Brunnenspiel am Anfang und dem Brückentraum –, in denen das Verhältnis von modernem Künstlerindividuum und Gesellschaft verhandelt wird. Ich möchte zeigen, wie diese Problematik in Kellers Roman mit einer Zeitsemantik der generischen Formen einhergeht: Die Einsamkeit des Individuums im modernen Bildungsroman geht auch mit einer schrumpfenden, eingeschränkten Zeitlichkeit einher; während das Märchen und das Epos für eine Gemeinschaftserfahrung stehen, in der auch die Zeitlichkeit in ausgedehnter Fülle erscheint.

1 Zu dem mit dieser Losung verbundenen ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ vgl. Oesterle (1985).

2 Zu diesem ersten Abschnitt ausführlicher vgl. Keller (2020). Zu den biblischen Konnotationen des Tempels vgl. Ohly (1995).

1 Heinrichs Brunnenorakel als verfehlte Märchenzeit

An einem Fluss liegt auch Heinrich Lees Heimatstadt. Auf der einen Seite befindet sich der Kirchhof, am anderen Ufer die Kirche, beide sind durch eine alte hölzerne Brücke verbunden. Es ist für Heinrich der Tag des Aufbruchs in die große Fremde, der Tag, an dem der „zwanzigjährige[] Gefühlsmensch“ (XI, 19) seine kleinbürgerliche Herkunft zugunsten einer glorreichen Zukunft als Maler hinter sich lassen will. Auf dem Friedhof stehend, erinnert er sich an sein liebstes Kinderspiel. Er pflückt eine jugendlich hoffnungsvolle Primel und lässt sie in die Quelle des Brunnens hineingleiten, rennt hinunter zur Brücke, folgt der Blume, wie sie in einer „Wasserleitung“ (XI, 21) unter der Brücke hindurch über den Fluss geführt und sodann in das Brunnenbecken vor der Kirche gespült wird. Von der „schönste[n] Aussicht über den glänzenden See hin“ (ebd.) angezogen, hält Heinrich jedoch mitten auf der Brücke inne und lässt „das arme Schlüsselblümchen allein den Berg wieder hinaufgehen“ (XI, 22). Oben angekommen, findet er die Primel, wie sie sich schon emsig in einem „Wirbel unter dem Wasserstrahle herum[drehte]“ und „nicht hinauskommen“ konnte (ebd.). Das Schlüsselblümchen trägt nicht nur den „Schlüssel“ bereits im Namen; es wird auch explizit ein „Zeichen“ (XI, 21) genannt, was dazu Anlass gibt, in diesem nur vermeintlich harmlosen Kinderspiel eher ein Orakel zu sehen. Denn das Blümchen, das Heinrich hier in die Pipeline schickt, kündigt nicht wie in Goethes *Märchen* ein neues Reich an, sondern ist das Symbol seines Untergangs: So hoffnungsvoll er am gleichen Tag mit der Schnellpost abfährt – die Primel verwelkt noch unterwegs an seinem Hut. Heinrich Lee bricht wie sein Namensvetter mit dem Nachnamen Faust am Ostermorgen auf seine Weltfahrt auf, doch schnell wird deutlich, was in einem Text, der bereits mit einer rasanten Schiffsfahrt über den See beginnt und damit durchaus dem Zeitalter der Beschleunigung zuzurechnen ist, mit einem derart ‚verträumten‘ Individuum geschieht, das sich ganz dem „Kribskrabs der Imagination“ hingibt (FA I, 7.1, 141). Der Zeitpfeil, der den Fortschritt verspricht, schlägt in die Unverfügbarkeit der Zeit um; Heinrich gerät aus dem Takt und in eine Stagnation, in der zu viel und zu wenig Zeit nicht mehr unterschieden werden können.³ Die völlige Umkehrung der hoffnungsvollen Anfangsszene zeigt sich an der Stelle, als er nach den Heimatträumen tatsächlich aufbricht, aber sein Weg ganz anders aussieht: Heinrich war im „Dampfwagen“ angekommen und hatte sich um die geografische Beschaffenheit seiner Umgebung „und um das Straßennetz nicht

³ Zum ‚Zeitpfeil‘ und vergleichbarer Zeit-Formen vgl. Brüggemann (2015, bes. 17–52).

gekümmert“ (XII, 355). Als er losmarschiert, gelangt er an die Eisenbahngeleise, wo ein „später Zug“ vorüberbraust, „der in fliegender Eile an das gleiche Ziel führte, welches Heinrich zu erreichen strebte, und wehmütig sah er die dröhnende Wagenburg in der nächtlichen Ferne verschwinden“ (ebd.). Heinrich schaut ihm nach, geht seines Weges, nimmt – ohne nur eine blasse Ahnung der Richtung habend – zweimal die falsche Abzweigung und gerät auf immer schmälere Wege ins Landesinnere (ebd.). Bevor er dann zur Beerdigung seiner Mutter kommt, wird er bekanntlich noch eine Zeit beim Grafen und Dorothea verbringen. Der Verlauf des Romans zeigt, dass das lebendige Hin und Her einer epischen Märchenzeit mit dem Bezug auf Goethes *Märchen* beim kindlichen Brunnenspiel nur noch zitiert wird, um im Gegensatz dazu die Auflösung der Zeitordnungen und die Kontingenz herauszustellen: Der lineare Fortschritt wird nicht in lebendiges Hin und Her verwandelt, sondern verkehrt sich in den lähmenden Sog eines Wirbels, der in Heinrichs besinnungslosem Bemalen von Fahnenstangen mit Spiral-Linien im Akkord kulminiert, und geht sodann in die totale Orientierungslosigkeit über, wie sie sich an seinem Irrweg nach Hause zeigt.⁴

2 Der Brückentraum: Minimale Körperzeit vs. der Traum epischer Unendlichkeit

Das Herausfallen des künstlerischen Individuums aus der Gesellschaft und die damit einhergehenden Veränderungen der generischen Zeitsemantiken wird auch in den sogenannten Heimatträumen zu einem Tableau verdichtet, unmittelbar bevor Heinrich sich zum ersten Mal auf den Heimweg macht. Auch die Brücke, die dem goldenen Traumpferd zufolge die „Identität der Nation“ darstellt (XII, 339), hat Goethes *Märchen* als Intertext zur Grundlage und lässt sich als Spiegel des Anfangstableaus verstehen.⁵ Als Heinrich an die Brücke gelangt, fühlt er sich an die hölzerne überdachte Brücke erinnert, auf der er das Spiel mit dem Schlüsselblümchen zu spielen pflegte. Doch die Gestalt der Brücke ist im Traum verändert: „[D]as war aber nicht mehr die alte hölzerne Brücke, sondern ein marmorner Palast, welcher in zwei Stockwerken eine unabsehbare Säulenhalle bildete und so als eine nie gesehene Prachtbrücke über den Fluß

⁴ Gerhard Neumann (2000) hat mit Blick auf Goethes *Werther* auch einmal vom Wirbel als Zeitform des modernen Romans gesprochen. Zu weiteren solchen Zeit-Figuren, auch bei Gottfried Keller, vgl. Torra-Mattenkrott (2016, bes. Kap. 1 und 5).

⁵ Auf die Verbindung dieser Stelle (nicht aber der Eingangspassage) mit Goethes *Märchen* hat bereits Kauffmann (2005) hingewiesen.

führte“ (XII, 337). Am Ende von Goethes *Märchen* steht eine aus dem Selbstopfer der Schlange gebaute steinerne Brücke, auf der Verkehr mit Vieh und Wagen in beide Richtungen möglich ist. Eine solche Verwandlung hat sich auch hier ereignet. Zusätzlich gibt es eine doppelstöckige Säulenhalle, deren Wände mit „zahllosen Malereien“ bedeckt sind, die auch vom Volk, das „auf der Brücke hin und her wogte“ (XII, 338), verstanden werden. Im Hin- und Herwogen, das schon bei Goethe in genau dieser Formulierung prominent das Zeitmaß des Austausches angibt, bildet sich zwischen dem lebendigen Volk und den gemalten Bildern ein „Blutumlauf“ (ebd.). Individuum und Kollektiv sind aufeinander bezogen, und auch hier bewirkt die Verbindung der beiden Ufer, dass „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur ein Ding zu sein“ scheinen (XII, 339). Es wird eine Zeitlichkeit etabliert, die genau wie in Goethes *Märchen* Dauer und Veränderung gleichzeitig impliziert: Die Bewegung des Hin und Her schließt sich zu einem Kreislauf, in dem das Werden und Vergehen die Zeiten bis in die Ewigkeit miteinander verbindet. Weil das Pferd diese „muntere und lustige Sache“ als die „Identität der Nation“ bezeichnet (ebd.), wird klar, dass hier ebenso wie in Goethes *Märchen* neben einer zyklischen Zeitsemantik auch die Etablierung einer Gesellschaftsordnung zur Disposition steht, in der das Individuum seinen Platz in dem ewigen Kreislauf zugewiesen bekommt. Der Unterschied zu Goethe besteht freilich darin, dass das Volk auf der Brücke und der Palast – Regierte und Regierende – nicht mehr getrennt sind, sondern das Volk sich selbst regiert, und entsprechend steht der Palast direkt auf der Brücke statt daneben. Von der Situation in Zürich ausgehend, wo, wie auf der ersten Romanseite geschildert wird, gerade der „gesetzgebende Rath der Republik“ im Rathaus abgehalten wird (XI, 15), müsste der Traum keine großen Verschiebungen mehr vornehmen, es liegt ja unmittelbar neben der Marktbrücke. Doch Heinrich ist von diesem Kreislauf ausgeschlossen – er kann zunächst nur beobachten und dann, den Irrlichtern in Goethes *Märchen* gleich, das „gemünzte“ Gold (XII, 344) in die gierige Menge verteilen, um sodann mit dem zu einer Biene verwandelten Pferd wegzufliegen.

Ohne die „im Grunde unenträtselbaren Bilder“, wie Wolfram Groddeck die Traumelemente bezeichnet (2009, 223), auf eindeutige ‚Vorbilder‘ zurückzuführen, möchte ich im Folgenden neben dem möglichen Zürich-Bezug einige Schichten dieser Architektur aufzeigen, um zu verdeutlichen, was es mit der Verschiebung von Goethes *Märchen* nicht zuletzt auch zeit- und gattungstheoretisch auf sich hat. Friedrich Ohly (1995) hat für das Architekturensemble in Goethes *Märchen* gezeigt, dass es sowohl auf das Pantheon wie auch auf die Engelsbrücke und den Petersdom in Rom Bezug nimmt. In Heinrichs Brückentraum, wo ein demokratischer „Blutumlauf“ (XII, 338) und keine Monarchie herrscht, wird der Brücken-Palast mit einem Verweis auf das republikanische Florenz erweitert: Die rot-grün-

weiße Fassadengeltung der Säulenhalle verweist durchaus, wie Wolfgang Rohe festgestellt hat, auf das Basler Schützenfest⁶ – architektonisch gesehen ist jedoch zunächst viel eher an Giottos Glockenturm, das Baptisterium und den Dom St. Maria del Fiore in Florenz zu denken. Der Florentiner Kontext wird noch deutlicher, wenn man die Säulenhalle mit den Gemälden berücksichtigt. Diese stellen, wie es in der Traumbeschreibung heißt, „die ganze fortlaufende Geschichte und alle Thätigkeiten des Landes“ dar (XII, 337), verschiedene Stände, Berufe und Handlungen treten „ungezwungen zusammen“ (XII, 338). Ein solches Freskenprogramm mit republikanischem Kontext wurde in Florenz im Salone dei Cinquecento, dem Saal des Großen Rats, im Palazzo Vecchio ausgeführt: Legendär sind die beiden unvollendet gebliebenen Cartoni von Leonardo und Michelangelo, mit denen Heinrich durch die Lektüre von Goethes *Cellini* bekannt war.⁷ Umgesetzt wurde das Bildprogramm jedoch erst von Giorgio Vasari unter der Herrschaft des Großherzogs Cosimo de' Medici. In seinem Bildprogramm greifen antike Mythologie und die politische ebenso wie die kulturelle und künstlerische Geschichte von Florenz in vielbezüglichen Bildern ineinander – die Verbindung von Kunst und Gesellschaft und eine prosperierende Republik greifen hier ganz anders als in Heinrichs Gegenwart ineinander.

Als letzte Tiefenschicht lässt sich Homer ausmachen – ein Zusammenhang, den auch der Maler Römer herstellt, als er Heinrich einen Heimkehrtraum als Odysseus prophezeit (XII, 31–32). Hier geht es jedoch um den Schild des Achilleus in der *Ilias*, die ihm „lange nicht nahe treten wollte“ und dann doch offensichtlich Spuren hinterlassen hat (XII, 31). In Lessings Worten ist dieser Schild ein „Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet“ und beansprucht eine vergleichbare Totalität wie die Gemälde in der geträumten Säulenallee (Lessing 1766, 186): Auf die Himmelskörper folgen Meer und Erde; es werden Städte im Krieg und im Frieden gezeigt, Tierherden, Weinernte und bukolische Szenen geschmückt mit Tänzern und Sängern. In Homers Beschreibung wird die Schilderung der Entstehung des Schildes zur Erzählung einer Welterschaffung und trifft sich so mit dem in Heinrichs Traum geschilderten „[E]ntstehen und [W]erden“ im Austausch zwischen gemaltem und wirklichem Leben (XII, 338).

Mit dem Bezug zum Homerischen Epos steht wiederum auch eine Zeitform zur Disposition, die aus der Aktualität der Ereignisse herausgehoben ist. Die Form des Schildes wie auch das Zeitmaß dieser Szene ist der Kreis, und so können beide – die Schild-Beschreibung der *Ilias* und der Brückentraum – als metapoetische

⁶ Rohe liest die Farbgebung als Vorausdeutung auf das Basler Schützenfest, in dem der „rot-weiße Staat seine organisch-grüne Legitimität“ erhält (1993, 186).

⁷ Als Heinrich Lee dreißig Tage lang Goethe liest, wird auf die Autobiographie von Benvenuto Cellini explizit hingewiesen (XII, 16).

Reflexion auf das epische Erzählen gelesen werden, das mit zyklischer Ewigkeit verbunden ist. Homers Schild-Beschreibung steht, wie Erika Simon dargelegt hat, an einem dramatischen Wendepunkt, der eine Veränderung von Achilleus vom passiv Grollenden zum aktiv Rächenden zur Folge hat. Bevor die Wendung einsetzt, bewirkt die ausführliche Schilderung des Schildes eine Retardation in Form einer Dehnung und Stauung der Zeit (Simon 1995). Diese Funktion haben auch die Traumerzählungen, indem sie ‚epische‘ Erzählinseln im dramatischen Niedergang von Heinrich darstellen. Dies wird im Verlauf des Traums explizit zum Thema: Der Ritt über die Brücke erscheint Heinrich unendlich lang: „Ist es nicht wenigstens eine Stunde“, so bemerkt er gegenüber seinem Goldfuchs, „daß wir auf dieser endlosen Brücke reiten und uns umsehen in dem Getümmel?“ (XII, 341). Das besserwissere Pferd hatte ihn darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei dem endlosen Traum vom Epos zyklischer Zeit tatsächlich um einen *Traum* von Heinrich handelt, dessen Zeitlichkeit in scharfem Kontrast zu seiner materialen Körperzeit steht. Denn während Heinrichs Unbewusstes ihn in die epische Aufhebung der Zeit führt, liegt sein Körper in einem von Armut gezeichneten Zimmer. Er wird vom Pferd – dem damals aktuellen Stand der Naturwissenschaft entsprechend (Rohe 1993, 225) – darüber belehrt, dass das ganze Brückentableau nur eine zwei Sekunden dauernde Ausgeburt seiner Phantasie sei: „Auch ist dieses Minimum von Zeit ein und dasselbe Minimum von Raum, kurz die identische Kleinigkeit Deines in das Kopfkissen gedrückten Schädel, in welchem sich eine so weite Gegend und tausend belebte und verschiedene Dinge gleichzeitig ausbreiten und zwar Alles auf Rechnung des einen Hufschlages“ eines auf der Straße vorbeiziehenden Pferdes, womit der Goldfuchs auch gleich die Begründung seiner eigenen Existenz mitliefert (XII, 341). Unendliche Zeit und reiche Vielfalt im Epos versus minimale Raum-Zeit-Konstellationen im modernen Individuum. Heinrich kann sich eine Gesellschaft, wie Goethes *Märchen* sie am Ende imaginiert, nur erträumen und noch im Traum hat das Bild Risse bzw. Löcher, ist doch der Granitboden des Brückenpalasts mit „verschiedene[n] Löcher[n]“ versehen, in die alles, was „sich Geheimnißvolles oder fremdartiges in dem Handel und Wandel erblicken ließ [...] mit einem großen Besen hinabgekehrt“ und „schleunig“ vom Fluss weggeführt wird (XII, 338).

Heinrich erlebt im Traum noch einige weitere Episoden und gelangt auch bis zu seinem alten Heimathaus, wo sich der Traum jedoch definitiv in einen Alptraum verwandelt hat. Der Erzählerkommentar beim Aufwachen bemerkt die kompensatorische Funktion der Träume im Sinne einer Wunscherfüllung: Die Träume stellen „dem schlafenden Heinrich die Kraft und Schönheit des Vaterlandes in den lieblichsten Traumbildern, wo alles glänzend übertrieben war in dem Maße, als er sich dahin zurücksehnte und seine verlangende Phantasie das Ersehnte ausmalte“ (XII, 349). Die Träume haben eine Wirkung wie die

„einer schönen Freundin, welche ihm das Elend versüßte“ und von deren Erinnerung er tagelang zehrt (ebd.). Mit der Zeit werden Heinrich die Phantasien von Reichtum und Überfluss aber unheimlich, zumal sie meistens ein böses Ende nehmen, und so ‚korrigiert‘ er seine Träume: „Je tiefer er aber in gänzliche Verlassenheit hineinlebte, desto weniger märchenhaft und unsinnig wurden die Träume, aber sie nahmen eine einfache Schönheit und Wahrheit an, welche, selbst wenn sie traurigen Inhaltes war, eine tröstliche Rührung und Ruhe in Heinrich’s Gemüth verbreitete“ (ebd.). Wie wenig Heinrich zum lebendigen Hin und Her des gesellschaftlichen „Blutumlauf[s]“ (XII, 338) gehört, wird in den letzten Traumsequenzen nun in explizite Bilder gefasst: Er sitzt einsam auf einem dunklen Berg und überblickt das „in hellem Scheine“ vor ihm ausgebretete Land (XII, 350). Überall ziehen Menschen in Gruppen vorbei, sammeln sich „zu heiteren Festen, zu allerhand Handlungen und Lebensübungen“ (ebd.), was Heinrich beobachtet, ohne aber teilzunehmen. Als er von den Landsleuten mit seiner solipsistischen Vereinzelung konfrontiert wird, verteidigt er sich mit einer wohlgefügten Rede, die wie ein Lied klingt. Die „liedartige Rede herzustellen oder vielmehr von Neuem abzufassen“ (ebd.), ist nach dem Aufwachen sein erstes Bestreben: „[U]nd indem er ein altes Bleistümpchen und ein Fetzen Papier mit Mühe zusammensuchte, schrieb er, in den Takt gerathend und mit den Fingern zählend, diese Strophen auf“ (ebd.). Dabei ist klar: Wer mit den Fingern Verse zählen muss, beherrscht sein Handwerk nicht. Keineswegs wird Heinrich hier zum Dichter,⁸ vielmehr zeigt sich da, wo er scheinbar ‚in den Takt gerät‘, wie kontaktlos er geworden ist. Es ist gerade das Mechanische des Takt-Schlagens, das Heinrichs gesellschaftliche Isolation als Unverfügbarkeit der Zeit sichtbar werden lässt, kann doch der Künstler nicht mehr – und im Gegensatz noch zum Handwerker – an den rhythmischen Puls der Gesellschaft gebunden werden. Man kann Heinrichs Gedicht in einen regelmäßigen vierhebigen Jambus pressen, aber das Mechanische wird gerade dort deutlich, wo es davon spricht, dass die „müde Danaide“, die bekanntlich dazu verdammt ist, im Tartaros bis in alle Ewigkeit Wasser in ein mit Löchern durchsetztes Fass zu schöpfen, „[e]inmal neugierig um sich blicket“ (ebd.), da sich die Worte hier gegen einen solch eintönigen Rhythmus eigentlich streben. Heinrich macht keine Kunst; das ‚Hämmern‘ der Verse dient allein dazu, seine „Gemütsverfassung“ auszudrücken, während ein eigentliches Kunstwerk, wie der Erzähler anmerkt, doch „erst in der versöhnten Erinnerung entstehen kann“ (XII, 351). Der Vergleich mit den Danaiden könnte treffender nicht sein: Für Heinrich kristallisiert sich die Zeit niemals, weder in sozialer noch in ästhetischer Hinsicht, zu

⁸ Zu diesen Gedichten in der ersten und zweiten Fassung vgl. Groddeck (2009, 240–244).

einer Form. Im Gegensatz zum ewigen Kreislauf in den Gemälden auf der Traumbrücke gibt es für Heinrich nur eine negative Unendlichkeit, den Sog des Wirbels nach einem leeren Zentrum hin, ein Zerrinnen der Zeit und der Form.

3 Spiegelstrukturen – Reflexionen des Epischen

Wenn der lähmende Wirbel, aus dem die Primel sogleich am Anfang nicht mehr herauskommt, dem vollendeten Kreis(lauf) im Brückenpalast gegenübersteht, dann liest sich das auch als eine Reflexion auf die generischen Formen von Gattungen und ihren Zeitsemantiken – eine Frage, die durch den Intertext von Goethes *Märchen* bereits von Anfang an im Raum steht. Im *Grünen Heinrich* misslingt alles: Die Märchenzeit des lebendigen Hin und Her und der zyklische Kreislauf des Epos verwandeln sich in den Strudel der Einsamkeit, aber auch eine Bildung des Protagonisten nach dem Modell des Zeitpfeils des Bildungsromans glückt nicht. Der Traum eines gesellschaftlichen Zusammenhangs wird konterkariert von der geschrumpften Körperzeit und den subjektivistischen Leidensgedichten. Damit wird auch deutlich, dass die Diagnose der Goethezeit, wonach die Kunst aus der Kultur gefallen sei,⁹ in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aktueller war denn je: Der Brückentraum offenbart, dass die Integration des Künstlers in die Gesellschaft nur noch ein Traum und zudem ein Traum der Vergangenheit sein kann. Und die Traumszene auf dem einsamen Berg macht überdeutlich, wie deplatziert, ja geradezu lächerlich der Rekurs auf eine Ästhetik des Erhabenen in einem Roman ist, der wie vielleicht kein zweiter schonungslos offenlegt, wie problematisch die Autonomieästhetik im Zeitalter der beschleunigt-industriellen Moderne geworden ist. Der panoramatisch-erhöhte Standpunkt, den Heinrich Faust in seiner Hybris im letzten Akt von *Faust II* einnimmt, ist hier konterkariert. Mit seinem Namensvetter hat Heinrich Lee einige Gemeinsamkeiten, wenn auch, abgesehen vom parallelen Werdegang, als Antithesen:¹⁰ Während es im *Faust* um Party geht, macht sich bei Heinrich Lee Katerstimmung breit. Mit dem gleichen Überschuss an Phantasie, dem Drang nach Zusammenhang und der Unfähigkeit ausgestattet, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden, erzählt seine Geschichte von der totalen Lähmung innerhalb der Beschleunigung. Erst am Ende treffen sich beide Heinrichs wieder – im Scheitern und mit der Bilanz mehrerer Leichen. *Der grüne Heinrich* spielt also auch durch, was geschieht,

⁹ Vgl. hierzu Keller (2018, 119–125) sowie weitere Literatur ebd.

¹⁰ Auf Parallelen zwischen dem *Grünen Heinrich* und Goethes *Faust* wurde immer wieder am Rande hingewiesen, vgl. in diesem Zusammenhang bspw. Kaiser (1991, 46–49).

wenn die im *Faust* entfesselten Kräfte voll entfaltet sind, jedoch kein Mephisto mit immer mehr Geld und Zaubertricks zur Stelle ist und aus der Patsche hilft. Entgegen der sonst allgegenwärtigen Identifikation des neunzehnten Jahrhunderts mit dem titanischen Übermenschen macht Keller deutlich, dass Heinrichs Weltfahrt nur diejenige eines in allen Belangen gescheiterten Künstlers ist.

Doch dem faustischen Vorwärtsstreben und der teleologischen Bildung Wilhelm Meisters – der Bildungsroman ist eine weitere (Kontrast-)Folie zum *Grünen Heinrich* – stellt bereits Goethe eine Gegenbewegung auf der Ebene des Textes entgegen. Beide Texte, und der zweite Teil jeweils mehr als der erste, weisen Tendenzen zur Episierung auf, wie Goethe es mit Friedrich Schiller Mitte der 1790er Jahre diskutiert: Gegen alle Einwände Schillers, der einen „poetische[n] Reif“ für den *Faust* fordert (1977, 88), verteidigt Goethe die rhizomatisch aufquellende Masse seines Stücks und die Aushebelung eines linearen Narrativs zugunsten der brüchigen Szenenfolge allegorischer Bilderreihen und, besonders im *Wilhelm Meister*, ein verräumlicht-topographisches Erzählen, ganz so wie es Schiller als Modus des Epischen festhält: „Wir eilen [...] nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte“ (1977, 66). Goethe und Schiller konzipieren das Epische im Gegensatz zum Drama (und auch im Widerspruch zu einer linear-teleologischen Konzeption des Bildungsromans) als ein ständiges Vor und Zurück, oder anders formuliert, als ein Hin und Her, wie es auch die entscheidende Formulierung im kurz zuvor entstandenen *Märchen* ist. Es kommt ihnen darüber hinaus beim Epischen alles darauf an, das Interesse vom Was auf das Wie zu lenken und jegliche Neugierde zu vermeiden.

Eine solche Neugierde kann bei der Lektüre des *Grünen Heinrich* gar nicht erst aufkommen, ist doch mit dem Brunnenorakel Heinrichs Schicksal bereits auf den ersten Seiten besiegt. Doch der Text schreitet keineswegs in dem gleichen Tempo ins Verderben, wie die Primel in den Sog des Brunnens schießt. Der Roman hat seine eigene Zeit-Form: So hat der Ritt über die Brücke, der Heinrich als qualvoll endlos vorkommt, einerseits die Funktion, einen Komplementärkontrast zur geschrumpften Körperzeit Heinrichs darzustellen. Für die Erzählung des Romans hingegen wird am Brückentableau eine Fabulierungs-, Verschiebungs- und Verdichtungslust ausgelebt, die ein Verweilen bei den einzelnen Schilderungen mit sich bringt und nicht ungeduldig „zum Ziele“ schreitet – auch im Wissen, dass es an diesem Ziel nichts zu holen gibt. Als Roman hält *Der grüne Heinrich* der gescheiterten Freiheit seines Protagonisten die Sinnlichkeit und Fülle des Epos entgegen.

Dies geschieht jedoch stets im Bewusstsein, dass das Epos als solches nicht mehr möglich ist, sondern nur gebrochene Reflexionen davon. So thematisiert der Roman die Gattung des Epos gerade an den immer wieder wegen ihrer „Unförmlichkeit“ kritisierten Stellen (XI, 14): Beim großen Künstlerfest in München

wird Peter Vischer explizit als Hephaistos bezeichnet und seine Werkstatt als „lebendige[s] Epos“, wo sich aus „[e]inem Kerne“, die „ehernen Gestalten und eine Welt ebenmäßiger Zierrathen“ bilden, weil die ganze Familie in „Einem Hause“ zusammenarbeiten (XII, 147). Und die Gattungsbezeichnung taucht auch auf in Heinrichs Nachsinnen über das freiheitliche römische Recht und das germanische mit seinem „unechte[n] Individualismus“ – eine Einsicht die Heinrich erstmals einen „allgemeine[n] Begriff von der Rechtsgeschichte“ vermittelt (XII, 255). Das römische Recht wird ihm zu einem Spiegel der Kulturgeschichte als „ein wahrhaftes, großes, singendes und klingendes Epos“, in welchem er – wieder diese Formulierung – die „hin- und herwandelnden“ Völkerbewegungen verfolgt (ebd.). Hier wie dort steht das Epische für eine Bewegung und Mannigfaltigkeit, in der doch eine Einheit existiert, ein Miteinander von Individuum und Gesellschaft, wie es sich Heinrich eben nur erträumen kann. In der Reihe von den antiken Epen Homers über die Rechtsgeschichte, die mittelalterliche Kunstproduktion, florentinische Freskenzyklen, moderne Künstlerfeste bis hin zum „moderne[n] Epos“, das in Eriksons ironischer Rede als Massenprodukt verspottet wird, verfolgt der Roman also mit solchen Fabulierungen auch die Transformationen des Epischen bis in die Moderne und schreibt eine Art intermediale Gattungsgeschichte, in der er sich selbstreflexiv verortet. Damit grenzt er sich von Jeremias Gotthelf ab, dessen vielbewunderte epische Naivität ihre Grenzen darin habe, wie Keller anlässlich von Gotthelfs Tod schreibt, dass dieser „Technik, Kritik, Literaturgeschichte, Ästhetik“ nicht zu integrieren vermöge (XV, 115).

Auf der Figurenebene markiert der Roman deutlich, dass entgegen der Darstellung Hegels in der „zur *Prosa* geordnete[n] Wirklichkeit“ (Hegel 1970, 392) weder die Aussöhnung des Individuums mit den Verhältnissen noch ein Abstreifen der prosaischen Gestalt durch „Schönheit und Kunst“ möglich sind (Hegel 1970, 393). Auf der Ebene der Erzählverfahren wählt er in Bezug auf die Frage, wie „auf diesem Boden der Prosa [die Poesie] ihr verlorenes Recht wieder[erlangen]“ kann (ebd.), nicht die von Friedrich Theodor Vischer beschriebene Rückkehr zu vergangenen Zuständen, wie sie Gotthelf versucht. Keller wählt vielmehr die „Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ (Vischer 1857, 1305), indem er epische Zustände aufsucht und die Lesenden bei deren Fabulierungen so verweilen lässt, wie man, so zumindest laut Goethe, überhaupt bei der Farbe Grün verweilt, die „reale Befriedigung“ verschafft und bei der man „nicht weiter“ will und kann (FA I, 23.1, 256). Er sucht solche Stellen als epische Erzählinseln auf – aber er hebt sich auch von ihnen ab, indem sie als Gattungsziitate in einer Montage anderer Zeit- und Gattungsformen markiert werden. Er setzt sie anhand einer ihnen impliziten kulturhistorischen Reflexion in Beziehung. Damit verhält sich der Text ganz anders als der ewig grüne Heinrich, dessen

jugendliche Naivität ihn direkt ins Verderben treibt,¹¹ und er vermag durch seine Verortung in der Epostradition wiederum auch die kulturhistorische Funktion moderner ‚bürgerlicher Epopöen‘ zu übernehmen, wie sie etwa Karl Wilhelm Ferdinand Solger in Bezug auf Goethes *Wahlverwandtschaften* formuliert hatte: „In diesem Roman ist, wie im alten Epos, alles, was die Zeit Bedeutendes und Besonderes hat, enthalten, und nach einigen Jahrhunderten würde man sich hieraus ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben entwerfen können“ (1983, 201).

Dazu gehört auch, dass die Bewegung, die das Erzählen seinem Protagonisten gegenüber vollzieht, die Kreis-, Pfeil- und Wirbel-Formen in eine reflexive Spiegelstruktur überführt. „Eine Spiegelwelt ist die Welt der Keller’schen Schriften“, hat schon Walter Benjamin bemerkt und verweist darauf, dass das „Abspiegeln [...]“ geradezu das besondere Verhalten des Epikers“ sei (1977, 291). Darin unterscheidet sich der Epiker vom „Querschnitt durch die Struktur des Geschehens“ des Dramatikers und von der „unendliche[n] Konzentration des Daseins“ des Lyrikers (ebd.). Oder man könnte auch sagen: In der Abwendung von der Teleologie des Dramas und des Bildungsromans realisiert der Roman eine Zeitstruktur, die sich ihrerseits an das lebendige Hin und Her des *Märchens* annähert. Sein Bauplan stellt, wie Frauke Berndt gezeigt hat, ein Triptychon dar, das, wie sie treffend bemerkt, zum „Hin- und Her-Blicken“ zwingt (1999, 200)¹²: Aufbruch und Heimkehr; Jugendgeschichte und Künstlerleben stehen sich gegenüber und begründen damit auch das Spiegelverhältnis der Eingangsszene mit dem Brunnenspiel und dem Brückentraum: Zweimal wird hier anhand derselben Brücke, die aber jeweils andere Gestalt hat, seine Übergangssituation mit prophetischem Charakter dargestellt, wobei sich die erste Situation auf seine gescheiterte Entwicklung als Individuum und der Traum auf sein unmögliches Verhältnis zur Gesellschaft bezieht. Ein solch spiegelndes Verfahren wird im Roman auch explizit als alternative Haltung zwischen der nicht mehr möglichen Position ästhetischer Erhabenheit und einer unmittelbaren subjektiven Identifikation mit dem Geschehen eins, nämlich wenn Römer vom „rechte[n]“ Seher verlangt, sich im entscheidenden Augenblick einem Festzug anzuschließen, und zwar „mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ“ (XII, 17). Die richtige Position für das Zuschauen zwischen Nähe und Distanz zu finden und so der Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, gelingt Heinrich nicht, über den es einmal

11 So geht das Epos bei ihm, so Bernd Neumann in Bezug auf Kellers Gotthelf-Besprechungen, „durch die Reflexion“ hindurch (1982, 333).

12 Mir scheint diese Figur auch passender für die von Berndt beschriebenen Spiegelungen als den geschlossenen Kreis als eine „Figur der Vollendung“, wie Berndt an anderer Stelle schreibt (1999, 414). Die Kreisform des Epos ist ja gerade unmöglich geworden.

heißt: „So war nun der schöne Spiegel, welcher sein Volk widerspiegeln wollte, zerschlagen und der Einzelne, welcher an der Mehrheit mitwachsen wollte, gebrochen“ (XII, 465). Das Spiegeln ist aber das poetologische Prinzip Kellers, nicht nur in Benjamins Sinne als Abspiegeln, sondern weil er die ‚grünen Stellen‘ noch stets mit einem goldenen Schimmer verbindet, so wie er in seinem Verweis auf Shakespeare die Präzisierung des Spiegels als ‚golden‘ hinzuerfindet. Auf dieser Ebene ist auch der Brückentraum eine zentrale poetologische Passage, werden hier doch besonders dichte Spiegelbeziehungen zwischen der Biografie Heinrichs, seiner psychischen Verfassung, seiner sozialen Situation hergestellt und dabei auch, wie aufgezeigt, ein Geflecht an Bezügen auf die reale Topographie sowie die Literatur- und Kunstgeschichte etabliert. Das komplexe architektonische Gebilde aus Brücke, Palast, zweistöckiger Säulenhalle, Gemälde und Löcher im Boden erhält damit eine allegorisch-poetologische Dimension.¹³

4 Kulturhistorisches Erzählen im ‚Revolutionärzeitalter‘

Dabei steht dieses Erzählen in engem Zusammenhang mit den Zeitdiagnosen, den gesellschaftlichen Bedingungen, die mit ein Grund für Heinrichs Scheitern sind. Die Bilderreihe des Brückenpalastes bewegt sich im Problemhorizont der Kulturgeschichte bis in die Moderne: Sie beginnt mit der Folie der Antike und zeigt die Bewegung der Renaissance hin zur modernen Gesellschaft, mit ihren zentralen Fragen der Entstehung des modernen Individuums, der richtigen Staatsform oder der adäquaten Integration der Kunst in die Gesellschaft. Sie thematisiert mit der Spiegelung von Goethes *Märchen* die Auswirkungen der Französischen Revolution und reicht mit den Reflexen aus Heinrichs Lebenswelt bis in die Gegenwart des noch jungen Schweizerischen Bundesstaats hinein. Die Fortschrittskapsis, die sich in radikaler Form in Heinrichs Unverfügbarkeit der Zeit zeigt, ist als moderne Krisenzeit auch der Grundton, der die Erzählung in ihrer Abwendung vom Zeitpfeil und ihrer Umgestaltung zu einem spiegelnden Hin und Her bestimmt. Das Hin und Her ist auch eine alternative Zeit-Form des Erzählens in einer modernen Kulturgeschichte, einem ‚Revolutionärzeitalter‘, das Jacob Burckhardt zufolge von der Renaissance bis in Kellers Gegenwart anhält. Auch Burckhardt hat 1860,

¹³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, die mit Bezug auf die Heimaträume von einer ‚allegorischen, sich über Bilder konstituierenden und sich an Bildern brechenden Darstellungsform des Romans‘ spricht (1997, 452).

also wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* in der *Kultur der Renaissance* aufgrund der Einsicht in die Diskontinuitäten und Desynchronisierungen das Ziel einer gemeinsamen Kunst- und Kulturgeschichte verabschiedet. Er hat, wie Philipp Müller basierend auf Überlegungen von Rainer Warning dargelegt hat, die ehemals nach dramatisch-syntagmatischen Prinzipien verstandene Historiographie in eine, Kellers Erzählverfahren vergleichbare, entdramatisierte, verräumlichte und paradigmatischen Erzählprinzipien gehorrende Kulturgeschichte umgewandelt (Müller 2008, 226–235). Gegen eine teleologische Geschichtsphilosophie wird die Kontingenz des Geschichtsverlaufs formuliert, die eine Verschiebung von den Künstlergeschichten zu den ‚Triebkräften‘ seiner Potenzenlehre nach sich zieht.

Im „Uebergangsgeschiebe“ (XII, 110) der Gegenwart haben die in den *Grünen Heinrich* einverleibten ‚grünen Stellen‘ epischer Schilderungen die Funktion einer kulturhistorischen Analyse, die in poetischen Bildern verdichtet, die minimale materiale Körperzeit von Heinrich ausweitet und die latent vorhandenen Schichten der „tausend belebte[n] und verschiedene[n] Dinge“ wieder sichtbar macht (XII, 341). Daraus ergeben sich Blickverschiebungen – auch für uns, wenn wir das nächste Mal über die Zürcher Gemüsebrücke neben dem Rathaus gehen und all die oben herausgearbeiteten Schichten, mit Aby Warburg gesprochen, „Bilderfahrzeuge“ kultureller Erinnerung sehen (2010, 636). Erzählung und Figur stehen, blicken wir noch auf den Anfang des Romans zurück, förmlich über Kreuz: Die textuelle Gegenbewegung zum Protagonisten Heinrich beginnt mit einem Panorama über die Alpen- und Seelandschaft um Zürich und mündet in eine gemächliche, das Verweilen ermöglichte Schifffahrt von Rapperswil in die Stadt hinein, wo das Tempo zunimmt und wir auf dem „leicht dahin schwebenden Kahn“ (XI, 15) „pfeilschnell“ (XI, 16) unter den Brücken hindurch fahren. Aus der Höhe und Ferne begibt sich dieses Erzählen in die Nähe und in die Tiefe; es lässt uns links und rechts blicken und hält Bilder der Vergangenheit und Gegenwart ausfabulierend fest. Wir sehen den „Rath der Republik“ (XI, 15), hören das „Getöse des Marktes“ (XI, 16) und als Zeugen der Vergangenheit treffen wir auf den römischen Lindenhain sowie die Statue Karls des Großen. Sodann öffnet sich der Blick wieder bis, mit verringertem Tempo, die Fahrt nach Baden führt und dort endet. Überformt wird das Ganze vom allegorischen Bild, wonach die eben durchfahrene Topografie der Gürtel der „persönliche[n] Schutzmutter des Landes“ sei mit Zürich „als größere edle Rosette“ (XI, 17).

