

DE GRUYTER

Philipp Theisohn (Hrsg.)

KELLERS ERZÄHLEN

STRUKTUREN - FUNKTIONEN - REFLEXIONEN

GOTTFRIED KELLERS MODERNE

DE
|
G

Kellers Erzählen

Gottfried Kellers Moderne



Herausgegeben von
Frauke Berndt und Philipp Theisohn

Editorial Board

Eric Downing

Eva Geulen

Elisabeth Strowick

Band 1

Kellers Erzählen



Strukturen – Funktionen – Reflexionen

Herausgegeben von
Philipp Theiso

DE GRUYTER

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

ISBN 978-3-11-072241-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-072281-9

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072294-9

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110722819>



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: 2022933199

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 Autoren, Zusammenstellung © 2022 Philipp Theisoehn, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: © Ralf Höller

Satz: bsix information exchange GmbH, Braunschweig

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Geleitwort

Kellers Erzählen erscheint als Eröffnungsband der Reihe *Gottfried Kellers Moderne*, die den Versuch unternimmt, eines der bedeutendsten literarischen Laboren 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 ‚Zukünftigkei‘ 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 Medien*, *Kellers Welten* und *Kellers Wissen* zuwenden.

Frauke Berndt
Philipp Theisoehn

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

Philipp Theisohn

Kellers Untaten

Eine Einleitung in sein Erzählen — 1

Alexander Kling

Dreimal M(oderne)

Industrialisiertes Handwerk, sinnlose Sammlungen und epischer Slapstick
in Gottfried Kellers *Die drei gerechten Kammacher* — 9

Claudia Liebrand

Risikobiographie und Traditionsverstrickung

Erzählverfahren in *Der Schmied seines Glückes* — 37

Valérie Leyh

„Allerlei Neuigkeitskram und Klatsch“

Rumorale Narration in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten
Liebesbriefe* — 57

Cornelia Pierstorff

Missbrauch!

Katachrestisches Erzählen in Gottfried Kellers *Die mißbrauchten
Liebesbriefe* — 73

Florian Trabert

Gottfried Kellers Subversion der poetischen Gerechtigkeit — 95

Christine Lubkoll

Die Novelle als Medium gesellschaftlicher Kommunikation und Normbildung

Gattungspoetologie und narrative Ethik in Gottfried Kellers *Die Leute von
Seldwyla* — 113

Fritz Breithaupt

Narrative Reaktanz: Moral und Erzählen

Der grüne Heinrich und Pankraz, der Schmoller — 131

Jochen Hörisch

Metaphorischer Realismus / Realistische Metaphorik

Der Brücken-, Geld- und Identitätstraum des grünen Heinrich — 147

Andrea Krauß

„Beim Lesen einer Anzahl Legenden“

Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung — 167

Roland Spalinger

Heiligkeit der Liebe

Die Struktur ‚reziproker Immanenz‘ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen* — 195

Carolin Rocks

Maria auf Goldgrund

Keller über das Glück (*Sieben Legenden*) — 217

Moritz Baßler

Den Mai gibt es nicht

Intensität und Code in Kellers Poetischem Realismus — 245

Daniela Gretz

Aufwärtsstreben als Niedergang oder Variationen des Immergleichen

Zur Ästhetik der Serialität in Gottfried Kellers *Martin Salander* in der *Deutschen Rundschau* — 259

Biobibliographische Informationen — 291

Philipp TheisoHN
Kellers Untaten

Eine Einleitung in sein Erzählen

Der Wahrspruch fiel, die Sühne ward bemessen;
Doch aus der Unthat wurde keiner klug.
Gottfried Keller, *Ein Schwurgericht* (X, 151)

Setti Weidelich, vormals Salander, ist nicht zu trösten. Gegen die anfängliche Skepsis der Eltern hatten ihre Schwester Netti und sie ihre Doppelhochzeit mit dem Zwillingenspaar Julian und Isidor Weidelich durchgesetzt, zwei geborenen Notaren, die sich schon früh durch „eine regelmäßig schöne Handschrift, wie sie der angehenden Gelehrsamkeit, die andere Bedürfnisse hat, sonst nicht eigen zu bleiben pflegt“, sowie einen Hang zum „Malen kalligraphischer Kunststücke“ (VIII, 102) auszeichnen. Beide Ehen münden ins Unglück, wobei dessen Ursache zunächst schwer zu fassen scheint: Geld ist im Überfluss vorhanden (woher es stammt, ist eine andere Geschichte), die Gatten verbringen ihr Tagewerk in den Kanzleistuben, die Freizeit beim Fischen, beim Jagen oder bei politischen Frühschoppen, die Frauen sorgen sich um den luxuriös ausgestatteten Haushalt, hüten bei Bedarf die Kanzleien und helfen bisweilen dort auch aus. Für Settis Eltern lässt sich das „alles hören“ (VIII, 217) und umso rätselhafter scheint ihnen der Umstand, dass ihre Töchter sowohl den Kontakt zu ihnen als auch den untereinander völlig abgebrochen haben.

Die Erklärung, die der Roman für dieses Verhalten gibt, macht es nicht einfacher, verquickt sie doch in seltsamer Manier Sein, Erkennen und Verantwortung. Erkannt wird, was die Zwillinge sind: „Es ist nichts mit ihnen! Sie haben keine Seelen!“ (VIII, 217) Dass diese Erkenntnis zu spät kommt, lässt die Vermählungen mit den Seelenlosen wiederum schuldhaft erscheinen; die Schwestern „schämen“ sich voreinander und können sich „nicht ansehen“, wie Setti ausführt: „Sobald wir der schrecklichen Täuschung recht inne geworden sind, haben wir uns fliehen müssen wie Menschen, die eine gemeinsame Unthat verübt haben“ (VIII, 218). Spätestens hier verlässt Kellers Text die Welt seiner Figuren und beginnt, diese in ihrer Konstitution von Grund auf zu durchleuchten. Die ‚Untat‘ der Salandertöchter ist struktureller Natur. Sie adressiert eine Versündigung, die Kellers Erzählen in seinem Kern charakterisiert und die nun, im ‚Spätwerk‘ offen nach außen tritt. Tatsächlich nutzt Keller den Begriff der ‚Untat‘ immer wieder für seine eigene literarische Produktion. Schon mit Blick auf den Entstehungsprozess des *Grünen Heinrich*, der ihm in der Berliner Prokrasti-

nation „ein ödes und ungeschicktes Machwerk“ geraten scheint, schreibt er Freiligrath 1854 von einer „Büßerzeit und Verbannung“, die „nicht etwa die Folge meiner Taten, sondern vielmehr meiner Untaten war“ (GB 1, 256); im gleichen Brief nennt er seine Prosa „meine eigenen Untaten“ (258) – und noch 1881 spricht er Heyse gegenüber von den Erzählungen im *Sinngedicht* als „meinen letzten Untaten“ (GB 3.1, 61).

Die ontologische Ambiguität des Ausdrucks, der in der Negation der Vorsilbe ‚Un‘ zugleich das Hyperbolische sucht, ist zweifellos mit diesem Schreiben verbunden. Kellers Erzählen begreift sich als Verstoß, als Unter- und Überbietung zugleich, als Versagen vor der literarischen Norm wie deren Hybridisierung. Die Modernität des poetischen Realismus, die von der Keller-Forschung fast regelhaft beschworen wird (Böhler 1996, von Matt 2008, Görner 2014, Keller 2017, Strakovsky 2018), lässt sich von jenen Normverstößen nicht trennen. Beschrieben wurde diese Modernität wahlweise als die verklärte Aporie einer von der Wirklichkeit gesonderten wie ihr verpflichteten Literatur (Eisele 1976, 61; Ort 2007, 22), als das sukzessive Auseinandertreten von Konstruktion und Mimesis (Simon 1999), schließlich als das ‚Aufbrauchen‘ jener Codes, die das Erzählen zugleich in Anspruch nimmt (Baßler 2013, insbes. 8 f.). Gemein ist all diesen Überlegungen die Betonung der realistischen Spättheit: Man hat es mit einem Programm zu tun, dessen Zeichenmaterial sich bereits zu dynamisieren begonnen hat und das eine geschlossene oder zumindest lenkbare Sinnbildung verunmöglicht. Keller inszeniert derlei Vergeblichkeiten immer wieder neu und anders: Heinrich Lee muss noch langsam und auf bittere Art und Weise lernen, dass die Zeit der „allerschönsten Symbole [...], die in Wirklichkeit und ohne Auslegung die Sache selbst waren“ (XII, 242), vorbei ist. Die Seldwyler – niemand untätiger als sie – haben sich hingegen bereits damit abgefunden, dass ihre Geschichten nur noch aus „sonderbare[n] Abfällsel[n]“ bestehen (IV, 12), wie sie dann in der Lade der Züs Bünzlin ansichtig werden. Herrn Jacques wiederum entwachsen „die Pflanzen der Neuzeit, welche die Säulen des Kolonialhandels waren“ (VI, 8), vollends – und er wird deswegen gar nicht mehr zum Schreiben kommen. Die Seiten seines ‚Neuen Ovid‘ bleiben leer.

Mit dem Begriff der ‚Untat‘ verschiebt Setti Weidelich, geborene Salander, das Bewusstsein jener realistischen Aporetik indes von einer ontologischen Bedingung des epigonalen Zeitalters hin zu einem Prozess der Verschuldung. Die beiden Weidelich-Brüder sind als die allegorische Verdichtung dieser Umorientierung zu lesen. Auf den ersten Blick stellen sie nichts als eine weitere, letzte Figuration in Gottfried Kellers langer Reihe der Kopisten dar, die von den zähen Zeichenübungen des grünen Heinrich, in denen über der „unendliche[n] Kluft“ zwischen Vorbild und Kopie der „Abstand“ zwischen Natur und Kunst schon gar nicht mehr in den Blick kommt (XI, 193), über Georg Nase und Gritli Störte-

ler in den *Mißbrauchten Liebesbriefen*, bis zum Ausschreiber- und Kompilator-kollektiv der *Züricher Novellen* reicht. In der floralen Metaphorik ihres ‚Emporwachsens‘ und ‚Gedeihens‘ (VIII, 102) den beiden Hyazinthen der *Eugenia*-Legende unzweifelhaft verwandt, verschränkt sich in den Zwillingen verdoppeltes Wesen und verdoppelndes Tun. Der eine, Isidor, behält ausbezahlte Schuldbriefe zurück und versetzt sie „bei auswärtigen Bankgeschäften“, so dass er „den doppelten Betrag am nämlichen Briefe“ gewinnt (VIII, 301); der andere, Julian, erstellt gleich „von jedem Kaufschuldbrief, den er zu fertigen hatte, ein Duplikat und ein Triplikat“ (ebd.), erzeugt damit ‚in der Luft hängende‘, doch ‚sehr solide‘ aussehende Hypotheken, mit deren Veräußerung er am Monatsende seine Börsenverluste begleicht.

Als ‚Untat‘ erweist sich hier unabweislich eine Komplizenschaft im Betrug – jedoch nicht im naheliegenden juristischen Sinne, denn von den kriminellen Machenschaften ihrer Ehemänner wissen die Salander-Töchter zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Die Ahnung, eine „gemeinsame Unthat“ begangen zu haben, wurzelt stattdessen in der Teilhabe an einer Erzählung, die den Schwestern ihr Bruder Arnold gestiftet hat. Bezeichnenderweise ist es gerade nicht die Doppelung, sondern die Differenz, welche die Hochzeitssünde auf eine Metaebene verschiebt: Erscheinen Martin Salander die Zwillinge nämlich noch „vexierlich“, so wissen die Töchter um das einzige Unterscheidungsmerkmal der Brüder: Julians linkes Ohrläppchen „ist ein bißchen in sich gewickelt, etwa wie ein Stücklein Spritzkuchen“, Isidors rechtes Ohrläppchen hingegen sieht aus „wie ein Eiernudelchen“ (VIII, 101). Arnold folgert:

„das sind einfach entweder die Ueberbleibsel einer untergegangenen Form, oder die Anfänge einer neuen, zukünftigen! Laßt Euere Ohrläppchen untersuchen, Mädchen! Wenn Ihr Aehnliches aufweist, so nehmt Euch in acht, sonst wählen Euch die Zwillinge zu ihren Frauen, um nach der Selektionstheorie eine neue Art von wickelohrigen Menschen zu stiften! Oder heiratet sie lieber gleich freiwillig!“ (VIII, 101)

Die Darwin-Kontrafaktur mag neckisch daherkommen – im Horizont der Diege-se, ihrer möglichen und notwendigen Narrative muss ihr eine verheerende Hellsicht attestiert werden. Die beiden Mädchen müssen nicht erst ihre Ohrläppchen begutachten, um zu realisieren, dass die Zuchtwahl auf sie fallen muss. In ihrer literarischen Faktur weisen sie nämlich tatsächlich „Aehnliches“ auf wie die Weidelichs: Auch sie sind Duplikate, Exemplare einer seriellen Figurenproduktion, die sich einzig und allein im Signifikanten ihres Initials – S und N – voneinander unterscheiden lassen. Ansichtig wird den Schwestern dieser Umstand im wechselseitigen Erkennen und nicht von ungefähr „schämen“ sie sich „gegenseitig und können“ sich „nicht ansehen“ (VIII, 218). Wie ihre Gatten, so sind auch Setti und Netti semantische Geschöpfe, deren Bedeutung entweder

schon längst verlorengegangen ist oder noch nicht gefunden wurde. Im Bewusstsein, noch und erst eine potenzielle Form zu sein, über deren Wert und Zweck, ja: über deren Entwicklungsrichtung zwischen Blüte und Verfall noch nicht entschieden ist, verkörpert sich in ihnen jedoch vor allem die Unterseite des realistischen Erzählens.

Seine Verhaftung in der Charakterpoetik des Realismus lässt sich nämlich auch Kellers letztem Roman nicht absprechen. Seine Bewohner tun eben das, ‚was sie sind‘; sie werden – wie Freytag das für den realistischen Roman eingefordert hat – „fortwährend und mit strenger Consequenz geschildert [...] in ihrer Beziehung auf die Begebenheit, deren Theilnehmer sie sind“ und erscheinen folglich „in ihrem Handeln stets charakteristisch und zweckvoll“ (Freytag 1854, 325). Seinen erzählerischen Reiz gewinnt dieses Personal aus Expeditionen an die Charaktergrenzen und darüber hinaus, Expeditionen, die sich mit Übertritten von einem sowohl semantischen als auch topographisch abgrenzbaren Raum in einen entgegengesetzten verbinden.¹ Die Verunsicherung der personalen Integrität, „Widersprüche, Unlogisches, Mangel an innerer Einheit“ (ebd.), die im Zuge dieser Transgressionsbewegungen entstehen und aus denen realistische Texte ihre Konflikte gemeinhin ableiten, werden im Erzählakt wo nicht geschlossen, so doch zumindest homöostatisch stabilisiert.

Martin Salander setzt sich nun genau in diesem Punkt von Kellers erzählerischem Vorwerk ab und ermöglicht es gerade hierdurch, dieses gleichsam vom Ende her zu beleuchten und als ‚Untat‘ neu zu verstehen. Im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger – von Heinrich Lee über Pankraz und Wenzel Strapinski bis hin zu Herrn Reinhart – hat Martin Salander den gefährvollen Schritt in unkartiertes Terrain bereits hinter sich: Er bricht nicht in die Fremde auf, sondern kehrt mit dem ersten Satz des Romans aus ihr wieder (vgl. hierzu Zumbusch 2018, v. a. 230–232). Alle weiteren – nachgereichten – Grenzüberschreitungen dieser Figur, von der zweiten Südamerikafahrt bis hin zur erträumten Affäre mit Louis Wohlwends Schwägerin, können ihr keine echte Schwellenerfahrung mehr stiften und nehmen sich in dramaturgischer Hinsicht mitunter recht erzwungen aus. Die Mechanik von virtuellem Selbstverlust und narrativer Selbstrettung greift hier bereits ins Leere. Sie kann nur noch *als Mechanik* vorgeführt werden. Riskiert und geheilt wird diese Welt nicht mehr, da hilft auch kein notdürftig in den Romanschluss² bestellter Salandersohn mehr, der den Vater „mit

¹ Wolfgang Lukas (Lukas 2000, 42) hat diese Transgressionspoetik der realistischen Charaktertypen im Rückgriff auf Lotmans *Die Struktur des künstlerischen Textes* exemplarisch am Beispiel C. F. Meyers herausgearbeitet.

² Zur Entstehungsgeschichte des Romans und insbesondere zum verunglückten Schluss vgl. XXIV, 23–40.

guten Hoffnungen“ belädt (VIII, 353), die vermeintliche Nemesis Louis Wohlwend „mit einem Blitzzuge“ verschwinden lässt (VIII, 354) und dessen Hausgesellschaft mit jener Generation, aus welcher die sich die politische wie ästhetische Avantgarde rekrutieren wird, rein gar nichts gemein hat.

Und so gilt es genau hinzusehen, wenn hier – ein letztes Mal in diesem Werk – von erzählten ‚Untaten‘ die Rede ist, ist doch in diesem Roman bereits alles von Anfang an entschieden. Das eigentümlich verdoppelte „böse Gewissen“ (VIII, 218), in dem sich die Salander-Töchter wiederfinden, hat seinen Grund nicht etwa in einem Verstoß gegen die väterliche Vorsicht. Es reicht vielmehr hinter die erzählte Welt selbst zurück. Versündigt haben sich Setti und Netti, ihre Ehemänner und ihre ganze Sippschaft als historische Hybridwesen: Ihr Frevel besteht darin, dass sie eigentlich nichts mehr ihrem Charakter Gemäßes auszurichten vermögen – es sei denn, die unentwegte Verdopplung und Aufspaltung als solche fort- und über die Diegese selbst hinauszutreiben. Die Spekulation als „Spiel selbsterzeugter Zeichen“ (Stäheli 2007, 11), die Keller im Salander-Roman (wie bereits in der Einleitung zum zweiten Seldwyla-Band) als Treiber der Entreferenzialisierung und Autonomisierung der Zeichen ausmacht³, gibt sich in diesem Horizont als der freigelegte Kern seines Erzählens zu erkennen.

Denn natürlich sind diese frei im Raum schwebenden, ihre Bedeutung jenseits von Roman und Novelle einholenden Zeichen und Figuren schon immer in Kellers Werk zu finden, wenn sie auch in der gefügten Erzählform immer wieder eingefangen und neutralisiert werden können. Bisweilen sind sie von monströser Gestalt wie das Meretlein oder Buz Falätscher, allesamt Residuen einer ‚untergegangenen‘ oder Anfänge einer ‚zukünftigen‘ literarischer Spezies. Andernorts nehmen sie ihren Ursprung in seltsam aufwendigen Konstruktionen, wie dem vergrabenen, inwendig summenden „weissagenden Haupte“ aus *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (IV, 81). Auch das „unsichtbare[s] Bacchanal verschollener Geister“, das am Ende der „Herr Jacques“-Erzählung sich in den römischen Wäldern vernehmen lässt und vordergründig als das Hochzeitsfest eines der Kunst entlaufenen Bildhauers aufgelöst wird (VI, 252), öffnet das Erzählen hin zu einem nicht mehr oder noch nicht verständlichen Sermon, der sich von seinem Träger – einer Faun-Skulptur – abkoppelt und diesen als einen ausgezeherten und „wie ein dürres Ackerland zerklüfteten Leib“ in der Literatur zurücklässt (VI, 255). Auch dies eine Kellersche Untat und exakt in jenem Doppelsinn des Wortes: Hier geht jemand über Leichen, indem er narrative Strukturen perpetuiert, in denen keine Handlungen mehr verantwortet werden können, das

³ Zu Martin Salanders Verwicklung in die Welt der Spekulation und seine vergeblichen Versuche, sich aus dieser zu befreien, vgl. Eiden-Offe (2008).

Erzählen also gerade nicht mehr zur Geschichte vordringt. Das Erzählen beschwört dort ein Tun, wo keine Tat mehr möglich ist.

Aber was wird dann noch erzählt? Vom Ende her betrachtet lebt Kellers Prosa schon längst im Geist der Wiederholung, vom Abzeichnen und Kopieren, von der Wiederkehr der Stoffe und Formen, vom Zyklusgedanken, von der Verdoppelung von Schriften und vom Neuschreiben einmal geschriebener Romane. ‚Geschichten‘ entstehen hier nicht mehr durch die Figuren, nicht mehr am ‚Objekt‘, sondern nur noch im Herausarbeiten der „Differenz, die der Geist der Wiederholung entlockt“ (Deleuze 1997, 99). Ob es nun die drei gerechten Kammacher sind oder die fünf Körbe des Landvogts von Greifensee: Das Bewusstsein der seriellen Verfasstheit des Daseins verunmöglicht das Erzählen in großen Bögen, untersagt die Peripetie. An ihre Stelle tritt die Ereignishaftigkeit der Abweichung und der minimalen Variation, „das genauere Erkennen des Einzelkleinen“, wie es Heinrich Lee fasst (III, 17). Und irgendwann, ab einem gewissen Punkt, ist es dann nur noch das: Die erzählte Deviation ohne Begebenheit, ohne Seele, die Form eines Ohrläppchens, eine geänderte Initiale.

Der vorliegende Band lotet das narratologische Potenzial jener Kluft zwischen tradierter Form und semiotischem Spiel, in der Kellers Erzählwerk situiert ist, von Neuem aus. Die Beiträge verfolgen auf je eigene Weise bislang unentdeckte Spuren. In Seldwyla fahnden sie nach den verheerenden Folgen erzählerischer wie orthographischer Überzähligkeit (Alexander Kling), nach dem versteckten Kampf gegen die novellistische Tradition Boccaccios (Claudia Liebrand), nach den Unterströmungen der rumoralen Narration (Valérie Leyh) und nach der Katakchrese als verdecktem Strukturprinzip des Kellerschen Erzählens, das Cornelia Pierstorff am Beispiel der *Mißbrauchten Liebesbriefe* herausarbeitet. Alsbald rücken zunehmend ethopoietische Gesichtspunkte in den Mittelpunkt. Mit Blick auf den von Keller selbst ins Spiel gebrachten Begriff der „poetischen Gerechtigkeit“ werden *Kleider machen Leute* und *Die arme Baronin* einer neuerlichen Analyse unterzogen (Florian Trabert), *Die Leute von Seldwyla* auf ihre „narrative Ethik“ hin befragt (Christine Lubkoll) und die sukzessive Immanentisierung der Moral in Kellers Ästhetik beobachtet (Fritz Breithaupt). Jochen Hörisch erkundet sodann den Brückentraum des grünen Heinrichs, auf dessen Grund er das Geld als realistisches Identitätsmedium vorfindet. Großes Gewicht – und das ist durchaus sprechend – erhalten in diesem Band die in der Forschung lange vernachlässigten *Sieben Legenden*, die hier deutlich als eine ‚Hermeneutik der Säkularisierung‘ konturiert werden (Andrea Krauß). So entziffert sich in der Folge etwa *Dorotheas Blumenkörbchen* als Reflexion moderner Liebeserfahrung und

ihrer theopoetischen Voraussetzungen (Roland Spalinger), während in anderer Hinsicht die Marien-Legenden als „imaginative Refugien“ gedeutet werden, welche die Glaubenskultur weniger desavouieren als vielmehr in der Offenlegung ihrer Faktur die Möglichkeit säkularer Glückserzählungen suchen und realisieren (Caroline Rocks). Der Aufspeicherung dieses Glücks in ‚zeitenthobenen, aber symbolisch bedeutsamen Ausnahmezuständen‘, denen Entsagungs-narrative entgegengestellt werden, nähern sich im Anschluss Moritz Baßlers Überlegungen zu den *Zürcher Novellen*, insbesondere zum *Landvogt von Greifensee*. Der Transformation des Erzählens durch literaturbetrieblich programmierte wie poetologisch immanente Serialität beim späten Keller widmet sich schließlich Daniela Gretz’ Beitrag zum *Martin Salander*.

Literatur

- 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, 2013. 3–21.
- 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 Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Hg. Thomas Koebner. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 292–305.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. Übers. Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink, 1997.
- Eiden-Offe, Patrick. „Die Immobilienblase von Münsterburg. Gottfried Keller unterscheidet guten von bösem Kapitalismus.“ *Merkur* 62 (2008): 1155–1159.
- Eisele, Ulf. *Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des „Deutschen Museums“*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Freytag, Gustav. „Isegrimm. Roman von Wilibald Alexis“. *Die Grenzboten* 13 (1854): 322–328.
- Görner, Rüdiger. „Anmutige Ironie‘ im ‚Zaubergarten des Zögerers‘. Über das Hintergründige in Gottfried Kellers Modernität.“ „*Bruchflächen funkeln lassen*“. *Aufsätze zu einer literarischen Morphematik*. Freiburg/Br.: Rombach, 2014. 123–138.
- Keller, Claudia. „Fausts Vergessen. Farbe und Beweglichkeit als Ästhetik des Lebendigen in der Moderne.“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 62/1 (2017): 124–155.
- Lukas, Wolfgang. „Kontingenz versus ‚Natürlichkeit‘. Zu C. F. Meyers ‚Die Hochzeit des Mönchs‘.“ *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext*. Hg. Rosmarie Zeller. Heidelberg: Carl Winter, 2000. 41–75.
- von Matt, Peter. „Wetterleuchten der Moderne. Krisenzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Keller und Fontane.“ *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein und Regina Dieterle. Berlin, Boston: De Gruyter, 2008. 19–30.

- Nägele, Rainer. „Keller’s cellar vaults. Intrusions of the real in Gottfried Keller’s realism.“ *Rethinking emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Hg. Rüdiger Campe und Julia Weber. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. 187–201.
- Ort, Claus-Michael. „Was ist Realismus?“ *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. 11–26.
- Simon, Ralf. „Gespenster des Realismus. Moderne-Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C. F. Meyer.“ *Konzepte der Moderne*. Hg. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999. 202–233.
- Strakovsky, Yevgenya. „Trauma and the promise of modernity in Gottfried Keller’s ‚Dietegen‘.“ *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 110/3 (2018): 344–363.
- Zumbusch, Cornelia. „‚Wieder einmal‘. Heimkehr und Moderne in Gottfried Kellers Roman ‚Martin Salander‘.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92/2 (2018): 229–243.

Alexander Kling
Dreimal M(oderne)

Industrialisiertes Handwerk, sinnlose Sammlungen und epischer Slapstick in Gottfried Kellers *Die drei gerechten Kammacher*

I „[B]ehutsam modernisiert“

Die „Aura der Wörter“ sah der Schriftsteller Rainer Kunze durch die Rechtschreibreform Ende der 1990er Jahre bedroht – und nicht nur das, die Zerstörung der Wörter greife auch auf ihre Benutzer über: Wenn z. B. einem Wort „eine Packung“ von drei Konsonanten „verpaßt“ werde, dann führe dies „jedemal“ zu einem „Mikrotrauma, eine[r] winzige[n] psychische[n] Läsion“ (Kunze 2004, 30). Es ist ohne Frage anachronistisch, einen Aufsatz zu Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher* aus dem ersten Band der *Leute von Seldwyla* (1856) mit einer ca. 150 Jahre später in Kraft getretenen Rechtschreibreform zu beginnen. Für die Publikation der Novelle spielen jedoch Rechtschreibreformen eine Rolle, allerdings nicht wie bei Kunze in Hinsicht auf die Wortästhetik, sondern die historisch-mikrologische Semantik einzelner Buchstaben. Die meisten verfügbaren Leseausgaben schreiben das Titelwort mit zwei Konsonanten – *Kammacher*. Die „Orthographie“, so heißt es hier, „wurde[] behutsam auf den gegenwärtigen Stand gebracht“ (Keller 1974, 2). Erst in Ausgaben der 2000er Jahre findet sich wieder die Schreibweise mit drei ‚m‘ – *Kammacher*. Erfolgt ist diese Änderung aber nicht aus Erwägungen zur Semantik, sondern um den Text auf „der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln behutsam [zu] modernisier[en]“ (Keller 2001, 57).

Kellers Briefe zeigen sein Interesse an Rechtschreibnormen. Zwar teilt er am 7. Juni 1860 Berthold Auerbach mit, dass die Rechtschreibung ihm „durchaus gleichgültig“ sei, er begründet dies jedoch mit der gegenwärtigen Rechtschreibordnung: „Ich verfare immer nach augenblicklicher Eingebung, [...], und werde es so lange so halten, bis man zu einer allgemein gültigen, klassisch abgevierten Schreibart schreitet, etwa im Grimmschen Sinne“ (GB III.2, 193). Etwa zwanzig Jahre später, am 1. Juni 1882, berichtet Keller an Paul Heyse, dass er bei der Druckvorbereitung der *Gesammelten Gedichte* „zum ersten Mal die neue Rechtschreibung“ beachtet habe: „[D]enn ich bin überzeugt, daß die jetzigen Bücher in wenigen Jahren dem jüngeren Geschlechte gerade so zopfig und unbeholfen vorkommen werden wie uns die alten Drucke mit den unendlichen Yp-

silons und Buchstabenverdopplungen“ (GB III.1, 76). Man könnte diese Aussage als Rechtfertigung nehmen, Kellers Texte ‚behutsam zu modernisieren‘, um so – im Sinne des Autors – sprachliche Antiquiertheit zu vermeiden. Solche Bearbeitungen finden jedoch spätestens dort eine Grenze, wo in die Textsemantik eingegriffen wird. Und dies ist bei der Anpassung von *Kammacher* zu *Kammacher* der Fall – nicht zufällig enthalten alle von Keller autorisierten Ausgaben die Schreibweise mit drei ‚m‘.¹

Die Schreibweise des Novellentitels wurde bereits von Ulrike Vedder und Alexander Honold interpretiert. Beide führen die Semantisierungspotentiale an, die sich dann ergeben, wenn man den Titel und dessen Schreibweise auf die Erzählung zurückbezieht (Vedder 2011, 316; Honold 2018, 134). Vedder geht dabei von einer Schreibweise mit zwei ‚m‘ aus, Honold richtigerweise von einer Schreibweise mit drei ‚m‘. Trotz dieses Unterschieds betonen beide, dass eine Schreibweise mit drei ‚m‘ bereits „zu Kellers Lebenszeiten [...] ungewöhnlich[]“ gewesen sei (Honold 2018, 134). Stützen kann sich diese Feststellung auf das von Jacob und Wilhelm Grimm begründete *Deutsche Wörterbuch*. Im fünften Band findet sich folgender Eintrag: „kammacher, m. d. i. kamm-macher (das dritte m ist wol, wie bei den beiden folgenden, ohne schaden zu sparen [...])“ (Grimm 1873, Sp. 133). Einerseits scheint nach dieser Aussage die Schreibweise mit zwei ‚m‘ tatsächlich die zeitgenössisch gebräuchliche zu sein, andererseits veranschaulicht die Zurückweisung der Schreibweise mit drei ‚m‘ zumindest eine in der Sprachgemeinschaft vorherrschende Unsicherheit.

Noch deutlicher wird dies, wenn man andere Wörterbücher und Lexika konsultiert. In Konrad Dudens *Vollständigem orthographischen Wörterbuch der deutschen Sprache* (1880) wird die Schreibweise mit drei ‚m‘ angegeben (Duden 1880, 85); in späteren Ausgaben findet sich allerdings die Schreibweise mit zwei ‚m‘ als Alternative (Duden 1888, 117). In einem Kommentarteil heißt es, dass beim „Zusammentreffen[] dreier gleicher Konsonantenzeichen“ der „preußischen Regel“ gefolgt werde, die besagt, dass in diesen Fällen „alle drei ihren Platz [behaupten]“ (Duden 1880, xiv). Das ‚sich auf dem Platz behaupten‘ spielt bekanntermaßen auch eine zentrale Rolle in Kellers Novelle.

In den Konversationslexika des neunzehnten Jahrhunderts setzt sich die Unsicherheit der Schreibweise fort: Im *Brockhaus*- und im *Meyer*-Lexikon findet sich durchgehend die Schreibweise mit drei ‚m‘ (Brockhaus 1853, 587; Meyer 1850, 439), in den Ausgaben des *Pierer*-Lexikon sowohl die Schreibweise mit Bindestrich als auch mit zwei ‚m‘ sowie mit drei ‚m‘ (Pierer 1828, 677; 1860, 263 und 268). Schließlich ergibt sich der gleiche Befund bei einem Blick auf zeitge-

¹ Ein Überblick zu den Schreibweisen findet sich im Apparat der *Historisch-kritischen Gottfried Keller-Ausgabe* (XXI, 147).

nössische Lehrbücher zum Handwerk der Kammacherei: Auch hier überwiegt die Schreibweise mit drei ‚m‘,² es gibt aber auch Fälle, in denen zwei ‚m‘ verwendet werden (Friedrich 1883); im Lehrbuch zur *Gründlichen Darstellung der Künste und Gewerbe* werden beide Schreibweisen vermischt (1823, v und 79).

Der kursorische Blick auf die verschiedenen Texte zeigt, dass die Schreibweise mit drei ‚m‘ nicht als ‚ungewöhnlich‘ gelten kann. Bei Keller liegt keine ‚unerhörte Begebenheit‘ der Orthographie vor. Wie bei Vedder und Honold anschaulich wird, gibt es dennoch eine Reihe von Möglichkeiten, die Schreibweise des Titels mit der Erzählung zu verknüpfen. Zum einen verschalten die drei ‚m‘ den Gegenstand („Kamm“) mit den menschlichen Herstellern („Macher“). Zum anderen ist die Dreizahl zu nennen, die nicht nur im Titelwort *Kammacher* (drei ‚m‘; jedes ‚m‘ hat drei Füße), sondern auch in der Erzählung mehrfach von Bedeutung ist: Es sind drei Kammacher; vor den drei Kammachern hatte Züs Bünzlin bereits drei Verehrer; wenn Jobst, der erste der Kammacher-Gesellen, vor der Ankunft der anderen beiden im Bett liegt, imaginiert er sich selbst als verdreifacht; der Erzähler metaphorisiert die drei Kammacher mit einem „gleichseitigen Dreieck[,]“, „drei Heringen“ (IV, 227), „drei Bleistifte[n]“ und einem „Kleeblatt“ (IV, 238); kurz vor dem Wettlauf schließlich fordert Züs die Kammacher auf, sich vorzustellen, dass sie jeweils von einer verdreifachten Züs umworben werden.

Auch auf die Gefahr hin, die Interpretation eines einzelnen Wortes überstrapazieren, können noch weitere Bezüge zwischen Titel und Erzählung hergestellt werden, etwa mit Blick auf dessen literaturgeschichtliche Position. So setzt die im Titel angekündigte und in der Erzählung durchgeführte ständige Wiederkehr von Dreierkonstellationen den Text in ein Spannungsverhältnis zum Realismus, da sich diese Häufungen nicht mehr mit dessen Wirklichkeitsmodell vereinbaren lassen – der Realismus ist eine „Kunst des Einzelnen“ (Geppert 1994, 125), die Wiederholungen in der Novelle nehmen dagegen Züge einer märchenhaften Zahlenmagie an. Es gibt also gute Gründe, dass bereits Hugo von Hofmannsthal auf die Bedeutung der Zahlen³ und Robert Prutz sowie Theodor Fontane auf das Romantische und Märchenhafte der *Seldwyla*-Novellen hingewiesen haben.⁴ Allerdings wird im Folgenden danach zu fragen sein, wie die märchenhafte Zahlenwiederholung mit den in der Novelle dargestellten Arbeitsprozessen in Verbindung steht.

² Vgl. Pätz (1834); Leng (1834, 463); Anonymus (1849, 206); Kühn (1864).

³ Vgl. Hofmannsthal (1975 ff., XXXI, 103); vgl. zu den Zahlen auch Hoverland (1971, 514); Imboden (1975, 155–158); Kaiser (1987, 327); Metz (1990, 26–29); Honold (2018, 150).

⁴ Vgl. Prutz (1856, 259); Fontane (1969, III.1, 494–496); vgl. auch Metz (1990, 58–59).

Schließlich ergibt sich mit dem Wort *Kammacher* auch aus zeichentheoretischer Perspektive eine Spannung zum Realismus. Das gilt zum einen für den ikonischen Zug des Buchstabens ‚m‘ (und dessen dreifacher Kombination), der in seiner Form dem Gegenstand ‚Kamm‘ ähnelt – das Bildliche tritt gegenüber der Schrift in den Vordergrund. Zum anderen stellt – wie die Ausführungen zur Schreibweise vom *Deutschen Wörterbuch* bis zu Kunze belegen – die Wortgestalt mit den drei gleichen Konsonanten eine erschwerte Form dar, die aus einer anderen Perspektive, nämlich der modernen Verfahrensästhetik Viktor Sklovskijs, in die Richtung einer dem Realismus opponierenden Entautomatisierung der Wahrnehmung verweist.⁵ Pointiert könnte man damit sagen, dass die ‚behutsame Modernisierung‘ von Kellers Orthographie mit der Löschung eines ‚m‘ zugleich die im Titel verdichtete Modernität ausstreicht.

Die mehrfache Selektion und Kombination eines Elements führt nach Roman Jakobsons poetischer Sprachfunktion zu einer „Spürbarkeit der Zeichen“ (Jakobson 1979, 93). Man sieht nicht mehr durch die sprachlichen Zeichen hindurch die bezeichneten Dinge, sondern die Zeichenträger, die als solche aber bei Keller wiederum den bezeichneten Dingen ähneln.⁶ Jakobson beschreibt die poetische Sprachfunktion in Hinsicht auf die Äquivalenz der Elemente. Bei Keller sind allerdings die drei ‚m‘ nicht einander ähnlich, vielmehr sind sie identisch. Das führt zu einer letzten Beobachtung in Hinsicht auf den Novellentitel, denn dieser setzt gleichermaßen Differenz, Ähnlichkeit und Identität in Szene: Das ‚m‘ in ‚Macher‘ steht den beiden anderen in ‚Kamm‘ gegenüber (Differenz), mit den drei bzw. neun Zacken verweisen die ‚m‘-Konsonanten bildlich auf den Gegenstand ‚Kamm‘ (Ähnlichkeit), dabei gibt es zwischen den ‚m‘-Konsonanten selbst überhaupt keinen Unterschied (Identität). Die folgende Analyse soll aufzeigen, wie in der Novelle Identität, Ähnlichkeit und Differenz so miteinander koordiniert werden, dass die für den Realismus typische Ausrichtung auf einzigartige, aber geordnete Vielheiten aufgehoben wird. Ohne Frage enthält die Erzählung einige Seltsamkeiten: drei Handwerker, die einander vollständig gleichen und sich dadurch in die Quere kommen; eine Jungfrau, deren Dinge und Reden einen überbordenden Zug annehmen; ein episches Wettrennen mit tragischen und komischen Zügen. Die weitere Argumentation wird sich diesen Aspekten in ihrem textuellen Zusammenhang widmen. Zu fragen ist dabei, wie im

⁵ Vgl. Šklovskij (1994); vgl. dagegen zur Kennzeichnung des Realismus anhand einer ‚automatisierten‘ Wahrnehmung Baßler (2015, 11–30).

⁶ Die „semiotische] Verunsicherung“, die sich daraus ergibt, dass der „Sachbezug“ der Zeichen unklar wird, wurde für die Literatur des Realismus immer wieder beobachtet und mithin auch als moderne Tendenz des Realismus bewertet (Pfothenhauer 2000, 172–173); vgl. auch die Beiträge in Schneider/Hunfeld (2008).

Text Prinzipien der Literatur des Realismus in Richtung der Moderne verschoben werden.⁷

II Die drei Kammacher – Transformationen des Handwerks

Der erste Hinweis auf die Kammacher-Novelle findet sich in einer Notiz zu insgesamt acht Motiven aus dem Jahr 1851: „Geschichte von den drei Schreinerge- sellen, welche alle recht thaten und des^nahen nicht neben^einander existiren konnten. Costüm des 18^t Jahrhundert's“ (XXIII.1, 275). Gemeinsam ist dieser Skizze und der realisierten Novelle das Motiv einer nichtsozialen Gerechtigkeit. In der Novelle wird dies bereits mit dem Argumentum und der Gegenüberstel- lung der Ungerechtigkeit der Leute von Seldwyla einerseits, der „blutlose[n] Ge- rechtigkeit“ (IV, 215) der Kammacher andererseits formuliert (Schlaffer 1993, 54).

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Skizze und Novelle stellt das Hand- werkermilieu dar. Als wichtiger Bezugspunkt für Keller gilt E. T. A. Hoffmanns Novelle *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*⁸. Die Diegese dieses Textes stellt eine Kűfner-Werkstatt dar, für deren Gestaltung Hoffmann Lehrbücher des Handwerks herangezogen hat (Hoffmann 1985–2004, IV, 1426–1427). Stammen diese Lehrbücher aus der Zeit um 1800, ist die Erzählung demgegen im Nürnberg der Renaissance angesiedelt, was auch zu einer Aufwertung des dar- gestellten Handwerks führt: Die Arbeit der Fassbinderei wird als kunstvolle Tä- tigkeit in Szene gesetzt und mit der Hervorbringung von Kunst parallelisiert. Bei Hoffmann wie bei Keller kreist die Handlung um den Konkurrenzkampf von drei Gesellen, wobei das Werben um eine Frau eine zentrale Rolle spielt.

Mit dem Bezug zu Hoffmann werden auch Unterschiede zwischen Kellers Skizze und seiner Novelle kenntlich, denn anders als das Schusterhandwerk sind die Kűfner- und Kammacherei als literarische Hintergrundmotive eher ungewöhnlich, mithin kurios. Und während Hoffmanns Erzählung und die Skiz- ze das Handlungsgeschehen in ein historisches „Costüm“ kleiden, ist die Novel- le im 19. Jahrhundert angesiedelt, also in Kellers unmittelbarer Gegenwart. Es ergibt sich daraus, wie im Folgenden zu zeigen ist, eine Gleichzeitigkeit des Un-

⁷ Vgl. zu dieser Fragestellung auch Andermatt (2008), der sich insbesondere auf die Darstel- lung von Kontingenz fokussiert.

⁸ 1819, vgl. Neumann (1982, 141–144); Siefken (1985); Metz (1990, 57–58).

gleichzeitigen, die eng mit der Entwicklung der Kammmacherei im 19. Jahrhundert verbunden ist.⁹

Im Anschluss an das Argumentum wird die Novelle mittels eines iterativen Erzählens eröffnet:

Zu Seldwyl bestand ein Kammachergeschäft, dessen Inhaber gewohnterweise alle fünf bis sechs Jahre wechselten, obgleich es ein gutes Geschäft war, wenn es fleißig betrieben wurde; denn die Krämer, welche die umliegenden Jahrmärkte besuchten, holten da ihre Kammwaren. Außer den notwendigen Hornstriegeln aller Art wurden auch die wunderbarsten Schmuckkämme für die Dorfschönen und Dienstmägde verfertigt aus schönem, durchsichtigem Ochsenhorn, in welches die Kunst der Gesellen (denn die Meister arbeiteten nie) ein tüchtiges braun-rotes 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)

Der Beginn der Narration wird dominiert von einer alltäglichen Routine, die zwar mit dem Wechsel der Meister eine Veränderung beinhaltet, dabei aber nach einem sich regelmäßig wiederholenden Prinzip verläuft, das als solches – nach der Vorrede des ersten Bandes – insgesamt typisch ist für den „bis heute“ anhaltenden „unveränderliche[n] Kreislauf der Dinge“ in Seldwyla (IV, 9; zur Zyklik vgl. Imboden 1975, 130). Allgemein werden mit dem iterativen Erzählen die Abläufe der Kammwerkstatt beschrieben. Die Novelle folgt dabei den Beschreibungen des Kammacher-Handwerks, wie man sie in zeitgenössischen Lehrbüchern und Lexika findet.

Thematisiert werden in diesen Texten die aufwändigen Arbeitsschritte von der Vorbereitung der Materialien über das Einschneiden der Zacken bis hin zu den abschließenden Verzierungen. Auch die Funktion und Diversität der erzeugten Produkte wird beschrieben. So dienen nach dem *Pierer-Lexikon* die Kämme trivialerweise dazu, „Haare zu reinigen, in Ordnung zu bringen“ und „die Kopfhaut von Schuppen u. von Ungeziefer zu reinigen“ (Pierer 1860, 262). Ebenso sind die Kämme allerdings nach den zeitgenössischen Darstellungen nicht mehr nur funktionale Gebrauchsgegenstände. Vielmehr werde diese Zweckgebundenheit seit der Zeit um 1800 von einer ästhetischen Ausrichtung der Kammherstellung flankiert. In Heinrich Pätz' *Handbuch für Kammacher* (1834) heißt es hierzu:

⁹ Der Anachronismus des Handwerks gegenüber der Industrialisierung wurde in der Forschung mehrfach festgestellt, allerdings ohne Rückbindung an die spezifischen Entwicklungen des Kammacher-Handwerks. Vgl. Sautermeister (1973, 80); Neumann (1982, 145–148); Metz (1990, 32); Selbmann (2001, 71); Kittstein (2008, 112–113).

Da nun heutiges Tages aber Luxus und Mode die Damenwelt immer mehr inspirieren, Manufakturen und Fabriken, Künstler immer mehr und mehr in Erfindung neuer Dessins und moderner Pracht-Artikel wetteifern, so ist es wohl als Pflicht anzusehen, alle mögliche Aufmerksamkeit auf die Zierde des weiblichen Kopfpfutes zu verwenden. [...] – Wie schwer wird es aber manchem Meister, vielen Gesellen und Lehrlingen, dem Verlangen der Mode hinlänglich Genüge zu leisten? (Pätz 1834, III)

Das 19. Jahrhundert gilt als das „Saeculum der Dinge“ (Böhme 2006, 17). Mit der industriellen Warenproduktion einerseits, der Musealisierung andererseits stehen sich zwei gegenläufige, aber komplementäre Tendenzen gegenüber (Marquard 1994). Wie Pätz' Ausführungen zeigen, ist auch die Herstellung und Nachfrage von Kämmen von diesen Ausdifferenzierungen betroffen – die Unterscheidung von Gebrauchs- und Schmuckkämmen fordere von den Kammmachern, dass sie bei der Produktion „Phantasie“ und „Beurtheilungskraft“ (Pätz 1834, 60) an den Tag legen.

Pätz' Beschreibungen machen für die Zeit um 1800 eine Transformation des Kammacher-Handwerks kenntlich. Das ist allerdings nur der erste Schritt, eine zweite Transformation stellt sich mit einer Ausweitung der Vertriebswege und einer zunehmend maschinell betriebenen Fertigung ein. „Früher hatte man“, so Pätz, „diese Artikel nur bei Krämern und Trödlern zu suchen und zu kaufen; jetzt sind große Fabriken und Handlungen da, in welchen sie in großen Quantitäten verfertigt und verkauft werden“ (Pätz 1834, 2). Die Expansion des Kamm-Vertriebs verlangt zugleich nach einer Steigerung der produzierten Stückzahlen; und diese wiederum verdankt sich dem Einsatz von „sinnreiche[n] und originelle[n] Maschine[n]“, die es vermögen, „zwei Käme aus einem Stücke Hornes oder Schildkrot zu schneiden“ (Pätz 1834, 67).

Die Folgen, die sich vor allem aus der zweiten Transformation für das Kammacher-Handwerk ergeben, sind in den zeitgenössischen Lexika ablesbar: Die Einträge zu den Kammachern werden in späteren Ausgaben deutlich gekürzt oder ganz gestrichen; an ihre Stelle rücken Einträge zur „Kammfabrikation“, d. h. zur „fabrikmäßige[n] Herstellung der Haarkämme“ (Brockhaus 1894, 76). Das riesenhafte Ausmaß der Produktion in den „Etablissements“ der Kammherstellung wird im *Pierer-Lexikon* beschrieben, wenn es heißt, dass „eine einzige Fabrik“ in Aberdeen „730 000 Ochsenhörner und 4 000 000 Pferdehufe“ im Jahr zu Kämmen verarbeitet (Pierer 1860, 268). Diese Umwandlung des Handwerks zur industriellen Massenproduktion verläuft parallel zu einer Simplifizierung der Arbeitsprozesse: Während in der Originalausgabe des *Meyer-Lexikons* die Kammherstellung noch über mehrere Seiten erläutert wird (1850, 429–434), findet sich in der vierten Auflage von 1887 die Aussage, dass die „Fabrikation der Käme [...] sehr einfach ist. [...] In neuerer Zeit ist auch in

der Kammmacherei die Handarbeit vielfach durch Maschinen verdrängt worden“ (1887, 424).

Geht man nun zurück zum Anfang der Kammacher-Novelle, ist zunächst deren Welthaltigkeit festzustellen, denn ganz offensichtlich greift Keller das zeitgenössische Wissen über das Handwerk auf. Auffällig ist dabei, dass die für die Zeit um 1800 beschriebene erste Transformation in der Seldwyler Werkstatt Einzug gehalten hat, die zweite Transformation dagegen (noch) nicht erfolgt ist. So zeigen sich die Diversifikation der Produkte und die kreative Fertigung daran, dass sowohl die „notwendigen Hornstriegel[] aller Art“, prosaische Gebrauchsdinge, als auch die „wunderbarsten Schmuckkämme für die Dorfschönen und Dienstmägde“, d. h. Kämmen mit einer künstlerischen Ausstaffierung, hergestellt werden. Und gerade für die zweite Art von Kämmen braucht es, im Sinn von Pätz, die „Phantasie“ der Gesellen. Dagegen scheinen weder der kapitalistische Vertrieb noch die industrielle Produktion in Seldwyla Fuß gefasst zu haben: Der Verkauf wird noch von den „Krämer[n]“ auf den „umliegenden Jahrmärkte[n]“ vorgenommen; die Fertigung erfolgt manuell und nicht maschinell; hergestellt werden kunstvolle Unikate und keine Massenware. Seldwyla ist also – typisch für die Literatur des Realismus insgesamt – frei von den transformierenden Kräften der Moderne (Pumpe 1996, 79–83; Lehmann 2015, 250–253).

Es ist zu erwarten, dass mit der Ankunft von Jobst, dem ersten der drei Kammacher, die Erzählung dynamisiert wird. Das ‚Ereignis‘ der Ankunft des Protagonisten wird folgendermaßen erzählt:

Einstmals aber kam ein ordentlicher und sanfter Geselle angereis't aus irgend einem der sächsischen Lande, der fügte sich in alles, arbeitete wie ein Tierlein und war nicht zu vertreiben, so daß er zuletzt ein bleibender Hausrat wurde in dem Geschäft und mehrmals den Meister wechseln sah, da es die Jahre her gerade etwas stürmischer herging als sonst. (IV, 217)

Mit dem Temporaladverb „[e]instmals“ und der adversativen Konjunktion „aber“ scheint Jobstens Ankunft die routinemäßigen Abläufe des Kammacher-geschäfts zu durchbrechen. Doch der Wechsel zu einem singulativen Erzählen kippt noch im selben Satz zurück in die iterative Form: Während die Meister noch häufiger wechseln als sonst – auf diese Klimax wird zurückzukommen sein –, ist Jobstens Arbeits- und Lebensweise durch eine massive Routine geprägt, die der Erzähler mit der Rede vom „Tierlein“ und dem „bleibende[n] Hausrat“ mit einer zweifach dehumanisierenden Metaphorik zur Darstellung bringt (IV, 217).

Paradoxerweise führt gerade das Übermaß von Jobstens Routine zu einer Revolution in der Werkstatt. Während die früheren Gesellen sich im Frühjahr auf Wanderschaft machen, um so der Abspeisung durch die Meister und der

Enge des Gesellenzimmers zu entfliehen, bleibt Jobst in Seldwyla. Das romantische Wandern ins ‚Blaue‘ wird im Text nur mehr in verfremdeter Form aufgegriffen, wenn Jobst am Morgen nach seiner letzten Nacht in der Werkstatt die Stätte seines siebenjährigen Aufenthalts – fast möchte man an den Venusberg denken – betrachtet und dabei eine Wanze beobachtet, die über den Winter unter der blauen Wandfarbe erstarrt war, sich nun aber in Bewegung gesetzt hat.¹⁰

Ein weiterer Unterschied zwischen Jobst und seinen Vorgängern ergibt sich aus den verschiedenen Arbeitsweisen – von „Kunst“ und „Phantasie“ kann bei ihm nicht die Rede sein:

[Er] schnitt verdrossen seine Zähne in die Kämmе oder er wandelte das Horn in Schildkrötschalen um, wobei er aber so nüchtern und phantasielos verfuhr, daß er immer die gleichen drei trostlosen Kleckse darauf schmierte; denn wenn es nicht unzweifelhaft vorgeschrieben war, so wandte er nicht die kleinste Mühe an eine Sache. (IV, 218)

Beschrieben wird hier Jobstens Arbeit, wie er sie nicht nur an Werk-, sondern auch an Sonntagen betreibt, um so die freie Zeit nicht mit kostspieligen Vergnügungen zu verbringen. Der Erzähler kennzeichnet dieses karge Leben, das nur auf den Kauf der Werkstatt ausgerichtet ist, entsprechend seiner mehrfach verwendeten Tier- und Dingmetaphorik als „[u]nmenschlich[]“ (IV, 220).

Jobst stellt die Kämmе zwar noch manuell her, die immer gleiche Trostlosigkeit der drei Kleckse zeigt aber, dass es sich bei seinen Produkten nicht um Unikate handelt, die mittels Phantasie geschaffen wurden. Vielmehr ist es eine auf der Grundlage von Fleiß und Gleichgültigkeit erzeugte Massenware. Wie die ‚m‘ im Novellentitel ist seine Arbeit damit geprägt durch ein Prinzip der Vervielfältigung. Während sich für die drei ‚m‘ im Titel eine Ausrichtung sowohl auf Ähnlichkeit als auch auf das Identische aufzeigen ließ, verhält es sich im Fall der Kammproduktion so, dass das Ähnliche (Kämmе, die durch Phantasie auf je eigene Weise hergestellt werden) durch das Identische verdrängt wird (Kämmе mit den „immer [...] gleichen drei trostlosen Klecksen“). Damit vollzieht sich die zweite Transformation des Kammmacher-Handwerks doch auch in der Novelle. Dies erfolgt jedoch nicht durch eine Maschinisierung der Arbeit, sondern des Arbeiters. Insofern ist es nur konsequent, dass sich im weiteren Erzählverlauf nicht die produzierten Gegenstände nach dem Prinzip verdoppeln, dass aus einem Arbeitsstück zwei Kämmе gewonnen werden. Stattdessen vervielfachen sich die Produzenten – erst tritt der Bayer Fridolin als zweiter, dann der Schwa-

¹⁰ Vgl. zu dieser Passage Andermatt (2008, 51–54).

be Dietrich als dritter Geselle in das Kammgeschäft ein.¹¹ Alle drei sind sich ähnlich, sie gehen dem gleichen Beruf nach und praktizieren eine zurückhaltende, „gerechte“ Lebensweise. Ähnlichkeit bedeutet indes, dass es gemeinsame *und* unterscheidende Eigenschaften gibt. Tatsächlich lassen sich diese für die drei Kammacher aufzählen: Sie unterscheiden sich nach ihrer Herkunft, ihrem Alter, ihren „Siebensächelchen“ (IV, 225), ihrer Kleidung und ihrem gehorteten Geld. Das Problem liegt aber darin, dass es sich um Unterschiede handelt, die keinen Unterschied machen. So hoffen Jobst und Fridolin zunächst, dass sie mit Dietrich einen „Maßstab“ bekommen haben, an dem sie sich „messen“ können – und müssen dann mit „Erstaunen“ feststellen, dass er „sich gerade so benahm, wie sie selbst, und sich die Erkennung, die zwischen ihnen vorgegangen, noch einmal wiederholte zu Dritt“ (IV, 226). Die Wiederholung des Selbst im Anderen markiert, dass die drei bei allen oberflächlichen Unterschieden in der Tiefe identisch sind. Alle drei verzichten auf jeden Lebensgenuss, sie folgen ausschließlich einem Erwerbssimperativ, um auf diese Weise so bald wie möglich die Werkstatt zu übernehmen und damit als Meister auch das Bürgerrecht in Seldwyla zu erhalten.