Ein solcher Wechsel zwischen den Perspektiven, Tempi und Erzählmodi steht für eine Erzählhaltung, die wörtlich mit dem Fluss der Zeit geht, sich dabei jedoch ebenso sehend hineinbegibt wie spiegelnd herausbewegt. Wolfgang Preisendanz hat die Nähe und Distanz des Textes zu seinem Protagonisten als ein „Schwanken zwischen Abstand und Innigkeit“ beschrieben und mit dem Verfahren einer,

nicht zuletzt durchgängig von Humor grundierten, doppelten Perspektive den poetischen Realismus Kellers beschrieben (1977, 78).¹⁴ So sehr der Roman mit der rasanten Flussfahrt markiert, dass er in einer beschleunigten Gegenwart spielt, so spielt er doch ebenso schnell seine Erzählverfahren alternativer Zeit-Formen und Bildmontagen aus und steht damit quer zu Heinrich, der, über die Brücke rennend, nichts anderes in der Pipeline hat als seinen Untergang. Die beiden Zeitachsen haben jedoch einen gemeinsamen Schnittpunkt – nämlich in dem Moment, als Heinrich in der Mitte der Brücke innehält, während wir mit dem Schiff unter ihr hindurchfahren: Vom Anblick der Alpen angezogen, vergisst er „selbst über dem Wasser schwebend“ sein Ziel (XI, 21). Für einen kurzen Moment ist unentschieden, ob sein Zögern ihn direkt in den lärmenden Strudel führt – oder ob er nicht doch auf unser Schiff aufspringt. Wäre er auf das Schiff aufgesprungen, so wäre Heinrich wohl glücklicher geworden. Der Text hätte ihm die Freiheit geschenkt, die nicht allein im Humor, sondern auch in einer bestimmten Zeiterfahrung liegt – einer Zeiterfahrung, die er uns Lesenden gibt.

Literatur

- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 283–295.
- Berndt, Frauke. *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- Brüggemann, Heinz. *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. Henrik Birus u. a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag. 1985–1999 [Sigle FA, Band- und Seitenangabe].
- Groddeck, Wolfram. „‘Traumkomposition’ – Erzählung, Verdichtung, Gedicht“., „Der grüne Heinrich‘. *Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 221–244.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*. Hg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Kaiser, Gerhard. *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*. Freiburg/Br.: Rombach, 1991.
- Kauffmann, Kai. „Phantastische Austauschprozesse. Zu Goethes Märchen und den Heimatträumen in Kellers Grünem Heinrich“. *Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche*

14 Zur zweifachen Perspektive vgl. Preisendanz (1977, 108–127).

- Verhandlungen des Ökonomischen*. Hg. Georg Mein, Franziska Schößler. Bielefeld: transcript, 2005. 203–226.
- Keller, Claudia. *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Keller, Claudia. „Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes *Märchen* und die Folgen („Wanderjahre“, Keller, Handke)“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94.2 (2020): 161–179.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: bey Christian Friedrich Voß, 1766.
- Mülder-Bach, Inka. „Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*“. *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hg. Jens Kersten, Martin Zimmermann. Paderborn: Fink, 2019. 225–248.
- Müller, Philipp. *Erkenntnis und Erzählung. Ästhetische Geschichtsdeutung in der Historiographie von Ranke, Burckhardt und Taine*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein: Athenäum, 1982.
- Neumann, Gerhard. „Goethes *Werther*. Die Geburt des modernen europäischen Romans“. *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*. Hg. Bernhard Beutler, Anke Bosse. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. 515–537.
- Oesterle, Ingrid. „Der ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ in der deutschen Literatur“. *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Hg. Dirk Grathoff. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1985. 11–76.
- Ohly, Friedrich. „Römisches und Biblisches in Goethes *Märchen*“. *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*. Hg. Uwe Ruberg, Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig: S. Hirzel, 1995. 217–235.
- Preisendanz, Wolfgang. *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1977.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller, 'Der grüne Heinrich' (erste Fassung, 1854/55)*. München: Fink, 1993.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 29. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1. 11.1796–31.10.1798. Hg. Norbert Oellers, Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1977.
- Simon, Erika. „Der Schild des Achilleus“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. 123–141.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. „Über die Wahlverwandtschaften [1809/1810]“. „Die Wahlverwandtschaften“. *Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808*. Hg. Heinz Härtl. Berlin: Akademie-Verlag, 1983. 199–202.
- Torra-Mattenklott, Caroline. *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink, 2016.
- Vischer, Friedrich Theodor von. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Theil. Stuttgart: Mäckin, 1857.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- Warburg, Aby. „Mnemosyne Einleitung“. *Aby Warburg. Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und komm. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010. 620–639.

Zoe Zobrist

Poetik der Ambiguität

Generische und intermediale Bezüge in Gottfried Kellers
Tanzlegendchen

1 Einleitung

Für Gottfried Kellers *Sieben Legenden* (1872) ist das Vorwort Programm. Wie der Titel der Sammlung verweist auch das Vorwort auf die Gattung der Legende: „Beim Lesen einer Anzahl Legenden“, heißt es, „wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken seien“ (VII, 333). Die Voraussetzung dafür ist, dass „man aufmerksam hinblicke“ (ebd.). Zusätzlich zu generischen Bezügen werden jedoch auch intermediale Bezüge ausgestellt. So fährt das Vorwort fort:

Wie nun der Maler durch ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie, durch das radierte Blättchen eines verschollenen Meisters zur Ausfüllung eines Rahmens gereizt wird, so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwelbenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen. (VII, 333)

Mit dem intermedialen Bezug auf das Bild ist die Bedeutung anderer Medien für die Gattung angekündigt. Im Titel der letzten der *Sieben Legenden*, dem *Tanzlegendchen*, wiederholt sich dieselbe Konstellation: Er bezeichnet einerseits ein Medium – den Tanz – und andererseits die Gattung, so dass das *Tanzlegendchen* die „Legende der Legende“ darstellt (Brandstetter 2002, 239), wie es Gabriele Brandstetter formuliert, weil es der einzige der sieben Texte ist, der sein „Genre, nämlich ‚Legende‘, im Titel führt“ (2002, 244). Gleichzeitig wird durch das Diminutiv deutlich, dass es sich eben nur um ein Legendchen handelt, wodurch sich der Text in ein spezifisches Verhältnis zur Gattung setzt, was den Fokus auf die poetologische Selbstreflexivität des *Tanzlegendchens* noch verstärkt.

Damit bildet das *Tanzlegendchen* Höhepunkt und Abschluss der *Sieben Legenden*, deren Vorwort die poetologische Selbstreflexivität anstößt.¹ Zwar bleibt der ‚auszufüllende Rahmen‘ und somit die Gattungstradition gewahrt, dennoch geht es um keinen simplen affirmativen Anschluss an die Gattungstradition, sondern um ein ‚Nicht-nur-sondern-auch‘-Spiel. „[I]n der überlieferten Masse dieser Sagen“ mache sich nämlich laut Vorwort „nicht nur die kirchliche Fabulierkunst“ geltend, „sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik“ (VII, 333). Dadurch werden zwei Register angespielt: ein legendarisch-religiöses und ein profan-erotisches. Das ‚Nicht-nur-sondern-auch‘ von kirchlicher Fabulierkunst und profaner Erzählungslust, das ich als Poetik der Ambiguität verstehe, wird im *Tanzlegendchen* durch generische und intermediale Bezüge erreicht. Dadurch schöpfen die *Sieben Legenden*, wie ich im Folgenden zeigen werde, das Potenzial der Gattung für die Moderne aus. Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Bedeutung der Sinnlichkeit für die Gattungstradition der Legende, weil sich sowohl Kellers Quellentext² – eine Legendensammlung des protestantischen Pfarrers Ludwig Theoboul Kosegarten, die in zwei Bänden 1804 erschienen ist (Kosegarten 1804) – als auch die *Sieben Legenden* selbst auf spätantike und mittelalterliche Legenden beziehen (2). Danach erläutere ich, wie generische und intermediale Bezüge im ersten Teil des *Tanzlegendchens* eine Poetik der Ambiguität ausbilden, die im zweiten Teil ins Groteske gesteigert wird (3). Vor diesem Hintergrund lässt sich zuletzt Kellers Reflexion auf die Gattung der Legende perspektivieren (4).

2 Die Sinnlichkeit der Legende

Seit jeher zeichnet Legenden eine „gattungsspezifische Dynamik des Wieder- und Weitererzählens“ von Heiligenvitien aus (Köbele 2012, 379), weil die Gattung auf einer „volkssprachige[n] Poetik des Wiedererzählens“ basiert, wie Julia Frick und Coralie Rippl zeigen (2020, 7). Der Bezug auf andere Legenden ist daher paradigmatisch für Legenden. Den *Sieben Legenden* wird zwar „zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet“ (VII, 333), dennoch stellt Keller seine eigenen Legenden in die Gattungstradition.

¹ Auf die poetologische Dimension der realistischen Darstellungsverfahren in den *Sieben Legenden* hat Roland Spalinger jüngst am Beispiel von *Dorotheas Blumenkörbchen* hingewiesen und gezeigt, dass mit der Emanzipation von der sakralen Struktur auch eine Lösung vom Heilsversprechen der Liebe einhergeht (Spalinger, 2022).

² Vgl. Keller an Ferdinand Freiligrath, 22. April 1860 (XXIII.2, 375).

Dies geschieht erstens ganz explizit durch das Vorwort der *Sieben Legenden*: Der Verfasser des „Büchleins“ verspürt die ironische „Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde“ (ebd.). Zweitens bezieht sich das *Tanzlegendchen* über das Motto, das der Legende vorangestellt ist und welches das Alte Testament in der Fassung der Lutherbibel zitiert (XXIII.2, 367), auf die Gattung: „Du Jungfrau Israel, du sollst noch fröhlich pauken, und herausgehen an den Tanz. – Alsdann werden die Jungfrauen fröhlich am Reigen sein, dazu die junge Mannschaft, und die Alten miteinander. Jeremia 31. 4. 13“ (VII, 421). Das Motto evoziert die Tradition der Legende, die „einst für ihre Gültigkeit bürgte“ (Morgenthaler 2007, 131). Drittens wird das vorgebliche Bürgen für die Gültigkeit in der Quellennennung, mit der das *Tanzlegendchen* beginnt, besonders deutlich: „Nach der Aufzeichnung des heiligen Gregorius war Musa die Tänzerin unter den Heiligen“ (VII, 421). Das *Tanzlegendchen* simuliert auf diese Art und Weise eine Quellentreue, die es aber später selbst wieder unterminiert, wenn es zur Frage, ob die Musen zu Festtagen im Himmel zugelassen seien oder nicht, heißt: „was zwar vom heiligen Gregor von Nyssa bestritten, von demjenigen von Nazianz aber aufrecht gehalten wird“ (VII, 425).

Brandstetter weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass dieser Streit in der Legende nicht entschieden wird, der Hinweis aber „hintergründig auf das Problem des (Legenden-)Erzählens überhaupt und auf die Frage nach der Legitimation von (Glaubens-)Wahrheit“ hinweist (2002, 233). Denn wenn sich die Texte der Kirchenväter widersprechen, dann steht die Wahrheit der Legenden in Frage, die aus ebendiesen Quellen ihre Glaubwürdigkeit schöpfen. Die gattungstypische Praxis der Legende, ihre Quellen zu nennen, wird also im *Tanzlegendchen* hervorgehoben, ihre Legitimation aber gleichzeitig infrage gestellt. Dies wird noch verstärkt, berücksichtigt man wie Georges Felten, dass sich weder Gregor von Nyssa noch Gregor von Nazianz überhaupt je „über den etwaigen Verbleib der Musen im Himmel ausgelassen“ haben (2015, 52). So laufen die fingierten Bezüge auf die *auctores* ins Leere und können eben „nicht ernsthaft in einem theologischen Sinn gelesen werden“ (ebd.). Die im Vorwort angekündigte Reproduktion, führt Antonius Weixler aus, basiert demnach auf keinem präzisierbaren Prättext, sondern vielmehr auf einem fingierten, der „erst im Moment der Neuschöpfung (Produktion) und auch dann lediglich als ‚Spur‘ entsteht“ (2019, 524).

Sind die *Sieben Legenden* also nur eine ironische Neuschöpfung, mit der Keller die christliche Religion verspottet? Oder fällt das Urteil über die Reproduktion anders aus, „wenn man aufmerksam hinblick[t]“ (VII, 333)? Das Spiel mit der Gattungstradition der Legende in den *Sieben Legenden* hätte nämlich auch auf eine ganz andere Fährte führen können. Der ursprünglich geplante

Titel *Auf Goldgrund, sieben Legenden von N. N.*³ hätte deutlich gemacht, dass Keller den Gattungsbezug der Sammlung als Medienbezug konzipiert hat. Denn der Titel spielt „auf alte Heiligenbilder“⁴ an und bezeichnet den blattgoldenen Malgrund, der häufig für Heiligenbilder verwendet wird. Damit wird – Kosegarten überspringend – unmittelbar an die religiös-rituelle Vermittlung von Heiligkeit angeschlossen, in der sowohl Legenden als auch Sakralkunst als Medien dienen. Aus mediävistischer Perspektive erinnert Christian Kiening daran (2007; Kiening/Stercken 2019), dass Heiligkeit von Medien abhängt, „die sie übertragen und die zugleich prekären Status besitzen“ (2004, 56). Denn Worte und Bilder können Heiligkeit nur *repräsentieren*, nicht aber im gleichen Sinne sinnlich *präsent machen* wie beispielsweise Reliquien (ebd.), wie auch Peter Strohschneider ausführt: „In der Reliquie also ist der Heilige und das Heil real präsent, sie ist die Gegenwart des Heiligen und des Heils in einem ganz substanziellen Sinn“ (2002, 112–113). Dadurch tritt bei der Reliquie auch eine „sinnliche Praxis“ hinzu: „das Geblendetsein von göttlichem Glanz, das Riechen des süßen Geruchs der Heiligkeit, die körperliche Berührung der Reliquie“ (Strohschneider 2002, 113).

Als *Texte* stehen Legenden also in einer medialen Spannung, die im Mittelalter allerdings durch die „kultisch-rituellen Ordnungen der mittelalterlichen Frömmigkeit“ stabilisiert wurde, die für „die kommunikative Praxis legendarischen Erzählens pragmatische Rahmungen“ boten (Strohschneider 2002, 118). Diese Frömmigkeitspraktiken verbinden Legenden sowohl mit Praktiken der Realpräsenz, wie Reliquien und Abendmahl, als auch mit der „bildlich-metaphorische[n] Repräsentation des Heils in Hymnus und Preis“ (Strohschneider 2002, 118–119) sowie der Sakralkunst – mit Medien also, welche die Texte um auditive und optische Reize und deren Sinnlichkeit ergänzen.

Aufgrund dieser Zusammenhänge lässt sich die mittelalterliche Legende nicht allein über textbezogene Kriterien bestimmen, sondern muss darüber hinaus über pragmatische Kategorien definiert werden (Strohschneider 2002, 120). Gerade von diesem pragmatischen Rahmen und den religiösen Praktiken lösen sich die Legenden aber im Laufe der Säkularisierung. Die „Umstrukturierungen des religiösen Systems“ und die „Ausdifferenzierungen des literarischen und künstlerischen“ ermöglichen es im 19. Jahrhundert, „mit den Mustern der Legende – jenseits von Affirmation und Kritik – so umzugehen, dass eine Emphase ästhetischer Bedeutung denkbar wurde“ (Kiening 2004, 59). Die Lösung aus dem pragmatischen Rahmen führt dazu, dass sich die Bedingungen der Legende ändern. Wenn der Legende nämlich der pragmatische Rahmen fehlt, dann verlagert sich die ursprünglich

³ Keller an Friedrich Theodor Vischer, 1. Oktober 1871 (XXIII.2, 380–381).

⁴ Keller an Friedrich Theodor Vischer, 1. Oktober 1871 (XXIII.2, 380).

christliche Sinnlichkeit, welche die Legende durch Praktiken der Realpräsenz und bildliche Repräsentationen rahmte, in die Legende. Obwohl die *Sieben Legenden* im Allgemeinen und das *Tanzlegendchen* im Besonderen nicht auf religiöse Praktiken wie vor allem den Nachvollzug der Legende in der Sakralkunst vertrauen können, haben sie deren sinnliches Potenzial durch intermediale Bezüge auf Tanz, Malerei und Musik dem Text integriert. Auditiv und visuelle Reize gibt es in den *Sieben Legenden* also nur noch *secondhand*.

Da Keller jedoch dem generischen Titel *Sieben Legenden* gegenüber dem intermedialen Titel *Auf Goldgrund, sieben Legenden von N. N.* den Vorrang eingeräumt hat, muss der generische Bezug als intermedialer mittelbar rekonstruiert werden. Der Begriff der Intermedialität umfasst „jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“ (Wolf 2013, 344). Im *Tanzlegendchen* wird explizit auf andere Medien referiert (Rajewsky 2002, 79), insbesondere auf den titelgebenden Tanz, aber auch auf Musik. Durch bildhafte Beschreibungen, die sich intermedial auf die Sakralkunst vor allem der Renaissance und des Barocks beziehen, referiert der Text jedoch nicht nur auf die Malerei, sondern imitiert die Leistungen des Mediums im Text. Durch diese intermedialen Bezüge wird das sinnliche Potenzial, das von den auditiven und optischen Reizen anderer Künste ausgeht, in das *Tanzlegendchen* implementiert, wo es sowohl von ekphrastischen Verfahren als auch von ikonographischen Pathosformeln abhängt.

3 Musa – Musen

Das *Tanzlegendchen* ist in zwei Teile gegliedert, in einen Teil auf der Erde und einen Teil im Himmel. Der erste Teil auf Erden handelt von Musa, der „Tänzerin unter den Heiligen“ (VII, 421), ihrer Buße und Himmelfahrt. Der zweite Teil im Himmel erzählt die Geschichte der neun Musen aus der Unterwelt, die beinahe dauerhaft im Paradies hätten bleiben können. Diese Zweiteilung spiegelt sich bereits im Motto, das dem Legendchen vorangestellt ist: „Du Jungfrau Israel, du sollst noch fröhlich pauken, und herausgehen an den Tanz. – Alsdann werden die Jungfrauen fröhlich am Reigen sein, dazu die junge Mannschaft, und die Alten miteinander“ (VII, 421). Beim Gedankenstrich überspringt das Motto ein paar Verse (Jer 31,4 zu 31,13) und schaltet um: vom Singular der Jungfrau Israel zum Plural der Jungfrauen. Dem Motto entsprechen die zwei Teile des *Tanzlegendchens*: Der erste Teil handelt von Musa, der einen Jungfrau, der zweite Teil von den Musen, den Jungfrauen im Plural. Im Folgenden betrachte ich die beiden Teile des *Tanzlegendchens* im Hinblick auf drei Pathosformeln: Im ersten Teil der Pas de deux Musas und König Da-

vids (3.1) sowie Musas Himmelfahrt (3.2) und im zweiten Teil im Himmel den Choral der Musen (3.3). Im Rahmen einer Poetik der Ambiguität erzeugt das *Tanzlegendchen* in seinen generischen und intermedialen Bezügen in beiden Teilen Effekte einer „antagonistisch-gleichzeitige[n] Zweiwertigkeit“, wie Frauke Berndt und Stephan Kammer semantische Ambiguitätsphänomene definieren (2009, 10).

3.1 Musas Tanz

Musa, „[g]uter Leute Kind [...], welches der Mutter Gottes fleißig diente“, so setzt das *Tanzlegendchen* ein, ist „nur von einer Leidenschaft bewegt, nämlich von einer unbezwinglichen Tanzlust“ (VII, 421). Im Erzählanfang wird Musas Tanz dem Gebet gegenübergestellt – entweder Musa tanzt oder sie betet: „wenn das Kind nicht betete, [tanzte] es unfehlbar“ (ebd.). Der Tanz weist in diesen ersten Zeilen eine sinnliche und potenziell sexuelle Qualität auf. Musa tanzt nämlich „auf jegliche Weise“ und mit allen: „Musa tanzte mit ihren Gespielinnen, mit Kindern, mit den Jünglingen und auch allein; sie tanzte in ihrem Kämmerchen, im Saale, in den Gärten und auf den Wiesen“ (ebd.). Im nächsten Absatz aber fallen Tanzlust und Gebet im getanzten Gebet zusammen. Dieser Zusammenfall wird durch die Konjunktion „Ja“ mit dem vorhergehenden Absatz verbunden: „Ja, eines Tages, als sie sich allein in der Kirche befand, konnte sie sich nicht enthalten, vor dem Altar einige Figuren auszuführen und gewissermaßen der Jungfrau Maria ein niedliches Gebet vorzutanzen“ (ebd.).

Während ihres getanzten Gebets fällt Musa in tiefe Selbstvergessenheit. Deshalb wähnt sie zuerst nur zu träumen, „wie ein ältlicher aber schöner Herr ihr entgegen tanzte und ihre Figuren so gewandt ergänzte, daß beide zusammen den kunstgerechtesten Tanz beginnen“ (VII, 421–422). Es handelt sich beim schönen Herrn um den alttestamentarischen König David, den „königlichen Ahnherrn der Jungfrau Maria“ (VII, 422). David ergänzt Musas Solo zu einem Pas de deux. Der Paartanz von Musa und David rekurriert als Pathosformel intermedial auf das zeitgenössische Ballett, wie Peter Stamer ausführt, was zu einer Überlagerung verschiedener Bedeutungsebenen führt, da der Pas de deux als Liebesduett angelegt ist (Stamer o. J.). König David wird von einem Chor begleitet, der sich aus einem halben Dutzend kleiner Engel zusammensetzt. Durch die verspielte, schelmenhafte Darstellung der Engelchen verliert die Szene die potenzielle Erhabenheit. Die Flügel der Engel werden mit Tauben verglichen: Die Engelchen dehnen „knisternd die Schwungfedern aus, daß die Farben derselben schimmerten wie Taubenhälse“ (VII, 422). So werden die Engelchen in Verbindung zur Liebesgöttin Venus gesetzt, deren Vögel die Tauben sind (Poeschel 2014, 316). Der Vergleich ruft das Bild der Liebenden auf, wie Christine

Renz zeigt (1993, 234). Das Zusammenspiel des Paartanzes als Liebesduett und der puttenartigen Engel ambiguiert den himmlischen Tanz Davids und Musas.

König David tanzt mit großer Galanterie und scheint „sich dabei so wohl zu gefallen, als die Jungfrau, welche im Himmel herumzuspringen meinte“ (VII, 422). Die Ikonographie verlagert, so Renz, „die musizierenden Engel und David von einer Erscheinung des Himmels in eine rokokohafte, galant-schäferliche Szene“ (1993, 235). Auch Brandstetter liest den Tanz mit David als „tänzerisch-erotische Verführung durch die körperliche Beredsamkeit des Tänzer-Königs David“ (2002, 238). In ihrer Beschreibung ähnelt die Szene der Verführung der Jungfrau Maria durch den Teufel in der Marienlegende *Die Jungfrau und der Teufel*, die ebenfalls Teil von Kellers Legenden-Sammlung ist, und die den Kampf zwischen Gut und Böse als Tanz beschreibt. Auch dort tritt der Verführer – der Teufel – sehr galant auf, und die Szene wird von Musik begleitet, die in *Die Jungfrau und der Teufel* einem Brunnen entspringt: „das Wasser machte die lieblichste Musik, denn jeder Strahl gab einen andern Ton und das Ganze schien gestimmt wie ein Saitenspiel“ (VII, 361). Durch die Gleichsetzung von biblischem Ahnenvater und Verführer im *Tanzlegendchen* und der Angleichung der Darstellung der Szene an den Kampf zwischen Gut und Böse in *Die Jungfrau und der Teufel* wird nicht nur die Figur König David ambiguiert, sondern die gesamte Paartanzszene.

Entsprechend der Ambiguität des Paartanzes ist auch der Handel, den David Musa vorschlägt, nicht eindeutig von einem Teufelspakt zu unterscheiden. David fragt Musa nämlich: „ob sie wohl Lust hätte, die ewige Seligkeit in einem unaufhörlichen Freudentanze zu verbringen, einem Tanze, gegen welchen der so eben beendigte ein trübseliges Schleichen zu nennen sei?“ (VII, 422) Musa wünscht sich nichts Besseres, muss dafür aber ein großes Opfer erbringen. Denn David fordert Askese: „So habe sie nichts Anderes zu thun, als während ihrer irdischen Lebendstage aller Lust und allem Tanze zu entsagen und sich lediglich der Buße und den geistlichen Uebungen zu weihen, und zwar ohne Wanken und ohne allen Rückfall“ (VII, 423). Ob dieser Auflagen wird Musa stutzig, „und sie sagte: Also gänzlich müßte sie auf das Tanzen verzichten?“ (ebd.) Musa zweifelt, „ob denn auch im Himmel wirklich getanzt würde? Denn alles habe seine Zeit; dieser Erdboden schiene ihr gut und zweckdienlich, um darauf zu tanzen, folglich würde der Himmel wohl andere Eigenschaften haben, ansonst ja der Tod ein überflüssiges Ding wäre“ (VII, 423). Die Beschaffenheit des Erdbodens macht Musa zum Argument dafür, dass er zum Tanzen bestimmt ist. Wenn der Erdboden aber zum Tanzen erschaffen wurde, wieso sollte sie dann auf den irdischen Tanz verzichten? Durch ihre Zweifel macht Musa deutlich, dass es eine qualitative Differenz zwischen Himmel und Erde geben muss. Denn sonst wären der Himmel und das Streben nach dem Himmel und somit der Tod „ein überflüssiges Ding“. Indem sie argumentiert, dass auch der Erdboden sich durchaus zum Tanzen eigne und sie

schon in ihrem bisherigen Erdenleben ausgiebig getanzt habe, erweist sich, so Renz, „daß der Himmel zur Seligkeit wird allein vor einer durch auferlegten Verzicht verödeten Erde“ (1993, 242). Genau dies beweist Davids Reaktion auf Musas Argumentation: Er geht nicht darauf ein, sondern belegt nur anhand von Bibelstellen, dass im Himmel getanzt wird. Musa lässt sich davon aber nicht überzeugen: „es schien ihr zu hart, von Stund' an nicht mehr zu tanzen um eines unbekannten Lohnes willen“ (VII, 423).

David verödet Musa das Tanzen auf Erden schließlich, indem er eine himmlisch schöne Musik spielen lässt, die Musa den eigenen „Leib viel zu schwer und starr“ erscheinen lässt (ebd.). Nur deswegen willigt Musa in den Handel ein. Der Spuk endet nun so plötzlich, wie er begann, die Engel „rauschten, flatterten“ (VII, 424) und fliegen durch ein offenes Kirchenfenster davon. Mit diesem letzten Aufbäumen der Lebenslust ist es auch mit Musas Lebensfreude und Sinnlichkeit vorbei. Wie gefordert, lebt sie fortan ein asketisches Leben in einer Zelle im Garten des Elternhauses. Sie geißelt sich und trägt ein raues Gewand, die größte Buße besteht aber darin, „die Glieder still und steif zu halten“ (ebd.). Als sie dennoch das Zucken der Füße nicht unterdrücken kann, lässt „sie sich die feinen Füßchen mit einer leichten Kette zusammenschmieden“ (ebd.). Als Asketin stiftet Musa nun allerdings ein Wunder nach dem anderen, in dem sie jungen Mädchen zur Anmut verhilft: „Vorzüglich brachte man junge Mädchen zu ihr, welche etwas unbeholfen auf den Füßen waren, da man bemerkte, daß alle, welche sie berührte, alsbald leichten und anmutvollen Ganges wurden“ (ebd.).

Musa verhilft den Mädchen also zwar zur Anmut, selbst kann sie ihre tänzerische Grazie aber nicht mehr ausleben. Stattdessen schwindet Musa langsam dahin. Sie verbringt drei Jahre in ihrer Klause: „aber gegen das Ende des dritten Jahres war Musa fast so dünn und durchsichtig wie ein Sommerwölkchen geworden“ (ebd.). Die Beschreibung Musas als dünn und durchsichtig sowie der Vergleich mit der Wolke bilden einerseits eine Reihe mit den Darstellungen anderer Frauenfiguren in Kellers Werk, die beispielsweise im *Grünen Heinrich*, wie Winfried Menninghaus nachvollzieht, Agentinnen des „erotischen Wolkenbilds“ sind (1982, 18). Andererseits aktualisiert das *Tanzlegendchen* zeitgenössische Darstellungen von Tuberkulosekranken – eine Krankheit, welche Klinik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts verbindet. So wurde, wie Susan Sontag zeigt, die Tuberkulöse als von einer inneren Glut verzehrt dargestellt, die ihren Körper auflöst (1978, 23). Die wirkmächtige Tuberkulosemetapher verschränkt im 19. Jahrhundert zwei gegensätzliche Bildbereiche: Zum einen steht sie für den Tod von Menschen, die für zu rein gehalten werden, um sexuell aktiv zu sein – beispielsweise Kinder, denen eine „engelhafte[] Psyche“ zugeschrieben wird (Sontag 1978, 28). Zum anderen aber ist die Tuberkulosemetapher auch ein Darstellungsmittel, um „sexuelle Gefühle zu

beschreiben“ (ebd.), da Tuberkulösen generell ein gesteigertes sexuelles Interesse zugeschrieben wird (Max 2014). Wie eine Schwindsüchtige wird Musa ebenso von ihrer unerfüllten sexuell konnotierten Tanzlust verzehrt. Sie „schaute voll Sehnsucht in den Himmel, und sie glaubte schon die goldenen Sohlen der Seligen durch das Blau hindurch tanzen und schleifen zu sehen“ (VII, 425). Die Sehnsucht nach dem Himmel ist immer noch eine Sehnsucht nach dem Tanz, wie durch den Verweis auf die tanzenden Sohlen der Heiligen deutlich wird. Indem Musa also als dahinschwindende tuberkulöse Asketin dargestellt und mit einer Wolke verglichen wird, wird ihr Sterben ambigiuiert: Sie ist nicht nur asketische Heilige, sondern auch eine Verführte.

3.2 Musas Himmelfahrt

Musas anschließender Tod stellt den Übergang vom ersten zum zweiten Teil dar. Denkt man an das Motto des *Tanzlegendchens*, handelt es sich bei dieser Szene gewissermaßen um den Gedankenstrich, der Musa im Singular mit ihrem Plural, den Musen, verbindet. Diesem Übergang kommt besondere Bedeutung zu, da er stark verdichtet und ikonographisch hoch aufgeladen ist. Musa stirbt „[a]n einem rauen Herbsttage“ (VII, 425) im Garten ihres Elternhauses, der als *locus amoenus* beschrieben wird (Renz 1993, 236). Für die Darstellung von Musas Sterbeszene werden zwei Bildbereiche übereinandergelegt: Einerseits wird Musa in der Tradition einer Braut Christi geschildert, andererseits wird vor allem die Darstellung der Natur erotisch aufgeladen. Musa „hatte sich das dunkle Fußkleid ausziehen und mit blendend weißen Hochzeitsgewändern bekleiden lassen“ (VII, 425). Über das Hochzeitsgewand wird sie mit der legendarischen Erzähltradition der *sponsa christi* verbunden und dadurch mit der Tradition jungfräulicher Heiliger, für welche die spirituelle Brautschaft ein wirkmächtiges Konzept weiblicher Askese darstellte (Weitbrecht 2019, 159). Mit dem Einsetzen himmlischer Musik wandelt sich die Szene indes und wird nun im Vergleich zur wenig sinnlichen Darstellung von Musa als Asketin lebendiger. Die Erzählinstanz markiert diesen Wechsel: „Aber unversehens“ setzt sie an,

wandelte sich das Wehen des Windes in Musik, in allen Baumkronen schien dieselbe zu spielen, und als die Leute emporsahen, siehe, da waren alle Zweige mit jungem Grün bekleidet, die Myrten und Granaten blühten und dufteten, der Boden bedeckte sich mit Blumen und ein rosenfarbiger Schein lagerte sich auf die weiße zarte Gestalt der Sterbenden. (VII, 425)

Mit Musas Sterben geht das Wunder eines zweiten Frühlings mitten im Herbst einher, alles blüht und duftet. Die Szene spielt mit der mehrdeutigen Symbolik

der geschilderten Pflanzen, weil sowohl Myrte als auch Granate ikonographisch mehrfach besetzt sind. Die Myrte wird Aphrodite zugeordnet und ist somit erotisch konnotiert, wird aber unter anderem in der römischen Dichtung auch mit der Hochzeitssymbolik und der Keuschheit der Braut in Verbindung gebracht (Siede 2013, 383). Über die Myrte wird nicht zuletzt wieder ein Bogen zu Gregor von Nyssa geschlagen, der die Metaphorik der Myrte als Zeichen süßer Anmut in Zusammenhang mit der Vorstellung einer Brautschafft Christi brachte (Siede 2013, 387). Ebenso die Granaten, die auch Attribut Aphrodites sind, deren rote Farbe aber auch auf das Blut der Märtyrer und das Leiden Christi bezogen wurde (Engemann 1983, 689–718). Der Garten selbst erscheint paradieshaft. Die Flora ergänzt den „rosenfarbige[n] Schein“ der fiebrig, leidenschaftlich und tuberkulös dargestellten Musa, so dass die Szene erneut ambiguiert wird, worauf auch Renz hinweist: „Geistliches Paradiesgärtlein und erotische Landschaft gehen ununterscheidbar in einander über“ (1993, 236–237).

Musas anschließender Sprung „in den offenen Himmel“ (VII, 425), stellt den Übergang Musas von der Erde in den Himmel dar und ist gleichzeitig der Wechsel vom ersten zum zweiten Teil.

In diesem Augenblicke gab sie ihren Geist auf, die Kette an ihren Füßen sprang mit einem hellen Klange entzwei, der Himmel that sich auf weit in der Runde, voll unendlichen Glanzes und jedermann konnte hineinsehen. Da sah man viel tausend schöne Jungfern und junge Herren im höchsten Schein, tanzend im unabsehbaren Reigen. Ein herrlicher König fuhr auf einer Wolke, auf deren Rand eine kleine Extramusik von sechs Engelchen stand, ein wenig gegen die Erde und empfing die Gestalt der seligen Musa vor den Augen aller Anwesenden, die den Garten füllten. Man sah noch, wie sie in den offenen Himmel sprang, und augenblicklich tanzend sich in den tönenenden und leuchtenden Reihen verlor. (VII, 425)

Renz vergleicht die Beschreibung des Himmels mit einem barocken Kuppelfresko (1993, 240). Anders als dieses jedoch, das die Illusion einer geglaubten Wirklichkeit vermitteln will, indem es die Illusion einer räumlichen Tiefe und den Eindruck einer Öffnung in den Himmel hinein erzeugt, verfolgt das *Tanzlegendchen* eine umgekehrte Intention: Es lässt „den Illusionscharakter des Beschriebenen faßbar“ werden (Renz 1993, 240). Dieser Effekt wird dadurch realisiert, dass die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Blickvertikale von unten durch die Positionierung des „man“ in der erzählten Welt nachvollzieht: „jedermann konnte hineinsehen“; „sah man“, „man sah noch“. Von der Erde aus nimmt „jeder/man(n)“ den sich öffnenden Himmel wahr – eine Blickvertikale, wie sie der Pathosformel der Assunta, der Aufnahme Mariae in den Himmel, entspricht, die beispielsweise Rubens darstellt. Durch die Beschreibung von Musas Himmelfahrt mitsamt den weiteren Anwesenden, die der Himmelfahrt beiwohnen und sie bezeugen, lehnt sich das *Tanzlegendchen* intermedial an diese ikonographische Formel an.

Doch das *Tanzlegendchen* bricht mit der sakralen Erhabenheit des Sujets stilistisch dadurch, dass die Figur des „herrliche[n] König[s]“ mit seiner „kleine[n] Extramusik von sechs Engelchen“ Musa empfängt (VII, 425). Intermedial verweist die Extramusik auf das Theater, wie Renz festhält: „Die Bühnenmusik, die auf die Bühne gefahren oder auf diese herabgelassen wird, ist Teil barocker Bühnen- und Opernpraxis. Der Himmel wird zur Theateraufführung, das Visionär-Geschaute zur Theaterkulisse“ (1993, 240). In dieser Perspektive ist die Wolke Teil der Kulisse und fährt die Extramusik in den Bühnenraum hinein. Musa feiert einen großen Abgang, indem sie in den offenen Himmel springt und sich in den synästhetisch tönen und leuchtenden Reihen verliert.

Der Sprung von der Bühne auf einen anderen Schauplatz ist ein wiederkehrendes Motiv bei Keller: Auch andernorts wird in Kellers Theatern gesprungen. Elisabeth Strowick hat jüngst am Beispiel der Meerkatzenszene im *Grünen Heinrich* gezeigt, dass in einer „doppelten Optik [...] Bühne und Backstage, on und off, zu einem doppelten Szenario“ ineinander geblendet werden (2020, 229). Diese zwei Szenarien werden nicht durch Auftritte, sondern durch Sprünge verbunden: „Kellers Theater ist kein Theater des Auftritts, sondern eines des Sprungs: ‚mit einem Sprunge‘ bewegen sich die Akteure zwischen Bühnenraum und Backstage“ (Strowick 2020, 229). Weiter folgert sie: „Der Sprung, der immer ein Sprung ins off ist, ist der so unmögliche wie konsequente ‚Auftritt‘ für Kellers *anderen Schauplatz*. Ja, der Sprung bringt den Schauplatz als irreduzibel doppelten, Intervall, off/abyss hervor“ (Strowick 2020, 230). Auch im *Tanzlegendchen* stellt der Sprung Musas „in den offenen Himmel“ einen Sprung ins off, in den Backstagebereich dar; der Auftritt für den *anderen Schauplatz*. Denn im *Tanzlegendchen* folgt nun der zweite Teil im Himmel.

3.3 Der Gesang der Musen

Auf dem *anderen Schauplatz* im *Tanzlegendchen* kommt neben Erde und Himmel noch eine dritte Sphäre zum Zug: die Hölle. Die neun Musen, „die sonst in der Hölle saßen“, sind zum „hohe[n] Festtag“ geladen (VII, 425) und stürzen zuletzt die gesamte Himmelsgesellschaft in „Erdenleid und Heimweh“ (VII, 427). Wie es das Motto schon angekündigt hat, stehen in diesem zweiten Teil die Musen im Fokus, und die bisherige Hauptfigur Musa gerät in den Hintergrund. Sie ist nun Teil des *off* und wird zur Nebenfigur.

Nicht allein eine neue Sphäre kommt im zweiten Teil hinzu, sondern im Himmel wird auch die Poetik der Ambiguität ins Groteske gesteigert. In „antagonistisch-gleichzeitige[r] Zweiwertigkeit“ (Berndt/Kammer 2009, 10) wird Heterogenes in einem „Wechselspiel sich störender, gegenseitig aufhebender Perspektiven“ kombi-

niert (Haaser/Oesterle 2007, 745). Am Beispiel von *Der Schmied seines Glückes* hat Wolfgang Preisendanz den Spielraum des Grotesken in Kellers Werk untersucht (1989). Preisendanz beschreibt, wie Kellers Novelle einen Spagat zwischen realistischem Erzählen und Groteskem macht, dies aber „innerhalb seiner eigenen Ästhetik“ (1989, 25). Auch im *Tanzlegendchen* öffnet sich Kellers Erzählen dem Grotesken, indem es die Ambiguitäten bis zu Unvereinbarkeiten steigert. Wie im *Schmied seines Glückes* werden im *Tanzlegendchen* durch die Kombination von zwei sich widersprechenden Konzepten, die sich in „theoretische[r] Unvereinbarkeit“ gegenüberstehen (ebd.) – dort Groteske und Realismus, hier Groteske und Legende – neue erzählerische Möglichkeiten erreicht. Kann die Doppelstruktur in *Schmied seines Glückes* „als realistische Bändigung grotesker Phantasie und als groteske Selbstüberbietung des poetischen Realismus“ gelesen werden (ebd.), so ermöglicht sie im *Tanzlegendchen* eine Reflexion über die Möglichkeiten der Gattung der Legende in der Moderne.

Aus der Gattungstradition der Legende, in die sich das *Tanzlegendchen* einschreibt, erwächst die Erwartung, dass der Himmel im *Tanzlegendchen* als Heilsraum dargestellt wird. Aus dem bisherigen Verlauf des *Tanzlegendchens* ergibt sich die Erwartung, dass im Himmel ein ‚unaufhörlicher Freudentanz‘ und ‚ewige Freude‘ herrsche. So versprach es König David – und nur im Hinblick auf dieses Versprechen war Musa bereit, auf den irdischen Tanz zu verzichten. Musas Begehrten ist ganz auf die „goldenen Sohlen der Seligen“ ausgerichtet, die sie durch das Blau des Himmels „hindurch tanzen und schleifen zu sehen“ glaubt (VII, 425). Dieses Begehrten wird aber im zweiten Teil im Himmel suspendiert. Der Himmel im *Tanzlegendchen* bricht auf groteske Weise mit beiderlei Erwartungen: Mit Erwartungen, die aus der Gattungstradition der Legende erwachsen, und mit Erwartungen, die der vorhergehende Text in Bezug auf Musa schürt.