Die Unterscheidung zwischen den Meistern, die „nie“ arbeiten, alle Mittel verausgaben und daran Bankrott gehen, und den Gesellen, die durch ihr Hervorbringen bestimmt sind, erinnert an die Unterscheidung von Herr und Knecht in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807). Hegel schreibt dem Herrn eine verzehrende Begierde zu, die als solche mit einem „Verschwinden“ verbunden ist. Die „Arbeit hingegen“, welcher der Knecht nachgeht, „ist *gehemmte* Begierde, aufgehaltenes Verschwinden, oder sie *bildet*“ (Hegel 1986, III, 153). Sowohl die Hemmung der Begierde als auch das aufgehaltene Verschwinden können auf die Kammacher bezogen werden, die keiner Lebensfreude nachgeben und alles in das Horten des Ersparten setzen. Allerdings sieht Hegel in der Arbeit eine Tätigkeit, in der sich der Knecht in den bearbeiteten und erzeugten Produkten selbst bildet und verwirklicht. Das wiederum ließe evtl. für die früheren Kammacher-Gesellen veranschlagen, die mittels Phantasie einzigartige Schmuckkämme hervorbringen. Für Jobst und seine Duplikate kann aber nicht von einer Selbstverwirklichung gesprochen werden. Vielmehr wäre im Fall der drei Kammacher, die immer die gleichen Kämmen mit den „gleichen drei trostlosen Kleckse[n]“ produzieren, an Überlegungen zu denken, die Karl Marx in

¹¹ Duplizierte Figuren finden sich immer wieder in Kellers Werk. Zu denken ist an die Hyazinthen aus *Eugenia* in den *Sieben Legenden* (1872) sowie an die Zwillinge Isidor und Julian Weidlich in *Martin Salander* (1886).

seinen *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844) notiert hat.¹² Dem Arbeiter werde eine „Entsagung des Lebens“ abgefordert:

Je weniger du ißt, trinkst, Bücher kaufst, in das Theater, auf den Ball, zum Wirtshaus gehst, denkst, liebst, theoretisirst, singst, mahlst, fechtest etc. um so [mehr] *sparst* du, um so *grösser* wird dein Schatz, [...] dein *Capital*. Je weniger du *bist*, je weniger du dein Leben äusserst, um so mehr hast du, um so grösser ist dein entäussertes Leben. (Marx 2018, 138)

Marx' Ausführungen zur Enthaltbarkeit und der Anhäufung des Gesparten lesen sich wie eine Beschreibung von Kellers Kammachern. Man könnte damit sagen, dass die Unterschiede der Arbeitstheorien von Hegel und Marx, die sich auf unterschiedliche Arbeitsformen (Handwerk vs. Industrie) und Arbeiter-Ding-Beziehungen (Selbstverwirklichung vs. Entfremdung) beziehen lassen, in Kellers Novelle mit der Unterscheidung der früheren Gesellen einerseits, den drei Kammachern andererseits zur Darstellung kommen.

Jobstens Leben (und das seiner Duplikate) ist vollständig auf einen „große[n] Plan“ ausgerichtet (IV, 220) – den Erwerb der Kammwerkstatt:

Wenn er [Jobst] aber erst Meister wäre, dann wollte er bald so viel erworben haben, um sich auch einzubürgern, und dann erst gedachte er so klug und zweckmässig zu leben, wie noch nie ein Bürger in Seldwyl, sich um gar nichts zu kümmern, was nicht seinen Wohlstand mehre, nicht einen Deut auszugeben, aber deren so viele als möglich an sich zu ziehen in dem leichtsinnigen Strudel dieser Stadt. (IV, 220)

Das „und dann erst“ lässt erwarten, dass die aufgestauten Begierden, die „tausend und ein Gelüste“ (IV, 222), endlich Erfüllung finden sollen – doch so ist es nicht, selbst in seiner Wunschvorstellung bleibt Jobst der Sparsamkeit verpflichtet.

In Hoffmanns *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* sind die drei Gesellenfiguren strikt unterschieden: ein Kunsthandwerker, ein Maler, ein Adelliger. Nur die Liebe zur gleichen Frau führt sie zusammen, treibt sie in ihrer Tätigkeit an und macht sie auf diese Weise einander ähnlich. Von einer solchen – mit Hegel formuliert – „Poesie des Herzens“ kann im Fall der Kammacher keine Rede sein (Hegel 1986, XV, 392); weder handelt es sich bei ihnen, nochmals mit Hegel kontrastiert, um „Individuen“, noch folgen sie mit „ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder [den] Idealen der Weltverbesserung“ (Hegel 1986, XIV, 219). Bereits Hegel nennt als typisches zeitgenössisches Plotmuster, dass die Poesie der „subjektiven Zwecke[]“ sich schließlich in die „Pro-

¹² Bezüge zu Marx wurden in der Forschung zur Kammacher-Novelle häufig hergestellt. Vgl. Richter (1960, 153–154); Sautermeister (1973, 71–83); Neumann (1982, 145); Koebner (1993, 330); Honold (2018, 140).

sa der Wirklichkeit“ einfügt (Hegel 1986, 219–220). In der nachromantischen Literatur wurde nun – mit und gegen Hegel – versucht, das Nacheinander von Poesie und Prosa in ein Neben- und Ineinander zu überführen, und zwar auch in Verbindung mit der Arbeit. So lautet das von Julian Schmidt übernommene, poetologisch ausgerichtete Motto von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* (1855), dass der „Roman [...] das deutsche Volk da suchen [soll], wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit[.]“¹³

Das Auffinden des Poetischen in der Prosa ist zum einen ein zentrales Kennzeichen der realistischen Poetologie (vgl. Plumpe 1985). Zum anderen dient das Austarieren von Poesie und Prosa in den zeitgenössischen Auseinandersetzungen auch als Folie der Kritik, wie eine Rezension von Karl Gutzkow zu Freytags Roman belegt. Gutzkow stimmt seinen Feinden Schmidt und Freytag mit dem Befund zu, „daß der alte deutsche Roman und die beiden von Goethe gegebenen classischen Muster den Roman von der Arbeit zu sehr entfernt hatten“ (Gutzkow 1984, 143). Die Kritik dieses Extrems heiße allerdings nicht, „daß der Roman nur noch Berechtigung haben dürfe bei den Werkstätten des Schaffens, der Mühe und der Sorge“ (Gutzkow 1984, 143). Vielmehr sei es „das Wesen des Romans, die Wochentagexistenz des Menschen gleichsam beiseite liegen zu lassen und seinen Sonntag zu erörtern“, d. h. – so erläutert Gutzkow seine Sonntagsmetapher – „sein Lieben, sein Gefühl für Freundschaft, seine Religion, sein Geschick“ (Gutzkow 1984, 143–144). Es ist offensichtlich, dass es *diesen* Sonntag für die Kammacher nicht gibt. Wenn Gutzkow demnach die Arbeit als notwendigen prosaischen Hintergrund für die „Offenbarung“ der „poetischen Natur“ (Gutzkow 1984, 143) des Menschen ansieht, verhält es sich bei Keller umgekehrt: Das Leben der Seldwyler Bürger mit ihrem Leichtsinn, ihrer Festkultur und ihrer Ungerechtigkeit bildet den poetischen Hintergrund, von dem sich die prosaische Existenzweise der Kammacher im Vordergrund abhebt. Es ergibt sich daraus eine Tendenz zur Miniaturisierung, mit der das Romantische und Poetische ins Prosaische transformiert wird (Siefken 1985; Metz 1990, 45–51): Das Wandern ins Blaue wird zum Krabbeln einer Wanze; das Werben um eine Frau erfolgt aus rein ökonomischen Gesichtspunkten; die ständige Wiederkehr der Dreizahl verdankt sich keiner märchenhaften Zahlenmagie, sondern einer in den Text eingewanderten Industrialisierung und Mechanisierung, die Serien des Identischen hervorbringt; die Konkurrenz der Kammacher schließlich trägt nicht die Züge eines heroischen Wettstreits, sondern des verzweifelten Existenzkampfes um einen eigenen Lebensort, der mehr ist als einer von drei Plätzen in einem Doppelbett. Dass dieses Ziel dem „große[n] Plan“ der Kamm-

13 1978, 7; vgl. Stockinger (2010, 146); Oschmann (2016).

macher zugrunde liegt, zeigt sich, wenn Jobst vor der Ankunft der anderen beiden die Zeit allein im Bett genießt und dabei imaginiert, sich

gleichsam zu verdreifachen, indem er unaufhörlich die Lage wechselte und sich vorstellte, als ob drei zumal im Bett lägen, von denen zwei den dritten ersuchten, sich doch nicht zu genieren und es sich bequem zu machen. Dieser dritte war er selbst und er wickelte sich auf die Einladung wollüstig in die ganze Decke oder spreizte die Beine weit auseinander, legte sich quer über das Bett oder schlug in harmloser Lust Purzelbäume darin. (IV, 223–224)

Es handelt sich hier um die einzige Textpassage, in der sich einer der Kammacher einem körperlichen Genuss hingibt. Gekennzeichnet ist dieser Genuss durch den Wunsch nach Ausbreitung, ohne dabei von anderen Körpern gestört zu werden, die einen normalerweise einschränken und in eine Form zwingen, etwa die eines „Schwefelholz[es]“ (IV, 227). Ausdrücklich geht der Wunsch nach Ausbreitung auf Kosten der anderen: Zwischen das Selbst, das sich Raum verschafft, und den anderen, die Raum gewähren, wird eine Differenz eingezogen. Es gehört zur verzwickten Lage der Kammacher, dass ihnen einerseits der Wunsch nach Differenz gemeinsam ist, sie aber andererseits aufgrund ihrer unpoetischen und ‚gerechten‘ Existenzweise unfähig sind, durch aktives Handeln Identität in Differenz zu überführen. Keiner bestiehlt den anderen oder tut sonst etwas zu deren Schaden. Da die Lebensroutine selbst keine Differenz generieren kann, werden den Kammachern im weiteren Textverlauf Handlungen abverlangt, vor denen sie sich normalerweise „zitternd zuhinterst in der Werkstatt“ verstecken würden (IV, 221–222). Es sind Handlungen auf den (miniaturisierten) Feldern des Poetischen – der Liebe und des Wettkampfs.

III Züs Bünzlin – die Dinge und die Zeichen

Diederich, der jüngste der Gesellen, verfügt über die wenigsten Ersparnisse, dafür ist er „erfindungsreich[]“, selbst wenn er doch, wie der Erzähler versichert, „vom gleichen Holz geschnitten [ist], wie die zwei andern“ (IV, 227). Um seinen Rückstand aufzuholen, beschwört er „eine neue Zaubermacht“ herauf, indem er den „Gedanken [erfand], sich zu verlieben“ (IV, 227). Mit der für ökonomische Zwecke erfundenen Liebe rückt die Figur der Züs Bünzlin ins Zentrum des Textes – alle drei Kammacher werben um sie bzw. um ihren Gültbrief. Damit ist Züs' Textfunktion bereits benannt: Im Konkurrenzkampf der Kammacher soll sie den Unterschied machen.

Züs bildet das komplementäre Gegenstück zu den Kammmachern: die Frau zu den Männern, das Unikat zum Triplikat, die Bürgerin zu den Fremden, die Eigentümerin zu den Erwerbstätigen. Während die Kammacher anhand eines iterativen Erzählens konturiert werden, erfolgt dies in Züs' Fall mittels der Beschreibung ihres Dinginventars. Gegenüber den Kammachern als Herstellern ist sie eine Sammlerin, so dass in der Novelle die beiden dominanten Tendenzen der materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts zur Geltung kommen: die erschaffende Produktion und die bewahrende Akkumulation.

Gesammelte Dinge haben sowohl auf kollektiver als auch individueller Ebene die Funktion der Kohärenz- und Sinnstiftung (Habermas 1999; Csikszentmihalyi 2010). Des Weiteren stellt die Charakterisierung einer Person ausgehend von den Dingen, mit denen diese sich in ihren Wohnräumen umgibt, einen literarischen Topos dar.¹⁴ Zu denken wäre an den zweiten Brief in Goethes *Der Sammler und die Seinigen* (1799). Erzählt wird hier von einem Maler, der nach dem Tod seiner Frau deren „Gerätschaften“ abmalt, und zwar auf eine Weise, die nicht nur „Zusammenhang und Sprache“, sondern auch „das fromme Gemüt der Besitzerin“ erkennen lässt (Goethe 1986–1999, VI.2, 84). Die nach der Wirklichkeit wiedergegebenen Dinge transportieren so das Leben, den Charakter und den Sinn der toten, abwesenden Frau. Ein anderes Beispiel für die Darstellung einer Person mittels einer Zimmer- und Dingbeschreibung findet sich in Bettine von Arnims Briefroman *Die Gänderode* (1840). In einem Brief der Karoline von Gänderode des Romans beschreibt diese das chaotische Durcheinander von Büchern, Musikinstrumenten, Kleidung, Pflanzen, Tieren und anderen Dingen in Bettines Zimmer; den Brief beendet sie mit der Aussage, dass sie das „Zimmer dargestellt“ hat, „weil es wie ein optischer Spiegel Deine apparte Art zu sein ausdrückt, weil es Deinen ganzen Charakter zusammenfaßt“ (Arnim 2006, 312). Die Beispiele zeigen, wie mittels der Beschreibung von Dingen Charakterisierungen vorgenommen werden.¹⁵ Bei aller Disparatheit der einzelnen Gegenstände ergibt sich dabei ein Zusammenhang, der auf der einen Seite die Identität der indirekt dargestellten Person sichtbar macht – bei Goethe die Häuslichkeit der toten Frau, bei Arnim die chaotische Kreativität – und so auf

¹⁴ Vgl. zum literarischen Sammeln Schmidt 2016, Wernli 2017; vgl. als exemplarische Betrachtung zu Fontanes *Stine* auch Andermatt (2008, 46–50).

¹⁵ Zumindest angemerkt sei hier, dass sich ein solches Textverfahren auch bei Keller häufig findet. Zu denken wäre an die Wohnung der „armen Baronin“ im *Sinngedicht* (1881) – die „unendlich dünne[n] Glassachen“ und die sonstigen „Zerbrechlichkeiten“ (VII, 136–137) verweisen hier auf den Zustand der Figur.

der anderen Seite den heterogenen Gegenständen eben durch diese Identität ein strukturierendes und vereinheitlichendes Prinzip unterlegt.¹⁶

Wie gestaltet sich das nun im Fall der Züs? Die seitenlangen Beschreibungen ihres Dinginventars führen Wertvolles wie den „Gültbrief“, Amtliches wie einen „Taufzettel“, Spirituelles wie einen „Kirschkern, in welchen das Leiden Christi geschnitzt war“, Luxuriöses wie ein „halbes Dutzend silberne[r] Theelöffel“, Intellektuelles wie die Vielzahl an Erbauungsbüchern ebenso auf wie sonstigen Kram, etwa „ein[en] andere[n] Kirschkern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte“, „eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war“, „eine andere [Büchse], worin ein Endchen Marderdreck lag“ (IV, 228–229). Im Text werden all diese disparaten Dinge in einem einzigen Satz und ohne Sortierung und Klassifikation vom Erzähler genannt. Nach Roland Barthes handelt es sich bei Erzähleinheiten, die nicht die Handlung vorantreiben, sondern die Diegese ausfüllen und dabei einen Sinn transportieren, um „Indizien“ – sie geben „Hinweise auf den Charakter der Protagonisten, Informationen über ihre Identität, Anmerkungen zur ‚Atmosphäre‘“ (Barthes 1988, 111). Auch erzählte Dinge sind als Indizien zu klassifizieren, wenn mit ihnen – wie bei Goethe und Arnim – die Identität der menschlichen Besitzer konturiert wird. Im konkreten Fall von Züs’ Dinginventar lässt sich ohne Frage ebenfalls ein indizieller Charakter erkennen; die Gegenstände verweisen u. a. auf eine Person, die auf eine religiös grundierte Enthaltensamkeit bedacht ist. Außerdem verfügt sie über Dinge aus früheren Liebesbeziehungen, d. h. also über Memorialobjekte, in denen die Spuren ihres gelebten Lebens gespeichert sind. Hier fällt indes auf, dass Züs mit diesen Dingen keinen emotionalen, sondern einen ökonomischen Wert verbindet: Mit dem Schnepfer des ersten Geliebten verdient sie „manchen schönen Batzen“ (IV, 229). Um den „Gewürzmöser“, den sie von ihrem zweiten Geliebten erhalten hat, führt sie einen Gerichtsprozess, in dem der Gabentausch des ehemaligen Liebespaares ökonomisch abgewogen und zu Züs’ Vorteil entschieden wird (IV, 231). Den mit „unendliche[r] Mühe und Kunstfertigkeit“ gebauten „chinesische[n] Tempel“ des dritten Geliebten, einem „idealisch“ gesinnten Buchbindergesellen, schließlich verwahrt sie auf einer „altväterische[n] Kommode, von einem meergründen Gazeschleier bedeckt“ (IV, 233–235). Als Gabe ist er allerdings „verschwendet“, da Züs mit ihm ebenso wie mit seinem Erbauer nichts anzufangen weiß, ihn unberührt lässt und so den entscheidenden Teil des Werkes übersieht: Im „innersten Grunde des Tempels“ liegt, für Züs’ Augen für immer versteckt, der „aller-

16 Vgl. zu diesem Wechselverhältnis des Sammelns Finkelde (2006, 195).

schönste[] Brief, von Thränen benetzt“ (IV, 233–235). Züs ist damit als Figur gekennzeichnet, die auf der Oberfläche verbleibt und nicht in die Sinttiefe vordringt.

Züs' Umgang mit den Erinnerungsdingen verleiht ihrem Charakter vor allem einen ökonomischen Grundzug, mit dem sie in die Nähe der Kammacher rückt.¹⁷ Wie diese versteht sie Liebe nicht in einem romantischen, sondern einem materiellen Sinn – deshalb schließt sie auch Diederich als den jüngsten und ärmsten der Gesellen als möglichen Ehepartner aus. Während allerdings der Lebensplan der Kammacher zu einem endlosen Nacheinander des Identischen – der Produktion, des Produzierten und der Produzenten – führt, hortet Züs schlicht alles – selbst Wertloses –, und erschafft so ein Nebeneinander des Disparaten, für das sich kein geschlossener Sinn benennen lässt.¹⁸

Barthes hat der Darstellung „unbedeutende[r] Gegenstände“, die sich als nicht „weiter zerlegbare[] Reste“ keiner „funktionalen Analyse“ zuführen lassen und die somit auch nicht als Indizien bestimmt werden können, den Zeichenwert zugeschrieben, dass mit ihnen die „konkrete Wirklichkeit“ (bzw. deren Illusion) in Szene gesetzt wird (Barthes 2012, 169). Barthes' „Wirklichkeitseffekt“ wurde bereits zur Beschreibung von Züs' Dinginventar herangezogen (Begemann 2011, 388). Blickt man indes genauer auf den Text, müsste man eher von einem Antiwirklichkeitseffekt sprechen, denn keineswegs führt die Darstellung der heterogenen Gegenstände zu einer Transparenz der Zeichen für die erzählte Welt.¹⁹ Deutlich wird dies nicht nur an Züs' Dingen, sondern auch an ihren (ebenfalls seitenlang wiedergegebenen) Reden, in denen sie über Weltstädte (IV, 241–243) und Tiere (IV, 253–254) sinniert. Das hier mitgeteilte Wissen wirkt wie eine barocke Buchgelehrsamkeit,²⁰ die nicht auf eigenen Erfahrungen und Gedanken, sondern auf der zeichenhaften Reproduktion anderer Zeichen – wiederum ein Oberflächeneffekt – basiert und dabei in den jeweiligen Gesprächssituationen fehlplatziert ist. Der Erzähler kennzeichnet Züs' Reden dementsprechend als „unsinnige Phrasen“, mit denen die Kammacher „zugedeckt“ werden (IV, 255).

Geht man von hieraus nochmal zurück zur Beschreibung von Züs' Dinginventar, dann ließe sich diese Aussage des Erzählers auch auf seinen eige-

17 Vgl. Sautermeister (1973, 77–78); Kittstein (2008, 113); Honold (2018, 145–146).

18 Vgl. Pregel (1963, 333); Ellis (1974, 145); Imboden (1975, 148); Rothenberg (1976, 208); Metz (1990, 39); Koebner (1993, 332–333); Andermatt (2008, 55); Arnold-de Simine (2009, 169).

19 Vgl. zu diesem Verständnis des Realismus als Textverfahren Baßler (2015, 29).

20 Jeziorkowski (1979, 34–40); Arnold-de Simine (2009, 168–169); Honold (2018, 155–157).

nen Erzähldiskurs übertragen.²¹ Das Dinginventar ist durch eine Wucherung des Disparaten gekennzeichnet, wobei die Dinge nicht einfach listenartig nebeneinander stehen, sondern auch ineinander verschachtelt sind. Man könnte hier an Walter Benjamins Ausführungen zum „wohnsüchtig[en]“ 19. Jahrhundert denken, das eine Vielzahl von „Gehäuse[n]“ erfunden habe (Benjamin 1991, V, 292). Nirgends wird dieses Prinzip des Gehäuses und der Verschachtelung deutlicher als in Züs' Dinginventar. Entscheidend ist dabei, dass dieses Prinzip von der Ebene des Erzählten auf die des Erzählens durchschlägt – auch der *discours* nimmt einen verschachtelten Zug an, der dem Leser keinen geordneten Überblick ermöglicht und so zu einer ‚erschwerten Form‘ führt. „In der Kunst“, so Šklovskij, „kann der Gegenstand durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden“ (Šklovskij 1994, 15). Das in der Kammacher-Novelle gewählte Mittel kündigt sich mit den drei ‚m‘ im Titel an: Es ist die überbordende Vervielfältigung, mit der das eigentlich für den Realismus typische Prinzip der Darstellung von ‚Realien‘ gesprengt wird.²² Im Fall der drei Kammacher ergibt sich die Vervielfältigung aus den Serien des Identischen, im Fall von Züs aus den Dingen und Zeichen, denen gleichermaßen ein einheitliches Organisationsprinzip fehlt, so dass sie als Neben- und Ineinander des Disparaten nicht nur auf der Ebene des Erzählten, sondern auch des Erzählens den Charakter des Unsinnigen annehmen.

Als Verkörperungen einer seriellen Wiederholung des Identischen sowie einer sinnlosen Anhäufung des Disparaten sind die Kammacher und Züs auf unterschiedliche, aber komplementäre Weise auf dem Weg in die Moderne. Ihr Zusammentreffen hat außerdem Konsequenzen für die narrative Syntax: Suchen die Kammacher nach einem Ausweg aus dem Identischen, ist umgekehrt die Alles-Sammlerin Züs genau zu einer solchen Herstellung von Differenz nicht in der Lage. Sie weiß vielleicht, was sie nicht will – nämlich Diederich, dem sie dann ausgerechnet doch zufällt –, aber nicht, was sie will. Folgerichtig mündet die Erzählung im letzten Teil in das Wettrennen als letzte Möglichkeit, zwischen den Kammachern eine Unterscheidung herbeizuführen.

²¹ Es passt damit zusammen, dass die Forschung die intertextuellen Bezüge der Novelle aufgedeckt und beschrieben hat. Der Text besteht demnach – ebenso wie die Reden der Züs – aus anderen Texten. Vgl. etwa Richter (1960, 142–171); Hoverland (1971); vgl. außerdem Honold (2018, 154–155), der von einer Abschweifung des Erzählens spricht.

²² Vgl. zur „Vervielfältigung“ als „Strukturprinzip der Erzählung“ Imboden (1975, 133).

IV Epischer Slapstick – das Wettrennen um die eigene Existenz

In Hoffmanns Novelle *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen* unterscheiden sich die drei Gesellen zum einen durch ihren Erfolg in der Liebe, zum anderen in der von ihnen praktizierten Tätigkeit. Beide Felder des Konkurrenzkampfes, die Liebe und die Arbeit, führen im Fall der Kammacher jedoch nicht zu einer Aufhebung des Identischen: Die Zűs trifft keine Wahl und bei der Arbeit sind alle drei auf die gleiche Weise produktiv bis in die Selbstaufzehrung.

Der durch die Frau nochmals gesteigerte Konkurrenzkampf leitet über zum letzten Abschnitt der Novelle und zur Entscheidung über die Differenz der drei Protagonisten. Nachdem es in einer Nacht im unbewussten Zustand des Schlafes zwischen den sonst so friedlichen Kammachern zu einem slapstickhaften Bettkampf²³ gekommen ist, in dem sich der Hass auf die Konkurrenten und der Wunsch nach Ausbreitung körperlich ausagiert, offenbart ihnen am nächsten Morgen der Meister, dass er zwei Gesellen entlassen muss. Der Grund hierfür ist nicht nur, dass der Meister – typisch für einen Seldwyler Bürger – über seine Verhältnisse gelebt hat. Entscheidend ist außerdem, dass die Kammacher „des Guten zu viel gethan und so viel Ware zuweg gebracht [haben], daß ein Teil davon liegen blieb“ (IV, 239). Bei Marx heißt es, dass in einer kapitalistischen Wirtschaft der „Arbeiter bis zur Maschine [verarmt]“ und die „grössere

23 Der Slapstick als Form eines körperlichen Kontrollverlusts spielt im letzten Teil der Novelle mit dem Wettrennen eine zentrale Rolle. In Kellers Werk finden sich immer wieder Szenarien des Slapsticks. Zu nennen wären die Gerichtsschilderungen in *Der Landvogt von Greifensee* aus den *Zürcher Novellen* (VI, 229–231) oder die Hochzeiten in *Die arme Baronin* (VII, 170–173) und in *Martin Salander* (VIII, 179–180). In der Forschung wurden in Hinsicht auf Kellers Gestaltungen von Mensch-Ding-Beziehungen im Allgemeinen und in der Kammacher-Novelle im Besonderen verschiedene ästhetische Phänomene ins Spiel gebracht: das Grotteske (Kayser 1960; Jennings 1980; Hoverland 1971; Neumann 1982, 149; Koebner 1993, 334; Kittstein 2008, 114), das Satirische (Siefken 1985; Metz 1990, 68), das Kuriose (Arnold-de Simine 2009), das Skurrile (Allemann 1960) sowie deren Mischung (Spitzer 1980, 62–65; Pregel 1963). Keller selbst spricht in einem Brief an Paul Heyse aus dem Juli 1881 von „Schnurren“, die „wie unbewegliche erratische Blöcke“ in seinem „Felde liegenbleiben“ und darüber zu erklären seien, dass „seit Ewigkeit eine ungeschriebene Komödie“ in ihm existiere „wie eine endlose Schraube [...], deren derbe Szenen ad hoc sich gebärden“ und in seine „fromme Märchenwelt“ hereinragten (Gottfried Keller an Paul Heyse am 27. Juli 1881, GB III.1, 56–57). Auf der Grundlage dieser Aussage wird hier die Position vertreten, dass die in der Forschung angeführten ästhetischen Phänomene insgesamt als Spielarten des Komischen zu verstehen sind. Selbstverständlich wurde in der Forschung die Komik in der Kammacher-Novelle ebenso bereits thematisiert wie insgesamt das Lachen in und über Kellers Texte (Staiger 1976, 185–193; Rothenberg 1976, 196–239; Böhler 1989).

Concurrenz“ zur „Hetzjagd der Ueberproduktion“ (Marx 2018, 31) führt. Auch bei den Kammachern verhält es sich so: In ihrer kahlen Existenz sind sie auf den Status von Maschinen herabgesunken; als solche haben sie eine Arbeitsleistung erbracht, die eigentlich nur mittels einer industriellen Fertigung zu erreichen wäre und die sich über die traditionellen Vertriebswege – Krämer und Jahrmärkte – nicht absetzen lässt. Die Überzähligkeit der Kammacher und der Bankrott des Meisters führen schließlich im Textverlauf zum Wettrennen als einem nackten Mittel der Selektion und Differenzerzeugung.

Keller hat sich in seinen poetologischen Reflexionen, etwa in einem Brief an Hermann Hettner aus dem Juni 1854, mehrfach gegen die Vorstellung gewandt, dass Dichtung durch eine „individuelle souveräne Originalität“ geschaffen wird; „neu“ sind für ihn nicht die Tiefenstrukturen der Plots, sondern nur deren „aus der Dialektik der Kulturbewegung“ hervorgehenden Ausgestaltungen an der Textoberfläche (Gottfried Keller an Hermann Hettner am 26. Juni 1854, GB I, 399–400). Auch für die Kammacher-Novelle ist festzustellen, dass der im Beruf und in der Liebe ausgetragene Konkurrenzkampf ein gängiger Plot ist. Innovativ ist indessen bei Keller, wie dieser Plot bearbeitet, umgeformt und verfremdet wird. Auffällig ist zudem, dass Keller im Brief an Hettner als Belege für die Wiederkehr von Plotstrukturen mit Rabelais und Cervantes zwei Autoren nennt, die – neben einigen anderen (z. B. Lawrence Sterne und Jean Paul) – als Hauptvertreter des epischen Humors gelten. Die Kammacher-Novelle steht in dieser Tradition. So gibt der Erzähler das Geschehen nicht ‚objektiv‘ wieder, sondern unterlegt diesem insbesondere durch den Metapherngebrauch seine subjektiven Wertungen.²⁴ Friedrich Theodor Vischer, der mit seinem Roman *Auch einer* (1878/79) selbst ein ausgewiesener Meister der (Ding-)Komik sowie des humoristischen Erzählens ist, spricht in seinem Keller-Essay (1880) vom „humoristischen Gebiet“, das sich dadurch auszeichnet, dass der „Poet gern aus dem Kleinen, aus dem ganz Geringfügigen motiviert“ (Vischer 1919, VIII, 146). Es sind diese in Kellers Texten zur Darstellung kommenden „Kleinzüge des Lebens“ (Vischer 1919, VIII, 146), die es Vischer erlauben, das Wettrennen am Ende der Kammacher-Novelle als „wahrhaft geniale[] Parodie des Epos“ zu kennzeichnen (Vischer 1919, VIII, 138). Stützen kann sich diese Aussage auf den Text selbst, etwa wenn der Erzähler das Verhalten der Kammacher als „ritterlich“ (IV, 226), ihr Lebensziel als „himmlisches Jerusalem“ (IV, 239) und das Wettrennen als „Abenteuer“ (IV, 240) bezeichnet.

Der Kampf um Erfolg und Liebe, ein Plot mit höchster Dignität, wird bei Keller auf das Kleine und Niedrige herabgestimmt. Nach Kellers Ausführungen zur

²⁴ Vgl. zur Unterscheidung einer subjektiv-humoristischen und einer objektiv-realistischen Erzählweise bereits Spielhagen (1883); vgl. außerdem Preisendanz (1969, 473–479).

„Dialektik der Kulturbewegung“ könnte man genau in dieser Herabstimmung die für die Zeit um 1850 noch mögliche Erscheinungsweise des Epischen erkennen. Überlegungen in diese Richtung finden sich auch in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*: „[J]etztigerzeit“, so heißt es hier,

zersplittert sich [...] jede Hervorbringung und Zubereitung irgendeines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfältigkeit von Geschäften der Fabriks- und Handwerksstätigkeit, daß alle die besonderen Seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgesetzt sind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen. Die Existenz der Heroen aber hat eine ungleich ursprünglichere Einfachheit der Gegenstände und Erfindungen und kann sich bei ihrer Beschreibung aufhalten, weil diese Dinge noch in gleichem Range stehen und als etwas gelten, worin der Mensch [...] noch eine Ehre seiner Geschicklichkeit, seines Reichtums und seines positiven Interesses hat. (Hegel 1986, XIV, 343)

Denkt man auf der einen Seite an das Schmieden von Achilles' Schild im 18. Gesang der *Ilias*, auf der anderen Seite an die Kämme mit den immer gleichen drei Klecksen sowie an Züs' gesammelte Dinge, wird die von Hegel anvisierte Differenz sofort einsehbar – bei Keller wird gerade das erzählt, was man nach Hegel „nicht beachten und aufzählen“ sollte. In einer Welt, in der es keinen lebendigen Bezug zwischen den Heroen und ihren Gegenständen gibt, sondern Menschen und Dinge sich in einem Zustand gleichgültiger Produktion und eines beliebigen Besitzstandes befinden, muss alles Handeln einen komischen Zug annehmen, selbst wenn es sich wie im Fall der Kammacher – unvermittelt und eigentlich auch nicht notwendig – zu einem Existenzkampf potenziert.

Keller hat eigene Überlegungen zum Epischen angestellt. In seinem Gott-helf-Essay kennzeichnet er das „wahre[] Epos“ darüber, „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 Geschehene ineinander aufgehen“ (XV, 118). Geht man von dieser Verflechtung von „Schilderung“ und „Geschichte“ aus, dann fällt auf, was der Kammacher-Novelle lange Zeit fehlt: eine sich aus Ereignissen aufbauende Handlung. Statt dieser enthält der Text überwiegend Wiederholungen (Kammacher) und Beschreibungen (Züs). Erst mit dem Wettrennen kippt die statische Situation in ein dynamisches Handlungsgeschehen.²⁵

Das Wettrennen wurde in der Forschung als „slapstickhaft“ bezeichnet (Honnold 2018, 157). Eine theoretische Erfassung des Slapstick leisten bereits die Komiktheorien des 19. Jahrhunderts, zu nennen sind hier etwa Stephan Schütze,

25 Vgl. Pregel (1963, 336–337); Imboden (1975, 153); Koebner (1993, 337–338).

Vischer und Henri Bergson. Bergsons Feststellung – die sich ähnlich schon bei Schütze findet²⁶ –, dass sich Komik dann ereignet, wenn „etwas Lebendiges“ von „etwas Mechanische[m]“ überdeckt wird, so dass „eine Person uns an ein Ding erinnert“ (Bergson 2011, 46), ist auf die Kammacher und ihre Lebensroutine übertragbar, wie schon die Dingmetaphorik des Erzählers belegt. Und noch zwei weitere Überlegungen Bergsons lassen sich auf die Erzählung beziehen, nämlich dass das Lachen eine „Strafe“ ist und die „Komik [...] einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens [bedarf]“ (Bergson 2011, 24 und 15). Die Mechanisierung des Lebens der Kammacher sowie ihr Verlachtwerden vonseiten der Leute von Seldwyla kulminieren in dem von Jobst und Fridolin ausgetragenen Wettrennen:

Mit der einen Hand zogen sie die Felleisen, welche wie toll über die Steine flogen, mit der andern hielten sie die Hütte fest, welche ihnen im Nacken saßen, und ihre langen Röcke flogen und wehten um die Wette. Beide waren von Schweiß und Staub bedeckt, sie sperrten den Mund auf und lechzten nach Atem, sahen und hörten nichts, was um sie her voring und dicke Thränen rollten den armen Männern über die Gesichter, welche sie nicht abzuwischen Zeit hatten. [...] Die Herren in den Gärten standen auf den Tischen und wollten sich ausschütten vor Lachen. Ihr Gelächter dröhnte aber donnernd und fest über den haltlosen Lärm der Menge weg, die auf der Straße lagerte, und gab das Signal zu einem unerhörten Freudentag. [...] [D]a kniete ein Gassenjunge wie ein Kobold auf Jobstens fahrendes Felleisen und ließ sich unter dem Beifallgeschrei der Menge mitfahren. Jobst wandte sich und flehte ihn an, loszulassen, auch schlug er mit dem Stocke nach ihm; aber der Junge duckte sich und grinste ihn an. Darüber gewann Fridolin einen größeren Vorsprung und wie Jobst es merkte, warf er ihm den Stock zwischen die Füße, daß er hinstürzte. Wie aber Jobst über ihn wegspringen wollte, erwischte ihn der Bayer am Rockschoß und zog sich daran in die Höhe [...]. Fridolin ließ nicht los, Jobst packte dafür seinen Rockschoß und nun hielten sie sich gegenseitig fest und drehten sich langsam zum Thore hinein, nur zuweilen einen Sprung versuchend, um einer dem andern zu entrinnen [...]. Das rauschende Vergnügen schmeckte den Bewohnern so gut, daß kein Mensch den zwei Ringenden ihr Ziel zeigte, des Meisters Haus, an welchem sie endlich angelangt. Sie selber sahen es nicht, sie sahen überhaupt nichts, und so wälzte sich der tolle Zug durch das ganze Städtchen und zum andern Thore wieder hinaus. (IV, 262–263)

Zwar wird hier im epischen Präteritum erzählt, aber die minutiösen Schilderungen, die Annäherung von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie die tendenziell externe Fokalisierung führen zu einem Effekt der Vergegenwärtigung – die Dominanz der iterativen, handlungsarmen Erzählweise kippt in ein getriebenes Ereignis, das auch erzählerisch als solches zur Darstellung kommt. Der Erzähler nimmt dabei doppelt wahr: Zum einen beobachtet er die Tränen der Kamma-

²⁶ Vgl. hierzu sowie insgesamt zu den genannten Theorien Lehmann (2011); Kling/Lehmann (2022).

cher, zum anderen das Lachen der Leute von Seldwyla. Die Tränen der Kammacher lassen sich auf den sich steigernden Kontrollverlust beziehen. Zu Beginn des Rennens sind sie noch darum bemüht, ihre Habseligkeiten beisammen zu halten; im weiteren Verlauf werden diese allerdings, mit Georg Lukács formuliert, zu „tätige[n] Mitspieler[n]“ (Lukács 1967, 62), die als Hindernisse, Waffen und Fallen in das Geschehen eingreifen. Derart mit dem Versuch der Beherrschung der Dinge und des eigenen Körpers an das Allernächste gebunden und ineinander verkeilt, verpassen die beiden ihr (Lebens-)Ziel: „Sie selber sahen es nicht, sie sahen überhaupt nichts“ (IV, 263).

In einem Wettkampf, in dem es um die eigene Existenz gehen soll, müsste die Lebensintensität auf ein Höchstmaß gesteigert sein. Im Fall der Kammacher aber kippt die Herauslösung aus den üblichen Verhaltensmechaniken im Zuge des Wettrennens wieder in eine andere Mechanik, und zwar die von körperlichen Kausalprozessen, so dass mit dem Rennen letztlich keine Freisetzung von Lebendigkeit verbunden ist. Stattdessen werden Jobst und Fridolin zu Spielbällen einer Situation, die im Scheitern ihrer Intention endet. So tragisch dies für die beiden ist, die Leute von Seldwyla reagieren darauf mit einem strahlenden Lachen: Über Jahre hinweg haben sie die Selbstkontrolle der Kammacher in Kontrast zu sich selbst beobachtet; nun werden die Kammacher für ihre Lebensweise durch eine Situation bestraft, die zwar das Mechanische fortsetzt, dabei aber nicht kontrollierbar ist.

Die Leute von Seldwyla lachen auch deshalb, weil sie die Gründe und Folgen des Rennens nicht in Rechnung stellen: „Die ganze Stadt, da sie einmal aufgeregter war, hatte die Ursache schon vergessen und feierte eine lustige Nacht“ (IV, 264). Man kann hier wiederum eine Form der Seldwyler Ungerechtigkeit erkennen: Nicht nur verlachen sie ein Lebensprinzip, das ihnen fremd ist, sobald dieses Leben durch das Lachen bestraft wurde, wird es schlicht vergessen. Der Erzähler allerdings widmet den drei Kammachern noch wenige Zeilen, die kenntlich machen, wie sinnlos nicht nur das Wettrennen, sondern die gesamte Existenz der Kammacher mit ihrem „großen Plan“ war. Zunächst ist in diesem Zusammenhang festzustellen, dass das Rennen entschieden ist, bevor es begonnen hat, denn indem Diederich Züs „im Handumdrehen“ für sich gewinnt (IV, 261), ist es ihm bereits gelungen, zu den anderen beiden in Differenz zu treten. Folgerichtig geht er als ‚Sieger‘ aus dem Kammacher-Wettkampf hervor; als gescheiterte Existenzen begeht Jobst hingegen Selbstmord und Fridolin wird zu einem „liederliche[n] Mensch[en]“ (IV, 265). Wer kämpft, kann verlieren – hier ist noch nicht unbedingt von einer Sinnlosigkeit zu sprechen. Eine solche gibt sich aber dann in aller Schärfe zu erkennen, wenn sich auch der Sieg als Niederlage erweist. Das ist bei Diederich der Fall: Nicht nur wird er bis an sein Lebensende von Züs’ Reden „zugedeckt“; da diese außerdem allein das Kammacher-

geschäft erworben hat, bleibt Diederich, wie es im Text ausdrücklich heißt, ihr „Mieter“ (IV, 264). Er hat damit zwar ein Wohnrecht im „himmlische[n] Jerusalem“ erhalten, über eigenen Grund und Boden verfügt er dort aber nicht.

Man ist schnell dabei, die Lebensweise der Kammacher zu ‚moralisieren‘ und als verfehlt zurückzuweisen. Nicht nur die Forschung hat dies getan,²⁷ auch der strafende Humor des Erzählers weist in diese Richtung.²⁸ Ein solches Urteil basiert allerdings auf der Prämisse, dass zwischen verschiedenen Lebensweisen eine Wahl möglich ist. Dies aber wird weder den Kammacher-Figuren noch der Novelle und dem Novellenzyklus gerecht. Den Kammachern geht es um einen Lebensort, den sie unter aller Anstrengung und Selbstkontrolle zu erwerben versuchen; um was für einen Ort es sich dabei handelt, ist gleichgültig, sofern er ein „gute[s] Auskommen[]“ bietet, an dem man sich wie die „niederen Organismen“ festsaugen kann (IV, 222). Die alternative Lebensweise für die Kammacher wäre die der anderen Gesellen, die sich regelmäßig auf Wanderschaft begeben. Der Text legt jedoch mit dem Kammacher-Triplikate nahe, dass man es nicht mit individualisierten Figuren, sondern mit einem neuen Arbeitertyp zu tun hat, der aus strukturellen Transformationen hervorgeht und dessen moralische Disqualifikation dementsprechend unterkomplex bleiben muss.²⁹ Dies hängt auch mit den grundsätzlichen Transformationen zusammen, die im Text zwar überwiegend ausgeblendet bleiben, aber eben doch erzählt werden. So geht es in der Kammwerkstatt „stürmischer her[] als sonst“. Diese Aussage ist aus der Perspektive der Transformationen des Kammacher-Handwerks im 19. Jahrhundert weniger auf die für Seldwyla übliche, zyklisch eintretende Insolvenz zu beziehen. Vielmehr wird mit der komparativen Klimax („stürmischer“) eine sich grundsätzlich ändernde Geschäftslage adressiert, die durch die Verdrängung von Handwerksbetrieben durch Industriefabriken gekennzeichnet ist. Dieser Prozess ist nicht nur im historischen Kontext der Novelle in vollem Gang, sondern auch in der Novelle selbst: So besichtigt Jobst bei seinen ‚Sonntagsvergnügungen‘ den Bau einer „neue[n] Zwirnsfabrik“ und ei-

²⁷ Vgl. Richter (1960, 166–167); Rothenberg (1976, 219–224); Muschg (1980, 39); Kaiser (1987, 328–331); Metz (1990, 71); Kittstein (2008, 114); vgl. als Gegenpositionen Hoverland (1971, 526); Koebner (1993, 37); Swales (1994, 106–117); Schilling (1998, 120–122).

²⁸ Walter Benjamin hat betont, dass der Humor bei Keller nicht als „goldne Politur der Oberfläche“ zu verstehen sei, vielmehr handele es sich um eine „Rechtsordnung“ (Benjamin 1991, Bd. II, 287). Der Humor hat damit bei Keller gerade keine versöhnlich-heitere Ausrichtung, von der in der Forschung mithin die Rede ist (Spitzer 1980, 64–65; Ellis 1974, 136), vielmehr fungiert er als Mittel der Strafe – dies wiederum schließt an das strafende Lachen bei Bergson an.

²⁹ Bereits Paul Heyse und Hermann Kurz sprechen von einer „Häufung und Steigerung des Alltäglichen zum Typischen“ (Heyse/Kurz 1871, 236). Auch die spätere Forschung hat dies aufgegriffen (Sautermeister 1973, 80–81; Kaiser 1987, 327).

ner „große[n] Aktienbrauerei“ (IV, 218–219). Ohne dass die Einwohner es bemerken würden, ist Seldwyla, der poetische Ort, selbst dabei, sich zu transformieren. Auch dem Erzähler bleiben diese Prozesse weitgehend verborgen, zumindest lässt er die umsichgreifenden Modernisierungserscheinungen nahezu unbeachtet; zudem projizieren die diffamierenden Wertungen seines strafenden Humors die tiefgreifenden Strukturtransformationen auf einzelne Personen. Der Erzähler steht damit einerseits *vor* der Moderne, andererseits zeigen sich deren Tendenzen erstens in der dargestellten Welt, zweitens führt sein strafender Humor zu einer Verdinglichungs- und Verfremdungsmetaphorik, die bereits auf die Figuren Kafkas vorausweist, und drittens schlagen die als Unsinn disqualifizierten Dinge und Reden der Züs von der Ebene des Erzählten auf die des Erzählens durch. Auch der Erzähler wird damit von der Moderne heimgesucht; deren vollständige Ausblendung ist weder im Erzählten noch im Erzählen möglich.³⁰

In der Vorrede zum zweiten Band heißt es über die Seldwyler Bürger, dass sie „bereits einsilbiger und trockener geworden [sind]; sie lachen weniger als früher und finden fast keine Zeit mehr, auf Schwänke und Lustbarkeiten zu sinnen“ (V, 9). Kurz gesagt, die Leute von Seldwyla sind dabei, selbst eine prosaische Lebensweise im Stil der Kammacher anzunehmen (Neumann 1982, 146). Wiederum könnte man geneigt sein, zu lachen, wenn man bedenkt, dass die Seldwyler Bürger im Wettrennen der Kammacher nichts anderes als ihre eigene, zukünftige Existenz verlachen – das Lachen der Ungerechten würde damit seinerseits auf strafende Weise verlacht werden. Dieses Lachen wäre aber ähnlich kurzsichtig wie das Lachen der Seldwyler Bürger und der Humor des Erzählers. Man muss nur an die eigenen Wettrennen denken, etwa als literaturwissenschaftlicher Geselle, um zu erkennen, wie weit sich die Kammacher als Blaupausen der Moderne nicht nur im Seldwyler Raum, sondern auch in der Zeit ausgebreitet haben – allem strafenden Lachen und Humor zum Trotz.

Literatur

Allemann, Beda. „Gottfried Keller und das Skurrile. Eine Grenzbestimmung seines Humors“. *Achtundzwanzigster Jahresbericht 1959*. Hg. Gottfried Keller-Gesellschaft. Zürich: Verlag der Gottfried Keller-Gesellschaft, 1960.

30 In der Forschung wurde immer wieder festgestellt, dass die literarischen Texte des Realismus anders als dessen Programmatik bereits in die Moderne verweisen. Vgl. hierzu speziell mit Blick auf die Kammacher-Novelle und Kellers eigenes Postulat zur Wirklichkeitsverklärung Andermatt (2008, 56–57). An dieser Stelle ließe sich nun ergänzen, dass sich dieser Bruch ebenso im literarischen Text selbst verorten lässt.

- Andermatt, Michael. „Kontingenz als Problem des bürgerlichen Realismus“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 41–61.
- Anonymus. *Buch der Handwerke*. Stuttgart: Eduard Hallberger, 1849.
- Arnim, Bettine von. „Die Günderröde“. *Clemens Brentanos' Frühlingskranz. Die Günderröde*. Hg. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. 295–746.
- 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.
- Barthes, Roland. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“. *Das semiologische Abenteuer*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, 102–143.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³2012. 164–172.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Begemann, Christian (Hg.). *Realismus. Das große Lesebuch*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2011.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übers. Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner, 2011.
- Böhler, Michael. „Der Olymp von Gottfried Kellers Gelächter“. *Siebenundfünfzigster Jahresbericht 1988*. Hg. Gottfried Keller-Gesellschaft. Zürich: Verlag der Gottfried Keller-Gesellschaft, 1989.
- Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. Bd. 8. Leipzig: Friedrich Anton Brockhaus, 101853.
- Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Bd. 10. Berlin, Wien: Friedrich Anton Brockhaus, ¹⁴1894.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. „Warum wir Dinge brauchen“. *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*. Übers. Dorothea Löbbermann. Hg. Anke Ortlepp, Christoph Ribbat. Stuttgart: Franz Steiner, 2010. 21–31.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Bd. 5. Leipzig: S. Hirzel, 1873.
- Duden, Konrad. *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Nach den neuen preußischen und bayerischen Regeln*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1880.
- Duden, Konrad. *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache mit etymologischen Angaben, kurzen Sacherklärungen und Verdeutschungen der Fremdwörter. Nach den neuesten amtlichen Regeln*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, ³1888.
- Ellis, John M. *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Finkelde, Dominik. „Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne“. *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 41/1 (2006): 187–202.
- Fontane, Theodor. *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Hg. Walther Keitel. München: Carl Hanser, 1962 ff.

- Freytag, Gustav. *Soll und Haben. Roman in sechs Büchern*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.
- Friedrich, Carl. *Die Kammfabrikation, ihre Geschichte und gegenwärtige Bedeutung in Bayern. Eine Ausstellungsstudie*. Nürnberg: G. P. J. Bieling, 1883.
- 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. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. Victor Lange et al. München: Carl Hanser, 1986–1999.
- Gründliche Darstellung der Künste und Gewerbe. Ein technologisches Lehrbuch für Schulen und zum Privatgebrauch*. Erlangen: Bibelanstalt, ⁶1823.
- Gutzkow, Karl. „Der Roman und die Arbeit“. *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Hg. Hartmut Steinecke. Tübingen: Gunter Narr, 1984. 142–145.
- Habermas, Tilmann. *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Heyse, Paul und Hermann Kurz (Hg.). *Deutscher Novellenschatz*. Bd. 3. München: Rudolph Oldenbourg, 1871.
- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. Heinz Otto Burger, Konrad Heumann, Ellen Ritter et al. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975 ff.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Hoverland, Lilian. „Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971): 499–526.
- Imboden, Gabriel. *Gottfried Kellers Aesthetik auf der Grundlage der Entwicklung seiner Naturvorstellung. Studie zur Begründung der geometrischen Struktur in der Novellistik*. Bern, Frankfurt/M.: Herbert Lang und Peter Lang, 1975.
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik“. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.
- Jennings, Lee B. „Gottfried Keller und das Groteske.“ *Das Groteske in der Dichtung*. Hg. Otto Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 260–277.
- Jeziorkowski, Klaus. *Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1979.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1987.
- Kayser, Wolfgang. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kling, Alexander und Johannes F. Lehmann: "Stephan Schütze und seine Komiktheorie".
Stephan Schütze. *Versuch einer Theorie des Komischen*. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen hg. v. Alexander Kling und Johannes F. Lehmann unter Mitarb. v. Justus Beyerling, Alessia Heider. Hamburg: Felix Meiner, 2022. VII-CIV.
- Koebner, Thomas. *Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung*. Heidelberg: Carl Winter, 1993.

- Kühn, Heinrich. *Handbuch für Kammacher, Horn- und Beinarbeiter*. Weimar: Bernhard Friedrich Voigt, 1864.
- Kunze, Rainer. *Die Aura der Wörter. Denkschrift zur Rechtschreibreform*. Neuausgabe mit Zwischenbilanz. Stuttgart: Radius, 2004.
- Lehmann, Johannes F. „Das Vorhandenseyn einer Körperwelt.‘ Widerständige Dinge zwischen Komik und Zufall in der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes und bei E. T. A. Hoffmann“. *Schläft ein Lied in allen Dingen. Romantische Dingpoetik*. Hg. Christiane Holm, Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 121–134.
- Lehmann, Johannes F. „Der deutsche Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Hinführung“. *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen* 24 (2015): 233–268.
- Leng, Heinrich. *Lehrbuch der Gewerbskunde nach ihrem ganzen Umfange und nach dem Standpunkte und den Anforderungen neuester Zeit [...]*. Ilmenau: Bernhard Friedrich Voigt, 1834.
- Lukács, Georg. „Gottfried Keller“. *Die Grablegung des alten Deutschland. Essays zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Schriften I*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1967. 21–92.
- Marquard, Odo. „Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur“. *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Hg. Andreas Grote. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften, 1994. 909–918.
- Marx, Karl. *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³2018.
- Metz, Klaus-Dieter. *Gottfried Keller. Die drei gerechten Kammacher*. München: Oldenbourg, 1990
- Meyer's Conversations-Lexikon. Original-Ausgabe*. Bd. 17. Hildburghausen u. a.: Druck und Verlag des Bibliographischen Instituts, 1850.
- Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*. Bd. 9. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, ⁴1887.
- Muschg, Adolf: *Gottfried Keller*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Oschmann, Dirk. „Der Streit um die Arbeit. Gustav Freytags *Soll und Haben*“. *Gustav Freytag (1816–1895). Literat – Publizist – Historiker*. Hg. Hans-Werner Hahn, Dirk Oschmann. Köln u. a.: Böhlau, 2016. 127–149.
- Pätz, Heinrich. *Handbuch für Kammacher. Oder Anweisung, alle Arten geschmackvoller Kämme nach den neuesten Verbesserungen zu verfertigen, das Horn zu bearbeiten und schön und dauerhaft zu färben, u. dgl. m.* Quedlinburg, Leipzig: Gottfried Basse, 1834.
- Pfotenhauer, Helmut. „Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechseln in der realistischen Literatur: Stifter, Keller“. *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 159–174.
- Pierer's Universal-Lexikon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch*. Bd. 10. Altenburg: Literatur-Comptoir, 1835.
- Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. Bd. 9. Altenburg: Verlagsbuchhandlung von Heinrich August Pierer, ⁴1860.
- Plumpe, Gerhard (Hg.). *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam, 1985.

- Plumpe, Gerhard. „Einleitung“. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. ders., Edward McInnes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996. 17–83.
- Pregel, Dietrich. „Das Kuriose, Komische und Grotteske in Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*“. *Wirkendes Wort* 13 (1963): 331–345.
- Preisendanz, Wolfgang. „Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts“. *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hg. Richard Brinkmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. 453–479.
- Prutz, Robert. „Erzählungen und Novellen“. *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 6 (1858): 257–262.
- Richter, Hans. *Gottfried Kellers frühe Novellen*. Berlin: Rütten & Loening, 1960.
- Rothenberg, Jürgen. *Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens*. Heidelberg: Carl Winter, 1976.
- Sautermeister, Gert. „Gottfried Keller – Kritik und Apologie des Privateigentums. Möglichkeiten und Schranken liberaler Intelligenz“. *Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus*. Hg. Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1973. 39–102.
- Schilling, Diana. *Kellers Prosa*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 1998.
- Schlaffer, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Schmidt, Sarah (Hg.). *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*. Paderborn: Fink, 2016.
- Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.). *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Selbmann, Rolf. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- Siefken, Hinrich. „Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985): 204–223.
- Šklovskij, Viktor. „Die Kunst als Verfahren“. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1994. 3–35.
- Spielhagen, Friedrich. „Ein humoristischer Roman. Fr. Theodor Vischers *Auch Einer* (1879)“. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Verlag von Ludwig Staackmann, 1883. 101–128.
- Spitzer, Leo. „Besprechung von: Wolfgang Keyser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*“. *Das Grotteske in der Dichtung*. Hg. Otto Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 50–68.
- Staiger, Emil. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.
- Stockinger, Claudia. *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*. Berlin: Akademie Verlag, 2010.
- Swales, Erika. *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Oxford/ Providence, USA: Berg, 1994.
- Vedder, Ulrike. *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 2011.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Ausgewählte Werke in acht Teilen*. Hg. Theodor Kappstein. Leipzig: Hesse & Becker, 1919.
- Wernli, Martina (Hg.). *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

Claudia Liebrand

Risikobiographie und Traditionsverstrickung

Erzählverfahren in *Der Schmied seines Glückes*

Der Schmied seines Glückes ist zwar nicht die am wenigsten besprochene Novelle der *Leute von Seldwyla*, aber er gehört zu den Texten des Zyklus, die eher kursorisches Interesse evoziert haben. Dafür lassen sich sicher Gründe finden. Die schwankhaften Elemente der Erzählung, die etwas krude geratene Entmetaphorisierung der Titelmetapher am Schluss des Textes, die Konzeption des Protagonisten, der den Leser und die Leserin möglicherweise weniger anrührt als das Schneiderlein mit aristokratischem Flair oder die Bauernkinder, die, als spielten sie Shakespeares Tragödie nach, nicht zueinanderkommen können.