Ein scheinbarer Anschluss an die Gattungstradition des „Wieder- und Weitererzählens“ (Köbele 2012, 379) wird in der Einleitung des zweiten Teils im Himmel geleistet. Genauso wie es statt einer Jungfrau nun mehrere Jungfrauen gibt, gibt es im zweiten Teil auch statt einer Quelle gleich mehrere. Diese Quellen sollen vorgeblich – so Marianne Schuller – „auf das mittelalterliche Verfahren der Be-glaubigung durch eine kirchliche Autorität als Methode der Wahrheitsfindung“ verweisen (2018, 107). „Im Himmel“, so setzt der zweite Teil der Legende ein „war eben hoher Festtag; an Festtagen aber war es, was zwar vom heiligen Gregor von Nyssa bestritten, von demjenigen von Nazianz aber aufrecht gehalten wird, Sitte, die neun Musen, die sonst in der Hölle saßen, einzuladen und in den Himmel zu lassen, daß sie da Aushülfe leisteten“ (VII, 425–426). Nicht ein, sondern zwei Gewährsmänner werden genannt, die sich widersprechen. Damit ist – wie Felten deutlich macht – die religionskritische Dimension dieses zweiten Teils markiert (Felten 2015, 52). Der Bezug auf die Kirchenväter wird „ironisch gebrochen“

(ebd.). Schon in diesem Quellenbezug wird also deutlich, dass der Himmel des *Tanzlegendchens* nicht widerspruchsfrei ist.

Doch nicht nur hinsichtlich der Quellen, sondern auch im Hinblick auf die Gattungsmotive werden heterogene Verschränkungen vorgenommen. Der erste Teil des *Tanzlegendchens* hat zwar einen ironischen Ton, folgt aber in seinen Grundzügen Schemavorstellungen einer Heiligenlegende. Im Hinblick auf die Gattungstradition ist es nicht ungewöhnlich, dass das *Tanzlegendchen* vom Himmel als Jenseitsraum erzählt. Maximilian Benz streicht für Antike und Mittelalter heraus, dass „legendarische Erzählungen immer schon auch von Jenseitsorten handeln“ (2018, 272). Wie Elke Koch für das legendarische Erzählen seit seinen Anfängen in der Spätantike zeigt, wird von Heiligen stets „unter der Prämisse erzählt, dass diese als Personen nach dem Tod fortexistieren“ (2019, 25). Dass Musa im Himmel weiterlebt, ist also gemäß der Gattungstradition nur folgerichtig und sogar notwendig für ihren Status als Heilige. Doch stellt der Himmel in spätantiken und mittelalterlichen Legenden gemeinhin einen Heilsraum dar. Folgte das *Tanzlegendchen* den Vorstellungen einer religiösen Erlösungserzählung, so sollte in diesem Himmel nun die Erlösung – für Musa spezifisch eine Erlösung im Tanz – folgen. Genau diese Erwartung wird aber suspendiert.

Die Erwartung für den zweiten Teil im Himmel ist ein großer Freudentanz, eine sinnliche Explosion in der Beschreibung des Fests im Himmel. Eine solche scheint Musas theatrale Himmelfahrt vorzubereiten. Aber nachdem Musa „tanzend sich in den tönen und leuchtenden Reihen verlor“ (VII, 425), wird das Tanzen zwar noch einmal erwähnt, dies aber nur nebenbei, bevor die eigentliche Handlung einsetzt: „Als nun die Tänze und Gesänge und alle Ceremonieen zu Ende und die himmlischen Heerscharen sich zu Tische setzten, da wurde Musa an den Tisch gebracht, an welchem die neun Musen bedient wurden“ (VII, 426). Ein „unaufhörliche[r] Freudentanz[]“ (VII, 422) ist in diesem Himmel nicht zu finden, und für Musa, der ebendies von David versprochen wurde, gibt es in diesem Himmel keine Erlösung.

Stattdessen wird die Erwartung, die aufgebaut wurde, suspendiert: Das eben stattfindende Fest wird weltlich dargestellt und lehnt sich in der Darstellung der „emsige[n] Martha aus dem Evangelium“ (VII, 426) intermedial an die Ikonographie der heiligen Martha an, die vor allem in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts gerne in Küchenszenen mit Schürze dargestellt wurde (Anstett-Janßen 1974, 566). Martha sorgt in eigener Person für Musa und die verschüchterten Musen, die mit Musa am Tisch sitzen, und hat „ihre schönste Küchenschürze umgebunden“ und „einen zierlichen kleinen Rußfleck an dem weißen Kinn“ (VII, 426). Statt „tönen und leuchtenden Reihen“ (VII, 425), in die sich Musa ursprünglich verlor, wird unter der Ägide der biederer Heiligen der Häuslichkeit eine Tischszene dargestellt. Die Tischgesellschaft, in der sich schließlich doch

„ein anmutig fröhliches Dasein in dem Frauenkreise“ entwickelt (VII, 426), besteht aus vielerlei Frauenfiguren unterschiedlicher intertextueller Herkunft, die, wie Stamer herausarbeitet, zu einer Bildkomposition zusammengefügt werden, die sich an ein *Tableau vivant* auf dem Theater anlehnt (o. J.). Figuren der griechisch-antiken Mythologie und der biblisch-christlichen Welt werden beim Fest im Himmel bunt durcheinander gemischt. So sitzen mit Musa und den Musen noch Terpsichore, die heilige Cäcilie, Polyhymnia und Euterpe am Tisch, „und alle hielten sich bei den Händen“ (VII, 426).

Nicht nur die Erwartungen hinsichtlich des ewigen Freudentanzes werden enttäuscht, sondern auch die Erwartungen hinsichtlich der himmlischen Musik, die David Musa vorspielte, eine „unerhört glückselige[], überirdische[] Tanzweise“ (VII, 423). An die Stelle dieser Musik tritt im Himmel der Gesang der Musen aus der Hölle, der das gesamte Himmelpersonal in eine Krise stürzt. Am Anfang dieser Krise steht ein nicht eingehaltenes Versprechen. Den Musen flüstert die Jungfrau Maria zu, „sie werde nicht ruhen, bis die Musen für immer im Paradiese bleiben könnten“ (VII, 426). Die Erzählinstanz kommentiert lapidar: „Es ist freilich nicht so gekommen“ (VII, 427). Dieser Kommentar stellt eine Zäsur dar: Nun schlägt das *Tanzlegendchen* vollends ins Groteske um. Denn die Musen wollen sich bedanken und üben nach dem Fest „in einem abgelegenen Winkel der Unterwelt einen Lobgesang ein, dem sie die Form der im Himmel üblichen feierlichen Choräle zu geben suchten“ (ebd.). Dafür teilen sie sich in „zwei Hälften von je vier Stimmen, über welche Urania eine Art Oberstimme führte, und brachten so eine merkwürdige Vokalmusik zuwege“ (ebd.). Als der nächste Festtag im Himmel gefeiert wird, beginnen die Musen in einem günstigen Moment mit ihrem „säuftlich“-verstörenden Choral,

der bald gar mächtig anschwellte. Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehnsuchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach.

Ein unendliches Seufzen rauschte durch die Himmel; bestürzt eilten alle Aeltesten und Propheten herbei, indessen die Musen in ihrer guten Meinung immer lauter und melancholischer sangen und das ganze Paradies mit allen Erzvätern, Aeltesten und Propheten, alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen, außer Fassung geriet. (ebd.)

Während dem Choral im 19. Jahrhundert gemeinhin eine gottesdienstliche Funktion zugeschrieben wird, weil er religiöse Gefühle erwecken und bewegen soll (Blankenburg 2010), wird er im *Tanzlegendchen* ins groteske Gegenteil verkehrt. Kellers Gesang der Musen bezieht sich zwar auf die Pathosformel des bewegenden Chorals, kehrt die ausgelösten Gefühle aber um. Der Choral der Musen weckt im Himmel keine religiösen Gefühle, sondern „Erdenleid und Heimweh“ und

„allgemeines Weinen“. Die „allerhöchste Trinität“ kommt schließlich „selber heran“, schaut „zum Rechten“ und bringt die Musen mit „einem lang hinrollenden Donnerschlage zum Schweigen“: „Da kehrten Ruhe und Gleichmut in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mußten ihn verlassen und durften ihn seither nicht wieder betreten“ (VII, 427). Mit diesem Ausschluß endet das *Tanzlegendchen*.

Anstelle der glückseligen Tanzweise, die Musa noch auf Erden vernommen hat, folgt im Himmel ein Gesang, der „so düster, ja fast trotzig und rauh“ klingt, dass die gesamte Himmelsgesellschaft „außer Fassung“ gerät (ebd.). Ausgerechnet im Heilsraum erfolgt die Krise. Die Lösung dieser Krise durch „die allerhöchste Trinität“ (ebd.) steigert den grotesken Effekt dieser Szene gar noch, wird in dieser Formulierung schließlich das ‚Allerhöchste‘ – die Dreifaltigkeit Gottes – einer Komik der Herabsetzung ausgeliefert. Der groteske Effekt, den die Krise der Himmelsgesellschaft und die Lösung dieser durch die personifizierte Trinität hat, ist eine Steigerung der Poetik der Ambiguität. Erreicht wird der groteske Effekt dadurch, dass die Erwartungen, die von der Gattungstradition der Legende, in die sich das *Tanzlegendchen* einschreibt, suspendiert werden. Statt einer Quelle, welche die Glaubwürdigkeit absichern soll, gibt es zwei, die sich zudem auch noch widersprechen. Statt eines Heilsraums, in dem Musa Erfüllung im Freudentanz findet, wird der Tanz nur nebenbei erwähnt. Die suspendierte Leidenschaft für den Tanz findet keine Erfüllung im Himmel, vielmehr wird die vormalige Hauptfigur in eine biedere Küchenszene hineinergährt und beim zweiten Festtag im Himmel gar nicht mehr erwähnt. Statt himmlischer Melodien, wie sie Musa noch auf Erden vernahm, ist die Musik im Himmel ein Choral der Musen aus der Hölle, der zwar die Sinnlichkeit und das Pathos sakraler Musik aufnimmt und maximale Gefühle beim Himmelsgesetz auslöst. Doch anstatt wie erwartet um positive Gefühle, handelt es sich dabei um höchst zwiespältige und das Himmelsvolk stürzt in „Erdenleid und Heimweh“. Zuletzt wird die allerhöchste Trinität dazu degradiert „zum Rechten zu sehen“ (VII, 427). Im Himmel, wo gemäß der Gattungstradition „transzendent[e]] Vollkommenheit“ herrschen sollte (Benz 2018, 278), erzeugen unerfüllte Versprechen und Leiden groteske Heterogenität.

4 Ambiguität und Affektivität

Diese groteske, religionskritische Darstellung des Himmels ermöglicht eine Reflexion der Gattung. Der Himmel im *Tanzlegendchen* hat keine „andere[n] Eigenchaften“ als die Erde (VII, 423), wie Musa im ersten Teil fordert, wenn es im Himmel Küchenschürzen und düstere Gesänge gibt. Dadurch lässt das *Tanzle-*

gendchen offen, ob der Tod „ein überflüssiges Ding“ sein könnte, wie Musa noch auf Erden hofft (ebd.). Anstatt den Himmel als Erlösungsort darzustellen, steigert er im *Tanzlegendchen* die Poetik der Ambiguität ins Groteske.

Das *Tanzlegendchen* wird oft dahingehend gelesen, dass es „um die Rolle der Kunst – um den Ort der Musen“ gehe (Brandstetter 2002, 244; vgl. Schuller 2018, 108), genauer noch um den „Platz der Musen, *nach* ihrer Verbannung aus dem Himmel“ (Brandstetter 2002, 245). Ich verstehe das *Tanzlegendchen* auch dahingehend, dass es nach dem Platz der Legende in der Moderne fragt. Felten sieht im *Tanzlegendchen* „die christliche Heilsbotschaft gegen den Strich“ gebürstet (2015, 47). Auch Weixler geht davon aus, dass „eine Kritik an den Heilsversprechen von religiösen Texten im Allgemeinen“ kaum deutlicher ausfallen könnte, ja er sieht „Legenden im Besonderen“ in der Kritik (2019, 519). In der Tat sind die *Sieben Legenden* im Allgemeinen und das *Tanzlegendchen* im Besonderen keine Legenden mehr, die „in einem genuin religiösen Funktionszusammenhang stehen“ und „die Heiligkeit des Protagonisten zur Geltung bringen“, wie Koch die Legende definiert (2016, 245). Legenden waren aber, wie die mediävistische Forschung mit Susanne Köbele auch zeigt, nie ‚einfach‘ (2012), wie es André Jolles in den 1930er-Jahren noch konstatiert (2006). Denn sie bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Rhetorik-Verzicht und Rhetorik-Faszination. Ihre „religiöse und ästhetische Attraktion“ liegt darin, dass die Legenden die „von Ambivalenzen herrührenden Risiken“ kontrollieren müssen – sie liegt in der „Illusion der einfachen Form“ (Köbele 2012, 402). Ihrem Selbstverständnis nach brauchten die mittelalterlichen Legenden nicht viel: „einen Heiligen, eine Reihe von Wundern, jemanden, der davon erzählt, und jemanden, der das Erzählte glaubt“ (Köbele 2012, 370).

Von einem derartigen Selbstverständnis sind die *Sieben Legenden* weit entfernt. Stattdessen finden sich im *Tanzlegendchen* eine Heilige, deren Status als Heilige prekär ist, deren Büßerinnentum im Rückblick ambig wird, da die entscheidende Erlösung in Frage gestellt wird und die zudem im zweiten Teil völlig aus dem Blick gerät. Des Weiteren sind Musas Wunder, da sie Mädchen heilt, „welche etwas unbeholfen auf den Füßen waren“ und ihnen einen „leichten und anmutvollen Gang[]“ verleiht (VII, 424), ebenso zweifelhaft wie ihre Himmelfahrt, die womöglich nur ein barockes Trompe-l’Œil ist. In den *Sieben Legenden* geht es „nicht nur“ um „die kirchliche Fabulierkunst“, „sondern wohl auch“ um eine „mehr profane[] Erzählungslust oder Novellistik“ (VII, 333). Im Rahmen einer Poetik der Ambiguität gelingt es den *Sieben Legenden* dennoch beides zugleich zu sein und die Bedingungen der Legende für die Moderne neu auszuhandeln. Im 19. Jahrhundert ist nämlich der Prozess der Lösung der Legende vom pragmatischen Rahmen der religiösen Praktiken abgeschlossen. Vor dem Hintergrund der „Umstrukturierungen des religiösen Systems und [der] Ausdifferenzierungen des literarischen und künstlerischen“, wird „eine Emphase ästhetischer

Bedeutung“ denkbar (Kiening 2004, 59). Für das *Tanzlegendchen* folgt daraus, dass keine letztgültigen Ordnungssysteme mehr angeboten werden – keine sakralen Inhalte, keine religiösen Funktionsbestimmungen und keine Heiligkeitskonzepte.

Dennoch ist das *Tanzlegendchen* eine Legende – und zwar deshalb, weil es die Sinnlichkeit der religiösen Praktiken zum Ausdruck bringt und die Gattung so anschlussfähig für das 19. Jahrhundert macht. In seiner Poetik der Ambiguität betreibt Keller dafür einen erheblichen Aufwand, der die generischen und intermedialen Bezüge, aber auch sowohl ikonographische als auch musikalische Pathosformeln umfasst. Diese Affektivität sorgt in Kellers *Legendchen* für Staunen – beispielsweise bei den Zuschauenden von Musas Himmelfahrt – und damit gerade für denjenigen Affekt, der für Legenden eine große Bedeutung hat. Mireille Schnyder erläutert, dass das Staunen als Reaktion „auf die Manifestation göttlicher Macht im Irdischen“ ausgelöst wird (2016, 171). Sie interpretiert das Staunen als ein kollektives Phänomen des „Überwältigtsein[s] von der sichtbar gewordenen Macht Gottes“ (ebd.). Das *Tanzlegendchen* bezieht sich durch generische und intermediale Bezüge auf das Wunderbare und den davon ausgelösten Affekt des Staunens (Gess 2013; 2019). Genau dadurch macht die letzte Legende deutlich, was die *Sieben Legenden* als Ganzes tun und was schon das Vorwort ankündigt: Sie schließen an die Gattung der Legende an, „wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ (VII, 333). Dergestalt setzen die *Sieben Legenden* zu einer Neuausrichtung der Gattung im 19. Jahrhundert an, die zum Experimentierfeld für die Möglichkeiten ursprünglich religiöser Texte in einer säkularisierten Gesellschaft wird.

Literatur

- Anstett-Janßen, Marga. „Martha von Bethanien“. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 7. Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech. Hg. Wolfgang Braunfels. Freiburg/Br.: Herder, 1974. Sp. 565–568.
- Benz, Maximilian. „Himmel, Hölle“. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Hg. Tilo Renz, Monika Hanuska, Mathias Herweg. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 271–285.
- Berndt, Frauke und Stephan Kammer. „Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit“. *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Hg. Frauke Berndt, Stephan Kammer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. 7–30.
- Blankenburg, Walter. „Choral/Choralgesang“. *Theologische Realenzyklopädie Online*. Hg. Gerhard Krause u. a. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. www.degruyter.com/database/TRE/entry/tre.08_004_15/html (05.05.2022).

- Brandstetter, Gabriele. „*de figura*. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus. Gottfried Kellers *Tanzlegendchen*“. *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters. München: Fink, 2002. 223–245.
- Engemann, Josef. „*Granatapfel*“. *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. 12. Gottesschau (Visio beatifica) – Gürtel. Hg. Theodor Klauser u. a. Stuttgart: Hiersemann, 1983. Sp. 689–718.
- Felten, Georges. „(Um-)Wendung. Pas de deux von Poesie und Prosa in Gottfried Kellers *Das Tanzlegendchen*“. *Variations* 23 (2015): 41–54.
- Frick, Julia und Coralie Rippl. „Vorwort“. *Dynamiken literarischer Form im Mittelalter*. Hg. Julia Frick, Coralie Rippl. Zürich: Chronos, 2020. 7–9.
- Gess, Nicola. „Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren“. *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Hg. Martin Baisch, Andreas Degen, Jana Lüdtke. Freiburg/Br.: Rombach, 2013. 115–132.
- Gess, Nicola. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Haaser, Rolf und Günter Oesterle. „*Grotesk*“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin: De Gruyter, 2007. 745–748.
- Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer, ⁸2006.
- Kiening, Christian. „Ästhetische Heiligung. Von Hartmann von Aue zu Lars von Trier“. *Neue Rundschau* 115.1 (2004): 56–71.
- Kiening, Christian. „Medialität in mediävistischer Perspektive“. *Poetica* 39.3–4 (2007): 285–352.
- Kiening, Christian und Martina Stercken (Hg.). *Medialität. Historische Konstellationen*. Zürich: Chronos, 2019.
- Köbele, Susanne. „Die Illusion der ‚einfachen Form‘. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.3 (2012): 365–404.
- Koch, Elke. „Legende“. *Handbuch Literatur und Religion*. Hg. Daniel Weidner. Stuttgart: Metzler, 2016. 245–249.
- Koch, Elke. „Bedingungen und Elemente des Erzählens von jenseitiger Heilsmittlerschaft. Namenspraxis und Mirakelstruktur in Michael-Legenden“. *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Hg. Julia Weitbrecht u. a. Berlin: Erich Schmidt, 2019. 25–44.
- Kosegarten, Ludwig Theoboul. *Legenden*. 2 Bde. Berlin: in der Bossischen Buchhandlung, 1804.
- Max, Katrin. „Fiebrige Leidenschaft. Die gesteigerte Libido der Tuberkulösen als epochenübergreifende Metapher in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“. *Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*. Hg. Benjamin Specht. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. 255–279.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Morgenthaler, Walter. „Sieben Legenden. Der Zyklus als Werk“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 119–133.
- Poeschel, Sabine. *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt: Philipp von Zabern, ⁵2014.

- Preisendanz, Wolfgang. *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers „Der Schmied seines Glückes“*. Konstanz: Universitätsverlag, 1989.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers „Sieben Legenden“: Versuch einer Darstellung seines Erzählers*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Schnyder, Mireille. „Staunen und ‚conversio‘. Zwischen Ereignis und Erzählung. Konversion als Medium der Selbstbeschreibung in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit“. Hg. Ruth von Beruht u. a. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 169–185.
- Schuller, Marianne. „Sieben Legenden“. *Gottfried Keller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, ²2018. 92–109.
- Siede, Mechthild. „Myrte“. *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. 25. Mosaik – Nymphaeum. Hg. Georg Schöllgen u. a. Stuttgart: Hiersemann, 2013. Sp. 378–389.
- Sontag, Susan. *Krankheit als Metapher*. Übers. Karin Kersten, Caroline Neubaur. München, Wien: Hanser, 1978.
- Spalinger, Roland. „Heiligkeit der Liebe. Die Struktur ‚reziproker Immanenz‘ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*“. *Gottfried Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen*. Hg. Philipp Theisohn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 195–215.
- Stamer, Peter. „Tanz/Legende. Zur Diskursivierung von Tanzmotiven im *Tanzlegendchen*“. www.gottfriedkeller.ch/allgemein/textkonstitution/tanzlegende.php o.J. (05.05.2022).
- Strohschneider, Peter. „Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählers im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg *Alexius*“. *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*. Hg. Gert Melville, Hans Vorländer. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002. 109–147.
- Ströwick, Elisabeth. „Gottfried Kellers Szenographie des Wirklichen“. *Sprache und Literatur* 49 (2020): 215–240.
- Weitbrecht, Julia. „Brautschaft und keusche Ehe“. *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Hg. Julia Weitbrecht u. a. Berlin: Erich Schmidt, 2019. 159–182.
- Weixler, Antonius. „Um modern zu reden“. Gottfried Kellers *Sieben Legenden* zwischen Reproduktion und Restauration erzählerischer Archetypik“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 44.2 (2019): 512–548.
- Wolf, Werner. „Intermedialität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, ⁵2013. 344–346.

Natalie Moser

Ikonischer Überschuss

Zur Funktion der Bilder in Gottfried Kellers *Dietegen*

1 Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Strukturelle und inhaltliche Symmetrien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Asymmetrische Tendenzen in der Form von Bildern und Bildgeschichten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Bilder und Bildgeschichten als autopoetologische Referenzen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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.¹ 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.²

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,³ 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)⁴ 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.

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

⁴ 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 Manuskriptfassung⁵ aber auch andernorts vertretenen⁶ 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

⁵ „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).

⁶ 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).⁷ 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 Trautihm nicht –, 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:⁸ „wirklicher

⁷ 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.

⁸ 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,⁹ 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)

⁹ *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.¹⁰ 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 Gefängnisinsassen¹¹ 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)¹² – 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*¹³ 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.¹⁴ Den Maßstab zur angemessenen Bewertung hat Keller aber schon vorausgeschickt, indem er den Schattenreichbewohnern

¹⁴ 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.

Endre M. Holéczy

Sex – Class – Form

Epicization in Gottfried Keller's Bourgeois Tragedy *Therese*

1 Introduction

Gottfried Keller is widely considered one of the great narrators of the nineteenth century. But while he is venerated for his novels and novellas, the same cannot be said for his forays into drama. These attempts, draft manuscripts that were never completed, are commonly considered failures. The *Gottfried Keller-Handbuch* declares this in broad terms: “Das Drama ist die einzige Gattung an der [Keller] scheiterte” (Vilwock 2016, 184). Gerhard Kaiser affirms this pessimistic evaluation, particularly with regard to Keller’s bourgeois tragedy *Therese*: “Das Drama ist unmöglich” (1981, 269). Nevertheless, to overlook these works simply because they were left incomplete would be a mistake. In fact, the very difficulty of Keller’s struggles with the genre of drama between the 1850s and 1880s, especially in his drafts of *Therese*, can be productively understood as a profound effort to grapple with the so-called crisis of the absolute drama that Peter Szondi (2011, 21) describes as occurring at the end of the nineteenth century.

As I will demonstrate, Keller’s bourgeois tragedy *Therese* remobilizes elements characteristic of *Sturm und Drang*, and the incorporation of these elements has a twofold effect: on the one hand, since *Sturm und Drang* dramas contain “epische[] Element[e]” (Kittstein 2012, 296), Keller’s bourgeois tragedy, inscribed with modalities of *Sturm und Drang*, is also configured with epic elements. On the other hand, *Sturm und Drang* thematizes the discursification of sexuality and class (Luserke-Jaqui 2017, 20–24), which can be recognized as the content of the “*Unsägliche*” (Kaiser 1981, 263) that enters drama and renders its absolute form impossible. By analyzing these epic elements, we can read *Therese*, Keller’s attempt at bourgeois tragedy, as bearing traces that gesture toward forms of drama alternative to the idealistic aesthetic paradigms dominant at the time.

In order to show this, I will survey drama theory in the mid-nineteenth century, highlighting the fundamental ways in which Keller’s approach differs from that of Friedrich Hebbel and Hermann Hettner, who sought to modify bourgeois tragedy by focusing on the sublimation of an idea within an aesthetic paradigm based on idealism (Hettner 1852, 102). Drawing on the model of *Sturm und Drang* put forward by Matthias Luserke and Reiner Marx (1992), I will show how Keller’s draft incorporates such elements as the discursification of sexuality and class struggle. These elements introduce a discourse of the body into the dramatic

text, a depiction of a visceral corporality anathema to puritanical, bourgeois social norms that I relate to Kaiser's remark on Keller's *Therese*: “[d]as Unsägliche betritt die Bühne” (1981, 263). This rendition of the “unspeakable” flouts contemporary idealist aesthetic discourse and upends the drama's absoluteness. Unlike Hettner's and Hebbel's tendencies to set dramas in the ancient past (Kaiser 1981, 250–251), I will show in a close reading how Keller's *Therese* employs Sturm und Drang elements to depict present-day society and expose its injustices to criticism, particularly its repression of sexuality (Luserke-Jaqui 2017, 20–24). As a rhetorical operation of affection, *Therese* verbalizes feelings of desire through apostrophes (Halsall 1992, 830–836), which function as vehicles for the discursification of sexuality and class and also feature epic elements. Through apostrophes, various quotation strategies are inscribed into the dramatic text that introduce external discourses, such as the philosophy of Ludwig Feuerbach or the Bible. Where the former lays the groundwork for libidinal materialism, the latter can only answer with sublimation and abnegation. Between these two references, *Therese*, the protagonist, self-destructs. In the end, my analysis shows that tracing these epic elements allows us to read impulses in *Therese* that transgress the limits of aesthetic idealism and anticipate the Szondian crisis of the absolute drama in the late nineteenth century.

2 *Therese* in Light of Drama Theory of the 1850s

Keller first began working on *Therese* in 1848, but within a few years he shelved the project to turn to his autobiographical novel, *Der grüne Heinrich*. He resumed work in 1857 only to abandon it once again, and piecemeal revisions continued in this manner through the mid-1880s, leaving the project unfinished at the time of his death in 1890 (Vilwock 2016, 187–188). During these decades of drafting, the landscape of drama theory went through a revival of the doctrine classique (Müller-Wille 2012, 274–275). Particularly significant were the neoconservative contributions introduced by figures such as Gustav Freytag, Hermann Hettner, and Friedrich Hebbel.

Hebbel, in his famous preface to *Maria Magdalene* (1844), discusses how the widely proliferated and much-criticized genre of bourgeois tragedy, as it had been produced since the eighteenth century, had reached its limits: “Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten, [. . .] hauptsächlich durch zwei Übelstände” (Hebbel 1963, 325). One of the genre's main problems, according to Hebbel, is that it does not limit its conflicts to those contained within a middle-

class sphere. Instead, it depicts content based on exterior determining factors, on “allerlei Äußerlichkeiten, z. B. [...] d[er] Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger” and especially “d[as] Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebes-Affären” (Hebbel 1963, 325). We can read this as an expression of dissatisfaction with the genre of social drama as well, then in its early stages. Rather than debase itself with bread-and-butter concerns, drama should rise above material necessity and aspire to represent the “Welt und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee” (Hebbel 1963, 307). Because of this, as Kaiser points out, “[s]eit *Maria Magdalene* (1843) und dem *Trauerspiel in Sicilien* (1846) wendet [Hebbel] sich von der Gegenwart ab und versinkt in der Geschichte” (1981, 250). Grounded on this Hegelian notion of the idea, Hebbel’s “Ideendrama” avoids quotidian, concrete realities:

Spezifische Themen der Moderne wie die Emanzipation der Frau (*Herodes und Mariamne*) oder der Konflikt der Person mit den Institutionen (*Agnes Bernauer*) werden in die Geschichte zurückgeworfen. Weil er in seiner eigenen Zeit die Idee des Ganzen nicht mehr wahrnehmen kann [. . .]. (Kaiser 1981, 250–251)

In Hebbel’s “Ideendrama,” Hettner saw a formula for rehabilitating and reinventing bourgeois tragedy in a modality suitable for the mid-nineteenth century: “Wo aber ist diese höchste Tragik? Sie ist dort, wo auch der letzte Rest äußerer Zufälligkeit und Willkür verschwunden ist. Diese höchste Tragik nennen wir Tragödie der Idee” (1852, 102). Like Hebbel, Hettner’s normative notion of the content of the highest form of tragedy adheres to a Hegelian philosophy of history: “Die Gegenstände, die hier den tragischen Conflict bilden, fordern sich durch sich selbst, sie liegen im innersten Wesen der Menschheit und in den Gesetzen ihrer Entwicklung” (1852, 102). He insists that the central aim is a question of content and not of form: “Diese Tragödie der Idee ist auch eine Tragödie der Leidenschaft: aber nicht mehr der subjectiven, sondern der substantiellen. Der Unterschied ist nicht ein Unterschied der Form, sondern ein Unterschied des inneren Gehaltes” (Hettner 1852, 103). In this vein, in accordance with Hettner’s urging, the form of tragedy would indeed be determined by the dominance of the “idea” through the second half of the nineteenth century, a trend that was further galvanized by the idealist aesthetics of Gustav Freytag’s 1863 *Die Technik des Dramas* (Müller-Wille 2012, 274). In the dramatic world defined by aesthetic idealism, the depiction of contemporary social reality and injustices is eschewed in an attempt to transcend such temporal concerns in favor of dramatizing a supposedly higher order of universal, humanistic problems and conflicts.

Of course, such a principled exclusion of class issues and the challenges of material deprivation has the unstated effect of restricting the content of drama to the immanent structures and conflicts of middle-class life, where they are

normatively represented as universal human experience (Schößler 2015, 73). This can be seen in Hettner's criticism of *Sturm und Drang* bourgeois tragedy, whose form he considered too explosive and whose content, with its lowly preoccupation with class struggle and hardship, he diagnosed as a sign of its immaturity, little more than "eitelste Gefühlssophistik," characteristic of the "Flegeljahre der deutschen Bildung" (Hettner 1872, 6). His harshest words were reserved for *Sturm und Drang*'s excess of passion and desire; he considered dramas of this movement a "wüste Orgie der Liederlichkeit" (Hettner 1872, 9) and a "Freigeisterei der Leidenschaft" (Hettner 1872, 16), remarking, "[m]an träumte den holden Traum, auch das Leben poetisch leben zu dürfen; und man verstand unter dieser Poesie des Lebens nur die Eingebungen und Gelüste ungebundener Gemüthswillkür" (Hettner 1872, 6–7). Against the backdrop of these fundamental criticisms leveled by the leading theorists of Keller's day, the incorporation of *Sturm und Drang* elements in his *Therese* appears radically heterodox. To offer an interpretation of these elements, I will first briefly introduce the play's plot and expound a productive model of *Sturm und Drang*.

3 The Configuration of *Sturm und Drang* as S&D

In *Therese*, a middle-class landlady, thirty-six years of age, suffers from her desire for her seventeen-year-old daughter's fiancé, Richard. After confessing her love to both him and her daughter, she reaches the conclusion that the only way to channel and fulfill her love is to renounce herself – in this case, by taking her own life – and at this point the dramatic draft cuts off. While Keller's *Therese* has largely been overlooked, a small group of scholars have considered the unfinished text worthy of elaborate analysis. Kaiser, for instance, points to the dialectic between sexual desire and societal constraint embodied in its conflict between the "clean and pure" Christian model of life ("christlich [ist] die lebensarme Ordnung") and the incompatible pagan model, "[h]eidnisch ist die bedrohliche Fülle" (1981, 268). As Kaiser notes, *Therese* exemplifies the genre of bourgeois tragedy in that it opens the private sphere of individuals "fast propagandistisch" (1981, 263) to a large audience. He suggests a connection between Keller's urge to address a broad, contemporary audience and his interest in satire and political comedy in the 1850s (Kaiser 1981, 252–253). Moreover, Laurence A. Rickels draws out a political and class aspect in the configuration of desire in Keller's *Therese*, citing an editorial note in which Keller states that the drama is suffused with so-called lower, working-class characters who quite explicitly and freely – "sorglos und unbefangen" (XVIII, 617) – gratify their physical desires

and needs. Rickels reads the “kryptische Wirkung” (1990, 158) of Keller’s draft as a rejection of the repressed sexuality of the so-called higher and intellectualized class in opposition to the unrestrained sexuality of lower classes, who apparently are able to satisfy their corporal needs in a more unencumbered fashion. These themes – the unleashing versus the repression of sexuality within a constellation of class differences – bear the stamp of *Sturm und Drang*.

An incisive model of *Sturm und Drang* has been put forward by Luserke and Marx (1992) in their famous essay *Die Anti-Läuffer: Thesen zur SuD-Forschung oder Gedanken neben dem Totenkopf auf der Toilette des Denkers*. They describe *Sturm und Drang* as a movement with a critique of the Enlightenment at its core, which they explicate in four theses. The first thesis underscores the “Chiffrenthese.” According to this thesis, “S&D” are understood as ciphers for “Sexualität” and “Diskursivierung.” Based on this cipher thesis, sexuality is set within a puritanical middle-class society, which can accept it only as a form of reproduction: “Die dominant-orthodoxe Aufklärung legitimiert Sexualität nur in der standesgemäßen Ehe und mit Kindesfolge” (Luserke-Jaqui 2017, 20). In this case, the middle class propagate a repressed, pious, and tabooed sexuality in order to distance themselves from the decadent nobility. Following a Foucauldian understanding of discursification, such an exclusion of sexuality from representation generates even more representation by circulating around the tabooed desire. The permanent staging of suppressed sexual drive surfaces in excessive writing: “Das Scheitern einer represionsfreien Sexualität erzeugt bei den Autoren ein permanentes Diskursivierungsbedürfnis.” This discursivity is revealed in a “rhapsodisch-wilden Sprech- und Schreibzwang” (Luserke-Jaqui 2017, 21). Ultimately, S&D as cipher underscores the orality and literacy of sexuality in the wake of an insurgency against the middle class’s highly repressive, puritanical values. Second, *Sturm und Drang* supersedes the Enlightenment critique of the nobility with a critique of middle-class norms and paradigms by depicting their mutual configurations, which Luserke and Marx refer to as the “Verschiebungsthese” (Luserke-Jaqui 2017, 21). Here, the critique of the middle class is camouflaged as a critique of the nobility. Relatedly, the “Dialektikthese” addresses the generational conflict between sons and their fathers, the latter understood as “Instanzen aufgeklärter bürgerlicher Ordnung und Macht” (Luserke-Jaqui 2017, 22). This conflict allegorizes the fight between the individual and middle-class order and power. In this case, the generational conflict is also an attack against the middle-class domestic ideal: the patriarchal family. Ultimately, and from a more general perspective, the “Kokonisierungsthese” underscores the separation and isolation of the individual in the wake of the Enlightenment; it describes the “Vereinzelung, [und] Versinglung [...] der Individuen als [...] Antwort der literarischen Avantgarde der 1770er Jahre auf den Prozess der Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert und der damit verbundenen Repression” (Luserke-Jaqui

2017, 22). In the historical context of the 1770s, “Versinglung” emphasizes the right to one’s own passions: the emancipation of the individual’s emotional expression and “sexueller Autonomie” (Luserke-Jaqui 2017, 23) as an attempt to upend social control.

The four theses comprising S&D emphasize that the notion of the bourgeois tragedy in the 1770s sought to criticize ongoing real-world issues induced by middle-class sexual repression. But in the programmatic reconfiguration of bourgeois tragedy propagated by Hebbel and Hettner in the 1850s, the explicit identification of current problems was excluded. This abandonment of issues of political injustice and sexuality stemmed in part from these authors’ idealist approach, as discussed above. But alongside this was a more practical motivation: censorship and repression in the reactionary German states of the nineteenth century effectively excluded political issues from the various subgenres of drama and art more generally. As Hettner states in his remarks on political comedy: “Unser Staat, der noch immer nicht ein Rechts-, sondern nur ein Polizeistaat ist, erlaubt nicht die Komödendirung staatlicher Zustände” (1852, 162). As the product of a more revolutionary age, *Sturm und Drang* openly criticized its own society with regard to the repression of sexuality and the many injustices of the ancien régime; it is this very configuration, I suggest, that can be read in Keller’s take on bourgeois tragedy. With this framework in mind, I will now look at some key passages from *Therese*.

4 Traces of Epic Elements in *Therese*

With regard to the discursivity of desire in a setting of restrained sexuality, Therese’s lengthy opening soliloquy, which goes on for 136 lines, is particularly revealing:

O du unbarmherzige Nacht wie folterst du mich? Schläft denn Gott auch, daß diese dunkle Zeit, die keines Menschen Freund ist, so viel Macht haben kann über mein armes Herz. Gibt es keine Religion mehr für mich, wenn die Sonne untergegangen ist und jetzt die letzte Lampe ausgelöscht ist? Alle Fenster sind dunkel, wie süß schlummernde Augen, jede Noth ruht, die ich sonst mit selbstzufriedenem Gemüthe gelindert habe, nur ich bin wach und elend! Verlassen und einsam in meiner sündhaften Gluth! Wo seid ihr, stille glückselige Gebete, ihr zarten verwöhnten Kinder meiner Seele? Alle geflohen! Und wenn eines sich noch aus meinem Herzen ringt, so beginnt es unter elenden Seufzern und verwelkt unreif auf meinen trockenen Lippen, die nach seinem Munde dürsten. *O Du unglückliches Weib!* (XVIII, 485; emphasis mine)

In these first lines of the opening monologue, Therese addresses the night (“O du unbarmherzige Nacht”) as a dark time (“dunkle Zeit”) in which God supposedly sleeps and that is no friend to humanity. With this address, the rhetorical device of apostrophe is mobilized in a twofold manner: as the *Historisches*

Wörterbuch der Rhetorik states, apostrophe is used to evoke and represent strong pathos and affection; it entails turning away from the audience, due to the orator's strong affection, so as to address another entity, person, or thing (Halsall 1992, 830). Therese's affection of desperation and unfulfilled desire is configured by a series of metonymical shifts initiated through apostrophe; here the merciless night in a spring evening conjures the *topos* of lustful, pagan, Venusian configurations of desire, which remain once the natural sun and artificial light disappear ("Sonne," "Lampe"). Only she, the "ich" is "wach und elend," suffused with "sündhafte Gluth." In this dark time, she is abandoned by religion: "Gibt es keine Religion mehr für mich, wenn die Sonne untergegangen ist und jetzt die letzte Lampe ausgelöscht ist?" The residue of her desire remains inextinguishable in the dark spring night in May and confronts her with her "Gluth" when she is "einsam und allein," with nowhere to channel her desire apart from into her monologue. The affection of desire verbalized in her apostrophic address "O du unbarmherzige Nacht" is a pagan, non-Christian desire.

Additionally, the "unbarmherzige Nacht," which is charged with such restless, pagan desire and which had served as the apostrophic addressee at the monologue's opening, is answered a few lines later by an alternative addressee that embodies the relentless night's frustration: "Oh Du unglückliches Weib!" Here, Therese employs another rhetorical device often combined with apostrophe: *exclamatio* (Till 1996, 48–52). As an emotive figure of speech, *exclamatio* is applied in order to evoke strong passions in the audience and readers, and it serves as a kind of proof of passion, that is, as a manifestation of affections in speech punctuated by the exclamation mark (Till 1996, 48). So when Therese concludes her train of thought with the *exclamatio* "O Du unglückliches Weib!" this affective expression is linked to the desirous address to the pagan "unbarmherzige Nacht" with which the monologue began. Therese's desperation and feeling of relinquishment toward this very incessant desire that ought to be restrained are expressed in the interplay between these two addresses. This overflowing yet unsatisfied desire becomes discursified when it is inscribed in the dramatic text through the rhetorical device of apostrophe.