Wenn John Kabys aber auch Leserinnenherzen nicht so umgehend entert wie Wenzel Strapinski, verhandelt die Figur zentrale Fragen der *conditio moderna* vor dem Horizont einer Tradition der selbstsorgenden Glückssuche, die bis in die Antike zurückreicht. Offensiver als die anderen Texte der Novellensammlung schreibt sich der *Schmied seines Glückes* überdies in die Traditionslinie novellistischen Erzählens seit Boccaccio ein, ohne auf die Bewirtschaftung anderer Genres zu verzichten. Die Metaphorisierungs- und Entmetaphorisierungstechniken schließlich, die in der Erzählung entfaltet werden, generieren geradezu sprachspielerische, anarchisch anmutende Effekte, die gelegentlich an die Schreibstrategien Kleists oder auch Kafkas erinnern, über dessen Humor Adorno schrieb, er ergebe sich aus dem Verfahren, die „Assoziationen“ nicht an die Referenten, sondern „an die Worte“ selbst „zu heften“ (Adorno 1997, X.1, 266).

I Fabrum esse suae quemque fortunae

Das Lebensmotto, das der Protagonist im Munde führt, „daß jeder der Schmied seines eigenen Glückes sein müsse, solle und könne, und zwar ohne viel Gezappel und Geschrei“ (V, 63), hat eine über 2000-jährige Tradition. Von Sallust wird „fabrum esse suae quemque fortunae“ Appius Claudius Caecus, dem römischen Konsul der Jahre 307 und 296 v. Chr. zugeschrieben. In der Antike ist spätestens seit Aristoteles Glück, Eudämonie, im Fokus einer Ethik, die Glückselig-

keit „als höchstes, um seiner selbst willen erstrebtes Gut und letztes Ziel aller menschlichen Handlungen“ (Newmark 2005, 969) anerkennt. Während Aristoteles Eudämonie als „Verwirklichung des guten Lebens in der Gemeinschaft“ (Newmark 2005, 969) begreift, sind die stoizistischen und epikuräischen Ethiken der Antike solipsistischer orientiert. Die Stoa setzt bekanntlich auf Selbstmanagement, auf Affektkontrolle, Autarkie und Ataraxie; der Epikuräismus sucht Glück in individueller sinnlicher Erfüllung und nicht in Leidenschaftslosigkeit.

Abgegrenzt ist Glück, Glückseligkeit, griechisch: Eudaimonía, von der Eutychia, dem glücklichen Schicksal. Im Lateinischen entsprächen diesem Gegensatzpaar die Begriffe *beatitudo* und *fortuna*. *Rota fortunae*, das Glücksrad, ist das antike Symbol für das wankelmütige und kapriziöse Schicksal. Viele europäischen Sprachen bilden diese Unterscheidung zwischen *beatitudo* und *fortuna* in ihrem Vokabular ab: Verwiesen sei nur auf das Englische „happiness“ und „luck“. Das Deutsche verzichtet auf diese Differenzierung. Für die eudämonistischen Ethiken gilt seit dem späten 18. Jahrhundert, dass sie einerseits kritisch perspektiviert werden (etwa von der wirkmächtigen Position Immanuel Kants aus, der nicht das Streben nach Glückseligkeit, sondern die Pflicht ins Zentrum der ethischen Überlegungen stellt), andererseits wird ihnen geradezu Verfassungsrang eingeräumt. Bekanntlich hält die 1776 formulierte amerikanische Unabhängigkeitserklärung als Menschen- und Naturrecht das Streben nach Glück fest: „We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.“ Glück für den Einzelnen, ja Glück für alle, scheint ein Projekt zu sein, dem sich die Moderne mit Nachdruck verschrieben hat. Der Revolutionär Louis-Antoine-Léon de Saint-Just postuliert vor dem Nationalkonvent am 3. März 1794: „Le bonheur est une idée neuve en Europe.“ Damit wird das Glück gewissermaßen „als politische Errungenschaft der französischen Revolution“ (Gerigk 2010, 319) vereinahmt. Und auf unterschiedliche Weise versuchen die großen Ideologien nicht nur des 19. Jahrhunderts (etwa der Kommunismus) das Glücksversprechen umzusetzen. Geht es dem Kommunismus um den Blick auf das Kollektiv, hat der Liberalismus den Einzelnen beim Verfolgen seines individuellen Glücksprojekts im Fokus, der Einzelne verantwortet sein Wohlergehen selbst, die Gesellschaft soll nicht für dessen soziale Absicherung in Haftung genommen werden. Kellers Protagonist hat diese liberale Ideologie des „Jeder ist seines Glückes Schmied“ ganz und gar verinnerlicht, er verfolgt sein Lebensprojekt, das Glück zu erhaschen, mit raffiniertem Kalkül, mit strategisch konzipierten Schritten, die in den Blick genommen seien. Das Glück, das Johannes Kabis verfolgt, ist ein öko-

nomisch definiertes, ihm geht es darum, Geld und Gut anzusammeln. Das soll ihm ein gutes, id est luxuriöses Leben ermöglichen.

Kabis' Projekt ist ein Moderne-Projekt, er lebt nicht das Leben, das ihm die Tradition vorgibt, er erfindet sich eine Biographie, ein Lebensprojekt. Um Begriffe Ulrich Becks aufzugreifen, die eigentlich auf eine zweite Moderne im postindustriellen Zeitalter gemünzt sind (die also nicht in toto auf den hier erörterten Zusammenhang zutreffen, aber doch Entscheidendes illuminieren): John Kabis entscheidet sich für eine Wahlbiographie, eine Risikobiographie, ja eine Bruch- oder Zusammenbruchsbiographie. Er löst sich aus traditionellen Vorgaben, er gründet eine Ich-AG und verfolgt das Projekt, diese in ein erfolgreiches Unternehmen zu verwandeln.

Zu diesem Zweck entwickelt er zunächst einen Plan, der mit „Arbeit am Namen“ bezeichnet sei. Bereits im dritten Satz der Novelle heißt es:

So hatte er denn als zarter Jüngling schon den ersten seiner Meisterstreiche geführt und seinen Taufnamen Johannes in das englische John umgewandelt, um sich von vornherein für das Ungewöhnliche und Glückhafte zuzubereiten, da er dadurch von allen übrigen Hansen abstach und überdies einen angelsächsisch unternehmenden Nimbus erhielt. (V, 63)

Einige Jahre später wird auch der Familienname einer Revision unterzogen. John verwandelt „das i in seinem Familiennamen Kabis in ein y. Dadurch erhielt dies Wort (anderwärts auch Kapes), welches Weißkohl bedeutet, einen edleren und fremdartigern Anhauch, und John Kabys erwartete nun mit mehr Berechtigung, wie er glaubte, das Glück“ (V, 63–64).

John Kabys, der Titelheld, putzt also seinen Namen heraus, auf dass das sich auf Freierrfüßen bewegende Glück ihn erwähle. Für ihn sind Namen nicht „Schall und Rauch“, sondern Aktivposten, die eine Dividende erwarten lassen. Der Protagonist setzt nicht auf sofortige Rendite, sondern er schafft Rahmenbedingungen für künftige Renditeerwartungen.

John statt Johannes – genau wie Kabys mit y – ist ihm ein Omen, auf dessen Eintreffen nur noch geharrt werden muss. Diese Strategie der Umbenennung wirkt auf den Leser durchaus belustigend; lugt bei aller Namenspolitik doch das Hans Kohlköpfler auch hinter dem angelsächsisch-vielversprechenden John Kabys hervor. Dennoch täte man dem von Kellers Text ins komische Fach gerückten Protagonisten Unrecht, wenn man sein strategisches Kalkül nur im Lächerlichen beheimatet sähe. Ein Hans ist kein John, der gesellschaftliche Blick auf Letzteren unterscheidet sich von dem auf den Ersteren. Namen entwickeln agency, auch agency im wirtschaftlichen Bereich. Manfred Gotta, der als „Erfinder und Vermarkter von Produktnamen“ gilt, konstatiert etwa, dass Namen, Produktnamen, an die sich wirtschaftlicher Erfolg heftet, ebenso „das un-

verwechselbare und dauerhafte Merkmal von Identität“ aufzuweisen hätten, wie sie im Gegenzug auch „Geheimnisse, Unbekanntes, Neuigkeiten“ in Aussicht stellen müssten (Stiegler 1994, 11).

John Kabys versucht beides in seinem Namen zu integrieren, indem er einen Trend, eine Mode kopiert, die er in Seldwyla beobachtet.

Schon oft hatte er viele Seldwyler um ihre stattlichen Firmen beneidet, welche durch Hinzufügen des Frauennamens entstanden. Diese Sitte war einst plötzlich aufgekommen, man wußte nicht wie und woher; aber genug, sie schien den Herren vortrefflich zu den roten Plüschwesten zu passen und auf einmal erklang das ganze Städtchen an allen Ecken von pompösen Doppelnamen. (V, 64)

Der Protagonist beschließt also, sich zu verheiraten. Das Ziel ist Glück. Und um des Glückes wegen werden Ehen in der bürgerlichen Moderne ja geschlossen. Hier aber geht es nicht um Liebesglück, sondern um die Generierung eines glücksbringenden Namens: Den Doppelnamen Kabys-Oliva möchte John gerne tragen – aus sehr strategischen Gründen. Wie der Text erläutert, erlaubt ein so wohlklingender Name, „in das allgemeine vergnügte Creditwesen“ einzudringen, „da erfahrungsgemäß die geschlechterhafte Namensverlängerung zu den wirksameren, doch zartesten Maschinenteilchen jenes Creditwesens gehörte“ (V, 64).

Das Vorhaben misslingt. Unglücklicherweise trägt die Auserwählte, aufgrund einer Jugendsünde der Mutter, deren Mädchennamen:

Die Braut hieß: Jungfer Häuptle, und die künftige Firma also: „John Kabys-Häuptle“, zu deutsch „Hans Kohlköpfe“. [...] So sah Herr John das glänzende Oliva entschwinden wie eine schimmernde Seifenblase im Aetherblau, und höchst betreten hielt er seinen Glücksschmiedehammer in der Hand. (V, 68)

Um sein Projekt doch noch erfolgreich zu Ende zu bringen, versucht Kabys sogar, statt der Tochter die Mutter zur Ehe zu überreden. Bereits hier deutet sich an, was in der Konfiguration mit Adam Litumlei und dessen Frau noch einmal in Szene gesetzt werden wird. Die Positionen in der Generationenfolge, auch die Gender-Positionen, sind prekär, und sie sind austauschbar. Statt der Tochter kann die Mutter geheiratet werden – oder eben eine Affäre mit der Stiefmutter begonnen werden. Der Patriarch Adam Litumlei, der sich als Gründungsvater eines mächtigen Geschlechts imaginiert, agiert wie ein trotziges wütendes Kind (an das er auch aufgrund der Winzigkeit seiner Person erinnert). Und John Kabys wechselt während der Phase seiner Adoption das Geschlecht. Er gibt sich als zaudernde Schöne, die den ihr gestellten Antrag erst einmal bedenken muss, bevor sie das „Jawort“ (wie es ausdrücklich heißt) gibt und damit zum künstlichen natürlichen Sohn wird. Die Familienpositionen lassen sich neukon-

stellieren wie ein Mobile; wir stoßen auf *Generation Trouble* und *Gender Trouble*.

Nach der Episode mit den Olivas muss der Protagonist seinen Glücksschmiedehammer, um sein Leben zu fristen, aus der Hand legen. Stattdessen trifft man ihn im Folgenden mit Messern an, er lässt sich als Barbier nieder. Auch diese berufliche Existenz wird aber durch das – wenn auch nicht zur Zufriedenheit zu Ende gebrachte – Namensprojekt gefördert, bleibt Kabys doch der

Spitzname Kohlköpfe [...] in der Stadt und führte ihm manchen Kunden zu, so daß er mehrere Jahre ganz leidlich dahin lebte, Gesichter schabend und Messer abziehend, und seinen übermütigen Wahlspruch fast ganz zu vergessen schien. (V, 69)

Wie schlechte Presse bekanntlich besser ist als gar keine Presse, so ist ein verballhornender Name besser als ein unauffälliger, ist doch das Aufmerksamkeit-Erwecken die Währung, die zählt.

Bemerkenswert bleibt, dass der Versuch von John Kabys, auf die Welt einzuwirken, Fortuna dazu zu bringen, ihr Glückshorn über ihn auszuschütten, am Zeichenkörper selbst ansetzt. Wie viele Figuren Kellers, man denke nur an Wenzel Strapinski oder Spiegel, das Kätzchen, ist der Protagonist eigentlich ein Poet – und er verfolgt gewissermaßen eine materiale Poetik, die Arbeit am Zeichen soll ‚durchstechen‘ auf die Wirklichkeit, Effekte zeitigen in der tatsächlichen Welt. Auf eine Weise beantwortet John Kabys die (Glaubens-)Frage nach der Bestimmung von Literatur als einem Medium der Selbst- oder Weltreferenz mit einem Doppelsalto. Es geht um Selbstreferenz, um die Arbeit am Räderwerk der Zeichenkörper; diese Selbstreferenz soll aber in Weltreferenz umschlagen. Damit wird einerseits die alte namensmagische Denkfigur ins Spiel gebracht, die denjenigen, der Namen aufruft, zu einem *alter deus* macht, andererseits lotet das Verfahren, das John Kabys anstrengt, die Problemkonfiguration von Glück und agency aus. Ist er doch auf der einen Seite ein Glückssucher, der „pursuit of happiness“ auf seine Fahne geschrieben hat und tut, was er kann, um dieses Projekt zu verfolgen. Auf der anderen Seite muss auch John Kabys mit der Unverfügbarkeit des Glücks, der Fortuna, umgehen. Glück kann eintreffen, kann gegeben werden, fällt zu – oder eben auch nicht. In diesem Sinne schreibt nicht der Protagonist sein Leben, sondern es ist das Glück, das schreibt. Damit wird der Lebensprozess – und bleiben wir bei der poetologischen Perspektivierung: auch der Schreibprozess – ein riskantes, kaum kontrollierbares Unternehmen. Im Idealfall, mit ‚Glück‘, entfaltet sich dieser Prozess, entfalten sich diese Prozesse, auf eine Weise ‚unter der Hand‘, eigendynamisch. Der Protagonist vermag, wie auch sonst niemand, das Glück nicht zu dirigieren;

allenfalls könnte sich das Glück *mit* und *durch* seine Arbeit an den Zeichenköpern entfalten. Damit stellt Kellers Text auch so etwas wie ein Produktivitäts- und Kreativitätstheorem auf, das paradox modelliert ist; das Gelingen des Schreibens, des Lebens liegt nicht in der Hand dessen, der die Feder führt. Mit Glück – und mit dem Segen der Kontingenz – kann das Unterfangen aber möglicherweise gut gehen.

Eine solche poetologische Wendung des Textes scheint nicht weit hergeholt, vergegenwärtigt man sich die Fülle an Allusionen, die den Text als einen konfigurieren, der das Kunstsubjekt verhandelt. Auf eine Weise ist der *Schmied seines Glückes* eine Künstlernovelle, schreibt also an der Geschichte eines Genres weiter, dessen Hoch-Zeit in der Romantik liegt. Mit allen Mitteln der Kunst versucht der Protagonist einen Lebensroman nach seiner Façon zu entwerfen, sein Metier ist die Lebenskunst. Der „Kunst“ verpflichtet ist Kabys ohnehin auf mannigfaltige Weise. Das Meerschampfeifenrauchen hat er, wie der Text konstatiert, zu einer „edlen Kunst“ (V, 80) ausgeprägt. Als Barbier ist er überdies eine Nachbildung des Pietro Belcampo, den E. T. A. Hoffmann in den *Elixieren des Teufels* zu einer die Lebensfeindlichkeit seiner sonstigen Künstlerprotagonisten annihilierenden Gegenfigur macht. So räsoniert Belcampo:

Ha was ist Geschicklichkeit! Sie ist fremd dem Pietro Belcampo, den die Kunst die heilige durchdringt. Die Kunst, mein Herr, die Kunst! – Meine Fantasie irrt in dem wunderbaren Lockenbau, in dem künstlichen Gefüge, das der Zephyrhauch in Wellenzirkeln baut und zerstört. – Da schafft sie und wirkt und arbeitet. – Ha es ist was göttliches um die Kunst, [...]. (Hoffmann 1985–2004, II.2, 104–105)

Belcampo stellt überdies die rhetorische Frage: „Was sind die tausendmal variierten Backenbärte in lieblichen Windungen und Krümmungen, [...] – was sind sie anders, als die Erfindung unserer Kunst, in der sich das hohe Streben nach dem Schönen, nach dem Heiligen entfaltet?“ (Hoffmann 1985–2004, II.2, 107–108)

Als Romancier schließlich, der seine Autobiographie erfindet, ist John Kabys, Gerhard Kaiser hat nachdrücklich darauf hingewiesen (Kaiser 1981, 357), ein Wiedergänger seines Autors selbst. Und neben einer Einschätzung, die das grotesk und hanebüchen Mislungene des „Memoire[s]“, des „kleine[n] Roman [s]“, der „denkwürdige[n] Liebesgeschichte“ (V, 77) herausstellt, die Litumlei und Kabys auf ihre Weise „sympoetisch“ generieren, kann auch eine Perspektive eingenommen werden, die betont, dass die Brüche, die krude Bricolage jenes Familienromans (und ‚Familienroman‘ ist hier im psychoanalytischen Sinne gemeint) auf Konstruktionsprinzipien verweisen, die allem Schreiben, auch dem Schreiben Kellers, zugrunde liegen, ist doch jeder Text eine Konstruktion, die in die Einzelteile zerlegt werden kann.

II Pater semper incertus est

Verweist der *Schmied seines Glückes* mit seinem Protagonisten, der es zur Meisterschaft in der Lebenskunst bringen will, einerseits auf das Genre der Künstlernovelle, deren prägnanteste Ausprägungen sich um 1800 finden, so bewirtschaftet er auch Traditionen, die auf Boccaccios *Decamerone* zurückgehen, jener Erzählsammlung aus dem 14. Jahrhundert, die die Gattung ‚Novelle‘ als solche erst konstituiert.¹ Zur Zeit, als in Florenz die Pest wütet – so die Rahmenhandlung des *Decamerone* –, verlässt eine Gruppe von sieben Frauen und drei Männern die Stadt. Auf einem Landgut widmen sich die jungen Leute einem Vergnügungs- und Zerstreuungsprogramm: sie tanzen, sie singen, sie delectieren sich an exquisiten Speisen, und sie erzählen sich (der Titel *Decamerone*, der aus dem griechischen *deka* [zehn] und *hemera* [Tage] zusammengesetzt ist, verweist darauf) an jeweils zehn Tagen zehn Geschichten, die Pest und Tod vergessen lassen sollen.² Dieses Erzählen gegen den Tod ist allerdings eines, das der Tod immer schon eingeholt hat. Wie Hannelore Schläffer betont, ist die Schilderung der Pest von 1348, die Exposition des *Decamerone* – zu Recht ob der darstellerischen Eindringlichkeit viel- und hochgelobt – „kein historischer Vorspann, sondern ein integraler Teil des poetischen Werkes. Die Figuren Boccaccios in den Erzählungen entgehen nur scheinbar der Strafe, denn das Gericht Gottes ist längst auf sie herabgekommen“ (Schläffer 1993, 21). Auch wenn sie so leben,

als ob es den Tod nicht gäbe. Weder die Damen und Herren des Rahmens, die brigata, noch die Könige und Kaufleute, die Ritter und Stallknechte, Mönche und Straßenräuber in den Erzählungen samt den vielen ‚madonne‘, mit denen sie es zu tun haben, scheinen zu ahnen, daß sie in einem Reigen tanzen, den der Tod anführt. (Schläffer 1993, 21)

1 Als Sekundärliteratur zum *Decamerone* seien angeführt: Brockmeier (1974); Šklovskij (1977); Baum (1989).

2 „Dioneo, den Schalk in der Runde der geflüchteten Damen und Herren“, veranlasse Boccaccio – so Hannelore Schläffer – „den Freundinnen und dem Leser einzureden, daß man jetzt, zur Zeit der Pest, nichts Besseres tun könne, als ‚zu scherzen und [...] zu singen‘. [...] Jeder erliegt den Einflüsterungen eines, der sich hinter einem anderen verbirgt, und gibt sich dem Genuß der Erzählungen ohne Schuldbewußtsein hin. Das Versteckspiel des Autors aber ist dazu angetan, die Katastrophe als den Ursprung seines Werkes vergessen zu machen. So nimmt jeder als Vergnügen, was die Ausgeburst einer existentiellen Not ist: Novellen erzählen heißt, sich um den Tod herumreden, Novellen hören oder lesen, das Leben verzetteln. Mit der Novelle begründet Boccaccio die literarische Form, die Lesen als Laster legitimiert“ (Schläffer 1993, 12).

Statt in sich zu gehen und ein gottgefälliges Leben zu führen, verwenden sie ihre Zeit auf erotische Abenteuer. Der Großteil der Geschichten, aus denen der *Decamerone* zusammengesetzt ist, handelt von Ehefrauen, die ihren Männern Hörner aufsetzen und Kinder unterschieben, von Mönchen und Nonnen, die ihre Liebes- und Bettgeschichten pflegen, von unerklärlichen Schwangerschaften,³ von ‚Jungfrauen‘, die nicht mehr ganz unberührt in die Ehe gehen etc. (für Jungfräulichkeit fehlt fast allen Novellenfrauen Boccaccios jede Begabung⁴). Die beteiligten Frauen düpierten ihre Ehemänner oder machen ihren Vätern etwas vor. Sie besetzen in den erotischen Verwirrspielen gelegentlich die Opferrolle, häufiger sind sie die Regisseurinnen des sexuellen Reigens. In der deutschen Novellentradition hat sich insbesondere Kleist am Vorbild Boccaccio abgearbeitet. Kleist nimmt auf das von Boccaccio bereitgestellte Motivarsenal Bezug; er greift auf eingeführte Sujets zurück und greift erheblich in sie ein, verkehrt sie, ironisiert sie. Die Kleist'sche *ré-écriture* des italienischen Musters ist nicht als dessen Wiederholung, sondern als dessen Potenzierung angelegt: Kleists Rekurs auf den novellistischen Gründungstext *Decamerone* folgt einer Ästhetik der Überbietung – auch in Bezug auf eines der Lieblingssujets Boccaccios: „Pater semper incertus est“. Die fatale Gewohnheit von Boccaccios Novellenfrauen, sich auf sexuelle Eskapaden einzulassen, die sie aus der Ehe herausführen, macht die Vaterschaft im *Decamerone* zu einer unsicheren Sache. Immer wieder erzählt Boccaccio davon, wie gewiefte Frauen ihre Ehemänner nasführen und ihnen Bastarde unterschieben. Kleist nun rekurriert auf dieses Motiv der ‚unsicheren‘ Vaterschaft und radikalisiert es: Er präsentiert mit der Marquise von O. eine Frau, die anders als die Novellenfrauen Boccaccios (die sich sehr genau darüber im Klaren sind, welchen Liebhabern sie die Kinder zu verdanken haben, von denen sie ihre Männer glauben machen, es seien die ihren) nicht weiß, wer der Vater ihres Kindes ist. Figuren wie die Marquise oder auch der Graf zwingen den Leser zur Entwicklung komplexer (psychologischer) Erklärungsmodelle. Solche sind für das Personal Boccaccios nicht vonnöten:

3 Die wenn nicht schönste, so doch witzigste Geschichte über ‚unerklärliche Schwangerschaften‘ ist im *Decamerone* die, die scheinbar einen Mann trifft (gemeint ist die dritte Geschichte des neunten Tages. Boccaccio (1999b, 330–336).

4 Lisica beispielsweise „enthüllt die Gepflogenheiten der Novellenfrauen“: „Tindaro ist wahrlich ein rechter Esel, wenn er glaubt, die Mädchen seinen so töricht, ihre schönste Zeit mit Warten zu vergeuden, bis es ihren Vätern oder Brüdern einfällt, sie zu verheiraten, was sechsmal in sieben Fällen gut drei bis vier Jahre zu spät geschieht. Mein teurer Tindaro, sie wären schön dumm, wollten sie so lange zögern! Beim Kreuze Christi, ich weiß, was ich sage, wenn ich behaupte, daß in meiner ganzen Bekanntschaft ringsum keine einzige als Jungfrau ins Ehebett gestiegen ist! Und auch Ehefrauen kenne ich mehr als genug, die ihren Ehemännern muntere Schnippen schlagen, und was für welche!“ Boccaccio (1999b, 9).

Sie dienen entweder Gott – oder sie übertreten die göttlichen Gesetze: *tertium non datur*. Ihre Absichten sind stets klar; sie streben nach sexuellem Genuss oder nach Reichtum oder nach einer Position: Boccaccios Charaktere sind einsinnig. Das heißt auch, dass sie kein Unbewusstes haben (das dem Leser auszuloten aufgegeben ist): Ihre Intentionen sexueller oder aggressiver Natur müssen nicht – wie in der bürgerlichen Gesellschaft – verleugnet werden, sondern liegen offen, werden nicht abgedrängt in einen ihrem Willen und Wissen unzugänglichen Bereich. Die Figuren im *Decamerone* sind ganz offensichtlich ‚vorbürgerlich‘, für sie gilt noch nicht jene „Tyrannei der Intimität“, wie sie von Richard Sennett beschrieben worden ist (Sennett 1977). Noch hat der Staat Gewalt nicht monopolisiert,⁵ noch ist die Sexualität (vor allem die der Frauen) nicht *das* Anathema: Jedenfalls sind die Variationen über das Gesetz und seine Übertretung, die uns Boccaccio im *Decamerone* erzählt, nicht durch das Motiv ‚Triebunterdrückung‘ bestimmt. Kleists sehr viel spätere Novellen nun werden zwar auch durch die beiden Komplexe Sexualität und Gewalt zentriert; bei Kleist –

5 Den Figuren Boccaccios ist durchaus ein gewaltsames ‚Selbsthelfertum‘ eigen. Wie brutal sich beispielsweise abgewiesene Liebhaber rächen, macht die siebte Novelle des achten Tages deutlich, in der ein Scholar von einer Dame verschmäht wird und sich bei Gelegenheit rächt, indem er sie „in der Mitte des Juli einen ganzen Tag auf einem Turme nackt den Fliegen, Wespen und der Sonne“ aussetzt: „Die Dame, die todunglücklich auf dem Turm zurückgeblieben war, richtete sich von einer törichten Hoffnung ein wenig getröstet, wieder auf und kauerte sich auf jener Seite gegen die Mauer, die noch ein wenig Schatten gab. Hier begann sie, von bittersten Gedanken heimgesucht, zu warten. Bald nachdenklich, bald in Tränen, bald voller Hoffnung, dann wieder voller Zweifel, ob der Student mit ihren Kleidern zurückkehren werde, gingen ihr die Gedanken sprunghaft durch den Kopf, und endlich schlief sie, da sie die ganze Nacht keine Ruhe gefunden hatte, vom Schmerz überwältigt ein. Die Sonne, die mit aller Glut herniederbrannte, war indessen auf die Mittagshöhe emporgestiegen und prallte mit solcher Gewalt senkrecht auf den unverhüllten, zarten, empfindlichen Körper und den unbedeckten Kopf der Dame hernieder, daß nicht nur alles Fleisch, das von den Strahlen getroffen wurde, verbrannte, sondern die Haut nach und nach auch aufsprang. Der Sonnenbrand war so heftig, daß die Dame, die in einen tiefen Schlaf gesunken war, von den Schmerzen erwachte. Als sie merkte, wie verbrannt sie war, und sich vorsichtig bewegte, schien es ihr, als ob dabei die verbrannte Haut auseinanderrisse und in Stücke zerfiele, wie wir das manchmal bei verbranntem Pergament sehen können, wenn man daran zieht. Dazu schmerzte ihr der Kopf so unerträglich, daß sie meinte, er würde zerbersten, was wirklich nicht verwunderlich war. Auch war der Estrich des kleinen Turmes so glühend heiß, daß sie weder mit den Füßen noch sonst irgendwie darauf ein Plätzchen finden konnte, und sich darum weinend hin und her bewegte, ohne einen Augenblick stillzustehen. Hinzu kam, daß, da sich kein Windhauch rührte, eine Unmenge von Fliegen und Wespen sich einfanden, die sich auf die offenen Wunden setzten und sie so entsetzlich zerstachen, daß jeder einzelne Stich ihr wie ein Lanzentstich vorkam. Sie unterließ es nicht, mit den Händen um sich zu schlagen, und verwünschte dabei ununterbrochen sich selbst, ihren Geliebten und den Studenten“. Boccaccio (1999b, 250–251).

und das macht seine Texte soviel spannungsreicher als die Boccaccios – ist aber sowohl die Sexualität als auch die Gewalt etwas zuvor Zurückgehaltenes, was dann in der Novelle durchbricht (und diese Eruption ist letztlich das ‚unerhörte Ereignis‘, das die Kleist’schen Novellen zentriert).

Keller nun greift – wie Kleist – Boccaccios Thema „pater semper incertus est“ auf. John Kabys, der sich das Vertrauen von Adam Litumlei erschlichen hat und sich von diesem hat adoptieren lassen, verführt seine Stiefmutter, wird von seiner Stiefmutter verführt. Ihrer Laune möchte er aufhelfen, damit sie gegen seine Adoption nicht interveniere, und betritt ihr Zimmer:

Er [...] sah sie wieder schlummernd daliegen, ein halb aufgegegessenes Himbeertörtchen in der Hand. Ohne recht zu wissen, was eigentlich beginnen, ging er endlich auf den Zehen hin, ergriff ihre runde Hand und küßte sie ehrerbietig. Sie regte sich nicht im mindesten; doch öffnete sie die Augen zur Hälfte und sah ihn, ohne den Mund zu verziehen, mit einem höchst seltsamen Blick an, solange er dastand. Verblüfft und stotternd zog er sich endlich zurück und lief in sein Zimmer. Dort setzte er sich in eine Ecke, jenen Blick aus schmaler Augenzwinkung immer vor sich. Er eilte wieder hinunter, die Frau verhielt sich unbeweglich wie vorhin, und wie er näher trat, thaten sich die Augen wieder halb auf. Wiederum zog er sich zurück, wiederum saß er in der Ecke seiner Kammer, zum dritten Mal fuhr er in die Höhe, stieg die Treppe hinunter, huschte hinein und blieb nun dort, bis der Patriarch nach Hause kehrte.

Es verging nun kaum ein Tag, wo die zwei Leute sich nicht zusammen zu thun und den Alten zu hintergehen wußten, daß es eine Art hatte. Die schläfrige Frau wurde auf einmal munter in ihrer Weise; John aber ergab sich dem leidenschaftlichsten Undank gegen seinen Wohlthäter, immer in der Absicht, seine Stellung zu befestigen und das Glück recht an die Wand zu nageln. (V, 88)

Zu den Sprachspielen um Sprichworte, an denen *Der Schmied seines Glückes* entlangeschrieben ist, gehört das Glück, das hier zum Pudding wird, der an die Wand zu nageln ist, genauso wie die sexuellen Konnotationen des Hammer-Schwingens, die überdeutlich aufgerufen werden. Diese Sprichwortaffinität lässt sich nicht nur für diese Novelle konstatieren, auch *Kleider machen Leute* oder *Spiegel, das Kätzchen*, der Text, in dem das *on dit*, dass man der Katze den Schmer abkaufe, exploriert wird, loten Proverbiales aus. Kellers Texte verballhornen Sprichwörter, streifen den Kalauer, manchmal finden sich die aufgerufenen Sprichworte auf der Grenzscheide zwischen metaphorischem und literalem Sprechen (etwa wenn der Schaumschläger Kabys Adam Litumlei einseift, um ihn zu barbieren). Am Schluss der Novelle, in deren Zentrum John Kabys steht, wird die Zentralmetapher des Glücksspiels – davon war schon die Rede – radikal entmetaphorisiert, der Protagonist wird literaliter zum Nagelschmied. Durchaus voraus weisen diese Entmetaphorisierungstechniken auf die Sprachspiele Kafkas, der im *Proceß* Josef K. nach dem Frühstück, also dem ersten Ge-

richt des Tages, läuten lässt: Es ist mithin der Protagonist selbst, der sein Gerichtsverfahren aufruft und eröffnet. Zurück weisen diese Sprachspiele auf die Metaphorisierungs- und Entmetaphorisierungsmanie Kleists, etwa im *Zerbrochenen Krug*, in dem der Fall des Protagonisten – auch das übrigens wie bei Kafka – in jeder Beziehung durchgespielt wird: als literaler Fall, als Sündenfall, als Gerichtsfall.

Der biblische Sündenfall ist im *Schmied seines Glückes* in der zitierten Episode ebenfalls in Szene gesetzt. Nachdem der Protagonist seine belle-mère geschwängert und sich auf diese Weise selbst enterbt hat – in einer paradoxen Konfiguration zerstört er durch die Affäre (die seinem Glückswerk „noch die letzte Feile“ geben soll, V, 87) seinen sorgfältig verfolgten Lebensplan –, wird er aus dem Paradies einer luxuriösen und sorgenfreien Existenz verwiesen. Auch der *Schmied seines Glückes* ist eine Fallgeschichte, insofern der Protagonist den *peccato originale* nachstellt. Und wenn sich der Text auch der Modellierung als kriminologischer oder psychologischer Fallgeschichte entzieht, so lässt er sich als Fallstudie über einen sozialen Aufstiegsversuch lesen. Überdies kategorisiert das Vorwort zum ersten Teil der *Leute von Seldwyla*, das seinen Schirm auch über die Novellen des zweiten Teils breitet, die Seldwyler Texte als „sonderbare Abfällsel“ (IV, 12). Damit wird Müll, Kehricht, Abfall der Kristallisationspunkt einer Literatur, letter, die auf litter setzt. Mit dieser Bezugnahme greift Keller ein Problem auf, an dem die Moderne, allen voran James Joyce, sich abarbeiten wird. Wissen wir doch, dass *letter* und *litter*, der (literaturgenerierende) Buchstabe auf der einen und Abfall, sinnentleerter (Sprach-)Müll auf der anderen Seite, sich aufeinander beziehen lassen, spätestens seit James Joyce' berühmtem (auf die Vokaldifferenz abhebendem provokativem) Sprachspiel.⁶

Litumlei lässt den ehemaligen Adoptivsohn, nachdem dieser versucht hat, ihn von der Untreue seiner Gattin zu überzeugen, von der Polizei abführen. John Kabys' so bemüht eingefädelte kleine Intrige, sein Ränkespiel, seine Affäre, mit der er Litumlei Hörner aufsetzt, damit eine unzufriedene Gattin die von ihrem Mann vorgenommene Adoption nicht torpediert, scheitert. Peter von Matt hat darauf hingewiesen, dass die Intrige, die doch ästhetisch und moralisch in

6 So heißt es in James Joyce, *Finnegans Wake*: „The letter! The litter! And the soother the bitter!“ Aber auch: „One sees how he is lot stoutlier than of formerly. One would say him to hold whole a litteringture of kidlings under his aproham. Has handsome Sir Purntner always been so long married?“ Und: „[...] [C]atastrophies and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past; type by tope, letter from litter, word at ward, wirth sendence of sundance, since the days of Plooney and columcellas when Tiacinta, Pervence and Margaret swyed over the [...]“ (Joyce 1960, 93, 570 und 615).

keinem guten Ruf stehe, die *conditio moderna* verhandele. Sie zeichne sich durch einen antimetaphysischen und antitheologischen Impetus aus:

In der Intrige entzieht sich der Held dem über ihm waltenden Schicksal. Frei von aller Furcht, von allem Glauben an das über ihn Verhängte, frei von Furcht und Glauben an die Moira, das Fatum, die Vorsehung, an Fluch oder Segen der Götter, an die regierende Gewalt der Gestirne, vertauscht er die Frömmigkeit mit der Intelligenz. (von Matt 2002, 28–29)

Wir haben es also mit einer Form von säkularisierter Auflehnung gegen das Schicksal, gegen das Fatum,⁷ mit dem Das-Glück-in-die-eigenen-Hände-Nehmen zu tun. Die Eigendynamik dieses Engagements allerdings ist, vom Intriganten, demjenigen, der das Ränkegewebe webt, nicht immer abzusehen: auch in John Kabys' Fall nicht, markiert sein Techtelmechtel mit der Stiefmutter doch die Katastrophe, die „Glückswende“ – so verdeutscht Joachim Heinrich Campe 1813 den griechischen Begriff im *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* (Braunschweig 1813, 409). Auf gewisse Weise stellt Keller hier die Kleist'schen Glücksumschläge, die Wendungen vom Glück ins Unglück und Unglück ins Glück nach. Nicht nur Unglück, auch Glück ist in den Kleist'schen Texten auf den Modus der Katastrophe bezogen. Keller variiert das Kleist'sche Axiom in einer weniger ungeheuren Version als der Autor des *Zerbrochnen Krugs* und der *Marquise von O.* – er ruft kein Erdbeben auf, um einen Selbstmörder glücklich zu retten; und keinen tobenden Mob, um ein gerade gerettetes Liebespaar untergehen zu lassen –, das Moment des plötzlichen, des abrupten Umschlags wird von ihm aber ins Spiel gebracht. Komisch illuminiert ist die Glückswende bei Keller, weil sie einerseits die Struktur eines Witzes hat, andererseits mit der Diskrepanz zwischen dem spielt, was der Protagonist vorausszusehen oder eben auch nicht vorausszusehen in der Lage ist, und was der Leser, der den Bibel-Prätext und damit das Skript für Kabys' künftiges Vertreibungsschicksal kaum ignorieren kann, möglicherweise zu antizipieren vermag. Wie in der Genesis ist der Sündenfall kulinarisch unterlegt. Ist es im Garten Eden der Apfel, der eine Rolle spielt, liegt Frau Litumlei schlummernd da, „ein halb aufgegegessenes Himbeertörtchen in der Hand“ (V, 87). Sexueller und lukullischer Genuss sind übereinander geblendet. Bedient werden traditionelle Metaphoriken, die Frau erscheint als süßes, tiefrotes Törtchen, das sich zum Verzehr anbietet. Ein wenig unklar bleibt, ob das Essenssujet nur den

7 Im Gegensatz zum Fatum steht die Providentia, die man selbst in Intrige und Machination in die Hand nehmen kann, indem man vorausschauend agiert. Im *Maler Nolten* schlägt das Fatum- dem Providentia-Konzept „ein Schnippchen“: Der Intrigant denkt zwar, er könne selber Providentia betreiben; dieser Glaube erweist sich aber als Irrglaube.

Screen darstellt, der das Eigentliche, die Sexualität, verdeckt und metaphoriert – oder ob das Kulinarische nicht letztlich für den Genuss einsteht, der alle anderen Genüsse in den Schatten stellt. Führt man sich die Hingabe und die Begeisterung, mit der Kellers Protagonisten essen und die opulenten, ja enthusiastischen Schilderungen des Erzählers von Mahlzeiten, die sich nicht nur in *Die Leute von Seldwyla* immer wieder finden, vor Augen, scheint es schwer, sich vorzustellen, dass das Vergnügen, das opulente Mahlzeiten bereiten, durch andere Sinnesfreuden übertroffen werden könnte.⁸

Der Plot, den der Protagonist nachstellt, hinter dem Rücken des Ehemannes mit dessen Frau zu schlafen (die in diesem Fall auch noch an die Position der Mutter gerückt ist), stellt präzise Vorgaben Boccaccios nach – bis in die topographische Modellierung des Ehebruchs. Bei Boccaccio verweisen Häuser, Gemächer, metonymisch auf den Leib der Frau. Das Betreten eines Frauengemachs, eines Frauenzimmers, steht für die Penetration des Frauenkörpers ein. Keller greift also Boccaccios Modell auf. Selbst die apsycho-logische Anlage der Figuren scheint ganz nach dem Muster des *Decamerone* vorgenommen zu sein. Schon der John Kabys, der noch in Seldwyla lebt und noch nicht nach Augsburg zu seinem Verwandten Litumlei aufgebrochen ist, ist einsinnig angelegt. Sein Ziel ist reiches Wohlleben, das er in Seldwyla und in Augsburg mit trickreichen Strategien verfolgt.

Und auch wenn er mit seiner Mutter schläft, fällt es schwer, der Figur ein Unbewusstes zuzuschreiben, das den Protagonisten antreibt, seine ödipalen Wünsche auszuleben: Was für Ödipus gilt – Ödipus hatte bekanntlich keinen Ödipuskomplex –, gilt auch für John Kabys. Wenn Keller seinen Protagonisten aber auch nicht auf psychologische Tiefe hin anlegt, so weist der Text doch ge-

8 „Als er eine halbe Stunde lang den Duft und Sonnenschein, den Schatten und die Frische des Brunnens genossen, ging er ernsthaft hinaus auf die Straße, um die Ecke, und trat in einen Gebäckladen, wo er drei warme Pastetchen samt zwei Spitzgläsern feinen Weines zu sich nahm. Hierauf kehrte er in den Garten zurück und spazierte abermals eine halbe Stunde, doch diesmal eine Cigarre dazu rauchend. Da entdeckte er ein Beet voll kleiner, zarter Radieschen. Er zog ein Büschel davon aus der Erde, reinigte sie am Brunnen, dessen steinerne Tritonen ihn mit den Augen ergebenst anzwinkerten, und begab sich damit in ein kühles Bräuhäus, wo er einen Krug schäumendes Bier dazu trank. Er unterhielt sich vortrefflich mit den Bürgern und versuchte schon seinen Heimatdialekt in das weichere Schwäbische umzuwandeln, da er voraussichtlich unter diesen Leuten einen hervorragenden Mann abgeben würde. Absichtlich versäumte er die Mittagsstunde und verspätete sich beim Essen. Um dort eine kritische Appetitlosigkeit durchzuführen, aß er vorher noch drei Münchner Weißwürste und trank einen zweiten Krug Bier, der ihm noch besser schmeckte, als der erste. Endlich runzelte er doch seine Stirn und begab sich mit derselben zum Essen, wo er die Suppe anstarrte“ (V, 78–79).

legentlich auf ein Psychisches hin – ohne es zu dekodieren –, etwa im vorletzten Abschnitt der Novelle. Kabys hat sich längst als Schmied niedergelassen:

Nur in stillen Nächten bedachte er etwa noch sein Schicksal, und einige Mal, wenn der Jahrestag wiederkehrte, wo er die Dame Litumlei bei dem Himbeertörtchen gefunden hatte, stieß der Schmied seines Glückes den Kopf gegen die Esse, aus Reue über die unzumutbare Nachhülfe, welche er seinem Glück hatte geben wollen. (V, 96)

Die Autoaggression lässt sich als Symptom lesen, das affektive Untiefen zumindest erahnen lässt. Allerdings schließt die Novelle mit der Versicherung: „Allein auch diese Anwandlungen verloren sich allmählich, je besser die Nägel gerieten, welche er schmiedete“ (V, 96). Zuvor hatte der Erzähler berichtet:

Mit der Nagelschmiede, in der zwei oder drei Arten einfacher Nägel gemacht wurden, ging ein alter Geselle in den Kauf, von dem der neue Inhaber die Hantierung selbst ohne viel Mühe erlernte und dabei noch ein wackerer Nagelschmied wurde, der erst in leidlicher, dann in ganzer Zufriedenheit so dahin hämmerte, als er das Glück einfacher und unverdrossener Arbeit spät kennen lernte, das ihn wahrhaft aller Sorge entthob und von seinen schlimmen Leidenschaften reinigte. (V, 96)

Diese Schlusskonfiguration ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Sie präsentiert sich uns, die wir doch gerade erst die Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies gelesen haben, als happy ending. Ob der Leser dieses ‚ending‘ als ‚glücklich‘ akzeptiert, bleibt eine Frage seiner Perspektivierung – könnte es doch auch als tristes Ende eines zwischenzeitlich recht kreativen Glückssuchers, Tricksters und Projektemachers oder eines, auch das ist möglich, erzählerischen Zynismus verstanden werden. Dem Leser wird also die philosophische Frage ‚Was ist Glück?‘ aufgebürdet. Der Erzähler präzisiert die Frage nach dem Glück insofern, als er nun vom „Glück einfacher und unverdrossener Arbeit“ (V, 96) spricht – und „Zufriedenheit“ ins Spiel bringt: Letztere könnten wir als Supplementum von Glück nehmen, hätten aber zu konstatieren, dass diesem Supplementum jenes Moment des Ekstatischen, ohne das Glück wohl nicht zu denken ist, fehlt.

Bemerkenswert ist, dass die Formulierung, dass er „von seinen schlimmen Leidenschaften“ (V, 96) gereinigt worden sei, die aristotelische Dramenpoetik aufruft – und den Schmied eigentlich vom Protagonisten eines Dramas (bekanntlich ist die Novelle die Schwester des Dramas) zu einem Rezipienten macht, postuliert doch Aristoteles, dass durch das Durchleben von Phobos und Eleos der *Zuschauer* eine Katharsis erfahre, eine psychische Läuterung durchlebe.

III Genreverhandlungen und Kellers Bestiarium

Eingelegt in Kellers Novelle, die so deutlich auf die Traditionslinie, die sich von Boccaccios *Decamerone* ziehen lässt, verweist, sind zahlreiche Referenzen auf Genres (mit einigen von denen spielt bereits der *Decamerone*). So beleibt *Der Schmied seines Glückes* – mit der derben Komik und der Pointe, die sexuell markiert ist – Schwanküberlieferungen: Der Einfältige, der in diesem Fall betrogen wird, ist die Titelfigur. Neben die Bezüge des Textes zur Gattung des Schwanks treten auch Märchenverweise. Wolfgang Preisendanz hat auf das Märchen *Hans im Glück* hingewiesen, das der Text auf eine Weise kontrafiziert – und auf eine mögliche In-Bezug-Setzung zu *Dornröschen*, figuriert die Hausfrau doch als schlafende Schöne, die auf ihren Prinzen wartet (Preisendanz 1989, 19). Das Betreten von Litumleis Patrizierhaus durch John Kabys wird folgendermaßen geschildert:

Alles war wie ausgestorben; er ging wieder zurück und begann die Treppe hinaufzusteigen. An den Wänden hingen große vergilbte Landkarten, Pläne alter Reichsstädte mit ihren Festungswerken, mit stattlichen allegorischen Darstellungen in den Ecken. Eine eichene Thüre unter mehreren war bloß angelehnt; der Eindringling öffnete sie zur Hälfte und sah eine ziemlich hübsche Frau auf einem Ruhebette ausgestreckt, welcher das Strickzeug entfallen war und die ein geruhiges Schläfchen that, obgleich es erst 10 Uhr Vormittags war. Mit klopfendem Herzen hielt John Kabys, da das Zimmer sehr tief war, seinen Stock ans Auge und betrachtete die Erscheinung durch das Perspektivchen von Perlmutter; das seidene Kleid, die rundlichen Formen der Schläferin ließen ihm das Haus immer mehr wie ein verzaubertes Schloß erscheinen, und höchst gespannt zog er sich zurück und stieg weiter hinauf, sachte und vorsichtig. (V, 71–72)

Der Protagonist changiert hier zwischen *prince charming*, der zum ersten Mal seiner *sleeping beauty* begegnet, und einem Wiedergänger von E. T. A. Hoffmanns Pygmalion-Nachfolger Nathanael aus dem *Sandmann*, dessen Leidenschaft für Olimpia, die Automatenfrau, sich entzündet, als er sie durch ein Perspektiv anschaut. Darauf, dass die Frau, mit der er ein sexuelles Verhältnis aufnehmen wird, die Gattin seines künftigen Adoptivvaters ist, mithin für Kabys an die Mutterstelle gerückt ist, macht metonymisch auf das Material aufmerksam, aus dem das kleine Fernglas gefertigt ist: Perlmutter.

Beziehen lässt sich Kellers Text auch auf das Grimm'sche Kinder- und Hausmärchen *Rumpelstilzchen*. Die Wutanfälle des Gnoms Adam Litumlei erinnern an die des Grimm'schen Protagonisten. Und auch das Namensthema, das in vielfacher Weise den Text durchzieht, greift Vorgaben des Märchens auf. Wie die Müllerstochter, die (auf gewisse Weise John Kabys nicht unähnlich) damit befasst ist, Stroh zu Gold zu spinnen, sucht der Gründungsvater eines bedeu-

tenden Geschlechts, Adam Litumlei, nach dem richtigen Namen für seinen Stammhalter. Wie die Müllerstochter alle bekannten Namen Revue passieren lässt – um Rumpelstilzchens Namen zu erraten –, durchforstet auch Litumlei die Namensarchive. Dem ehemaligen Adoptivsohn eröffnet er: „[I]ch muß dem kleinen Kreuzkerl [i. e. dem gerade von der Gattin geborenen kleinen Jungen, C. L.] einen rechten Namen zusammensuchen! Schon drei Mal hab’ ich den Kalender durchgesehen, will jetzt noch eine alte Chronik durchstöbern, dort giebt’s so alte Stammbäume mit ganz merkwürdigen Taufnamen“ (V, 93).

Die Novelle verweist aber nicht nur auf Märchen – und auf die Schwankliteratur –, sie präsentiert sich auch als Roman über einen Roman, auf ironische Weise transzendentalpoetisch als Poesie über Poesie, widmet sich doch ein beachtlicher Teil des Textes der Erfindung eines Familienromans, der John Kabys zum künstlich-natürlichen Sohn Litumleis machen soll. Invertiert wird auch die gängige Einlagepraxis. Sind üblicherweise Novellen in Romane integriert (*Die wunderlichen Nachbarskinder* in die *Wahlverwandtschaften*, zahlreiche Novellen in die *Wanderjahre*, um nur Goethe anzuführen), findet sich hier die umgekehrte Praxis: Der Roman, der sehr dezidiert ein Familienroman im Freud’schen Sinne ist (insofern tagträumerisch und phantasmagorisch die Abwandlung der Familiengeschichte in ein imaginiertes Wunschscenario vorgenommen wird), präsentiert sich als in die Novelle eingelegt. Und noch von einem weiteren Genre ist die Rede. John Kabys wird von seinem Noch-Adoptivvater Litumlei auf eine Bildungsreise geschickt, er soll eine pädagogische Denkschrift verfassen, sich selbst bilden und „die verschiedenen Arten der Jugenderziehung in den Ländern in Betracht [...] nehmen und sich über die diesfalls herrschenden Grundsätze [...] unterrichten, namentlich mit Bezug auf die vornehmeren Stände“ (V, 88).

In Seldwyla schließlich, der letzten Station seiner Reise, verschafft sich Kabys die gewünschten Einblicke:

Denn seit einiger Zeit schon waren sie [die Seldwyler, C. L.] auf einen herrlichen Erwerbszweig geraten, indem sie alle ihre Mädchen zu Erzieherinnen machten und versandten. Kluge und unkluge, gesunde und kränkliche Kinder wurden in dieser Weise zubereitet in eigenen Anstalten und für alle Bedürfnisse. Wie man Forellen verschiedentlich behandelt, sie blau absiedet oder bäckt oder spickt u. s. w., so wurden die guten Mädchen entweder mehr positiv christlich oder mehr weltlich, mehr für die Sprachen oder mehr für die Musik, für vornehme Häuser oder für mehr bürgerliche Familien zugerichtet, je nach der Weltgegend, für welche sie bestimmt waren und von wo die Nachfrage kam. (V, 90)

Was der Protagonist hier beobachtet, ist eine Pädagogik zweiter Stufe, die Ausbildung von Pädagogen, die später Kinder ausbilden sollen. Diese Ausbildung hat mit den Konzepten, wie sie emphatisch um 1800 formuliert werden – als

Anspruch, dass das einzelne Individuum sich in Auseinandersetzung mit den äußeren Konfigurationen entelechisch bilde, dem Vertrauen auf die im Einzelnen liegende Kraft, sich zu entwickeln, zu verwirklichen, zu vollenden – nichts zu tun. Bildung ist nicht nur kommerzialisiert, sie ist zur „Industrie“ (wie es ausdrücklich im Text heißt) geworden – und so wird Kabys schließlich von den Seldwylern verjagt, die ihm Industriespionage unterstellen – den Diebstahl ihrer Wunderformel zur Erzieherinnenproduktion. Pädagogik, wie sie hier vorgeführt wird, konterkariert den idealistischen Gestus der Debatten um 1800, lenkt den Blick auf die Dispositive und Formationsbedingungen, die in diesem Fall Erzieherinnen hervorbringen. Der Erziehungs-, der Bildungssektor wird zum bewirtschaftenden Markt; Pädagogen, Erzieherinnen, werden zur Ware, die anderswo abgesetzt werden kann: zum ‚Exportartikel‘ (V, 90).

Verglichen werden die in die Ausbildung zur Erzieherin, zur Gouvernante, hineingesteckten Seldwyler Mädchen mit Forellen, die auf diverse Weisen kulinarisch zubereitet werden. Dieser Vergleich ist drastisch, geht aber gut zusammen mit den übrigen Tiervergleichen, Tiermetaphoriken, die Kellers Novelle (und nicht nur diese Novelle) durchziehen. Wir bewegen uns in einem Bestiarium. So wird Adam Litumlei eingeführt als „alte[r] reiche[r] Kauz“ (V, 69), „nicht schwerer als ein Zicklein“ (V, 72), John Kabys reist „wie ein junger Hecht“ (V, 92) wieder in Augsburg ein, wird von Adam Litumlei wenig später bezichtigt, eine „Schlange“ zu sein, die er an seinem „Busen genährt habe“ (V, 94) und schließlich von einem Anwalt, den er aufsucht, um Möglichkeiten, die Enterbung rückgängig zu machen, zu eruieren, als „Esel“ (V, 95) bezeichnet.

Kurz zuvor hatte er seinen Sohn – und Bruder – zum ersten Mal gehört und gesehen:

[E]r horchte wieder auf jenes Quieken, das sich fort und fort vernehmen ließ. „Nun?“ rief Litumlei, der wieder hergetrappelt kam, „singt der Vogel nicht schön? Was sagst Du dazu, mein Bursche?“ „Welcher Vogel?“ fragte John. „Ei, Herr Jesus! Du weißt am Ende noch gar nichts?“ rief der Alte; „ein Sohn ist uns allendlich geboren, ein Stammhalter, so munter wie ein Ferkel, liegt uns in der Wiege! Alle meine Wünsche, meine alten Pläne sind erfüllt!“ (V, 92)

Der Säugling wird einerseits als singender Vogel (als Kuckuckskind, das seinen Bruder, der gleichzeitig sein Vater ist, aus dem Nest gestoßen hat), andererseits als quiekendes Ferkel apostrophiert. Dieses quiekende Ferkel wird von Litumlei in Bezug zum Gottessohn und Messias gesetzt – mittels einer Formulierung, die, darauf wurde von der Forschung wiederholt hingewiesen, an Jesaja 9,6 erinnert. Dort – in der alttestamentarischen Bibelstelle, die als Prophezeiung der Geburt Christi ausgelegt wird – heißt es: „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, und die Herrschaft ist auf seiner Schulter; er heißt Wun-

derbar, Rat, Held, Ewig-Vater Friedefürst.“ Mit der in Kellers Text verwendeten Tiermetaphorik ist auf prägnante (und komisch verdichtete) Weise („ein Sohn ist uns allendlich geboren, ein Stammhalter, so munter wie ein Ferkel“) auch die Debatte darum aufgerufen, was denn der Mensch sei, wie sie seit dem späten 18. Jahrhundert geführt wird: jene Bestimmungsversuche, die den Menschen ‚nach unten‘ zum Tier und ‚nach oben‘ zu Gott abgegrenzt sehen.

Die Tiermetaphorik im *Schmied seines Glückes*, die den Figuren in den Mund gelegt wird, die auch der Erzähler verwendet, ist dysphemistisch eingesetzt. Wie in vielen (wenn auch nicht allen) Novellen Kellers ist die erzählerische Perspektivierung auf das Figurenpersonal eine, die als denunziatorisch bezeichnet werden kann. Die Novelle lässt sich lesen als Etüde erzählerischer Maliziosität. Der Blick des Erzählers auf die Figuren ist unbestechlich, ja er ist böse. Für ihn sind die Figuren im Bestiarium gut aufgehoben. Zwar wird der Protagonist ausdrücklich auf Glückssuche geschickt (in einer Novelle, die Glückskonzepte aufruft und durchquert, mit denen die Philosophie seit der Antike befasst ist – eben auch das sprichwörtliche *fabrum esse suae quemque fortunae*), der Erzähler scheint sich aber an den sukzessive zerstörten Hoffnungen von John Kabys (der seine Biographie als Wahlbiographie, als Risikobiographie, zu modellieren unternimmt) zu delektieren. Die Leser verfolgen das Schicksal des Titelhelden, ihnen wird aber keine psychologisch ausdifferenzierte Innensicht des Protagonisten zur Verfügung gestellt. Kabys' Geschichte präsentiert sich als Proliferation und Kommentar des *Decamerone* (insbesondere verhandelt Kellers Text dessen wirkmächtiges Narrativ *pater semper incertus est*); die Figur des Glückschmieds hat die flächige Anlage des Figurenpersonals von Boccaccios Novellensammlung. Und wie schon der *Decamerone* ist auch Kellers Text eingebunden in ein Netz von Genrefiliationen – rekuriert wird auf Schwank- und Märchentraditionen, auf biblische Narrative. Kellers Text ist verstrickt in einen Traditionszusammenhang, an dem er weiterschreibt.