Furthermore, in certain ways, apostrophe may be seen as akin to the aside, a dramatic device that often takes the form of a turning toward the audience in comedies or "im epischen Theater" in order to evoke a "Distanz und Kommentierung" (Schößler 2017, 130). Because of the association between these two devices, the configuration of apostrophe can appear as a form of epicization, a vehicle by which epic elements enter the drama. In this case, the rhetorical and dramatic device of apostrophe can be read as serving a commenting function that intertwines elements from both *Sturm und Drang* and epic theater. Through it, the unspeakable enters the stage and upends the drama's absoluteness (Kaiser 1981, 263).

In this configuration of apostrophe, Therese's desire is addressed and at the same time materialized through her verbal actions. In the process, external orders of knowledge are weaved into the drama. For Therese's excessive discursivity can also be read as a kind of performing of the Feuerbachian notion that not only wine but also love can indeed loosen the tongue: "Wir können mit gleichem Rechte sagen: in amore veritas, in gaudio veritas, in dolore veritas, denn in Liebe, Freude, Schmerz wirft der Mensch die Schranken und Rücksichten weg, die er sonst beobachtet und enthüllt so sein wahres Wesen" (Feuerbach 1834, 189).¹ At the same time, the Feuerbachian loose tongue goes hand in hand with the S&D notion of a discursified sexuality that is circumscribed on one side by the Enlightenment embodied in the symbolic staging of the artificial light and the sun ("Lampe," "Sonne") and on the other by religion through the address to God. In this way, Therese's desire materializes into text in her apostrophic monologue and becomes discursified as S&D in Luserke and Marx's sense (Luserke-Jaqui 2017, 20). In addition, apostrophe evokes a strategy of rhetorical quotation that imports exterior discourses into the drama. As an outside reference, quotation is strictly excluded in the model of absolute drama, in which all references must be internal (Szondi 2011, 18). This exteriority, anathema to Hebbel and Hettner, is what I read as significant in Keller's dramatic text.

With this configuration of apostrophe and the discursification of Therese's desire in mind, we may now turn to Therese's address to God in which she intercrosses her love for God with her worldly love for her daughter's fiancé in a Feuerbachian fashion through an amourological speech act:

Du bist ja die Liebe! Warum hast du ihn erschaffen, wenn er nicht geliebt werden soll von mir, die ihn allein so lieben kann, wie es ihm gebührt nach seinem Wesen! Ich kann dich nicht mehr lieben Herr, wenn ich dich nicht in ihm anbeten darf Nein, nein, ich kann es nicht, o verzeih mir meine Sünde! Nein verzeih mir sie nicht, ich vermag deine Gnade nicht zu genießen, wenn sie mir nicht aus den Augen strahlt und von seinem Munde lächelt. Ich kenne dich nur in ihm. Meine Augen sind zu schwach geworden, um dich in deinem reinen Glanze zu schauen, ich sehe dich nur in seinem Bilde, aber in demselben ganz, wie dich sonst Niemand erfasst, Niemand! (XVIII, 487)

¹ Feuerbach's philosophical writings display a turn toward materialism, especially with regard to understanding religion and love as unified rather than divergent notions and by understanding the human being to be not only a spiritual but also a physical being: "Die Theologie ist Anthropologie, so muß ich zur Ergänzung jetzt hinzusetzen: und Physiologie. Meine Lehre oder Anschauung fasst sich daher in zwei Worte Natur und Mensch zusammen" (2016, 29). In this shift, Feuerbach identifies the love of God with worldly love – which were long seen as antithetical – making way for the destigmatization of corporal love. On Feuerbach's religious materialism, see Gosepath/Hinsch/Celikates (2008).

Here, Therese evokes a detachment from God in her very act of addressing him, and she thereby displaces heavenly love with worldly love: “Ich kann dich nicht mehr lieben Herr, wenn ich dich nicht in ihm anbeten darf.” In this sequence, the apostrophe – at first a turning away from the audience and toward God as a dialogue partner – becomes instead a turning away from God by assimilating him into her desire for her daughter’s fiancé. Divine mercy is intertwined with the glowing in her eyes and the smile of his mouth: “Nein verzeih sie mir nicht, ich vermag deine Gnade nicht zu genießen, wenn sie mir nicht aus den Augen strahlt und von seinem Munde lächelt.” Loving eyes and his smiling mouth, physically present, become the conditions for God’s grace – the transcendental can attain reality only in material life, and heaven is to be looked for only on earth. The unity of the divine and the worldly in this desire emerges clearly when God is remade in Richard’s image: “Ich kenn dich nur in seinem Bilde.” Her corporal desire becomes divine desire, interweaving a further Feuerbachian notion of worldly, materialized desire into her monologue.

This section can be understood to contain an additional epic element if we draw on Szondi’s (2011, 42–47) model of monologue as comprising a verbalized dialogue within the interior of a character, such as between their ego and their unconscious. Throughout its 136 lines, Therese’s monologue unleashes pent-up waves of desire, which it simultaneously constitutes and manifests as discourse through the configuration of apostrophe. This aspect can be better seen if we note that Keller depicted the flooding of a river in another drafting of the opening scene of the drama: “Eine Straße am Wasser. Im Hintergrunde zieht der hochgeschwollene Fluß vorüber, welcher jedoch zum größten Theil hinter Gebäuden verborgen ist. In der Mitte steht, hart am Flusse ein hölzernes Häuschen. Das Wasser rauscht” (XVIII, 613). An echo of the breaching waves may be heard, we might say, in Therese’s monologue: through the very excessiveness of her speech, the unspeakable enters the stage and becomes discursified in the S&D sense. Because of this epic element in the monologue that externalizes the interiority of the character, the levees guarding the drama’s absolute-ness are ruptured and the discourse flows over.

Another intriguing aspect appears in the title of the opening soliloquy, “Monolog der Mutter” (XVIII, 485). This paratextual marker positions Therese’s Feuerbachian production of excessive and prolific speech as a modification of the “Dialektikthese” and hence as a modernization of gender and kinship. In *Therese*, the drama does not depict a conflict of male protagonists against “die Väter als Instanzen aufgeklärter bürgerlicher Ordnung” (Luserke-Jaqui 2017, 22), the common motif of the “Generationenkonflikt” in Sturm und Drang literature. Instead, the role of the protagonist shifts to the mother, and the conflict centers on a rebellion against the authoritarian order of religion expressed in

pietism. Tying the title of the monologue explicitly to the “Mutter” establishes the unfolding soliloquy as a rejection not only of patriarchal genealogy but also of the gender roles of the puritanical, bourgeois social order *tout court*.

This rewriting of the role of the mother is advanced further in the drama through a configuration of apostrophe when Therese refuses to be addressed as “Mutter” in the scene with Richard, her lover-to-be: “Mutter, und immer Mutter! Zehnmal in einem Athemzuge spricht er das Wort aus und jedesmal senkt er mir ein Messer in’s Herz mit lächelndem Munde” (XVIII, 503). In this utterance, Therese displaces the role of the mother onto the role of a lover through the staging of a set of apostrophes: “(sich vergessend, lauter, doch gemäßigt) Mutter! Süßer heiliger Name, Stolz und Zierde des Weibes, wie, wie hat es geschehen können, daß du mir ein Wort des Schreckens und des blutigen Vorwurfs geworden bist?” (XVIII, 505). In her direct address of the word *Mutter*, a further effect of the rhetorical configuration of apostrophe is put into action, namely, the operation of “*fictio audientis*.” This occurs when someone or something is addressed apart from the audience, which rhetorically produces a new character (Halsall 1992, 830). In her utterance, Therese creates new fictitious characters in this way. Here, when Therese reproaches the word *Mutter* configured as “heilig,” she creates the role of the holy mother through speech and at the same time distances herself from it. She does so by staging a conversation between herself and the role of the holy mother: “Schauder und Grauen durchfahren mich bei deinem Klang und wechseln ab mit dem, was noch schlimmer ist, mit Neid und Trotz gegen die ewige göttliche Ordnung” (XVIII, 505). Motherhood is interlinked with the normative, divine order that determines it to be holy, something a woman should take pride in and find completion in. Therese juxtaposes this divine role of the mother with an alternative in another apostrophe:

Therese (an ihn gelehnt, presst beide Hände an ihre Brust) Fliege poche, brich auf, du beklemmte Brust! Du kannst nicht? Du hältst wie Stahl die wilden Dämonen zusammen und zwingst sie, sich gegenseitig auf dem Platze aufzureiben, bis alles alles todt und still ist! – Reißt, steckt, verschlingt einander, wühlt das innerste Herz auf – o so wild kann es nicht zugehen in dem Busen einer wahren Mutter, ich fühle, wie jung ich bin an der Wuth dieses Sturmes (sie tritt nahe vor Richard hin). (XVIII, 507)

In this configuration of apostrophe, she not only addresses her body but in doing so also evokes a further character that becomes present through her speech, namely, her “beklemmte Brust.” Because of this, her chest becomes a battleground that contains and restrains demons. The detached role of the mother is soon set aside when she speaks about it with Richard: “o so wild kann es nicht zugehen in dem Busen einer wahren Mutter.” She then directly addresses Richard, only now, her “I” is detached from the mother role prescribed by the divine order: “Bin ich

nicht jung, lieber Freund? (reißt ihre schweren braunen Haarflechten auseinander, heftig) sind das nicht schöne braune Haare?” (XVIII, 507) As Kaiser indicates, her heavy brown hair can be seen as interrelated with the “Braut des Hohenliedes und dem Geliebten nach dem königlichen Freund Salomo” (1981, 264). The reference in the stage directions to her “schweren braunen Haarflechten” combined with the apostrophically configured “I” and her rhetorical question hint toward a further discursification of desire, in this case, through the rhetorical device of *interrogatio*, which Lausberg described as follows: “Die ‘rhetorische Frage’ peitscht die Affekte durch die Evidenz der Unnötigkeit der fragenden Formulierung auf” (1971, 445). Within this logic, the rhetorical question renders Therese’s desire into discourse, while at the same time, in a mode of the “Generationenkonflikt,” reproaching the role of the mother as constituted by the divine order. In this way, the configuration of the mother within puritanical, middle-class domestic constellations is figuratively put into question through the employment of apostrophe and interrogatio.

Just as Keller’s drama breaches issues of sexuality and gender roles through epic elements configured in rhetorical devices such as apostrophe, so too does it introduce those of class differentiation. This aspect appears clearly in the characters of Marie – Therese’s maid – and her lover Heinrich. One scene paradigmatically depicts them in an exchange not only of unrepresed banter but also, as the stage directions indicate, of unencumbered acts of love: “faßt sie um den Leib, sie küßt ihn” (XVIII, 531). This unrestrained expression of desire is reflected in Marie’s speech:

Marie Daß heiß ich aber geschwärmt! Ich muß mich wahrhaftig schämen vor mir selber. Und doch sind wir so hübsch u gut gewesen diese Nacht. Es ist gar zu schön, am Wasser hinauf zu gehen. Die reichen Leute haben’s gar zu gut! Sie genießen u verschlucken die schönen Mainächte so recht expreß. Wie für’s Geld. Es wär mir nie zu Sinn gekommen, daß es jetzt und so schön draußen wär nächtlicherweis, wenn unsre Liebschaft mich nicht drauf geführt hätte. (XVIII, 527)

Their “Liebschaft” reveals the beauty of the spring night to them. Here, the night, which had been charged with pagan markers in Therese’s speech, is recharged with a semantics of fruitfulness and beauty. Furthermore, this fulfilled love stands in contrast to the apparition they saw in the evening, as Heinrich replies: “Ich glaub immer, die Gestalt am Wasser, die du für einen Geist gehalten, ist kein Geist, sondern auch so eine vornehme Person gewesen” (XVIII, 529). Rickels notes, “Im Stück begegnen dem ‘niederen Volk’ Spukgestalten, die sich regelmäßig als der Oberschicht zugehörige Opfer der ‘wahren Leidenschaft’ erweisen” (1990, 158–159). In this scene, Therese is marked by a semantics of death since she is held for a ghost and wears a white dress. Therese’s unfulfilled libido, which her apparition as a ghost symbolizes, contrasts with the fulfilled

love of the young couple. Yet although their desire is unrepressed, it nevertheless cannot withstand the restrain demanded by the social gaze, as Marie indicates: "Nur ärgerts mich, daß der kleine Backfisch so dick thun darf mit seinem Heirathen und ich mit meinen ehrlichen fünf und zwanzig Jahren soll mich schämen und vor allen Menschen verkriechen!" (XVIII, 529). The social reality depicted here is one in which their desire, though fulfilled, must be concealed, while Therese's unfulfilled desire is condemned to become a ghost. Within these social confines, unrestrained desire is made impossible, or rather it has to be pushed into the outskirts of society, that is, into the classes of servants and laborers. It is desire considered through this restrictive social gaze that is reflected in Marie's utterance. The latter actively and undisguisedly mirrors the social constraints that Therese is bound to through yet another employment of apostrophe, this time in connection with an exclamatio: "oh wenn meine Frau wüsste, wie gut es ist, wenn man einen Liebsten küsst, so würde sie mich gewiss nicht fortjagen!" (XVIII, 531). With the engagement of this configuration of apostrophe in combination with exclamatio, Marie verbalizes her desire while evading the social ostracism attached to it by addressing an imaginary Therese. In this way, an apostrophe – here an indirect address – introduces the repressed by discursifying the unspeakable. By alluding to a social reality that exceeds the drama's enclosed referentiality, the apostrophe breaches the drama's absoluteness (Szondi 2011, 59–61).

However indirect it may be, this address and employment of apostrophe nevertheless overtly confronts the reality of restrained desire: here the relation to *Sturm und Drang* can be seen in the explicit depiction of contemporary problems rather than in an idealistic depiction of a distant past. On the one hand, one can read the play as a reemployment of the *Sturm und Drang* model of bourgeois tragedy but with a shift toward an uncamouflaged social reality in a modification of the "Verschiebungsthese," while on the other, the necessity of camouflaging unencumbered and extramarital desire in public is inscribed even in Marie's speech:

Marie (leiser) [. . .] (sieht sich um) ich glaub wir sind nicht die Ersten, die hier geküßt haben. Da nimm die Hälfte [des Rosenstraußes] und steck sie Morgen hübsch auf den Hut, die andere steck ich vor die Brust und wenn wir zur Kirche gehen, so soll den Blumen kein Mensch anmerken, daß sie beisammen waren! Nun gut Nacht, in zwei Stunden muß ich wieder raus! Ich hab' aber doch noch keinen Schlaf! (XVIII, 533)

This is the very bouquet of roses Therese attempted to give Richard, but he refused them. This bouquet, split in half by the two lovers, metonymizing Therese's broken heart, is employed at the same time as a symbol for their fulfilled desire. Through the mirroring configuration of the so-called lower characters, their fulfilled desire is chiasmally intertwined with Therese's unfulfilled desire. This

politicizes the discursification of suppressed sexuality through an uncamouflaged class difference: as opposed to the pious and repressed upper class, the lower classes fulfill their desires.

It is not only in this restrained social reality that Therese and her desire have no place; the Bible too has no solution to offer her. When, toward the end of the drama, Therese gazes into the Bible, she asks it whether she can still understand it: “Therese (blättert in der Bibel, für sich) laß seh’n, heiliges Buch, ob ich dich noch verstehe! – Das flimmert mir vor den Augen wie eine uralte fremde Schrift (seufzt) O weh weh weh! es schwindelt mir – wo bin ich – wer sind wir Marie?!” (XVIII, 573). Here it is the Bible that Therese addresses, except that, in this case, she does not evoke a shift through her mobilization of apostrophe. On the contrary, as a dialogue partner, the Bible throws Therese into a crisis of selfhood in which she loses all sense of where or who she is. After this loss of self and place, she commands Marie to find a passage that relates to her in the Bible: “da lies mir etwas vor, was du willst, schlag auf’ (s) Gerathewohl auf.” In response, Marie apparently randomly finds a section: “Ich will mit einer Nadel hineinstechen, wie Sie sonst oft thun (Sie liest)” (XVIII, 573). Eventually Marie finds the teachings of Solomon, which refer to the eternal cycles of the sun: “Die Sonne geht auf, und gehtet unter, und läuft an ihren Ort, daß sie daselbst wieder aufgehe.” At this point, Therese interrupts and demands, “Wenn sie aber wider ihren eigenen Lauf fließen müssen, so gibt es jedesmal ein Ünglück! Steht das nicht auch dort?” To this Marie replies: “Nein!” Therese’s question is hence a failed attempt at shaping the Bible according to her command, whereupon she demands yet another passage: “lies weiter unten” (XVIII, 575). Marie then reads once again from Solomon, in a passage that proclaims the right to a friend and to sexuality:

Marie (liest) Komm mein Freund, laß uns auf’s Feld hinaus gehen und auf den Dörfern bleiben, dass wir früh aufstehen zu den Weinbergen, daß wir sehen, ob der Weinstock blühe und Augen gewonnen habe, ob die Granatäpfelbäume ausgeschlagen sind. Die Liliien geben den Geruch, und vor unsrer Thüre sind allerlei edle Früchte. Mein Freund, ich habe dir beide, diesjährige und vorjährige, behalten. – Das macht einem ordentlich Lust, hinaus zu laufen. Heut muß der Heinrich recht weit mit mir spazieren gehen. (lies’t) Seine Linke liegt unter meinem Haupt und seine Rechte herzet mich. (XVIII, 585)

Now it is Marie who, through a configuration of apostrophe, not only finds herself in the Bible but inscribes herself in it as well. Once again, Marie becomes a reflection of Therese’s tragic, unfulfilled desire. Moreover, when Marie overwrites the biblical text with her plans of desire – “Heut muß der Heinrich recht weit mit mir spazieren gehen” – she infuses it with worldly, unrestrained desire through a further employment of apostrophe. But in this case, the apostrophe takes the form of an aside. As previously mentioned, Schößler describes the aside as evoking not only a “Distanz” but also a “Kommentierung,” and as

such it connects with and addresses the audience: “In den *asides* werden Intrigen geplant und die Zuschauer|innen zu Mitwisser|innen gemacht” (2017, 130). Following this logic, the insertion of an apostrophe has a set of effects: through the aside, Marie inserts her plans of desire within the biblical text, for she resumes reading after stating them: “(lies’t) Seine Linke liegt unter meinem Haupt und seine Rechte herzet mich.” In this metaleptical inscription evoked through apostrophe, the biblical text is now overladen with Marie’s desire for Heinrich as a kind of “Kokonisierungsthese” strategy: through her aside, Marie posits a virtual audience, which then relates to the Bible through her and identifies it with her and her desire. Here, desire is individualized and at the same time tied to a disclosed mutuality with the virtual audience. By alluding to and addressing an audience within the enclosed confines of the drama, this operation not only upends the absoluteness of the drama; it also removes the Bible’s character as a holy and ancient text, and attaches it to worldly desire: specifically, that of Marie, and through her, that of the virtual audience.

At the same time, the direct quotation and reading of scripture can be understood as a galvanization of the epic element of quotation through the materially present Bible. In the process, the biblical text is simultaneously imported and overwritten: Marie’s reading of scripture identifies her own desire with the desire inscribed in the Bible and intertwines her, as the servant, with Therese, the landlady, and with the latter’s unfulfilled and tragically restrained desire. For Marie – whose name can be read as a possible reference to the Virgin Mary, employed in Christian literature as a symbol for self-abnegation – not only reads from the Bible but elaborates on it and inscribes herself into it; by doing so, she infuses Holy Scripture with worldly desire and an affirmation of life. Conversely, Therese, who suffers under the societal law of restrained desire, cannot find a fulfillment of her desire in the Bible, nor does she read an affirmation of life in it, but instead infers only death from it: “Therese (noch immer hinaus schauend) stark wie der Tod und Fest wie die Hölle!” (XVIII, 587). By longing for death and by allowing her daughter to fulfill her own desire in doing so, Therese practices the ultimate act of self-abnegation.

After sending Marie away, Therese abandons hope for satisfaction in this world and flees into abstraction carried to its most sinister conclusion in her embrace of the idea of dying. In yet another apostrophe, she exclaims: “Sterben, Tod! – Holdseliger Gedanke, gleich einem strahlenden Engel trittst du aus diesem Sonnenschein, [. . .] zu mir heran; [. . .] und deine Hand trägt die Zweige des Friedens und der Ruhe!” (XVIII, 591). Here, death is a figure who approaches her and offers her peace, a thought she welcomes: “deine Hand trägt die Zweige des Friedens und der Ruhe!” But suddenly she sees her reflection and becomes aware of her exteriority: “(sie sieht sich im Spiegel) Pfui, wie seh’ ich aus! Wer

wird denn so zur Hochzeit gehen?” Having seen her exterior self in the mirror, she can now invert the act of dying and transform it into a wedding – “wer will denn so zur Hochzeit gehen?” (XVIII, 591). In her wedding with God, Therese’s fulfilled desire is materially present not through herself but through her daughter, for whom she becomes a metonymy: “Ich lasse meinen besseren und schöneren Theil zurück” (XVIII, 593). Once Therese leaves her better and more beautiful part behind, the reigning puritanical order is reestablished, which apparently causes no more complaints: “niemand soll sich beklagen” (XVIII, 593). In this suicidal marriage with God, Therese is rendered a tragic figure in a Feuerbachian sense, for her worldly, material desire can only be resolved through her death, the termination of her sensible experience. At the same time, the operation of transcending her physical “self” is set in critical tension by the stage directions, which mark her exit as abrupt and frenzied (“rasch”; XVIII, 593). Ironically, her ultimate capitulation to Christian society has the effect of driving her out of it; the nearby river, semanticized with pagan markers such as “tob[end]” and “donnernd” (XVIII, 613), sweeps her and her unfulfilled worldly desire away.

5 Closing Remarks

In this brief analysis, I hope to have shown how epic elements can be made productive when interrelated with elements of *Sturm und Drang*, since they convey the discursification of sexuality and class and can be read as the “*Unsagliche*” (Kaiser 1981, 263) that enters the drama and makes its absoluteness impossible. Beyond this, my analysis has demonstrated that the epic elements identified in Szondi’s *Theorie des modernen Dramas*, such as quotation, the split “I,” or the importation of external discourses, can be specified and more clearly delineated when read alongside rhetorical devices such as apostrophe. Szondi’s model of epicization does not offer elaborate rhetorical analysis, so my work here contributes to the theoretical infrastructure by outlining some ways in which rhetorical operations can serve as vehicles for epic structures. Additionally, my analysis provides reasons to question Szondi’s account of when the crisis of absolute drama emerged. Keller’s *Therese*, its usage of themes from *Sturm und Drang*, and its infusion of epic forms anticipate this crisis in the very period of a revival of neoconservative dramatic paradigms. The discovery of epic elements in Keller’s unfinished drafts reveals a profound effort to formulate alternatives to the idealistic model of drama as illustrated in the works of Hettner and Hebbel. Keller’s attempt at drama also shows that long before the advent of naturalist social drama, epic elements were employed to address,

directly and explicitly, current problems and themes in a way that foreshadows their usage by later generations of dramatists, most famously in the works of Bertolt Brecht.

Works Cited

- Feuerbach, Ludwig. *Der Schriftsteller und der Mensch. Eine Reihe humoristisch-philosophischer Aphorismen*. Ansbach: C. Brügel, 1834.
- Feuerbach, Ludwig. *Vorlesungen über das Wesen der Religion. Nebst Zusätzen und Anmerkungen. Gesammelte Werke*. Vol. 6. Ed. Werner Schuffenhauer. Berlin: Akademie Verlag, 2016.
- Halsall, Albert W. "Apostrophe". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 1. Ed. Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer, 1992. 830–836.
- Hebbel, Friedrich. "Vorwort zur Maria Magdalene". *Werke*. Vol. 1. Ed. Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pörnbacher. Munich: Hanser, 1963. 307–328.
- Hettner, Hermann. *Das moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852.
- Hettner, Hermann. *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1872.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Leipzig: Insel, 1981.
- Kittstein, Ulrich. "Episches Theater". *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Ed. Peter W. Marx. Stuttgart: Springer, 2012. 296–304.
- Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. Munich: Hueber, 1971.
- Luserke-Jaqui, Matthias. "Einleitung". *Handbuch Sturm und Drang*. Ed. Matthias Luserke-Jaqui. Berlin: De Gruyter, 2017. 1–28.
- Luserke, Matthias, and Reiner Marx. "Die Anti-Läufer. Thesen zur SuD-Forschung oder Gedanken neben dem Totenkopf auf der Toilette des Denkers". *Lenz-Jahrbuch. Literatur, Kultur, Medien 1750–1800* 2 (1992): 126–150.
- Müller-Wille, Klaus. "Realismus/Naturalismus". *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Ed. Peter W. Marx. Stuttgart: Springer, 2012. 272–283.
- Rickels, Laurence A. "Gottfried Keller". *Die Jugenddramen*. Zürich. Ed. Laurence A. Rickels. Zurich: Ammann, 1990. 151–192.
- Schößler, Franziska. *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015.
- Schößler, Franziska. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Springer, 2017.
- Schuffenhauer, Werner. "Feuerbach, Ludwig Andreas (1804–1872)". *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Ed. Stefan Gosepath, Wilfried Hinsch, Robin Celikates. Berlin, Boston: De Gruyter, 2008. www.degruyter.com/database/HPPS/entry/HPPSID_90/html (05.05.2022).
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Till, Dietmar. "Exclamatio". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 3. Ed. Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer, 1996. 48–52.
- Vilcock, Peter. "Dramenfragmente". *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 184–190.

Institutionen

Lutz Koepnick

Phantom Threads

Die Kunst des Schneiderns in Gottfried Kellers
Kleider machen Leute

1

Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* (1874) wird gern als Dokument einer bürgerlichen Moderne gelesen, in deren Kontext instrumentelle Vernunft, individuelles Gewinnstreben, das Aufkommen massenindustrieller Unterhaltung und zunehmende Prozesse sozialer Fragmentierung nicht nur die Ausübung bürgerlicher Werte aushöhlen, sondern die Prinzipien des so genannten poetischen Realismus an oder gar über ihre Grenzen treiben. Im Mittelpunkt derartiger Lektüren steht weniger die Figur des eher unfreiwilligen Hochstaplers Wenzel Strapinski als die Art und Weise, mit der die Bürger Goldachs Schein als Sein zu sehen bereit sind, Spektakel und Selbstinszenierung als zentrale Mittel sozialer Anerkennung verstehen und die Prosa Kellers bewusst auf Klischees serieller Unterhaltungsliteratur zurückgreift, um die Verblendung des Einzelnen im Zeitalter fortschreitender Vermarktung und Theatralisierung des öffentlichen Raumes zum Ausdruck zu bringen. Dass Leute, die Kleider machen, allein von Kleidern als Leute bestimmt werden, gilt derartigen Lesarten als Signatur einer Moderne, die bürgerliche Autonomiekonzepte systematisch verschlingen wird, gerade weil sie den Alltag ästhetisch überformt und kategorische Unterschiede zwischen Oberfläche und Tiefe, Innerem und Äußerem, Schein und Sein nicht länger mehr zulässt – einer Moderne also, an derem vorläufigen Ende nichts anderes als die Selfiesucht digitaler *natives* und die kunstlose Kunst des kapitalistischen Realismus unserer eigenen Zeit stehen. Strapinskis Goldach und Seldwyla suspendieren so genau das, was Keller selbst in einem Brief an Hermann Hettner am 26. Juni 1854 als „Dialektik der Kulturbewegung“ bezeichnete (GB I, 400), nämlich die gleichsam organische Verzahnung von Traditionalität und Neuem. Denn wo Kleider Leute machen und Performanz Identität bestimmt, geht all das verloren, was überhaupt erst zwischen Altem und Neuem, Tradition und Zeitgenössischem unterscheiden und somit dialektische Spannungsverhältnisse des Geschichtsverlaufes ins Auge fassen lässt.

2

Es mag kaum überraschen, dass Strapinskis Schneiderei und Bekleidung kaum weitere Beachtung gefunden haben, um die Modernität der Erzählung weiter auszuleuchten. Viel erfahren wir ja gerade nicht über den dunkelgrauen, mit Samt ausgeschlagenen Radmantel, sein ärmelloses, einem Cape ähnlichem Kleidungsstück also, dessen eher „edles und romantisches Aussehen“ (V, 11) seinen Stand zu verhüllen scheint und die soziale Charade der Novelle auslöst. Was Strapinski selbst zu nähen im Stande ist, bleibt ebenso im Text ausgepaart als detaillierte Beschreibungen der Bekleidung anderer, wobei anzunehmen ist, dass diese aufgrund des eher nicht-urbanen Umfeldes als traditionell zu denken ist. Die Figur des Schneider mag demgemäß zwar als Index unheilvoller Prozesse historischer Modernisierung im neunzehnten Jahrhundert gelesen werden, mit der Geschichte sartorialer Kodierungen und dem historischen Ineinander von Moderne und Mode hat dies aber ganz und gar nichts zu tun. Die zeitgleichen Boulevards, Flaneurs und Modeschaufenster von Paris und London liegen Lichtjahre von den biedermeierlichen Planeten Seldwylas und Goldachs entfernt.

Trotzdem, so die These dieses Essays, ist es wert, genauer über die Kunst des Schneiderns und des Schneiders in *Kleider machen Leute* nachzudenken, um der eigentümlichen Modernität des Dargestellten, einer Modernität ohne Mode, besser gerecht zu werden. Zwei sehr unterschiedliche Texte sollen einleitend als Wegweiser dieser Auseinandersetzung dienen. Ein 1842 von Heinrich Diete veröffentlichtes Handbuch der Mannschneiderei konstatierte fundamentale Verschiebungen im Schneidergewerbe in deutschsprachigen Ländern seit circa 1800: „Damals galt überhaupt der große Grundsatz: ‚Leib schicke dich in das Kleid!‘ während man jetzt umgekehrt verlangt: ‚das Kleid solle, neben dem allgemeinen Gepräge der laufenden Mode, doch jedem einzelnen Körper, für den es eigens gefertigt worden, so genau anpassen, daß es die Unvollkommenheiten dieses Körpers möglichst verberge und ihn möglichst vortheilhaft und schön darstelle‘“ (Diete 1842, x). Um der Logik moderner Individualisierung einerseits, einer neuen Dialektik von Kleid und Körper, Zurschaustellung und Verhüllung andererseits angemessen zu begegnen, könne kein zeitgenössischer Schneider mehr ohne genaues Wissen um die Anatomie des menschlichen Körpers auskommen: ernste Wissenschaft, ein systematisches Studium des Knochenbaus, der Muskulatur und der Kinästhetik des Körpers seien unabdingbar, um angesichts der neuen Zeit weiterhin als Schneider gut zu arbeiten. Das Kleid des neunzehnten Jahrhunderts ist sowohl Bild als Schirm, verbindet und trennt. Es produziert und projiziert Figurationen der Sichtbarkeit, verdeckt zugleich jedoch auch Unerwünschtes und kreiert so eine neuartige Welt des optisch Unbewussten. Statt einfach Kleider für Leute zu machen, liege die Zukunft der Schneiderei – so Dietes Handbuch – in nichts Geringerem, als

Wissenschaft und Kunst, Bild und Schirm als dynamische Einheiten zu begreifen. Schneiderei im Zeitalter der industriellen Moderne wird so zu Kunstwissenschaft, zu Bildschirmkunst.

Unser zweiter Wegweiser, sechsundfünfzig Jahre nach *Die vollständige Lehre der Mannschneiderei* verfasst, stammt aus einem kleinen und wie üblich bissigen Text von Adolf Loos, betitelt *Die Herrenmode*. Obwohl die Kulturmetropole Wien den Modeentwicklungen in England oder Frankreich nicht länger mehr hinterherreilen müsse, erkennt Loos bedeutsame Spannungen in den Kleiderordnungen seiner Gegenwart. Einerseits, so Loos, kann das als modern gelten, was sartoriale Differenzen der Vergangenheit aus dem Weg räumt und jedem das demokratische Recht eingesteht, sich wie ein König zu kleiden. Andererseits zeichnet sich moderne Herrenkleidung gerade dadurch aus, dass sie es versteht, sich gleichsam unsichtbar zu machen, ein mögliches Hervorstechen unter Gleichen zu vermeiden, gemäß des von Loos selbst entwickelten Lehrsatzes: „Ein Kleidungsstück ist modern, wenn man in demselben im Kulturzentrum bei einer bestimmten Gelegenheit in der besten Gesellschaft möglichst wenig auffällt“ (Loos 2012, 13). Schneidermeistern der Moderne bleibt so nichts anderes, als sich laufend inkompatiblen Demokratiebegriffen zu stellen und diese in ihren Designs miteinander zu verweben. Jeder darf, wie er möchte und doch zeigt sich Mode gerade dort, wo sie nicht herauszustechen sucht, dem demokratischen Pluralismus der Moderne also das Gleichmaß egalitärer Repräsentation entgegensemmt.

Kellers *Kleider machen Leute* entsteht ziemlich genau zwischen Dietes und Loos' Text. Obwohl Zürich weder im neunzehnten Jahrhundert noch danach je wirklich als Energiezentrum der Kleidermode gelten kann, bieten beide Texte dennoch beachtenswerte Perspektiven, um die Modernität von Kellers Text und Strapinskis Schneiderkunst ins Licht zu rücken. Auf den ersten Blick mag Strapinski dabei freilich weder der Logik von Dietes wissenschaftlich fundierter Maßschneiderei noch von Loos' demokratischer Ambivalenz der Mode geprägt zu sein. Einerseits repräsentiert sein distinguerter Radmantel ein allein dem Körper übergestülptes Kleid, bleibt also abstraktes Bild, das nicht mittels modernen Wissens individuelle Körperperformen einverleibt oder gar als zweite, gleichsam bessere Haut zu verstehen ist. Andererseits vertritt Goldach noch ein Denken, in dem – im Unterschied zu Loos – nur Könige Königskleider tragen, individuelles Auffallen inmitten bürgerlicher Gleichheit also als zentraler Mechanismus dient, um bestaunt und als Triebwerk sozialer Transformation anerkannt zu werden. Im Ganzen ließe sich von daher jegliche weitere Diskussion über die Schneiderei als Signatur der Moderne in *Kleider machen Leute* abhaken und der Text problemlos in die lange Tradition romantischer und märchenhafter Erzählungen und Romane einreihen, in denen Schneider immer wieder einzig als Archetypen listiger Sub-

jektivität, als ahistorische Chiffren allzu menschlicher Selbstverstellung und Hochstapelei vorkommen.

Wäre da nicht – und hier beginnt unser Pfad in das Gewebe des Textes – der eigentümliche Fingerhut Strapinskis, der mehr über den historischen Ort seiner Schneiderkunst aussagt als all das, was wir im Text über seine oder die von anderen getragenen Kleider erfahren. Der Schneider, so lesen wir schon im zweiten Satz der Erzählung,

trug in seiner Tasche nichts, als einen Fingerhut, welchen er, in Ermangelung irgend einer Münze, unablässig zwischen den Fingern drehte, wenn er der Kälte wegen die Hände in die Hosen steckte, und die Finger schmerzten ihm ordentlich von diesem Drehen und Reiben, denn er hatte wegen des Fallimentes irgend eines Seldwyler Schneidermeisters seinen Arbeitslohn mit der Arbeit zugleich verlieren und auswandern müssen. (V, 11)

Die Verwendung von Fingerhüten reicht zurück in die Jungsteinzeit, ihre Verbreitung in deutschsprachigen Ländern verdankt sich zunächst dem römischen Reich, dann seit dem fünfzehnten Jahrhundert massenweiser Herstellung in den Zentren des Fingerhutgießens in Köln und Nürnberg. Dem arbeitslosen Strapinski gilt sein Fingerhut zu Beginn des Textes sowohl als Ersatzwährung als auch Ventil aufgestauter psychischer Energien. Was Keller als Drehen und Reiben beschreibt, ist Symptom einer gleichsam manischen Ab- und Umleitung affektueller Spannungen, die Strapinskis ökonomischer Entwurzelung, seiner neuen Rolle als Wirtschaftsflüchtling und prekärer Migrant, folgen. Das Metall des Fingerhuts, mit all seinen Grübchen, die ein Abrutschen der Nähnadel während des Schneiderns verhindern sollen, wird hier zu einem Umspannwerk, das die Ruhe- und Ortlosigkeit, die negativen Emotionen des Schneiders, in Wärmeeinheiten transformiert, zugleich aber auch fühlbaren Schmerz erzeugt. Geld mag er keines haben. Aussichten auf neue Lohnarbeit auch nicht. Aber so wie andere zylindrische Objekte im neunzehnten Jahrhundert – seien es Dampfwalzen, Phonographen, Panoramas, oder Rotationsdruckmaschinen – Teil eines kinematischen Diskurses sind, der maschinelle Bewegungen als Index beschleunigter Modernität und einer neuen Definition des Humanen begreift (Müller-Sievers 2012), dient auch der Zylinder des Fingerhuts als Medium, als technische Schnittstelle, als Prothese, mit der sich das erzielen und erkaufen lässt, was trotz aller Schmerzen inmitten der Kälte sozialer Realitäten Menschwerdung und Humanisierung allein ermöglicht und sichert: durch Rotations- und Reibungsbewegungen gleichsam technisch erzeugte Wärme.

Im Verlauf des Textes begegnen wir Strapinskis Fingerhut noch zwei weitere Male. Als Strapinski sein Hazardspiel mit den feinen Herren Goldachs im Gasthof Zur Waage beginnt, erinnert ihn der Fingerhut in der Tasche daran, dass seine Teilhabe am Spiel des Geldes anderer bedarf. Melcher Böhni, dessen

Misstrauen von den zerstochenen Fingern des angeblichen Grafen geweckt worden ist, der Tatsache also, dass der vormalige Gebrauch mechanischer Zylinder die wahre Identität des Schneiders nicht ganz zu verbergen fähig war, schiebt Strapinski ein paar Taler zu, scheinbar um den erröteten Schneider ins Spiel zu bringen, in Wahrheit aber, um dessen Bild langsam aber sicher seines falschen Scheins zu überführen. Später hingegen wird Strapinski der Fingerhut, obwohl Medium, das im McLuhanschen Sinne die Grenzen des menschlichen Körpers hinaus in die Welt verschiebt, zum Index gefühlter Realität. Von den unerwarteten Ereignissen in Goldach und dem Gewinn im Hazardspiel in einen scheinbaren Traumzustand versetzt, setzt er auf die Metallprothese in seiner Tasche, um sich von der Realität seiner Erlebnisse zu überzeugen:

Wenn sein Fingerhut dort noch in seiner Einsamkeit weilte, so träumte er. Aber nein, der Fingerhut wohnte traulich zwischen dem gewonnenen Spielgelde und scheuerte sich freundschaftlich an den Thalern; so ergab sich auch sein Gebieter wiederum in das Ding und stieg von seinen Zimmern herunter auf die Straße, um sich die Stadt zu besehen, in welcher es ihm so wohl erging. (V, 30)

Das Reiben und Scheuern, das am Anfang der Geschichte noch als gleichsam mimetische Transaktion zwischen Hand und Objekt dargestellt wurde, erfährt hier eine eigentümliche Autonomisierung und Abstraktion; es strukturiert Beziehungen zwischen Dingen selber. Was Strapinskis Realität real macht, ist ironischerweise nichts anderes als gerade die Tatsache, dass die Welt der Dinge wie im Märchen als animiert erscheint und die Hand des Schneiders zum bloßen Zeugen der Resonanz metallener Objekte untereinander werden lässt. Ein Karl Marx würde derartige Verschiebungen ohne Zweifel als Allegorie des vertrackten Fetischcharakters der Ware verstanden wissen, als Ergebnis metaphysischer Spitzfindigkeiten und theologischer Mucken, in deren Kontext gesellschaftliche Sachverhalte dem Einzelnen als scheinbar selbstbestimmte Eigenschaften der Dinge begegnen. Objektorientierte Ontologen des einundzwanzigsten Jahrhunderts hingegen mögen die Szene als Aufforderung verstehen, die Realität physischer Objekte nicht länger mehr als passiv, dumm, und intentionslos, sondern in all ihrer von humanistischen Allmachtphantasien befreiten Eigenbewegung und Vibration zu verstehen. Ob Produkt von Fetischismus und Phantasmagorie oder einer Praxis des Denkens, das nicht länger mehr zentral um die Figur des Menschen kreist, ist die Freundschaft des Fingerhuts mit dem gewonnenen Gelde mehr als bemerkenswert. Sie deutet eine eigentümliche Medialisierung des Subjektbegriffs an, eine Remedialisierung des Körpers und seiner Grenzen, deren spezifisch moderne Fäden ich im Folgenden nicht im Text selber, sondern in zwei Szenen der Verfilmung von Helmut Käutner aus dem Jahre 1940 weiterverfolgen möchte.

3

Die erste Szene, Teil der Eingangssequenz, zeigt uns die von Heinz Rühmann gespielte Figur des Schneiders lange vor seiner Entlassung an der Arbeit. Ein Dreikönigszug im Schnee nimmt die Funktion des späteren Maskenspiels – ritualisierte Theatralik, die das Maskenspiel des Alltags entlarvt – direkt voraus. Der erste Blick auf Strapinski fällt durch den Fensterrahmen der alttümlichen Schneiderwerkstatt, bevor die Kamera in einem Gegenschuss uns genau das sehen lässt, was der Schneider durch die Rahmung des Fensters von seinem gesicherten Posten aus zu beobachten im Stande ist, das technische Auge der Kamera und die multiple Rahmung des Geschehens hier also unmittelbar subjektiviert, körperlich verortet, humanisiert. Ein weiterer Schnitt zeigt uns den Schneider im Profil, sein Blick durch das Fenster gerichtet, scheinbar leicht abgelenkt von dem Festzug, seine Näharbeit in der linken Hand, mit dem rechten Mittelfinger und dem ihn beschützenden Fingerhut sein Kinn berührend. Keine ungewöhnliche Geste, vielleicht. Und doch, im Kontext einer Szene, die sehr stark den Prozess des Filmemachens, der Kadriierung, der technischen Produktion von Bildern betont, eine Geste, die nachdenklich macht. So wie der Schneider den Rahmen des Fensters braucht, um das Maskenspiel ins Bild zu rücken, und so wie dem Kinozuschauer die Leinwand als Schnittstelle zu den im Film dargestellten Emotionen dient, so wird der Fingerhut als Medium somatischer Selbsterfahrung eingeführt, als Interface, Hand und Kopf miteinander zu verbinden und den Standort des Körpers in Raum und Zeit zu lokalisieren. Einem kinematischen Bildschirm gleich, dient das Metall des Fingerhuts nicht nur als Technologie, die Grenzen des Körpers und seiner Sinnlichkeit auszudehnen, sondern den menschlichen Körper selber als elementares Medium zu definieren. Leute machen Medien, aber Medien machen auch Leute.

Die zweite Szene zeigt Strapinski in seinem Zimmer im Gasthof Zur Waage. Gerade hat er einen etwas prekären Moment überstanden, in dem er in Anwesenheit Nettchens einen Knopf seines Mantels mit Nadel, Zwirn und Fingerhut wieder annähte, dann jedoch von Böhni testend gefragt wurde, warum ein Graf einen Fingerhut, schon gar einen derart abgenutzten, mit sich herumtrage. Jetzt jedoch finden wir ihn vor dem Spiegel seines Zimmers, posierend mit seinem einem Grafen angemessenen Outfit. Die Kamera schwenkt zu seinem Spiegelbild. Strapinski findet seinen Fingerhut in der Hosentasche, streift ihn über, reibt sich wie in der Eingangsszene das Kinn. Anstatt jedoch wie im Buch an die Last des Realitätsprinzips erinnert zu werden, löst das Metall des Hutes nun eine spielerische und leicht verträumte Mimikry aristokratischer Gesten aus, allerdings erst nachdem der Hut einmal wieder abgestreift, vom Schneider mit lockerer Gebärde zur Seite geworfen und so vom Rahmen des Spiegels und des Gesamtbildes entfernt worden ist. Das befreite Gestenspiel des Schneiders dauert ein paar Sekunden. Dann

schwenkt die Kamera zurück auf den vor dem Spiegel stehenden Strapinski, der – Fingerhutfinger am Kinn – gebannt aber regungslos auf sein bewegtes Spiegelbild schaut. Von dem stimuliert, was im Rückblick derart als Bilderwelt der Imagination markiert wird, streift er nun wiederum den Fingerhut ab, verstaut ihn jedoch eher vorsorglich in seiner Hosentasche und spielt dann kurz genau die Gesten adliger Eleganz nach, die ihm seine Phantasie im Spiegel gerade vorgeführt hat.

Die Geschichte der Mode und ihrer Modernität ist undenkbar ohne das Objekt des Spiegels, obwohl ihn sein schlechter Ruf als Medium narzisstischer Selbstreflexion immer wieder durch unterschiedlichste Kulturreihen verfolgt. Der Spiegel, laut Anne Hollander,

is the personal link between the human subject and its representation. Moreover, the mirror gazer may always legitimately hold on to his faith in the mirror's power to reflect objective truth while at the same time he takes advantage of it as a tool for creating satisfactory artistic fictions. The mirror gazer participates (not always consciously) in the imaginative act of making art out of facts: the aim is to mold the reflection into an acceptable picture, instantaneously and repeatedly, with no other means than the eye themselves. (1993, 391)

Hollanders Beobachtung trifft durchaus auf das zu, was uns Käutners Kamera durch ihren Doppelschwenk vor Augen führt. Strapinski begegnet dem Spiegel als Instrument aktiver Bildproduktion, als Mittel, mit dessen Hilfe sich Faktisches auf seine Kunstfähigkeit hin testen und in ästhetischen Schein verwandeln lässt. Mehr jedoch steht bei Käutner auf dem Spiel, agiert der Spiegel hier doch gerade als das, was Zuschauer für gewöhnlich von der Kinoleinwand selbst erwarten, nämlich als Projektionsmaschine animierter Bilder zu dienen, die physisch unbewegte Subjekte nicht nur in imaginäre Welten versetzt, sondern durch die affektive Wirkung alternativer und immersiver Welten dazu anleitet, das Gesehene nachzuahmen, nachzuspielen, in Faktisches zu übersetzen. Nicht anders als großes Kino laden Spiegelbilder dazu ein, Fiktion als Realität zu begegnen. Der indexikalischen Basis photographischer Bilder ähnlich, scheint auch ein Spiegel in gewissem Sinne nicht lügen zu können, selbst und vielleicht gerade dann, wenn Film und Spiegel Wunschbilder ersten Ranges zum Vorschein bringen.

Käutners Doppelschwenk belegt die Wahlverwandtschaft zwischen Kino und Spiegel, modernem Filmzuschauer und einem performativen Begriff moderner Subjektivität, Medien und Mode. Strapinskis Kleidung mag in keiner Weise dem gerecht werden, was Adolf Loos oder Modemacher in London, Paris oder Mailand als modisch und modern bezeichnen würden. Aber ganz im Sinne von Heinrich Dietes Handbuch der Mannschneiderei präsentiert uns Käutner den falschen Grafen Strapinski als modernes Subjekt, dem Kleidung wortwörtlich als Bildschirmkunst, als transformative Medienkunst, dient und gerade dadurch genau das in Frage stellt, was überhaupt erst als Subjekt zu gelten hätte.

Und inmitten all dessen fungiert der Fingerhut des Schneiders als mechanischer Auslöser piktoraler Animation, als Teil einer Apparatur, die vergessen und ausgeblendet werden muss, um die Fähigkeit technischer Medien, Bilder zum Leben zu erwecken und die Realität mit Phantomen zu bevölkern, zu aktivieren. Moderne Medien machen Leute zu Gespenstern, sie verwandeln die Welt in eine, in der es an allen Ecken und Enden spukt.

4

Es liegt nahe, das Geisterhafte als Index insgeheimer Modernität in Kellers *Kleider machen Leute* mit Blick auf den spektakulären Höhepunkt der Erzählung weiterzuverfolgen, der eigentümlichen Intervention der Einwohner Seldwylas also, mit Hilfe eines verschrobenen Maskenspiels das Maskenspiel des Schneiders zu entlarven und Strapinskis Kino medialisierter Subjektivität mit Hilfe eines die Grenzen zwischen Kunst und Realität einebnenden Kinos karnevalessker Exzesse zu zerschlagen. Hier möchte ich abschließend hingegen allein auf die Konstellation von Nähkunst, Spuk und Mode in Paul Thomas Andersons *Phantom Threads* von 2017 eingehen, einem Film, dessen Protagonist nicht unterschiedlicher von Kellers Strapinski sein könnte, dessen Kommentar über die Paradoxien bürgerlicher Existenz in einer von Medien, Mode und Gespenstern, von Gespenstern der Mode und Medien markierten Moderne jedoch weitere Einsichten über Kellers so scheinbar unmodernen Schneider Strapinski versprechen. Andersons Film erzählt die Geschichte eines Londoner Modemachers, Reynolds Woodcock, dem zwanghafte Reglementierung aller Aspekte seines Lebens, absolute Tadellosigkeit und nahtlose Selbststilisierung als Schlüssel zu professionellem Erfolg gilt. Seine Beziehung zu der am anderen Ende der sozialen Leiter stehenden Kellnerin Alma, deren Turbulenzen im Zentrum der Filmerzählung stehen, hingegen löst entscheidende Nähte seiner Existenz und deckt auf, wie sehr sein zum Kunstwerk gestaltetes zutiefst bürgerliches Leben immer schon an seidenen Fäden gehangen hat.

Selten sehen wir Woodcock in seinem Upper-Class-Kund:innen gewidmeten Geschäft selber beim Nähen. Ganz anders als das, was Loos einst als modern bezeichnete, entwirft Woodcock Unikate für die Elite, nimmt Maß, inszeniert Anproben als Staatsbesuche, befühlt und begutachtet die Arbeit seiner zahlreichen Angestellten. Nur einmal hingegen beobachten wir ihn wirklich mit Nadel, Faden und Fingerhut am Werk, nämlich als er einem Hexenmeister gleich eine verhüllte Botschaft – „Never Cursed“ – in den Saum eines Hochzeitskleides einnäht, um seine Trägerin, die belgische Kronprinzessin, von Fluch und Tragik zu bewahren. Ein Fingerhut wird uns nur ein weiteres Mal im Film begegnen: als Alma einen

mit Pilzen vergifteten Tee brüht, um Woodcooks Zwanghaftigkeit zu brechen, seine toxische Maskulinität und Theatralik zu bannen, ihn in ein Phantom, einen Zombie zu verwandeln und ihn gerade derart an sich zu binden. Was jedoch hat all dies mit unserem der Mode und Moderne scheinbar so abgewandten Schneider aus Seldwyla zu tun?

Gottfried Keller gilt als bürgerlicher Außenseiter, dessen Werk immer wieder die eskalierenden Paradoxien bürgerlicher Existenz inmitten des bürgerlichen Kapitalismus zur Anschauung bringt. Seine Prosa, die in unterschiedlichsten Formen die Spannungen zwischen romantischer Schwärmerei und bürgerlicher Nüchternheit, zwischenträumerischer Phantasie und poetischem Weltwollen registrierte, wurde zunehmend von der Ahnung verfolgt, dass sowohl die prosaische Existenz saturierter Bürger als auch eine von ökonomischen Imperativen und kommerziellen Spektakeln geprägte Moderne genau jenes Potenzial verlieren würde, das die Dinge der Welt für Dichter fruchtbar macht:

Die Vorstellung von der Ökonomie als einem Medium heilsamer Disziplinierung und Erziehung war Keller durchaus sympathisch, doch er täuschte sich nicht darüber hinweg, dass dieses Konzept auf unsicherem Boden stand, weil die wirtschaftliche Dynamik der Moderne mit der Allmacht des Geldes, der Undurchschaubarkeit der Märkte und der fortschreitenden Entfremdung der Arbeit das Ideal der autonomen, schöpferischen Persönlichkeit längst unterminiert hatte (Kittstein 2019, 224).

Andersons zwanghafter Modemacher Woodcook steht am Ende des historischen Prozesses, dessen Vorahnung Strapinskis Umgang mit Fingerhut und Spiegel bei Keller ausdrückt: einer Moderne, deren Logik des Neuen und des Geldes, und deren massive Verbreitung technischer Medien und Bildschirme, Körperprothesen und affektiver Interfaces das, was einst als autonomes Individuum gegolten haben mag, in ein Phantom seiner selbst, ein Gespenst verwandelt. Walter Benjamin bezeichnete die Mode einst bekanntlich als Revers der Melancholie, um auf die Verzahnung von Moderne und Tod, von Fortschrittseuphorie und Vergessen hinzuweisen. Die Gestalt des Woodcook wird nicht nur durch die Verwandtschaft von Mode und Morbidität gekennzeichnet, sie bringt zugleich zur Anschauung, dass sich die modernen Nahtstellen bürgerlicher Existenz nicht länger mehr wie bei Keller noch künstlich – durch Kunst und Selbststilisierung – stabilisieren lassen. Bei Anderson platzen mit anderen Worten genau jene Nähte, mit deren Hilfe Strapinski seine Rolle als Gespenst einer aufkommenden Moderne sowohl medial zu inszenieren als auch zu verhüllen sucht. Kleider mögen Leute machen. Viel entscheidender jedoch ist, dass die Kunst des Schneiderns schon bei Keller als Teil einer modernen Welt erscheint, die stillschweigend Fluch und Tod anheimgefallen ist und von daher zunehmend von Phantomgestalten, von insgeheim untoten Subjekten, belebt wird.

Literatur

- Diete, Heinrich. *Die vollständige Lehre der Mannschneiderei*. Weimar: V. F. Voigt, 1842.
- Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller. Ein bürgerlicher Außenseiter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019.
- Kleider machen Leute*. Reg. Helmut Käutner. Terra-Filmkunst, 1940.
- Loos, Adolf. *Ornament und Verbrechen*. Hg. Peter Stuiber. Wien: Metroverlag, 2012.
- Müller-Sievers, Helmut. *The Cylinder. Kinematics of the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Phantom Thread*. Reg. Paul Thomas Anderson. Focus Features, 2017.

Monika Szczepaniak

„Liebhaberbühnen zu Seldwyla“

Liebe zwischen Geschlecht, Medium und Institution
in Gottfried Kellers Erzählungen

1 Liebe, Männlichkeit und Geschlechterordnung

Während Machtkonstellationen und Produktionsbeziehungen als Elemente der kulturellen Männlichkeitskonstruktionen häufig Gegenstand von Untersuchungen werden, gehören die „emotionale Bindungsstruktur“ (Connell 1999, 95) – im Sinn von Praktiken, die das Begehrten formen und realisieren – sowie die Narrationsförmigkeit der ‚Liebe‘ zu den vernachlässigten Themen der Gender- und Emotionsforschung. Besonders interessant erscheint dieses Defizit im Hinblick auf die Problematik der männlichen Gefühlswelten im Kontext der Entwicklung und Etablierung der modernen hegemonialen Männlichkeit,¹ die durch die Ideologie einer männlich codierten Öffentlichkeit und einer weiblich codierten Privatheit, durch das Gendering von Emotionen und durch die Individualisierung von Lebensgeschichten geprägt ist. Das Narrativ der ‚romantischen Liebe‘, das für das aufstrebende Bürgertum ein beträchtliches Identifikationspotential besitzt,² produziert verschiedene Ambivalenzen. Aber auch die historisch relevante Vorstellung von ‚richtiger‘ Männlichkeit schafft permanentes Konfliktpotential. In diesem Sinn veranschaulichen die Repräsentationsformen von Männlichkeit sowohl das kulturell geprägte phantasmatische Muster als auch die individuellen Versuche, diesem Ideal gerecht zu werden, es nachzuahmen und performativ in Szene zu setzen.

1 Moderne hegemoniale Männlichkeit entwickelt sich seit der Hälfte des 18. Jahrhunderts. Connell nennt folgende Gründe für diese Entwicklung: „die Infragestellung der Geschlechterordnung durch Frauen, die Logik des vergeschlechtlichten Akkumulationsprozesses im industriellen Kapitalismus und die imperialen Machtstrukturen“ (1999, 211). Wolfgang Schmale konstatiert, dass ein hegemoniales Männlichkeitskonzept sich erst zwischen 1860 und 1880 in der Praxis durchsetzen konnte, weil erst in dieser Zeit die Realisierung des Aufklärungskonzepts „so weit in der Breite der Bevölkerung fortgeschritten“ war (2003, 152). Im neunzehnten Jahrhundert werden mediale Instrumente zur Massenwirksamkeit der Ideale der Männlichkeit und der romantischen Liebe als eines literarischen Konzepts entwickelt.

2 Die (romantische) Liebe wurde immer wieder beschworen, aber die „faktischen Eheschließungen folgten nach wie vor dem bewährten Prinzip des Austarierens von sozialen, emotionalen und ökonomischen Interessen aller an der Heirat beteiligten Familien“ (Habermas 2000, 399; vgl. Luhmann 1982).

Die Konstellation der soziokulturellen Konstruktionen von Liebe und Männlichkeit bringt die Männer in jener Epoche der modernen geschlechtlichen Arbeits- und Sphärenteilung in eine prekäre Lage. Denn einerseits impliziert das neue Männlichkeitskonzept Rationalität, Maß, Vernunft und Affektkontrolle, andererseits verlangt die Zeit des gefühlsbetonten Individuums der bürgerlichen Kultur mit ihrer Intimitätsökonomie von den Männern als den zentralen gesellschaftlichen Akteuren des neunzehnten Jahrhunderts emotionales Engagement. Der Imperativ der maskulinen Selbstbezeugungsperformanz, der mit der Provokation von Lust, Begehrten und intimen Bindungen im emotionalisierten Familienrahmen einhergeht, bringt eine Männlichkeit hervor, die Anthony Giddens als „schizophren“ bezeichnet: Männer wurden von ihren Emotionen, besonders von der romantischen Liebe, abgeschnitten, gleichzeitig jedoch blieben sie der leidenschaftlichen Liebe verhaftet und galten, zumindest im Bereich der Verführungs- und Eroberungstechniken, als „Spezialisten der Liebe“ (1993, 71). Dass Männer im Hinblick auf die Aktivität des „Erzeugens“ in den maskulin codierten Räumen von Wissen, Macht und Arbeit sozialisiert sind, hat nach Giddens affektive Defizite zur Folge und macht sie in emotionaler Hinsicht zu den „Nachzüglern der Moderne“, die nicht verstanden haben, dass „das reflexive Projekt des Selbst eine emotionale Rekonstruktion der Vergangenheit erfordert, um einen kohärenten Entwurf für die Zukunft zu entwickeln“ (1993, 71–72).

Das kulturelle Wissen über Männlichkeit, Familie und Liebe verdichtet sich in einer besonders interessanten und komplexen Weise in der Literatur, die nicht nur die Ideologie der geschlechtsspezifisch getrennten Sphären spiegelt, sondern auch die geheime Instabilität dieser Ordnung vorführt. In der „narrativen Struktur“ der Männlichkeit bildet Liebe einen zentralen Baustein (Erhart 2001) und adressiert die gravierenden gesellschaftlichen und institutionellen Beschränkungen des Individualisierungsprozesses, die das männliche Selbst in die Widersprüche und Komplexitäten der Position eines *masculine achiever* und Familienmannes verwickeln. Deshalb wird männliche Liebe im Zusammenhang mit Strukturen der Macht, mit Mut und Ehre, mit Arbeit und Ökonomie, mit Kunst und Geschäft, mit sozialer Positionierung inszeniert. Denn diese Faktoren erscheinen als besonders relevant in Zeiten sozioökonomischer Transformationen, der Entwicklung der Konsumgesellschaft, der Massenwirksamkeit von Medien.

Im Folgenden versuche ich die Inszenierungen männlicher Liebe in einigen Erzählungen aus Gottfried Kellers Novellenzyklus (1856; 1873/74) *Die Leute von Seldwyla* im Kontext der bürgerlichen emotionalen Kultur zu analysieren. Im Mittelpunkt sollen Fragen nach der Rolle der Liebe in der maskulinen Biographie, nach der Narrativierung bzw. Medialisierung von Liebe in männlichen Darstellungen sowie nach den verschwimmenden Geschlechterordnungen und

der Institutionalisierung stehen. Die Bühnen von Macht und Arbeit bekommen in allen Seldwyla-Erzählungen eine offensichtlich notwendige Ergänzung in Form von Liebesarrangements, die – genauso wie das Geschlecht – eine konstitutive Semantik moderner Subjektivität bilden. Der historische Kontext der „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ ist besonders interessant (V, 134); denn gerade in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fängt „das System der romantischen Liebe – der Liebe im Sinne der Natur, der echten Gefühle und der eigenen Entscheidungen – [an] Risse zu bekommen und beginnt langsam zu zerfallen“ (Köhler 2005, 37). Die romantische Liebe verwandelt sich in ein ‚entzaubertes‘ Gefühl.

2 Potentialitäten – ein Paradies

Romeo und Julia auf dem Dorfe erzählt, wie das irrationale Handeln der von Habgier besessenen Bauern Manz und Marti unter den Bedingungen der städtischen, prosaischen, durch ökonomische Prinzipien determinierten Moderne das Liebesglück der Kinder zerstört bzw. die Potentialität einer dauerhaften Liebe in der Ehe zunichtemacht. Wie Liebe zu einem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium werden kann, erklärt Niklas Luhmann folgendermaßen: „[E]s geht um die Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt, in der die Liebe sich immer neu informiert, indem sie das, was etwas für den anderen bedeutet, ihrer Reproduktion zu Grunde legt“ (1982, 178). Und er schlussfolgert für deren Institutionalisierung: „Nur so kann Liebe Ehe sein. Nur so gibt Liebe sich selbst Dauer“ (ebd.). Die auf Entscheidungsfreiheit basierende romantische Liebe der durch väterliche Feindschaft getrennten Jugendlichen entzündet sich am „Startmechanismus Zufall“ (Luhmann 1982, 180).³ Der Einsatz bei der Schlägerei ihrer Väter bietet den Kindern die Gelegenheit zu einem bedeutsamen Blick und Lächeln. Diese schicksalhafte Initialzündung der Liebe⁴ hat zur Folge, dass der zwanzigjährige Protagonist Sali in Idealisierungsträume verfällt und vollauf damit beschäftigt ist, „sich Vrenchens Gesicht und Gestalt vorzustellen, unaufhörlich, eine Stunde wie die andere“ (IV, 105).

3 Die Anerkennung des Zufalls als Notwendigkeit, als Schicksal oder als Freiheit der Wahl sorgt nach Luhmann für die Ausdehnung des Codes der romantischen Liebe auf alle Schichten der Gesellschaft.

4 Das ist nicht der einzige mögliche Anfang der Liebe in Seldwyla. In *Die drei gerechten Kammacher* ‚erfindet‘ Dietrich den Gedanken, „sich zu verlieben und um die Hand einer Person zu werben“ (IV, 227–228), welche „einen Gültbrief von siebenhundert Gulden“ (IV, 228) besaß. Die mit ihm beruflich konkurrierenden Gesellen „folgten sogleich seiner Fährte“ (IV, 236). Dietrich gewinnt die Frau mit dem Geld, die ihn allerdings „regierte und unterdrückte“ (IV, 265).

In der tragischen Konstellation der Bauernkinder, die aus ökonomischen Gründen keine Ehe schließen können und aus moralischen Gründen keine freie Beziehung eingehen wollen, bleiben den Verliebten nur rauschhafte Augenblicke der „glückliche[n] Vergessenheit“ (IV, 113) im ‚dritten Raum‘ des Brachlandes zwischen den Äckern ihrer hasserfüllten Eltern oder im karnevalistischen Bereich der alternativen Feste und Rituale der Armen und Entrechteten. Salis Gewaltakt gegenüber Vrenchens Vater bildet einen „schlechte[n] Grundstein“ (IV, 123) für seine Vermählung, allerdings haben die beiden das Gefühl, „in der bürgerlichen Welt nur in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können“ (IV, 150). Der unglücklich verliebte Mann reflektiert über verschiedene Alternativen, unter anderem auch über die ganz typische männliche Lösung des Liebesproblems, nämlich Soldat zu werden. Er kommt bald zu der Überzeugung, dass es „um Leben und Tod geht“ (IV, 123) – ein Gedanke, der über seine Kenntnis des Liebescodes hinausgeht: „Ich habe von dergleichen keine Ahnung gehabt!“ (ebd.) und den er auch unmissverständlich zum Ausdruck bringt: „Es wäre das Beste, wir beide könnten sterben!“ (IV, 125)

Bevor Sali und Vrenchen wirklich in den Tod gehen, feiern sie ihre Liebe in der Art einer einmaligen Inszenierung, die ein Publikum findet, in der Öffentlichkeit besprochen wird und auf den „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ ihresgleichen sucht. Sali fühlt sich dabei in seiner im Geiste des zeittypischen affektiven Geschlechterdualismus geformten Männlichkeit herausgefordert und bereitet sich entsprechend vor: Er versetzt seine Uhr, um der Geliebten Tanzschuhe zu kaufen. Seinen einzigen materiellen Besitz – eine Uhr – um der Liebe willen verschwendisch zu veräußern, „war ihm das vergnügteste Geschäft, das er je betrieben“ hat (IV, 127); und diese Freude des Einkaufs findet Fortsetzung in der Nacht, die er mit diesem semiotisch aufgeladenen Paar Schuhe im Bett verbringt. Die Uhr, die der junge Mann nicht erarbeitet hat (Arbeiten hatte er beim Vater eben nicht gelernt),⁵ funktioniert wie ein symbolischer Ersatz für die solide bürgerliche Existenz, die er nicht aufbauen können wird. Sie repräsentiert die Akkumulation der materiellen Güter, für die es keine Möglichkeit und auch keine Zeit mehr gibt. Die Potentialität einer glücklichen Liebesehe, einer innigen geistigen und körperlichen Beziehung, die sich im Alltag bewähren könnte, verwandelt sich in die Möglichkeit, die Braut in den neuen Schuhen tanzen zu sehen – wohl im Bewusstsein dessen, dass Sali das Bühnenbild für ihren Auftritt mitgestaltet. Der Bräutigam kümmert sich auch um die Voraussetzungen für seinen eigenen glück-

⁵ Der Umstand, dass Sali nicht „richtig“ sozialisiert wurde, ist von grundlegender Bedeutung für seine Biographie. Gestörte paternale Genealogien sind für viele Männer in Seldwyla charakteristisch. Nicht zuletzt daraus ergeben sich krisenhafte Momente und mangelnde Fähigkeit, im bürgerlich-familialen System Fuß zu fassen.

lichen Auftritt als ‚ganzer Mann‘: Er stellt „zum ersten Mal den Hemdkragen, den er sonst immer umgeschlagen, ehrbar und männlich in die Höhe bis über die Ohren hinauf, in einer Anwandlung ländlichen Stolzes“ (IV, 128) und macht sich auf den Weg zu der Braut, die in Phantasien über einen – auch wenn nur dank eines Lotteriegewinns – reichen Bräutigam, ein neues Haus und ein glückliches Leben schwelgt.

Sali und Vrenchen fallen für einen Tag und eine Nacht aus der bürgerlichen Ordnung heraus, spielen aber permanent mit deren Werten, Normen und Symbolen, um den glänzenden Schein der Normalität zu erzeugen, als könnten sie wirklich gute Erziehung, soziale Sicherheit, Anständigkeit und Anerkennung durch die Gesellschaft genießen. In dieser kurzen Zeit müssen die Verliebten „alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben“ (IV, 138). In ihrem Bemühen, eine kleine intime Welt zu schaffen – ihr „Paradiesgärtlein“ (IV, 145), das frei wäre von jeglichen Einflüssen wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wirklichkeit – greifen sie nach signifikanten Requisiten und beschenken einander. Für diesen Akt der Liebeskommunikation wird „süße einfache Liebesliteratur“ (IV, 143) herangezogen – Liebesgedichte und Liebessprüche. Sali schenkt Vrenchen ein großes Haus aus Lebkuchen, entzückend verziert, mit sich umarmenden und küsselfenden „pausbäckigen Leutchen“ (IV, 142) im Fenster und einem Gedicht an der Tür, das die Liebste in das Haus des Bräutigams einlädt. Sowohl das Haus als auch das Pfefferkuchenherz, das Sali von seiner Braut geschenkt bekommt, repräsentieren symbolisch die affektiven Zuschreibungen innerhalb der bürgerlichen Geschlechterordnung: Sali ist zuständig für das Haus und die Einladung der Braut, sie schenkt ihm ihre Liebe. Haus und Herz kolportieren aber auch – als Produkte der Medienrevolution des neunzehnten Jahrhunderts – bestimmte Liebesattribute, die als Geschenke und Konsumartikel in die Zeichensprache der Liebeskommunikation integriert werden und jene Tendenz zum Konsum der Romantik antizipieren, die für die Zeit um 1900 charakteristisch ist. Die Szene, in der Sali und Vrenchen auf dem Markt die Lebkuchen-Sprüche in mehrfacher Ausfertigung studieren, führt vor, was passiert ist, „als die Liebe auf den Markt traf“ (Illouz 2003, 52).

Sali kann Vrenchen nicht wirklich in ein Haus einladen. Ihm bleibt lediglich das Tanzen auf der Kirchweih – „ohne Unterlaß, sich und die Welt vergessend in dem Drehen, Singen und Lärmen [...]“ (IV, 147), wobei Sali ausschließlich an Vrenchen interessiert ist und andere Mädchen nicht ausstehen kann („,als wenn ich ein Stück Holz im Arm hätte, wenn du es nicht bist!“ [IV, 149]). Eine spaßhafte Zeremonie des Schwarzen Geigers, ein performatives Hochzeitsritual, lässt die beiden Mann und Frau werden, obwohl ihre Einstellung zu der „Heiratsfrage“ zunächst einmal unterschiedlich war: „Sali liebte gewiß ebenso stark als Vrenchen, aber die Heiratsfrage war in ihm doch nicht so leidenschaftlich lebendig

als ein bestimmtes Entweder – Oder, als ein unmittelbares Sein oder Nichtsein, wie in Vrenchen [...]“ (IV, 155–156). Erst im Augenblick der fiktiven Trauung „ging ihm endlich ein Licht auf, und das weibliche Gefühl des jungen Mädchens ward ihm auf der Stelle zu einem wilden und heißen Verlangen, und eine glühende Klarheit erhellt ihm die Sinne“ (IV, 156). Im Angesicht der Steigerung und Nichterfüllung der Leidenschaft, die in der Medialisierung des Liebesbekennnisses exaltiert werden, nimmt Sali eine romantische Trennung und Sehnsucht nicht in Kauf,⁶ sondern besteht auf dem Szenario des gemeinsamen Todes, des Verschwindens im Wasser – „dort scheidet uns niemand mehr“ (ebd.). Die rauschhafte Orgie des romantischen Liebesfestes ändert nichts daran, dass die Liebe auf Dauer scheitern muss, weil die Verliebten die bürgerliche Gesellschaftsordnung verinnerlicht haben und nicht in der Lage sind, ihre Prinzipien zu realisieren. Im privaten Kontext einer Familienkrise und einer krisenhaften Männlichkeit gelingt es Sali nicht, zu einem liebenden Familienmann zu werden. Der auf die „gottverlassene Hochzeit“ folgende Verzicht auf die Liebe und das Leben erscheint als eine durchdachte, kalkulierte, vernünftige Lösung, die als „Verwilderung der Leidenschaften“ (IV, 159) medial verarbeitet wird, während die irrationalen, wilden Leidenschaften eigentlich für den Bereich der väterlichen Geschäfte und ökonomischen Entscheidungen charakteristisch sind.

3 Episoden – ein Tabu

Pankraz, der Schmoller erzählt von einem, der auszog, Männlichkeit zu lernen. Er kommt nach Seldwyla als „gemachter Mann“ (IV, 26) zurück und benimmt sich – mit asketischem Gesicht und Spuren von Kugeln und Säbelhieben am Körper – „wie ein alter Heros“ (IV, 27), der in harte Arbeit, in Kampf- und Siegerkultur, in maskuline Affektbeherrschung und bürgerliche Vernünftigkeit eingeweiht wurde. Wenn der Heimkehrer Mutter und Schwester in einer Binngengeschichte von seiner abenteuerlichen Mannwerdung berichtet, dann greift er dabei auf narrative Muster der heroischen Biographie zurück; sie fungieren als Medium, ein Selbst zu konstituieren und zu stabilisieren, das den gesellschaftlichen Imperativen der Männlichkeit gerecht werden kann. Dieser Prozess der Selbstvergewisserung vollzieht sich als Akt einer narrativen Eigeninterpretation, bei dem der Mann die Erzählung der eigenen Biographie unter Kontrolle hat bzw. eine solch männliche Biographie erst herstellt. Bezeichnenderweise

⁶ „Fernliebe“ ist ein viel späteres Szenario, das erst im 21. Jahrhundert zu einem Paradigma wird (Beck/Beck-Gernsheim 2013).

schlafen seine Zuhörerinnen ein, als Pankraz von der Liebe erzählt, so dass die Schilderung seines Begehrrens ohne Publikum erfolgt: Er spricht „wie einer, der etwas lange Verschwiegenes endlich mitzuteilen sich nicht mehr enthalten kann“ (IV, 38).

Der frustrierte Schmoller und Frauenhasser, der als Kolonialsöldner in Indien⁷ tätig ist, verliebt sich in die Gouverneurstochter Lydia – „ein wohlgestaltetes Frauenzimmer von großer Schönheit“ (IV, 37) und Klugheit, das sich als eine betrügerische „Hexe“ (IV, 64) und „gemeine Ladendiebin“ (IV, 59) erweist. Die erzählte männliche Liebe trägt Züge einer leidenschaftlichen Passion: heimliche Bewunderung, plötzliche Verzauberung, literarische Anleitung (Shakespeare), Unfähigkeit zur Erfüllung von Alltagspflichten, Verwirrung und Unsicherheit, Bereitschaft für große Opfer. Die „schweren Liebesgedanken“ (IV, 50) des Mannes erinnern an tradierte Topoi des Erleidens von etwas, „woran man nichts ändern kann und wofür man keine Rechenschaft geben kann“ (Luhmann 1982, 30) – an Bilder von Krankheit, Wahnsinn oder Mysterium. Pankraz empfindet für Lydia „eine hohe Achtung“ (IV, 49), sein Herz „zittert vor ihr“ (IV, 50) wie bis dahin vor keinem Menschen „und keinem wilden Tiere“ (ebd.). Er nennt sich einen träumerischen Nachtwandler und bekennt: „Endlich aber drohte meine ganze Existenz sich in müßige Traumseligkeit aufzulösen, und ich lief Gefahr, ein Tollhäusler zu werden [...]“ (ebd.). Diese Liebe bedroht seine Existenz als Soldat, bringt ihn zum Weinen und erniedrigt ihn zu einem unterwürfigen, geradezu ‚verweiblichten‘ Objekt, das bereit ist, der Frau zu „dienen bis in den Tod, und wenn sie der Teufel selbst wäre“ (IV, 53):

Ich, der ich es nie für möglich gehalten hätte, selbst dem geliebtesten Weibe zu Füßen zu fallen, da ich solches für eine Torheit und Ziererei ansah, ich wußte jetzt nicht, wie ich dazu kam, plötzlich vor ihr zu liegen, und meinen Kopf ganz hingegeben und zerknirscht in den Saum ihres Gewandes zu verbergen, den ich mit heißen Thränen benetzte. (IV, 55)

Pankraz' Geschichte macht deutlich, „wie schwer es einem möglich wird, eine wirkliche Liebe zu zeigen, ohne sie ganz bei ihrem Namen zu nennen“ (IV, 51) – dies äußert sich nicht zuletzt in Aggressionen, die sich zwischen den Liebenden entladen. Doch schließlich kommt es zu einem ehrlichen Gespräch, in dem der einsilbige Pankraz zum Sprechen kommt, seine Leidenschaft offenbart, jedoch erfahren muss, dass Lydia keine Neigung zu ihm empfindet. „Sie rechnet, wo Pankraz fühlt, und sie rechnet mit seinem Gefühl, darin ist sie ebenso modern, wie ihr Anbeter vormodern erscheint“ (Neumann 1993, 663–664). Die liebevolle Frau (wie ein „edle[s] scheue[s] Reh[...]“ [IV, 57]) verwandelt sich in den Augen

⁷ Zur Konstruktion des Fremden und deren Bedeutung für die Stabilisierung des Eigenen vgl. Böhler (1997).

des beleidigten Jägers in eine „wilde Sau“ (ebd.), seine heiße Liebe weicht Distanz und Kälte und seine servile Rhetorik endet in einer Beschimpfung: „,O Fräulein! Sie sind ja der größte Esel, den ich je gesehen habe!“ (IV, 60) Allerdings sei es das Vorrecht der Männer, Esel zu sein, deshalb schlägt Pankraz Lydia vor, dieses Attribut als „eine Art Auszeichnung und Ehre“ (ebd.) zu betrachten.

Die rationale Analyse der eigenen Täuschung befreit Pankraz nicht von den Fesseln der Liebe,⁸ die den sich in die Abenteuer einer militärischen Kampagne stürzenden Heros nach wie vor schwächt und seine Affekte steuert. Vielmehr wird er in die typische Paradoxie der romantischen Liebe verwickelt, nämlich in „die Erfahrung der *Steigerung* des Sehens, Erlebens, Genießens *durch Distanz*“ (Luhmann 1982, 172). Heiße Sehnsucht, Heiratswunsch, erneute Unterwerfungsphantasien: Das alles bringt ihn dazu, Lydia wiederholt zu besuchen, um sich ein für alle Mal von ihrer „unglücklichen Selbstsucht“ (IV, 65) zu überzeugen. Trotzdem ist er nach wie vor „elend verliebt in sie“ (IV, 66) und wird nach weiteren Reisen und Abenteuern, als „neugestählter Schmoller“ (IV, 67), erst durch den Kampf mit einem Löwen während eines afrikanischen Einsatzes und durch die Tötung des Tieres von seiner Leidenschaft geheilt.⁹ Bei diesem Kampf, der wie eine Episode aus dem Herkules-Mythos anmutet, lernt Pankraz, der dem Löwen ohne Waffe ausgeliefert ist, regungslos auszuharren und seine Affekte zu beherrschen. Nach dieser „Bekehrung“ (IV, 72) kann er ein „nützlicher Mann“ sein (ebd.): beherrscht, vernünftig, arbeitsfähig.¹⁰

Weil sich diese Episode, die eine potentielle Störung im moderaten Gefühlshaushalt des bürgerlichen Mannes darstellt, der Kontrolle moderner Rationalität entzieht, ja weil seine Liebe Pankraz mit Scham erfüllt, verschweigt er sie. Von nun an gilt es, die neu etablierte männliche Narration umzusetzen, d. h. eine maskuline Maske zu tragen. Obwohl Pankraz, der im Bereich von Kampf und Arbeit seine Männlichkeit bewiesen hat, möglicherweise in seinem Begehrten beeinträchtigt wurde – das sei ja die „Dialektik der Kulturbewegung“, wie Keller an Hermann Hettner am 26. Juni 1854 (GB I, 400) schreibt – schimmert die Hoffnung durch, dass sich die schlechten Zeiten von wilden Gefühlsregungen zum

⁸ Zu dem Komplex Täuschung und Ernüchterung vgl. Stingelin (2003). Pankraz erscheint im Lichte dieser Interpretation als „Deutungssopfer einer Szene, die er in ihrer Doppelbödigkeit nicht zu durchschauen vermochte“ (Stingelin 2003, 211).

⁹ Auch bei der Ekstase der Jagd muss er an Lydia denken und vergisst die Waffe, wird also von ihr zum letzten Mal und diesmal buchstäblich ‚entwaffnet‘.

¹⁰ Victor J. Seidler (2001) macht darauf aufmerksam, dass eine systematische Verleugnung der männlichen Emotionen, Bedürfnisse, Begehrten mit „moralischem“ Handeln gekoppelt wurde. Die Triade Vernunft – Moral – Männlichkeit gehört zu den wichtigsten Grundlagen der modernen bürgerlichen Kultur. Glück und Zufriedenheit werden auf der männlichen Seite vor allem mit Erfolg assoziiert.

Besseren wenden: „Denn es sind üble Zeiten, wo die Geschlechter ihre Krankheiten austauschen und eines dem anderen seine angeborenen Schwachheiten mitteilt“ (IV, 40).¹¹ Deshalb wird das Tabu der stürmisch verlaufenden Liebe nur einmal und noch dazu vor schlafenden Zuhörerinnen erzählt: „es sei das erste und letzte Mal, daß er überhaupt gegen jemanden von diesem Liebeshandel gesprochen, und damit Punktum“ (IV, 72).