Literatur

- Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Baum, Richard. „Boccaccio: *Das Dekameron*“. *Von Augustinus bis Heinrich Mann. Meisterwerke der Weltliteratur*. Bd. 3. Hg. Helmut Siepmann, Frank-Rutger Hausmann. Bonn: Romanistischer Verlag, 1989. 165–185.
- Boccaccio, Giovanni. *Das Dekameron. Erster bis fünfter Tag*. Mit Holzstichen von Werner Klemke. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1999a.

- Boccaccio, Giovanni. *Das Dekameron. Sechster bis zehnter Tag*. Mit Holzstichen von Werner Klemke. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1999b.
- Brockmeier, Peter (Hg.). *Boccaccios Decameron*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Gerigk, Anja (Hg.). *Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1960.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Matt, Peter von. *Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2002.
- Newmark, Catherine. „Glück: 1. Philosophisches Glück: Frühe Theorien“. *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4: Friede–Gutsherrenschaft. Hg. Friedrich Jaeger. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Preisendanz, Wolfgang. *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers „Der Schmied seines Glückes“*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1989.
- Schlaffer, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Sennett, Richard. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1977.
- Šklovskij, Victor. „Lektüre des *Decamerone*“. *Die romanische Novelle*. Hg. Wolfgang Eitel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 31–60.
- Stiegler, Bernd. *Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. München: Fink, 1994.

Valérie Leyh

„Allerlei Neuigkeitskram und Klatsch“

Rumorale Narration in Gottfried Kellers Novelle

Die mißbrauchten Liebesbriefe

I Realismus und Gerücht

„Falls ich jemals einen Text über Realismus schreibe, kommt das Gerücht darin vor“ (Röggla 2013, 397). Diese Aussage Kathrin Röggglas in einem 2013 veröffentlichten Essay fasst ein ästhetisches Problem zusammen, mit dem sich zahlreiche Autoren des deutschsprachigen Realismus wiederholt beschäftigt haben, nämlich die Frage nach dem Verhältnis literarischer Texte zur äußeren Wirklichkeit. Während Friedrich Spielhagen in seinen *Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans* (1883) behauptete, diejenige Methode werde „die beste sein, welche uns das Objekt gleichsam aus erster Hand giebt“ (1883, 124), weisen Gottfried Kellers poetologische Äußerungen in seinem Aufsatz *Am Mythenstein* (1861) in eine andere Richtung:

Die unmittelbare Beschreibung, sobald sie sich für Dichtung geben will, bleibt immer hinter der Wirklichkeit zurück; aber die dichterische Anschauung, die sich gläubig und sehnsuchtsvoll auf das Hörensagen beruft, wird sie gewissermaßen überbieten und zum Ideal erheben, ohne gegen die Natur zu verstoßen. (XV, 187)¹

Auffällig ist bei jeder Aussage der Verweis auf die Fama, sei es in der Form des Gerüchts, in der „erste[n]“ und der etwas später in Spielhagens Argumentation erwähnten „zweiten Hand“ (1883, 124) oder in der Form des „Hörensagen[s]“. Obwohl die Fama seit eh und je mit Erfindung und Lüge assoziiert wird und insofern mit der Wirklichkeit und mit realistischem Erzählen wenig kompatibel erscheint, lässt sich – gerade auch mit Blick auf neuere Forschungsergebnisse zur Literatur des Realismus – behaupten, dass sich Gerücht und Realismus

¹ Zum Aspekt der „Neuheit“ in der Dichtung sagt Keller außerdem: „Es wäre der Mühe wert, wieder einmal zu untersuchen, worin die Neuheit in der Poesie bestehe; wahrscheinlich käme dabei heraus, daß es überhaupt nichts Neues gibt unter der Sonne. [...] Das Neue wird überhaupt nicht von einzelnen auszuhecken und willkürlich von außen in die Welt hineinzubringen sein; vielmehr wird es darauf hinauslaufen, daß es der gelungene Ausdruck des Innerlichen, Zuständlichen und Notwendigen ist, das jeweilig in einer Zeit und in einem Volke steckt, etwas sehr Nahes, Bekanntes und Verwandtes, etwas sehr Einfaches, fast wie das Ei des Kolumbus“ (XV, 177–203, hier 197).

nicht so sehr ausschließen als vielmehr gegenseitig bedingen. In ihrer Fähigkeit, genauso wie die Literatur „symbolische Wirklichkeiten zu produzieren“ (Gretz 2008, 121), können sie insgesamt als Reflexionsmedium der Literatur fungieren. Wenn sie außerdem innerhalb literarischer Texte wie etwa in Fontanes *Effi Briest* (1896) die „Geschichte vom Gespenst“ erzeugen und den Spuk somit als „kommunikatives“ und „mediales Phänomen“ ausweisen (Begemann 2018, 210), so tragen sie gerade auch zur Reflexion über realistisches – und phantastisches – Erzählen bei. In seinem Aufsatz zu Fontanes Roman zieht Christian Begemann in Bezug auf das Verhältnis zwischen Realismus und Phantastik folgenden Schluss:

Unter beiden Perspektiven wird deutlich, dass die spukhaften und mythischen Momente, die man als ‚phantastisch‘ ansehen kann, da ihr Realitätsstatus letztlich unentschieden bleibt, notwendiges Komplement und – mehr noch – Teil des realistischen Projekts sind: Denn erstens gehört das soziale Imaginäre selbst zur Realität, zweitens generiert es diese zum Teil überhaupt erst, und drittens wirft es im Text die Frage nach der epistemologischen Konzeptualisierung von Wirklichkeit auf. Realismus und Phantastik stehen keineswegs in dem gegenseitigen Ausschließungsverhältnis, das man bisher behauptet hat, sondern in dem eines wechselseitigen Einschlusses. Im Phantastischen kommt das soziale Imaginäre zur Sichtbarkeit. (Begemann 2018, 241)

Versucht man nun die Voraussetzungen zu skizzieren, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer besonders auffälligen Präsenz von Gerücht und Gerede in literarischen Texten geführt haben, können derer vier genannt werden. Es handelt sich um

- a) Raumbezogene Bedingungen: Wie die im 19. Jahrhundert zahlreich erscheinenden „Dorfgeschichten“ zeigen, ist das Dorf ein in den Texten des Realismus besonders oft dargestellter und problematisierter Raum. Grundlegendes Merkmal bei der Darstellung des Dorfalltags ist oftmals das Gerede, die Kommunikation von Gerüchten. Sie tragen dazu bei, den gesellschaftlichen Raum zu gestalten, die soziale Kontrolle und Probleme wie Verleumdung und Rufmord zu offenbaren, wie dies etwa Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* eindrücklich belegt. Claudia Stockingers Studie zur *Gartenlaube* und insbesondere ihre Betrachtungen zur Relevanz des Dorfs als „Experimentierfeld der Moderne“ (2018, 285) und „Ort der Unbildung und des Aberglaubens“ (2018, 290) zeigen aber, dass dies auch in vielen anderen, weniger bekannten Dorfgeschichten der Fall ist. Ein besonders sinnfälliges Beispiel hierfür ist die von Stockinger erwähnte Erzählung *Der Habermeister* von Hermann von Schmid, in der es über das Dorfgeschehen heißt:

Es war nur natürlich, daß die Kunde von dem, was auf dem Oedhofe geschehen, überall das größte Aufsehen machte, und daß das Gerede von Hof zu Hof und von Dorf zu Dorf, als wäre es durch fernhin leuchtende Bergfeuer angezeigt oder durch sogenannte Wasserreiter verbreitet worden, welche bei außerordentlichen Wettergüssen in die tiefer gelegenen Gegenden hinaus sprengen, um, der Ueberschwemmung voran eilend, die Kunde zu bringen, daß die Gebirgsflüsse „ausgießen“ und das Hochwasser hinter ihnen darein gesaust komme. Das Ungewöhnliche der Sache an sich hätte schon hingereicht, die allgemeine Neugierde zu erregen, die vielen besonderen Einzelheiten aber waren erst recht dazu angethan, sie anziehend zu machen; mit den Gerüchten um die Wette flogen Vermuthung und Argwohn einher [...]. (Gartenlaube 1867, 660)

Nicht nur trägt das Gerede, das „von Hof zu Hof“ und „von Dorf zu Dorf“ fliegt, dazu bei, das soziale Dorfleben zu beschreiben, sondern es wird in dieser Passage gar metaphorisch mit der Naturbeschreibung verknüpft.

- b) Gattungsbezogene Bedingungen:² Die auffällig starke Präsenz von Gerücht und Gerede in Texten des deutschsprachigen Realismus ist auch auf die Vorliebe für die Novelle zurückzuführen. Neben ihrem etymologischen Bezug zur Neuigkeit zeigt die Novelle zahlreiche weitere Parallelen zu Gerücht und Gerede auf: das erzählenswerte Ereignis, den Sinn für gesellige Unterhaltung, das Verhältnis zum Gespräch und den Hang zur Mündlichkeit. Wie Hannelore Schläffer in ihrer Studie zur Novelle gezeigt hat, war die Nähe der Novelle zur sensationsträchtigen Neuigkeit ein Grund für die Verachtung, die sie lange Zeit erfahren hat (1993, 15).
- c) Mediengeschichtliche Bedingungen (Leyh 2016, 70): Darüber hinaus lassen sich Gerüchte in Texten des Realismus zugleich als Reflexion auf den Medienbetrieb der Zeit und als Zeichen für den „medialen Realismus“ deuten (Gretz 2011). Das ausgeprägte Interesse für Gerücht und Gerede lässt sich nämlich durch die neuen Publikationsbedingungen von Literatur im 19. Jahrhundert und insbesondere durch den Erfolg der Zeitschriften erklären (Becker 1996, 130). Im Vergleich zu früheren Epochen *zirkuliert* Literatur weitaus mehr. Und wenn sich Literatur als Massenkunst darbietet und in Informationsmedien wie Zeitung und Zeitschrift vermittelt wird, steht sie auch unter dem „Zwang der Neuigkeit“ (Günter 2008, 33), fordert unentwegt neue Informationen und Aktualität. Diese massive Verbreitung von Literatur in Massenmedien ruft damit nahezu von selbst das Interesse für die Erscheinungsformen der Fama wach. Wenngleich Gerücht und Gerede keinesfalls mit den Massenmedien selbst verwechselt werden dürfen, so stehen sie also in unmittelbarem Zusammenhang mit ihnen, da sie

² Die drei folgenden Abschnitte (b, c, d) basieren auf Teilen meiner Studie zu Geräusch, Gerücht und Gerede (vgl. Leyh 2016, 19–39, 70).

durch sie transportiert werden. In literarischen Texten des 19. Jahrhunderts ermöglichen es Gerücht und Gerede also, die Kunst und das Unterhaltungsbedürfnis miteinander zu vereinen. Der scharfe Kontrast zwischen Kunst und Unterhaltung wird insofern aufgehoben, als sich alltägliche Formen des Erzählens als kunstfähig erweisen, selbst sogar literarische Züge tragen. In unterschiedlicher Art und Weise nehmen sich die Autoren des Realismus mithin dieses gesellschaftlichen Erzählens an, um es zu literarischer Rede umzugestalten, aus dieser Begegnung einen kreativen Mehrwert zu erzeugen. Narratologisch gesprochen ermöglichen Gerücht und Gerede als Quelle literarischer Werke zweierlei: Das Gerede, als diskursive Form, verweist auf das alltägliche Erzählen; das Gerücht, als unerhörtes, normbrechendes Ereignis, bildet den inhaltlichen Ausgangspunkt des ‚Plots‘, der fiktionalen Handlung.

- d) Ästhetische Bedingungen: Wie bereits angedeutet, ist die besondere Verbindung schließlich auch ästhetisch zu erklären. Genauso wie das Gerücht Wirklichkeiten erschafft, so versuchen realistische Texte auch nicht so sehr eine Wirklichkeit abzubilden bzw. widerzuspiegeln, als sie im Akt des Erzählens zu entwerfen. In Texten des Realismus verweisen Gerüchte somit selbstreflexiv auf die fiktionalen Realitätskonstruktionen. Über die Sprache erzeugen Gerücht und realistischer Text Wirklichkeitsbilder. Die Analyse der Fama in realistischen Texten ermöglicht mithin eine Auseinandersetzung mit dem Realismus; in der komplexen Beziehung zwischen Alltag und Literatur, Realität und Poesie fungiert das Hörensagen sozusagen als Schnittpunkt und als Möglichkeit der Selbstreflexion.

Ausschlaggebend ist, dass diese Voraussetzungen auch Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (1865) kennzeichnen, ja dass sie sich in diesem Text mit auffälliger Selbstironie widerspiegeln. In der Forschung wurde der Text immer wieder als „unverschlüsselte Dichtersatire“ (Kittstein 2008, 125) oder „Satire auf den literarischen Bildungstrieb“ (Honold 2018, 271)³ beschrieben. So meint Ulrich Kittstein, die Novelle kritisiere scharf den „kommerzialisierten Literaturbetrieb, der ganz von Geltungsstreben, Klüngelwesen und Intrigen geprägt“ sei und „poetische Schöpfungen als marktgängige Waren behand[le]“ (2008, 125). Der zweite Teil der Erzählung wurde als Läuterungsgeschichte meistens schnell abgehandelt, dabei wurde der mangelnde Zusammenhang zwischen den beiden Teilen und die „fehlende ironische Brechung“ insgesamt bemängelt (Kittstein 2008, 127). Laut Julia Augart, die die Erzählung aus

³ Erika Swales spricht von „a sustained literary satire“ (1994, 147).

brieftheoretischer Perspektive analysiert, kann allerdings der Brief in seiner Position zwischen literarischem Phänomen und kommunikativem Medium als Mittelpunkt der Novelle betrachtet werden (Augart 2007, 198; Böhm 2013; Krüger-Fürhoff 2018). Ein besonderes Interesse galt in mehreren Beiträgen ferner dem Verhältnis zwischen Realität und Literatur, dem – so Alexander Honold – „double bind-Konflikt zwischen täglichem Arbeitsleben und fabulierender Erbaulichkeit“ (2018, 261; vgl. Tebben 2005).⁴ So sieht Silvia Serena Tschopp in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* eine „poetologische[] Reflexion“, die der noch im Aufsatz *Am Mythenstein* formulierten Idee eines „Zusammenspiels von objektiver [...] Erfahrung und subjektivem, künstlerischem Gestaltungswillen“ mit Skepsis begegnet (2003, 23 und 28). Auch Karin Tebben erkennt offene Zweifel an der „möglichen Aussöhnung von Ideal und Realität“ (2005, 327), meint jedoch, die Hoffnung auf eine solche Aussöhnung werde nicht ganz aufgegeben.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, inwiefern gerade die Fama Zusammenhänge zwischen den zwei Teilen der Novelle schafft sowie Spiegelungsverfahren zu erkennen gibt. Drei Aspekte sollen hierfür in den Blick genommen werden: erstens die in der Novelle thematisierten Wechselbeziehungen zwischen alltäglichem und literarischem Erzählen, zweitens die parodistisch verwendeten intertextuellen Bezüge und drittens die Verflechtung von Gerüchten mit anderen semantischen Diskursen. Insgesamt kann das Erzählen in diesem Text als rumorale Narration bezeichnet werden, die bewusst mit ihren eigenen Kategorien spielt.

II Wechselbeziehungen

Kennzeichnend für die Novelle ist, dass sie beide Seiten der Fama anspricht: einerseits den meist negativ konnotierten, weil moralisch verwerflichen Klatsch, andererseits den durch besondere Leistungen, etwa durch literarische Werke erbrachten Ruhm – der im Text ebenfalls anzitiert und relativiert wird. Dieser Ge-

⁴ Vgl. auch folgende Passage: „Das Leben der Literatur vollzieht sich unter selbstgewählten Maskeraden und verläuft in anderen Bahnen als die gewöhnliche Alltagswelt. Beide je für sich genommen funktionieren prächtig. Wo aber schöngeistige Literatur und Alltagsleben ineinandergreifen, taucht sogleich eine Reihe von Problemen auf. Es entstehen durch die ganz unterschiedlich verfassten kommunikativen Systeme der poetisch-symbolischen Betätigung und der alltagspraktischen Verständigung höchst unterschiedliche Handlungsanforderungen an die in beiden Bereichen zugleich involvierten Personen, sodass konfligierende oder widersprüchliche Bindungsloyalitäten, sogenannte ‚double binds‘, einander (bzw. die davon betroffenen Akteure) zu blockieren drohen“ (Honold 2018, 257–258).

gensatz kommt zunächst durch eine Nebenfigur zum Ausdruck, die in der Novelle, in der Form einer kleinen Binnengeschichte, ihre eigene Geschichte erzählt. Gemeint ist der Kellner und „Exschriftner“ (V, 105), der einem alten Herrn im Wirtshaus von seiner Vergangenheit als Schriftsteller berichtet und in der Forschung auch bereits als *Alter Ego* Kellers gedeutet wurde. Der ehemalige „Aufwärter in einem Kaffeehaus“ hat (V, 102) – so berichtet die Figur selbst – aus französischen Zeitungen „einen Mischmach von Geschichtchen und Geschwätz aller Art“ übersetzt (V, 103) und ist nach einem Aufenthalt bei einem deutschen Gastwirt in Paris durch dieses Buch berühmt geworden. In satirischer Überspitzung wird an dieser Stelle die Beziehung zwischen alltäglichem und literarischem Erzählen offenbart. So äußert der Kellner:

Ueberdies betrieb ich eine rührige Industrie mit sogenannten „Mitgeteilts“ nach allen Ecken und Enden hin, indem ich allerlei Neuigkeitskram und Klatsch verbreitete. Wenn gerade nichts aus der Gegenwart vorhanden war, so übersetzte ich die Sesenheimer Idylle wohl zum zwanzigsten Male aus Goethes schöner Sprache in meinen gemeinen Jargon und sandte sie als neue Forschung in irgend ein Winkelblättchen. [...] Oder ich schrieb wohl aus einem eben herausgekommenen Bande einen Brief, ein Gedicht aus und setzte es als handschriftliche Mitteilung in Umlauf, und ich hatte immer die Genugthuung, das Ding munter durch die ganze Presse zirkulieren zu sehen. (V, 105)

Dass Klatsch und Gerücht grundsätzlich als Ausgangsmaterial für literarische Texte dienen und dies auch nachweislich bei verschiedenen Autoren des Realismus der Fall ist,⁵ wird hier angesprochen und zugleich parodiert. Räumlich werden zahlreiche Topoi der Gerüchtekommunikation angeführt, neben der „Wirts- tafel“ (V, 99) und den „Gasthöfen“ (V, 98) auch die „Kaffeebuden“ (V, 100) bzw. das „Kaffeehaus“ (V, 102). Dabei wird deutlich, dass es diesem ehemaligen Aufwärter weniger um den Stoff als um die Verbreitungsprozesse geht, dass der Inhalt der Mitteilung also der bloßen Zirkulation weicht: Es gilt „Neuigkeitskram und Klatsch“ überall zu „verbreiten“, Mitteilungen „in Umlauf“ zu bringen, den als „Ding“ beschriebenen, also völlig entsubjektivierten Text „zirkulieren zu lassen“.

Die auf Klatsch und Gerücht basierende ‚Literatur‘ fördert gleichwohl in einem zweiten Schritt das Gespräch über den Autor und damit dessen Ruhm, wie der Kellner selbst etwas später mitteilt:

⁵ In ihrer Analyse zu Fontanes *L'Adultera* schreibt Manuela Günter, die Novelle erscheine „nicht unmittelbar als Derivat einer Nachricht, wie dies Reinhart Meyer als Charakteristikum der Journalprosa herausgestellt hat, sondern als *Derivat gesellschaftlichen Klatsches*“ (2011, 176). Auch bei Storm lässt sich dies etwa für den Anfang der Novelle *John Riew* (1884–1885) nachweisen.

Da unter dem übersetzten Zeuge mehrere pikante, aber vergessene Anekdoten waren, so zirkulierten diese, unter Anführung meines Buches, alsbald durch eine Menge von Blättern. Ich hatte mich auf den Titel George d'Esan, welche eine Umkehrung meines ehrlichen Namens, Georg Nase ist, genannt. Nun hieß es überall: George Desan in seinem interessanten Buche erzählt folgenden Zug von dem oder jenem [...]. (V, 103–104)

Wie die leichte Änderung von „d'Esan“ zu „Desan“ zeigt, spielt der Text mit den Verschiebungen, die auch für das Gerücht charakteristisch sind. In einem sich selbst stets potenzierenden, zirkulären Verfahren entsteht ‚Literatur‘ hier aus dem alltäglichen Erzählen und löst alltägliches Erzählen auch wieder aus. Dass sich die Herren in den „Kaffeebuden“ weit mehr der Kommunikation als solcher als ihrem Inhalt widmen, zeigt sich ferner an folgender Passage, in der eine Aussage über beneidete erfolgreiche Schriftsteller („Er ist übrigens Jude!“) gleich zu einem im Chor ausgesprochenen Gerücht („Ja, er soll ein Jude sein!“) mutiert:

Alle Männer, die es zu irgend einem Erfolge gebracht [...], wurden auf das gründlichste demoliert; jeder wollte die genauesten Nachrichten von ihrem Thun und Lassen haben, keine Schandtat gab es, die ihnen nicht zugeschrieben wurde, und der Refrain bei jedem war schließlich ein trocken sein sollendes: Er ist übrigens Jude! Worauf es im Chor ebenso trocken hieß: Ja, er soll ein Jude sein! (V, 100–101)

Die Praktiken des „Exschriftners“ spiegeln sich mithin in den alltäglichen Gewohnheiten der Dorfbewohner. Ein Pendant finden die Anekdoten, von denen der Kellner spricht, in der „kleine[n] närrische[n] Geschichte“ (V, 122) vom „Schorenhans“ (V, 122), die Gritli ihrem Mann Viggli in einem ihrer Briefe erzählt, in der Hoffnung, er könne „die kleine Geschichte als einen artigen Beitrag für eines [s]einer Unterhaltungsblätter abfassen“ (V, 123). Obwohl das Verfahren durchaus demjenigen des Kellners ähneln würde, schilt Viggli seine Frau für diesen aus seiner Sicht unangebrachten Einfall, wodurch Viggis eigene Selbstlüge und Verblendung zum Ausdruck kommt. Dass es ihm, genauso wie dem Kellner, rein um die äußere Form geht, zeigt folgende Beschreibung der Figur: „Er ließ die Haare lang wachsen, strich sie hinter die Ohren, setzte eine Brille von lauterem Fensterglas auf und trug ein kleines Spitzbärtchen, um sein Aeußeres dem bedeutenden Inhalte entsprechen zu lassen, den er durch seine neuen Bekanntschaften mit einem Schlage gewonnen“ (V, 107). Indem Viggli sich äußerlich dem damals entstehenden Bild des Bohème-Künstlers anpasst (Glinoer 2019), wird der vermeintlich „bedeutende[] Inhalt[]“ als Leere entlarvt, ja, kommt die innere Leere umso klarer ans Licht.

III Parodistische Verfahren

Nachdem das Wirtshaus als Ausgangspunkt der Fama evoziert wurde, erscheint auch das Dorf Seldwyla als ein Ort mit sensationslüsternen Menschen, die sich die Langeweile des Alltags durch unterhaltsame Geschichten verlebendigen wollen.⁶ Während viele Texte des deutschsprachigen Realismus allerdings die verheerenden Folgen des Geredes für die Klatschopfer thematisieren und problematisieren (man denke etwa an Storms *Ein Doppelgänger* oder an Fontanes *Quitt*), geht Kellers Novelle mit der Thematik offenbar spielerisch um. Der Text präsentiert zwei Klatsch- bzw. Gerüchteopfer, die unterschiedlich auf das „Schwatzen“ reagieren. Als Viggi Störteler die „mißbrauchten Liebesbriefe“ entdeckt, meint er sogleich, Objekt des Geredes zu sein, versucht das „Schwatzen“ aber selbst noch zu potenzieren:

Er glaubte, sein Unglück sei also stadtbekannt und sie zielten schnurstracks auf das, was ihn dermal bewege; er spitzte die Ohren, stichelte wieder, um sie zu mehrerem Schwatzen zu verleiten, und hielt mehrere Stunden einen peinlichen Krieg aus, ganz allein gegen die ganze Ratsstube, ohne daß etwas Mehreres herauskam, als daß er sich im Zorne betrank und höchst unglücklich wurde. (V, 131)

Wilhelm hingegen reagiert ängstlich und verunsichert auf die Verbreitung von Gerüchten zu der so genannten Brief-Affäre:

So sich selbst überlassen, von allerlei Gerüchten gequält und in voller Ungewißheit, was alles das zu bedeuten habe, getraute er sich nicht einmal mehr vor seine Thüre hinaus, um sein Gärtchen zu besorgen, und der rüstige Briefsteller empfand nun eine nicht unverdiente Furcht vor allem, was in dem Hause des Nachbar Viggi lebte und webte. (V, 138)

Während Wilhelm sich aus diesem Grund von der Dorfgesellschaft distanzieren möchte und sich zunächst für ein abgeschiedenes Einsiedler-Leben entscheidet, scheint Viggi Störteler die zwei Seiten der Fama nicht zu unterscheiden bzw. Ruhm und Gerede miteinander zu verwechseln. Einen Höhepunkt erreicht dies an folgender Stelle:

⁶ Christian Schuldt's Beschreibung des Klatschs als „kommunikative[] Gratwanderung“ vermag die Haltung der Dorfbewohner wohl insgesamt treffend zu charakterisieren: „Einerseits ist er unterhaltsam und informativ, schafft Vertrauen und baut Aggressionen ab. Andererseits beruht er oft auf wenig ehrbaren Motiven wie Neid, Eifersucht, Geltungsdrang oder Rache und kann so zu Verleumdung und Rufmord mutieren. Klatsch wird öffentlich geächtet, aber privat lustvoll praktiziert. Er ist präzise und detailliert, bleibt aber zugleich vage und andeutend. Er verbreitet moralisch kontaminiertes Wissen, aber in harmloser Verpackung“ (2009, 65).

Er [Viggi Störteler; VL] befand sich übrigens herrlich dabei und lebte zufrieden mit ihr [Kätter Ambach; VL] in solchem Trubel; denn überall gab sie ihn für ein Genie aus und machte ihn allerorten zum Gegenstande des Gesprächs, bezog Alles auf ihn und nannte ihn nur Kurt. [...] Alles dies schwatzte sie vor vielen Leuten und Viggi schlürfte es ein wie Honig, nannte seine Frau dafür „mein kühnes Weib“ oder „trautes Weib“ und stellte sich leidend oder feurig, je nach den Reden seiner kurzbeinigen Fama.

Den Seldwylern aber schmeckte alles das noch besser als Austern und Hummersalat, ja ein gebratener Fasan hätte sie schwerlich weggelockt, wo Viggi und Kätter sich aufspielten. Für Jahre waren sie mit neuem Lachstoff versehen; [...] Es gab Seldwyler, Handwerker und Beamte, welche Tage, ja Wochen über die Erfindung und Ausfeilung eines neuen Geschichtchens zubringen konnten. Schien der Schwank gehörig durchdacht und abgerundet, so wurde er erst in einem Kneipchen probiert, ob die Pointe die rechte Wirkung thäte, und je nach Befund, oft unter Zuziehung von Sachverständigen, nochmals verbessert, nach allen Regeln eines künstlerischen Verfahrens. Wiederholungen, Längen und Uebertreibungen waren strenge verpönt oder nur statthaft, wenn eine besondere Absicht zu Grunde lag. (V, 144–145)

Viggi Störtelers „kurzbeinige[] Fama“ ist, wie Gerhard Kaiser gezeigt hat (1987, 364–365), eine Anspielung sowohl auf Viggis eigenen Körperbau als auch auf Kätter Ambachs Statur, von der es heißt, sie habe einen „sehr langen hohen Rumpf, der auf zwei der aller kürzesten Beinen einherging“ (V, 134). Zugleich wird an dieser Stelle aber auch die bekannte Passage aus Vergils *Aeneis* ironisch anzitiert. Dort wird gerade Famas schnelles Gehen und schließlich ihr Fliegen, somit also ihre hohe Geschwindigkeit angesprochen:

Allsogleich geht Fama durch Libyens mächtige Städte.
Fama, ein Übel, geschwinder im Lauf als irgendein andres,
ist durch Beweglichkeit stark, erwirbt sich Kräfte im Gehen,
klein zunächst aus Furcht, dann wächst sie schnell in die Lüfte,
schreitet am Boden einher und birgt ihr Haupt zwischen Wolken.
Mutter Erde, so heißt es, gebar aus Groll auf die Götter
jene zuletzt für Enkeladus noch und Koeus als Schwester,
schnell zu Fuß mit hurtigen Flügeln, ist sie ein Scheusal,
[...]. (Vergil, 4. Buch, Vers 173–190)

Durch den intertextuellen Bezug wird Viggi Störtelers „Fama“ offen parodiert. Die Anspielungen auf die „Pointe“, auf das „Geschichtchen“ und den „Schwank“ verweisen erneut auf die Beziehungen zwischen alltäglichem und literarischem Erzählen, wobei sich hier nun das literarische Vokabular auf das alltägliche Erzählen bezieht. Auffällig ist zudem, dass das Paar als „Lachstoff“, ja als Basis für die gesellige Unterhaltung präsentiert und das Erzählen wiederum mit den Gaumenfreuden parallelisiert wird – eine Verbindung, die man bei Keller etwa auch in seinem Gedicht *Der Konditor und der Poet*, bei Storm in seiner Skizze *Zwei Kuchenesser* (vgl. Theisohn 2018) oder bei Raabe in seinem Ro-

man *Stopfkuchen* vorfinden kann. Gerade auch jene Stellen im Text, die das Essen thematisieren, offenbaren ein fein gesponnenes Assoziationsnetz und betonen die parodistische Tragweite des Textes. Wird nämlich das Erzählen über Viggis Leben für die Dorfbewohner zum kulinarischen Genuss, so war die Rolle des Essens bereits in der Beziehung zwischen Gritli und Wilhelm angesprochen worden. Als sich beim Briefwechsel seine Liebe zu ihr entwickelt, wird diese bezeichnenderweise mit einem Sättigungsgefühl artikuliert, das an die sich durch Liebe ernährenden Protagonisten Tristan und Isolde aus Gottfried von Straßburgs Epos erinnert und die Passage aus der Minnegrotte zugleich karikiert: „Sodann ging er zurück und zu seiner Wirtin, um seine Abendsuppe zu essen; aber siehe da! er war ganz erstaunt, daß er nur wenige Löffel hinunter brachte, so gesättigt fühlte er sich von allen guten Dingen, während er sonst bei seinen geträumten Liebesverhältnissen allzeit die größte Eßlust empfunden hatte“ (V, 119).⁷ Und sogar in der von Viggì gescholtenen Anekdote zum „Schorenhans“ wird – in der Pointe – die Problematik des Hungerleidenden angeführt. Festzustellen ist also, dass das rumorale Erzählen dazu beiträgt, das feinmaschige Netz semantischer Bezüge zu beleuchten.

Dies kann insbesondere auch am Anfang des so genannten zweiten Teils nachgewiesen werden. Nachdem sich der Text vornehmlich Viggì und Kätter gewidmet hat, wird der Fokus nun nämlich auf Gritli gerichtet. Im ersten Teil wird vor allem ihre Rolle als Briefeschreiberin thematisiert und problematisiert, fokussiert wird also ihr Verhältnis zur Schriftlichkeit.⁸ Als es jedoch darum geht, ihr weiteres Leben zu erläutern, übernimmt der Text die Dorfperspektive. Berichtet werden die Gerüchte, die inzwischen über Gritli kursieren:

7 Siehe dazu die folgende Passage im Kapitel zur Minnegrotte: „si sâhen beide ein ander an, / dâ generten sî sich van: / der wuocher, den daz ouge bar, / daz was ir zweier lîpnar; / sî enâzen niht dar inne / wan muot unde minne. / diu geliebe massenîe / diu was ir mangerîe / in maezlichen sorgen. / si truogen verborgen / innerhalb der waete / daz beste lîpgeraete, / daz man zer werlde gehaben kan. / daz truoc sich in vergebene an / und ie vrisch unde niuwe: / daz was diu reine triuwe; / diu gebalsemete minne, / diu lîbe unde sinne / als inneclîche sanfte tuot, / diu herze viuret unde muot“ (Gottfried 1969, vv. 16819–16838).

8 „Damit positioniert sich Gritli äußerst apart zwischen der Rolle des Kopisten, die vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit hinein männlich besetzt war, und derjenigen der Sekretärin, die am Ende des 19. Jahrhunderts an das neue technische Medium der Schreibmaschine angeschlossen wird, um zwischen männlichem Schreiber und seiner Schrift zu vermitteln. Die Stelle der liebenden Leserin besetzt sie dagegen mit einem Mann. Sie selbst, ihre Seele, ihre Subjektivität, die im empfindsamen Brief erfolgreich erfunden und dann ‚authentisch‘ mitgeteilt werden, bleiben aus dem Spiel. Die Protagonistin aus Kellers Novelle erfüllt mithin die Anforderungen, die in der Moderne an ein Medium gestellt werden – sich der Wahrnehmung zu entziehen und dennoch den Sinn mitzuerzeugen“ (Günter 2008, 129–130).

Während dieser Zeit war Gritli wie von der Erde verschwunden. Man sah sie nirgends und hörte nichts von ihr, so eingezogen lebte sie. [...] In Seldwyla war sie für keinen Freier zu sprechen; doch hieß es mehrmals, sie habe sich auswärts von neuem verlobt, ohne daß jemand etwas Näheres wußte. Daß sie sich auch nichts um Wilhelm kümmern schien und ihn niemals sah, wunderte niemand; denn niemand glaubte, daß sie ernstlich dem armen jungen Menschen zugethan gewesen sei. (V, 147)

In einem Text, der die Gerüchtekommunikation dezidiert parodiert, fungieren Gerüchte also selbst als Erzählverfahren, um den Perspektivwechsel zu gestalten. Im zweiten Teil tragen sie dazu bei, Wilhelms Rückzug in die Natur als völlige Illusion zu entlarven: Selbst derjenige, der den in Seldwyla geltenden Normen – u. a. Besitzstreben und Pflege der Reputation – entflieht, wird letztlich von diesen wieder eingeholt.

IV Semantische Verflechtungen

Mehrfach ist für diese Novelle schon das Verhältnis zwischen Ökonomie und Poesie hervorgehoben worden. In seiner Studie zur *Poesie des Gelds* widmete Jochen Hörisch den *Mißbrauchten Liebesbriefen* ein kurzes Kapitel, auch Honold betont in seiner Studie:

Der Zirkulationsprozess des Schreibens weist strukturaffine Ähnlichkeiten mit demjenigen des ökonomischen Leitmediums auf, sodass man gleichsam auch finanzwirtschaftlich rekonstruieren könnte, wie die auf dem Korrespondenzwege miteinander interagierenden Personen ihr Handeln im Hinblick auf drei leider ziemlich „fälschungsanfällige Währungen“ ausrichten, auf diejenigen des Geldes, des literarischen Ruhms und der Liebe. In allen genannten Bereichen besteht die Schwierigkeit darin, gedeckte Wertdarstellung von deren bloßer Simulation (nicht mehr) unterscheiden zu können. (Honold 2018, 271)

Von der Nähe zwischen zirkulierenden Aussagen und zirkulierendem Geld zeugen gleich zu Beginn die Beschreibung Viggi Störtelers, die ihn als Betreiber eines „einträgliche[n] Speditions- und Warengeschäfts“ präsentiert (V, 97), und der Hinweis auf die „Ausbreitung seiner Geschäfte“ (V, 97), die lexikalisch kurz danach mit der „ausgebreiteste[n] und genaueste[n] Kenntnis“ der Schöngesteiner verknüpft wird (V, 100). Gleichwohl lohnt es sich, noch genauer zwischen den verschiedenen Formen des Erzählens zu differenzieren. Geld und Sprache sind, laut Jochen Hörisch, „per se unverlässliche Medien“, „[d]enn Geld ist extrem darauf angewiesen, beglaubigt zu werden. Wird ihm mit kollektiven Mißtrauen und Unglauben begegnet, so kollabiert es alsbald“ (Hörisch 1996, 18–19). Wenn dies zwar insgesamt für die Sprache gilt, so stellen Gerüchte einen Sonderfall

dar. Denn diese existieren ja nur, solange zwar an sie geglaubt, ihr Inhalt aber unbestätigt bleibt. Um weiterzubestehen müssen sie – wie Geld – umlaufen, ja kursieren, müssen also in einem kontinuierlichen Fluss bleiben. Im Verhältnis zu Sprache und Dichtung verkörpern Gerüchte also das besonders Flüchtige, stets zu Erneuernde, das Unstete. Gerüchte müssen wie Geld ausgetauscht werden, sie sind wertvoll und kostbar, dienen nicht nur dem ‚Stoffwechsel‘, sondern verfügen über einen eigenen Wechselkurs. Das Interesse der Seldwyler Dorfbewohner an zirkulierenden Geschichten ist von ihrer Lust an zirkulierendem Geld nicht zu trennen.

Nun versucht der zurückhaltende Wilhelm dieser Gesellschaft aber zu entfliehen, indem er – wie später Richard und Franziska in Storms Novelle *Waldwinkel* (1874) – abseits vom Dorf, in den Bergen, in einem Winzerhäuschen als Einsiedler wohnt und dort einem Tuchscherer hilft. Dieser Eskapismus erweist sich als Scheinlösung, denn gerade diese Abgeschiedenheit führt die Dorfbewohner zu allerlei Mutmaßungen. Und so wird nun die Fama Viggi Störtelers mit dem sich allmählich aufbauenden „Ruhm“ (V, 159) Wilhelms konfrontiert. Es sind tatsächlich nur einige Blicke, die den verspotteten Wilhelm plötzlich in einen bewunderten Mann verwandeln:

Insbesondere die lustigen Damen suchten neugierig des einsiedlerischen Jünglings ansichtig zu werden, der sich so gut anschickte und in Freiheit, Sonne und Bergluft ein hübscher brauner Gesell geworden. [...] Allein Wilhelm war wie umgewandelt. Anstatt die Augen niederzuschlagen und heimlich verliebt zu sein, blickte er die Streifzüglerinnen ruhig und halb spöttisch an und ging seiner Wege ohne alle Anfechtung. Das war ein neues Wunder und vermehrte das Gerede über ihn in der Stadt. (V, 154)

Daraufhin verbreitet sich die Kunde bei den Bauern, die von Wilhelm „als von einem halben Weisen und Propheten“ sprechen (V, 158) und andere Mitmenschen dazu führen, sich bei ihm, dem „Hexenmeister“, Hilfe zu holen (V, 163). Eine Distanzierung von der Gesellschaft scheint auch insofern vergeblich, als selbst die Natur narrative Züge annimmt. An einer Stelle, die an Ovids Darstellung der Fama erinnert, heißt es: „In eilender Flucht schmolzen die Schneemassen und Wasser sprangen von allen Abhängen, lachend, redend und singend mit tausend Zungen. Gritli lauschte dem Klingen, als ob es ein Hochzeitsgeläute wäre“ (V, 164–165).⁹ Durch die uneigentliche Rede und den irrealen Vergleichssatz werden die Geräusche des Wassers an dieser Stelle sowohl mit dem Gerede

⁹ Bei Ovid (*Metamorphosen*, Liber XII, vv. 39–52) hat das Haus der Fama „tausend Zugänge“, „das Ganze tönt, gibt wieder die Stimmen und, was es hört, wiederholt es. Nirgends ist Ruhe darin und nirgends Schweigen im Hause. Aber es ist kein Geschrei, nur leiser Stimmen Gemurmel, wie von den Wogen des Meeres, wenn einer sie hört aus der Ferne, oder so wie der Ton,

(und Gesang) als auch mit den Hochzeitsglocken assoziiert – eine raffinierte Formulierung, die die semantischen Verflechtungen im Text nochmals darlegt. Innerhalb der Geschichte wird in dieser Form die Kommunikation zwischen Gritli und Wilhelm wiederhergestellt und bei ihr der Wunsch erzeugt, Wilhelms „Wirtschaft [!] selbst einmal zu sehen und ihn sprechen zu hören“ (V, 160). Wenngleich Wilhelm zunächst noch zurückhaltend reagiert, kommt es letztlich dennoch zu einem glücklichen Ende – zu einer Rückkehr Wilhelms ins Dorf und einer Hochzeit mit Gritli. Die Novelle endet bezeichnenderweise völlig ohne Gerüchte (also auch ohne Offenheit) – über Wilhelm und Gritli wird bis auf Bezeichnungen wie „die halblustigen Gutstehenden“ oder die „Schlauköpfe“ offenbar wenig geredet. Viggli und Kätter sind „längst vergessen und verschollen“ (V, 180) – das schlimmste Los für diejenigen, die sich doch gerade den Ruhm und also das unsterbliche Leben durch das kommunikative und kollektive Gedächtnis gewünscht hätten.

Analysiert man diesen Text aus erzähltheoretischer Perspektive und mit den Erkenntnissen zur Anthropologie des Erzählens, zeigt er einen Widerspruch auf, der für zahlreiche Texte des deutschsprachigen Realismus charakteristisch ist: Das alltägliche Erzählen wird wegen der sozialen Kontrolle, die in dörflichen Kontexten mit ihr einhergeht, oftmals kritisiert, zugleich erweist es sich aber als Ausgangspunkt und Spiegel des eigenen literarischen Erzählens. Durch diese Widersprüche und Spiegelungen wird die Novelle als selbstkritischer Text greifbar.

Der Text legt zudem – wie später etwa auch Arthur Schnitzlers satirische Erzählung *Später Ruhm* – den Fokus auf das Verhältnis zwischen Text und Medien (Binczek 2018, 265). In einer Welt, die sich medial verändert und gesellschaftlich wandelt, erweisen sich Gerücht und Gerede als Chiffre, die diesen verschiedenen Veränderungen Ausdruck verleiht.

Im Vergleich zu späteren Texten Storms, Fontanes und Raabes, die meistens die tragischen Folgen der sozialen Dorfkontrolle vor Augen führen, geht Keller in seinem Text *Die mißbrauchten Liebesbriefe* scheinbar unbeschwert mit dem Thema um und führt zahlreiche Klischees der Gerüchtekommunikation vor. In diesem Text ähneln die Figuren gleichwohl Marionetten eines Autors (Wilhelm und Gritli reagieren etwa „[w]ie an einem Drahte gezogen“, V, 175), der in überaus künstlicher Form die poetische Gerechtigkeit zum Schluss aufrechterhält. Insofern nimmt der Text im Rahmen der Literatur des Realismus eine Sonderstellung ein: Er liest sich insgesamt als Metakommentar, und der

den das letzte Grollen des Donners gibt, wenn Juppiter schwarzes Gewölk hat lassen erdröhnen“ (Ovid 1996, 437).

Clou besteht darin, dass er jene Erzählverfahren karikiert, auf die er selbst zurückgreift.

Literatur

- Augart, Julia. „Die mißbrauchten Liebesbriefe: Zur Austauschbarkeit von Identität, Geschlecht und Gefühl im Medium Brief“. *Gottfried Keller, Die Leute von Sedwyla. Kritische Studien – Critical Essays*. Hg. Hans-Joachim Hahn, Uwe Seja. Oxford u. a.: Peter Lang, 2007. 193–212.
- Becker, Eva D. „Literaturverbreitung“. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. Edward McInnes, Gerhard Plumpe. München, Wien: Hanser, 1996. 108–143.
- Begemann, Christian. „Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches... Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*“. *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*. Hg. Peter Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder. Freiburg/Br.: Rombach, 2018. 203–241.
- Binczek, Natalie. „Das Buch, die Zeitung und das Kaffeehaus. Zur epitextuellen Poetik in Arthur Schnitzlers *Später Ruhm*“. *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Hg. Martin Gerstenbäum-Krug, Nadja Reinhard. Wien: Böhlau, 2018. 255–270.
- Böhm, Elisabeth. „Kommunikative Umwege. Liebeskonzeptionen in Goethes *Werther* und Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Der Deutschunterricht* 6/1 (2013): 24–32.
- Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*. H. 42. Hg. Ernst Keil. Leipzig: Ernst Keil, 1867.
- Glinoe, Anthony. *La Bohème. Une figure de l'imaginaire social*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2019.
- Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Text und kritischer Apparat. Hg. Karl Marold. Berlin: De Gruyter, 1969.
- Gretz, Daniela. „Antisemitismus als Gerücht über die Juden. Will Eisners *Wahre Geschichte der Protokolle der Weisen von Zion*“. *Die Kommunikation der Gerüchte*. Hg. Jürgen Brokoff u. a. Göttingen: Wallstein, 2008. 100–128.
- Gretz, Daniela. (Hg.) *Medialer Realismus*. Freiburg/Br., Berlin und Wien: Rombach, 2011.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Köln: transcript, 2008.
- Günter, Manuela. „Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen“. *Medialer Realismus*. Hg. Daniela Gretz. Freiburg/Br.: Rombach, 2011. 167–190.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Berlin: Erich Schmidt, 2018.
- Hörisch, Jochen. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1987.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Ab/Schreiben. Handschriften zwischen Liebesdienst und Dienstbarkeit in Goethes *Wahlverwandtschaften*, Eliots *Middlemarch* und Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Hg. Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner. Paderborn: Fink, 2018. 219–239.

- Leyh, Valérie. *Geräusch, Gerücht, Gerede. Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers*. Berlin: Erich Schmidt, 2016.
- Ovid. *Metamorphosen*. Lateinisch – deutsch. Übertr. Erich Rösch. Hg. Niklas Holzberg. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Röggla, Kathrin. *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2013.
- Schlaffer, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Schuldt, Christian. *Klatsch! Vom Geschwätz im Dorf zum Gezwitscher im Netz*. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 2009.
- Spielhagen, Friedrich. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Verlag von L. Staackmann, 1883.
- Stockinger, Claudia. *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt ‚Die Gartenlaube‘*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Swales, Erika. „Die mißbrauchten Liebesbriefe. Affect and Affectation“. *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Hg. Erika Swales. Oxford, Providence (USA): Berg Publishers, 1994.
- Tebben, Karin. „Schillers Schatten. Entwurf einer Poetik in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 49 (2005): 307–327.
- Theisohn, Philipp. „Der Vater der Urhygiene. Theodor Storm und die Diätetik“. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 67 (2018): 55–70.
- Tschopp, Silvia Serena. „Kunst und Volk. Robert Eduard Prutz’ und Gottfried Kellers Konzept einer zugleich ästhetischen und populären Kunst“. *Kunstautonomie und literarischer Markt. Konstellationen des Poetischen Realismus*. Hg. Heinrich Detering, Gerd Eversberg. Berlin: Erich Schmidt, 2003. 13–30.
- Vergil. *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch. Übers. Johannes Götte, in Zusammenarb. Maria Götte. Hg. Johannes Götte, in Zusammenarb. Maria Götte. München, Zürich: Artemis & Winkler, ⁸1994.

Cornelia Pierstorff
Missbrauch!

Katachrestisches Erzählen in Gottfried Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*

Gottfried Keller erzählt keine Geschichten, er erzählt Charaktere. Das zumindest behauptet Berthold Auerbach in seiner Rezension des zweiten Teils der *Leute von Seldwyla*, die 1875 in Julius Rodenbergs *Deutscher Rundschau* erscheint.¹ Von diesen Charakteren hat die mittlere der fünf Novellen, *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, einige zu bieten: „den überschraubte[n] Gatte[n]“ (Auerbach 1875, 42) und affektierten Schriftsteller Viktor Störteler – genannt Viggi –, seine unambitionierte Ehefrau Gritli, die sich durch ihre „Nettigkeit“ (Auerbach 1875, 42) und ihre prächtigen Haare auszeichnet, den Schulmeister Wilhelm, Junggeselle, Frauenschwarm und, zumindest zeitweise, spleeniger Einsiedler, die etwas aufdringliche Kätter Ambach, die neben einem großen Wissensdurst auch einen ausgesprochenen Appetit besitzt. Sie alle sind Teil der kuriosen Handlung um ein doppeltes Verstellungsspiel in Briefen mit verheerenden Konsequenzen. Auerbachs Urteil fällt dennoch eher vernichtend aus: Er attestiert „eine gewisse Gewalttätigkeit im Unterbau“ (Auerbach 1875, 43). Doch ausgerechnet die in der Forschung eher vernachlässigte zweite Hälfte der Erzählung, in der die Intrigenhandlung aufgelöst ist und eine Neuordnung der Figurenkonstellation vorgenommen wird, versöhnt Auerbach:

Die Geschichte der Heimkehr, der Scheidung, der Wiederverheirathung, alles ergibt sich wie selbstverständlich. Und wie dann der Schullehrer sich im Weinbergshäuschen ansiedelt, wie sich Gritli so sauber und frisch heraushebt, das Alles ist so gut gesehen und so in die Schaubarkeit für den Leser gestellt, daß man zuletzt gar nicht mehr an das seltsame Gerümpel denkt, über das hinüber man zu dem anmuthigen Idyll gelangen mußte. (Auerbach 1875, 43; Hervorh. CP)

Obwohl Auerbach dem „anmuthigen Idyll“ des Endes den Vorzug gegenüber den Verwicklungen der ersten Hälfte gibt, so stimmt die Lektüre des berühmten Keller-Lesers und Kollegen in einer Sache mit der Rezeption der Novelle bis in die rezente Forschung überein: Die Novelle zerfällt in zwei Hälften, zwischen

¹ Argumentative Bestandteile des vorliegenden Beitrags erweitere ich zu einem eigenständigen, englischsprachigen Beitrag, der Kellers ‚rhetorischen Realismus‘ behandelt, vgl. Pierstorff (2021).

denen ein harter Bruch besteht, der Missbrauch gegen Läuterung, Verstellung gegen Unmittelbarkeit oder sogar Kunst gegen Leben stelle.²

Der Titel zumindest scheint Auerbach zu widersprechen und das Interesse der Forschung an der ersten Hälfte zu rechtfertigen, denn er legt den Fokus nicht etwa auf die Läuterung, sondern auf den Missbrauch. Dass dieser titelgebende Missbrauch grundsätzlich mehrdeutig und diese Mehrdeutigkeit wiederum konstitutiv für die Erzählung ist, das ist in der Forschung oft genug festgestellt worden.³ So missbraucht Gritli zum einen die Antworten des Nachbarn Wilhelm, weil sie sich selbst außerstande sieht, seinen Ansprüchen gerecht zu werden. Umgekehrt missbraucht Viggis seine Frau für seine schriftstellerischen Ambitionen, die so den Liebesbriefverkehr von Beginn an korrumpieren. Dieser Missbrauch Viggis an Gritli übersteigt aber die Grundbedeutung des Wortes „Missbrauch“ als Gebrauch „einer Sache auf eine ihrem Zwecke und ihrer Bestimmung zuwider laufende Art“ (Adelung 1811, 221)⁴, den man für die Briefe noch in Anschlag bringen könnte: Er schikaniert sie regelrecht mit einem strengen Bildungsprogramm, aus dem sie sich mit den gefälschten Liebesbriefen zu behelfen weiß, und schließlich, als er ihre List entdeckt, schlägt dieses Gewaltpotenzial in üble Beschimpfungen sowie körperlichen Missbrauch um (Yang 2014, 140). All dies, so scheint es – und Auerbachs Lektüre ist dafür paradigmatisch –, ist in der zweiten Hälfte der Novelle vergessen: Die Läuterung Wilhelms, die langsame Annäherung und schließlich das Happy End – die Ereignisse ergeben sich „wie selbstverständlich“ (Auerbach 1875, 43). Das ‚Vergessen‘ des fast schon allgegenwärtigen Missbrauchs in der ersten Hälfte, das Auerbach konstatiert, ist jedoch Symptom eines ganz spezifischen Effekts, der die Erzählung insgesamt strukturiert und sie ganz im Zeichen des titelgebenden Missbrauchs erscheinen lässt. Kurzum: Auerbach hat Unrecht, denn der Missbrauch ist nicht von den Charakteren abhängig, keine Frage der Schuld, die entschieden und getilgt wird, sondern in der narrativen Struktur der Erzählung verankert.

Im Folgenden soll es darum gehen zu zeigen, dass die Novelle noch viel grausamer ist, als sie auf den ersten Blick scheint, und dass der Missbrauch weder auf die eine noch auf die andere Figur reduziert werden kann, geschweige denn in der zweiten Novellenhälfte aus dem Text getilgt ist. Stattdessen besitzt der Missbrauch ein rhetorisches Format, das beide Teile miteinander verbindet. So steht die gesamte Novelle im Zeichen des Missbrauchs: der *abusio* bzw. *ka-*

² Vgl. Swales (1994, 148–149); Günter (2008, 133); Böhm (2013, 31); Rakow (2013, 229–230); Breyer (2019, 96); Honold (2018, 298–299).

³ Vgl. exemplarisch Yang (2014); Augart (2007).

⁴ Bei Grimm findet sich hingegen kein eigener Eintrag zu „Missbrauch“, lediglich ein Hinweis auf das Antonym im Artikel zum „Gebrauch“ (1878, 1820).

táchresis.⁵ Die Katachrese, die nicht nur den Liebesbriefverkehr, sondern die gesamte Erzählung organisiert, perspektiviert die Differenz von Eigentlichem und Uneigentlichem und die davon abhängige Bewertung der Authentizität radikal anders: In der Logik der Katachrese wird deren Unterscheidung nämlich unmöglich. Vor diesem Modell ist somit nicht zuletzt das Verhältnis der beiden Teile grundsätzlich anders zu bewerten. Der zweite Teil stellt eben keine Kompensation für den oder ein Gegenprogramm zu dem Missbrauch des ersten Teils dar. Stattdessen führt er die katachrestische Logik des Missbrauchs fort, radikalisiert und komplettiert sie überhaupt erst. In einem ersten Schritt (I) werde ich dem Profil der Katachrese in der Rhetorik nachgehen und die Struktur des Begriffs skizzieren, um dann in drei weiteren Schritten der katachrestischen Logik des Textes nachzugehen: (II) in der tropologischen Bewegung, die den Liebesbriefverkehr der Figuren organisiert, (III) in der Struktur der Briefe selbst und ihrer mediologischen, genauer gesagt: epistolaren Bewirtschaftung und schließlich (IV) im Verhältnis des ersten und des zweiten Novellenteils.

I Katachrese: Profil und Struktur

Der Begriff der Katachrese bezeichnet vielmehr einen Problemkomplex als einen Tropus. Die Definitionen der Katachrese in den verschiedenen Rhetoriken seit der Antike sind auf den ersten Blick so divergent, dass sie nur schwer auf ein gemeinsames systematisches Profil zu bringen sind. Dabei scheitert es schon an der grundlegenden Frage: Ist die Katachrese überhaupt ein Tropus oder nicht? So inkonsistent und widersprüchlich diese Definitionen auch scheinen, genau darin sind sie symptomatisch für das fundamentale Problem, das der Begriff der Katachrese adressiert: die Bedingung der Möglichkeit eines jeden Akts der (Re-)Signifikation, wie Gerald Posselt in seiner einschlägigen Studie zur Katachrese herausgearbeitet hat.⁶ Dieses Problem bildet den eigentlichen Kern des Begriffs. Entsprechend müssen die Definitionen zusammen betrachtet werden, um die Struktur des Begriffs in den Blick zu bekommen.

Für eine erste Annäherung an den Begriff lohnt es sich deshalb, auf den synoptischen Eintrag eines einschlägigen Nachschlagewerks zurückzugreifen. Der Eintrag von Uwe Neumann im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* bietet entsprechend zur Begriffsdefinition Folgendes an:

⁵ Alexander Honold hat erst kürzlich den Zusammenhang der rhetorischen Katachrese und des zentralen Konflikts der Novelle herausgestellt (2018, 278).