4 Maskierungen – ein Geschäft

Die missbrauchten Liebesbriefe führen perfekt vor, was Liebe nach Luhmann ist, nämlich ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, „nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird“ (1982, 23). Das neunzehnte Jahrhundert ist die Zeit der bürgerlichen Subjekte, die durch die Schriftkultur (darunter das Schreiben von Briefen) dazu trainiert wurden, ihre Innenwelten permanent zu reflektieren und damit auch medialer zu produzieren. Dieses Dispositiv der bürgerlichen Praktiken von Intimität und Schriftlichkeit trägt zur „affektive[n] Subjektivierung auch des männlichen Subjekts“ bei (Reckwitz 2010, 65), in dessen „Gefühlshaushalt“ die Liebe als Medienrealität einen prominenten Stellenwert einnimmt. Die Position eines Dritten fungiert zwischen dem liebenden Mann und seinem begehrten Objekt oft als ein „Indikator für die Medienrealität der Liebe, weil er die Konstellation als eine inszenierte und beobachtete erst selbst der medialen Beobachtung zugänglich macht“ (Jahraus 2012, 24).

Keller schildert in seiner Erzählung eine besondere Dreier-Konstellation (Kossovsky Sedgwick 1985; Eßlinger u. a. 2010). Es ist die Geschichte eines Kaufmanns aus Seldwyla, der eine Dichterkarriere anstrebt und das Projekt verfolgt, sein „hübsches, gesundes und gutmütiges Weibchen“ (V, 97) zu „erhöhen und zu seiner Muse zu machen“ (V, 107). In seinem literarisch-ästhetischen Erziehungsplan, den er „mit männlicher Strenge“ (V, 111) durchsetzt, soll die handfeste und praktische Frau mit ihm einen empfindsamen Briefwechsel führen, allerdings nicht auf dem Niveau von Trivialitäten (Honold 2018, 261–269). Dabei sollen geschäftliche Angelegenheiten auf Extrazetteln besprochen werden, damit das Thema der Liebe von Alltagsroutinen isoliert und literaturfähig wird. Als Ver-

¹¹ Diese Wende könnte auch in die Richtung gehen, dass Pankraz künftig ein „moderner“ Liebhaber wird, und die moderne Liebe sei „weitaus rationalisierter und entzauberter als ihr vormodernes Gegenstück“ (Illouz 2008, 213).

treter der bürgerlichen *hegemonic masculinity* verlangt Viktor (Viggi) Störteler von seiner Frau Gritli, dass sie ihre betonte Weiblichkeit (*emphasized femininity*) zum Ausdruck bringt, damit eine Liebesnarration entstehen kann, die dann zur Literatur wird:

„Ermanne Dich, oder vielmehr erweibe Dich einmal! Möchte ich beinahe sagen, d. h. kehre Deine höhere Weiblichkeit hervor, lasse voll und rein die Harmonien ertönen, die in dir schlafen müssen, so gewiß als in einem schönen Leibe eine schöne Seele wohnt! Kurz, merke auf den Ton und Hauch in meinen Briefen und richte Dich danach, mehr sag' ich nicht!“ (V, 112)

Um die Liaison der Liebe mit Macht, Herrschaft und Ökonomie zu kaschieren, greift Viggi nach den Elementen des romantischen Liebescodes, zitiert die Rhetorik der heißen Herzensschriften, bringt „Sehnsucht, Warten, Ungeduld und Hunger nach Briefen“ (Schneider 2005, 276) ins Spiel und pocht auf Intensivierung des Austausches. Die literarisch ungeübte Gritli weiß auf die poetischen Gefühls-eruptionen des Ehemannes nicht zu antworten und sucht Hilfe bei einem „für unklug oder beschränkt geltende[n]“ (V, 115) Unterlehrer „mit [...] schwärmerischen [...] Augen“ (V, 115–116) und romantischem Gemüt, der in sie verliebt scheint. Sie missbraucht die Briefe des Gatten, schickt sie in kopierter Form an Wilhelm, zerstört die exklusive Zweisamkeit und provoziert auf diese Art und Weise eine Liebeskommunikation mit einem Dritten, der „nicht ohne Geist, aber dazu noch mit aller herzlichen Glut durchwärm“ antwortet (V, 118) und dessen Briefe dann den Initiator des vertrackten Briefverkehrs erreichen. Weder für letzteren noch für seine Briefpartnerin dient die hier erzeugte Medialität der kommunikativen Inszenierung dessen, was als „Überbrückung des Untüberbrückbaren“ bezeichnet werden kann, nämlich der psychischen Disposition zweier Menschen (Jahraus 2012, 32). Viktor braucht eine weibliche Inspiration und missbraucht die Liebesbriefe, „weil er Ehefrau *und* Medium in den Dienst seiner stupid Künstlerphantasie stellt“ (Tebben 2011, 147). Diese Verkettung von Maskeraden bedeutet für den autodidaktischen Literaten einen schmerzhaften Lernprozess. Nach der Entdeckung des Briefmissbrauchs schilt er seine Frau einen „Vampyr“ (V, 129), eine „lüsterne Teufelin“ (V, 130) und eine „Gans mit Geierkrallen“ (ebd.). Dass der Initiator einer Liebesnarration selbst zum Gegenstand einer Geschichte wurde, verletzt Viggi in seiner Eitelkeit sowie Eigenliebe und demütigt ihn in seiner Männlichkeit. „Die Hauptsache, die verlorene Liebe seiner Frau, schien ihm nicht viel Beschwerde zu machen“ (ebd.), nichtsdestotrotz durchlebt er auch Momente der Sehnsucht: Da „liefen ihm die Augen über, und er wünschte beinahe, daß sie doch da wäre und überlegte, ob sich die Uebelthat nicht vielleicht verzeihen ließe“ (V, 134). Nach dem gerichtlichen Scheidungsverfahren verschwindet Viggi von der Bühne (er wird als Opfer des Literaturmarktes bald vergessen), und Gritli baut eine neue bürgerliche

Existenz mit jenem Mann auf, der einst bereut hatte, „mit der schwarzer Dinte“ sprechen zu müssen, „wo man das rote Blut möchte reden lassen“ (V, 125). Wilhelm, der sich nicht zuletzt durch die Liebe zu einem Gemeinschaftswesen entwickelt, wird von Anfang an als ein passionierter Liebhaber dargestellt, dessen Briefe auf authentische Intimität zielen. Er kann nicht essen, träumt, betet, magert ab, verliert den Kopf und stürzt sich auf die Briefe „wie ein Habicht“ auf eine Beute (V, 121). Am Ende ist er nicht nur ein „beglückter Liebhaber“ (V, 178), sondern auch ein „angesehener und wohlberatener“ (V, 179) Bürger und Familienmann, dessen Ehe in der bürgerlichen Ordnung des Geschlechter- und Affekt-dualismus einen gesicherten Platz bekommt.

5 Sachliche Intimitätsökonomie

Auf den „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ bedingen sich Geschlecht, Medium und Institution,¹² so dass Keller ein Panorama entwirft, in dem männliche Liebe nicht nur eine utopische Potentialität, eine zu tabuisierende Episode oder eine kalkulierte Maskerade darstellt, sondern auch die Grundlage für dauerhaftes Glück und gesellschaftliche Anerkennung bildet. Diese Liebe wird dann Teil einer lebensgeschichtlichen Narration, die oft eine rationalisierende reflexive Ebene einschließt. Erst wenn Leidenschaft nämlich das bürgerliche Realitätsprinzip – nach dem Motto: „Keine Romane mehr!“ (V, 57) – integrieren wird, kann eine realitätsgerechte Liebes- und Ehegeschichte jenseits von Inszenierungen und Stilisierungen entstehen. Kellers „Liebhaberbühnen“ entwickeln das Problem der männlichen Liebe, die in doppelter Hinsicht dem Motto folgt, das in *Kleider machen Leute* formuliert wird: „Ich bin nicht ganz so, wie ich scheine!“ (V, 51) Zum einen bedeutet das für den Mann einen Einsatz von Verstellungskunststücken, damit er sich selbst inszenieren und eigene emotionale Kompetenzen in ‚Liebesgeschichten und Heiratssachen‘ beweisen kann. Zum anderen illustriert dieses Motto die Macht der modernen bürgerlichen Liebes- und Geschlechterideologie, die besonders männliche Individuen in eine pre-

¹² Für diese Konstellation ist in vielen Erzählungen insbesondere der Zusammenhang von Liebe, Geld und Macht charakteristisch, den mein Aufsatz nicht behandelt, wobei die Ressourcen nicht unbedingt gemäß der Ideologie der Geschlechtscharaktere verteilt sind. In *Spiegel, das Kätzchen* heißt es: „denn heutzutage muß die Schönheit obendrein vergoldet sein“ (IV, 298) und der männliche Held ist am Ende einer „böse[n]“ und „widerwärtige[n]“ Frau vollkommen ausgeliefert (IV, 310). Der Zusammenhang von Liebe, Geld und Macht kann als zentrales Thema des *Seldwyla*-Zyklus bezeichnet werden.

käre Lage zwischen dem Drang nach gesellschaftlicher Anerkennung und dem nach der Befriedigung der eigenen emotionalen Bedürfnisse bringt.

Die zu einem sozialen Massenphänomen werdende romantische Liebe (Dröge-Modelmog 1987) erweist sich für den Liebesalltag als ungenügend und bildet erst in Verbindung mit Arbeit, Ökonomie, Konsum und Familie eine mögliche Grundlage für das bürgerliche Glück. In dieser Konsequenz nimmt die institutionell in der Ehe auf Dauer angelegte Liebe den Charakter einer sachlichen Intimitätsökonomie an: „Man sucht in der Ehe nicht eine ins Unrealistische angehobene Idealwelt und erst recht nicht eine Dauerbetätigung für leidenschaftliche Gefühle, sondern eine Basis für Verständigung und für gemeinsames Handeln in allem, was einem wichtig ist“ (Luhmann 1982, 192). Die gesellschaftlichen Strukturen der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend zentralisierten Moderne greifen in die Sphäre des privaten Liebeslebens ein und infizieren sie mit den Prinzipien des Geschäftsverkehrs, der Konkurrenz, des Wettbewerbs und der Sachlichkeit.

Die Erzählungen aus dem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* sind im Kontext einer ideologisch gefestigten und stark spezialisierten emotionalen Kultur entstanden, in der die Differenz von Mann und Frau nicht nur beibehalten, sondern auch ins Extrem getrieben wurde. Der Mann erscheint im Licht dieser Ideologie als ein rationaler Geschäftemacher, dem seine Frau als ein emotionales, natürliches, häusliches Supplement zur Seite steht und ihm Liebesdienste leistet. Doch Kellers Realismus affirmsiert die dualistische Geschlechtermatrix seiner Zeit weniger, als dass er sie herausfordert und sich mit ihr kritisch auseinandersetzt. In einer Zeit, in der die ökonomische Realität in die innere Gefühlswelt eindringt und den Übergang von heißen Herzensschriften zu „coolen Romanzen“ einleitet (Szczepaniak 2019), zeichnet sich bereits ein *degendering* ab, nach dem das Geschlecht bei der affektiven Profilierung kein zentrales Unterscheidungsmerkmal ausmacht. In diesem Sinne konstatiert Andreas Reckwitz, dass die Konkurrenz zwischen *degendering* und *gendering* von Emotionen ein „zentrales konflikthaftes Merkmal moderner Kultur darstellt“ (2010, 58). Das zeittypische *doing gender* (das ‚Sich-Ermannen‘ und das ‚Sich-Erweiben‘) kann sich in Seldwyla problematisch gestalten¹³ und bringt nicht unbedingt eine stabile Geschlechterkonstruktion hervor. Das Problem der männlichen emotionalen Struktur wird unterschiedlich verhandelt: Maskulines Begehren lässt sich nicht befriedigen (Sali); es wird tabuisiert und unterdrückt (Pankraz), funktionalisiert oder sublimiert (Viktor) sowie in einer von Männern kontrollierten medialisierten Form von Mündlichkeit oder Schriftlich-

¹³ Die Frauen erscheinen beispielsweise als Vertreterinnen modernen ökonomischen Denkens (Regula aus *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*, Lydia aus *Pankraz, der Schmoller* oder Justine aus *Das verlorene Lachen*); sie werden gelegentlich als machtbesitzend dargestellt.

keit erzählt (Pankraz, Viktor); oder es dient als bürgerliches Emotionsdispositiv dem Wohl der Gemeinschaft und der Reproduktion der Gesellschaft (Wilhelm). Die historisch zwischen „Liebe als Passion“ (Luhmann 1982) und den „Verhaltenslehrern der Kälte“ (Lethen 1994) platzierten „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ lassen sich als Auseinandersetzungen mit den frühen Erscheinungsformen des „emotionalen Kapitalismus“ deuten – einer Kultur,

in der sich emotionale und ökonomische Diskurse und Praktiken gegenseitig formen, um so jene breite Bewegung hervorzubringen, die Affekte einerseits zu einem wesentlichen Bestandteil ökonomischen Verhaltens macht, andererseits aber auch das emotionale Leben – vor allem das der Mittelschichten – der Logik ökonomischer Beziehungen und Austauschprozesse unterwirft. (Illouz 2006, 13)

Literatur

- Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim. *Fernliebe. Lebensformen im globalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Böhler, Michael. „Die falsch besetzte zweite Herzkammer. Innere und äußere Fremde in Gottfried Kellers Pankraz, der Schmoller“. *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Hg. Corina Caduff. Zürich: Limmat, 1997. 36–61.
- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Übers. Christian Stahl. Opladen: Leske+Budrich, 1999.
- Dröge-Modelmog, Ilse. „Was heißt hier Liebe. Gedanken zu einem sozialen Massenphänomen“. *Orte der Gewalt. Herrschaft und Macht im Geschlechterverhältnis*. Hg. Ilse Dröge-Modelmog, Gottfried Mergner. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987. 15–31.
- Erhart, Walter. *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink, 2001.
- Esslinger, Eva, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons (Hg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Giddens, Anthony. *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Übers. Hanna Pelzer. Frankfurt/M.: Fischer, 1993.
- Habermas, Rebekka. *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Illouz, Eva. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Übers. Andreas Wirthensohn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Illouz, Eva. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Übers. Martin Hartmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Illouz, Eva. „Eine Religion ohne Glauben. Liebe und die Ambivalenzen in der Moderne“. Übers. Simone Scheps. *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*.

- Hg. Yvonne Niekrenz, Dirk Villányi. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. 211–220.
- Jahraus, Oliver. „Liebe als Medienrealität“. *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart*. Hg. Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 21–33.
- Köhler, Jochen. „Von Eros und Agape zur Normalfamilie. Eine kleine Kulturgeschichte der Liebe“. *Liebe. Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Hg. Peter Kemper, Ulrich Sonnenschein. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 26–39.
- Kossowsky Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Neumann, Bernd. „Nachwort“. *Gottfried Keller. „Die Leute von Seldwyla“*. Erzählungen. Hg. Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam, 1993. 653–700.
- Reckwitz, Andreas. „Umkämpfte Maskulinität. Zur historischen Kulturoziologie männlicher Subjektformen und ihrer Affektivitäten vom Zeitalter der Empfindsamkeit bis zur Postmoderne“. *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*. Hg. Manuel Borutta, Nina Verheyen. Bielefeld: transcript, 2010. 57–77.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeiten in Europa (1450–2000)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2003.
- Schneider, Manfred. „Herzensschriften. Liebesbriefe und Liebesroman“. *Liebe. Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Hg. Peter Kemper, Ulrich Sonnenschein. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 276–286.
- Seidler, Victor J. „Vernunft, Moral und Männlichkeit“. *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Hg. BauSteineMänner. Hamburg: Argument, 2001. 111–137.
- Stingelin, Martin. „Seldwyla als inszenierte semiotische Welt. Ein unvermuteter schweizerischer Schauplatz der Zeichenreflexion“. *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Hg. Ethel Matala de Mazza, Clemens Pornschiegel. Freiburg: Rombach, 2003. 209–225.
- Szczepaniak, Monika. „Coole Romanze als literarisches Programm“. *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis 21. Jahrhundert*. Hg. Frank Becker, Elke Reinhardt-Becker. Frankfurt/M., New York: Campus, 2019. 151–169.
- Tebben, Karin. *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*. Heidelberg: Winter, 2011.

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 Störteker 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 hochrabenden 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 Kollegienassessors 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 „*Neuigkeitskram 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 vorstellte“ (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 Schäcktelchen 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 Kriegs-heeren. [...] 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 zumindest bedroht, wenn nicht außer Kraft setzt. In *Die drei gerechten Kammacher* 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 Kammachern) 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, ²2010. 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.

Stephan Kammer

Ordnung, Exzess, Verausgabung

Fest-Konflikte in Gottfried Kellers *Dietegen*

1 Kellers Feste – zur Einleitung

In Gottfried Kellers Nachlass hat sich ein Notizblatt erhalten, das eine ganze Reihe von Themen- und Titelentwürfen zur Fortsetzung der Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* enthält (Abb. 1).¹

Wohl bereits im Herbst 1855 angelegt, als Keller parallel noch zur laufenden Produktion des ersten Bandes seinem Verleger Vieweg solche Pläne unterbreitet hat, sollte die Liste lange in Gebrauch bleiben. Das sieht man – nicht nur an den heterogenen schriftlichen Eintragungen auf dem Blatt. „[V]iele Benutzungsspuren (Knicke, Knitter, Flecken etc.)“ vermerkt die Zeugenbeschreibung der *Historisch-Kritischen Ausgabe* (XXI, 417). Immer wieder hat Keller die Liste ergänzt, Markierungen vorgenommen oder abgearbeitete beziehungsweise aufgegebene Eintragungen gestrichen. Bedenkt man, dass es beinahe zwanzig Jahre dauert, bis 1874 schließlich die zweite, vermehrte Auflage der *Seldwyla*-Erzählungen erscheinen wird, bedenkt man auch die bei Keller übliche Mühsal und Langwierigkeit des Schreibprozesses, der auch in diesem Fall nicht anders ausgefallen ist, dann überraschen weder Benutzungsdauer noch -spuren.

Einige der Eintragungen auf dem Blatt lassen sich umstandslos meinem Beitragsthema zuordnen. Unter den zwischen Themensignal, Titelentwurf und Generbezeichnung schwankenden Absichtserklärungen findet man zum Beispiel den Einfall zu einer Erzählung mit dem Titel „Das Sängerfest“. Ein weiterer Eintrag nennt „de[n] Festschweizer“ als möglichen (Titel-)Helden oder Protagonisten einer Novelle. Schließlich verspricht sich der planende Verfasser zeitweilig auch vom „Braten[-]“ oder „Provitschütz[en]“ einen lohnenden Vorwurf: den „Bratenschütz[n]“ kennt man aus dem vorletzten Kapitel des *Grünen Heinrich*

¹ Der folgende Beitrag umreißt beispielbezogene Vorüberlegungen aus einer im Entstehen begriffenen Monografie zu Gottfried Kellers Festen, die ich 2019 in jeweils knapperer und anlassbezogen veränderter Form in Zürich, München und Essen zur Diskussion gestellt habe. Ich danke den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Vorträge für ihre Anregungen zur vorliegenden schriftlichen Ausgestaltung, deren Vortragscharakter indes weitgehend beibehalten worden ist. Insbesondere die ausführlichere theoretische Auseinandersetzung mit den Institutionen und Medien des Fests sowie ihren kulturtheoretischen Implikationen muss der genannten Abhandlung vorbehalten bleiben.

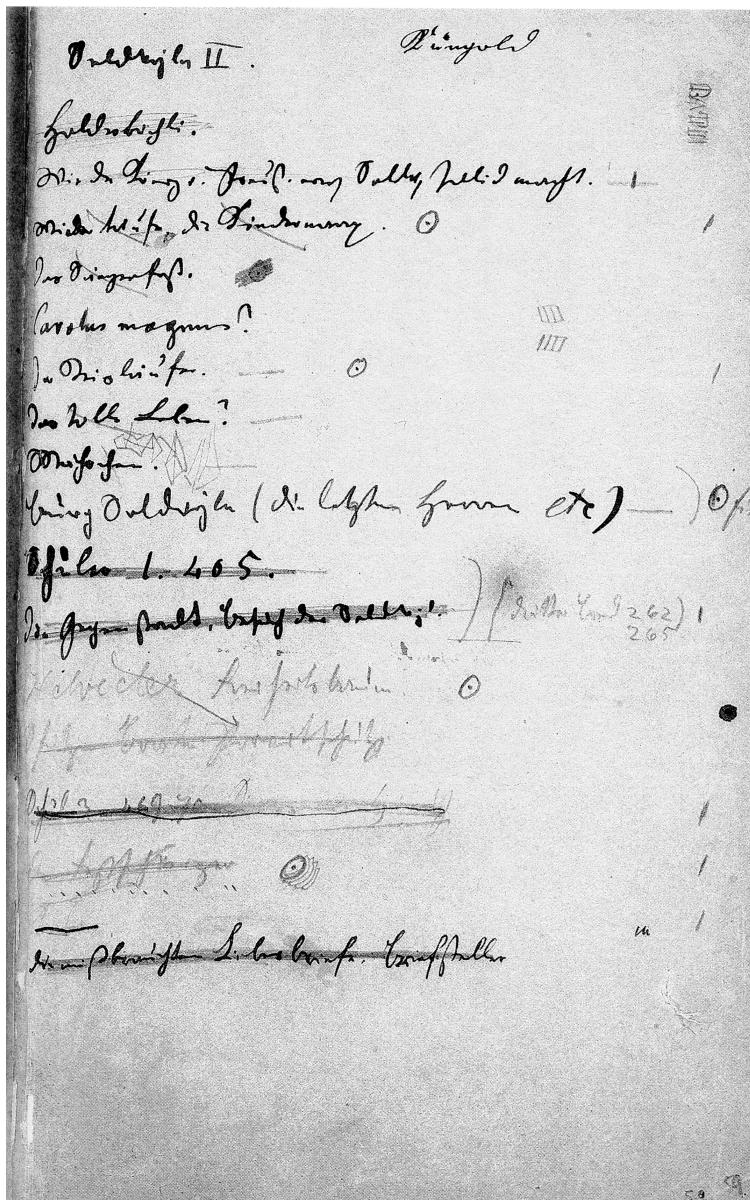


Abb. 1: Notizblatt „Seldwyla II“ (XXI, 419).
ZB Zürich, Ms. GK 23, Nr. 59 recto.

von 1855 als einen Zeitgenossen (XII, 459), der allein aus Gewinnstreben oder Ehrsucht an den Wettbewerben des Eidgenössischen Schützenfests in Basel teilnimmt. Die Festzusammenhänge in dieser thematischen Heuristik, Sänger- und Schützenfest, rufen einen ganz bestimmten institutionellen Rahmen auf: den einer bürgerlich-patriotischen Festkultur, wie sie gerade für die Schweiz in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bedeutsam gewesen ist. Sie gehört zu den wichtigsten Manifestationen des schweizerischen Liberalismus um die Jahrhundertmitte (Weber 1997; de Capitani 2005). Keller hat dazu nicht nur einen guten Teil jener Gedichte beigesteuert, die als achte, eigenständige Abteilung in den *Gesammelten Gedichten* von 1883 unter der Rubrik ‚Festlieder und Gelegentliches‘ zu stehen kommen werden (IX, 197–271), sondern diese Institutionalisierung des Fests zum Anlass für eine regelrechte Medientheorie einer zyklisch wiederholten, patriotischen Sinnstiftungseinrichtung genommen – sein 1861 publizierter Aufsatz *Am Mythenstein* schlägt vor, ein nationales „Bedürfniß nach Schauhandlung“ (XV, 192) in diesem Sinne nach und nach institutionelle Form gewinnen zu lassen.

Für die beiden auf dem Notizblatt zu findenden kellerschen Eintragungen des ‚Festschweizers‘ und des ‚Bratenschützen‘ gibt es weder im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm noch im *Schweizerischen Idiotikon* eine lexikalische Entsprechung. Die Neologismen zeigen in ihrer ironischen Faktur eine weitere Besonderheit an, die in Kellers (erzählerischen) Einlassungen zu dieser Festkultur zu beobachten ist. Vor allem, aber längst nicht nur in den *Seldwyla*-Novellen findet man eine ganz spezifische, oft feinzelnierte Geste kritischer Distanznahme zur Feier der Feste. Im Begriff des „Braten“- beziehungsweise „Provitschützen“ ist sie bereits eingetragen; sie betrifft Erzählanlagen und Figurenzeichnungen gleichermaßen, ohne doch eine empathische bis passionierte Teilhabe an Verhandlung und Verhandeltem deswegen grundsätzlich auszuschließen. Diese Eigenart entspricht der Geste eines „Schreiben[s] unter Vorbehalten“, die man – wie Erika Swales gezeigt hat – als vorherrschenden „Erzählmodus“ des kellerschen Œuvres betrachten darf (Swales 1990, 95). Immer wieder, immer wieder aber im Modus solcher Ambiguität wählen Kellers Texte Feste zum Anlass von Darstellung und Reflexion. Es ist bemerkenswert, dass trotz dieser bei weitem nicht nur thematischen Prominenz die eigentlichen Strukturfunktionen von Gottfried Kellers Festen bisher beinahe vollständig unbeleuchtet geblieben sind. Weder beschränkt sich nämlich die Bedeutung dieser Feste auf die Rolle prominenter Motivik, die wie eben angedeutet „republikanisches Denken und Kunst zusammenführt“ (Andermatt 2016, 26), noch trägt ihre Darstellung lediglich zum Zeit- und Lokalkolorit von Kellers literarischem Realismus bei. Keller ist einer der auffälligsten literarischen Fest-Darsteller des neunzehnten Jahrhunderts, darüber hinaus aber auch einer der interessantesten Festtheoretiker oder vielleicht genauer: Festästhetiker seiner Zeit. Gelegentlich wird dieses theoretische Interesse

explizit, wie im erwähnten *Mythenstein*-Aufsatz, hauptsächlich aber schreibt es sich seinen Festdarstellungen selbst ein und erzeugt dabei einen beträchtlichen, nicht nur poetologischen Mehrwert. Ich will mich im Folgenden einleitend auf eine ganz bestimmte Funktion von Kellers Festen beschränken und in der gebotenen Kürze einige Aspekte ihrer narrativen Integrationsleistung skizzieren.

Was macht, so will ich zunächst fragen, ausgerechnet Feste so interessant und fruchtbar für diese Funktion? Abstrakt formuliert lautet die Antwort darauf: Sie bieten den analytischen und den darstellerischen Interessen von Kellers Erzählen gleichermaßen eine Handhabe. Anders gewendet: Jedes erzählte, jedes literarisch dargestellte Fest ist zugleich eine gesellschaftstheoretische Aussage – an ihren Festen sollt Ihr sie erkennen, die Seldwyler so gut wie die anderen Bewohner von Kellers erzählten Welten. Welche Qualität hat, so interessiert mich dann zweitens, diese erzählerische Integration durch Feste? Wenn ich von ‚Integration‘ spreche, impliziere ich damit, dass diese erzählten Feste unabhängig von ihrer analytischen und ästhetischen Qualität nicht nur motivischen Wert haben. Vielmehr konstituieren sie Handlungslogiken, Erzähldramaturgien und Figurenzeichnungen – und wie sie das tun, will ich exemplarisch zeigen. Ich werde für beide Fragestellungen keinen der einschlägigen Fest-Texte heranziehen, die man tatsächlich leicht auf die Einträge in Kellers Themen- und Titelliste zurückführen könnte. Weder das *Fährlein der sieben Aufrechten* also noch das *Verlorene Lachen*, das aus der „Sängerfest“-Notiz hervorgegangen ist (Kammer 2020), sollen hier im Vordergrund stehen. Auch die berühmteren von Kellers Fest-Szenen, etwa das Künstlerfest im *Grünen Heinrich* oder die Kirchweih am Ende von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, lasse ich an dieser Stelle außer Acht. Ich konzentriere mich auf weniger prominente, allerdings keinesfalls beiläufige Exemplare von Kellers Festen, und diese Wahl soll im Dienst des systematischen Arguments stehen: Die erzählten Feste haben zurückzutreten zugunsten der besagten Strukturfunktion, derjenigen erzählerischer Integration.

2 Skalierung der Feste: Ruechenstein vs. Seldwyla

Ich will an dieser Stelle gar nicht erst fragen, was ein oder gar ‚das Fest‘ sei, wie das eine ältere, ontologisch interessierte Literatur des Öfteren und meist auf wenig befriedigende Weise versucht hat – man ist da in aller Regel über kurz oder lang bei der Religion gelandet (Pieper 1963). Die Antwort fällt vermutlich zwangsläufig defizitär aus, solange man das Fest nicht als Differenzbegriff fasst und somit zum Alltag, zur Arbeit oder zu anderen Formaten des ‚Nicht-Fests‘ in Beziehung stellt.

Fruchtbarer sind dementsprechend Fragen danach, was Feste leisten – Fragen also nach der Funktion von Festen für diejenigen, die sie feiern, und nach den Logiken, in die sie eingelassen sind. Ein Orientierungsangebot dieser Art stammt aus dem Bestand kulturtheoretischer Festheuristiken; man findet es in der Einleitung von Walter Haug und Rainer Warning zu dem von ihnen herausgegebenen, dem Fest gewidmeten Band der *Poetik und Hermeneutik*-Kolloquien. Erscheinungsform und Funktionslogik von Festen, so resümieren sie, lassen sich auf einer konzeptuellen Skala eintragen. An deren einem Ende wird „das Fest als affirmative Überhöhung der bestehenden Ordnung“ bestimmt. Am anderen stehe das Fest als Erscheinung „normensprengender“ Verausgabung (Haug/Warning 1989, xv). Versucht man allerdings, konkrete Feste oder Festformen an dieser polaren Skalierung auszurichten, kommt man besonders weit nicht. Zwar mag ein Nationalfeiertag oder ein prominentes Fest des kirchlichen Kalenders nah am Pol der affirmativen Ordnungsüberhöhung liegen. Ähnlich unmissverständlich scheinen Spielformen des Karnevalistischen im älteren, vor-bachtinschen Verständnis dieses Begriffs oder gar die Orgie zum Pol der Ordnungsstörung und des Exzesses zu streben. Doch jenseits solcher auf den ersten Blick eindeutigen Befunde hat die Heuristik des Fests mit einer derart skalaren Polarität der Festfunktionen ihre Nöte. Das gilt vor allem für komplexere gesellschaftliche Handlungsformen, deren Ereignisgebundenheit die konzeptuelle Zuordnung zum Fest nahelegt, deren Dynamik und Dramaturgie allerdings eine stabile oder eindeutige Skalierung sabotieren. Diese Potentiale einer kulturellen Festbestimmung zwischen Ordnung und Verausgabung lotet vielleicht keine Erzählung so grundsätzlich aus wie Kellers *Dietegen*. Der Text steht in der zweiten, auf zwei Bände erweiterten Auflage der *Seldwyla*-Erzählungen an der vorletzten Stelle und gehört zu den weniger bekannten unter ihnen. Ich will deshalb meiner festbezogenen Lektüre einen kurzen Überblick vorausschicken.

Die Lebensgeschichte des Titelhelden Dietegen sollte ursprünglich unter dem Titel *Das Leben aus dem Tode* stehen. Sie beruht auf einer symmetrischen Kopplung zweier „alter Rechtsgebräuche des Lebenschenkens“, wie Keller im Juni 1874 an Emil Kuh schreibt (GB III, 178). Beide Bräuche hat er in Melchior Schulers *Thaten und Sitten der Eidgenossen* finden können, die Fundstellen werden in der Themenliste „Seldwyla II“ vermerkt. Die erste Stelle bildet die Folie für den Anfang der Erzählung und die Einführung des Titelhelden:

Ein noch junger Knabe, der aber schon viel gestohlen hatte, ward 1473 zum Tode durch den Strick verurtheilt; man bat für ihn um seiner Jugend willen, und nun sollte er ertränkt werden – aus Gnade sagte man! Der Scharfrichter warf ihn in den Fluß und zog ihn am bestimmten Orte heraus, zerschnitt seine Bande und ließ ihn als todt liegen. Die Stadt-knechte legten ihn in einen Sarg, der einen Spalt hatte; Knaben blickten durch denselben und fanden, daß der Mund sich bewege; Frauen hörten dieß, eilten hinzu, brachen den

Sarg auf, fanden Leben im Knaben und trugen ihn in den Spital; da kam er zu sich selbst, lebte lange, ward ein Biedermann, nahm ein Weib und hatte schöne Kinder. (Schuler 1842, Bd. 1 404–405)

Die literarische Transformation ergibt Folgendes: Noch als Knabe wird die Waise Dietegen wegen eines Diebstahls – den sie übrigens nicht begangen bzw. den es so gar nicht gegeben hat – zum Tode verurteilt und gehenkt. Als man den Hingerichteten in die Stadt zurückführen will, fällt dank der Intervention des Mädchens Küngolt auf, dass er noch lebt. Küngolts Familie nimmt den Jungen auf. Er wächst an der Seite seiner Retterin auf und wird – das ist sozusagen der Preis für seine Rettung – von ihr bald buchstäblich und explizit in Besitz genommen: „Du gehörst mir allein, Du bist mein Eigentum, ich allein habe Dich aus dem Sarge befreit, in dem Du auf ewig geblieben wärest“ (V, 205), ruft Küngolt einmal im Affekt kindlicher, aber nicht lange unschuldig bleibender Eifersucht.

Adoleszenz und Intrigen hintertreiben die Paarbildung bis zur zweiten, ebenfalls bei Schuler präfigurierten Episode des Lebenschenkens am Ende der Erzählung:

Der Rath verurtheilte 1632 eine Kindsmörderin zum Tode. Da bot sich ein junger Mann von Regensburg an, sie zu heirathen. Nach uralter Sitte ward ihr nun, auf Fürbitte der Geistlichkeit, das Leben geschenkt; das Paar ward auf dem Rathhaus getraut und dann auf ewig verwiesen. (Schuler 1843, Bd. 3 469–470)

Die als Giftmischerin verurteilte Küngolt soll ebenfalls hingerichtet werden, als Dietegen zum Richtplatz eilt, sie heiraten zu wollen erklärt und das auch tatsächlich tut. Den Fortgang dieser Lebensgeschichten hält die Erzählung knapp. Wie der Gerettete in Schulers Fallgeschichte zum „Biedermann“ wird Dietegen nicht gerade; er schlägt eine Söldnerlaufbahn ein und übt dabei, wie es heißt, „einen oft gewalthätigen Einfluss“ (V, 248). Anders die weitere Paargeschichte der beiden Hauptfiguren: „Allein mit seiner Frau lebte er in ununterbrochener Eintracht und Ehre und gründete mit ihr ein zahlreiches Geschlecht, das jetzt noch in Blüte steht in verschiedenen Ländern, wohin der kriegerische Zug der Zeiten die Vorfahren einst getrieben“ (V, 248).

Dazu schon gäbe es nun vieles zu sagen; ich will nur die eigentümliche Wendung von der „ununterbrochenen Eintracht“ hervorheben, mit der die Erzählung das Eheleben der beiden qualifiziert und die einen gerade für den schweizerischen politischen Diskurs des neunzehnten Jahrhunderts außerordentlich wichtigen Begriff unversehens ins frühneuzeitlich-eidgenössische Privatleben transferiert. Jedenfalls: Aus der als Entwicklungsgeschichte verstandenen Verschränkung dieser beiden Lebensgeschicke und einer Dopplung novellistischer Erzählstrukturierung motivieren sich die meisten der nicht eben zahlreichen literaturwissenschaftlichen

Deutungen der Erzählung (Schwarz 1985; Swales 1994, 155–166). Doch das wirklich Interessante an diesem Text kommt, wie mir scheint, darin noch gar nicht zu seinem Recht.

Worum handelt es sich? Aus einem weiteren Notat auf Kellers Liste erhält die gedoppelte Novelle von gleich zwei unerhörten Ereignissen der Lebensrettung ihre eigentliche Form. „Die Gegenstadt“ lesen wir da; exakt eine solche stellt die Erzählung Seldwyla zur Seite. Ruechenstein heißt sie, der Name ist sprechend:

An den Nordabhängen jener Hügel und Wälder, an welchen südlich Seldwyla liegt, florierte noch gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Stadt Ruechenstein im kühlen Schatten. Grau und finster war das gedrängte Korpus ihrer Mauern und Türme, schlecht und recht die Rät’ und Burger (sic!) der Stadt, aber streng und mürrisch, und ihre Nationalbeschäftigung bestand in Ausübung der obrigkeitlichen Autorität, in Handhabung von Recht und Gesetz, Mandat und Verordnung, in Erlaß und Vollzug. (V, 181)

Es überrascht nicht gerade, dass die beiden Strafdrohungen gegen den Titelhelden Dietegen und gegen Küngolt Ausdruck dieses Ruechensteiner Kapitalstrafenfimmels sind. Es überrascht sicher ebenso wenig, dass sich der Gegenentwurf der beiden Städte im Hauptfigurendoppel wiederholt – während der Waisenknabe Dietegen aus Ruechenstein stammt, ist Küngolt die Tochter des Seldwyler Forstmeisters. Aber das Entscheidende und Interessante bei dieser Kontrastinszenierung ist, wie mir scheint, gerade nicht die Verstärkerfunktion für die Figurenzeichnung. Was diegetisch als Rahmen für eine novellistische Doppelbiografie dienen mag, entpuppt sich aus dem Blickwinkel auf die Institutionenlogik des Festes als eine Art narrativer Kulturtheorie. Bleiben wir also bei dieser Inszenierung.

„Man kann sich leicht denken, daß diese Stadt [gemeint ist Ruechenstein; SK] keine widerwärtigeren Nachbaren haben konnte, als die Leute von Seldwyla“ (V, 183), kommentiert die Erzählung die knappe Exposition der Gegen-Städte. Dementsprechend leben ihre Einwohner in andauerndem Zwist. Erwischt man einen Seldwyler, der sich unvorsichtigerweise auf Ruechensteiner Territorium gewagt hat, wird dieser unweigerlich „gefangen und auf den zuletzt gerade vorgefallenen Frevel inquiriert“ (ebd.). Solche Verfahrensumstände macht man in Seldwyla im Gegenzug nicht. Man hat sich eine Pauschallösung für die erwischten Ruechensteiner einfallen lassen. Sie erhalten auf dem Marktplatz „sechs Rutenstreiche auf den Hintern“ – das ist die einzige Körperstrafe, die in Seldwyla vollzogen wird –; man schwärzt dann ihre habituell langen gelben Nasen mit einer „höllischen Farbe“ und lässt sie, so gezeichnet, laufen (ebd.). Ein solchermaßen gespanntes Nachbarschaftsverhältnis zwischen Nord- und Südhängbewohnern kann leicht eskalieren. Und richtig führt der Antagonismus von Ruechensteiner und Seldwyler Strafkulturen schließlich zu einer veritablen kriegerischen Auseinandersetzung. In dieser obsiegen zwar endlich die Seldwyler, die nicht ohne ihren

fürchterlichen Farbtopf und einen „langen ungeheuren Pinsel“ ins Feld gezogen sind und damit die Feinde zurück nach Ruechenstein getrieben haben (V, 184). Da man aber gegenseitig Gefangene auszutauschen hat, kommt man um einen „förmliche[n] Friedensschluß“ nicht umhin (V, 185).

Nicht erst an dieser Stelle nun in der Geschichte des gegenstrebigsten Städtedoppels wird die maßgebliche erzählerische Integration durch Feste ins Spiel kommen. Denn anders als man annehmen könnte, ist es zum einen grundsätzlich keineswegs so, dass die mehr als mürrischen Ruechensteiner keine Feste feierten. Ihre eigentümliche Rechtspflege nämlich verwandeln sie gerne in regelrechte Sommerfestspiele, da sie „[z]u ihren Hinrichtungen, Verbrennungen und Schwemmungen [...] ein windstilles, freundliches Wetter“ bevorzugen,

daher an recht schönen Sommertagen immer etwas vorging. Der Wanderer im fernen Feld sah dann in dem grauen Felsennest nicht selten das Aufblitzen eines Richtschwertes, die Rauchsäule eines Scheiterhaufens, oder im Flusse wie das glänzende Springen eines Fisches, wenn etwa eine geschwemmte Hexe sich emporschneite. (V, 182–183)

Auch ihre religiösen Kulthandlungen verschränken die Ruechensteiner gerne mit Rechtshandlungen und Strafdrohungen: „Das Wort Gottes“, hält die Erzählung fest, hätte ihnen „ohne mindestens ein Liebespärchen mit Strohkränzen vor dem Altar und ohne Verlesen geschärfter Sittenmandate“ „übel geschmeckt“ (V, 183). Auch diese Formulierung will ich unterstreichen; in Ruechenstein, besagt sie, herrscht eine regelrechte Gourmandise des Strafens; auf die Finessen kommt es den Bewohnern dabei nämlich weniger an als auf die üppige Reichlichkeit der Pönalbeigaben. Als wäre das noch nicht deutlich genug, resümiert die Erzählung diesen Überblick zum geradezu libidinösen Verhältnis der Ruechensteiner zu ihren Strafpraktiken: „Sonstige Freuden, Festlichkeiten und Aufzüge gab es nicht, denn Alles war verboten in unzähligen Mandaten“ (V, 183; Hervorh. SK).

Die Festförmigkeit der gesamten Seldwyler Existenz ist, zum anderen, seit den Vorbemerkungen zum ersten Band der Novellen kein Geheimnis. Dass sie „sehr lustig und gute Dinge“ leben, weiß man also. „Gemütlichkeit“ gilt als ihre „besondere Kunst“, der gute Wein, der an Seldwyler Südlage wächst, tut das seinese dazu. Selbst „ihre große politische Beweglichkeit“ bereitet den Seldwylern in erster Linie entsprechend „großen Spaß“ (IV, 11). Und was den Ruechensteinern eine währschafte sommerliche Hinrichtung, das ist ihnen die Zeit nach der Weinlese, „wenn sie allherbstlich ihren jungen Wein trinken, den gährenden Most, den sie Sauser nennen; wenn er gut ist, so ist man des Lebens nicht sicher unter ihnen, und sie machen einen Höllenlärm; die ganze Stadt duftet nach jungem Wein und die Seldwyler taugen dann auch gar nichts“ (IV, 11).

Alexander Honold hat die Erzählung *Dietegen* als ein „schulmäßig durchgeführtes Strukturmodell zum Thema antagonistischer Nachbarschaft“ bezeichnet

(2018, 292); ich will mir nun herausnehmen, diese treffliche Formbeschreibung vom generellen Konflikt der Städte Ruechenstein und Seldwyla auf die besagte konzeptuelle Skala der Feste zu übertragen: ein Strukturmodell antagonistischer Festkulturen bietet die Erzählung nämlich ebenso, und das gleich mehrfach.

3 Eskalation der Feste: Ruechenstein mit/gegen Seldwyla

Zum ersten: Auch die eingangs erwähnten Festfunktionspole finden sich in der eigentümlichen Städtenachbarschaft verkörpert. Deren Antagonismus buchstabiert die Exposition der Erzählung aus. Wo wäre auf den ersten Blick mehr affirmative Ordnungsüberhöhung anzutreffen als in jenen exklusiven Festen des Strafens, die den Ruechensteiner Alltag überformen? Wo wäre, umgekehrt, mehr buchstäblich normensprengende Verausgabung angelegt als in dem Topf mit schwarzer Farbe, aus dem ebenso zuverlässig die langen gelben Nasen aufgegriffener Ruechensteiner eingefärbt werden? Nicht nur dass diese Maßnahme selbst unter „Jubelgelächter“ vollzogen zu werden pflegt (V, 183), selbst die Erneuerung der verbrauchten Farbe feiert man „unter närrischem Aufzug und Gelage“ (ebd.). Diese Zuordnung passte auch recht gut zu der in der Forschung vertretenen Gegenüberstellung der beiden Städte. Michael Böhler hat die Erzählung als „Geschichte zweier konträrer Gesellschaftssysteme“ bezeichnet,

die beide nicht nur in Teilbereichen des sozialen Lebens, sondern in ihrem Welt-Bild insgesamt auf je ihre eigene Weise den Realitätsbezug verloren haben und in ihren fixierten Vorstellungen von der Welt erstarrt sind, Ruechenstein in der Ideologie eines repressiven Ordnungsdenkens, Seldwyla in der konträren Ideologie permissiver Freiheitsvorstellungen. (1996, 304)

Die Exposition der Erzählung nimmt allerdings schon eine erste, bemerkenswerte Umlagerung beziehungsweise Komplizierung der beiden Festpole vor. Das geschieht dadurch, dass sie diese Festpole in der Figur der beiden Städte über deren jeweiligen Exzess ins Verhältnis setzt. So beginnen sich unter der Hand die ordnungsbezogenen Faktoren von Affirmation und Verausgabung zu überkreuzen: haben wir es bei den demonstrativen Strafgerichten Ruechensteins mit einer so obsessiven wie exzessiven Überhöhung der bestehenden Ordnung zu tun, lassen die Seldwyler das aus dem Lot geratene Maß der Abweichungssanktion per exzessiver karnevalistischer Ordnungsaaffirmation wieder einpendeln. Nirgends wird diese Verschränkung deutlicher als im Kriegsbericht, den die Exposition der Erzählung gibt. Es ist der besagte Karneval der Farberneuerung „unter närrischem

Aufzug und Gelage“, der für die Ruechensteiner das Konfliktmaß vollmacht und die Eskalation provoziert:

Hierüber wurden diese einmal so ergrimmt, daß sie mit dem Banner auszogen, die Seldwyler zu züchtigen. Diese, noch rechtzeitig unterrichtet, zogen ihnen entgegen und griffen sie unerschrocken an. Allein die Ruechensteiner hatten ein Dutzend graubärtige verwitterte Stadtnechte, welche neue Stricke an den Schwertgehängen trugen, ins Vordertreffen gestellt, worüber die Seldwyler eine solche Scheu ergriff, daß sie zurückwichen und fast verloren waren, wenn nicht ein guter Einfall sie gerettet hätte; denn sie führten Spaßes halber den ‚freundlichen Nachbar‘ mit sich und statt des Banners einen langen ungeheuren Pinsel. Diesen tauchte der Träger voll Geistesgegenwart in die schwarze Wichse, sprang mutig den vordersten Feinden entgegen und bestrich blitzschnell ihre Gesichter, also daß alle, die zunächst von der verabscheuten Schwärze bedroht waren, Reißaus nahmen und keiner mehr der Vorderste sein wollte. Darüber geriet ihre Schar ins Schwanken; ein unbestimmter Schreck ergriff die Hintern, während die Seldwyler ermutigt wieder vordrangen unter wildem Gelächter und die Ruechensteiner gegen ihre Stadt zurückdrängen. Wo diese sich zur Wehr setzten, rückte der gefürchtete Pinsel herbei an seinem langen Stiele, wobei es keineswegs ohne ernsthaften Heldenmut zuging; schon zweimal waren die verwegenen Pinselträger von Pfeilen durchbohrt gefallen, und jedesmal hatte ein anderer die seltsame Waffe ergriffen und von neuem in den Feind getragen. (V, 183–184; Hervorh. SK)

Ich habe die entscheidenden Passagen hervorgehoben, die diese eigentümliche Verschränkung von Ordnung und Verausgabung zum Ausdruck bringen: Kriegerischer Mut und karnevalistischer Witz bestimmt das Schlachtgeschehen, die Demonstration der Strafinstrumente sorgt für „Scheu“ beziehungsweise „Schreck“ unabhängig davon, ob es sich dabei um die *territio* der vorgezeigten Henkerstricke handelt oder um den „Spaßes halber“ mitgeführten und gleichzeitig ernsthaft heldenmütig eingesetzten Pinsel.

Dieser verschränkte Antagonismus der beiden Festkulturen wird mobilisiert und verändert sich zu einer zweiten Form antagonistischen – oder vielleicht genauer: agonistischen – Festgeschehens, sobald das gewalttätige Konfliktverhältnis der beiden Städte in den besagten „förmliche[n] Friedensschluß“ (V, 185) überführt werden soll. Das heißt aber: der Antagonismus wird in einen andersgearteten „Schauplatz kulturellen Widerstreits“ überführt, um es erneut mit Alexander Honold zu formulieren (2018, 299). Die polare Entgegensetzung von Ordnungssicherung und Ordnungssprengung, die im Konflikt zwischen Ruechenstein und Seldwyla ihre ganze Ambiguität demonstriert hat, dient nicht länger als Maßstab für die Handlungsweisen und Gesten der beteiligten Parteien. Dass die Seldwyler den inkriminierten Farbtopf im Zuge dieses Friedensschlusses auszuliefern versprechen, dient als Zeichen dafür. Das Versprechen signalisiert, gewissermaßen als Vertrauensvorschuss, dass es fortan eines Gegenpols zu den Ruechensteiner Strafexzessen nicht mehr bedarf. Mit einem raffinierten sprachlichen Detail macht die Erzählung diese Verschiebung buchstäblich greifbar. Die Drohgeste des „freundlichen Nachbar[s]“,

wie die Seldwyler ihre karnevalistische Waffe zu nennen pflegen, wird nämlich anagrammatisch in „freundnachbarliches Benehmen“ verwandelt (V, 185). Zwar werden Restbestände des polaren Festverständnisses noch bleiben beziehungsweise in das sich abzeichnende neue Festverständnis und Festverhalten integriert werden: Doch nach dem „lustige[n] Aufwand“ (ebd.) des Versöhnungsfests balancieren die Seldwyler nicht mehr die Ordnungsexzesse der Ruechensteiner aus. Sie verführen ihre Nachbarn zur Partizipation an einem Fest-Mechanismus, der statt auf gegenseitige Kompensation von Exzessen auf gemeinschaftliche Eskalation dieser setzt.

An die Stelle eines Doppel- und Gegenverhältnisses von Ordnungsbewahrung und Ordnungssprengung also tritt die gemeinschaftliche, wenn auch nicht weniger antagonistische Verausgabung. Alles beginnt mit dem Ereignis des besagten Friedensschlusses. Man trifft sich zum vereinbarten Termin auf der „Berglichkeit“ der Schlacht (ebd.). Die Ruechensteiner delegieren „einige jüngere Ratsherren“ (ebd.), deren habituelle Gegnerschaft zu Seldwyla womöglich noch nicht so unerschütterlich verkörpert ist wie die der älteren Vertreter. Die Seldwyler, „in zahlreicher Abordnung“ angetreten, begleiten den auszuhändigenden Farbtopf mit allerlei „lustigem Aufwand“, vor allem aber mit einem „Fäßchen ihres ältesten Stadtweines [...] nebst einigen schönen silbernen und goldenen Ehrengeschirren“ (ebd.). Gerne lassen sich die Ruechensteiner deswegen dazu verlocken, nach dem Friedensschluss im Seldwyler Rathaus an einem gemeinsamen Festschmaus teilzunehmen, dessen Aufwand sich unter der gängigen Devise von Wein, Weib und Gesang rubrizieren ließe, jedenfalls dafür sorgt, dass „die armen Ruechensteiner sich selbst vergaßen und ganz guter Dinge wurden“. Angesichts dieser demonstrativen Bewirtung, von Betörung und Verführung spricht die Erzählung an dieser Stelle passenderweise, wollen sich die heimgekehrten Ruechensteiner nicht länger lumpen lassen: Die Befürworter eines „Gegenbesuch[s]“

[...] gewannen einen Anhang unter der Bürgerschaft, vorzüglich durch ihre Beschreibung des reichen Stadtgerätes, womit die Seldwyler so herausfordernd geprahlt hätten, sowie durch das Herausstreichen ihrer Frauen und deren zierlicher Kleidung. Die Männer fanden, das dürfe man sich nicht bieten lassen, man müsse den eigenen Reichtum dagegen auftischen, der in den eisernen Schränken funkte, und die Frauen juckte es, die strengen Kleidermandate zu umgehen und unter dem Deckmantel der Politik sich einmal tüchtig zu schmücken und zu putzen. (V, 186)

So fängt alles an. Ein gutes halbes Jahrhundert vor Marcel Mauss' *Essai sur le don* (1924/25) überformt Kellers Erzählung den Antagonismus oppositioneller Festkulturen mit einer Logik des agonistischen Gabentauschs, an dessen grundsätzlichen Festcharakter ohnehin kaum zu zweifeln ist. Diese Festlogik sabotiert die Ordnung der vorher skizzierten polaren Heuristik von Grund auf und schon *per definitionem*. Der Gabentausch, als dessen Extremform Mauss bekanntlich den

potlatch, die demonstrative und gegebenenfalls existenzerstörende Gütervernichtung beschrieben hat, bedarf aufgrund seines Wettstreitcharakters zweier Parteien. Diese aber handeln eben nicht nur, ja nicht einmal primär gegeneinander, sondern zuallererst miteinander. An dieser Stelle kommt das Fest ins Spiel. Auch wenn seine Bedeutung als „*System der totalen Leistungen*“ (Mauss 1968, 22) weit über die beschränkte Ereignishaftigkeit des Fests hinausweist, ist nämlich der Gabentausch an Akte des Vollzugs unhintergehbar gebunden. Die Feste bieten ihm den Schauplatz, leihen ihm die „feierliche[n] Formen“ (Mauss 1968, 56). Mehr noch: als konkrete, wahrnehmbare soziale Handlung scheint der Gabentausch sich sogar in solchen Fest-Akten zu erschöpfen. Ebenso wenig wie an seinem grundsätzlichen Festcharakter aber, und das ist mindestens so wichtig, bestehen Zweifel an der ordnungsaffirmierenden, ja ordnungsbegründenden Funktion des agonistischen Gabentauschs: er ist als solcher eben keine Orgie, mag die Gütervernichtung auch noch so exzessiv ausfallen. Selbst wenn die Tauschakte bis zur Grenze individueller und kollektiver Existenzvernichtung „in einem unaufhörlichen Fest“ eskalieren können (Mauss 1968, 23), so bringt solche Verausgabung doch im selben Zug Prestigeordnungen sowie soziale Hierarchien hervor, innerhalb der beteiligten Parteien übrigens so gut wie zwischen ihnen. Man könnte diese komplexe Strukturbildung in Kellers *Dietegen* Schritt für Schritt nachzeichnen. Ich beschränke mich auf einige Anmerkungen zum Gegenfest in Ruechenstein, weil es nicht nur die Erzählexposition beschließt, sondern auch den Anlass zur Haupterzählung gibt. Die Ruechensteiner wetteifern nämlich erstens mit dem demonstrativen Bewirtungsaufwand, den die Friedensschlussfeier in Seldwyla initiiert hat. Sie beschließen aber zweitens, auch ihre eigene Festkultur mit ins gemeinsame Spiel bringen zu wollen und deshalb, um „eine zu lebhafte Fröhlichkeit heilsam und würdig zu dämpfen“, den Festtag „durch eine vorzunehmende Hinrichtung zu feiern“ (V, 187).

Es kommt allerdings in beiderlei Hinsicht anders, als die Ruechensteiner denken. Denn einerseits lauert der Eskalationsanlass der gemeinsamen Feier bereits in den Reichtümern, die die Ruechensteiner zum Gabentausch beisteuern wollen. Den Tisch decken nämlich „feine Tüchlein von ganz weißem Damast, welche bei näherem Hinsehen ein gar kunstreiches Bildwerk von sehr fröhlichen Göttergeschichten“ zeigen (V, 190); Szenen, die nur schlecht zur ernsten Würde der Ruechensteiner Ratsstube passen wollen. Und schlimmer noch: auf dem Geschirr zur „öffentlichen Mahlzeit“ entfaltet sich „eine glänzende Welt bewegter Nymphen, Najaden und anderer Halbgötter“; eine prächtige Silberschale, die in Gestalt eines „hoch aufgetakelte[n] silberne[n] Kriegsschiff[s]“ daherkommt, schmückt als Galionsfigur sogar „eine Galatea von den verwegsten Formen“ (V, 191). Das Festgeschehen selbst wird es sein, das diese Galatea ins Leben ruft. Schnell nämlich findet die „natürliche Heiterkeit“ (ebd.) der Seldwyler ihren ersten Anlass in der

besagten Ausstattung der Ratsstube. Ihr kompetitiver Blick auf die Festparaphernalien legt eine in deren düstere Symbolordnung immer schon eingelagerte, von den Ruechensteinern bisher buchstäblich übersehene Zeichenwelt ikonischer Libertinage frei; „voll lachenden Vergnügens“ wetteifern die Seldwyler zunächst unter sich mit Deutungen und Benennungen der „freien und üppigen Scenen“ (ebd.). Aber als den Ruechensteinern erst die Augen aufgehen über diese Dinge, derentwegen die Seldwyler da solchermaßen herumalbern!

Wie vom Himmel gefallen, erstarrten sie mit offenem Munde! Sie hatten in ihrem beschränkten Sinne all die Herrlichkeit noch gar nie genauer beschaut und Zierat schlechtweg für Zierat genommen, der seinen Dienst zu thun habe, ohne daß ernsthafte Leute ihn eines schärferen Blickes würdigen. Nun sahen sie mit Entsetzen, welch' eine heidnische Gräuelwelt sie dicht unter ihren ehrbaren Augen hatten. Aber sie waren empört über die neugierige und ungezogene Art, mit welcher die Seldwyler den unbedeutenden Tand ans Licht zogen, anstatt gesetzt und würdig darüber wegzusehen und nur die Kostbarkeit der Stoffe zu bewundern. (V, 192)

Doch als andererseits die angesetzte Hinrichtung die Ausgelassenheit des Gegenfests dämpfen soll, zeigt sich, dass und wie die gemeinsame Eskalationsverpflichtung solche Begrenzungslogiken längst infiziert hat. Zwar kontaminiert das kleine Fest des Strafens wirksam die Festfreude der Seldwyler. Aber die Ruechensteiner können sich nur kurz über den überbietenden Charakter ihrer Gegengabe freuen. Denn das Geschäft der Ruechensteiner Henker wird durch einen bereits eklatant seldwylerischen Charakterzug beeinträchtigt: Dietegen nämlich „war in der Zerstreuung des Tages schlecht gehenkt und zu früh vom Galgen genommen worden, weil die Beamten noch etwas von der Mahlzeit zu erschnappen gedachten“ (V, 194). Das Überleben der Titelfigur und in dessen Folge die eigentliche Erzählung erweisen sich so als Effekt der kollaborativen Festeskalation.

Das zieht aber drittens nach sich, dass die Festlogiken des polaren und kompetitiven Antagonismus nicht auf die Exposition beschränkt bleiben. Ihr Spannungs- und Steigerungsverhältnis prägt zunächst die weiteren Festszenen der Erzählung, die verlässlich an den krisenhaften Scharnieren der Handlungsdramaturgie platziert sind. Ich kann nur einige Stationen im solchermaßen kontaminierten Festbetrieb der Erzählung nennen: Die Serie beginnt schon auf der Heimreise von Ruechenstein und einer sommerlichen Lustbarkeit, mit der sich einerseits die Seldwylerinnen und Seldwyler „auf eigene Rechnung zu belustigen und von dem gehabten Schrecken zu erholen“ (V, 194–195) entschließen, bei der sich andererseits die zornige Retterin Küngolt des von den Seldwylerinnen reihum geherzten Dietegen bemächtigt. Die Serie wird fortgesetzt beim „Totenmahl“ für die Försterin, in dessen Verlauf, nachdem Wein und „Zuckerwerk“ zu zirkulieren begonnen haben, „der Traueranlaß [...] bald von einem Taufmahl nicht mehr zu unterscheiden“ sein wird (V, 214). In einer „wunderbaren Mischung von Trauer und Wein-

laune“ beschließt bei dieser Gelegenheit der Förster (V, 217), die Base Violande in sein Haus aufzunehmen; diese wird bald nicht nur dessen Ökonomie auf buchstäblich diabolische Weise zu regieren beginnen, sondern sie ist auch für die nächste festive Eskalationsetappe zum wenigsten mittelbar verantwortlich. Violande nämlich bringt jenen fatalen Liebestrunk ‚Gang mir nach‘ ins Haus, mithilfe dessen Küngolt bei einem spontanen Johannisnachtfest die „Köpfe“ der zufällig anwesenden Ruechensteiner Jünglinge in Beschlag nehmen will (V, 223) – was sie schließlich, gefangen genommen und als Giftmischerin verurteilt, anlässlich eines letzten Straffests der Erzählung mit ihrem eigenen Kopf bezahlen soll.

Es bedarf, viertens und letztens, eines eigensinnigen, wenngleich narrativ nicht unvorbereiteten Entschlusses seitens des Titelhelden, auf dass die von der Versöhnung zwischen Ruechenstein und Seldwyla eingeleitete Eskalations- und Kontaminationslogik festlicher Verausgabung stillgestellt wird. „Ich will nichts geschenkt haben und niemandem etwas schuldig bleiben“ (V, 243), erwidert Dietegen, als ihm Violande die Zumutung anträgt, Küngolt per Heirat aus den Händen der strafwilligen Ruechensteiner zu befreien und so die eigene Rettung aus diesen zu vergelten. Und so kommt es. In der Konsequenz bildet das anschließende zwiesame Hochzeitsfest der beiden den einzigen Festanlass der Erzählung, der sich den Kompensations- und Kompetitivitätsanforderungen der herrschenden Festlogik entzieht. Den Preis dafür lässt Dietegens Weigerung, sich länger den Bedingungen des antagonistischen Gabentauschs zu unterwerfen, bereits erahnen. Der Weigerung entsprechend wird nämlich das letzte Fest der Erzählung ein buchstäblich asoziales, sein Festcharakter damit seinerseits höchst prekär: „In tiefer Stille und Einsamkeit saßen sie nun neben einander, sie in ihrem Kranze und er mit abgelegten Waffen, und nachdem sie ihr einfaches Mahl genossen, gingen sie zur Ruhe“ (V, 248).

Ich habe eingangs die „Eintracht“ (ebd.) unterstrichen, mit der die Erzählung das anschließende Eheleben der beiden beschreibt. Wie man, der Logik von Kellers Erzählung nachspürend, feststellen kann, hat diese deeskalative Eintracht einen hohen Preis. Zu haben ist sie nur, wenn man wie Dietegen nichts mehr schuldig bleiben und nichts geschenkt erhalten will – wenn man sich also dem Eskalationsgeschehen des Gabentauschs entzieht. Das Ende der Feste aber wäre der Tod des Sozialen.

Literatur

- Andermatt, Michael. „Der grüne Heinrich (1854/55, 1879/80)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Böhler, Michael. „Fettaugen über einer Wassersuppe‘ – frühe Moderne-Kritik beim späten Gottfried Keller. Die Diagnose einer Verselbständigung der Zeichen und der Ausdifferenzierung autonomer Kreisläufe“. *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Hg. Thomas Koebner, Sigrid Weigel. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 292–305.
- Capitani, François de. „Eidgenössische Feste“. *Historisches Lexikon der Schweiz*. Bd. 4. Basel: Schwabe, 2005. 122–123.
- Haug, Walter und Rainer Warning. „Vorwort“. *Das Fest*. Hg. Walter Haug, Rainer Warning. München: Fink, 1989. xv–xvii.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Kammer, Stephan. „Zwiefalt. Struktur und Referenz in Gottfried Kellers Erzählung *Das verlorene Lachen*“. *Make it real. Für einen strukturalen Realismus*. Hg. Stephan Kammer, Karin Krauthausen. Zürich, Berlin: diaphanes, 2020. 81–113.
- Mauss, Marcel. *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Übers. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.
- Pieper, Josef. *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*. München: Kösel, 1963.
- Schuler, Johann Melchior. *Die Thaten und Sitten der Eidgenossen. Ein Handbuch der Schweizergeschichte*. 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage. 7 Bde. Zürich: Schulthess, 1842–1856.
- Schwarz, Peter Paul. „Zur Bedeutung der Kindheit in Kellers *Dietegen*“. *Wirkendes Wort* 35 (1985): 88–99.
- Swales, Erika. „Gottfried Kellers (un)schlüssiges Erzählen“. *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. Hg. Hans Wysling. München: Fink, 1990. 91–108.
- Swales, Erika. *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and „Die Leute von Seldwyla“*. Oxford: Berg, 1994.
- Weber, Werner. „Am Mythenstein. Volk – Fest – Dichtung bei Gottfried Keller“. *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Hg. Paul Hugger. Unterägeri: W&H Verlags AG, Stuttgart: Metzler, 1997. 211–229.

Michael Lipkin

“A Public Spectacle”

Keller, Schiller, and the Civic Festival

1 Introduction

Late in *Der grüne Heinrich* (1879/80), the titular protagonist of Gottfried Keller’s novel sits alone in his room and weighs the merits of various ways of living. How are the demands of work and material existence to be balanced with the need to live creatively, authentically? Against the example of a popular can of lentils, which, though useless, briefly made a fortune for its inventors and the workers who manufactured it, Heinrich holds the example of Friedrich Schiller. For Heinrich, Schiller, who succeeded in his artistic calling despite enormous pressure to give up, is the rare human being in whom “life and thought, labor and spirit, are all one and the same activity” (I, 42).¹ Schiller’s death from tuberculosis at the age of forty prevented him from aging into the role of cultural patriarch. He remains for Heinrich and for Keller the young poet whose likeness graced the flyleaves of countless editions in countless lending libraries during the springtime of peoples in the 1840s: the handsome young idealist, the defender of freedom and emancipation, the political author par excellence.

What distinguishes Schiller among the cultural figures in Keller’s oeuvre is his association not with a particular work but with a medium: that of the civic festival. According to Richard Ruppel, the outdoor festival, or *Festspiel*, was a cultural tool employed by the liberal Swiss government of the 1830s “to produce a sense of national unity in a country that was as yet a patchwork of peoples, languages and cultures” (2010, 159) – a country that would continue to see violent conflagrations until it ratified its constitution in 1848. While the written word cleaved audiences along lines of language and class, the civic festival modeled national unity by putting the people themselves on stage. In this article I will examine Keller’s treatment of Schiller and the civic festival in three distinct phases of his career. The first section will focus on the Tell festival in *Der grüne Heinrich*, whose first draft was composed in the late 1840s and early 1850s, when the golden age of Swiss liberalism was still in living memory. The second section will examine Keller’s participation in the Schiller Centennial of 1859, now as a known figure in Swiss letters, addressing a national audience.

¹ All translations from Keller’s works in this essay are mine.

And the third will consider Keller's settling of accounts with Schiller and the festival in his final novel from 1886, *Martin Salander*, written after two decades as Secretary of the Canton of Zurich.

It will not be my aim here to trace the influence of Schiller's political poetics on Keller's. This task has already been carried out (Reichert 1949; Szabó 2006). Instead, my study of the civic festival will seek to bridge two discussions in the Keller scholarship, one old, one new. The old question is how the formal structure of Keller's poetics express his politics, especially what Georg Lukács calls his commitment to "plebian democracy," a democracy that would represent petty craftsmen and the peasantry as well as the propertied classes (Lukács 1951, 149). Though a handful of penetrating studies have treated this subject over the last decades (Amrein/Herzog 1992; Andermatt 2013; 2016), the peak of interest in the political Keller came during the interwar years amid the first wave of studies that sought to systematize Keller's work into a coherent philosophy (Kriesi 1918; Röfller 1931; Lukács 1951). The new question is the role played by various media, both artistic (painting, literature, drawing) and technical (archiving, framing, collecting, printing) in constituting the fragile reality of Keller's texts (Groddeck 2009: Amrein 2016; Downing 2018).

Against this backdrop, the central contention of my article is that in his treatment of the civic festival the "old" political Keller and the "new" medial Keller are one and the same. Since for Keller and for Switzerland, "the true rule of the people" (VIII, 179) was as yet a nascent ideal, the problem of representation is also a problem of ethics. If true democracy does not yet exist, then its depiction can only be a substitution for the reality of individual life, void of the legitimacy that would be the basis for its instructive power. This problem finds its most rigorous articulation in the passages in Hegel's *Phenomenology* on the combat between "the way of the world" – individual abilities, desires, and experiences – and "virtue," the dissolution of these in submission to a universal law. This is a battle that virtue is fated to lose:

Virtue, therefore, is defeated by the "way of the world" because virtue's goal is actually the abstract, unreal *essence* [. . .]. Virtue wanted to consist in bringing the good into real existence by sacrificing individuality, but the side of reality is itself nothing else but the side of individuality. [. . .] The "way of the world" was supposed to misuse the good because its use of the good was based on individuality; but individuality is the principle of the *real* world, since it is precisely individuality that is consciousness. (Hegel 1986, 288–289; my translation)

Since reality is experienced by individuals *as* individuals, virtue, as the vision of the universal good (true democracy) is always hollow and abstract, a mere substitution for the richness of individual experience. By what right can a democratic

art ask its readers to sacrifice their gifts, their powers, and their inclinations for a commonality that, because it can never be identical with them, must be false? What is required is a medium that makes this commonality manifest while preserving the wealth of individual experience. For Keller, the civic festival is the medium that solves these two seemingly intractable problems. At the same time, the very posing of the problem reveals, as is so often the case in Keller, a deep ambivalence about the political power of his work and the increasing political mediocrity of his time. This ambivalence, I will conclude, pushes the late Keller to abandon the civic festival entirely and to attempt a new critical basis for his political poetics.

2 Keller and Rousseau: The Tell Festival

In this section I will examine the role played by Schiller and the Tell festival in the 1879/80 edition of *Der grüne Heinrich*.² My argument will be twofold. First, I will show that the civic virtue of the festival as a medium lies in its unique ability to produce a representation that is identical with what is represented. And second, by connecting the scene to Jean-Jacques Rousseau's antitheatrical polemic, the *Lettre à M. D'Alambert sur les spectacles*, I will show that the novel's idealization of the festival reveals an anxiety about the civic usefulness of the novel as an essentially solitary medium. This anxiety, I will conclude, is two-sided in its turn, insofar as it contains a reluctance to let go of individual experience for the sake of civic virtue.

When Schiller is first mentioned in *Der grüne Heinrich*, his name is bathed in the roseate glow of Heinrich's childhood. It recalls the time when his father, a master stonemason, was still alive, and his family had not yet been thrown into a state of financial precarity by his untimely death.³ These happy years also coincide with the republican spirit of the 1820s, the time when, as Heinrich recalls it, "a large number of educated men among the ruling classes of Switzerland, themselves taking up the now clarified ideas of the great Revolution, prepared a fecund and thankful soil for the July days, and carefully nurtured the noble qualities of culture and human dignity" (I, 22). This spirit trickles down Switzerland's social ladder to the Lees, who "belong to the working middle class, which has always

² Though the scene also occurs in the first version of *Der grüne Heinrich*, the second version places special emphasis on the Tell festivities by deleting Heinrich's recollection of the Bern shooting festival. For this reason, I will work with the second version.

³ Schiller is further decoupled from Goethe in that, while Heinrich's encounter with Goethe is a solitary one, his encounter with Schiller is a collective one.

found its roots and renewed itself among the people of the countryside" (I, 23) – a class Heinrich distinguishes from "higher society's" taste for finery by its thoughtful practicality and tireless diligence (I, 19), evident in the numerous reading societies, lending libraries, and public schools established in this period. To make up for their lack of formal education, the circle of craftsmen around Herr Lee read any book they can obtain, above all the works of Schiller, whose classicism they read in the light of the Greek War of Independence. To Heinrich's father and his cohort, Schiller's excellence lies not in his poetic mastery, but rather in the breadth and variety of the Schillerian project, which runs the gamut from his lofty, inaccessible aesthetic writings to the highly readable prose of his histories. Insofar as his dramas depict the struggles of the aristocracy, they do not directly represent the craftsmen's own historical and political situation but are only stand-ins. Yet through their labor and communal effort, they are able to turn these substitutions into true representations:

Simple and thoroughly practical as they were, they could never find complete enjoyment in dramatic readings in negligee; they wanted to see these great creations before them in the flesh, in living color, and since there was no question of a permanent theater in the Swiss cities of that period, they quickly decided, once again fired by Lee, to act the plays out themselves, as well as they could. The stage and its mechanical devices were admittedly built more quickly than the parts were learned, and some of the men tried to deceive themselves about the importance of their task by driving nails and sawing boards with increased vigor; nonetheless, it cannot be denied that a great deal of the artfulness of expression and of pleasing deportment, which remained with nearly all of these friends, can be counted as the result of these dramatic exercises. (I, 25)

Work and leisure, the world-historical and the everyday, are indistinguishable here. Since the performance of the plays and the construction of the sets to perform them contribute to the making of a national democratic culture, each man who takes part in this collective enterprise is able to step onto the stage of history, where, without knowing it, he picks up the "artfulness of expression" and "pleasing deportment" of Schiller's poetic speech.

These early passages foreshadow the last chapters of the novel's second book, when Heinrich recalls in vivid and colorful detail the town's production of *Wilhelm Tell*. For Heinrich, the day-long performance is one of the most significant events of his youth. It is the setting of his first and most ardent patriotic feelings and of his first disappointing glimpse into the workings of local government. The liberation of these energies and their attachment to the Swiss nation also coincides for Heinrich with a romantic and sexual awakening – it is the date of his first kiss with his cousin Anna and of his first sexual encounter with the sensual widow Judith. The choice of Schiller's work is not accidental. Schiller's last play from 1804 recounts the founding myth of Swiss nationalism:

the struggle of the original three Swiss cantons against Habsburg oppression and their formation into the Swiss confederacy. The performance remembers and repeats the two primal scenes of Swiss democracy. The first, echoing the Book of Genesis, is Tell's shooting of the apple off his son's head in an act of Abraham-like sacrifice redeemed not by faith but – significantly for Keller's association of Schiller with the craftsmen's diligence – by Tell's skill and determination.⁴ The second, echoing the *Oresteia*, is an act of comity, the oath on the Rütli meadow, where the elders of Schwyz, Uri, and Unterwalden liberate themselves from the endless cycle of reprisal and revenge to form the first Swiss state.

In her analysis of Keller's *Am Mythenstein* essay, Ursula Amrein stresses the transmedial character of Keller's imagined alternative Schiller celebration. The scene, which Keller wrote after witnessing the dedication of the Schiller Stone at Lake Lucerne in 1860, blends literature, theater, painting, song, dance, and sculpture into a *Gesamtkunstwerk*. The text advances a "vision of a national civic festival tailored to Switzerland. In this vision, theater and politics melt into a single work that not only combines various art forms, but also has the effect of forming a community, while contributing to the renewal of theatrical culture" (Amrein 2016, 221–222). This transmedial aspect is notably absent from the *mise-en-scène* of the Tell performance in *Der grüne Heinrich*. In Heinrich's narration, the civic festival does not blur the boundaries between various artistic media. It is instead a medium all its own – able as no other medium or combination of media to fuse artistic representation and lived reality. For in the "patriotic performance" that Heinrich's fellow citizens have created out of the "uncouth buffoonery" of the Catholic carnival (I, 358), the residents of the town are no longer passive observers but historical agents, the subject-object of history:

By far the greater part of the throng of actors were, as shepherds, peasants, fishermen, and hunters, to play the people and had to go in their masses from scene to scene, where the action was taking place, carried by those who felt qualified to play a prominent role. Young girls also took their place in the ranks of the people, taking part primarily in the general singing, as the individual female parts were played by boys. (I, 359)

⁴ The later Schiller's ambivalent relationship to political violence in *Die Jungfrau von Orleans* and *Wilhelm Tell* sits awkwardly with Heinrich's recollection of Swiss liberalism as the "clarified" [*erklärte*] – which is to say, nonviolent – form of "the ideas of the Revolution." Keller's recourse to an artistic medium to realize the cause of democracy and national unity can be read as a rejection of revolutionary violence as a political tool and a repudiation of his own participation in the *Sonderbundskrieg*.

The decisive boundaries crossed by the Tell festival are not those that divide literature from theater or theater from painting but the boundaries that divide artistic representation and reality, public and private life, spectator and actor:

The scenes of the main action were distributed among all of the different locations, each according to its particular character, so that those in costume and the crowds of spectators rippled back and forth festively. (I, 359–360)⁵

For this was the loveliest thing about the festival, that no one held fast to the limitations of the theater, that one did not wait to be surprised but rather moved around freely and as though out of reality itself and on one's own met in the places where the action was taking place. (I, 366–367)

The props for the performance are taken from the town's cabinet of historical curiosities. These are no longer musealized curios, substitutions for a long-gone era; they are once again living objects in the flow of historical time, representations of the struggle for democracy and nationhood in the present. The boundaries of the stage are broken, and its action is woven into the rhythms of town life. The townspeople break off to go about their business as needed – in one memorable moment, the actor playing Arnold von Melchtal pauses to sell an ox to the local butcher. And where on the page Schiller's lofty versified language is a substitution for real speech, the language of the Tell festival is also made representative of those it depicts. The script for the performance is not that of the original play but the bowdlerized version taught in the local school. "It is a book the people are very familiar with, because it expresses in a wonderful manner their way of thinking and everything they hold to be true," Heinrich says of this decision (I, 359). And later: "The speeches were not delivered theatrically, with theatrical gesture, but more in the manner of a popular assembly [*Volksversammlung*], sonorously, monotonously, and in something of a singsong, because after all it was poetry" (I, 370). In the space of the festival, the life of the town's unremarkable residents becomes identical to that of their national founders and original rulers, and the work of art identical with its subject of representation, the people.

⁵ These passages also invoke another modality of the civic festival, the procession, whereby the spontaneously gathered crowd would reclaim public space by marching from one symbolic destination to another. In his analysis of accounts by tourists who had come to France to witness the Revolution, Patrick Primavesi writes: "The 'boundaries' of the festival, which could result from a spontaneous gathering, were as fluid as those of the theater [. . .]. [T]he power of the procession, with its appropriation of public spaces on streets and squares, [was] to fix the topography of the revolution" (2008, 200–201).

Unmistakable in these scenes are the political aesthetics of Keller's Swiss countryman, Jean-Jacques Rousseau. Keller acknowledged this debt in an autobiographical sketch from 1876, while he was revising *Der grüne Heinrich* into its second version. "The description of childhood itself is almost all true," he wrote, "with a touch here and there, albeit a mild one, of Rousseau's confessional severity" (XV, 403). Here Keller is referring to the novel's early chapters, which chronicle his youthful misdeeds with Rousseau's distinctive mixture of shame and wonderment. It is the Tell chapters, however, that truly engage Rousseau, rather than imitate him – particularly his celebration of the folk festival in the 1758 *Lettre sur les spectacles*. Like the Tell performance, Rousseau's panegyric against the public theater identifies the festival's tumult, its singular ability to burst the boundaries of the stage and rush into life itself, as the source of its civic virtue:

Let us not adopt these exclusive entertainments which close up a small number of people in melancholy fashion in a gloomy cavern, which give them only prisons, lances, soldiers and afflicting messages of inequality to see [. . .] It is in the open air, under the sky, that you ought to gather and give yourself to the sweet sentiment of your happiness [. . .]. (Rousseau 1968, 125)

In this passage, Rousseau's praise of the physiocratic vigor of the outdoor festival evokes an iconic image from another foundational text of civic aesthetics, namely, the cave from Plato's *Republic* (2006, 225–235). For Rousseau, the cave of miserable prisoners enchanted by the flickering shadows, which they accept as substitutions for things themselves, was, in effect, the first theater. Since the shackled prisoners have no hand in conceiving or bringing to life what is on stage, they have no way of distinguishing substitution from representation. The compact between author, performer, and audience is only another form of self-imposed ignorance and passivity – its parallel in public life is a political quietism content to passively accept substitute rulers in lieu of taking up the active work of representation. The festival, by contrast, draws the audience out of the dim light of falsity and into the daylight of truth:

But what then will be the objects of these entertainments? What will be shown in them? Nothing if you please. With liberty, wherever abundance reigns, well-being also reigns. Plant a stake crowned with flowers in the middle of a square; gather the people together there, and you will have a festival. Do better yet; let the spectators become an entertainment to themselves; make them actors themselves; do it so that each sees and loves himself in the others so that all will be better united. (Rousseau 1968, 126)

Out of doors, the members of the crowd can at last represent themselves to themselves as a united people. In a truly democratic art, the subject, the object, and the medium that unites the two must be identical.