⁶ Vgl. Posselt (2005a, bes. 22–24).

K. bedeutet wörtlich ebenso wie der lateinische Terminus *abusio* ‚mißbräuchliche Verwendung‘. Mit K. können durch einen uneigentlichen, unpassenden Ausdruck sprachliche Fehlbestände kompensiert werden, wenn eine eigentliche Bezeichnung nicht vorhanden ist. (Neumann 1998, 911)

Die Katachrese kompensiert einen Mangel des Ausdrucks. Diese Kompensation ist nur um den Preis einer problematischen Übertragung zu haben: Der katachrestisch übertragene Ausdruck behebt zwar den Mangel, jedoch tut er das als „unpassende[r] Ausdruck“. Diese Form der Übertragung entwirft zugleich ein sprachgeschichtliches Szenario, in dem ‚noch‘ kein passender Ausdruck vorhanden ist. Diese Übertragung auf der Basis eines Mangels lässt die Katachrese als ‚notwendige Metapher‘ erscheinen. Dass Katachresen damit zunächst von einer sprachlichen Funktion der Mitteilung und nicht von der Wirkung her konzipiert sind, führt Neumann zu einer zweiten und gängigen Bestimmung, die sich von dieser ersten ableitet: Katachrese bezeichnet nämlich auch den Fall, in dem diese Kompensationsfunktion der ‚notwendigen Metapher‘ durch habituierte Verwendung umschlägt und aus ihr eine lexikalisierte Metapher wird – auch ‚tote Metapher‘ genannt (Neumann 1998, 911). Als solche bildet die Katachrese ihr eigenes Gegenstück im sprachgeschichtlichen Szenario, auf das sie sich bezieht. Denn durch den wiederkehrenden uneigentlichen Gebrauch des Ausdrucks findet eine Umordnung der Sprache statt, durch die der anfängliche Mangel des Ausdrucks dauerhaft behoben wird. Der Effekt dieser Form der Katachrese ist – so Neumann –, dass „das Bewußtsein für die Uneigentlichkeit eines solchen Ausdrucks nicht mehr vorhanden ist“ (Neumann 1998, 912). Das Uneigentliche und das Eigentliche werden an dieser Stelle ununterscheidbar.

Während die ersten beiden Definitionen Fälle der Katachrese bezeichnen, die von der figurativen Sprache ausgeschlossen beziehungsweise ihr vorgeordnet sind, entwirft nur Neumanns dritte Definition die Katachrese als Tropus im engeren Sinn:

Streng genommen dürfte die K. nur dann als Tropus bezeichnet werden, wenn sie nicht nötig wäre und tatsächlich mit Bewußtheit und Wirkungsabsicht gebraucht wird. Das ist dann der Fall, wenn K. auftreten, ohne daß eine sprachliche Lücke besteht, und durch sie ein durchaus vorhandener sprachlicher Ausdruck verdrängt wird, weil er zu schwach ist oder sich durch den katachrestischen Ausdruck ein größerer Effekt erreichen lässt. (Neumann 1998, 911)

Nur in den Fällen, in denen bereits ein Ausdruck existiert, stellt die Übertragung überhaupt eine Operation der Substitution dar, die damit eine weitere Relation ins Spiel bringt: den substituierten, eigentlichen Ausdruck gegenüber dem uneigentlichen Substitut. Indem sie ebenfalls Übertragungen bezeichnet,

die einen bereits vorhandenen Ausdruck durch einen uneigentlichen ersetzen, konvergiert die Katachrese mit anderen Substitutionsfiguren. In der Bestimmung dessen, was die Katachrese als Tropus im engeren Sinn von der Metapher unterscheidet, bleibt der Eintrag grundsätzlich vage. Jedoch ändert sich das Maß, nach dem sich die Katachrese als Tropus von ihren anderen, nicht im engeren Sinn tropischen Fällen unterscheidet: Sie ist nun qualitativ statt quantitativ bestimmt. Es handelt sich bei der katachrestischen Substitution um einen „Regelverstoß“, der „von der Sprachgemeinschaft nicht akzeptiert wird“, der sich aber an die Metapher annähert (Neumann 1998, 912).⁷ Somit lotet die qualitativ bestimmte Katachrese das Maß des rhetorischen *aptum* aus: uneigentlich, aber passend die Metapher, uneigentlich und unpassend die Katachrese.

Der Eintrag skizziert in dieser Zusammenschau das Profil der Katachrese, die gleichermaßen an den Rand wie in das Zentrum des rhetorischen Systems führt. Auch wenn jeder dieser drei Fälle sehr unterschiedliche Phänomene beschreibt und damit zugleich in verschiedene Szenarien der Sprachverwendung führt, besitzen sie eine gemeinsame Struktur. Diese gemeinsame Struktur – die Struktur der Katachrese – gerät nur in den Blick, betrachtet man die Katachrese in Relation zu ihrem Double und zugleich ihrem Gegenbegriff, der Metapher, weil sie in jedem dieser Fälle aufeinander bezogen sind. Wie Patricia Parker in ihrem Aufsatz zu „Metapher und Katachrese“ zeigt, besteht diese Interrelation bereits bei Quintilian, der die Katachrese in sein System der Tropen und Figuren einführt (Parker 1990, 61): „[U]m Katachrese handelt es sich da, wo eine Benennung fehlte, um Metapher, wo sie eine andere war“. Deshalb, schreibt er, sei von der Katachrese „alles, was zur Art der metaphorischen Übertragung gehört, fernzuhalten“ (Quint. 8, 6, 35; Übersetzung zit. nach Quintilian 2015, 233). Aber obwohl Quintilian eine strikte Unterscheidung zwischen Metapher und Katachrese vornimmt, unterläuft er dieselbe auch, indem er die Katachrese nämlich an zwei Systemstellen diskutiert: als eine Subkategorie der Metapher sowie als deren Gegenbegriff (Parker 1990, 63–64; Posselt 2005a, 133–140). Was auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint, bildet – so Parker – den Kern dessen, was die Katachrese auszeichnet. Ihre Definition basiert paradoxerweise auf eben derselben Unterscheidung, die sie überhaupt erst stiftet (Matuschek/Urban 2005, 315). Denn sie umstellt mit ihren verschiedenen Szenarien die zentrale Unterscheidung von eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck. Doch – und das ist die Gefahr der Katachrese – stellt sie damit auch die Basis einer jeden semantischen Übertragung in Frage, weil sie die Vorstellung einer festen Ordnung der Sprache in einem dynamischen Prozess auflöst oder doch zumindest

7 Freilich entwirft dieses Kriterium die Katachrese in einem Kommunikationsmodell, das notwendigerweise daran scheitert, poetische Sprache adäquat zu beschreiben.

aufzulösen droht (Parker 1990, 70–71; Posselt 2005a, 133–140). Auf dem Spiel steht nichts weniger als die Möglichkeit zu bezeichnen. Die Katachrese bietet also eine ganz spezifische Perspektive auf jede Art der Sprachverwendung, weil sie die immer schon gefährdete Ordnung der Sprache offenlegt und letztlich die Kontrolle über eine vermeintlich bewusste und intentionale Sprachverwendung in letzter Instanz negiert. Aus eben diesem Grund hat die Katachrese in der postmodernen Literaturtheorie, insbesondere der Dekonstruktion, auch regelrecht Karriere gemacht (Parker 1990; Posselt 2005a, 22–24).

Was mich an der Katachrese für die folgende Lektüre der Novelle Kellers interessiert, ist die spezifische Struktur der Katachrese, welche die Erzählung auf sämtlichen Ebenen organisiert. Diese spezifische Struktur bietet damit ein in der Erzählung angelegtes Modell, was sie thematisch verhandelt: die Problematisierung von Sprache und deren semiotische Basis. Das (fiktive) Narrativ der Sprachentwicklung stiftet und verbindet drei verschiedene Stadien der Katachrese (Posselt 2005a, 77–95). Erstens ist die Katachrese die Übertragung auf der Basis eines Mangels an Bezeichnung, also eine ‚notwendige Metapher‘. Weil sie damit überhaupt erst die Zweistelligkeit für Operationen der Substitution sowie die Differenz von Eigentlichem und Uneigentlichem stiftet, bildet die Katachrese gleichzeitig die Urszene der Metapher. Zweitens ist die Katachrese als missbräuchliche Übertragung die Kippfigur der Metapher in einer bereits zweistelligen Struktur. Sie markiert, dass die Bedeutung während der metaphorischen Übertragung gefährdet ist. Als Fehler der Übertragung oder ‚kühne Metapher‘ kommt in ihr die Sorge um die Differenz von Eigentlichem und Uneigentlichem zum Ausdruck (Weinrich 1963). Drittens ist die Katachrese schließlich auch das Ende der Metapher. Als tote Metapher ist sie der Moment der Resignifikation, in der aus der Zweistelligkeit wieder eine Einstelligkeit wird. Damit markiert sie den Punkt, an dem das Eigentliche aus dem semiotischen Modell getilgt wird und in so etwas wie ‚Pseudo-Eigentlichkeit‘ überführt wird. Mit Blick auf ihre Struktur kann die Katachrese also nicht als punktuelles Phänomen – als drei verschiedene Fälle, wie sie Neumann listet – verstanden werden (Neumann 1998, 911–912). Stattdessen zeichnet sich die Katachrese zum einen durch eine inhärente narrative Struktur aus, die auf einer übergeordneten Ebene diese drei Fälle als drei Stufen einer Entwicklung verbindet und sie so stets zueinander in Beziehung setzt. Zum anderen und davon abhängig äußert sich in der Katachrese und in ihrer Beziehung zur Metapher stets die Sorge um die Verankerung von Bedeutung, die in der Übertragung von Bezeichnungen auf dem Spiel steht, weshalb die Differenz von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit immer wieder neu bewertet und markiert werden muss.

II Katachrestische Logik des Briefverkehrs

Den fehlenden Ausdruck mit einem anderen, benachbarten kompensieren – so lautet nicht nur die Definition der Katachrese nach Quintilian,⁸ sondern so ließe sich in geradezu verblüffender Übereinstimmung auch der zentrale Konflikt der Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* zusammenfassen. Aus der Not mangelnden Ausdrucks kompensiert Gritli die geforderten Antwortbriefe an ihren Mann Viggi mit den elaborierten Ergüssen des Nachbarn Wilhelm. An Gritlis mangelnder Ausdruckskraft lässt die Erzählung keinen Zweifel, denn sie wird in der Folge des Bildungsprogramms, das Viggi an ihr exerziert, gleich mehrfach festgestellt:⁹ Gritli „wußte“ jeweils „nichts zu sagen“ (V.2, 108 und 110) oder „zu antworten“ (V.2, 115). Als das Lektüre- und Gesprächsprogramm wiederholt nicht fruchtet, wird sie von Viggi unter strikten Vorgaben zum Briefeschreiben genötigt, um ihre „Empfindungen und Gedanken in Fluß zu bringen“ (V.2, 112), wie es heißt. Und dennoch, Gritli weiß erneut nicht, wie sie den Anforderungen gerecht werden soll:

Mit diesem Brief in der Hand saß sie nun da und las und wußte nichts darauf zu antworten. [...] [Es] fehlte ihr für die neue Anregung, die sie hinzufügen sollte, jeder Einfall, oder wenn sich einer einstellen wollte, so blieb er weit hinter den küssenden Sternen und hinter der Urbejahung zurück [...]. Sie ging mit dem Briefe auch in den Garten und ging auf und nieder, in immer größerer Angst befangen [...]. Da fiel ihr Blick auf das Gärtchen eines Nachbarhauses, welches von ihrem Garten nur durch eine grüne Hecke getrennt war, und plötzlich verfiel ihre Frauenlist auf den wunderlichsten Ausweg, welchen sie auch, ohne sich lange zu besinnen und wie von einem höheren Licht erleuchtet, alsobald betrat. (V.2, 115)

Dieser „wunderlichst[e] Ausweg“ Gritlis folgt der Logik der Katachrese, dem Tropus also, der dafür ausgewiesen ist, „sprachliche Fehlbestände [zu kompensieren]“, wie es im bereits zitierten Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* heißt (Neumann 1998, 911). Mittel der katachrestischen Übertragung, die Gritlis Mangel beheben soll, ist ihrerseits wiederum eine Übertragung: „Sie ging also hin und schrieb den Brief ihres Mannes ab und zwar dergestalt, daß sie einige Worte veränderte, oder hinzusetzte, als ob eine Frau an einen Mann schreiben würde“ (V.2, 117). Während Wilhelms Brief zwar den Mangel des Ausdrucks beheben kann, erfordert eine erfolgreiche Übertragung zusätzlich sorgfältige

⁸ Dort heißt es, es sei „der Tropus, der die Bezeichnung für Dinge, die keine eigene Benennung haben [quae non habentibus nomen suum], dem anpaßt, was dem Gemeinten am nächsten liegt [accomodat, quod in proximo est]“ (Quint. 8, 6, 34; zit. nach Quintilian 2015, 231).

⁹ Vgl. ausführlich Honold (2018, 261–269); Tebben (2005).

Eingriffe, welche die Qualität des Briefes betreffen. Auch die anschließende Übertragung des Antwortbriefs Wilhelms, den Gritli an Viggi umadressiert, erfolgt „mit den nötigen Veränderungen“ (V.2, 119).

Was in dieser Operation der doppelten Übertragung durch Gritli passiert, lässt sich mit der Struktur der Katachrese und ihrer Beziehung zur Metapher fassen. Denn während die Ausgangssituation zwischen Gritli und ihrem Ehemann Viggi die sprachliche Kompensationsfunktion der Katachrese in Anschlag bringt – also den fremden, aber benachbarten Ausdruck dorthin überträgt, wo der Ausdruck fehlt –, folgt Gritlis Briefverkehr mit dem Schulmeister Wilhelm, und im weiteren Verlauf auch der mit Viggi, zunächst ganz grundsätzlich der Logik der Metapher: Es wird ein Ausdruck von einem Ort zum anderen übertragen und dabei eine Dynamik der Steigerung in Gang gesetzt, wie sie Quintilian der Metapher zuspricht, nämlich ‚besser‘, das heißt eigentlicher als der eigentliche Ausdruck zu sein (Quint. 8, 6, 5; zit. nach Quintilian 2015, 219). Eben diese Dynamik der Steigerung, die dadurch zustande kommt, dass jeder Brief den vorausgehenden darin zu überbieten versucht, ein bestimmtes Konzept von Liebe noch treffender zu veranschaulichen, ist es auch, auf die Viggi mit der künstlich hergestellten Fernkommunikation zielt. Freilich besteht die Ironie darin, dass sein erster Brief geradezu vor abgegriffenen Bildern und so genannten toten Metaphern strotzt, so dass die Dynamik der Metapher, die er in Gang setzen will, vielmehr einem verzweifelten Wiederbelebungsversuch des Ausdrucks als einer Steigerung desselben gleicht (Augart 2007, 204–205). Indem Gritli aber Wilhelm in den Handel des metaphorischen Ausdrucks einführt, verändert sich dessen zugrunde liegende Logik. Entsprechend stellt Gritli nicht bloß eine kommunikative Schnittstelle dar,¹⁰ sondern sie führt eine zusätzliche Position in die tropologische Zirkulation ein, die den Austausch um eine weitere, nämlich metonymische Übertragung erweitert.¹¹ Mit dieser metonymischen Erweiterung bildet der Mangel nicht nur das initiale Moment der Zirkulation, sondern die kompensatorische Funktion – die katachrestische Basis – wird als konstitutiver Faktor des Briefverkehrs aufrecht erhalten, wenn auch freilich notwendigerweise verdeckt.

Ungeachtet der intakten Dynamik der Steigerung, welche den Briefverkehr in Gang hält, sind seine Übertragungen gefährdet. Sie laufen Gefahr, ‚Regelverstöße‘ zu sein. Gritli muss also Anpassungen vornehmen, um die katachrestische Basis zu verschleiern. Die zentralste Anpassung ist das Geschlecht (Augart 2007, 202), die – denkt man Geschlecht rhetorisch als Bestandteil der *loci a per-*

¹⁰ Vgl. ausführlich Augart (2007); Krüger-Fürhoff (2018).

¹¹ Jin Yang schlägt vor, diese Erweiterung des Briefverkehrs mit dem Konzept des Parasitären zu beschreiben (2014, 137–138).

sona – den falschen ‚Ort‘ klar markieren würde.¹² Aber auch mit diesen Anpassungen laufen die Briefe ständig Gefahr als missbräuchliche Übertragungen aufgedeckt zu werden, also die Katachrese als Kippfigur der Metapher zu aktivieren. Die erste Umschrift stellt dabei den neuralgischen Punkt dar, um überhaupt die Dynamik in Gang zu setzen, was nicht zuletzt darin zum Ausdruck kommt, dass die Erzählung darum bemüht ist, die Glaubwürdigkeit des Briefes in Frage zu stellen. Denn dieser erste Brief, den Gritli Wilhelm durch die Hecke zusteckt, erweckt dessen Misstrauen. Zunächst reagiert er freudig überrascht, beginnt aber immer wieder zu stutzen, weil ihm der Brief „doch etwas kurios und thöricht geschrieben zu sein“ scheint (V.2, 118; Swales 1994, 151). Die interpretatorische Herausforderung, vor die der Brief Wilhelm stellt, offenbart nur zu deutlich den ‚Fehler‘ der missbräuchlichen Übertragung. Wilhelm kommt diesem Fehler mit einem weiteren Fehler bei. Indem er ihn entgegen allen Misstrauens auf eine bestimmte Art und Weise interpretiert – „[d]as ist wahrhaftig ein Liebesbrief!“ (V.II, 118) –, nimmt er den Brief fälschlicherweise für etwas, was er nicht ist, nämlich als authentisches Zeugnis der Liebe, und zwar obwohl Gritli eigentlich vorbeugend klargestellt hatte, „es handel[e] sich um einen Scherz“ (V.2, 117; Böhm 2013, 30). In dieser initialen Szene des Briefverkehrs gehen missbräuchliche Übertragung und Fehlinterpretation also Hand in Hand. Die metonymische Verschiebung des Briefes an den uneigentlichen Adressaten wird von Wilhelm als eigentlich rezipiert, was ihm ermöglicht, den Brief als authentisch zu bewerten. Dieser initiale Akt des Missbrauchs und Missverstehens etabliert die katachrestische Verhüllung und ermöglicht so überhaupt den weiteren Briefverkehr.

Gritli ist mit ihren Umschriften also nicht bloß Katalysator eines homosozialen Briefverkehrs zwischen Viggli und Wilhelm.¹³ Sie schützt die Metapher vor ihrer Kippfigur der Katachrese und hält damit die Produktivität in Gang.¹⁴ Dass ihr das gelingt, zeigt sich in der Steigerung der Komplexität der Bildlichkeit und der Länge der Briefe, vor allem aber auch in der erhöhten Frequenz des Verkehrs. Zunächst mit mehreren Tagen Abstand, dann täglich, schließlich sogar

12 Bezeichnet als „sexus“ ist Gender eine der Subkategorien, welche die „loci a persona“ differenzieren, und zwar neben unter anderem: Familie (genus), ethnische bzw. kulturelle (natio) und politische (patria) Zugehörigkeit sowie Alter (aetas). Siehe Lausberg (2008, §376).

13 Vgl. weiterführend Günter (2008, 125–135).

14 Für eine Analyse der ökonomischen Struktur des Briefverkehrs siehe einschlägig Hörisch (1996, 102–111). Vgl. Breithaupt (2008, 129–132); Rakow (2013, 217–231); Yang (2014). Während die Metapher in der Regel das Modell darstellt, um ökonomische Strukturen zu beschreiben, stellt die Katachrese ein eigenes, ebenfalls ökonomisches Modell dagegen, das – laut Derrida – eben nicht nur mit Steigerung, sondern mit Abnutzung kalkuliert, vgl. Derrida (1974). Vgl. weiterführend Posselt (2005a, 25–31; 2005b).

zweimal täglich zirkulieren die Briefe zwischen Viggi und Gritli, und damit auch zwischen Gritli und Wilhelm: „So ging denn der Verkehr wie besessen, und an drei Orten häufte sich ein Stoß gewaltiger Liebesbriefe an“ (V.2, 125). Die stetig wachsenden Stapel der Briefe repräsentieren nicht bloß das Wachstum, das die Steigerungsdynamik des Briefverkehrs ‚erwirtschaftet‘, sondern sie übersetzen auch die pseudo-metaphorische Struktur des Briefverkehrs in ein räumliches Arrangement. Dieses Arrangement macht deutlich, dass es die zusätzliche metonymische Verschiebung ist, die Gritli in die tropologische Bewegung des Briefverkehrs eingeführt hat, welche für diese enorme Produktivität verantwortlich ist. Dass Gritlis Stapel doppelt so hoch ist wie die anderen beiden, weist deutlich darauf hin, inwiefern diese Produktivität auf einer Logik des Missbrauchs fußt.

Mit der Aufdeckung des falschen Handels tritt schließlich die Gefährdung durch die Katachrese offen zutage. Als Viggi durch Zufall auf dem Heimweg Wilhelms Briefe, und damit – noch viel schlimmer – seine eigenen Briefe sozusagen ‚am falschen Ort‘ entdeckt, zieht dies weitreichende Konsequenzen nach sich. Zunächst aber manifestiert sich die Struktur des Missbrauchs unmittelbar sowohl in rhetorischen Katachresen, die Bildbrüche produzieren – wenn Viggi Gritli als „eine Gans mit Geierkrallen“ beschimpft (V.2, 130; Honold 2018, 278) –, als auch in körperlicher Gewalt: Viggi sperrt Gritli über Nacht in den Keller; am nächsten Tag wird sie „totenblaß und erfroren“ von ihm aus dem Haus verjagt und verstoßen (V.2, 132). Dieser Umschlag in körperliche Gewalt ist aber nicht nur eine Reaktion auf die missbräuchliche Übertragung, sondern der Struktur der Katachrese inhärent. Die Gewalt markiert den Kontrollverlust, der in dem Moment greift, in dem die Metapher nicht mehr von der Katachrese unterschieden werden kann, also nachträglich mit ihr zusammenfällt. Dass sich damit rückwirkend die Geschichte des Liebesbriefverkehrs grundlegend ändert, bildet Viggis nachträgliche Umdeutung und Umwertung ab, wenn er erzählt:

Eine Buhlerin mit glattem Gesicht und hohlem Kopfe, zu dumm, ihre Schande in Worte zu setzen, zu unwissend, um den Buhlen mit dem kleinsten Liebesbrieflein kitzeln zu können, und doch schlau genug zum himmelschreiendsten Betrug, den die Sonne je gesehen! Sie nimmt die treuen, ehrlichen Ergüsse, die Briefe des Gatten, verrenkt das Geschlecht und verdreht den Namen und traktiert damit, prunkend mit gestohlenen Federn, den behörten Genossen ihrer Sünde! So entlockt sie ihm ähnliche Ergüsse, die in sündiger Glut brennen, schwelgt darin, ihre Armut zehrt wie ein Vampyr am fremden Reichtum; doch nicht genug! Sie dreht dem Geschlechte abermals das Genick um, verwechselt abermals die Namen und betrügt mit tückischer Seele den arglosen Gemahl mit den neuen erschlichenen Liebesbriefen, das hohle und doch so verschmitzte Haupt abermals mit fremden Federn schmückend! So äffen sich zwei unbekannte Männer, der echte Gatte und der verführte Buhle, in der Luft fechtend, mit ihrem niedergeschriebenen Herzblut; einer über-

trifft den andern und wird wiederum überboten an Kraft und Leidenschaft [...]! (V.2, 129–130)

Viggi erzählt den Liebesbriefverkehr im Modell der Katachrese und nicht mehr in dem der Metapher aus. Er vollzieht die Ereignisse so nach, dass die bisher verborgene katachrestische Struktur dabei zum Vorschein kommt: der kognitive und epistemische Mangel Gritlis ist die Basis für die missbräuchliche Übertragung – den „Betrug“. Die Metapher, die „ähnliche Ergüsse“ (V.2, 129) hervorbringt, ist nun aber nachträglich als Katachrese enttarnt, die Viggi in ein vampiristisches Bild übersetzt: „ihre Armut zehrt wie ein Vampyr am fremden Reichtum“ (V.2, 129). Zusätzlich zu dieser offenen und ‚bewussten‘ Benennung des Missbrauchs, zeigt Viggis eigene Sprachverwendung eine weitere, verdeckte und – zumindest für Viggi selbst – ‚unbewusste‘ Ebene an, auf der sich die Katachrese niederschlägt.¹⁵ Erneut, wie bereits in seinem ersten Brief, greift er notwendigerweise auf abgenutzte Metaphern eines anachronistischen Codes der Intimität zurück, um die Ereignisse nachzuerzählen, wenn er beispielsweise von den „treuen, ehrlichen Ergüsse[n]“ des Gatten spricht (V.2, 129). Die Produktivität, die den Mangel qua Überbietung in einen Reichtum umschlagen lässt, ist von Anfang an korrupt.

Rückwirkend stellt sich also eine andere Perspektive auf den Liebesbriefverkehr ein. In Viggis Bewertung tritt nun der Effekt der Katachrese zutage, gegen den die Metapher geschützt werden soll: die Verunsicherung der Positionen, zwischen denen die Übertragungen stattgefunden haben. Der „ganz artige[] Haufen“ aller Briefe (V.2, 129), die zuvor in geordneter Reihenfolge und an drei verschiedenen Orten aufbewahrt wurden, steht sinnbildlich dafür ein, weil er die radikale Unentscheidbarkeit von eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck veranschaulicht. Die Basis einer Bewertung dessen, was authentisch ist und was nicht, ist somit nicht mehr gegeben. In seiner Nacherzählung interveniert Viggi in diese Unentscheidbarkeit, und zwar indem er genau das tut, was er Gritli vorwirft: er „verrenkt“ und „verdreht“ (V.2, 129), zwar nicht das Geschlecht, wohl aber die Rollen. Denn Viggi verkehrt in seiner nacherzählenden Deutung der Geschehnisse die Positionen von „echte[m] Gatte[n]“ und „verführte[m] Buhle[n]“ (V.2, 130), wenn er vermutet, Gritlis ursprüngliches Anliegen wäre es gewesen, „den Buhlen mit dem kleinsten Liebesbrieflein kitzeln zu können“ (V.2, 129). Wie Wilhelm zuvor, als er Gritlis Brief als „wahrhaftig ein[en] Liebesbrief“ fehlinterpretiert (V.2, 118), nimmt Viggi nun das Uneigentliche für das Eigentliche und affirmiert damit letztlich Wilhelms Fehlinterpretation. In

15 Zur Tatsache, dass Viggi in seiner Nacherzählung allein Gritlis Missbrauch, nicht aber seinen eigenen Anteil daran analysiert, vgl. Günter (2008, 130–131).

eben dieser Position und Perversion des Inhalts, die jeweils nicht mehr als solche wahrgenommen werden, entfaltet sich also das gewaltvolle Potenzial der Katachrese.

III Katachrestische Struktur der Briefe

Der eigentümliche Briefverkehr, den die Novelle zu ihrem zentralen Konflikt erhebt, folgt also der Logik der Katachrese, und zwar in ihrer Interdependenz mit der Metapher. Nimmt man somit den titelgebenden Missbrauch als rhetorischen Begriff ernst, stellt er ein Konzept bereit, mit dem sich sowohl die Dynamik des Briefverkehrs als auch die dadurch produzierten Ambivalenzen beschreiben lassen, die am deutlichsten in Viggis Nacherzählung zum Ausdruck kommen. Aber die strukturbildende Funktion der Katachrese ist nicht bloß auf die tropische Logik des Briefverkehrs beschränkt. Darüber hinaus bildet sich die katachrestische Struktur auch in den Briefen selbst ab. Von dort organisiert sie eine Umcodierung von Authentizität, die aber zugleich Authentizität dadurch grundsätzlich in Frage stellt, weil sie mit einem Verlust von Eigentlichkeit einhergeht. *En miniature* bilden die Briefe das ab, was sich im weiteren Verlauf der Erzählung als grundlegende katachrestische Logik der Erzählung Bahn bricht.

Zunächst einmal ist es aber Viggis Sorge um den gelungenen metaphorischen Ausdruck, der das Programm des Briefverkehrs bestimmt. Er formuliert strikte Regeln, die den Inhalt der Briefe vor – wie er es nennt – „Trivialitäten“ schützen (V.2, 112). Die Beispiele solcher Trivialitäten, die Viggis Gritli aufzählt, entstammen dem Bereich des Haushalts und des alltäglichen Umgangs des Ehepaars miteinander. Nun ist es aber nicht so, dass der Bereich des Alltäglichen mit dieser Vorgabe verschwindet – im Gegenteil. Stattdessen räumt Viggis diesem Bereich einen eigenen Ort in der Struktur der Briefe ein: in den Postscripta, die den Briefen auf separaten Zetteln beigelegt sind: „NB. Wir wollen die geschäftlichen und häuslichen Angelegenheiten auf solche Extrazettel setzen, damit man sie nachher absondern kann. In Erwartung Deiner baldigen Antwort, Dein Gatte und Freund Viktor“ (V.2, 115). So erhalten beide thematischen Bereiche – Liebe und Alltag – jeweils einen eigenen, topologisch ‚rechten‘ Ort in der materialen Ordnung der Briefe.¹⁶

Diesen beiden Bereichen entsprechen außerdem unterschiedliche sprachliche Register beziehungsweise rhetorische Maßstäbe, wie an Viggis erstem Brief

¹⁶ Zur topischen Ordnung des Briefes, in der sich ein Code abbildet, siehe Drügh (2008, 99–100). Vgl. Augart (2007); Metz (1984); Yang (2014).

an Gritli ersichtlich wird – dem einzigen, den die Erzählung vollständig präsentierte. Während in den Postscripta also der metaphorische Ausdruck ausgeschlossen ist, weil der Maßstab ein kommunikativer ist, gilt für die Liebesbriefe das Gegenteil, die einem ästhetischen Maßstab folgen.¹⁷ Der zunächst thematisch begründeten Trennung entspricht somit die Differenz von eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck. Weil es sich bei den Briefen um ein ästhetisches Register handelt, erhält diese Differenz einen anderen Maßstab und verschiebt sich so zu eigentlichem und figurativem Ausdruck.¹⁸ Dieser andere Maßstab ist deshalb entscheidend, weil davon die Umbewertungen abhängen, die vorgenommen werden, wenn die rhetorischen Begriffe mit den epistolaren Codes in den Briefen kollidieren. Interessant ist daran weniger die Gegenüberstellung als solche, sondern vielmehr die vehemente Bemühung um Abgrenzung, die offenbar nötig ist, um die metaphorische Produktivität zu ermöglichen und zu schützen.

Die Briefe entwerfen in ihrer Struktur ein spezifisches mediologisches oder genauer: epistolares Programm, das sich aus einem literaturgeschichtlichen Zitat eines empfindsamen Codes der Intimität speist, obgleich dieser in der Zitathaftigkeit von Beginn an zweifelsohne als anachronistisch eingeführt ist. Auf der Basis von Klaus-Dieter Metz' Studie zum *Brief in Gottfried Kellers Dichtung* von 1984 hat die Forschung herausgearbeitet, wie Viggis mit seiner Briefpolitik ein empfindsames Programm herbeizitiert und für seine eigenen Zwecke zu missbrauchen sucht.¹⁹ Dabei wurde gezeigt, wie sich Viggis Strategie in ihrer Zielsetzung ins Gegenteil verkehrt. Wie Irmela Marei Krüger-Fürhoff kürzlich herausgearbeitet hat, ist es eben genau dieses Konzept von Spiegelung im Medium des Briefes – Viggis fordert Gritli in seinem ersten Brief auf: „merke auf den Ton und Hauch in meinen Briefen und richte Dich danach“ (V.2, 112) –, das die Ironie des doppelten Missbrauchs in Gang setzt (Krüger-Fürhoff 2018, 235–236). Gritli kommt ja nun schließlich Viggis Forderungen nach, anders jedoch als von ihm intendiert. Dabei ist Gritli eben nicht lediglich Nachahmerin, sondern sie kann gerade dadurch aus ihrem Status als Objekt eines Erziehungsprogramms

17 In eine ähnliche Richtung argumentiert Julia Augart, wenn sie von der Einteilung in Ästhetik und ‚Realität‘ spricht (2007, 207–208).

18 Hierbei spielt das Profil der Katachrese im System der Rhetorik eine Rolle, wenn sie eine rein kommunikative Sprachverwendung mit figurativer Sprache verbindet. Dabei entlarvt die Katachrese die Eigentlichkeit der figurativen Sprache als ein Konstrukt, das auf einem anderen Maß beruht. Siehe Posselt (2005a, 112–117 und 133–140).

19 Siehe ausführlich Augart (2007); Böhm (2013); Krüger-Fürhoff (2018, 233); Yang (2014).

emanzipieren und eine aktive Rolle einnehmen.²⁰ Innerhalb dieser Dynamik dient der Ort der Postscripta, wie Metz gezeigt hat, nicht nur als Motor des Briefverkehrs, sondern er gibt Gritli buchstäblich den Raum, eine eigene Poetik zu entwickeln: eine ‚realistische‘ Poetik des Alltäglichen, die darüber hinaus vom Erzähler gegenüber Viggis toten Metaphern eindeutig den Vorzug erhält.²¹

Das, was in den Briefen zur Verhandlung steht, geht jedoch über die einzelnen Figuren und ihre jeweiligen Strategien deutlich hinaus. Denn die Struktur der Briefe folgt gemeinsam mit den epistolaren Codes, die Viggì für sich auszunutzen versucht, selbst wiederum der Struktur der Katachrese. Wenn sich nämlich das Authentizitätsversprechen, das die epistolaren Codes transportieren, als ein leeres Versprechen entpuppt, dann ist dafür nicht der Anachronismus des Codes, sondern die katachrestische Struktur verantwortlich. Wie Krüger-Fürhoff nämlich bereits beobachtet hat, ist es das Verdienst der Postscripta, dass die Sprache der Briefe als platt und oberflächlich enttarnt wird.²² Das Argument lässt sich, katachrestisch gewendet, weiterführen: Die Funktion der Postscripta erschöpft sich nicht darin, der Verstellung der Briefe einen wahren, ‚unverstellten‘ Ausdruck zur Seite zu stellen. Vielmehr legen sie offen, dass es sich bei diesen Bewertungen um einen Effekt der Katachrese handelt, um einen – wenn man so will – Authentizitätseffekt. Kellers Novelle führt vor, dass dieser Authentizitätseffekt auf Verwechslung basiert: Die Differenz von uneigentlichem figurativen Ausdruck der Liebesbriefe und eigentlichem Ausdruck in den Postscripta invertiert die Zuschreibungen durch den epistolaren Code, der dem Liebesbrief selbst eine durch figurative Sprache gesteigerte Eigentlichkeit zuspricht, während die Postscripta als bloße Nebensächlichkeiten abgewertet werden. Durch diese Inversion jedoch beanspruchen die Postscripta den Status des Authentischen für sich, und zwar indem sie die figurative Sprache als uneigentlich enttarnen (Yang 2014, 136; Günter 2008, 133). Die Kosten dieser Inversion sind hoch: Weil der Differenz vom uneigentlichen, das heißt hier: metaphorischen Ausdruck der Liebesbriefe, und dem eigentlichen Ausdruck der Postscripta die Ordnung der Briefe, die sich aus den epistolaren Codes ergibt, chiastisch gegenübersteht, ist der eigentliche Ausdruck in den Postscripta nur zu den Bedingungen des uneigentlichen Orts der Briefe, nämlich in den Nachschriften möglich.

An diesem Punkt wechselt die katachrestische Logik die Ebene der Erzählung, und zwar von einer Strategie der Figuren zu einer der narrativen Darstellung. Die Erzählung interveniert in dieser mediologischen Inszenierung in Form

²⁰ Vgl. Krüger-Fürhoff (2018, 236). Vgl. anders Theisohn (2009, 333).

²¹ Vgl. Metz (1984, 90). Vgl. außerdem Günter (2008, 133); Rakow (2013, 220–221).

²² Vgl. Krüger-Fürhoff (2018, 234). Vgl. außerdem Augart (2007, 206).

einer Tilgung: Nur Viggis erster Brief ist im narrativen Diskurs vollständig präsentiert. Danach beschränkt sich die narrative Darstellung auf die Wiedergabe der Nachschriften, während die Liebesbriefe selbst Leerstellen bilden (Augart 2007, 206–207). Die Funktion dieser Reduktion der Briefe wurde in der Forschung als Fokus auf die Reaktionen gelesen, welche die Briefe bei den Figuren auslösen (Böhm 2013, 31). Dagegen ist vor dem Hintergrund des Modells der Katakchrese die Tilgung als solche ernst zu nehmen, die somit die katachrestische Struktur als Verschiebung von Brief zu Postscriptum performativ umsetzt. Denn in dieser Abfolge vom ersten Brief, der die konfligierenden Modi des Ausdrucks wie auch die mediale Trennung vorführt, hin zu den Nachschriften, die vor allem zwischen Gritli und Viggis, aber in reduzierter Form auch zwischen Gritli und Wilhelm zirkulieren, bildet sich eine Fokusverschiebung hin zu einem eigentlichen und nicht-metaphorischen Ausdruck ab. Indem der Erzähler die Umcodierung der Authentizität durch katachrestische Übertragung zur Schau stellt, affirmiert und performiert er diesen Effekt, den die Postscripta auf der Basis einer durch Inversion vermittelten Eigentlichkeit für sich beanspruchen (Günter 2008, 128; Yang 2014, 136). Gleichzeitig legt sie aber auch den doppelten Boden dieser Eigentlichkeit offen und enttarnt sie als Konstrukt. Die Struktur, auf der diese Eigentlichkeit beruht, die Viggis Missbrauchsprogramm entgegengesetzt wird, ist nicht weniger missbräuchlich und vor allem eins nicht: eigentlich.

IV Katakchrestisches Erzählen

Indem die narrative Darstellung in die mediologische Inszenierung interveniert, dabei den Authentizitätseffekt vorführt und zugleich aushebelt, wird die Katakchrese von einem Modell, das auf der Ebene der Histoire die Interaktion der Figuren bestimmt, zu einem, das die Erzählung selbst organisiert, erhoben. Die katachrestische Verschiebung von den Briefen hin zu den Postscripta präfiguriert damit einen viel weitreichenderen ‚Authentizitätseffekt‘ der Erzählung: den des zweiten Novellenteils. So betrachtet stellen die Ereignisse der zweiten Hälfte – Wilhelms Läuterung, Gritlis und Wilhelms langsame Annäherung, die dann in ein geradezu prototypisches Happy End mündet – nichts weiter dar als die akribisch choreografierte Inszenierung einer sekundären Eigentlichkeit.

Bezieht man den titelgebenden Missbrauch einzig auf die Figuren und ihr Handeln, wo er sich als Strategie des Briefverkehrs und in dessen unmittelbaren Konsequenzen äußert, dann muss die zweite Hälfte der Novelle notwendigerweise – wie in der eingangs zitierten Rezension Auerbachs – als ein harter

Bruch mit der ersten Hälfte gelesen werden. Entsprechend wurde, so die gängige Forschungsmeinung, die zweite als ein Gegenarrativ zur ersten Hälfte verstanden, welches das Unrecht des Missbrauchs kompensiert (Böhm 2013, 31–32; Swales 1994). Gerade weil eine Figur – Viggi – den durchaus im doppelten Sinn zu verstehenden Missbrauch, den ‚falschen‘ Gebrauch wie den gewalttätigen Missbrauch einer Person begeht,²³ fällt die Urteilsfindung sehr eindeutig aus, und zwar die der Erzählung wie auch die, welche die Forschung betreibt. Letztere listet nämlich Viggis Verbrechen fast schon wie ein Sündenregister, wobei auch die Erzählung selbst in dieser Frage kaum Spielraum für Interpretationen lässt: Viggi quält seine Frau mit seinem Erziehungsprogramm, er übt körperliche Gewalt aus, als er von ihrer Täuschung erfährt, er versucht sie literarisch und ökonomisch auszubeuten. In dieser Hinsicht kann der durch Gritli begangene, vermeintliche Missbrauch der Liebesbriefe als die nur allzu wohlverdiente Strafe des durch und durch missbräuchlichen Verhaltens Viggis betrachtet werden (Honold 2018, 273). Entsprechend sei die Ehe Viggis mit der gefräßigen Kätter Ambach und diejenige Gritlis mit dem in jeder Hinsicht geläuterten Wilhelm als Korrektur, als Kompensation oder sogar als Ausdruck einer „poetischen Gerechtigkeit“ zu verstehen,²⁴ rhetorisch gewendet: als Triumph des Eigentlichen und Authentischen über das Uneigentliche und Inauthentische.²⁵

Was dabei übersehen wird, ist der enorme narrative Aufwand, der notwendig ist, diese authentische Liebesbeziehung zu vermitteln und ihr eine Eigentlichkeit zuzuschreiben. Dieser langwierige Vermittlungsprozess setzt bereits in den Briefen selbst an und erscheint deshalb als Effekt oder als konsequente Fortführung der katachrestischen Struktur, die sich in der medialen Inszenierung der Briefe abbildet. Die Trennung der Briefe in Liebesbrief und Beizettel stehen in einem ganz spezifischen Verhältnis zu den Figuren: Den beiden Teilen entsprechen nämlich – auch hier ist Viggis erster Brief modellbildend – unterschiedliche Adressen. Viggi adressiert im Brief selbst Gritli als „[t]euerste Freundin meiner Seele“ (V.2, 114), im Postscriptum hingegen als „liebe Frau“ (V.2, 114). Die Figur spaltet sich also auf in zwei unterschiedliche Rollen, die den beiden Bereichen und den beiden Modi des Ausdrucks entsprechen. Diese Aufteilung, die hier über die doppelte Adresse entsteht, führt die Namensverdopplung qua Pseudonyme im weiteren Verlauf des Briefverkehrs fort: In den Liebesbriefen korrespondieren

²³ Diese beiden Ausprägungen des Begriffs, als Fehlgebrauch einer Sache und als Ausnutzung bis hin zur körperlichen Gewaltausübung gegenüber einer Person, finden sich bereits bei Adlung (1811, 221).

²⁴ Übers. von „[p]oetic justice“ (Swales 1994, 151).

²⁵ Vgl. beispielsweise Breyer (2019, 96); Swales (1994); Honold (2018, 289–290); Theisohn (2009, 336).

„Kurt v. W.“ und „Alwine“, während die eigentlichen Namen, Viggi und Gritli, auf den Bereich der Postscripta beschränkt sind (V.2, 121 und 124).

Allerdings ist diese strikte Aufteilung nicht eingehalten. Bereits Viggis erster Brief unterläuft sie, indem er im Postscriptum die Entsprechungen beider Adressen in einer Signatur zusammenführt: „Dein Gatte und Freund Viktor“ (V.2, 115). Viggi kombiniert beide Rollen, die der doppelten Adresse an Gritli entsprechen – „Freundin“ und „Freund“, „Frau“ und „Gatte“ – in seiner Unterschrift und verletzt damit selbst die strikte Trennung der medialen Bereiche, die er eingeführt hat. Nur nachträglich behebt er diese Regelverletzung, oder vielmehr weist er Gritli an, diesen Fehler auszubessern. In Gritlis Korrespondenz mit Wilhelm wiederum wird eine ähnliche missbräuchliche Übertragung der Namen eben gerade nicht ausgebessert: Dort ist sie vielmehr konstitutiv für das Gelingen des Briefverkehrs: „[U]nd sie unterschrieb die Briefe an Viggi mit Alwine, diejenigen an Wilhelm mit Gritli“ (V.2, 124). Nicht nur durchkreuzen so die Namen stellvertretend für ihre Figuren die Trennung zwischen der umcodierten Authentizität des eigentlichen Ausdrucks in den Postscripta und der als solchen offengelegten Inauthentizität des metaphorischen, uneigentlichen Ausdrucks in den Liebesbriefen, stellen also Grenzverletzungen dar, sondern sie nehmen still und heimlich eine Neuordnung der Figurenkonstellation vor. Gritli, der Name, den Viggi dem Bereich des alltäglichen und eigentlichen Ausdrucks, und damit eben auch der Rolle der Ehefrau zuweist, wandert in der Korrespondenz mit Wilhelm – in missbräuchlicher Übertragung – in den Bereich des metaphorischen Ausdrucks und damit den der Inauthentizität. Dadurch werden die sorgfältig kontrollierten Bereiche aufeinander abgebildet und Wilhelm und Gritli als eigentliche Liebende präfiguriert – und zwar als Effekt der missbräuchlichen Übertragung der Namen.

Was der zweite Teil der Novelle im Anschluss nun noch auserzählt, ist nichts anderes als die Deckerzählung, mit der die katachrestische Basis dieser vermeintlichen Eigentlichkeit in Vergessenheit gebracht wird. Im medialen Setting der Briefe findet eine Resignifikation statt, deren Effekt dann eine auf Konvention beruhende Eigentlichkeit ist: ein Für-eigentlich-Nehmen des Uneigentlichen. Nur auf den ersten Blick wird damit die inauthentische, medial vermittelte Liebe von Viggi und Gritli durch die authentische, unmittelbare Liebe Gritlis und Wilhelms ersetzt. Diese weit verbreitete Lesart einer unvermittelten und damit eigentlichen Liebe Gritlis und Wilhelms stützt sich wesentlich auf die Szene ihrer fast schon magischen Begegnung auf dem Pfad, in der sie „[w]ie an einem Drahte gezogen“ zueinander finden (V.2, 175).²⁶ Freilich übererfüllt

²⁶ Vgl. Böhm (2013, 28–29); Honold (2018, 289–290); Rakow (2013, 229–231).

diese Inszenierung die Vorstellung einer Unmittelbarkeit geradezu und ist zugleich ironisch gebrochen, nicht zuletzt durch den Vergleich mit „zwei Hölzchen, die auf einem Wasserspiegel dahin treiben“ (V.2, 175), die nur zu sehr an den sprichwörtlichen Holzweg erinnern. Die Verfahren dienen nicht nur der ironischen Distanzierung, sondern in der ambivalenten Bewertung der Szene lassen sie die Katachrese dieser Zusammenführung zugleich intakt erscheinen wie sie auch Brüche aufzeigen. Die aufwendige Zusammenführung der Figuren Gritli und Wilhelm bildet damit die letzte Stufe ab, die in der narrativen Struktur der Katachrese angelegt ist: der Zusammenfall beziehungsweise die Ununterscheidbarkeit von Uneigentlichem und Eigentlichem durch Konvention. In anderen Worten: Gritlis und Wilhelms Vereinigung bildet die dritte Stufe der narrativen Struktur der Katachrese, die im Übergang zur toten Metapher besteht und den Moment markiert, in dem eine ‚sekundäre Eigentlichkeit‘ entsteht (Possett 2005a, 202–208). Damit löst sich auch die Gefahr ein, die der Metapher von der katachrestischen Logik stetig droht: Sie bedeutet zum einen das Ende des metaphorischen Ausdrucks, zum anderen die Verunsicherung, letztlich sogar die Tilgung des Eigentlichen. Zugleich verdeckt diese Tilgung der Authentizitätseffekt, welcher der inszenierten Authentizität eine Eigentlichkeit zuschreibt und so das Uneigentliche als eigentlich erscheinen lässt.

Auch wenn die Deckerzählung die Novelle des Missbrauchs zumindest oberflächlich in einem nahezu perfekten Happy End auflöst, sind die Spuren der Katachrese nicht vollständig verdeckt, sondern bedrohen als Brüche, Irritationen und Störmomente das fragile Konstrukt dieser sekundären Eigentlichkeit. Der offensichtlichste Bruch besteht sicherlich in der Gegenüberstellung der beiden neu gebildeten Paare: Gritli und Wilhelm auf der einen, Viggli und Kätter auf der anderen Seite. Viggli und Kätter sind das erste Paar, das in der zweiten Novellenhälfte neu zusammenfindet, und zwar so rasch, dass ihre Verbindung mit der Aufdeckung des katachrestischen Missbrauchs aufs Engste verknüpft ist. Kätters erster Auftritt folgt nämlich unmittelbar auf Viggis Gewaltausbruch gegenüber seiner Noch-Ehefrau Gritli, wodurch die Erzählung eine Verbindung dieser beiden Ereignisse nahezulegen scheint, die über eine zufällige zeitliche Aufeinanderfolge hinausgeht. Auf diese Weise buchstäblich heraufbeschworen, wird Kätter zur Verkörperung der Katachrese selbst; sie ist das Resultat des aufgedeckten Missbrauchs.

Dass sie die Verkörperung der Katachrese ist, ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen: Ihr grotesk gestalteter Körper zeichnet sich durch bildliche ‚Fehler‘ der Proportion und Kohärenz aus, welche die ausführliche Beschreibung des Erzählers bestimmen. Indem sie Bildbereiche kollidieren lässt, setzt die Beschreibung die Verfahren fort, die auch die Beschimpfung Gritlis durch Viggli nach seiner Entdeckung ausmachen, wenn er sie „eine Gans mit Geierkrallen“

nennt (V.2, 130). Diese Phänomene stellen ‚klassische‘ rhetorische Katachresen dar, die der zweiten Stufe der katachrestischen Struktur entsprechen: als qualitativer Fehler der metaphorischen Übertragung, der sich in einem Bildbruch äußert.²⁷ Eben dieses rhetorische Verfahren setzt die Beschreibung von Kätters Körper nicht nur fort, sondern intensiviert es. Zunächst werden Kinn und Nase mit einem Haus mit Erkerfenster verglichen, dann ihr Haar ein „dünnes Rattenschwänzchen“ genannt, das sich aber zugleich wie die Zunge einer Schlange bewegt (V.2, 135). In Anbetracht der rhetorischen Katachresen erscheint der Umstand, dass Viggì im späteren Verlauf der Erzählung seine neue Frau Kätter als sein „kühnes Weib“ bezeichnet (V.2, 145), keineswegs zufällig, sondern wie eine Allusion der Katachrese als kühne Metapher. Obwohl oder vielmehr gerade weil die Erzählung den Handlungsstrang um Viggì und Kätter sehr schnell aufgibt, um sich voll und ganz der Zusammenführung Gritlis und Wilhelms zu widmen, fungiert Kätters grotesker Körper weiterhin als Verkörperung der Katachrese, weil das Paar sowohl als Folie als auch als Voraussetzung der vermeintlich eigentlichen und authentischen Liebe zwischen Gritli und Wilhelm dient. Jedoch sind Wilhelm und Gritli eben nicht einfach die Korrektur der gescheiterten ersten Ehe, also weder setzen sie nun ein erfolgreiches Erziehungsprogramm gegen Viggìs gescheitertes (Tebben 2005), noch sind sie einfach die besseren ‚Realisten‘, weil sie sich dem Leben statt der Kunst zuwenden (Honold 2018, 289–290). Stattdessen bilden *beide* Paare *zusammen* die zwei Seiten derselben Medaille, nämlich der Katachrese. Mit der Verschiebung hin zu Gritlis und Wilhelms Beziehung verfährt die Erzählung selbst katachrestisch, analog zur Verschiebung von den Liebesbriefen hin zu den Postscripta: Sie verdeckt die Brüche, welche die katachrestische Basis des Happy Ends sichtbar machen würden.

Was von dieser Übertragung übrig bleibt, sind lediglich die Spuren der katachrestischen Logik, die als Irritationen der scheinbaren Eigentlichkeit entgegenwirken. Nur mit enormem narrativem Aufwand und nur zum Preis mehrfacher Verstellung werden Gritli und Wilhelm dann vereint. Bereits der enorme narrative Aufwand stellt die Bewertung der Liebe als authentische in Frage, weil er die sorgfältige Inszenierung von Unmittelbarkeit mit mehrfacher Vermittlung – narrativer wie buchstäblicher in Form der Helferfiguren – erheblich konterkariert.²⁸ Gegen die Eigentlichkeit des Paares Gritli und Wilhelm richtet sich bereits der Zweifel der Seldwyler Öffentlichkeit, als nach der Aufdeckung des missbräuchlichen Briefverkehrs die Schuldfrage im Raum steht, „denn nie-

²⁷ Vgl. Honold (2018, 278). Zur Katachrese als Tropus des Monströsen vgl. Posselt (2005a, 210).

²⁸ Vgl. Swales (1994, 153–154). Vgl. außerdem Krüger-Fürhoff (2018, 238), die daraus einen anderen Schluss zieht.

mand glaubte, daß sie ernstlich dem armen jungen Menschen zugethan gewesen sei“ (V.2, 147). Dieser Zweifel löst sich aber auch zum Ende nicht auf, wenn die narrative Inszenierung der Begegnung Gritlis und Wilhelms auf dem Waldpfad fast schon so etwas wie Authentizitätseffekthascherei betreibt (V.2, 176–177). Dort ist es Wilhelm, der zweifelt:

Ungewiß und erschrocken stand er still, und als er nichts mehr von ihr hörte und sah, ging er langsam etwa zwanzig Schritte zurück, und mit jedem Schritte stieg schwärzer der betrübte Verdacht in ihm auf, daß er abermals der Gegenstand einer Posse geworden sei, so abenteuerlich das auch gewesen wäre; denn er konnte sich kaum in seine Stellung als beglückter Liebhaber finden. (V.2, 178)

Was also übrig bleibt, ist der Verdacht als die unheimliche Basis dieses glücklichen Endes. Auch im summarischen Ausblick, mit dem die Erzählung das Happy End topisch vervollständigt – Heirat, Wohlstand, Kinder und Ansehen (V.2, 179–180) –, bleibt der „Schatten des Unmutes“ nicht unerwähnt (V.2, 179), der die Schattenmetaphorik des „schwärzer“ aufsteigenden „betrübte[n] Verdacht[s]“ fortsetzt (V.2, 178). Die Zusammenführung des Paares und ihre darauffolgende Hochzeit ist also nichts weniger als eine Stillstellung im Missbrauch, ein verdeckter Missbrauch, in dem die Struktur der Katachrese paradoxerweise ihren radikalsten Ausdruck findet.

Literatur

- Adelung: „Der Mißbrauch“. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 4 Bde. Wien: Bauer, 1811. Bd. III, 221.
- Auerbach, Berthold. „Gottfried Keller’s Neue Schweizergestalten“. *Deutsche Rundschau* 4.1 (1875): 33–47.
- Augart, Julia. „Die mißbrauchten Liebesbriefe. Zur Austauschbarkeit von Identität, Geschlecht und Gefühl im Medium Brief“. *Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘. Kritische Studien – Critical Studies*. Hg. Hans-Joachim Hahn, Uwe Seja. Bern: Peter Lang, 2007. 193–212.
- Böhm, Elisabeth. „Kommunikative Umwege. Liebeskonzeptionen in Goethes *Werther* und Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Der Deutschunterricht* 65.1 (2013): 24–32.
- Breithaupt, Fritz. *Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimationsfigur*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 2008.
- Breyer, Till. *Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und die Literatur des Realismus*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Derrida, Jacques. „White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy“. *New Literary History* 6.1 (1974): 5–74.

- Drügh, Heinz. „Topologie“. *Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum*. Hg. Anne Bohnenkamp, Waltraud Wiethölter. Frankfurt/M.: Stroemfeld, 2008. 99–116.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichte der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. „Gebrauch“. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. Leipzig: Hirzel, 1878. Bd. IV, 1820–1826.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Hörisch, Jochen. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Ab/Schreiben. Handschrift zwischen Liebesdienst und Dienstbarkeit in Goethes *Wahlverwandtschaften*, Eliots *Middlemarch* und Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Hg. Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner. München: Fink, 2018. 219–239.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.
- Matuschek, Stefan und Astrid Urban. „Proprietas/Improprietas“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. 12 Bde. Tübingen: Max Niemeyer, 2005. Bd. VII, 315–321.
- Metz, Klaus-Dieter. *Korrespondenzen. Der Brief in Gottfried Kellers Dichtung*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1984.
- Neumann, Uwe. „Katachrese“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. 12 Bde. Tübingen: Max Niemeyer, 1998. Bd. IV, 911–915.
- Parker, Patricia. „Metaphor and Catachresis“. *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. Hg. John Bender, David E. Wellbery. Stanford, CA: Stanford UP, 1990. 60–73.
- Pierstorff, Cornelia. „Catachresis: The Rhetorical Structure of Realism in Gottfried Keller’s *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Colloquia Germanica* 53 (2021): 473–493.
- Posselt, Gerald. *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München: Fink, 2005a.
- Posselt, Gerald. „The Tropological Economy of Catachresis“. *Metaphors of Economy*. Hg. Nicole Bracker, Stefan Herbrechter. Amsterdam: Rodopi, 2005b. 79–94.
- Quintilian. *Ausbildung des Redners*. Übers. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015.
- Rakow, Christian. *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Swales, Erika. *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Oxford, Providence, RI: Berg, 1994.
- Tebben, Karin. „Schillers Schatten. Entwurf einer Poetik in Gottfried Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 49 (2005): 307–327.
- Theisohn, Philipp. *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart: Kröner, 2009.
- Weinrich, Harald. „Semantik der kühnen Metapher“. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37.3 (1963): 325–344.
- Yang, Jin. „Inflationärer Schriftverkehr. Zum Motiv der Liebesbriefe in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*“. *Literaturstraße* 15 (2014): 129–142.

Florian Trabert

Gottfried Kellers Subversion der poetischen Gerechtigkeit

I

Obwohl Gert Sautermeister bereits vor über 20 Jahren konstatiert hat, dass keine ausgreifenden Studien zum Thema Recht und Unrecht in Kellers Erzähltexten vorliegen (Sautermeister 1998, 58), hat sich an diesem Befund bis zum heutigen Tag erstaunlich wenig geändert.¹ Anknüpfungspunkte für derartige Untersuchungen liefern Kellers Texte jedenfalls genug. Rechtsstreitigkeiten durchziehen Kellers gesamtes Werk von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* bis zu *Martin Salander*. Während die frühe Seldwyla-Novelle von der fatalen Auseinandersetzung der Bauern Manz und Marti um einen Ackerzipfel ihren Ausgang nimmt, fechtet der Titelheld des späten Romans den Konflikt mit seinem Antagonisten Wohlwend auch mit juristischen Mitteln aus. Kellers Interesse an Rechtsfragen ist zudem biographisch fundiert. So artikuliert der junge Keller 1841 in einem Brief an seine Mutter den Wunsch, die Rechte zu studieren (Gottfried Keller an Elisabeth Keller-Scheuchzer am 9. September 1841, GB I, 58), während der Staatsschreiber für die Protokollierung der kantonalen Regierungstätigkeit und Gesetzgebung zuständig war.² In diesem Beitrag soll der Themenkomplex Recht und Unrecht in Kellers Erzähltexten anhand des Konzepts der ‚Poetischen Gerechtigkeit‘ beleuchtet werden, das die Bereiche Recht und Literatur bereits auf einer begrifflichen Ebene verbindet. Unter poetischer Gerechtigkeit ist, um zunächst eine knappe Arbeitsdefinition zu liefern, „das poetologische Postulat“ zu verstehen, „wonach die Relation zwischen den in der Dichtung geschilderten Vorgängen und dem Resultat, zu dem sie führen, als ‚gerecht‘ vorgestellt werden soll“ (Segebrecht 1998, 69–70). Es wird sich zeigen, dass dieses Konzept in Kellers Texten – entgegen dem ersten Anschein – alles anderes als bruchlos umgesetzt ist.

Dass Keller dieses Konzept bereits bei der Niederschrift seines Romanerstlings bekannt war, belegt eine Episode aus der Jugendgeschichte von *Der grüne*

1 An Untersuchungen zu diesem Thema liegt neben dem Beitrag Sautermeisters derzeit lediglich die eher rechtshistorisch als literaturwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchung von Stefan Christoph Saar (2006) vor.

2 Ein kurzer Abriss der Berührungen Kellers mit dem Rechtswesen findet sich bei Saar (2006, 17–21).

Heinrich, in der Heinrich Lee eine Gruppe von älteren Schülern beschuldigt, ihn zu einem Streifzug in einen Wald überredet zu haben. Dort hätten die älteren Schüler „den Geistlichen und den Lehrer mit lächerlichen Spitznamen“ (XI, 133) benannt und sodann Heinrich gezwungen, es ihnen nachzutun. Diese Anschuldigungen sind, daran lässt der autodiegetische Erzähler keinen Zweifel, von vorne bis hinten erlogen, bringen den Angeschuldigten aber „die härtesten Schulstrafen“ (XI, 134) ein. Aufschlussreich für Kellers Haltung zur poetischen Gerechtigkeit ist der abschließende Kommentar Heinrichs:

Soviel ich mich dunkel erinnere, war mir das angerichtete Unheil nicht nur gleichgültig, sondern ich fühlte noch eher eine Befriedigung in mir, daß die poetische Gerechtigkeit meine Erfindung so schön und sichtbarlich abrundete, daß etwas Auffallendes geschah, gehandelt und gelitten wurde, und das infolge meines schöpferischen Wortes. (XI, 134)

Zweifelsohne wird die poetische Gerechtigkeit hier ironisiert. Angesichts der vollkommen ungerechten Bestrafung von Heinrichs Schulkameraden wäre weit aus treffender von ‚Poetischer Ungerechtigkeit‘ zu sprechen. Kaum abstreiten lässt sich, dass Heinrichs Geschichte poetisch ist, allerdings weniger aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten, sondern weil sie ‚schöpferisch‘ ist, ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des altgriechischen *poiesis*, Erschaffung. Heinrich selbst hebt mit einer gewissen Eitelkeit die produktive Dimension seiner Lügengeschichte hervor. Seine Erzählung bildet keine Wirklichkeit ab, sondern bringt diese erst hervor. Am Anfang war das Wort: Heinrich wird zum Schöpfergott seiner kleinen Lügenwelt. Damit sind Grundprobleme Heinrichs in seiner Funktion als Protagonist und als Erzähler angesprochen. Die psychische Disposition des Helden zur systematischen Wirklichkeitsverfehlung, die sich anhand der Lügengeschichte diagnostizieren lässt, bildet sich insbesondere in der Begegnung mit der phantastischen Welt Frau Margrets aus, die in der Erstfassung des Romans im gleichen Kapitel geschildert wird. Heinrich erweist sich, wie der weitere Handlungsverlauf zeigen wird, in zunehmendem Maße als unfähig, zwischen Einbildung und wirklichem Leben zu unterscheiden (XI, 131). Zum anderen erlaubt die Lügengeschichte aber auch eine poetologische Lesart, da dem realistischen Erzähler ja weniger daran gelegen ist, die Wirklichkeit mimetisch abzubilden, sondern vielmehr die Illusion einer Wirklichkeit poetisch hervorzubringen. Wenn nun Heinrich aber gerade das klassizistische Ideal der Geschlossenheit und Abrundung als einen besonderen Wert seiner Lügengeschichte hervorhebt, werden gerade diese Ideale zum Gegenstand einer kritischen Reflexion. In Heinrichs Berufung auf die poetische Gerechtigkeit ist ein illusionsdurchbrechendes Element zu sehen, das den Konstruktionscharakter seiner Erzählung sichtbar werden lässt.

Zudem erscheint die Anekdote als ein Vorspiel zu Heinrichs Schulverweis, mithin jenem Ereignis in der Biographie des Protagonisten, das nach dem frühen Tod seines Vaters einen entscheidenden Einfluss auf seinen weiteren Lebensweg nehmen wird. In beiden Fällen erscheint die Schule als eine in höchstem Maße ungerechte Institution, die ihre Bestrafungen auf der Grundlage ungeprüfter Zeugenberichte vollzieht. *Pars pro toto* wird die Schule zum Inbegriff einer insgesamt ungerechten Gesellschaftsordnung. Keller hat Heinrichs Lügengeschichte unverändert in die Zweitfassung übernommen, ihr aber ein eigenes Kapitel zugewiesen, dessen Überschrift „Kinderverbrechen“ (I, 83) die Rezeption stärker steuert. Kinderverbrechen sind allerdings, so legt diese Überschrift nahe, kaum ‚unschuldiger‘ als ihre Gegenstücke aus der Welt der Erwachsenen, sondern bilden diese im Kleinen ab – ganz in Entsprechung zu der Überzeugung des Erzählers, „daß die Kindheit schon ein Vorspiel des ganzen Lebens ist und bis zu ihrem Abschlusse schon die Hauptzüge der menschlichen Zerwürfnisse im Kleinen abspiegele“ (XI, 216). Grundsätzlich zeigen diese Überlegungen, dass die poetische Gerechtigkeit bei Keller als ein ambivalentes Prinzip fungiert; diese Ambivalenz lässt sich jedoch erst nach einer genaueren Bestimmung dieses Konzepts präziser analysieren.

II

In der poetischen Praxis manifestiert sich die Umsetzung der poetischen Gerechtigkeit vor allem in dem vergleichsweise simplen Schema der Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend. Auf einen begrifflichen Nenner gebracht und intensiv diskutiert wurde das Konzept allerdings erst im späten siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert (Haferland 2016, 190). Indem poetische Gerechtigkeit das im Alltag immer wieder enttäuschte Bedürfnis der Rezipienten „nach vollkommener Erklärbarkeit, [...] Gesetzmäßigkeit und Vollständigkeit“ (Zach 1986, 87)³ befriedigt, erfüllt sie eine kompensatorische Funktion. Als Korrektiv bestehender Rechtsverhältnisse schlägt sich die poetische Gerechtigkeit dabei in der Regel auf die Seite des Naturrechts und rekurriert auf einen moralischen Rechtsbegriff oder auf ein letztlich diffuses „Rechtgefühl“ (Kleist 1987–1997, III, 12), um einen in Kleists *Michael Kohlhaas* geprägten Begriff ins Spiel zu bringen. Im Gegenzug formulieren Texte, die der poetischen Gerechtigkeit verpflichtet sind, zumeist Kritik an einem rein positiven Rechtsverständnis, das

³ Vgl. zudem Donat et al. (2012, 12–13).

nur nach den Maßstäben eines vom Menschen konstruierten Rechts zu urteilen vermag (Eibl 2012, 226–228; Gschwind 2015, 238).

Die poetische Gerechtigkeit unterlag, wie Keller schwerlich entgangen sein dürfte, seit dem späten achtzehnten Jahrhundert einem prinzipiellen Trivialisierungsverdacht. Die Umsetzung dieses Konzepts verlangt einen geschlossenen Handlungsverlauf, der es dem Autor ermöglicht, schon vor dem Jüngsten Tag Bilanz zu ziehen (Lämmert 2006, 25), und eine holzschnittartige Figurenkonzeption, um dem Schema Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend Genüge zu tun. Im Realismus erscheint die poetische Gerechtigkeit zunehmend als eine mimesiswidrige Doktrin, da sie in einem offensichtlichen Widerspruch zur Erfahrungswirklichkeit steht (Gschwind 2015, 238; Donat et al. 2012, 13–14). Die von Gustave Flaubert in einem Brief an George Sand formulierte rhetorische Frage „Est-ce qu’il n’est pas temps de faire entrer la Justice dans l’Art?“ (Flaubert 1991, 786–787) zielt bezeichnenderweise nicht mehr darauf ab, den Figuren, sondern vielmehr der Wirklichkeit gerecht zu werden (Haferland 2016, 195–196). Aber auch mit dem Kunstverständnis des deutschsprachigen Realismus, der im Vergleich zu seinem französischen Gegenstück einen stärkeren idealistischen Einschlag aufwies und ein von „Disharmonien und Hässlichkeit gereinigtes Bild“ (Becker 2003, 120) von der Realität entwarf, war die poetische Gerechtigkeit nur schwerlich mit einer psychologisch differenzierten Darstellungsweise zu vereinen. Ideale Voraussetzungen in Gestalt einer geschlossenen Handlungsführung, einer schematischen Figurenkonzeption und einer Abkehr von der Erfahrungswirklichkeit findet dieses Konzept im neunzehnten Jahrhundert im Märchen (Haferland 2016, 184–185) sowie in der Trivilliteratur oder in Texten, die vorrangig didaktische Intentionen verfolgen.

Die poetische Gerechtigkeit kollidiert indes nicht nur mit der realistischen Programmatik, sondern zusätzlich mit gleich mehreren Grundaxiomen von Kellers Poetik. Dem durch Feuerbachs Religionskritik geschärften Blick Kellers musste die religiöse Dimension der poetischen Gerechtigkeit suspekt erscheinen, die diese mit der göttlichen Gerechtigkeit gleichsetzt (Zach 1986, 67–80; Donat et al. 2012, 12). Die Identifikation Gottes als absolute Gerechtigkeit fällt der Kritik von Feuerbachs Projektionsthese anheim, der zufolge „die religiösen Prädikate nur Anthropomorphismen sind“ (Feuerbach 1967 ff., V, 53), wie der Philosoph in seinem Hauptwerk *Das Wesen des Christentums* ausführt. Wenn uns Gott als „der moralische Gesetzgeber, der Vater der Menschen, der Heilige, der Gerechte, der Gütige, der Barmherzige“ erscheint, so sind dies nur „rein menschliche Bestimmungen“, die zeigen, „daß sich [...] der Mensch in der Religion im Verhalten zu Gott zu seinem eignen Wesen verhält“ (Feuerbach 1967 ff., V, 63). Auf der Grundlage genau dieser Projektionsthese bezeichnete Keller in seiner zweiten Gotthelf-Rezension den Berner Kollegen ironisch als „Gott der

Schriftsteller mit der schicksalsverleihenden Feder“ (XV, 92). Für die Vorstellung eines *poeta alter deus* war im durch und durch säkularisierten Dichtungsverständnis Kellers kein Platz mehr. Zudem leuchtet unmittelbar ein, dass poetische Gerechtigkeit schlichtweg nicht ohne Finalität und Teleologie zu haben ist (Haferland 2016, 197). Damit am Ende alle Figuren ihre gerechte Belohnung und Bestrafung erhalten, muss die Handlung von genau diesem Ende her motiviert sein. Gegen derartige teleologische Wirklichkeitsvorstellungen richtete sich aber Feuerbach in seinen *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, die Keller 1848/49 in Heidelberg hörte. Die teleologische Naturbetrachtung erklärt Feuerbach für eine Projektion des menschlichen Zielhandelns auf eine Natur, die dem Menschen andernfalls fremd bleibe (Feuerbach 1967 ff., VI, 141–148; Ajouri 2006, 439–440).⁴ Erst recht gilt für die gesellschaftlichen Verhältnisse, wie sie in Kellers Texten geschildert werden, dass sich diese nicht auf teleologische Prinzipien zurückführen lassen. Stattdessen ist in Seldwlya, Münsterburg und den anderen Handlungsorten von Kellers Novellen und Romanen die Kontingenz des modernen Kapitalismus wirksam, wie sie der Soziologe Andreas Reckwitz in ihren Auswirkungen auf die individuellen Biographien beschrieben hat:

Die Legitimation des Marktes, auf dem ‚jeder seines eigenen Glückes Schmied‘ sei, erscheint ad absurdum geführt, wenn (un)glückliche Zufälle oder nicht planbare Entwicklungen – auf dem Arbeitsmarkt, dem Partnerschaftsmarkt, dem Immobilienmarkt oder dem Bildungsmarkt – den Ausschlag für Erfolg oder Misserfolg zu geben scheinen. (Reckwitz 2019, 225)

Diese Legimitationskrise des Kapitalismus, die Reckwitz zufolge erst in der Spätmoderne voll ausgebildet ist, zeichnet sich bereits in Kellers Texten mit aller Deutlichkeit ab. Insbesondere die Handlung von *Der grüne Heinrich* besteht aus einer kontinuierlichen Folge derartiger (un)glücklicher Zufälle. Aufgrund des Schulverweises sowie des frühen Todes seines Vaters zeichnet sich Heinrichs Scheitern schon im ersten Band des Romans ab. Dieses Scheitern vermögen, um auch Beispiele für glückliche Zufälle zu nennen, weder die tatkräftige Unterstützung durch den Grafen noch das märchenhafte Erbe eines Topfs voller Gold abzuwenden. In der Redensart, dass jeder seines eigenen Glückes Schmied sei, ist

4 An die Stelle der Finalität, wie sie einem theologischen Weltbild entspricht, tritt bei Feuerbach die Kausalität der modernen Naturwissenschaften, wie an seiner Verwendung der Konjunktionen ‚damit‘ und ‚weil‘ deutlich abzulesen ist: „Die Erde ist, was sie ist, nur an der Stelle, die sie im Sonnensystem einnimmt, und sie ist nicht deswegen an diese Stelle gesetzt worden, damit die Menschen und Tiere auf ihr leben könnten, sondern weil sie, und zwar ihrer ursprünglichen Natur gemäß, notwendig diese Stelle einnimmt, weil sie überhaupt so beschaffen ist, wie sie es jetzt ist, deswegen entstanden und leben auf ihr solche organische Wesen, als wir auf der Erde finden“ (Feuerbach 1967 ff., VI, 146).

aber eine moderne Schwundstufe der poetischen Gerechtigkeit zu sehen, insofern sich mit dieser Formel das Versprechen verbindet, dass jeder, der sich nur ordentlich anstrengt, die ihm zustehende Belohnung in Gestalt materiellen Wohlstands erhalten kann. Dass Keller an dieses Versprechen nicht so recht glauben wollte, zeigt sich an dem Umstand, dass seine Figuren zumeist daran scheitern, ihres eigenen Glücks Schmied zu werden.⁵ Dies gilt auch und gerade für jene Figuren, die der Kontingenz des modernen Kapitalismus ein Schnippchen schlagen wollen, indem sie ihre Existenz auf Betrug gründen; als exemplarische Vertreter dieses Figurentyps lassen sich John Kabys, der Protagonist der ironischerweise *Der Schmied seines Glücks* betitelten Seldwyla-Novelle, oder die Weidelich-Zwillinge aus dem späten Roman *Martin Salander* benennen.

Dass die poetische Gerechtigkeit in der Literatur des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und in Kellers Texten im Besonderen aus den angeführten Gründen zu einem hochgradig problematischen Prinzip wurde, ist aber nur die eine Seite der Medaille. Die andere Seite ist in der Erwartungshaltung der Rezipierenden zu sehen, die zu großen Teilen weiterhin von eben jenem Prinzip bestimmt wurde. So klagte etwa Kellers Briefpartner Theodor Storm über die Erwartung, dass ein unmittelbarer Nexus zwischen Schuld und Buße besteht:

Die Leute wollen für die Tragik Schuld, d. h. speziell eigne Schuld des Helden und dann Buße. Das ist aber zu eng, zu juristisch. Wir büßen im Leben viel öfter für die Schuld des Allgemeinen, wovon wir ein Teil sind, für die der Menschheit, des Zeitalters, worin wir leben, des Standes, in dem oder mit dem wir leben, für die Schuld der Vererbung, des Angeborenen [...]. (Storm 1988, III, 870)

Storm plädiert für eine strikte Trennung des juristischen und des literarischen Diskurses und setzt sich gegen das Grundaxiom der poetischen Gerechtigkeit zur Wehr, demzufolge die Relation zwischen den in literarischen Texten geschilderten Vorgängen und dem Resultat, zu dem sie führen, als gerecht vorgestellt wird. Storm und Keller haben unterschiedliche Strategien entwickelt, um mit dieser Erwartungshaltung umzugehen. Storms Texte sind, wie hier nur knapp skizziert werden kann, überwiegend durch eine Abkehr von der poetischen Gerechtigkeit zugunsten tragisch-schicksalshafter Zusammenhänge ge-

⁵ Die Ausnahme, die diese Regel bestätigt, ist am ehesten in Karl Hediger, dem Protagonisten der Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* aus den *Züricher Novellen* zu sehen. Von den affirmativen Zügen dieses Textes hat sich Keller allerdings in einem Brief an Theodor Storm deutlich distanziert: „Das ‚Fähnlein‘, kaum 18 Jahre alt, ist bereits ein antiquirtes Großvaterstück, die patriotisch-politische Zufriedenheit, der siegreiche altmodische Freisinn sind verschwunden, sociales Mißbehagen, Eisenbahnmisere, eine endlose Hatz sind an die Stelle getreten“ (Storm/Keller 1992, 28).

kennzeichnet. Der Jurist Storm geht davon aus, dass es im Leben eben nicht gerecht zugeht, so dass die Umsetzung der poetischen Gerechtigkeit mit dem *mimesis*-Gebot des Realismus kollidiert.⁶ Keller hingegen wendet sich, wie im Folgenden ausführlicher gezeigt werden soll, nicht direkt gegen die poetische Gerechtigkeit, sondern subvertiert diese vielmehr. Mit dieser These soll die anhand der Lügengeschichte aus *Der grüne Heinrich* entwickelte Feststellung präzisiert werden, dass die poetische Gerechtigkeit bei Keller als ein ambivalentes Prinzip fungiert. Dieses Konzept ist in Kellers Texten wirksam, wird aber zugleich einer kritischen Reflexion unterzogen. Der Mechanismus der Subversion kann mit Michel Foucault durch die paradoxe Struktur einer „nicht-positiven Affirmation“ (Foucault 1974, 38) bestimmt werden. Aufgrund dieser fundamentalen Ambivalenz ist mit der Strategie der Subversion allerdings auch ein prinzipielles Problem verbunden, das Judith Butler beschrieben hat: „Es handelt sich nicht zuerst um Aneignung und dann um Subversion. Manchmal ist es beides zugleich, manchmal bleibt es bei einem unauflöslichen Spannungsverhältnis, und zuweilen erfolgt eine fatal nicht-subversive Aneignung“ (Butler 1997, 182). Kellers Texte können als Beispiele dafür herangezogen werden, dass die Grenze zwischen Aneignung und Subversion nicht immer vollkommen trennscharf zu ziehen ist. Im Folgenden sollen anhand der beiden Novellen *Kleider machen Leute* und *Die arme Baronin* drei Strategien herausgearbeitet werden, mit denen Keller die poetische Gerechtigkeit subvertiert: das Spiel mit vormodernen und trivialliterarischen Erzählmustern, die Rückführung auf Figurenprojektionen sowie die Relativierung durch extradiegetische Erzählinstanzen.

III

Die Novellen *Kleider machen Leute* aus *Die Leute von Seldwyla* und *Die arme Baronin* aus *Das Sinngedicht* verhalten sich in vielerlei Hinsicht komplementär zueinander und bieten sich aus diesem Grund für einen Vergleich an.⁷ Das beiden Novellen gemeinsame Thema ist der soziale Auf- und Abstieg: Während der Schneider Strapinski aufgrund einer Vielzahl von Zufällen und Verwicklungen

⁶ Dies zeigt exemplarisch die Novelle *Zur Chronik von Grieshuus*, auf die Storms Aussage gemünzt war: Das Unabgegoltene in der einen Generation wird oft erst von einer späteren Generation gebüßt, ohne dass diese für die Schuldzusammenhänge unmittelbar verantwortlich wäre.

⁷ Die beiden Novellen bestätigen somit auch die These Bernd Neumanns, der zufolge Kellers Gesamtwerk durch Querverweise verwoben ist und somit einen Zyklus-Charakter aufweist (vgl. Neumann 1997, 236).

von den Goldachern für einen polnischen Grafen gehalten wird, muss die von ihren Brüdern und ihrem Ehemann betrogene Baronin Hedwig von Lohausen eine kleinbürgerliche Existenz fristen. Am Ende der beiden Novellen erreichen sowohl der arme Schneider als auch die arme Baronin das gesunde Mittelmaß einer bürgerlichen Existenz. Während der Protagonist der Seldwyla-Novelle seine Rettung vor allem dem beherzten Eingreifen seiner späteren Ehefrau Nettchen verdankt, die am zentralen Wendepunkt im wahrsten Sinne des Wortes die Zügel in die Hand nimmt (V, 47), sind die Geschlechterrollen in *Die arme Baronin* entsprechend der Genderkonventionen des 19. Jahrhunderts verteilt: Der junge Rechtsgelehrte Brandolf wendet viel Energie auf, um hinter das Geheimnis der verarmten Baronin zu gelangen, die als „ein ausgemachter Teufel und Unhold“ (VII, 133) eingeführt wird. Der Eindruck, dass die poetische Gerechtigkeit in den beiden Texten wirksam ist, wird vor allem durch die Hochzeiten genährt, die am Ende der Novellen die ‚richtigen‘ Paare Strapinski und Nettchen sowie Brandolf und Hedwig zusammenführen.

Diese glücklichen Hochzeiten scheinen das Urteil Theodor Fontanes zu bestätigen, dass Keller „au fond ein Märchenerzähler“ (Fontane 1960, 93) sei. Kaum zu überhören ist die implizite Kritik, die in Fontanes Urteil mitschwingt: Aufgrund ihrer Märchenhaftigkeit stehen Kellers Texte am Rande des realistischen Paradigmas. In dieser Märchenhaftigkeit ist jedoch keine regressive Tendenz und kein Rückgriff auf das romantische Projekt einer Wiederverzauberung der Welt zu sehen; vielmehr bewirkt die Auffälligkeit, mit der die märchenhaften Elemente vermittelt werden, eine Illusionsstörung bei den Rezipierenden (Wolf 1993, 212–213; Ajouri 2006, 442). In seiner Tendenz zur Illusionsdurchbrechung wird Keller von den Autoren des deutschsprachigen Realismus vermutlich nur von Wilhelm Raabe übertroffen, während Fontane in dieser Hinsicht am anderen Ende des Spektrums zu verorten ist.⁸ *Kleider machen Leute* ist vermutlich der populärste Text Kellers, der seine Märchenhaftigkeit geradezu ausstellt, um seinen Konstruktionscharakter sichtbar werden zu lassen. Dies betrifft insbesondere die Konzeption des Helden: „Der wandernde Schneider Wenzel Strapinski trägt noch Züge eines Märchenhelden, der naiv und weitgehend passiv, aber vom Glück begünstigt ist“ (Kittstein 2008, 121). Zum Schmied seines Glücks taugt Strapinski schon aus genau diesem Grund nicht. Diese Märchenhaftigkeit ist Teil eines Spiels mit trivialliterarischen Mustern, das die Forschung schon häufig herausgearbeitet hat.⁹ Dass Keller dabei auch auf vormo-

⁸ Das Zurücktreten des Erzählers zugunsten in direkter Rede wiedergegebener Figurenrede erzeugt in Fontanes Romanen verglichen mit Kellers Erzähltexten eine größere Illusionswirkung.

⁹ Vgl. Widdig (1992, 109); Neumann (1997, 250); Dunker (2002, 370).

derne Erzählmuster rekurriert, unterstreicht die leitmotivische Funktion der Fortuna, in der die fundamentale Kontingenzerfahrung, die das Weltbild des Mittelalters und der Frühen Neuzeit kennzeichnet, ihre Objektivierung findet (Dunker 2002, 368). Unter der Schirmherrschaft der Glücksgöttin vollziehen sich die zahlreichen Zufälligkeiten der Handlung, die ganz Goldach an den Adel des armen Schneiders glauben lassen und die zumindest teilweise die Grenze zum Phantastischen streifen. Die Erzählinstanz übergeht diesen Umstand allerdings nicht mit Schweigen, sondern lenkt vielmehr die Aufmerksamkeit auf diesen. Unverkennbar sind jedenfalls die Schwierigkeiten der Erzählinstanz zu motivieren, dass der Kutscher Strapinskis Namen kennt: „Nun mußte es sich aber fügen, daß dieser, ein geborener Schlesier, wirklich Strapinski hieß, Wenzel Strapinski, mochte es nun ein Zufall sein, oder mochte der Schneider sein Wanderbuch im Wagen hervorgezogen, es dort vergessen und der Kutscher es zu sich genommen haben“ (V, 19–20). Aufschlussreich ist, dass die Erzählinstanz nicht die schwächere Formulierung ‚Nun fügte es sich aber‘ gewählt hat; gerade die Verwendung des Modalverbs ‚müssen‘ akzentuiert den Konstruktionscharakter der Erzählung: Der Zufall ist notwendig, damit die Handlung ihren Gang nehmen kann (Widdig 1992, 110; Ajouri 2006, 435). Am Ende der Novelle kommt es allerdings zu einem deutlichen Abbau der märchenhaften Elemente. Der vielzitierte Ausruf Nettchens: „Keine Romane mehr!“ (V, 57) bedeutet auch eine Abkehr vom Zufälligen und Phantastischen, das die erste Hälfte der Novellenhandlung bestimmte, und führt eine Wendung zur Psychologie herbei: In der Aussprache mit Nettchen wird Strapinskis Disposition zur Wirklichkeitsverfehlung auf Kindheitserlebnisse zurückgeführt. Dass dem Helden in der nun gar nicht mehr märchenhaften Novelle schlussendlich doch Gerechtigkeit in einem höheren Sinne zuteil wird, geschieht konsequenterweise nicht auf Kosten eines positiven Rechtsverständnisses. Im Gegenteil: Der Seldwyler Advokat, der am Ende der Novelle die Sache Strapinskis und Nettchens vertritt, führt den überzeugenden Nachweis, dass nicht die betrügerische Absicht des Schneiders, sondern die Sensationsgier der Goldacher die Verwechslung herbeigeführt habe (V, 61). Dass die poetische Gerechtigkeit somit in der positiven Rechtsprechung aufgeht, lässt sich aber bereits als ein entscheidendes Indiz dafür ansehen, dass am Ende der Novelle, mit Hegel gesprochen, die „Poesie des Herzens“ in die „Prosa der Verhältnisse“ (Hegel 1970, XV, 393) überführt wird. Dem entspricht, dass Strapinski seine romantischen Wesenszüge verliert: Der „Marchand-Tailleur und Tuchherr“ wird am Ende „rund und stattlich“ und sieht „beinah gar nicht mehr träumerisch aus“ (V, 62).

In noch höherem Maße als die Seldwyla-Novelle weist *Die arme Baronin* märchenhafte Elemente auf. Die gattungstypische Geschlossenheit des Handlungsverlaufs wird durch die plakative Jahreszeitsymbolik demonstrativ her-

vorgekehrt: Nachdem Brandolf „die Braut im bitteren Winter kennen gelernt, im Lenz sich mit ihr verlobt, wollte er sie im Glanz des Sommers sehen, ehe der Herbst die Erfüllung brachte“ (VII, 165). Jahreszeitlicher Zyklus und Handlungsverlauf kommen praktischerweise gleichzeitig zu einem Ende, so dass es dem Erzähler möglich wird, Bilanz im Sinne der poetischen Gerechtigkeit zu ziehen. Zudem weist der Text eine schematische Figurenkonzeption auf, die gleichfalls eine scheinbar bruchlose Umsetzung der poetischen Gerechtigkeit ermöglicht. Die anfängliche Menschenfeindlichkeit Hedwigs erweist sich im Zuge der Nachforschungen Brandolfs schnell als emotionaler Schutzpanzer, während ihre beiden Brüder und ihr erster Ehemann, die das Vermögen Hedwigs verprasst haben, als vollkommene Verkörperungen des Lasters erscheinen. Die Märchenhaftigkeit des Stoffs konkretisiert die wiederholte Bezeichnung Hedwigs als „Aschenbrödel“ (VII, 145 und 149). Die similtextuelle Angleichung an die Textklasse Märchen, wie sie sich bei *Kleider machen Leute* beobachten lässt, wird hier durch den hypertextuellen Bezug auf den Einzeltext *Aschenbrödel* ergänzt (Stocker 1998, 49–72). Tatsächlich knüpft die Novelle an diesen Prätext, in dem die poetische Gerechtigkeit geradezu exemplarisch umgesetzt ist (Haferland 2016, 206–209), mit nur geringfügigen Verschiebungen an: An die Stelle der sprichwörtlichen bösen Schwiegermutter und der beiden missgünstigen Stiefschwestern treten die beiden Brüder Hedwigs und ihr Ehemann. Im Vergleich zu der Vorlage ist die Bestrafung der Antagonisten allerdings deutlich gedämpft: Während in *Aschenbrödel* Vögel als Agenten eines numinosen Naturrechts den Schwestern die Augen aushacken (Grimm 2007, 122), verdammt Brandolf die drei Männer dazu, in dem anlässlich seiner Hochzeit mit Hedwig aufgeführten allegorischen Festzug als Teufel aufzutreten. Anders als in *Kleider machen Leute* geht die poetische Gerechtigkeit in dieser Novelle gerade nicht im positiven Recht auf. Die zwei Gendarmen und der Polizeiaгент, die die Übeltäter im Anschluss an den Festzug bis zu ihrer Auswanderung nach Amerika begleiten, treten als Erfüllungsgehilfen Brandolfs in Erscheinung und nicht als Vollstrecker einer staatlichen Rechtsprechung. Somit überbietet die Novelle sogar noch den märchentypischen Verlauf: Dass die drei Männer keine grausame Bestrafung oder lange Gefängnisstrafe erleiden müssen und sich sogar bessern – Brandolf und Hedwig erhalten aus Amerika die briefliche Mitteilung „allen gehe es gut“ (VII, 174) –, stellt eine Steigerung des märchentypischen *happy ends* dar und wirkt aber gerade deshalb illusionsdurchbrechend: Das Ende ist schlichtweg zu schön, um wahr zu sein.

Während die Ausstellung der Märchenhaftigkeit vor allem den Konstruktionscharakter der poetischen Gerechtigkeit sichtbar werden lässt, operiert Keller auf einer anderen textuellen Ebene, wenn er den Wunsch nach Gerechtigkeit zu einer Projektion der Figuren werden lässt. Diesem Wunsch ergeht es wie dem

Gottesglauben in *Der grüne Heinrich*: Er ist ein psychisches Phänomen – nicht mehr, aber auch nicht weniger, da dieses Phänomen seine eigene Realität hervorbringt. Außer Frage steht, dass die Verwechslung Strapinskis mit einem polnischen Grafen zu einem großen Teil auf unbefriedigte Wünsche und Sehnsüchte der überwiegend prosaischen Goldacher zurückzuführen ist. Nettchens Wunsch, „nur einen Italiener oder einen Polen, einen großen Pianisten oder einen Räuberhauptmann mit schönen Locken heiraten zu wollen“ (V, 37), gibt seinen trivialliterarischen Ursprung deutlich genug zu erkennen. Die bereitwillige Bewirtung Strapinskis durch die Goldacher trägt indes Züge einer ökonomischen Investition, insofern sie mit der Hoffnung verbunden ist, dass der mutmaßliche polnische Graf künftig als Werbeträger für die Goldacher Gastronomie fungieren möge (Fabr  2016, 536). Allerdings werden auch Strapinskis Projektionen an den entscheidenden Wendepunkten der Novelle zu einem handlungsentscheidenden Faktor. Seinen ersten Goldacher Morgen nutzt der Schneider zur Betrachtung der allegorischen Häuserfassaden des Städtchens, und gelangt dabei zu der Auffassung, „daß z. B. das Sinnbild der Waage, in welcher er wohnte, bedeute, daß dort das ungleiche Schicksal abgewogen und ausgeglichen und zuweilen ein reisender Schneider zum Grafen gemacht würde“ (V, 32). In Strapinskis Tagträumereien nimmt die numinose Macht, die das glückliche Ende herbeiführen soll, die Züge der Justitia an, zu deren Attributen bekanntlich die Waage gehört. Symptomatisch für die Wirklichkeitsverfehlung des Helden scheint dabei zu sein, dass er die Allegorie in einen unmittelbaren Deutungszusammenhang mit seinen Goldacher Erfahrungen stellt, wozu er nicht mehr oder weniger berechtigt ist als jeder andere Gast im Haus zur Waage. Die von der Vorstellung einer poetischen Gerechtigkeit gelenkten Tagträume zögern Strapinskis Flucht aus Goldach um den einen entscheidenden Moment hinaus: Er wird aus seinen Träumen durch die Erscheinung Nettchens gerissen, die ihn zum vorläufigen Verbleib in Goldach bewegt. Mit der eher unwillkürlich getroffenen Entscheidung, die Verwechslungskom die fortzuführen, setzt sich der vermeintliche Graf allerdings dem permanenten Risiko seiner Enttarnung aus, die bekanntlich nicht lange auf sich warten lässt. Der von den Seldwylern inszenierte „historisch-ethnographische[] Schneiderfestzug“ (V, 40) erinnert „an ein mittelalterliches Spiel, dessen sadistisch-lustvolles Vergnügen am Bloßstellen des einzelnen mit Bestrafung einhergeht, die der erleiden muß, der aus der alten Standesordnung ausbricht“ (Widdig 1992, 111). Das Karnevaleske geht bei Keller mit einer Affirmation und nicht einer Umkehrung der Gesellschaftsordnung einher (Trabert 2015, 90). Allerdings verfehlt das psychologisch grausame Spiel der Seldwyler seinen Zweck: Strapinski wird nach seiner Entlarvung bezeichnenderweise nicht von Schuldgefühlen, sondern vielmehr von einer „Art Bewußtsein erlittenen Unrechts“ ergriffen, das die erste emotionale Regung „ei-

ner ungeheuren Schande“ (V, 44) verdrängt. Er hält somit an seiner anfänglichen Überzeugung fest, dass ihm in Goldach in einem höheren Sinn Gerechtigkeit zukomme, und ergreift aus diesem Grund einmal mehr nicht die Flucht. Wie schon bei seinem ersten Goldacher Morgen ist es Nettchen, die die endgültige Wendung herbeiführt, indem sie den halberfrorenen Schneider von der Straße aufammelt und zur klärenden Aussprache bewegt.

Strapinskis Entlarvung und der Festzug, in dem Hedwigs Peiniger als Teufel auftreten, teilen zwar die karnevalesken Züge, allerdings markiert letzterer den End- und nicht den Wendepunkt des Novellengeschehens. Diese „dionysische Maskerade zu kathartischen Zwecken“ (Kaiser 1981, 529) stellt dezidiert keine juristische Bestrafung dar, zu der gerade Brandolf als Rechtsgelehrter verpflichtet wäre. Dass diese Bestrafung außerhalb der staatlichen Rechtsordnung steht, zeigt zudem ihr Charakter als Schauspiel, der allerdings nur Brandolf und den Rezipierenden voll bewusst ist. Wie Foucault gezeigt hat, hört die Bestrafung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich auf, ein Spektakel und Schauspiel zu sein (Foucault 1976, 15–16), so dass das Novellenende bereits auf zeitgenössische Rezipierende befremdlich wirken musste. Bezeichnenderweise hat Kellers Briefpartner Theodor Storm an genau diesem Aspekt von *Die arme Baronin* Anstoß genommen. Der unterschiedliche Umgang Storms und Kellers mit der poetischen Gerechtigkeit wird in dieser Reaktion greifbar. Am 15. Mai 1881 schreibt Storm nach Zürich:

Wie zum Teufel, Meister Gottfried, kann ein so zart und schön empfindender Poet uns eine solche Roheit – ja, halten Sie nur hübsch still! – als etwas Ergötzliches ausmalen, daß ein Mann seiner Geliebten ihren früheren Ehemann nebst Brüdern zur Erhöhung ihrer Festfreude in so scheußlicher, possenhafter Herabgekommenheit vorführt! Hier stehe ich nicht mit dem Hut in der Hand u. sage: „Wartet, der Dichter will erst seinen Spaß machen!“ Nein, liebster Freund, das haben Sie nicht wohl bedacht, das muß vor der Buchausgabe heraus. (Storm/Keller 1992, 71)

Es wird nicht ganz klar, ob der Dichter-Jurist Storm den Schluss vor allem aus juristischen oder ästhetischen Gesichtspunkten verurteilte. Als Jurist begleitete Storm in Schleswig-Holstein jedenfalls die Modernisierung des Rechts, die insbesondere auf die Verstaatlichung der Rechtsdurchsetzung und den Abbau öffentlicher Strafrituale hinwirkte (Segeberg 1992, 70) – also genau auf jene Grundprinzipien moderner Rechtsprechung, die Brandolf mit seiner eigenmächtigen Strafaktion mutwillig außer Kraft setzt. Allerdings stellt sich die Frage, ob uns der „Poet“ dieses Ende tatsächlich als „etwas Ergötzliches ausmalen“ oder nicht vielmehr mit dieser Schilderung die Eigenmächtigkeit von Brandolfs Handeln herausstreichen wollte. Dieser erhebt sich mit seiner Strafaktion zu einem *alter deus*, der über das Schicksal der armen Baronin und ihrer Peiniger frei

schalten und walten kann. Brandolf wird weniger zum Schmied seines Glücks, als vielmehr zum Schmied *ihrer* Glücks – des Glücks von Hedwig, die er von ihren Peinigern befreit und, entsprechend den Genderkonventionen seiner Zeit, zur glücklichen Ehefrau und Mutter macht.

Die beiden Novellen sind schließlich nicht als Einzeltexte zu lesen, sondern erfahren durch ihre Integration in die beiden Novellenzyklen *Die Leute von Seldwyla* und *Das Sinngedicht* eine entscheidende Perspektivierung. Allerdings befinden sich die beiden Novellenzyklen hinsichtlich der narrativen Integration der Einzelnovellen in die Rahmenhandlung innerhalb von Kellers Werk am jeweils anderen Ende des Spektrums. Während bei den Seldwyla-Novellen lediglich die den beiden Bänden vorangestellten Vorreden ansatzweise eine rahmende Funktion übernehmen, folgt *Das Sinngedicht* mit seiner umfangreichen Rahmenhandlung und den verschiedenen Erzählinstanzen klassischen Modellen der europäischen Literatur wie Boccaccios *Decamerone* oder Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.¹⁰ Da sich *Kleider machen Leute* jedoch direkt an die Vorrede zum zweiten Teil von *Die Leute von Seldwyla* anschließt, liegt der Bezug auf den Paratext hier besonders nahe. Die in dieser Vorrede beschriebenen Veränderungen, die der Erzähler insbesondere auf die Herausbildung des modernen Finanzkapitalismus zurückführt, werden in *Kleider machen Leute* nicht zeitlich, sondern räumlich entfaltet: im Gegensatz von Seldwyla und Goldach. In den beiden Orten stehen sich das mittelalterliche Zunftwesen mit seinem Fokus auf handwerkliche Produktion und die ungehemmte Geld- und Warenzirkulation der Moderne gegenüber (Widdig 1994, 111). Allerdings wissen wir aus der Vorrede, das letztere auch in Seldwyla Einzug halten wird: Goldach ist, was Seldwyla sein wird. Das in Goldach mit besonderer Vorliebe gepflegte Karten- und Lotteriespiel (V, 23–25 und 34–35), dank derer Strapinski seine Enttarnung herauszögern kann, bildet die Kontingenz des modernen Kapitalismus im Kleinen ab. Genau diese Zufälligkeit beklagt der Erzähler in der Vorrede, wenn er die Verwandlung des typischen Seldwylers vom politisch engagierten Citoyen zum saturierten Bourgeois beschreibt. Die Veränderungen in der Mentalität der Seldwyler begründet er mit ihrer Neigung, „sich ängstlich vor jedem Urteil in politischen Dingen zu hüten, um ja kein Geschäft, bewußt oder unbewußt, auf ein solches zu stützen, da sie das blinde Vertrauen auf den Zufall für solider halten“ (V, 10). Diese Dynamik macht auch vor Strapinski nicht halt, der am Ende der Novelle seine märchenhaften Attribute nahezu vollständig verliert. Dem armen Schneider kann noch poetische Gerechtigkeit widerfahren; der ver-

¹⁰ Die Mitte zwischen diesen beiden Extremen hält Kellers dritter Novellenzyklus *Züricher Novellen*, der zwar gleichfalls eine Rahmenhandlung aufweist, in die aber nur drei der insgesamt fünf Novellen integriert sind.

heiratete Strapinski sieht schon, um noch einmal die Vorrede zu zitieren, „aus wie andere Leute“ (V, 10) und hat seine Poesiefähigkeit eingebüßt.

Im Fokus des späteren Novellenzyklus steht hingegen nicht die Gegenüberstellung zweier ökonomischer Systeme, sondern das Verhältnis der beiden Geschlechter. Brandolfs Ausruf: „Was ist der Mensch [...], was sind Mann und Frau!“ (VII, 140) benennt die Frage nach dem Wesen des Menschen sowie insbesondere nach der natürlichen Ausbildung und kulturellen Konstruktion der Geschlechterrollen als das eigentliche Thema von *Das Sinngedicht*. Die Binnengeschichten, die sich Reinhart und Lucie erzählen, können als Argumente in dem Streit aufgefasst werden, den die beiden Figuren über die Geschlechterrollen führen (Amrein 2007, 142). An dem Umstand, dass die Handlung von *Die arme Baronin* die Geschlechterkonventionen des späten 19. Jahrhunderts affirmiert, lässt sich bereits ablesen, dass Reinhart der Erzähler dieser Novelle ist; im Disput mit Lucie erfüllt die Novelle ihre Funktion als Argument allerdings nur schlecht. In der sich an die Erzählung anschließenden Diskussion legt Lucie mit ihren Bemerkungen den Finger in die Wunde, indem sie gerade die schematische Figurenkonzeption und die Märchenhaftigkeit des Stoffs zur Zielscheibe ihres Spottes werden lässt: „Ihr Herr Brandolf ist ja ein Ausbund von einem edlen und wohlhmögenden Frauenwähler!“ (VII, 175) und „Sie haben das Thema fast wie ein Kinder- und Hausmärchen herausgestrichen!“ (VII, 176), bemerkt sie geradezu sarkastisch. Nun wird deutlich, warum die Märchenhaftigkeit in der Novelle *Die arme Baronin* weitaus bruchloser umgesetzt ist als in ihrem Gegenstück *Kleider machen Leute*: um in der Rahmenhandlung einer umso schärferen Kritik ausgesetzt zu werden. Durch die narrative Einbindung wird die poetische Gerechtigkeit, die Brandolf und sein extradiegetischer Erfüllungsgehilfe Reinhart herbeiführen, als männliche Phantasmagorie kenntlich gemacht. Lucies sarkastische Bemerkungen finden ein Echo in dem harschen Urteil, das Storm über den Schluss von *Die arme Baronin* fällt. Diese Reaktion ist wahrscheinlich auf den Umstand zurückzuführen, dass er die Novelle als Vorabdruck in der *Deutschen Rundschau* und nicht in der Buchfassung gelesen hatte. So musste ihm entgehen, dass sich Keller einer Erzählstrategie bediente, die eigentlich sein eigenes Markenzeichen war: die perspektivische Brechung durch eine oder mehrere Erzählinstanzen. Vermutlich aus genau diesem Grund war Keller auch nicht dazu bereit, die inkriminierte Stelle aus der Buchfassung zu tilgen. Vielmehr beschied er Storm, dass „die Geschichte mit den drei verlumperten Baronen, die Sie so geärgert hat, stehen [bleibt], wie einer jener verwünschten Dachziegel an einem Hause, in dem es spukt“ (Storm/Keller 1992, 77). Kellers launiger Vergleich des Handlungsendes mit einem Versatzstück aus dem Genre der Spukgeschichte gibt deutlich zu verstehen, dass er in der Bestrafung der drei Übeltäter kein sinnstabilisierendes Element gesehen hat, sondern mit

dieser vielmehr auf eine Verunsicherung der Rezipierenden abzielte. Die poetische Gerechtigkeit stellt wie die Spukgeschichte – die Keller in der auf *Die arme Baronin* folgenden Novelle *Die Geisterseher* parodiert – ein vormodernes und phantastisches Element dar, das Keller seiner subversiven Erzählweise unterzieht.

IV

Aufschlussreich ist auch der Fortgang von Kellers Antwortbrief an Storm, da der Zürcher Autor die poetische Gerechtigkeit des Novellenendes als Teil einer humoristischen Versöhnung von Literatur und Wirklichkeit ausweist und dieses Verfahren zugleich von seinem neuen Romanprojekt abgrenzt: „Uebrigens ist's jetzt doch zu Ende mit diesen Späßen. Ich gehe jetzt mit einem einbändigen Romane um, welcher sich ganz logisch und modern aufführen wird; freilich wird in anderer Beziehung so starker Tabak geraucht werden, daß man die kleinen Späßchen vielleicht zurückwünscht“ (Storm/Keller 1992, 77). Aus diesem „einbändigen Romane“ ist, wie wir wissen, *Martin Salander* geworden. Das Märchenhafte, das *Die arme Baronin* und *Kleider machen Leute* auszeichnet, ist aus dem späten Roman zwar nicht vertrieben, hat sich aber weitgehend in poetische Inseln wie das Märchen von den Erdmännchen und -weibchen zurückgezogen, das Marie Salander ihren hungernden Kindern erzählt (VIII, 35–38). Der Rückzug des Humors als versöhnliches Prinzip geht damit einher, dass Keller auch sein subversives Spiel mit der poetischen Gerechtigkeit aufgibt. Im Hinblick auf das Ende der Romanhandlung wäre am treffendsten von ‚unpoetischer Gerechtigkeit‘ zu sprechen – verglichen mit der ‚poetischen Ungerechtigkeit‘ des frühen Romans haben sich die Verhältnisse somit in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Martin Salanders persönliche Nemesis Wohlwend entgeht zwar einer Bestrafung, verschwindet aber mit seiner Abreise nach Ungarn immerhin von der Bildfläche, während die betrügerischen Weidelich-Zwillinge eine langjährige Haftstrafe verbüßen. Die Zwillinge werden zu Beginn des Strafvollzugs, wie der Erzähler mit unverkennbarer Befriedigung konstatiert, „geschoren, rasiert und in die Sträflingskleider gesteckt, als lebendige Beweistümer, daß das eiserne Uhrwerk der Gerechtigkeit noch aufgezogen war und seinen Dienst tat“ (VIII, 324). Die karnevalesken Züge, die die Bestrafung der Brüder der armen Baronin auszeichnete, sind völlig verschwunden, und auch eine Besserung der starkköpfigen Sträflinge wird als versöhnliches Element nicht mehr in Aussicht gestellt. Mehr als die konventionelle Metapher vom „eiserne[n] Uhrwerk der Gerechtigkeit“ hat der Erzähler für die beiden Figuren und ihr weiteres Schicksal nicht

übrig; ja, er scheint geradezu Gefallen daran zu finden, dass die Strafe so prosaisch wie nur irgendwie möglich ausfällt. Im Vergleich zu *Die arme Baronin* gibt es in *Martin Salander* keinen Konflikt mehr zwischen Naturrecht und positivem Recht. Die Probleme einer Gesellschaft, die alle moralischen Maßstäbe aufgibt und sich nur noch auf das sozialdarwinistische Prinzip des ‚Kampfs ums Dasein‘ (VIII, 64, 173 und 303) beruft, erschienen Keller wohl zu drängend, als dass er deren Analyse mit einer spielerischen Subversion der poetischen Gerechtigkeit verbinden wollte, die ihre metaphysische und ästhetische Legitimation schon lange verloren hatte.

Literatur

- Ajouri, Philip. „Teleologie und Literatur im Realismus. Motivierungsprobleme in Gottfried Kellers Erzählung *Kleider machen Leute*“. *Heuristiken der Literaturwissenschaft*. Hg. Uta Klein, Katja Mellmann, Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis, 2006. 429–449.
- Amrein, Ursula. „*Das Sinngedicht*. Novellen. Anthropologie nach der Säkularisierung“. *Interpretationen. Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 134–153.
- Brüder Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Hg. Heinz Rölleke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Donat, Sebastian et al. „Zu Geschichte, Formen und Inhalten poetischer Gerechtigkeit“. *Poetische Gerechtigkeit*. Hg. Sebastian Donat et al. Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012. 9–36.
- Dunker, Axel. „Ein ‚historisch-ethnographischer Schneiderfestzug‘. Die Ikonographie der Fortuna als Reflexionsfigur in Gottfried Kellers Erzählung *Kleider machen Leute*“. *Wirken des Wort* 52 (2002): 361–371.
- Eibl, Karl. „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“. *Poetische Gerechtigkeit*. Hg. Sebastian Donat et al. Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012. 215–240.
- Fabré, Sven. „Wirklichkeit über pari: zu Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 135.4 (2016): 523–544.
- Feuerbach, Ludwig. *Gesammelte Werke*. Hg. Werner Schuffenhauer. Berlin: Akademie-Verlag, 1967 ff.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Bd.3: Janvier 1859–décembre 1868. Hg. Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1991.
- Fontane, Theodor. *Schriften zur Literatur*. Hg. Hans-Heinrich Reuter. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960. 92–95. Carl Hanser, 1974. 32–53.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Gschwind, Christoph. „*Das Flammenauge, das ins Innre blickt*. Darstellung und Funktion von Poetischer Gerechtigkeit und Gewissen in Schillers Drama *Die Räuber*“. *Gewissen zwi-*

- schen Gefühl und Vernunft. Interdisziplinäre Perspektiven auf das 18. Jahrhundert.* Hg. Simon Bunke, Katerina Mihaylova. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. 237–249.
- Haferland, Harald. „Poetische Gerechtigkeit und poetische Ungerechtigkeit“. *Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Potentiale und Probleme.* Hg. Friedrich Michael Dimpel, Hans Rudolf Velten. Heidelberg: Carl Winter, 2016. 181–226.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden.* Hg. Karl Markus Michel, Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben.* Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller.* Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe.* Hg. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1997.
- Lämmert, Eberhard. Schillers *Demetrius* und die Grenzen der poetischen Gerechtigkeit. *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne.* Hg. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 17–32.
- Neumann, Bernd. „Gottfried Keller: *Kleider machen Leute*. Der Löwe in der Eselshaut“. *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts.* Bd.2. Stuttgart: Reclam, 1997. 235–278.
- Reckwitz, Andreas. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne.* Berlin: Suhrkamp, 2019.
- Saar, Stefan Christoph. *Recht und Rechtskritik in Gottfried Kellers ‚Martin Salander‘.* Baden-Baden: Nomos, 2006.
- Sautermeister, Gert. „Gottfried Keller: Das Bewußtsein des Unrechts“. *Grenzfrevol. Rechtskultur und literarische Kultur.* Hg. Hans-Albert Koch. Bonn: Bouvier, 1998. 58–67.
- Segeberg, Harro. „Theodor Storm als ‚Dichter-Jurist‘. Zum Verhältnis von juristischer, moralischer und poetischer Gerechtigkeit in den Erzählungen *Draußen im Heidedorf* und *Ein Doppelgänger*“. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 41 (1992): 69–82.
- Segebrecht, Wulf. „Gerhart Hauptmann und die ‚Poetische Gerechtigkeit‘“. *Grenzfrevol. Rechtskultur und literarische Kultur.* Hg. Hans-Albert Koch. Bonn: Bouvier, 1998. 68–78.
- Stocker, Peter Candidus: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien.* Paderborn u. a.: Schöningh, 1998.
- Storm, Theodor: *Sämtliche Werke in vier Bänden.* Hg. Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987 f.
- Storm, Theodor und Gottfried Keller: *Briefwechsel. Kritische Ausgabe.* Hg. Karl Ernst Laage in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt, 1992.
- Trabert, Florian: *Gottfried Keller.* Marburg: Tectum, 2015.
- Widdig, Bernd: „Mode und Moderne. Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Merkur* 48.2 (1992): 109–123.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen.* Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Zach, Wolfgang: *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption.* Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

Christine Lubkoll

Die Novelle als Medium gesellschaftlicher Kommunikation und Normbildung

Gattungspoetologie und narrative Ethik in Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*

In einem Essay „zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“ aus dem Jahr 1927 bezeichnet Walter Benjamin Gottfried Keller als einen der „drei oder vier größten Prosaiker der deutschen Sprache“ (Benjamin 1991, II.1, 284). Benjamin schreibt: ‚Prosaiker‘, nicht: ‚Erzähler‘ – und man fragt sich unwillkürlich, wie der Literaturkritiker den Schweizer Autor wohl im Rahmen seiner kulturgeschichtlichen Betrachtung über den ‚Erzähler‘ bewertet und eingeordnet hätte. In jenem Text (geschrieben 1936) werden aus dem 19. Jahrhundert neben Nikolai Lesskow (dem die Abhandlung gewidmet ist) nur Autoren wie Jeremias Gotthelf und Johann Peter Hebel genannt – Keller bleibt in diesem Aufsatz unerwähnt. Liest man allerdings die Rezension über die Keller-Ausgabe von 1927 weiter, dann wird schnell klar, dass Benjamin den Romanautor und Novellendichter eher zu den Neueren gerechnet hätte: eben zu den ‚Prosaisten‘, nicht zu den Erzählern im emphatischen Sinn des Wortes. Der Erzähler ist einer, „der dem Hörer Rat weiß“, heißt es im Erzähler-Essay (Benjamin 1991, II.2, 442); in der Keller-Rezension wird demgegenüber auf den „ungeheure[n] Vorbehalt“ hingewiesen, den speziell dieser Autor gegenüber jedweden „Urteil“ hegt und aus dem sein „Schweigen und Dichten beredt wird“ (Benjamin 1991, II.1, 287–288). Keller verfolgt – so heißt es an anderer Stelle – „keine freigeistige Gesinnungsethik“ (Benjamin 1991, II.1, 286); „Naturauslegung und Sonntagspredigt sind nicht sein Fall“ (Benjamin 1991, II.1, 289).