Keller could, of course, have drawn on any number of historical examples for the Tell scene. The specifically Rousseauian influence on *Der grüne Heinrich* lies in the way that the idealization of the festival as the sole truly democratic medium casts a shadow on the political virtue of all other media. All in all, the *Lettre* contains just a single example of successful civic art: Rousseau's memory of a spontaneous celebration that erupted in Geneva upon the arrival of a regiment of soldiers from St. Gervais. In his recollection of the scene, Rousseau remembers how his father, Isaac Rousseau, pointed to the passing soldiers and uttered the phrase so famous that it must be given in the original French: "*Jean-Jacques, aime-ton pays!*" (Rousseau 1968, 125). This celebration has no prompting, no script, no plot, no versification. It is the work of no author and has no afterlife as an ossified piece of civic-religious idolatry, like the portrait of George Washington stamped on the American dollar bill. But this scene is relegated to a footnote. The rest of the *Lettre* closely analyzes specific works of French theater (Crébillon, Voltaire, Molière), considering and rejecting the civic value of each playwright in his turn. The core of the *Lettre* is not a plea for the festival but rather the claim that no theater can successfully instruct the citizen. Theater cannot do so because it inflames the passions, which are the enemies of civic virtue. A drama that had no effect on the passions would, in Rousseau's view, cease to be drama:

A man without passions or who always mastered them could not attract anyone. And it has already been observed that a Stoic in a tragedy would be an insufferable figure. In comedy, he would at most cause laughter. (Rousseau 1968, 37)

It is therefore the paradox of representation, which Franklin Rudolf Ankersmit identified in *Du contrat social*, and not its solution (the civic festival) that is the focus of the *Lettre*: that art can only become a tool of civic instruction, a representation, when it ceases to be art, just as a government can only be truly democratic when it ceases to be a distinct governing body. For the point at which art deviates from reality – the point at which art becomes art – is the point when it becomes a mere substitution for reality, either "a fraud or a perverse lie" (Ankersmit 2002, 278). Thus, the conception of a medium that resolves this paradox doubles as a condemnation of the art of drama, and, by implication, of all other art forms. This condemnation will be felt in the later chapters of *Der grüne Heinrich*. When Heinrich has abandoned Switzerland to pursue a career as a painter, the rosy memory of the Tell festival will darken into a nightmare in which he is hunted by the marksman.

The recourse to Rousseau in *Der grüne Heinrich* consequently reveals the uncertain status of the novel's own utility as a political medium. For while the *Lettre* is a polemical work of cultural criticism, situated beyond the paradox of

representational art, *Der grüne Heinrich* is a novel, situated very much within it. This uncertainty is apparent in the uneasy coda appended to the Tell festival. During the feast that follows, a squabble arises between a timber merchant and the actor playing Tell, still in costume, over the placement of a new highway, which each man wants diverted to run past his business – a premonition of the adult Heinrich's disappointed observation, upon his return to the newly formed Swiss republic, that even in a democracy "each man worked to steer the streams to his own mill" (III, 266). Beneath this petty disagreement lies a conflict between two modalities of civic media. As befits a man who profits from the tearing down of old structures and the building of new ones, the timber merchant holds that permanent objects are incompatible with the march toward freedom. In his view,

a people that built palaces was only appointing elegant tombstones for itself and could best survive constant change by allowing itself to be carried along under its banner, easily and nimbly; only a people who understood this, who were always armed and ready to march without unnecessary baggage but provided with a well-stocked treasury, whose temple, palace, fortress, and home, all in one, was the light, airy, and yet indestructible traveler's tent of the people's intellectual experience and their principles, which they could take with them and set up in any and every place; only such a people could secure for itself the hope of true permanence, and it would even be able to maintain its geographical home all the longer for it. (I, 378)

Like Socrates, who only permitted in his ideal city martial Dorian songs in times of war and light-hearted Phrygian songs in times of peace (Plato 2006, 86–89), the merchant allows only for the civic value of "rhetoric and song, because they fit in with his traveler's tent, cost nothing, and did not take up any space" (I, 379). He links the medial logic of the song and the festival to a civic ethics. He embraces media that promote collectivity over those that promote individuality; he prefers public utility to beauty. The festival belongs, as a public undertaking, to the world of work, and so promotes the industry that keeps a people virtuous and free. And since the festival leaves no lasting object, it resists the nostalgia that impedes the sweeping away of old social relations to make way for the arrival of true democracy. Tell, meanwhile, asserts the civic virtue of durable media. He lives in the house of his forefathers, which is decorated with remnants of the past and paintings of Swiss history. He links object-oriented forms of civic art to a rival codex of civic virtue: he believes

that a free citizen should work and take care to arrange for himself an independent income, but no more, and when a free citizen's affairs were going smoothly, then what was becoming in the man was a decorous leisure, sensible conversation over a glass of wine, an edifying contemplation of the past of his country and the future. (I, 380)

Here the connection to the nation is to be found in a shared cultural patrimony, passed down from generation to generation in the art object. The democracy of the future is to be found in a connection to the past. Freedom is to be found not in shared work but in private contemplation – in leisure.

In his reading of the Tell festival, Peter Lindhorst observes that Keller's coda overturns the triadic model of history Schiller employs in *Wilhelm Tell*. This model, itself drawn from Rousseau's *Social Contract*, "can be described, to put it simply, as the depiction of an idyll, the destruction of this idyll, and the coming into being of a higher idyll" (Lindhorst 2003, 11).⁶ The historical distance between Keller's modernity and Schiller's classicism is apparent in the absence of the third moment of the triad, the higher idyll. The present of *Der grüne Heinrich* is one of irresolution. The source of this irresolution is the rise of wage labor: "it is not a person, like Geßler, who destroys the village idyll but rather an economic conflict" (Lindhorst 2003, 11). The historical difference points to an irreducible tension in the novel's political poetics: even a successful representation of the people as their own rulers is ultimately a substitution for the real "way of the world," which, as Hegel claimed, is and will always be individual. This tension dovetails with the novel's reluctance to accept its own idealization of the civic festival as the only legitimate form of republican art. The squabble remains unresolved, and the reader is left with a "tetralema."⁷

On the one hand, the civic festival in *Der grüne Heinrich* succeeds in creating a democratic medium in which the represented truly represent themselves. It does so by rejecting the medium of the individual, physical art object as substitutive – it also rejects it on civic-ethical grounds as being too solitary, too leisurely, and too wedded to the past. In its fundamental collectivity, however, the civic festival loses the chance to win individual experience – pleasure, contemplation, pride of ownership – to the cause of civic virtue. The novel, on the other hand, seeks to appeal to these and to wed them to the cause of democracy. But in doing so, it is stricken with the perpetual anxiety that, however noble its intentions, the visions of democracy it offers can be nothing more than "a perverse lie" and that its desire to leave behind a durable object make it an encumbrance to the march of progress. The novel worries that the solitary contemplation needed to engage it is at bottom nothing more than laziness and

⁶ This portion of Lindhorst's argument draws, in its turn, on Wolfgang Rohe's (1993, 61–63) analysis of *Wilhelm Tell*.

⁷ I take this term from Alexander Honold's recent study of Keller's ethics in the *Seldwyla* cycle. Honold defines the "tetralema," which he borrows from Julia Kristeva, as the intersection of the "either-or" with the "neither-nor" when two contrasting ethical modalities are considered (2008, 15).

selfishness. And in the end neither the civic festival nor the novel can improve the lot of a needy citizen. As Heinrich observes at the festival's end, when the tables are cleared away: "Even this festival would have been a very miserable affair with a hungry belly and an empty purse" (I, 389).

3 Two Schiller Celebrations – *Prolog zur Schillerfeier* and *Das große Schillerfest*

In November 1859, over 440 cities across the world organized a three-day celebration for Schiller's hundredth birthday. As far away as New York, middle-class students, professors, merchants, politicians, and bureaucrats participated in long torch-lit marches in memory of the poet of freedom and universal humanity. In these gatherings, "the German bourgeoisie – and to some extent the working class – affirmed that, more than anyone else, Schiller had voiced the longings and aspirations of the German nation; that he could, consequently, be regarded as the spiritual leader on the road to national unity" (Hohendal 1989, 179–180). Keller had been asked by the actors of the theater in Bern to compose a poem for them to recite as a prologue to the city's festivities. In a letter to Ferdinand Freiligrath the following year, Keller expressed his displeasure with the result, *Prolog zur Schillerfeier in Bern*, which was to be published in a Schiller festival volume edited by Ignaz Troxler (Baechtold 1903, 458). The following year he composed another reflection on the occasion, tellingly titled *Auch ein Schillerfest*, which he appended as a coda to the first edition of his *Der Apotheker von Chamouny* collection in 1882, and later included in his collected poems, its title softened to *Das große Schillerfest*. In this section I will contrast these two poems' depiction of the Schiller centennial.

The "Prolog," I will argue, is a work of institutionalized political pageantry, written for official festivities organized 'from above' by the local authorities in Bern. It takes the 'beauty' of Schiller's *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* as a metaphor for the festival itself, a medium in which activities from distinct spheres of life, private as well as public, become representations of civic virtue and national unity. *Schillerfest*, on the other hand, discards the institutional framework of the representation as problematic and emphasizes the radical inclusivity of Schiller's concept of universal humanity, which Keller extends to the lowest and most destitute members of society. The civic festival is no longer concerned with the problem of self-rule; instead, it is a medium in which the granting of dignity and the amelioration of suffering become representations of true democracy in the world-historical sense. I will also engage

each poem's treatment of the Schiller festival as a centennial. Where the "Prolog" deploys the calendar date as a cultural technique for uniting past, present, and future in a single representation, *Schillerfest* rejects historical thinking wholesale as a hollow substitution for the physical needs of bare life. Taken together, the two poems register Keller's increasing distance from the official character of the civic festival and demonstrate an attempt to follow the democratic implications of the festival medium to their radical conclusion.

In her study of Keller's early poems, Regina Hartmann stresses the medial uniqueness of Keller's political poems from 1843/46, that "the poem-notebooks are their own medium, a kind of lyrical diary" (Hartmann 2012, 75).⁸ The calendar date attached to each poem anchors its political content in historical time, linking Keller's life and his poetic production to the Sonderbund War against the Catholic cantons of Switzerland, which Keller participated in as a military volunteer. The "Prolog" opens with a reflection on the interpellative power of the date marked by the Schiller centennial ("der Ehrentag") by returning to Schiller's birth, surveying the wars and revolutions that have fallen on that date in the intervening time:

Leaping over the graves to reach back
 And to return to the elected day,
 Which bore all of this light, this life.

Die Gräber überspringend rückzugreifen
 Und den erwählten Tagen nachzugehen,
 Die all das Leben und das Licht geboren. (IX, 222)

This backward glance from the present to the past is followed, in the next lines, with a forward glance from the past to the present. The poet proceeds to conjure the image of Schiller's Swabian mother nursing the infant Schiller at her breast. An act of historical mercy blinds her to the destiny of the child she holds:

For if she knew what she held in her hands,
 Her weak heart would have beat confused
 From pride and joy or from horror,
 And the white sustenance would have flowed stormy to the child,
 Sickening the first sweet nourishment.

⁸ Hartmann's argument draws heavily on Walter Morgenthaler's reading of the same poems (Morgenthaler 2008, 175). The above quote refers to Morgenthaler's methodology as well as to the poems themselves.

Denn wüßten sie, was sie auf Händen tragen,
 Schläge hochverwirrt ihr weiches Herz
 Vor Stolz und Wonne oder auch für Grauen
 Und stürmisch floss dem Kind die weiße Nahrung,
 Das erste süße Mittel widern. (IX, 222)

This glance toward the present is extended toward a glorious future, whose dawn is breaking on the day of the centennial:

But today, when the day has for the hundredth time
 Gloriously arrived again and shone a hundredfold,
 Today we look with longing at the brilliant man,
 Whom this sun has brought to us,
 And see his path in the dawn light
 Shine over us, a bright reproach
 On this fallow field of a transitional time.

Doch heute, wo der Tag sich hundertmal
 Ruhmvoll erneut und hundertfältig leuchtet,
 Heut schau'n wir sehnsuchtsvoll den lichten Mann,
 Den jene Sonne uns heraufgebracht,
 Und sehen seine morgenrote Bahn
 Mit hellem Vorwurf uns herübergläzen
 Auf dieses Brachfeld einer Zwischenzeit (IX, 223)

Where the medial construction of the Tell festival blended the heroic and the ordinary, the artwork and life, and the rulers and the ruled into a single representation, in the "Prolog," the iterative nature of the date and the festival that occurs on it unite past, present, and future. The image of democracy that emerges is, accordingly, a grandiose one. The festival does not represent self-rule but rather the grand sweep of a historical mission: darkness and daybreak, covenant and fulfillment. Schiller is cast as a deity, standing by the "children and the children of the children" (IX, 223) of the Abraham-like Swiss people until they have learned to satisfy the freedom they crave as the infant Schiller once craved his mother's milk.

Though *Der grüne Heinrich* and the "Prolog" depict Schiller as safely fixed in the cultural firmament of nationalist democracy, his political relevance to the nationalist movements of the forties and fifties had not gone unchallenged. In 1859, Julian Schmidt, coeditor of the influential *Grenzboten* journal, had published a critical evaluation of Schiller's work. Like Keller, Schmidt had harbored revolutionary sympathies in the 1840s; like Keller's, these had cooled into a nationalist liberalism by the 1850s. From this standpoint, Schmidt took Schiller to

task for the poet's fascination with royal power and rejected his entire political vocabulary – the ideal, universal humanity, freedom – as poetic abstraction, mere substitution for the political realities of his time (Schmidt 1859, iii–iv). For Schmidt, the nationalist revolutions had given a real content to these abstractions: trade, parliamentary democracy, military conscription, the struggle for nationhood – these constitute true freedom (1867, 540–541). The following stanzas of the “Prolog” place Schiller in Schmidt's aesthetic-historical framework, seeking to rehabilitate his image as a purveyor of substitution in governance and poetry alike:

Never are we stirred by that which is unreachable.
Nor does lazy adoration prompt us
To make an image and to worship it.

Nie röhret uns, was unerreichbar ist.
Auch kitzelt uns nicht müßige Verehrung,
ein Bild zu schaffen und es anzubeten. (IX, 224)

Like Schmidt, the poem attaches a negative connotation to the words *müßig*, *Verehrung*, *anbeten*, and *unerreichbar* – casting poetic and political substitution as self-alienating and self-subjugating idolatry. But where, then, does the civic virtue of Schiller's work and the festival devoted to him lie? What political use do Schiller and the festival serve for a freedom-loving and self-governing people? What is truly representative in his work?

The answer comes in the following stanza, which contains an anaphoric listing of “beauty's” services to the nation. Unlike beauty that is “full of vanity / And in self-love decks itself in peacock feathers,” which is the same beauty that “nourishes the despot” (IX, 226–227), this beauty:

[. . .] purifies the priest's word to pure love,
It perfectly brightens the councilor's mind,
It makes the warrior's weapons sharp and gleaming,
It ennobles the hard labor of the workman,
Elevates the merchant above the danger
Of burying his heart in his treasures,
And protects, as from the rust of raw greed,
Against the womanly unnerving of the senses;
And even from passion, which never dies,
It draws out the venom that leads to destruction.
Around all of them, it winds an enchanted band
That makes us equal in the nobler sense of the word,
Valuable and capable of the goal of freedom.

Sie klärt des Priesters Wort zur reinen Liebe,
 Sie hellt dem Ratsmann trefflich den Verstand,
 Sie macht des Kriegers waffenscharf und glanzend,
 Dem Werkmann adelt sie die harte Arbeit,
 Erhebt den Kaufmann über die Gefahr,
 Sein Herz in seinen Schätzen zu begraben,
 Und schützt, wie vor dem Rost des rohen Geizes,
 Vor weiblicher Entnervung seinen Sinn;
 Und selbst der Leidenschaft, die nimmer stirbt,
 Nimmt sie das Gift, das zum Verderben führt.
 Um alle windet sie ein Zauberband,
 Das gleich uns macht im edleren Sinn des Wortes,
 Wertvoll und Fähig zu der Freiheit Zwecken. (IX, 226)

Schiller's beauty is not an aesthetic effect. It is a metonym for the festival in his honor: a representative medium in which instances of private self-interest become representations of civic virtue, and in which ostensibly distinct spheres of life, like religion, war, commerce, and politics, represent the same national struggle for self-determination. Like the festival, which physically draws these spheres together into one common gathering, beauty erases the boundary that divides public and private, leisure and labor, individual and collective for the Swiss citizen "so that his work succeeds in a festive manner and so that the festival becomes for him the most beautiful work" (IX, 225).

Though Keller disavowed the "Prologue," the poem is a useful contrast to the depiction of the Schiller centennial in *Schillerfest*. Notably, the latter poem has no date. While Keller had written the *Apotheker* collection to satirize Heinrich Heine's "political capriciousness," after failing to publish the volume, he set it aside for twenty years. As Philipp Theisohn has observed, this was a common practice for Keller, who frequently reworked the substance as well as the form of his poems, making them difficult to place historically or biographically (2016, 173). But given the jaundice of the later Keller's political outlook, the reluctance to link the poem to the national Schiller festivities is better explained, as Ursula Amrein writes of the *Mythenstein* essay, by his "vehement self-distancing from the institutionalization of a Swiss national theater" – and one might add, from the cultural trappings of Swiss liberalism entirely (2016, 221). The events of the poem take place on a snowy and rainy November day, in the season of destitution and privation, far away from the sweep of historical time. In lieu of trade and commerce, the poem focuses on the barest struggle for survival. A destitute woman, heavy with child, forages for dry firewood in the mountains. Walking along the forest path, she encounters a familiar Kellerian type, the hardy Amazon. She, too, is pregnant: "Big and strong, expecting / Heavy wood upon her head."

She asks the distraught stranger what is troubling her. The first woman replies that her husband was recently killed felling wood and that she is now struggling to provide for her children:

“Life must come to life,
And it presses and increases,
And your heart is sick to death!

Like an animal on the wild heath,
I seem, with no God,
With no God and with no stars
To wander starving, reproducing.”

“Leben soll zu Leben kommen
Und das drängt sich und das mengt sich
Und das Herz ist krank zum Tode!

Wie ein Tier auf wilder Heide
Schein’ ich mir, das ohne Gott,
Ohne Gott und ohne Sterne
Hungernd irrt und sich vermehrt.” (X, 153)

These lines provide a stark counterpoint not only to the silent, dignified motherhood of the “Prolog,” but also to its masculine images of trade, war, and politics as the pillars of national life. Like “beauty” and “universal humanity,” these too are exposed as mere substitutions for the true work that assures the survival of the nation, the domestic labor of the mother, who sees to it that her children do not starve. *Schillerfest* shrinks the expansive sweep of historical time to the needs of a body, which survives one meal at a time, knowing neither past nor future.

The rest of the poem makes use of a tripartite structure like the one Lindhorst identified in *Wilhelm Tell*: it first depicts a personal appeal, then the festival, and finally the union of the two together. Consolation and comfort become the highest civic good. At first, the woman’s lament is answered by a percussive blast of vernacular German from the Amazon: “Hey! What’s troubling you, you stupid woman?” (X, 153). She explains that she, too, must fend for her children alone. Her husband is still alive, unfortunately. She drove him from their home for eating the food meant for her children, who show no gratitude or awareness of the duress she must endure to provide for them. They batter her and bite her; she boxes their ears. Nonetheless she is braced, invigorated by her awareness of her body. She luxuriates in her own strength: “Happily we build our vault / Out into the distant land” (X, 153). This appeal fails, however. The first woman

protests that she lacks her interlocutor's strength and perseverance, and bursts into tears. At this moment the clouds part and both women witness a great crowd passing by in the valley below. The gathering is implied to be, though not explicitly identified as, the Schiller centennial. Indeed, Schiller's name is not mentioned, since neither woman can read, and so they have no idea who Schiller is:

Long, flowing trains of citizens
 Could be seen moving down below,
 And the silk of richly made banners
 Flew out in front.

Lang hinwallende Bürgerzuge
 Sah man schimmernd sich d'rinbewegen
 Und es wehte die fliegende Seide
 Reichgebildeter Banner voran. (X, 154)

Over the howling of the wind a single voice calls out:

"Joy, beautiful spark of the gods!"
 Rang across the ringing storm;
 It was no church song and no war song;
 But the bells rang from the tower.

"Freude, schöner Götterfunken!"
 Halle herüber der klingende Sturm;
 War kein Kirchenlied und kein Kriegslied;
 Doch die Glocken schallten vom Turm. (X, 377)

This festival breaks with the Tell festival and the centennial of the "Prolog" in three decisive ways. First, it notably does away with the collective character of the festival. Its scope is reduced to that of the individual life and the interpersonal concern of one human being for another. Collective experience is rejected as an abstraction; Schiller's message is carried by a single voice. Second, in lieu of freedom or beauty, here joy is the decisive concept in Schiller's aesthetic-political vocabulary. Freedom and beauty are rejected as intangible, and joy is embraced as immediately palpable. What is more, joy requires no religious or political representative. Even the lowest citizen can seize it for herself or grant it to another. And third, *Schillerfest* breaks the operative barrier that separates the dignified human life of those who belong to society from the sub-human, animal life of those at its margins. The Tell festival brought together rulers and ruled in a single representation; the Schiller centennial the present

and the past as well as the distinct spheres of national life. In the *Schillerfest*, meanwhile, the festival unites the individual struggle for survival and dignity with humanity's world-historical struggle to be free. The poem closes with the women staring with amazement at the procession. Nonetheless, they are included, and in the spirit of inclusion, the cheerful woman invites her destitute friend to a household meal with her swarming children:

I have bread and wine at home
 Nuts for the young brood
 And at the happy mother's feast
 Let us take good courage.

Brot und Wein hab' ich im Hause,
 Nüsse für die junge Brut
 Und beim frohen Müterschmause
 Fassen wir einen guten Mut. (X, 157)

This final image suggests that the suffering of a democracy's most destitute members is the yardstick by which the world-historical progress toward freedom must be measured. It therefore heightens the paradox of representation that the Tell festival and Schiller centennial sought to resolve. By scaling its picture of life down to the barest animal existence, it rejects not only aesthetic representation but all forms of collectivity – nationhood, history, governance, patrimony – as substitutions for individual need and individual happiness. A truly democratic art is one that affords a tangible, interpersonal experience of dignity to those most in need of it, especially those barred from participation in culture and politics. The golden light of the festival, its commitment to a truly universal humanity, reveals, then, the limitations of an institutionalized democratic culture, preparing the way for the wholesale rejection of the festival in *Martin Salander*.

4 False Notes – *Martin Salander*

As the only work of Keller's not to have been conceived during his sojourn in Berlin, *Martin Salander*, his final novel, has the distinction of being the most "Swiss" of his works. It is also the most biting of Keller's novels and novellas, striking for the bitterness with which its portrait of 1870s Switzerland looks back on Schiller as the cultural icon of Swiss democracy and the civic festival as its privileged medium. In this final section, I will show that *Martin Salander* discards

the representation-substitution problematic entirely. The novel regards as fraudulent all attempts by a fractious, individualistic society to represent itself as a unified, self-governing democracy. The civic festival is nothing more than mere pageantry, while the prestige attached to a career in national government – which, despite a century of festivals, is still a substitutive body beholden to no one's interests but its own – attracts hucksters and social climbers. Ultimately, the novel rejects the democratic impulse itself as rooted in the same desire for progress and advancement as the greed plaguing the country's public life. In place of the paradox of representation, which the civic festival was to solve, *Martin Salander* experiments with renunciation as the highest civic virtue – a complete withdrawal from public life and a curbing of the passions stirred by public art.

From its outset, *Martin Salander* distinguishes itself from Keller's earlier treatment of the civic festival with its emphasis on song. As a civic medium, the Tell festival positioned itself alongside and in contrast to public theater. The political-cultural reference point for the festival in *Salander*, however, is the *Wettgesang*, or singing competition. In choral song, the individual and the collective are brought together as they are in true democracy. This display of public harmony was the centerpiece of the imagined Schiller celebration in *Am Mythenstein*:

The great festival song rises up to an expression of the purest passion and rapture. It entrails the thousands of men, boys, and girls singing by heart; a light, rhythmic movement surges as if by magic over the crowd [. . .]; one procession presses in closely on another in colorful confusion, which resolves itself, without anyone seeing it, into order. (XV, 196)

This celebration would be impossible in the Switzerland of *Martin Salander* – the novel's numerous visual and linguistic puns on the theme of music depict a nation incapable of harmony. During a walk with his son Arnold, Salander bemoans the populace's apathy at the ballot box and, playing on the double sense of *Stimme* as voice and vote, notes the degraded state of public song:

Singing could be heard from the alleys and the wine houses; it was the old songs, of which the people, just as ever, knew only the first verses and maybe the last: when someone broke out into a verse from the middle, the other droned along [. . .]. Every hundred steps a man begged alms with a concertina or an empty coat-sleeve, while his arm lay on his back. (VIII, 77)

The festival is here an ossified piece of civic idolatry, whose jarring dissonance succeeds only in representing the disunity of the Swiss republic. The festive spirit remains, but its political power and historic significance have atrophied.

At first, the cause of this atrophy seems to be the nation's newfound wealth. It seems the figure of Schiller, once the lodestar of Switzerland's political aspirations,

is now yet another piece of cultural capital seized on by Münsterberg's upwardly mobile middle class – like the gaudy gravestones in the city's cemetery, attesting for all eternity to the philistinism and covetousness of their occupants. In the novel's third chapter, Salander's wife, Marie, serves a bottle of wine to a professor who grandiloquently proclaims it to be a "Schiller pricking the stage of my tongue as it performs its play" and consumes it in front of her starving children (VIII, 31). In Salander's account of his financial ruin, however, Keller offers a bleaker view of Schiller and the public culture he once represented. Speaking with his friend Möhni Wighart, Salander recalls how, at a meeting of a society for the recitation of Schiller's poetry in the 1850s, his old colleague from the *Lehrseminar*, Louis Wohlwend stood up to declaim *Die Bürgschaft*. This ballad, composed in 1798, recounts the legend of Damon and Pythias and the Pythagorean ideal of friendship, the willingness of one friend to offer his life for another. The huckster Wohlwend takes advantage of the patriotic feeling that the poem engenders in Salander and asks him to stand as guarantor (*Bürgschaft*) for a loan. He subsequently disappears with the money, ruining Salander. The fact that the theft takes place at the peak of liberalism's cultural and political power suggests that neither Schiller nor the festivals established in his name ever had any civic effect at all. The reason for this is that both Wohlwend's greed and the Schiller society's democratic striving spring, in fact, from the same impulse, "a general wanting to move upward" (Zuberbühler 2008, 90). The longing for true self-rule has not been usurped by the new materialism. Rather, the one is and always was the "dummy," the "caricature" of the other (Zuberbühler 2008, 90 and 97).

Salander is, then, a man out of time, the last citizen of Switzerland who remembers and still subscribes to this long-gone civic culture. Accordingly, he attempts to heal this national disunity with a civic festival. This event, the weddings between the Salander daughters and the corrupt, social-climbing twins Isidor and Julian, arrives in the novel's eleventh chapter. Incensed by a letter from Arnold, who is absent from the festivities, in which he scoffs at the notion of progress so cherished by Salander, he vows to turn his daughters' weddings into a celebration of political unity and civic pride – a *Festspiel*, like the Tell festival and the Schiller centennial. The figure of Schiller is subtly invoked in the weddings' choice of music, the overture to Rossini's *Guillaume Tell*, played by a military marching band. Indeed, he is invoked too subtly, played at such an unobtrusive volume that "none of the people at the tables, neither as they ate, nor in the pleasant murmuring of the individual groups of neighbors were disturbed" (VIII, 171–172). But the weddings fail in their attempt to unify public and private life, religion and free-thinking, old liberalism and new democracy. The same discordant singing that greeted Salander upon his return to Switzerland sounds throughout the celebration:

Two choruses of schoolchildren greeted the guests, each conducted by its own school master with a yellow pitch pipe, which also served him as a baton. They lacked rhythm in the broader sense, because instead of coming together as *one* chorus, they had set themselves up as though they wanted to sing the *Song of the Pinzgau Pilgrimage* against one another. (VIII, 169)

What unity the festival does manage to produce is disingenuous and cloying. A pastor heaps hollow praise on the Salander and the Weidelich families, though he knows neither, "twisting all points of view with his heavy adulation" (VIII, 174). In the final accounting, Salander's attempt at creating aesthetic, political, and interpersonal unity yields only hollow substitution for the divisions among his guests – empty words and vapid civic iconography.

What possibilities remain for the civic festival as a political medium in *Martin Salander*? With the spontaneous performance by the two tramps at Salander's wedding, which unwittingly exposes Isidor and Julian, and with the trial at which the twins are punished for their malfeasance, Keller suggests the possibility of a critical festival that forces the populace to recognize its own faults – "a public spectacle," as the narrator approvingly calls the latter proceedings (VIII, 318). Such a festival would give up the capacity for representation that made the Tell and Schiller festivals unique and would devote itself instead to attacking the "frauds and perverse lies" perpetrated by those in power. With the figure of Arnold Salander, however, the novel takes a more extreme position: an ethic of rejection and renunciation that seeks to curb the striving impulse, the "caprice," from which all aesthetic and political media originate. As the young Salander puts it when, at the novel's end, he refuses to participate in the family business: "I want to fight caprice, as long as I can; if it triumphs, well and good, I will go along, then it is all the same to me" (VIII, 341). When Salander presses Arnold to begin visiting political clubs, observing votes, and listening to lectures explaining Switzerland's laws, Arnold refuses once more. He vows to remain informed, which he considers the fulfillment "of my obligations as a citizen." But he will not take part. He will observe those who do, and he will know them by their works:

If he had to take part, as they say, he would, if it had to be, but until then he wanted to observe the factual events and consider the fruits that came of them; from them he would come to know the people that made them happen better than he would from their speeches, but the parties he would know through these people as well as by the newspaper articles they write. He did not want the usual influences to affect him and so did not want to go to where they were exchanged; only in this way would he feel free and finally in the position to tell one and all what he believed to be true. (VIII, 348)

Just as Rousseau rejected the theater, Arnold's profession of political faith rejects the entire discourse of republican democracy, and with it, the civic festival, as too passionate. Where there is passion, there is "influence"; where there is "influence," there can be no freedom. In the place of the passions loosed by the festival, Arnold adheres to a stringent, critical continence and to the renunciation of all political images, representation and substitution alike. He vows to limit his attention only to what is and refuses to bring about what ought to be. For fear of misusing his freedom, he promises never to exercise it.

Martin Salander closes, appropriately, with a generational changing of the guard. Wohlwend is routed, the Weidelich twins' crimes brought to light, the Salander daughters divorced with their reputations and fortunes intact, Marie Salander's emotional wisdom finally acknowledged, and the Swiss republic safely in the hands of Arnold and his young friends. The young men hold a dinner at the Salander home where, as an *éminence grise*, he is the guest of honor. At last, there is harmonious singing. Satisfied that the civically virtuous will always stand up to steward Switzerland, Salander is able to go to sleep – to die – and take with him the era of Schiller and the civic festival. But what has the recitation of Schiller's poetry, the festivals undertaken in his spirit, and the centennial honoring him brought Switzerland, a democracy in name only, where those in political office are able to enrich themselves while those they rule are too disinterested to exercise their own political rights? In lieu of the perpetual squabbles and differences in viewpoint that animate *Der grüne Heinrich*, the Switzerland of *Martin Salander* has hardened into a disinterested, ideological consensus, indistinguishable from apathy – hence the abundance of indistinguishable twins in the novel, including and especially the two political parties themselves.

5 Conclusion

In this essay I have traced the *topos* of the civic festival from the start of Keller's career to its end in three festivals devoted to Schiller: the Tell festival, the Schiller centennial, and the Salander-Weidelich wedding. The unique medial logic of the festival, a performance with no stage and no actors, woven into life itself, as it were, taken together with its unique historical position in the history of Switzerland, affords it a privileged position in Keller's oeuvre as the ideal toward which all other media strive and before which they must fall short. For Keller the festival stood as a tantalizing solution to the problem of democracy: can the people truly represent themselves? It also solved the crisis of legitimacy in democratic art: can a depiction of true democracy, as the equal collective existence of individuals,

ever be anything more than an image of utopia, superfluous in the struggle for equality and freedom? At the same time, the dialogic character of Keller’s work always set this ideal in tension with an acknowledgment of its limits – its emphasis on collective over individual experience; its exclusion of marginal members of society; and ultimately, its hollow utopian character.

Works Cited

- Amrein, Ursula. “Am Mythenstein”. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 221–225.
- Amrein, Ursula and Madeleine Herzog. “Verschlissene Grundsätze”. Keller zwischen dem liberalen ‘System’ und der demokratischen Bewegung”. *Winterthurer Jahrbuch* 39 (1992): 123–128.
- Andermatt, Michael. “! Hussah! Die Hatz geht los! Antikatholizismus bei Gottfried Keller”. *Germanistik in der Schweiz* 10 (2013): 305–317.
- Andermatt, Michael. “Der grüne Heinrich (1854/55, 1879/80)”. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 16–46.
- Ankersmit, Franklin Rudolf. *Political Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Baechtold, Jakob. *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*. Berlin: W. Hertz, 1903.
- Binder, Thomas. “Martin Salander. Zwischen Experimentierfreude und Pflichtgefühl”. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Ed. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 154–171.
- Böttcher, Philipp. *Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*. Berlin: De Gruyter, 2018.
- Downing, Eric. *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought, 1850–1940*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Groddeck, Wolfram (ed.). ‘Der grüne Heinrich’. *Gottfried Kellers Lebensbuch – Neu gelesen*. Zurich: Chronos, 2009.
- Hartmann, Regina. “Die Macht des Wortes. Gottfried Kellers frühe Lyrik im politischen Kampf”. *Macht in der Deutschschweizer Literatur*. Ed. Gonçalo Villas-Boas. Berlin: Frank & Timme, 2012. 73–85.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes. Werke*. Vol. 3. Ed. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Hohendahl, Peter Uwe. *Building A National Literature. The Case of Germany, 1830–1870*. Trans. Renate Baron Franciscono. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‘Die Leute von Seldwyla’*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Kriesi, Hans Max. *Gottfried Keller als Politiker*. Leipzig, Frauenfeld: Huber, 1918.
- Lindhorst, Peter. *Geschichte, Politik und Ökonomie im ‘Grünen Heinrich’*. Munich: Grin, 2003.
- Lukács, Georg. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Aufbau, 1951.
- Morgenthaler, Walter. “Gottfried Kellers Gedicht-Schreibbücher”. *Internationales Jahrbuch Für Editionswissenschaft* 22 (2008): 174–190.
- Plato. *The Republic*. Trans. R. E. Allen. New Haven: Yale University Press, 2006.

- Primavesi, Patrick. *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt/M.: Campus, 2008.
- Reichert, Herbert W. *Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949.
- Roffler, Thomas. *Gottfried Keller. Ein Bildnis*. Leipzig: Huber, 1931.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller 'Der grüne Heinrich' (Erste Fassung; 1854/55)*. Munich: Fink, 1993.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Politics and Art. Letter to D'Alambert on the Theater*. Trans. Allan Bloom. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- Ruppel, Richard R. "Performing Swiss Heimat". *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Ed. Jürgen Barkhoff, Valerie Heffernan. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Schmidt, Julian. *Schiller und seine Zeitgenossen*. Leipzig: Grünnow, 1859.
- Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod*. Vol. 3. Leipzig: Grünnow, 1867.
- Szabó, László V. "Schiller, der idealste Dichter einer großen Nation'. Die Schiller Rezeption im Realismus am Beispiel Gottfried Kellers". *'Schöne Welt, wo bist du?' Studien zu Schiller anlässlich des Bicentenars seines Todes*. Ed. Gabriella Rácz, László V. Szabó. Vienna: Praesens, 2006. 51–89.
- Theisohn, Philipp. "Zyklen und ausgewählte Gedichte." *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 173–181.
- Zuberbühler, Rolf. "Excelsior! Idealismus und Materialismus in Kellers und Fontanes politischen Altersromanen *Martin Salander* und *Der Stechlin*". *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Ed. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin: De Gruyter, 2008.

Biobibliografische Informationen

Frauke Berndt, Dr. phil. Professorin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature* (2020); zus. mit Dorothea von Mücke (Hg.): *German Realisms around 1850*. Themenheft: *Colloquia Germanica* (2021).

Dennis Borghardt, Dr. phil. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Duisburg-Essen. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Alexandra Pontzen und Sarah Maaß (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis* (2020); *Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit* (2021).

Endre M. Holéczy, M.A. PhD Candidate am Department of German der New York University.

Stephan Kammer, Dr. phil. Professor am Institut für deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Aktuelle Publikationen: *Überlieferung. Das philologisch-antiquarische Wissen im frühen 18. Jahrhundert* (2017); zus. mit Karin Krauthausen (Hg.): *Make it real. Für einen strukturalen Realismus* (2020).

Annette Keck, Dr. phil. Professorin am Institut für deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Manuela Günter (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Gender Studies* (2018). „Das Abenteuer und der Sex. Anmerkungen zu einer intrikaten Verbindung mit Christoph Martin Wielands *Die Abenteuer des Don Sylvio*“. *Triebökonomien des Abenteuers*, hg. Elisabeth Hutter u.a. (2021).

Claudia Keller, Dr. phil. Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Bärbel Küster (Hg.): *Gestundete Zeit – 100 Jahre Hans Josephsohn* (2020); zus. mit Christoph Schmälzle (Hg.): *Archäologien der Moderne. Winckelmann um 1900*. Sonderheft: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik* (2021).

Lutz Koepnick, Dr. phil. Max Kade Foundation Chair in German Studies und Professor of Cinema & Media Arts am Department of German, Russian and East European Studies der Vanderbilt University. Aktuelle Publikationen: *Fitzcarraldo* (2019); *Resonant Matter. Sound, Art, and the Promise of Hospitality* (2021).

Michael Lipkin, Dr. phil. Visiting Assistant Professor am Hamilton College. Aktuelle Publikationen: “‘To Make an Example of Myself’. The Problems of an Instructive Realism in Gottfried Keller’s ‘Der grüne Heinrich’”. *German Studies Review* (2021); “Ein viel gehasster Mann. Günter Wallraffs Maskeraden...”). *Merkur* (2022).

Winfried Menninghaus, Dr. phil. Professor und Direktor der Abteilung Sprache und Literatur des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Arbeitsgruppe: “The Distancing–Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception”. *Behavioral and Brain Sciences* (2017); zus. mit Arbeitsgruppe: “What are aesthetic emotions?” *Psychological Review* (2019).

Natalie Moser, Dr. phil. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Potsdam. Aktuelle Publikationen: *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*, (2015); zus. mit Fabian Lampart u.a. (Hg.): *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben* (2020).

Dorothea von Mücke, Dr. phil. Gebhard Professor of German Language and Literature am Department of Germanic Languages der Columbia University. Aktuelle Publikationen: *The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship and the Public* (2015); zus. mit Frauke Berndt (Hg.): *German Realisms around 1850*. Themenheft: *Colloquia Germanica* (2021).

Dominik Müller, Dr. phil. Präsident der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Stefanie Leuenberger u.a. (Hg.): *Literatur und Zeitung. Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann* (2016); zus. mit Peter Utz (Hg.): *Robert Walser. Fritz Kocher's Aufsätze* (2020).

Peter Sprengel, Dr. phil. Professor emeritus am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin. Aktuelle Publikationen: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz* (2020); *Karl August Varnhagen von Ense und Charlotte Williams Wynn. Eine deutsch-englische Briefliebe um 1850* (2022).

Monika Szczepaniak, Dr. phil. Professorin am Institut für Kulturwissenschaften der Uniwersytet Kazimierza Wielkiego in Bydgoszcz. Aktuelle deutschsprachige Publikationen: Zus. mit Agnieszka Jezierska und Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume* (2017); *Elfriede Jelinek* (2022).

Stefan Tetzlaff, Dr. phil. Professor am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Göttingen. Aktuelle Publikationen: *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus* (2018); zus. mit David-Christopher Assmann (Hg.): *Poetik der Skizze. Verfahren und diskursive Verortungen einer Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne* (2020).

Caroline Torra-Mattenkrott, Dr. phil. Professorin am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen. Aktuelle Publikationen: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik. Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry* (2016); zus. mit Stéphane Boutin u.a. (Hg.): *Fest/Schrift. Für Barbara Naumann* (2019).

Peter Utz, Dr. phil. Professeur honoraire an der Faculté des lettres, Section d’allemand der Université de Lausanne. Aktuelle Publikationen: *Kultivierung der Katastrophe. Untergangsszenarien in den Literaturen der Schweiz* (2013); „Nachreife des fremden Wortes“. Hölderlins „Hälften des Lebens“ und die Poetik des Übersetzens (2017).

Zoe Zobrist, M.A. Doc.CH-Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikation: Zus. mit Patrick Durdel u.a. (Hg.): *Literaturtheorie nach 2001* (2020).