Die diesem Band zugrunde liegende These von „Gottfried Kellers Moderne“ möchte ich im Folgenden reflektieren. Sie steht – jedenfalls vordergründig – in einer gewissen Spannung zu Walter Benjamins prominenten Überlegungen zur Verfallsgeschichte des Erzählens – und auch zur vielfach vorgebrachten These vom Niedergang der Novelle seit dem späten 19. Jahrhundert¹ –, die als eine umfassende kulturgeschichtliche (und literarhistorische) Diagnose zu verstehen ist.

1 Vgl. dazu insgesamt die Thesen von Hannelore Schläffer, die für den ‚Untergang der Novelle‘ neben Stifter vor allem auch Keller ins Feld führt. Vgl. Schläffer (1993), bes. 261–266.

Keller als Erzähler oder als Prosaist? Zu fragen ist hier nicht nur nach dem Verhältnis zwischen dem Novellen-Dichter und dem Romanautor, sondern auch nach dem Stellenwert von Kellers novellistischem Erzählen auf dem Weg in die Moderne. Wie reiht sich der Autor in die Geschichte der Gattungspoetologie ein? Vollziehen seine Novellen eine gezielte, programmatische Abkehr von der Tradition? Steht sein Konzept für eine Negation der herkömmlichen Funktionen novellistischen Erzählens? Und/oder markieren seine Texte eine produktive Neubestimmung der Kulturpraxis des Erzählens, die der Rede vom Ende des Erzählens und dem weitverbreiteten Abgesang auf die Novelle entgegenstehen?

Um dies zu reflektieren, ist natürlich die – in der Forschung oftmals sehr unbefriedigend behandelte – Frage zu diskutieren, wie überhaupt die in Spätmittelalter und früher Neuzeit ausgeprägte Gattung der Novelle definiert werden kann (von der dann allererst eine Abkehr beschreibbar wäre). Bisherige formale oder auch inhaltliche Merkmalsbeschreibungen erscheinen hier nicht vielversprechend – von der nichts sagenden „Erzählung mittlerer Länge“ (Aust 1990, 9) über die „Schwester des Dramas“² bis hin zur „sich ereigneten unerhörten Begebenheit“³ oder der Ausrichtung auf einen krisenhaft zugespitzten „Wendepunkt“ (Tieck 1828–1854, XI, xc). Demgegenüber können funktionsgeschichtliche Betrachtungen, darauf hat schon vor Jahren Wilhelm Voßkamp (1977) hingewiesen, gerade für eine problemorientierte Betrachtung der Verlaufsgeschichte einer Gattung weiterführen. Und hier bieten, wie ich meine, Benjamins Überlegungen einen sinnvollen Zugang. Sie richten das Augenmerk auf zwei funktionale Aspekte, die für die Kulturgeschichte des Erzählens – und speziell für die Gattung der Novelle – eine entscheidende Rolle spielen: nämlich die kommunikativen gesellschaftlichen bzw. sozialen Funktionen des Erzählens und dessen mediengeschichtliche Voraussetzungen. Beide ändern sich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert einschneidend, und die Frage lautet, wie sich die Kellersche Novellistik zu diesem Wandel positioniert.

Um diese Zusammenhänge wenigstens überblicksartig anzudeuten, erfolgt zunächst eine kurze Rekapitulation der Reflexionen Benjamins, die für Überlegungen zur Funktionsgeschichte und zur historischen Entwicklung novellistischen Erzählens nutzbar gemacht werden. Ziel dieses ersten Teils ist es, mit den von Benjamin in die Debatte gebrachten Kriterien die Verlaufsgeschichte der Gattung ‚Novelle‘ von ihren Anfängen bis ins 19. Jahrhundert nochmals poin-

2 Die Formulierung stammt von Theodor Storm: „[D]ie heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung“ (Storm 1987 f. IV, 409).

3 Johann Wolfgang Goethe: „(...) denn was ist eine Novelle anders, als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (Gespräch mit Eckermann am 29. Januar 1827, Goethe 1985, XXXIX, 221).

tiert zu skizzieren. Im zweiten Teil wird dann die Position Kellers als Novellist entfaltet. Exemplarisch rücken dabei – im begrenzten Rahmen dieser Abhandlung – *Die Leute von Seldwyla* in den Blick, und zwar zunächst die Gesamtkonzeption des Zyklus und dann die ‚Enden der Novellen‘ als phänomenologische Kennzeichen des Wandels. Denn die Schlüsse der Seldwyler Erzählungen bieten ein ganzes Panorama an Funktionszuschreibungen und Horizonten modernen Erzählens – eines modernen novellistischen Erzählens.

I

In seinem wichtigen Aufsatz über den ‚Erzähler‘ berichtet Benjamin von der alltäglichen „Erfahrung (...), daß es mit der Kunst des Erzählens [in der Moderne; CL] zu Ende“ gehe. Gleich zu Beginn heißt es:

Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können. Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen. (Benjamin 1991, II.2, 439)

Seine kulturpessimistische Diagnose begründet Benjamin mit einem einschneidenden Wandel der ‚Kulturtechnik‘ des Erzählens seit der frühen Neuzeit. Bis ins späte Mittelalter, so seine Überlegung, stellte sich das Erzählen vorwiegend als eine mündliche Kommunikationsform dar. Es fand statt im geselligen Rahmen (etwa der bäuerlichen Großfamilie oder der Zunftgemeinschaft); und es hatte einen praktischen Nutzen: Es diente der Formulierung von Lebensregeln, der Vermittlung konkreter Handlungsanweisungen und der Weitergabe von Erfahrung. Zur Verdeutlichung dieser Funktionen nennt Benjamin bekanntlich drei Typen des Erzählers: den ‚Ackermann‘, der das Wissen von Generationen überliefert; den ‚Seemann‘, der über die Sitten und Gebräuche in der Fremde zu berichten weiß; und schließlich den ‚Handwerker‘, der beide Eigenschaften in sich vereinigt: Als wandernder Geselle sammelt er ‚Welterfahrung‘; als sesshafter Meister verfügt er über Traditionswissen.⁴

⁴ „Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut“ (Benjamin 1991, II.2, 440).

Das prognostizierte ‚Ende des Erzählens‘ erklärt Benjamin u. a. mit einer historischen Veränderung der gesellschaftlichen Kommunikationsstrukturen seit der frühen Neuzeit. Auf der einen Seite hebt er den sozialen Wandel hervor: das Verschwinden der Großfamilie und damit den Verlust verbindlicher Alltagskontexte, in denen das Erzählen gleichsam als Ritual verankert ist. Auf der anderen Seite – und das ist das gravierende Argument – führt Benjamin das abnehmende Erzählvermögen auf mediale ‚Revolutionen‘ zurück. Erstens auf den generellen Übergang von einer Mündlichkeitskultur zur Dominanz der Schrift als Kommunikationsmedium – für diesen Prozess steht als exponiertes Datum die Erfindung der Buchdruckerkunst (Benjamin 1991, II.2, 442). Zweitens konstatiert Benjamin einen Strukturwandel der Mitteilungsformen im Bürgertum, der die herkömmliche Funktion des Erzählens radikal durchkreuzt: An die Stelle des Erfahrungsaustausches tritt die bloße ‚Information‘ (Benjamin 1991, II.2, 444), verbreitet durch Flugschriften, Zeitungen, Zeitschriften, später auch technische Informationskanäle. Während gesellige narrative Praktiken jahrtausendlang der Bildung und Wahrung des kulturellen Gedächtnisses dienten, zeichnet sich die moderne ‚Information‘ – so Benjamin – durch absolute Kurzlebigkeit aus, ihr Merkmal ist das permanent Vorübergehende (und damit vielleicht auch die Belanglosigkeit). Als dritten Faktor reflektiert Benjamin schließlich ein literaturgeschichtliches Phänomen, das mit den beiden ersten medialen Veränderungen einhergeht: nämlich die Entstehung der Gattung ‚Roman‘, die der archaischen Erzählung entgegensteht: Der moderne Roman ‚weiß keinen Rat mehr‘ wie einst der Erzähler, sondern er behandelt das „Inkommensurable“ (Benjamin 1991, II.2, 443). Und: Der Romanschreiber und die Rezipienten sind nicht mehr in einen kommunikativen Kontext eingebunden, sondern in die Einsamkeit des Schreibens und der Lektüre verbannt.

Diese Überlegungen und Argumente Walter Benjamins bieten einen wichtigen Ansatzpunkt für eine kulturgeschichtliche und funktionale Betrachtung der Novelle. In deren Gattungsgeschichte spiegelt sich – so meine These – der von Benjamin beschriebene Prozess: Das novellistische Erzählmodell markiert – historisch und systematisch – den Übergang von einer mündlichen Erzählkultur zur schriftlich-literarischen Narration. Dabei offenbart sich in den verschiedenen Phasen der europäischen Novellistik (von den Anfängen bei Boccaccio über die Aktualisierung und Ausdifferenzierung der Gattung um 1800 und im späteren 19. Jahrhundert bis zur Moderne) zugleich der Wandel der gesellschaftlichen Kommunikationsstrukturen. Dieser wird entweder in den Rahmenhandlungen reflektiert oder aber auch durch das zunehmende Zurücktreten von kollektiven Erzählsituationen dokumentiert. So ist es signifikant, dass frühneuzeitliche Novellen im Rahmen genuin mündliche Erzählsituationen simulieren

(in abendlicher Geselligkeit, in Gasthäusern oder auf Schifffahrten etc.)⁵, während das mündliche Erzählen dann im 18. Jahrhundert schon als wohlgeordnete Bildungseinrichtung inszeniert wird – nach dem Motto von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, dass wir „am guten Ton“ und „an der Form sehen, dass wir in guter Gesellschaft sind“ (Goethe 1985 f., IX, 1009 und 1038). In romantischen Rahmenhandlungen wird dann das zu Erzählende bereits vorgelesen, oder man verschanzt sich gleich hinter der Zeitung, wie dies bei E. T. A. Hoffmann in den *Serapionsbrüdern* erzählt wird.⁶ Allerdings meine ich, dass sich die Geschichte der Novellistik nicht einfach als eine ‚Verfallsgeschichte‘ des Erzählens liest – und hier setze ich einen anderen Akzent als Benjamin. Vielmehr lässt sich feststellen, dass die Novelle mithilfe ihrer gattungskonstitutiven ‚Inszenierung von Mündlichkeit‘ doch auch einen Widerhaken setzt gegen den Verlust alltäglicher Erzählkompetenz: Die Novelle hält das mündliche Erzählen wach, sie tradiert es im Medium der Literatur, sie transformiert es aber auch und verleiht ihm neue Funktionen.⁷

Nicht nur die mediale Konstellation bestimmt den Wandel novellistischen Erzählens, sondern auch die Entwicklung ihrer kommunikativen und sozialen Funktion. Benjamin hatte von der Orientierungsfunktion gesprochen – von der Vermittlung von Erfahrungswissen ebenso wie der Aushandlung von Werten. Der Erzähler ist einer, „der [...] Rat weiß“ (Benjamin 1991, II.2, 442) – und in der Rahmengesellschaft sind es die Erzählgemeinschaft und/oder der Rezipientenkreis, die sich über gültige Normen und Wertmaßstäbe verständigen. Auch in dieser Hinsicht lässt sich eine signifikante Verlaufsgeschichte novellistischen Erzählens beobachten: von mittelalterlichen Schwänken und harmlosen Unterhaltungen zur ‚moralischen Erzählung‘ (schon bei Cervantes und dann als dominante Form im 18. Jahrhundert), von lüsternen Übertretungsgeschichten bei Boccaccio bis zum Entsagungspathos der Klassik oder zur Kunstidolatrie der Romantik.

Besonders interessant erscheint im Hinblick auf die medialen und moralischen Aspekte des Erzählens das jeweils in Novellenzyklen gestaltete Verhältnis zwischen Rahmenhandlung und Binnenerzählungen, und auch dessen Wandel stellt eine wichtige Voraussetzung für Kellers Erzählkonzept dar. Bei Boccaccio ist hier eine auffällige Spannung festzustellen. Im Rahmen bildet sich eine Erzählgemeinschaft, die nicht nur der Pest, sondern auch dem Sittenverfall in Flo-

5 Vgl. im deutschsprachigen Bereich etwa Georg Wickrams *Das Rollwagenbüchlin* (1555) oder *Das Lalebuch* (1597) eines unbekanntes Verfassers.

6 Vgl. die gleich zu Beginn des Novellenzyklus erzählte Geschichte vom „Accise-Einnehmer“ (Hoffmann 1985–2004, IV, 20).

7 Vgl. Lubkoll (2015).

renz zu entfliehen sucht und letzterem – mit dem Erzählen von Geschichten – eine gesellige Wohlordnung entgegensetzen möchte. Allerdings stehen den Idealen der Rahmengesellschaft die größtenteils derben, oft obszönen Übertretungsgeschichten der Binnenerzählungen entgegen, die von den Gesprächsteilnehmerinnen und Gesprächsteilnehmern übrigens nicht kommentiert werden (außer dem Argumentum zu Beginn einer jeden Erzählung findet keine Art der Metareflexion statt). Dies ändert sich schon in Margarete von Navarras *Heptaméron* (1559), wo das mündliche Erzählen durch das ‚parlamentum‘ ergänzt wird: Alle (auch hier noch anstößigen) Geschichten werden von der Rahmengesellschaft ausführlich unter moralischen Gesichtspunkten diskutiert. Interessant ist, dass dann Cervantes in seinen *Novelas ejemplares* (1613) ganz auf die Rahmenhandlung verzichtet, dafür aber ein Vorwort verfasst, in dem er den Autor als moralische Instanz seiner Texte inthronisiert. Dieses Modell der ‚moralischen Erzählung‘ begründet neben Boccaccios *Il Decamerone* eine zweite Linie der europäischen Novellistik. Im deutschsprachigen Raum wird in der frühen Neuzeit das Erzählmodell Boccaccios aufgegriffen, allerdings wird der *Decamerone* in erster Linie als Schwankbuch rezipiert und auch als solches diskreditiert. In den mehrfachen Adaptationen spielt vor allem die mündliche Kommunikationssituation eine zentrale Rolle, die Funktionen reichen dabei von harmlosem Zeitvertreib (Wickrams *Rollwagenbüchlin*, 1555) über sinnige Kommentierungen des Gehörten (*Lalebuch*, 1597) bis hin zur erzieherischen Funktion geselligen Erzählens in Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächsspielen* (1644–1657). Es stellt einen besonderen Entwicklungs-Akzent dar, wie Goethe dann in seinen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1794) die Novellistik auf die Höhe des klassizistischen Ästhetik-Ideals zu bringen versucht, indem er erstens in den Binnenerzählungen eine aufsteigende Linie von Tratsch und Schwank über Liebesgeschichten bis hin zur moralischen Erzählung inszeniert und zweitens die Rahmengesellschaft als Ort sittlicher Bildung und Unterhaltung (im Sinne des Aushandelns von Werten) gestaltet. Romantische Novellenzyklen (Tiecks *Phantasus*, 1816, und Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*, 1821) idealisieren das Gespräch als Form romantischer Geselligkeit und als Gegenmodell zur philisterhaften bürgerlichen Alltagswelt. Einen Sonderfall stellt übrigens Kleist dar, der für seine ursprünglich als ‚moralische Erzählungen‘ bezeichneten Novellen keine Erzählgemeinschaft konzipiert, sondern sich an das Modell Cervantes hält.⁸

Insgesamt kann man festhalten, dass die Konstruktion der Rahmengesellschaft als normbildende Kraft in der Novellistik um 1800 einen Höhepunkt er-

⁸ Vgl. dazu den lesenswerten Beitrag von Alexander Nebrig (2009).

fährt und die Binnenerzählungen sich zunehmend von einfachen Schwankgeschichten zu komplexen Erzählungen ausdifferenzieren. Diesen wird nun die Aufgabe zugeschrieben, kulturgeschichtliche Entwicklungen und gesellschaftliche Problemfelder kritisch zu reflektieren⁹ – und das heißt: Die Frage des Moralischen verlagert sich (neben dem Austausch in der Rahmengesellschaft) zugleich in die Erzählungen hinein. Eines der thematisierten Problemfelder ist dabei übrigens nicht zuletzt der Wandel der Kommunikationsformen selbst.

II

Und damit komme ich zu Kellers *Die Leute von Seldwyla*. Zwei Fragen sind, nach allem bisher Gesagten, vor allem zu stellen – sie führen auf Walter Benjamin zurück und sie hängen eng miteinander zusammen. Erstens die Frage nach der sozialen Funktion des Erzählens: Wie geht Gottfried Keller mit dem in der europäischen Novellistik überlieferten Modell von Rahmengesellschaft und Binnenerzählungen um; welche kommunikative Rolle kommt in seinem Zyklus dem Erzählen und dem Erzähler zu? Wie hält es der Autor mit dem in der Gattungsgeschichte entfalteten Vorbild der ‚moralischen Erzählung‘? Gibt es in den *Leuten von Seldwyla* so etwas wie Erfahrungsvermittlung, ein ‚Rat-Geben‘ oder das Aushandeln von Wertorientierungen? Die zweite Frage ist die nach den medialen Bedingungen gesellschaftlicher Kommunikation: Welche medialen Praktiken oder narrativen Strategien sind es, über die in den Seldwyler Novellen die Bewertung des Erzählten ins Werk gesetzt oder nahe gelegt wird? Um diesen Fragen nachzugehen, betrachte ich zuerst die Rahmenkonstruktion und nehme dann, wie angekündigt, die Schlüsse der Novellen in den Blick.

Zum ersten: die soziale Funktion und Einbettung des Erzählens. – Signifikant erscheint für die Gesamtkonstruktion des Novellenzyklus das veränderte Verhältnis von Rahmen und Binnenerzählung; die Forschung hat sich ausführlich mit dem – gegenüber der Gattungstradition subversiv gewendeten – Verhältnis zwischen der Rahmengesellschaft Seldwylas und den Inhalten und Tendenzen der Binnenerzählungen beschäftigt.¹⁰ Es findet hier eine radikale Umkehrung statt: Während Seldwyla, der Ort des Erzählens, von Lasterhaftigkeit und Müßiggang bestimmt ist (das wäre in der frühen Neuzeit der Stoff der Novelle gewesen), enthalten die erzählten Geschichten demgegenüber durchaus moralische Positionen; das war in der Tradition der Novellistik vor allem der

⁹ Vgl. Neumann (1984).

¹⁰ Vgl. dazu insgesamt die umfassende Darstellung in Honold (2016).

Rahmengesellschaft vorbehalten. Diese moralischen Positionen werden allerdings durchweg zwielichtig geschildert; und zudem bleiben die Impulse der Binnenerzählungen für die Seldwyler Gesellschaft folgenlos, ja sie werden von dieser konsequent ignoriert. Die Novellen werden in diesem Sinne auch als Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm vorgestellt, als ‚Sonderfälle‘ oder „Abfällsel“ (wie es lakonisch in der Vorrede heißt): „Abfällsel, die so zwischen durch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla so vorgehen konnten“ (IV, 12).

Die Pervertierung oder Persiflage der novellistischen Ursituation in *Die Leute von Seldwyla* hat man als eine Art ‚Typenkomödie‘ bezeichnet (Schlaffer 1993, 254) oder auch eine Verbindung zur Tradition der Schildbürgerliteratur gezogen (Kaiser 1981, 274). Wird aber, so möchte ich fragen, mit dieser komödienhaften Wendung der Gattung, mit der Ausstellung des Moralischen als des Absonderlichen und mit einer provokanten Indifferenz und lässigen Lakonie des Erzählers tatsächlich die Novelle zu Ende gebracht, wie zum Beispiel Hannelore Schlaffer meint?¹¹ Der vorliegende Aufsatz argumentiert dagegen. Es soll gezeigt werden, dass Gottfried Keller auf kluge und kämpferische Weise eine ebenso kritische wie produktive Standortbestimmung der Novelle unter den gewandelten Bedingungen des 19. Jahrhunderts vornimmt und von hier aus ein verändertes Erzählkonzept entwickelt. Dabei spielt nicht zuletzt eine deutlich erkennbare Metareflexion über die funktionalen Bestimmungen der Gattung eine Rolle: über die Novelle als Medium gesellschaftlicher Kommunikation und gesellschaftlicher Normbildung. Beide Dimensionen – die Frage der Aushandlung (oder der Wirksamkeit) von Normen und die mediale Verfasstheit des Erzählens – werden bei Keller im Rahmen einer nicht zu übersehenden, geradezu demonstrativen Gesellschaftskritik beleuchtet.

Man sollte den Novellenort Seldwyla nicht allein als Ausgangspunkt oder Umschlagplatz von Geschichten betrachten, sondern auch als Zerrspiegel der bürgerlichen Gesellschaft im Zeichen der Spätmoderne, vor allem aber als eine freche Persiflage der Schweiz. Es ist unverkennbar, dass zur Einführung des Erzählzyklus, also im Rahmen, der Schauplatz Seldwyla gerade nicht als „sonnige (r) und wonnige(r) Ort“ (IV, 7) vorgestellt wird, sondern als Sumpf der Perversion erscheint. Zentrale Eckpfeiler des Staates werden in ihr Gegenteil verkehrt (Ökonomie, Politik, Militär); bürgerliche Werte und ihre Funktionsweisen werden in bös ironischer Weise verzerrt (Arbeit, Fleiß, Disziplin, Dynamik und Fortschritt); die Mechanismen der demokratischen Meinungsbildung werden als Machtspiel (vor allem aber als harmloser, munterer Zeitvertreib) entlarvt.

¹¹ Schlaffer (1993), bes. 261–266.

Schließlich nimmt Keller mit der Vorrede explizit das provinzielle Kantonsleben auf die Schippe – im Gegensatz zum gescheiterten Nationalstaatsgedanken (das Datum ,48‘ wird ausdrücklich erwähnt, IV, 11).

Betrachtet man demgegenüber die Binnenerzählungen als Versuchsanordnungen, in denen – in Opposition zur lasterhaften Rahmenwelt – moralische Ansprüche immerhin erprobt werden, so handelt es sich dort eben nicht lediglich um ‚Typenkomödien‘, in denen ebensolche Ansprüche beißend humorvoll diskreditiert und etwa der Entsagungsgedanke oder die Gerechtigkeitsidee in die Mottenkiste befördert werden. Vielmehr geht es in den Novellen um mehr als gattungspoetologische Traditionskritik. Sie sind immer wieder bestimmt von unauflöselichen, systemischen Konflikten (und das ist das Neue): von eben nicht durch eigenständiges Handeln zu überwindenden Spannungen zwischen dem Subjekt (als Verantwortungsträger) und den abgründigen Mechanismen (vor allem ökonomischen) der bürgerlichen Gesellschaft. ‚Entsagung‘ etwa erweist sich in den hier beschriebenen Szenarien nicht nur als ein nicht lebbares Modell, sondern als tödlich – z. B. in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* oder, aufgesetzt und verzerrt, in *Die drei gerechten Kammacher*. In *Pankraz der Schmoller*, wo ja der Protagonist noch in der Binnenerzählung nach Seldwyla zurückkehrt, erweist sich die dortige Gesellschaft als zu stumpf und letztlich resistent gegen jedwede moralische Läuterung. Dasselbe gilt für *Kleider machen Leute*, nur dass dort die Bewahrung des verrotteten Status quo noch zynischer beschrieben wird.

Die Novelle erscheint also bei Keller unter umgekehrten Vorzeichen als eine im höchsten Maße ‚moralische Erzählung‘, in dem Sinne nämlich, dass hier die Funktionsweisen der bürgerlichen Gesellschaft als menschenfeindlich und ihre Moral als verlogen oder als nicht realisierbar entlarvt und angeprangert werden – so wie wir es übrigens schon von Kleist kennen.¹²

Hier kommt nun die zweite Frage nach der medialen Reflexion ins Spiel. Festzuhalten ist zunächst, dass es keine eigentliche ‚Rahmengesellschaft‘ mehr gibt, in der die ‚Moral von der Geschichte‘ in direkter (mündlicher) Kommunikation reflektiert und diskutiert würde. Sodann fällt aber auf, dass in den Binnenerzählungen eine häufige Thematisierung von medialen Kommunikationsbedingungen stattfindet – damit wird die Frage der Interaktion von der Praxis des Aushandelns (im Rahmen) auf die Ebene der Systemanalyse verschoben. Implizit stellen die Novellen Kellers die kritische Frage, wie und an welchen Orten denn in der medial veränderten Welt eine gesellschaftliche Werte- und Konsensbildung stattfindet? Welche Rolle spielt dabei der Erzähler?

¹² Vgl. nochmals Nebrüg (2009).

Der Erzähler bei Keller weiß, um mit Benjamin zu sprechen, ‚keinen Rat‘; im Gegenteil: Wo er sich zu erkennen gibt, spricht aus seinen Äußerungen Desillusionierung und Skepsis. Schlaglichtartig lässt sich die Positionierung des Erzählers an den Schlüssen der Novellen nachvollziehen. Diese beleuchten auf zutiefst irritierende, oftmals geradezu abgründige Weise die Ratlosigkeit des Erzählers, mehr noch: Sie stellen den „ungeheuren Vorbehalt“ gegen ein „Urteil“ geradezu demonstrativ aus (Benjamin 1991, II.1, 287). Durch die grotesken, verwirrenden und oft im wahrsten Sinne ‚sinnlosen‘ Schlüsse verweigert der Erzähler seine herkömmliche Ratgeberfunktion und überlässt die Wertung dem Rezipienten. Die traditionelle Funktion des Rahmens als Institution gesellschaftlicher Normbildung wird so in einen impliziten Dialog mit der Leserschaft überführt – eine Tendenz, die wir auch bei anderen Novellendichtern des 19. Jahrhunderts finden, etwa bei Stifter oder bei C. F. Meyer.¹³

Dass es bei den Kellerschen Novellen insgesamt um den Appell geht, Meta-reflexion (in moralischer und medienkritischer Hinsicht) zu betreiben, soll nun anhand einer Beleuchtung der Erzähl-Schlüsse exemplarisch gezeigt werden. – Schon die erste Erzählung, *Pankraz der Schmoller*, liefert in dieser Hinsicht eine äußerst desillusionierende Perspektive. Hier wird das abendliche mündliche Erzählen als Kulturpraxis verworfen: Die Zuhörerinnen (einstmals die Adressatinnen novellistischen Erzählens schlechthin¹⁴), Mutter und Schwester des Erzählers, schlafen einfach ein, das Erzählte bleibt wirkungslos, am Ende wird es ganz vergessen, scheinbar sogar vom Erzähler selbst.

Nun wollten sie wenigstens den Namen jener Dame wissen, welcher ihnen wegen seiner Fremdartigkeit wieder entfallen war, und fragten unaufhörlich: Wie hieß sie denn nur? Aber Pankraz erwiderte eben so unaufhörlich: Hättet ihr aufgemerkt! Ich nenne diesen Namen nicht mehr! Und er hielt Wort; niemand hörte ihn jemals wieder das Wort aussprechen und er schien es endlich selbst vergessen zu haben. (IV, 73)

Beißender kann die Kritik am Verfall einer Kulturpraxis nicht formuliert werden. Allerdings gibt es auch einen Widerhaken oder eine Paradoxie: Zwar wird das Erzählte vergessen; aber *in* der Erzählung *Pankraz der Schmoller* bleibt es ja doch aufgehoben, und hier kann der Leser auch den Namen nachlesen: Lydia. Im Übergang vom mündlichen zum schriftlichen Erzählen kann das Bemerkenswerte eben doch bewahrt bleiben: Nicht der Erzähler, aber die Erzählung ‚weiß Rat‘.

¹³ Vgl. etwa Stifters ‚Vorrede‘ zu den *Bunten Steinen* oder die inszenierte Mündlichkeit des Erzählens in C. F. Meyers Novelle *Die Hochzeit des Mönchs*.

¹⁴ Vgl. dazu den Gründungstext der europäischen Novellistik, Boccaccios *Il Decamerone*, in dessen Vorrede die „holden Damen“ eigens als Leserinnen adressiert werden (1999, 8).

Auch in der zweiten Erzählung (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*) wird am Schluss deutlich Medienreflexion betrieben. Dort steht nämlich am Ende ganz einfach, was „in den Zeitungen zu lesen (war)“:

Als man später unterhalb der Stadt Leichen fand und ihre Herkunft ausgemittelt hatte, war in den Zeitungen zu lesen, zwei junge Leute, die Kinder zweier blutarmen zugrunde gegangenen Familien, welche in unversöhnlicher Feindschaft lebten, hätten im Wasser den Tod gesucht, nachdem sie einen ganzen Nachmittag herzlich mit einander getanzt und sich belustigt auf einer Kirchweih. Es sei dies Ereignis vermutlich in Verbindung zu bringen mit einem Heuschiff aus jener Gegend, welches ohne Schifflleute in der Stadt gelandet sei, und man nehme an, die jungen Leute haben das Schiff entwendet, um darauf ihre verzweifelte und gottverlassene Hochzeit zu halten, abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften. (IV, 159)

Gegen die Tragödie des Doppelselbstmords und vor allem gegen den Abgrund der gesellschaftlichen Unmoral (die in der Erzählung auf vielen Ebenen vorgeführt wird) wird nur noch der journalistische Bericht ins Feld geführt, und ganz am Ende werden die im Schluss enthaltenen Wertungen einer unhinterfragbaren *opinio communis* überlassen („verzweifelt und gottverlassen“; „um sich greifende Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften“, IV, 159). Die Zeitung, von Benjamin als Medium der bloßen ‚Information‘ betrachtet, wird damit zu einem medialen Ort nicht nur des Urteilens, sondern auch der Verurteilung umgemünzt. Die wiederholten Äußerungen Kellers gerade zu diesem Schluss zeigen, wie sehr er sich der Brisanz dieser Pointe bewusst war. In einem diesbezüglichen Brief an Paul Heyse schreibt er:

[...] [S]o muss ich Sie aber bitten, mir auch einen der Nothelferdienste zu leisten, die Sie so schrecklich schön schildern. Die Erzählung [*Romeo und Julia auf dem Dorfe*; CL] leidet nämlich an einer schnöden prosaisch schnarrenden Schlußbetrachtung. Glücklicherweise ist dieselbe aus mehreren Schwanzgelenken zusammengesetzt, welche man beliebig abschneiden kann. Ich bitte Sie also, in dem Exemplar, das Sie gebrauchen werden, entweder nach dem Satze „abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften“ den Schwanz zu kappen, was sich malitiös und ironisch ausnehmen würde; oder den folgenden Absatz noch aufzunehmen und nach den Worten „so daß die wahre Treue nie ohne Hoffnung ist“ abzuschneiden, was dann mehr tugendhaft und wohlmeinend klänge. (Gottfried Keller an Paul Heyse am 10. Juni 1870, GB III.1, 16)

Diese scheinbare Alternative ist an Skepsis, wenn nicht an Zynismus kaum zu übertreffen.

Im Fall von *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* wird ebenfalls der Mechanismus der Beurteilung aufgezeigt: Auch hier ist es am Ende nicht der Erzähler, sondern ein äußerliches Zeichen, ein ‚Statussymbol‘, über das die Gesellschaft

die Frage der Wertschätzung regelt. Die Rede ist vom Frauensarg mit Überlänge:

Sie lebten alle zufrieden und wohlbegütet und das Geblüt der Frau Regula Amrain wucherte so heftig in diesem Hause, daß auch die zahlreichen Kinder des Fritz vor dem Untergang gesichert blieben. Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla. (IV, 214)

Auch wenn mit diesen Übertreibungen eine große Portion Ironie ins Spiel kommt (über die vermittelt sich der Erzähler zum Vorgang äußert), macht doch die Erwähnung des Sarges zugleich deutlich, dass hier nicht mehr die Bewertung von Handlungen gefragt ist, sondern ein materialisierter Wert, ein ‚Superzeichen‘ als gesellschaftliches Kapital, darüber entscheidet, welche Werte generiert und wie sie transportiert werden.

Eine andere Zurückweisung der moralischen Erzählfunktion findet sich in *Die drei gerechten Kammacher*. Nachdem der ‚weise Plan‘ der Protagonisten in einem Desaster endete (einer hängt sich auf, der zweite wird wahnsinnig), ist es am Ende eine bloße Frage der Macht, was als „Quelle des Guten“ zu gelten habe:

Dietrich der Schwabe allein blieb ein Gerechter und hielt sich oben in dem Städtchen; aber er hatte nicht viel Freude davon; denn Züs ließ ihm gar nicht den Ruhm, regierte und unterdrückte ihn und betrachtete sich selbst als alleinige Quelle alles Guten. (IV, 265)

Nicht eine Aushandlung von Werten ist die Devise, sondern pures Machtgehabe und Unterdrückung, verbunden mit einer ‚selbstgerechten‘ moralischen Diskursmacht, die in der Erzählung das letzte Wort erhält.

Ähnliches gilt auch für *Spiegel das Kätzchen*, wo allerdings noch ein weiterer Aspekt hinzukommt, den ich ‚die Macht des gesellschaftlichen Geredes‘ nennen würde. Es ist nämlich am Ende vor allem ein gängiges Sprichwort, über welches das Wertesystem tradiert wird:

Herr Pineiß aber führte von nun an ein erbärmliches Leben; seine Gattin hatte sich sogleich in den Besitz aller seiner Geheimnisse gesetzt und beherrschte ihn vollständig. Es war ihm nicht die geringste Freiheit und Erholung gestattet, er mußte hexen vom Morgen bis Abend, was das Zeug halten wollte, und wenn Spiegel vorüberging und es sah, sagte er freundlich: „Immer fleißig, fleißig, Herr Pineiß??“

Seit dieser Zeit sagt man zu Seldwyla: Er hat der Katze den Schmeer abgekauft! besonders wenn einer eine böse und widerwärtige Frau erhandelt hat. (V, 310)

„Er hat der Katze den Schmeer abgekauft“. Damit ist offenbar genug gesagt. Der Erzähler überantwortet hier zwar – in lakonischer Rückwendung auf die novel-

listische Tradition – die Wertebildung an die Rahmengesellschaft („seit dieser Zeit sagt man in Seldwyla“); mit dem konventionalisierten, wenig empathischen Spruch und den klischeehaften Attribuierungen (‚böse‘ und ‚widerwärtig‘) findet aber keine Reflexion statt, sondern die Geschichte wird mit einem kollektiven Vorurteil und einem Achselzucken gewissermaßen ‚abgehakt‘.

Waren es also im ersten Teil des Zyklus die Mechanismen gesellschaftlicher Wertung und Normbildung, die sich in buchstäblich fragwürdigen Urteilen, in bloß vermittelter medialer Präsentation, in vermeintlich selbstredenden Superzeichen, in selbstgemachten ‚Machtworten‘ oder in leeren Sprüchen äußerten, so kommen im zweiten Teil der *Leute von Seldwyla* weitere systemische Aspekte zum Tragen: Insgesamt wird die Frage der ‚Medien des Wertens‘ nun auf abstrakterer Ebene verhandelt.

Als ein zentrales, pervertiertes Medium der Wertschöpfung wird das Geld ins Spiel gebracht, wobei die Satzesätze der Erzählungen das Ganze in eine unaufgelöste Nachdenklichkeit münden lassen. In *Kleider machen Leute* ist es am Ende ganz offensichtlich (und zynisch genug) das Geld, das die Welt regiert:

Dabei wurde er rund und stattlich und sah beinahe gar nicht mehr träumerisch aus; er wurde von Jahr zu Jahr geschäftserfahrener und gewandter und wußte in Verbindung mit seinem bald versöhnten Schwiegervater, dem Amtsrat, so gute Spekulationen zu machen, daß sich sein Vermögen verdoppelte und er nach zehn oder zwölf Jahren mit ebenso vielen Kindern, die inzwischen Netthen, die Strapinska, geboren hatte, und mit letzterer nach Goldach übersiedelte und daselbst ein angesehener Mann ward.

Aber in Seldwyla ließ er nicht einen Stüber zurück, sei es aus Undank oder aus Rache. (V, 62)

Seldwyla ist kein Ort, an dem es um Werte oder Wertung geht, sondern lediglich um den ökonomischen Wert, das Geld.

In *Der Schmied seines Glückes* wird – ähnlich materiell orientiert – die Erfüllung in einem reichen Erbe gesehen, der Protagonist verspielt aber sein (vermeintliches) Glück und endet in der banalen Alltagsgeschäftigkeit eines armen Handwerkers, dessen Existenz sich nur noch an einem bescheiden wachsenden Auskommen misst:

Nur in stillen Nächten bedachte er etwa noch sein Schicksal, und einige Mal, wenn der Jahrestag wiederkehrte, wo er die Dame Litumlei bei dem Himbeertörtchen gefunden hatte, stieß der Schmied seines Glückes den Kopf gegen die Esse, aus Reue über die unzumutbare Nachhülfe, welche er seinem Glück hatte geben wollen.

Allein auch diese Anwendungen verloren sich allmählich, je besser die Nägel gerieten, welche er schmiedete. (V, 96)

Hinzu kommt, wie es typisch für die Seldwyler Novellen ist, das Vergessen: Moralisches Nachdenken wird als „Anwandlung“ verworfen und Reue als wertlos betrachtet, was bleibt, ist die äußerliche Wertschöpfung durch stupide und monotone Alltagsverrichtungen.

In *Die mißbrauchten Liebesbriefe* soll sogar die intimste Kommunikationsform, der Liebesbrief, in Kapital umgemünzt werden, es geht um ein Gegeneinander-Ausspielen von Liebe und Geld. Während es zwischen Wilhelm und Gritli am Ende, mit einem lapidaren Happy-End, zu einer Liebesheirat, aber auch einer zuverlässigen Absicherung der ökonomischen Existenz kommt, sind diejenigen, die sich dem Geld verschreiben (noch am Schluss heißt es zweideutig, dass sie ihre Briefe „vermehrt hatten“), „vergessen und verschollen“. Vordergründig könnte diese ironische Wendung als eine Wertung betrachtet werden, es überwiegt aber doch die Indifferenz des lakonischen Erzählers:

Auch der Tuchscherer blieb in der Freundschaft und erhielt sich als ein geborgener Mann, so daß nach und nach eine kleine Kolonie von Gutbestehenden anwuchs, welche, ohne einem heitern Lebensgenusse zu entsagen, dennoch Maß hielten und gediehen. Sie wurden von den Seldwylern ironisch „die halblustigen Gutbestehenden“ oder die „Schlauköpfe“ genannt, waren aber wohl gelitten, weil sie in manchen Dingen nützlich waren und dem Orte zum Ansehen gereichten.

Viktor Störteler aber und seine Kätter waren samt jenen Liebesbriefen, welche sie aus Hunger und Not doch wieder hergestellt, auf sich bezogen und unter vielem Gezänke vermehrt hatten, längst vergessen und verschollen. (V, 179–180)

Ist es in den drei ersten Erzählungen des zweiten Teils jeweils eine ökonomische Orientierung, welche in den Texten ausgestellt wird und die Werteordnung bestimmt, kommen in *Dietegen* die Jurisprudenz und das Militär als Normbildungsinstanzen hinzu:

Auch sie [Küngolt] starb noch in guten Jahren an einer Erkältung, gleich ihrer Mutter, der Forstmeisterin, als nämlich ihr Mann in einem der Mailänder Feldzüge endlich ums Leben kam und auf dem Friedhofe eines lombardischen Kirchleins begraben wurde. Sie eilte hin, in der Absicht, ihm ein Grabmal zu errichten, in der That aber, um ungesehen eine lange Regennacht hindurch auf seinem Grabe zu sitzen, so daß ein Fieber sie in zwei Tagen dahin raffte und sie an der Seite Dietegens ihre Ruhestatt fand. (V, 249)

In *Das verlorene Lachen* sind es die Kirche und die Politik, die als Institutionen der moralischen Orientierung, des Wertens und Urteilens, zur Disposition gestellt werden.

Der Pfarrer, dessen schwache Stunde Justine gesehen hatte, kam zuweilen auch wieder herbei und vertraute sich dem Paare gerne an. Er führte mit schwerem Herzen noch eine Zeitlang seinen bedenklichen Tanz auf dem schwanken Seile aus und war dann froh,

durch Jukundis Vermittlung in ein weltliches Geschäft treten zu können, in welchem er sich viel geriebener und brauchbarer erwies, als Jukundus selbst einst in Seldwyla und Schwanau gethan hatte; denn er, der Pfarrer, glaubte nicht leicht, was ihm einer vorgab. (V, 356)

Fasst man die Tendenzen der Kellerschen Schlüsse zusammen, dann ist Folgendes festzuhalten:

1. Die Schlüsse verweisen – jeder auf seine Weise – auf gesellschaftliche Prozesse, Mechanismen und Institutionen der Normgebung. Dabei entfaltet Keller – ob mit systematischer Absicht oder nicht – ein ganzes Panorama von medialen und diskursiven Entwicklungen, die das Aushandeln von Moralvorstellungen und die Werteorientierung im 19. Jahrhundert bedingen. Oftmals geschieht dies in beißend satirischer Manier oder auch in grotesker Verzerrung.
2. Die Schlüsse werfen durch ihre verwirrenden, oft abgründigen Wendungen mehr Fragen auf, als dass sie Quintessenzen bieten würden.
3. Dadurch entsteht ein neuer Kommunikationsraum zwischen Erzähler und Leser. Der Erzähler weiß zwar keinen Rat, aber er übergibt durch seine lapidaren Schlüsse den Rezipienten die Verantwortung, die vorgeführten Befunde zu reflektieren und zu bewerten. Die Leserschaft ist herausgefordert, in die Lücke zu springen, die „vakant gewordene Positionen von Antworten“ hinterlassen.¹⁵
4. Die Funktion des Erzählens als Kulturpraxis, als Medium gesellschaftlicher Kommunikation und Normbildung, wird auf diese Weise zwar einerseits verabschiedet – andere ‚Medien‘ übernehmen, jedenfalls in den Binnenerzählungen und deren Schlüssen, diese Aufgabe. Andererseits wird das Erzählen aber auch weitergeführt und belebt, nun aber unter veränderten Bedingungen. Eingeschrieben sind die gesellschaftskritische Skepsis und vor allem eine radikale poetologische Selbst-Hinterfragung.
5. Bezieht man diese Überlegungen noch einmal auf die Diagnose Benjamins, dann dürfte deutlich geworden sein: Von einem Ende des Erzählens (oder des ‚Vermögens‘, Geschichten zu erzählen), kann bei Keller keine Rede sein. Er greift vielmehr gerade auf vormoderne Formen zurück, um sie seismographisch in seine Zeit und auf die systemischen Bedingungen der Moderne zu übertragen. Seine Novellen sind in diesem Sinne Indikatoren, sie

¹⁵ Die Theorie Hans Blumenbergs zu Prozessen der Tradierung, in denen Funktionsstellen der Bedeutungsstiftung zwar umbesetzt werden, die zugrunde liegenden Fragen aber mittransportiert werden, greift auch hier: für den Prozess der Transformation von Gattungen und ihrer funktionsgeschichtlichen Bestimmung (Blumenberg 1974, 77).

markieren einen Bruch und zugleich einen Übergang und Paradigmenwechsel: An die Stelle der geselligen Aushandlung von Werten, für die das novellistische Erzählen seit der frühen Neuzeit ein Modell darstellte, tritt der Fingerzeig auf mediale, diskursive und materielle Mechanismen der Normbildung. Der Erzähler bringt mit seinen Diagnosen die Leserschaft in eine aktive Rolle, die Irritationen seiner grotesken und zynischen, lapidaren und zugleich tiefsinnigen Schlüsse fordern sie zu jener kritischen Reflexion heraus, die die Seldwyler verweigern. Insofern kann hier von einer narrativen Ethik gesprochen werden: Die Texte vermitteln selbst keine ethischen Prinzipien, aber sie laden dazu ein, das Gespräch über sie zu beginnen, also Ethik als kritische Metareflexion von Moral zu betreiben. Mit dieser subtil ins Werk gesetzten neuen Art des Dialogs befördert Gottfried Keller zugleich eine Verschiebung bzw. – im Blumenbergschen Sinne – eine Umbesetzung des Gattungsmodells.

Das Kellersche Konzept folgt übrigens nicht nur ideellen, sondern auch handfesten ökonomischen Interessen – wie die zahllosen Briefe an seine Verleger in dieser Sache belegen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass gerade Kellers Novellen die Umbruchssituation des Erzählens im 19. Jahrhundert auf äußerst scharfsichtige Weise reflektieren. In einem Brief an Hermann Hettner vom 26. Juni 1854, in dem sich Keller intensiv mit der Geschichte und mit Erscheinungsformen literarischen Erzählens auseinandersetzt, äußert sich der Autor – ganz offensichtlich und ausdrücklich auch mit Blick auf die etymologische Herkunft und Verlaufsgeschichte der Novelle – über die konstitutive Dynamik und die jeder Gattungsentwicklung eingeschriebene Notwendigkeit des historischen Wandels. Und er stellt dort fest: „Neu in einem guten Sinn ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht“ (XXI, 440).

Literatur

Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Blumenberg, Hans. *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, erster und zweiter Teil. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

Boccaccio, Giovanni. *Das Dekameron*. Übers. Karl Witte. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe in vierzig Bänden. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 ff.

- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004.
- Honold, Alexander. „Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)“. *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 47–86.
- Kaiser, Gerhard: *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Lubkoll, Christine. „Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell“. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 36.3 (2008): 381–402.
- Lubkoll, Christine. „Erzählen“. *E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Christine Lubkoll, Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2015. 363–368.
- Nebrig, Alexander. „Der ethische Spielraum in Kleists *Erzählungen*“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 53 (2009): 198–225.
- Neumann, Gerhard. „Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* – Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*“. *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hg. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers. Stuttgart: Cotta, 1984. 433–460.
- Schlaffer, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Storm, Theodor. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. Karl-Ernst Laage, Dieter Lohmeier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987 f.
- Tieck, Ludwig. *Schriften*. Berlin: Reimer, 1828–1854.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen“. *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 24–44.

Fritz Breithaupt

Narrative Reaktanz: Moral und Erzählen

Der grüne Heinrich und Pankraz, der Schmoller

Erzählen erzeugt Erwartungen, und ohne Erwartungen gäbe es keine Narration (Miall 1995, 275). Erwartungen beinhalten die Möglichkeit ihres Fehlgehens, vor allem aber setzen sie die Verzögerung des Endes voraus. Narration ist insofern die Erwartung des verzögerten Endes. Das Ende einer Narration ist durch diese Erwartungen aufgeladen und steht in der Pflicht, die Anfänge und die Erwartungen zu legitimieren. Erwartungen des verzögerten Endes können sich auf das konkrete Eintreten von Fakten beziehen, doch meist sind sie moralisch mit Bedeutung aufgeladen: Wir erhoffen ein gutes und verdientes Ende für die Figuren, und in manchen Fällen die angemessene Strafe. Wohl in jeder Narration gibt es solche Wesen, denen vom Rezipienten ein planendes und fühlendes Innenleben unterstellt (Zunshine 2006, 3–15) und ein ihnen angemessenes Ende gewünscht wird. Auch im Phänomen der Spannung, als Ausdruck gespaltenen Erwartung, geht es um Moral im weiten Sinne (Caroll 2003, 128–143), insofern zugleich ein erhoffter und ein befürchteter Lauf der Dinge antizipiert werden (Ortony et al. 1998, 109–133). Entsprechend können Rezipienten in jeder Narration das verzögerte Ende als eine Belohnung oder Bestrafung der Protagonisten auslegen und tun dies auch regelmäßig (Flesch 2007, 31–45). Insofern drehen sich Narrationen nicht zufällig regelmäßig um moralische Fragen, sondern *sind* strukturell moralisch.

Doch wie genau? Und was folgt daraus? Ist Moral mit ihren Dogmen und ihrer Pedanterie nicht ein Problem für ästhetische Texte?

Keller antwortet auf diese Frage, indem er die narrativen Erwartungen von Moral in seinen Texten affirmiert und zugleich als Mittel der Persönlichkeitsbildung seiner Figuren erkennt. Das moralische Ende wird vom Leser erhofft und erwartet; und diese Erwartung scheint auch die Figuren in den Erzählungen anzutreiben, doch nicht als Zuversicht, es werde alles gut, sondern als unheimliche Macht, der sie sich zu widersetzen versuchen. Just in der Verweigerung der Auflösung von moralischen Erwartungen, also den aktiven Verzögerungen, verdichtet sich die Figur zum Charakter. So widersetzen sich etwa Heinrich ebenso wie Pankraz den Erwartungen der Leser, sie werden sich als gute Söhne erweisen. Die Erwartung des moralisch richtigen Endes springt hier also quasi von der Leseerfahrung auf die Charaktere über, die auf diese Erwartung reagieren, indem sie sich widersetzen. In der Psychologie bezeichnet man diesen Effekt

des Sich-Widersetzens als Reaktanz, und insofern kann hier von einem Effekt der ‚narrativen Reaktanz‘ gesprochen werden, da die Figur auf die Leseerwartungen zu reagieren scheint. Charakter entsteht im Verzögern – um in Kellers Wort zu bleiben: in Scham und im Schmollen.

In zahlreichen Narrationen werden die Individuen durch das Erleiden von Unrecht psychologisch derart geprägt, dass sie die aktive Wiederholung dieses Erleidens einüben (dies gilt sowohl für den grünen Heinrich wie für Pankraz, den Schmoller, aber auch etwa für die sich zurückziehenden Käuze wie den Schulmeister in *Die mißbrauchten Liebesbriefe*). Kellers Interesse gilt dabei vor allem den Figuren, die auf Anschuldigungen oder auch erlebte Ungerechtigkeit hin nicht in der Lage sind, sich zu verteidigen. Das Erdulden einer moralischen Ungerechtigkeit führt bei diesen Figuren zur Ausbildung einer pathologischen Innerlichkeit, die sich nicht adäquat mitzuteilen weiß, dafür aber über eine besondere Fähigkeit der romantischen und ästhetischen Rezeptivität verfügt. Ich, Liebe und Ästhetik werden ihnen zum Trauma. Doch Keller sieht auch Auswege.

Den folgenden vier Abschnitten entsprechen die Thesen:

1. Narrative Werke benutzen vielfach einen moralischen Code, der auf die Erwartung einer angemessenen Belohnung oder Strafe zielt.
2. Der moralische Code im Erzählen drückt sich in einer Dualität von Testverfahren und Sanktionierungen aus, dergestalt, dass während des Lesevorgangs erst mit Verzögerung erkannt wird, ob getestet oder sanktioniert wird.
3. Als Reaktion auf erfahrenes Unrecht besteht bei Keller das zentrale entwicklungspsychologische Moment der Genese des Ich in der Verweigerung von moralischer Auflösung wie etwa in „Scham“ und „Schmollen“. Das pathologische Ich wird zur Falle der Innerlichkeit.
4. Das pathologische Ich ist mit erhöhter Rezeptivität für romantische Liebe und Ästhetik ausgestattet. Diese überfallen das Ich traumatisch, können aber unter Umständen bewältigt werden. Liebe und Ästhetik sind bei Keller insofern fundamental zweiseitig als einerseits traumatisierend und andererseits ermächtigend.

Die beiden Werke, auf die sich dieser Aufsatz vor allem bezieht, sind die erste Fassung von *Der grüne Heinrich* und *Pankraz, der Schmoller*, also Werke der gleichen Schaffensphase Kellers, die 1854–1856 erscheinen.

I Der moralische Code

In seiner berühmten Analyse eines narrativen Textes von Balzac identifiziert Roland Barthes fünf Codes, die den literarischen Text strukturieren und die als Matrix aller narrativen Texte angeboten werden (Barthes 1976, 7–35). Drei dieser Codes sind punktuell, zwei dagegen sind sequentiell und verbinden vergangene und künftige Ereignisse. Die statischen Codes verleihen dem Textmaterial eine größere Dichte, indem sie etwa per Referenz, semantischem Feld oder allegorischer Anspielung Kontexte hinzuziehen. Doch zum Verstehen, was Narration ausmacht, sind die beiden sequentiellen Codes entscheidend, denn in ihnen geht es um Erwartungen. Den einen dieser Codes nennt Barthes den Code der Handlungen, die beginnen, fortlaufen, bis sie zu einem Ende kommen. Dem Klopfen an der Tür folgt das Öffnen der Tür und die Begrüßung. Der zweite sequentielle Code ist der hermeneutische Code der Rätsel: Eine rätselhafte Gestalt erscheint, und die Leser behalten diese Figur im Kopf, fügen die Indizien zusammen, die zur Lüftung der Identität und ihres Geheimnisses führen, bis dies endlich am Ende von *Sarrazine* geschieht. Barthes beschreibt diese fünf Codes als das musikalische Programm, das einem narrativen Text zugrunde liegt.

Hätte Barthes statt Balzac Keller gelesen, wäre er vermutlich zu einem anderen Ergebnis gekommen. Sicherlich sind die drei punktuellen Codes auch bei Keller zu finden und decken, etwa mit den Referenzen auf die Nation und ihre Verfassung, eine Reihe von symbolischen Konstellationen und strukturierende Oppositionen ab. Ebenso finden sich die beiden von Barthes beschriebenen sequentiellen Codes. Doch es fehlt ein entscheidender Zug, der die narrativen Texte von Keller nach vorne treibt, ein dritter sequentieller Code, der die Erwartungen antreibt.

Bei diesem dritten Code handelt es sich um den Code der einfachen Moral, der in der Erwartung besteht, dass jeder erhält, was er verdient.¹ Die Handlungen, Unterlassungen, Motivationen und Emotionen der Figuren werden am Ende aufgerechnet, als handle es sich um eine ökonomische Bilanz.² Kellers Erzählungen zeigen durchweg ein feines Gespür dafür, wer was für ein Schicksal verdient. Die Aufrichtigkeit einer jeden Gerechten wie etwa Frau Regel Amrain oder Ursula soll am Ende belohnt werden, die kleinen Lumpen wie die drei Kammacher oder Pineiß sollen ihre Strafe erhalten. Narrative Erwartung entzündet und verdichtet sich am Charakter der Figuren. Mit jedem Auftreten der Figur wird die Erwartung aufgerufen, nun würde er oder sie das verdiente

1 Zur einfachen Moral vgl. Jolles (1930, 218–246).

2 Vgl. dazu Cuonz (2019, 105–123); Hörisch (1983); Breithaupt (2008, 149–156 und 166–177).

Schicksal erhalten. Und wenn Schicksalsschläge und Veränderungen des Glücks eintreten, kann fein berechnet werden, wie angemessen dieses Schicksal war. Der Vorschlag lautet also in aller Kürze, dass Kellers Erzählungen von einem moralischen Code geprägt sind, der die Erwartungen des Ablaufs der Narrationen strukturiert.

Sequentiell ist dieser moralische Code, da er eine deutliche Zeitdimension besitzt. Wenn ein Charakter moralisch verwerfliche Dinge tut (oder etwa nur seine Hilfe verweigert und nichts tut), wächst die Erwartung immens, dass die Tat eine Konsequenz haben wird. Wenn jemand ein Unrecht erleidet, besteht dieses Unrecht fort in der Erwartung eines Ausgleichs. Zugleich besteht die Ungewissheit, wie und ob dieses Unrecht ausgeglichen wird, denn nicht alles, was passiert, entspricht der einfachen Moral. Es gibt Ungerechtigkeiten, die als Tragödie fortbestehen. Kein Automatismus führt zum Happy End. Auch auf den grünen Heinrich wartet bei der Heimkehr der ersten Fassung keine Mutter.

Ein paar Vorbehalten soll hier entgegnet werden. Wenige Geisteswissenschaftler hören heutzutage gerne von Moral. Der moralische Code ist bereits im 19. Jahrhundert in Verruf geraten. Moralische Autorität gilt als zu pädagogisch, schulmeisterlich und autoritär. Keller selbst hat zu dem negativen Bild von dogmatischer Moralität in Figuren wie dem strafwütigen Lehrer zu Beginn von *Der grüne Heinrich* beigetragen. Die negative Einstellung gegenüber dem Moralischen zeigt sich deutlich in der modernen Rezeption von Keller, in der etwa statt Moral lieber Kellers Symbolik oder Ironie betont wird. Vielleicht erscheint die Moral zu offensichtlich, als von Interesse zu sein. Zur Rückerinnerung an die Zentralität und Komplexität des Moralischen sei dieser Artikel geschrieben.

Ein Einwand könnte darin bestehen, dass ja nicht alle Geschichten Kellers ein gutes Ende finden. Doch auch wenn Figuren nicht erhalten, was sie verdienen, wie in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, bleibt beim Lesen die Hoffnung bestehen, es könne alles anders kommen, als der Titel der Geschichte vorwegnimmt. Der moralische Code besteht in eben dieser Erwartung, die beiden Titelhelden hätten es besser verdient, weiter.

Was ich hier zunächst vorschlagen will, ist, dass wir als Leser Kellers nicht umhin kommen, die Bedeutsamkeit des moralischen Narrativs der Sanktionierung beziehungsweise des moralischen Codes anzuerkennen. Besonders deutlich wird nun, dass Keller zum einen mit den Erwartungen von Moral arbeitet, zum anderen aber auch auf der Ebene der Handlungen (*diegesis*) die Effekte von moralischen Erwartungen zur Ausbildung von Persönlichkeitsstrukturen untersucht. Statt Moral zu ignorieren, ist es angemessener zu beobachten, wie Keller den moralischen Code entfaltet, und dabei auch zeigt, wie dieser Monster generiert.

II Dualität des moralischen Erzählens

In dem Verhältnis von narrativer Figur (Charakter) und Narration zeigen sich zwei Tendenzen. Zum einen führen die Handlungen der Figuren zu moralischen Beurteilungen der Figuren. Zum anderen erwarten die Leser, dass die in den Figuren angelegten moralischen Qualitäten sich narrativ in Belohnung oder Strafe ausdrücken werden. Im ersten Fall geht die Bewegung von den Handlungen zur Beurteilung der Figur, im zweiten Fall geht die Erwartung von der Figur auf die kommenden Handlungen bzw. narrativen Ereignisse.

Diese erste Richtung, die von der Narration zur Figur führt, kann als Test beschrieben werden. Hier steht die narrative Entwicklung vor der Figur, deren Profil erst als Produkt ihres Verhaltens Kontur und charakterliche Züge erhält. Immer wieder werden die Figuren erprobt. Es gibt bei Keller etwa viele Figuren, die in moralischer Hinsicht zunächst irgendwie in der Mitte stehen, die sich weder direkt moralischer Vergehen schuldig machen noch Gutes tun. Leser erwarten in derartigen Erzählungen, dass sich entscheiden wird, wie es sich mit dem Charakter dieser Figuren verhält. Hier spielt die narrative Entfaltung die Rolle eines experimentellen Regimes mit ungewissem Ausgang, in dem der Charakter einer Figur auf die Probe gestellt wird. Zur Inszenierung derartiger Tests liebt Keller die Szene der Versuchung. In vielen seiner Texte findet sich eine „Versuchung“ (IV, 199), die einen Menschen manipulierbar macht, so wie die entfachte Verliebtheit einen Schulmeister zum Schreiben bringt (*Die mißbrauchten Liebesbriefe*) oder der pädagogische Trick der Mutter den Sohn zum Demokraten erzieht (*Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*). Auch *Spiegel, das Kätzchen* inszeniert und reflektiert die tödliche Versuchung, sich den Bauch vollzuschlagen. Diese Form von narrativer Erwartung ist von Vivasvan Soni als Test-Narrativ beschrieben worden, welches die Aufgabe hat, die Glückszustände der Protagonisten zu verschieben, bis der Test entschieden ist (Soni 2007, 120–123).

Die zweite Richtung ist diejenige der Sanktionierung. Wenn die Leser bereits Informationen zu einer Figur haben, tritt regelmäßig die Erwartung ein, sie würde nun die verdiente Strafe oder Belohnung erhalten, die sie verdient hat. Hier hat die Figur Primat vor der Narration, und die Aufgabe der Narration besteht darin, das erwartete Ende auszubuchstabieren. William Flesch hat argumentiert, dass Narrationen durch diese Erwartung strukturiert werden und dass die evolutionäre Funktion von Fiktion im Allgemeinen darin bestehe, die Notwendigkeit der angemessenen Strafe zu plausibilisieren und Menschen entsprechend zur altruistischen Bestrafung zu motivieren (Flesch 2007, 31–45), um damit allen die Notwendigkeit der Kooperation vor Augen zu führen.

Der moralische Code hat entsprechend zwei Dimensionen: erstens das fortwährende Ansammeln von moralischem Kapital durch Test-Verfahren und zweitens die Erwartung, dass das im Charakter aufgestaute moralische Kapital narrativ sanktioniert wird. Beide dieser Dimensionen treffen sich in der Doppeldeutigkeit des Fällens eines Urteils: Urteile werden als Ergebnis eines Tests gefällt und Urteile werden in der Sanktion vollstreckt. Mit dem Urteil im doppelten Sinne als Feststellung eines Befundes und der Sanktion (Strafe-Belohnung) ist die Sequenz abgeschlossen und das Narrativ zu einem Ende gekommen.

Aus dieser Doppelung beider Tendenzen ergibt sich nun eine bemerkenswerte Konsequenz: Leser wissen regelmäßig nicht, ob die Figuren nun weiter narrativ auf die Probe gestellt werden (Test) oder ob sie bereits sanktioniert werden (Sanktion). Leser erwarten etwa eine Strafe, aber stattdessen rehabilitiert sich die Figur. Oder wir erwarten, dass eine Figur nun auf die Probe gestellt wird, und erfahren stattdessen von ihrer Belohnung. Gottlieb Keller nutzt diese Doppelung in vielen seiner Werke zur Erzeugung von narrativer Spannung. Die Ungewissheit darüber, ob getestet oder sanktioniert wird, steigert die Aufmerksamkeit. Es herrscht verschärfte Beobachtung, die über moralische Angemessenheit entscheidet.

Auf skurile und durchaus unheimliche Art und Weise ist dies in *Die drei Kammacher* umgesetzt: Die drei Gesellen denken, sie werden getestet, während die Seldwyder Zuschauer den Wettlauf bereits als Schauspiel, Spießrutenlauf und damit Strafe sehen. Am Ende verlieren die Leser dort ebenso wie die Dorfbevölkerung das Interesse daran zu erfahren, wer denn nun eigentlich das Rennen gewonnen hat. Und eben in diesem Desinteresse manifestiert sich das Verdikt des moralischen Codes: Die verdiente Strafe der Kammacher ist, dass sie aus der Aufmerksamkeitsökonomie ausgeschlossen werden. Jeder Test kann so zur Strafe werden, jede Strafe ist zugleich eine Probe, sich doch zu bewähren, und jede moralische Geschichte kann auf verschiedene Art und Weise erzählt werden (Breithaupt 2012).³

Auch Ironie und Satire gehören hierher: Es besteht stets die Möglichkeit, dass die satirische Beschreibung oder etwa die Benennung als „blöde Gans“ bereits die Strafe ausmacht. Umgekehrt ist bereits das Mitgefühl, welches der Er-

3 Auch die berühmte Stelle der bemalten Wanze gehört hierher. Die Lektion könnte heißen: Die arme Wanze wurde misshandelt, lauf weg! Oder: Wandere in die Welt, hier gehörst Du nicht hin. Doch Jobst, der Kammacher, von dem die Leser zu diesem Zeitpunkt noch annehmen dürfen, dass er der Protagonist sei, deutet die Wanze als Ermutigung, alles zu tun, das Rennen zu gewinnen, um hierzubleiben. Was bereits als (im Falle der Wanze unverdiente) Strafe oder als Warnung erscheint, deutet er als Test mit ungewissem Ausgang um (IV, 245).

zähler den Figuren widmet, Teil der Belohnung oder vielleicht auch die einzige Belohnung, wie in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

Eine ethische Frage von großer sozialer, politischer und juristischer Bedeutung besteht darin, ob vergangenes Übel durch Reue oder spätere gute Taten aufgewogen werden kann. Einfacher gefragt, kann man eine schlechte Tat durch einige gute Taten ausgleichen? Diese große Frage ist nicht unser direktes Thema, sei hier nur insofern angeschnitten, als Keller sich in der Tat mit dem möglichen Verjähren oder Abgelten von Schuld auseinandersetzt (Cuonz 2019, 105–123.).

III Verinnerlichung: Moral wird Psychologie (Heinrich)

Trotz der benannten Komplikationen bleibt der moralische Code weitgehend simpel: Leser und Hörer erwarten die moralische Konsequenz von Taten. Diese Erwartung ist stark, und insofern darf man William Flesch zustimmen, der die Erwartung für grundlegend für das Lesen von Literatur und die Verbreitung von Alltagsgeschichten hält (Flesch 2007, 7–52). Die oben genannten Komplikationen wie etwa die Ironie und die Doppelung von Test und Sanktion tragen sicher dazu bei, die Leser bei der Stange zu halten und ihnen kognitiv interessante Arbeit zu verschaffen. Doch viel ästhetisches Kapital ist daraus nicht zu schlagen, es handelt sich um keine strukturelle Zweiwertigkeit, Ambiguität oder Ambivalenz (vgl. Berndt/Kammer 2009).

Doch Keller zeigt die Produktivität des moralischen Codes und der Erwartung von Moral in der Begründung der Psyche und der Fundierung des ästhetischen Empfindens. Auch hier müssen wir zwischen der Leseerwartung (Roland Barthes) und der Ebene des Dargestellten (*diegesis*) unterscheiden, wobei Keller beide nun ineinander verzahnt: Die Figuren scheinen nun quasi auf die Leseerwartung zu reagieren, indem sie sich entziehen und die moralische Auflösung verhindern.

Speziell werden wir uns mit den Effekten des verzögerten Eintreffens moralischer Gerechtigkeit auseinandersetzen. Die verzögerte Auflösung ist natürlich auch bei anderen sequentiellen Codes entscheidend: Sequenz gibt es nur, weil nicht alles sofort passiert und das Geheimnis eben nicht sofort gelüftet wird. Im Falle der Moral zeigt Keller Effekte für die Persönlichkeitsentwicklung auf, was passiert, wenn moralischen Erwartungen nicht entsprochen wird.

Die Betonung der moralischen Erwartung findet sich in der Feinfühligkeit mancher männlicher Figuren, denen eine moralische Ungerechtigkeit widerfährt und die sich daraufhin als Opfer begreifen und dann wie etwa Heinrich und Pankraz vielleicht auch als solches inszenieren. Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht die Szene des Schulverweis von Heinrich: Als Heinrich von den Mitschülern zum Sündenbock eines Schulstreiches erklärt wird, schweigt er, was er wie folgt begründet:⁴

Das ängstliche Lügner, die Zungengeläufigkeit, Strafe von sich abzuwenden, das hartnäckige Feilschen um dieselbe waren mir unmöglich; glaubte ich eine solche verdient zu haben, so nahm ich sie schweigend hin, schien sie mir zu ungerecht, so schwieg ich ebenfalls, und nicht aus Trotz, sondern ich lachte innerlich ganz frohmüthig darüber und dachte, der Richter hätte das Pulver auch nicht erfunden. (III, 217)

Entsprechend nutzt er die Chance nicht, dem Schulrat den tatsächlichen Hergang der Ereignisse zu berichten. So lässt er es zu, fälschlich als Rädelsführer von der Schule verwiesen zu werden. Ganz gleich, was ihm vorgehalten wird, Heinrich schweigt, handelt nicht im eigenen Interesse. An seinem äußeren Verhalten ist nicht abzusehen, ob er schuldig oder unschuldig ist. Dennoch geht das Schweigen nicht spurlos an ihm vorüber. In ihm erwächst das umso festere Gefühl der Überlegenheit, wenn der Richter irrt. Es entsteht Innerlichkeit. Moralische Ungerechtigkeit führt zur verweigerten Erzählung und aufgestauten Narrativität im Ich.

Amartya Sen argumentiert, dass die erlebte Ungerechtigkeit Anstoß der Entwicklung des Gefühls von Gerechtigkeit ist (Sen 2010, 7–12). Doch bei Keller ist die erlebte Ungerechtigkeit vor allem Anstoß der Entwicklung dieser pathologischen Individualität als Ausdruck der Reaktanz der Figur gegenüber dem Unrecht und zugleich auch des moralischen Codes des literarischen Texts. Pathologisch ist diese Innerlichkeit, weil sie zwanghaft ist und das Individuum gegenüber moralischen Anschuldigungen schutzlos positioniert; dem Individuum bleiben nur Rückzug und Kompensation durch Umwertung der traumatisierenden Eindrücke. Der Meister dieser Kunst ist natürlich Pankraz.

Es gibt im Werk von Keller eine Vielzahl von Figuren, die sich der Narration, Kommunikation und überhaupt dem menschlichen Austausch zu entziehen versuchen. Es handelt sich dabei um Einzelgänger, Eremiten, sonderbare Käuze, Exilanten und Wegläufer. Gemeinsam haben sie, dass sie sich nicht offenbaren, ihre Geschichte nicht teilen, vor allem nicht denjenigen gegenüber, denen sie zugetan und in die sie verliebt sind. Und sie alle hatten moralische Erfahrun-

⁴ Vgl. zu dieser Frage der pathologischen Ich-Werdung in *Der grüne Heinrich* ausführlicher Breithaupt (2007, 152); Jennings (1983, 215–225).

gen einer Ungerechtigkeit, die zur Ausbildung ihrer Nicht-Kommunikation geführt oder wesentlich beigetragen hat. Bemerkenswert ist dabei, dass die Einzeltäter dabei durchaus zur Selbst-Stilisierung als Opfer beitragen. Es gibt zwar ein Unrecht, aber sie affirmieren es dabei auch mehr oder weniger oder provozieren es wie Pankraz bei seinen Prügeleien. Aus dem passiven Erleiden von Unrecht wird hier eine aktive Affirmation der Opferrolle.⁵

Das Verweigern von Mitteilung hat vor allem eine Konsequenz: Weil sie sich nicht äußern, bildet sich ihre Innerlichkeit umso stärker aus. Keller kennt hierfür mehr als eine Metapher, in *Pankraz, der Schmoller* wird sie im Schmollen Teil des Titels der Geschichte. In *Der grüne Heinrich*, vor allem in der ersten Fassung, wird sie als Scham, aber auch als Schweigen verdichtet. Heinrich schämt sich stets dann, wenn er sprechen sollte, etwa als es darum geht, der Schulbehörde gegenüber seine nur eingeschränkte Schuld zu erklären, oder als es darum geht, seine längst erratbar gewordene Verliebtheit zu gestehen. Stattdessen überkommt Heinrich Scham. Er schweigt beziehungsweise leugnet alles ab. Er schämt sich vor allem und jedem, vor sich selbst und sogar vor dem Gott seiner Gebete.⁶ Auch seine Armut beschämt ihn regelmäßig. Und alle diese Figuren haben ein monströses Innenleben, das reich an Romantizismen ist.

Hier nun liegt das entwicklungspsychologische Moment der Verzögerung der moralischen Auflösung begründet. Schweigen, Schmollen und Scham sind einerseits der Zustand der Stagnation, Unterlassung und Nicht-Kommunikation, andererseits aber auch das Geburtsbett von Innerlichkeit. Diese wiederum manifestiert sich in Leidenschaften wie der romantischen Liebe, der Kunst und der ästhetischen Rezeptivität, sowie der Unstetigkeit und Reiselust. Anders gesagt, die Unterbrechung oder Einfrierung des moralischen Codes gebiert das Monster des Ich. Gerade weil Heinrich so verschämt ist, sich Anna zu nähern, vertieft sich sein Empfinden zur Liebe. Umgekehrt wird seine körperliche Liebe mit der schönen Judith, der gegenüber er keine Scham empfindet, nicht zur eigentlichen Liebe.

Vermuten darf man etwa, dass Keller auch der Charakterisierung des Malers Römer einen ähnlichen Mechanismus zugrunde gelegt hat, denn auch dieser Mann verbirgt aus Scham seine ökonomischen Verhältnisse und damit seine

5 Diese Aktivität der Verweigerung und Negation wird von Fritz Wölckens Untersuchung vernachlässigt, wenn er Pankraz ausschließlich als passiv einschätzt. Der einfache Dualismus führt Wölcken dann bezeichnenderweise zu seiner Einschätzung von Pankraz' Verhalten als „unnatürlich“ (IV, 329) und der Novelle als eigentlich gescheitert (Wölcken 1935).

6 So schämt sich Heinrich gegenüber dem Gott seiner Gebete gerade dann, als er ihn „deutlicher erfaßte“, so dass sein „Umgang mit Gott sich verschämt zu verschleiern begann“. Heinrich diagnostiziert: „Es war Scham vor mir selber“ (III, 95).

Abhängigkeit von der Bezahlung durch Heinrichs Mutter. Seine Scham kompensiert er durch Größenwahn und stilisiert sich zum „verborgene[n] Mittelpunkt aller Weltregierung“ (XII, 55). Die Scham als Hemmung gebiert Kompensationsfantasien wie Liebe und Genialität. Die gesamte ästhetische Existenz eines Römers und des Ich im Allgemeinen werden zu skurrilen Rückzugsfiguren gegenüber den Anforderungen der Welt. Und so wuchert Innerlichkeit in pathologischen Dimensionen aus.

Ähnliches gilt zunächst für Pankraz. Weil er sich nicht mitteilt, muss er fliehen und auch bei ihm wird seine Zuneigung zur pathologischen Liebe. Auch der kauzige Schulmeister Wilhelm in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* ist in seiner Innerlichkeit und seiner kleinen Welt gefangen.

IV Von der Moral zur Ästhetik (*Pankraz, der Schmoller*)

In *Pankraz, der Schmoller* (1856) verweigert sich der Protagonist den Erwartungen seiner Umwelt und auch der Leser. Es wäre durchaus denkbar, dass eine der Inspirationen der Geschichte in Melvilles *Bartleby, the Scriviner* (1853) zu finden wäre (Schlaffer 1993), denn auch dort findet sich die narrative Reaktanz umgesetzt, wenn eine Figur auf die Leseerwartungen durch Verweigerung zu reagieren scheint. Diese narrative Reaktanz der Verweigerung wird im Text „Schmollen“ genannt. Im Folgenden soll es nur um die zentrale narrative Entwicklung gehen, die von der Moral zum Schmollen, dem Ich, von dort zu Liebe und Ästhetik und schließlich aus allem wieder hinausführt. Dieser Synopse entspricht durchaus das abenteuerliche Tempo der kleinen Geschichte auf vier Kontinenten.

Der erste Schritt dieser Entwicklung ist nun hinlänglich bekannt. Die Figur Pankraz zeigt ebenso wie Heinrich, dass der moralische Code zur Ausbildung einer durchaus pathologischen zumindest aber pathetischen Innerlichkeit führen kann, wenn sie aufgestaut wird. Das erste Kernnarrativ ist der Butterklau. Pankraz wird, wie ihm scheint, Unrecht angetan, wenn seine Schwester ihm etwas Butter vom Kartoffelbrei abzieht, und um eben diese ihm schrecklich erscheinende moralische Misshandlung zu betonen und seine Wunde zur Schau zu stellen, schmollt er. Das heißt, weil er auf das kleine Vergehen nicht (anders) zu reagieren weiß, schweigt er, entzieht sich und fühlt sich innerlich überlegen. Er steigert die Ungerechtigkeit wie einen archimedischen Punkt zum Gegenstand seines Innenlebens.

Wie bei Heinrich verleiht diese aufgestaute Innerlichkeit und Unfähigkeit Pankraz', sich zu artikulieren, seine Identität. Laut Titel ist er als Ganzes ein „Schmoller“. Diese Identität ist traumatisch, insofern er sie stets performativ wiederholt, ohne sie zu kontrollieren. Sein Schmollen veranlasst ihn zur Flucht in die Welt und dort wiederum in das Verhältnis der Einordnung in ein klares System von Hierarchien, in dem er Anweisungen bekommt, nämlich dem Militär. Sein Schweigen und Schmollen kommen ihm hier zu Gute und er steigt in den Rängen auf.

Innerlichkeit, vor allem pathologische Innerlichkeit, prädestiniert zu Imagination, Liebe und Ästhetik (Plumpe 1985). Pankraz ist Sternenschauer und Apologet der Schönheit. Weil er sich Lydia erst sehr spät mitteilt, also weil er weiter schmollt, wird seine Zuneigung zu ihr zur Liebe und sie zum Inbegriff der Schönheit für ihn.

Das große Ärgernis von *Pankraz der Schmoller* besteht darin, dass Lydia Pankraz zur Offenbarung und zum Erzählen seiner Geschichte bewegt, aber die von ihm gestandene und von ihr ausgelöste Liebe keineswegs teilt. Vielmehr geht es ihr schlicht darum, ihn auf ein ihr vertrautes Muster umzubiegen, dass nämlich alle Männer ihr zu Füßen liegen. Seine Offenbarung wird ihr schlicht zum ‚Beweis‘ ihrer Überlegenheit. Sie will Pankraz als Trophäe in ihre Sammlung einfügen. Gert Sautermeister hat Lydia entsprechend als „Teufel“ und „Kokette“ bezeichnet (Sautermeister 1990, 283). Doch dieser Ausdruck vernachlässigt, dass Lydias Psyche derjenigen von Pankraz strukturell ähnelt: Wie Pankraz leidet sie unter der Verzögerung von Anerkennung. Lydia erwartet und fordert die Anerkennung ihrer Schönheit, Pankraz fordert die Anerkennung seiner Rechte. Dort, wo diese Anerkennung nicht kommt, bleiben beide gefangen in ihrer Erwartung. Dies wirkt sich negativ auf ihre Mitmenschen aus, die Opfer der Rache werden: Lydia, indem sie alle Männer um sich her erniedrigt, und Pankraz durch das Im-Stich-Lassen der Familie. So wird auch Pankraz zum Teufel. Und am Ende macht Pankraz auch Lydia zur Trophäe seiner Sammlung, wie sie zuvor ihn, stellvertretend in dem Löwenfell. Dazu im Folgenden.

Zur Frage, wie sich Schönheit offenbart, gibt die Novelle eine interessante Antwort:

Vor dem vermeintlich guten und liebevollen Weibe hatte mein Herz gezittert, vor dem wilden Tiere dieser falschen gefährlichen Selbstsucht zitterte ich so wenig mehr, als ich es vor Tigern und Schlangen zu tun gewohnt war. Im Gegenteil [...] war ich plötzlich so kalt und besonnen [...] wie ein Jäger es sein kann, der statt eines edlen scheuen Rehes urplötzlich eine wilde Sau vor sich sieht. Ein seltsam gemischtes, unheimliches Gefühl von Kälte freilich, wenn ich bei alledem die Schönheit ansehen mußte, die da vor mir glänzte. Doch dies ist das unheimliche Geheimnis der Schönheit. (IV, 57)

Die Rezeption der Schönheit wird in der ästhetischen Theorie durchaus bisweilen als ein solches „gemischtes [...] Gefühl“ (IV, 57) bezeichnet, und Kellers Narrativ zeigt die Mischung präzise auf: Gemischt ist dieses Gefühl, weil es sich aus Dualität der traumatischen Handlungsunfähigkeit einerseits, also dem Zittern, und der kalten Jagdlust andererseits speist. Schönheit für Keller besteht in dem Hin und Her zwischen dem rezeptiven Gefangensein und der Möglichkeit der Beherrschung, und die Liebe entsprechend zwischen der romantischen Verehrung und enthemmter Sexualität. In dem Theater der Psyche von Pankraz bestehen zu diesem Zeitpunkt nun zwei Figuren: das schmallende Ich und der kaltblütige Jäger.

Der traumatischen Schönheit entkommt man nicht. Pankraz flieht aus der englischen Armee in Indien, vergnügt sich in den Pariser Theatern, wird dort aber an Lydia erinnert, flieht nach Afrika und wird dort erneut an Lydia erinnert. Dort kommt es in der Löwenjagd zur entstellten Trauma-Wiederholung. Der Text legt in vielerlei Hinsicht nahe, dass der Löwe für Pankraz als eine Substitution von Lydia fungiert⁷ und dass Pankraz in der gefährlichen Jagd sein Trauma der Beziehung zu Lydia wiederholt.⁸ Erneut befindet sich Pankraz in der Situation der unheimlichen Schönheit: Er ist zugleich einerseits gefangen im Stillstand und ist andererseits kaltblütiger Jäger. Doch war er bei Lydia nur symbolisch ein Jäger, ist er es nun wirklich, ebenso wie Löwen-Lydia trotz aller Ähnlichkeit eben doch ein Tier ist.

Es sei angemerkt, dass Keller im Allgemeinen und auch in diesem Text ein Verfahren der Echos, verschobenen Substitutionen oder Analogien (im Sinne von Douglas Hofstadter; Hofstadter 1995) verwendet. Es sei hier neben der Analogie von Pankraz-Lydia und Lydia-Löwe nur kurz auf den Fall von Pankraz' moralisch guter Tat hingewiesen, als er eine junge indische Braut rettet, die rituell mit ihrem verstorbenen uralten Ehemann verbrannt werden soll. Pankraz rettet sie aus den Flammen und es gelingt ihm, einen Mann und Neuanfang für die Braut zu finden. In dem Paar findet sich ein fernes und verdrehtes Echo zu der Situation seiner Schwester, die er allein mit der alten Mutter im Stich gelas-

⁷ Die Erinnerungen an Lydia sind vielfach, von semantischen Anspielungen bis zu narrativen Sequenzen: „Ich [...] kletterte eiligst in die Schlucht hinunter, wo ich [...] an die schöne Lydia dachte. Ich grübelte, wo sie wohl sein möchte, wo sie jetzt herumwandle und wie es ihr überhaupt gehen möchte? Da hörte ich ganz nah den Löwen [...]“ (IV, 69). Jackson spricht entsprechend von der Lydia-Löwen-Substitution als Freud'scher Wunscherfüllung (Jackson 1976).

⁸ „Die stete Wiederholung dieser einen großen Gefahr und das mögliche Eintreffen eines endlichen Fehlschusses sagte meinem Wesen zu und nie war ich behaglicher, als wenn ich so seelenallein auf den heißen Höhen herumstreifte und einem starken wilden Burschen auf der Spur war, der [...] ein ähnliches schmallendes Spiel mit mir trieb, wie ich mit ihm“ (IV, 68). Vgl. auch Eßlinger (2017).

sen hat. Zwar brennt diese nicht, doch es wäre der Sitte entsprechend, dass der tüchtige Bruder ihr zu einer Ausstattung für eine Ehe verhilft. Stattdessen bleibt die Schwester ehelos an die alte Mutter gebunden, und Pankraz' gute Tat in Indien fungiert als eine Ersatztat für seine Verfehlung in der Schweizer Heimat.

In der Ersetzung von Lydia durch einen Löwen kann es so zu der einzigen und gewalttätigen Lösung kommen, die Keller um 1854–1856 für möglich zu halten scheint: Pankraz siegt über den Löwen als Substitutions-Lydia. Eva Eßlinger hat gezeigt, dass die Rückkehr von Pankraz keineswegs ein Triumphzug oder das erfolgreiche Ende eines Bildungsromans darstellt (Eßlinger 2017; vgl. Stüssel 2012). Vielmehr, wie Eßlinger etwa anhand zahlreicher Herakles-Anspielungen aufweist, verurteilen Kellers Gewaltdarstellungen die spätere Reintegration des Söldners Pankraz in die Gesellschaft weitgehend zum Scheitern. Um zurückzukommen, muss er dem Schmollen, seiner Ich-Identität, der Liebe und ebenso seinem Sinn für die Schönheit abschwören. Seine exotische Tierparade bei Ankunft in Seldwyla entspricht zwar der zoologischen Fantasie der Geschichte (Böschenstein 1979) und der „despotischen Attitüde“ von Pankraz (Eßlinger 2017, 131), reduziert das ästhetische Moment der Schönheit aber nun auf ein bloß pittoreskes Kuriosum. Mit der Ästhetik ist es nun für den Veteranen zu Ende, es bleibt exotischer, orientalistischer Kitsch. Das ist auf der Ebene der *diegesis* zwar kein happy end, aber auch kein schlechtes Ende.

Wie ist es mit den Leseerwartungen? Pankraz beendet, wie er sagt, das Schmollen, hört auf, sich den moralischen und sozialen Erwartungen zu widersetzen und kehrt zurück, um seine Pflichten gegenüber der Mutter und Schwester zu erfüllen. Damit beendet Pankraz auch, so sollte man denken, die narrative Reaktanz gegenüber dem moralischen Code der Lektüre. Das Ende scheint damit nahe, denn nun können auch die moralischen Erwartungen der Leser entsprechend des moralischen Codes umgesetzt und aufgelöst werden. Figur und Moral könnten versöhnt werden. Doch die Leser stehen am Ende mit leeren Händen da. Wurde Pankraz nun belohnt oder doch bestraft? Hat er einen Test bestanden oder ist er vor diesem nur entflohen? Was war denn hier ein Test? So wie Pankraz am Anfang aus wenig viel gemacht hat, oder, um im zoologischen Bild zu bleiben: aus der Mücke einen Elefanten, indem er den Butterklau zum Anlass seiner Flucht stilisierte, so gibt es am Ende wenige offene moralische Rechnungen, derer sich die Leser noch erinnern. So gelingt es Pankraz, die Moral ebenso wie die Schwester und die Mutter einzuschläfern. Pankraz, der Schelm, überlistet den moralischen Code.

Literatur

- Barthes, Roland. *S/Z*. Übers. Jürgen Hoch. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- 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.
- Böschenstein, Renate. „Pankraz und sein Tier. Zur Darstellung psychischer Prozesse um die Mitte des 19. Jahrhunderts“. *Formen realistischer Erzählkunst*. Hg. Jörg Thunecke. Nottingham: Nottingham University Press, 1979. 146–158.
- Breithaupt, Fritz. *Die Kultur der Ausrede*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2012.
- Breithaupt, Fritz. *Der Ich-Effekt des Gelds: Zur Geschichte einer Legitimationsfigur*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2008.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 2003.
- Cuoz, Daniel. *Die Sprache des verschuldeten Menschen: Literarische Umgangsformen mit Schulden, Schuld und Schuldigkeit*. München: Fink, 2019.
- Eßlinger, Eva. „Anabasis. Anmerkungen zu Gottfried Kellers Legionärsnovelle *Pankraz, der Schmoller*“. *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Hg. Michael Neumann et al. Stuttgart: Metzler, 2017. 118–137.
- Flesch, William. *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 2007.
- Hofstadter, Douglas R. *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*. New York: Basic Books, 1995.
- Hörisch, Jochen. *Gott, Geld und Glück: Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Jackson, David. „Pankraz, der Schmoller and Gottfried Keller’s Sentimental Education“. *German Life and Letters* 30.1 (1976): 52–64.
- Jennings, Lee. „The Model of the Self in Gottfried Keller’s Prose“. *German Quarterly* 56 (1983): 196–230.
- Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer, 1930.
- Miall, David. „Anticipation and Feeling in Literary Response: A Neuropsychological Perspective“. *Poetics* 23.4 (1995): 275–298.
- Ortony, Andrew, Gerald L. Clore und Allan Collins. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Plumpe, Gerhard. „Die Praxis des Erzählens als Realität des Imaginären. Gottfried Kellers Novelle *Pankraz der Schmoller*“. *Wege der Literaturwissenschaft*. Hg. Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe, Hans Joachim Schrimpf. Bonn: Bouvier, 1985. 163–173.
- Sautermeister, Gert. „Pankraz, der Schmoller“. *Kindlers Literatur Lexikon*. München: Kindler, 1990. Bd. IX, 282–284.
- Schlaffer, Hannelore. „Die zweite Lesart“. *Poetik der Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1993. 105–121.
- Sen, Amartya. *Die Idee der Gerechtigkeit*. München: C. H. Beck, 2010.
- Soni, Vivasvan. „Trials and Tragedies: The Literature of Unhappiness (A Model for Reading Narratives of Suffering)“. *Comparative Literature* 59.2 (2007): 119–139.
- Stüssel, Kerstin. „Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in*

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. Michael Neumann, Kerstin Stüssel. Konstanz: Konstanz University Press, 2011. 265–281.

Wölcken, Fritz. „Gottfried Keller’s *Pankraz der Schmoller*“. *The Modern Language Review* 30.3 (1935): 324–333.

Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Jochen Hörisch

Metaphorischer Realismus / Realistische Metaphorik

Der Brücken-, Geld- und Identitätstraum des grünen Heinrich

Und welchen Dichter hätte Deutschland dem Schweizer Gottfried Keller entgegenzustellen?
Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Herbst 1881* (Nietzsche 1967 ff., V.2, 434)

„Dies nimmt mich Wunder!“ (XII, 343)¹ spricht der träumende grüne Heinrich in einem ein wenig antiquiert anmutenden *genus dicendi* zum „weisen Pferd“, auf dessen Rücken er zur Mutter in die Heimat zurückreitet. Der träumende Rückkehrer hat Gründe genug, sich zu wundern bzw. vom Wundern und von Wundern in Beschlag genommen zu sein. Denn er ist im Traum auf dem Rücken eines weise Sprüche von sich gebenden Pferdes über eine belebte „Palastbrücke“ bzw. über einen ‚Brückenpalast‘ geritten. Und nun möchte er wissen und verstehen, was da vor sich geht, was da der Fall ist und was das alles bedeutet – „ob dies stattliche Brückenleben eigentlich ein Uebergang, wie es einer Brücke geziemt, oder ein Ziel, wie es ihr auch wieder geziemen könnte, da sie so hübsch ist, ein Zweck oder ein Mittel sei? Ein bloßes Bindemittel oder eine in sich ruhende Vereinigung? Ein Ausgang oder ein Eingang, ein Anfang oder ein Ende? ein A oder ein O? Dies nimmt mich Wunder!“ (XII, 343) Das sind analytische und interpretatorische Fragen, die nun aber nicht etwa der erwachte und sich seines Traums entsinnende, sondern der schlafende, der träumende grüne Heinrich in der Erstfassung des Romans stellt (die Zweitfassung weist keine korrespondierende Passage auf, sie verzichtet auch auf das chiasmische Begriffspaar ‚Palastbrücke/Brückenpalast‘). Heinrichs opulenter, ca. zwanzig Seiten umfassender Brückentraum (er findet sich im siebten Kapitel des vierten Buches der Erstfassung und im sechsten und siebten Kapitel des vierten Bandes der Zweitfassung, wo er mit den Kapitelüberschriften *Heimatträume* und *Weiterträumen* versehen ist), Heinrichs Brückentraum überbrückt in beiden Fassungen den Abgrund, der den Traum von der Traum-Analyse scheidet.² Und er baut

1 In Kellers *Traumbuch* aus dem Jahr 1848 findet sich eine ähnliche Formulierung: „Es nim(m)t mich eigentlich Wunder, warum ich diese kindischen Träume aufschreiben mag“ (XVIII, 163).

2 Ein Motiv, das Kellers Roman mit Wagners *Meistersingern* und Thomas Manns *Josephsroman* teilt – vgl. dazu Hörisch (2015, 265–266). In der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* gibt es eine Szene, die ausdrücklich das Verhältnis von Traum, Traumdeutung und Wirklichkeit anspricht. Der grüne Heinrich lernt Dortchen Schönfund kennen und macht die Erfahrung eines

eine prächtige Brücke zwischen zwei ersichtlich miteinander verwandten Motiven, die in der Weltliteratur prominent vertreten, aber nur selten so ausdrücklich aneinander gekoppelt sind wie in Kellers Roman *Der grüne Heinrich*: eben das Brücken- und das Traummotiv.

Dass Brücken in der Literatur (wie in der Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt) eine bedeutende Rolle spielen, ist eine fast schon triviale Feststellung. Es genügt, einige wenige poetische Passagen zu evozieren, um dieser Trivialität einen gewissen Glanz zu verleihen (und sich für diese Passage dem ‚distant reading‘ zu verschreiben). Den Regenbogen als ebenso verheißungsvolle wie trügerische Brücke, die Erde und Himmel verbindet, kennen u. a. die griechische, die indische wie die germanische Mythologie; der Schluss von Wagners *Rheingold* schlägt eine Brücke zwischen diesen wirkungsmächtigen Mythologemen. Einen religionstechnischen Sinn gewinnt das religiös-mythisch aufgeladene Brückenmotiv, wenn Jakob von der Himmelsleiter³ träumt oder der Papst den Ehrentitel *pontifex maximus* erhält. Um ins profane, aber stets doch auch kryptosakral aufgeladene Register zu wechseln: Es ist müßig, alle Werke (der Literatur und der bildenden Kunst inklusive Fotografie und Filme) aufzuzählen, in denen die Rialto-Brücke, die Tower-Bridge, der pont neuf, le pont d’Avignon, die Golden-Gate-Bridge oder die Glienicker Brücke als zentrale Schauplätze von Plots dienen, die von Grenzüberschreitungen, Konfrontationen, Zusammenführungen und Zusammenkünften aller Art handeln. Weil Gottfried Keller eine ihn prägende Lebensphase in Heidelberg verbrachte, ist es naheliegend, Hölderlins berühmtes Heidelberg-Gedicht zu evozieren, auf das der Brückentraum des grünen Heinrich anspielt und das der Alten Brücke über den Neckar huldigt:

Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt

déja vu: „Unversehens erkannte ich an einem grüßenden Winken der Augen und der geöffneten Lippen das schöne Frauenzimmer, welches einst bei dem alten Trödler ins Fenster geschaut und nach chinesischen Tassen gefragt hatte; und nun zweifelte ich nicht länger, daß ich noch in einem jener Träume von der mißlungenen Heimkehr begriffen sei, und hielt demnach die ganze Erscheinung für ein neckendes Traumbild und meine Gedanken hierüber für das scheinbare Bewußtwerden des Träumenden, der zu erwachen und sich im alten Elende zu finden fürchtet. Da ich aber in der That erwacht war und mit lebendigem Verstande arbeitete, so empfand ich alles um so deutlicher und stärker, und als ich den Blick wieder auf die unschuldige Landschaft wandte, in welcher ich jeden bunten Stein und jedes Gras wieder zu erkennen mir bewußt war, wurden mir die Augen naß und ich drehte den Kopf zur Seite, um das Traumbild verschwinden zu lassen. Nach Jahren noch entnehme ich dieser kleinen Begebenheit, daß das Erlebte zuweilen doch so schön ist, wie das Geträumte, und dabei vernünftiger; und auf die Dauer kommt es ja nicht an“ (III, 149–150).

3 Auch der junge Keller schrieb ein Gedicht mit dem Titel *Himmelsleiter* (IX, 84).

Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt.

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf der Brücke mich an, da ich vorüber ging,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,

Und der Jüngling der Strom fort in die Ebne zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft. (Hölderlin 1975–2008, V, 466)⁴

Brückenmotive sind selbst dann, wenn sie qualitativ auf Hölderlin-Niveau entfaltet werden, leicht bis standardmäßig zu interpretieren.⁵ Brücken verbinden unterschiedliche Ufer; sie überwinden Abgründe und Grenzen (selbst die zwischen Himmel und Erde, Immanenz und Transzendenz); in ihnen materialisiert

4 Martin Heidegger hat dieses Gedicht zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur Phänomenologie der Brücke gemacht: „Die Brücke schwingt sich ‚leicht und kräftig‘ über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke läßt sie eigens gegeneinander über liegen. Die andere Seite ist durch die Brücke gegen die eine abgesetzt. Die Ufer ziehen auch nicht als gleichgültige Grenzstreifen des festen Landes den Strom entlang. Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwärtigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom. So geleitet sie ihn durch die Auen. Die Brückenpfeiler tragen, aufruhend im Strombett, den Schwung der Bogen, die den Wassern des Stromes ihre Bahn lassen. Mögen die Wasser ruhig und munter fortwandern, mögen die Fluten des Himmels beim Gewittersturm oder der Schneeschmelze in reißenden Wogen um die Pfeilerbogen schießen, die Brücke ist bereit für die Wetter des Himmels und deren wendisches Wesen. [...] Wenn wir jetzt – wir alle – von hier aus an die alte Brücke in Heidelberg denken, dann ist das Hindenken zu jenem Ort kein bloßes Erlebnis in den hier anwesenden Personen, vielmehr gehört es zum Wesen unseres Denkens *an* die genannte Brücke, daß dieses Denken *in sich* die Ferne zu diesem Ort *durchsteht*. Wir sind von hier aus bei der Brücke dort und nicht etwa bei einem Vorstellungsinhalt in unserem Bewußtsein. Wir können sogar von hier aus jener Brücke und dem, was sie einräumt, weit näher sein als jemand, der sie alltäglich als gleichgültigen Flußübergang benützt. Räume und mit ihnen ‚der‘ Raum sind in den Aufenthalt der Sterblichen stets schon eingeräumt. Räume öffnen sich dadurch, daß sie in das Wohnen des Menschen eingelassen sind. Die Sterblichen *sind*, das sagt: *wohnend* durchstehen sie Räume auf Grund ihres Aufenthaltes bei Dingen und Orten. Und nur weil die Sterblichen ihrem Wesen gemäß Räume durchstehen, können sie Räume durchgehen“ (Heidegger 1954, 152–158).

5 Symbollexika listen verlässliche Bedeutungsfunktionen von Brücken auf, so etwa Butzer/Jacob (2012, 63–64).

sich die Spannung zwischen dem Immobilen und der Mobilität, der sie festen Grund gewähren; sie bleiben noch und gerade dann fest an einem Ort, wenn unter ihnen alles fließt; sie sind aber auch, wenn sie selbst mobil werden, also einstürzen (wie die berühmte Brücke am Tay am 28.12.1879, der Kellers Jahrgangsgefährte Theodor Fontane seine bekannteste Ballade widmete, oder die Autobahn-Brücke in Genua am 14.8.2018), pointierte Symbole der Gefahren, die sich einstellen, wenn Technik der Natur die kurzen Wege abtrotzt, die die Landschaftskonstellation verweigert; von Brücken, die den Fluss (des Lebens) überwölben und über die ein unendlicher Verkehr geht, kann man sich wie Kafkas Protagonist im *Urteil* in die Fluten stürzen; dennoch gehören Brücken (anders als Tunnel) der Sphäre des Hellen zu, versprechen sie doch noch und gerade als bevorzugte Orte für erbitterte Kämpfe (wie in Kellers Erzählung *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, von Matt 1990) oder Suizide sakrale wie profane Erleuchtungen.

Ähnlich vertraut und hermeneutisch so verlässlich ausdeutbar wie Brücken sind Träume. Auch hier ist der Hinweis auf die hohe Präsenz von Träumen in der Weltliteratur müßig bis trivial; auch hier genügt die Evokation von Jakobs Himmelleiter-Traum, von Josephs Traumdeuterkünsten, von Herzeleides besorgtem Muttertraum, von Shakespeares Sommernachtstraum, von Calderons Traum-Dramatik, von Heinrich von Ofterdingens Blaue-Blumen-Traum, von Arno Schmidts monströsem Opus magnum *Zettels Traum* etc. pp., um die poetische Allianz und Grundaffinität von Traum und Literatur herauszustellen (Alt 2002). Beide, die Literatur wie der Traum, entfalten ein ebenso prekäres wie reizvolles Spiel zwischen dem, was es gibt und was gängiger Weise wirklich bzw. Wirklichkeit genannt wird, und dem, was es *prima vista* nicht gibt, dem Ausgedachten bzw. den sich unbewusst einstellenden Visionen. Man muss aber kein großer Dialektiker sein, um angesichts solcher Entgegensetzungen von Sein und Nichtsein sogleich darauf hinzuweisen, dass es auch Träume und Literatur als ein Medium, das lügen und fingieren darf, mit all ihren irrealen Aspekten und Valenzen wirklich gibt. Schöne Literatur und Träume überbrücken den Abgrund, der Sein und Nichtsein, Faktisches und Fingiertes, Weisheit und Wissen voneinander scheidet. Kein Wunder, dass Brücken zum Inventar vieler, zumal literarischer Träume gehören. Gottfried Keller führte in den Jahren 1846–48 ein von ihm selbst so genanntes *Traumbuch*, in dem er bemerkenswerte, von ihm erinnerte Träume aufzeichnete und analysierte. Seine Freundin Johanna Kapp durfte in diesem Buch lesen und versah es daraufhin mit bemerkenswerten Eröffnungszeilen – nämlich einem Gedicht, das folgende Zeilen enthält: „Bedenk: Des Herzens Träume weben / Dir einen Steg ob jeder Kluft“ (XVIII, 97). Die knappen Zeilen nehmen sich wie eine prägnante Kurzfassung von Heinrichs Heimkehr- und Brückentraum aus.

Die Gründe für die enge Koppelung von Brücken- und Traummotiven in der Literatur (aber auch in bildender Kunst, Photographie und Film) sind gleichfalls leicht zu erklären. Träume unterhalten ein entspanntes Verhältnis zu Metaphern, und Brücken sind real und materiell gewordene Metaphern. Meint doch das griechische Wort ‚Metapher/μεταφορά‘ nichts anderes als ‚Übertragung‘ – also genau das, was durch eine Brücke geradezu verdächtig leicht ermöglicht wird. Man muss nicht durch Wasser waten, schwimmen oder rudern, man muss nicht steile Hänge hinab- und hinaufklettern, um sich und andere wertvolle Güter auf das andere Ufer oder auf die gegenüberliegende Talseite zu tragen. Sinn und Funktion von Metaphern durch ihre Überbrückungsfunktion zu erläutern, also metaphorisch zu erklären, was ‚Metaphern‘ sind und leisten, ist ein verbreitetes Verfahren.⁶ Metaphern lassen sich auch und gerade dann nicht vermeiden, wenn man klären und erklären will, was Metaphern sind und wie sie funktionieren. Diskussionen darüber, ob metaphorische Sprachen möglich sind, dürfen als entschieden gelten: Allenfalls rein formale logisch-mathematische Symbolsprachen (wenn sie denn als Sprachen gelten sollen) sind bei großzügiger Interpretation metaphorischfrei; der Hinweis ist jedoch obligatorisch, dass auch Symbole wie x und y , Allquantoren-, Vektoren-, Summen- und Gleichheitszeichen übertragen werden wollen und müssen, dass sich also formale Sprachen in Alltagssprache übertragen lassen müssen, um zu funktionieren. Trotz dieses Grundsatzeinwandes lassen sich literarische Diskurse und *genera dicendi* sinnvoll danach unterscheiden, ob sie ein entbundenes oder distanzierendes Verhältnis zu Metaphern und anderen Formen der literarischen Bildlichkeit unterhalten oder nicht. Realistische oder neusachliche Literatur versucht zumeist, Metaphern zu kontrollieren und als solche zu durchschauen;⁷ romantische und surrealistische Literatur kennt solche Widerstände kaum, sie vertraut vielmehr auf die inspirierende Kraft metaphorischer Rede und auf enge Kopplungen zwischen metaphorischen und metaphysischen Erfahrungen. Weise sein, heißt immer auch: Metaphern als unhintergehbare Figuren zu akzeptieren; sich dem Wissen zu verschreiben, heißt immer auch: sich von der weisen Einsicht in die Unvermeidbarkeit von Metaphern nicht benebeln zu lassen.

Kellers grüner Heinrich ist bekanntlich ein kritischer und realistischer Kopf. Eben deshalb kann er nüchtern zur Kenntnis nehmen, dass es Unvernunft, Affekte, Verwirrungen, Irrationalität, Träume, Assoziationen und Ideologien, also falsche und irreführende Bild-Logiken, tatsächlich gibt. Sein großer Brücken-

⁶ Die literaturwissenschaftlichen Beiträge zur Metaphern-Forschung sind kaum mehr zu überschauen; genannt seien Haverkamp (1996), Blumenberg (1997), Lindemann (2016).

⁷ Zu den Subtilitäten von Kellers Realismus vgl. Amrein (2008, 63–86) sowie Swales (1990, 9–22).

traum wird denn auch durch zwei Zäsuren des Erwachens (III, 108 und 118–119) in drei Abschnitte geteilt. Der zum zweiten Mal für kurze Zeit erwachte grüne Heinrich schaltet sogleich von unbewusst-träumerischer Metaphernproduktion auf bewusste Metaphern- bzw. Allegorienanalyse um.

Der Kopf schmerzte mich fieberhaft, während ich das Geträumte zusammen las. Diese verkehrte Welt, in welcher das im Wachen müßige Gehirn bei nachtschlafender Zeit auf eigene Faust zusammenhängende Märchen und buchgerechte Allegorien nach irgendwo gelesenen Mustern, mit Schulwörtern und satirischen Beziehungen ausheckte und fortspann, begann mich zu ängstigen, wie der Vorbote einer schweren Krankheit; ja es beschlich mich sogar wie ein Gespenst die Furcht, auf diese Art könnten meine dienstbaren Organe mich, d. h. meinen Verstand, zuletzt ganz vor die Thüre setzen und eine tolle Dienstbotenwirtschaft führen.

Als ich der Sache weiter nachdachte, empfand ich die Gefahr, die darin liegt, sich gegen Natur und Gewohnheit mit dem völlig Geistlosen beschäftigen und nähren zu wollen, und doch wußte ich nicht, wie aus dem Banne hinauszukommen wäre. Darüber schlief ich wieder ein und das Träumen ging neuerdings an; doch verlor sich das unheimliche Allegorienwesen und das Gesetzlose regierte fort.

Ich trieb jetzt das halbzerbrochene und schwer mit Säcken beladene Pferd eine bergige Straße hinauf nach dem Hause der Mutter (III, 118–119).

So der Wortlaut von Heinrichs wacher Traumreflexion in der Zweitfassung des Romans. Die Erstfassung kennt keine entsprechende Passage, sie ist, um es im Vokabular der Psychoanalyse auszudrücken, stärker auf primär- als auf sekundärprozesshafte Qualitäten des Traums fokussiert. Nur die Zweitfassung führt – und dies gleich zweifach – das Fachwort ‚Allegorien‘ bzw. ‚Allegorienwesen‘ auf und versäumt dabei den Hinweis nicht, dass diese Allegorien „buchgerecht“, „nach irgendwo gelesenen Mustern“ und „mit Schulwörtern [...] ausgeheckt“ seien. An der kritisch-negativen Bewertung dieser Traum-Allegorien kann kein Zweifel bestehen. Der grüne Heinrich erkennt, dass seine Traumwelt „eine verkehrte Welt“ war, ihm schmerzt in Erinnerung daran der Kopf, er ängstigt sich vor seinem Traum wie vor einem „Vorboten einer schweren Krankheit“, und wie ein „Gespenst“ beschleicht ihn die „Furcht“, nicht mehr Herr seiner Sinne und seiner selbst zu sein, den Verstand zu verlieren und einer „tollen Dienstbotenwirtschaft“ unterworfen zu werden. Bemerkenswert ist die Rhetorik dieser Passage. Wenn man, dem etablierten Brauch seit Quintilian folgend, die Metapher als verkürzten Vergleich versteht („metaphora brevior est similitudo“, Quintilian, *Institutio Oratoria* 8, 6, 8), so kombiniert die zitierte Passage Metaphern in diesem Sinne mit Wendungen, die ausdrücklich das Vergleichspartikel „wie“ bemühen. „Wie der Vorbote einer schweren Krankheit“ und „wie ein Gespenst“ nehmen sich die Traumelemente aus, die, so die Wendung ohne Vergleichspartikel, eine gegen den kontrollierenden Verstand revoltierende „tolle

Dienstbotenwirtschaft“ etablieren. Diese scharfe Traum-Kritik ist irritierend. Denn der weise Brückentraum des grünen Heinrich hat zweifellos ein bemerkenswert hohes intellektuelles Niveau – auch deshalb, weil er seine eigene Deutung gleich mitliefert, eine Deutung, deren Geltung durch die soeben zitierte wache Reflexion in Frage gestellt und depotenziert wird.

Einen so komplexen, langen⁸ und anspielungsreichen Traum wie den des grünen Heinrich zusammenzufassen, ist ein problematisches, ja heikles Unterfangen. Und doch ist referierende Komplexitätsreduktion unvermeidlich – auch deshalb, weil dieser Traum selbst in seiner ebenso bündigen wie theoretisch ausgesprochen anspruchsvollen Interpretation mündet. Dies also ist die ganz der homo-viator-Topik (Marcel 1949) verpflichtete Traumhandlung (nach der Zweitfassung): Der grüne Heinrich wandert in die Heimat zurück, kommt an einem Furchen ziehenden Landmann vorbei, die Furchen füllen sich mit goldenen Körnern, die in die Luft geworfen werden und sich in lauter goldene Schaumünzen verwandeln. Diese Metamorphosen, die Metaphern sachlich wie begrifflich verwandt sind, setzen sich fort: aus den Goldmünzen wird ein sprechendes Pferd (das an Achills Pferd Xanthos, aber auch an Don Quichottes Rosinante erinnert – „eine Rosine“ wird denn auch ausdrücklich erwähnt, [III, 103]), ein Goldfuchs, auf dessen Rücken sich der grüne Heinrich schwingt; aus dem Pflug wird ein Schiff, das der ansonsten doch der festen Erde verpflichtete Bauer besteigt. Aus einem Wasserstrahl schmiedet der Bauer nun ein Schwert, das er sich selbst überreicht, wobei er sich in Wilhelm Tell verwandelt. Heinrich reitet weiter und gelangt in das Dorf des Oheims, trifft auf Judith, die ihm einen Kuss gibt, der „eigentlich ein Stück Apfelkuchen“ ist (III, 105). Er will in das Haus der Verwandten gehen und stellt dabei freudig fest, dass auf dem Pferderücken ein Mantelsack voll mit sich schnell vermehrenden schönen Kleidungsstücken ist. Schamhaft zieht er sich um; was er mit den alten Kleidern anfangen soll, weiß er nicht – ein subtiles Spiel mit der Text/Textil-Gewebe-Spinnerei-Verwandtschaft (Steiner 2006), für die Heinrichs fast unablässig spinnende Mutter leitmotivisch einsteht. Da erscheint Anna, mit der er Hand in Hand ins

⁸ Die Schilderung des Traums nimmt ca. 20 Seiten in Anspruch und doch dauert er, wie das sprechende Pferd dem Träumenden deutlich macht, nur wenige Sekunden – „kaum zwei Sekunden“ in der Erstfassung (XII, 340–341), kaum drei in der Zweitfassung. „Dieses ganze Gespräch, überhaupt unsere ganze werthe Bekanntschaft ist das Werk und die Dauer von kaum drei Sekunden und kostet dich kaum einen Hauch von deinem geehrten Körperlichen! ‚Wie, drei Sekunden? Ist es nicht schon wenigstens eine Stunde, seit wir auf dieser endlosen Brücke reiten?‘ ‚Drei Sekunden dauert der Hufschlag des nächtlichen Reiters, der meine Erscheinung in dir hervorgerufen; mit ihm wird sie verschwinden, und du kannst wieder zu Fuß gehen!‘ ‚Um des Himmels willen! So verliere keine weitere Zeit, sonst geht der Augenblick vorüber, eh’ ich über diese schöne Brücke im reinen bin!“ (III, 115–116).

Haus schreitet, wo er seine Verwandten, auch die verstorbenen, wiedersieht, die alle mitsamt von Tieren umgeben sind und Pfeife rauchend auf und ab schreiten. Der Oheim bittet zu Tisch, und alle singen gemeinsam ein Traumlid, das mit den Versen beginnt: „Wir träumen, wir träumen, / Wir träumen und wir säumen“ (III, 108). „Wir sind dem Aufwachen nahe, wenn wir träumen, daß wir träumen“, wusste schon Novalis im sechzehnten *Blüthenstaub*-Fragment (Novalis 1960 ff., II, 416), der Dichter des Traums von der blauen Blume. Auch Heinrich erwacht, „in Thränen gebadet“ (III, 108), nachdem er träumte, dass er träumte. Aber alsbald schläft er wieder ein (Ende des sechsten Kapitels des vierten Bandes der Zeitfassung) und träumt weiter (im folgenden siebten Kapitel).

In einem großen grünen Wald voll Erdmännchen und Moosweiblein, die florale Schönheiten mit goldenen Laternchen beleuchten (Kellers Prosa liebt bekanntlich Diminutive), gelangt Heinrich zu einer anfangs wunderbar nutz-, jedoch nicht sinnlosen Hängebrücke, die über einen bequemen, leicht zu begehenden und dennoch unbetretenen Boden führt. Ihr Steg führt unter dem offenen hellen Himmel über Baumwipfel hinweg, doch dann öffnet sich unten die dunkle Tiefe einer Felsschlucht, in der Heinrichs Mutter, eisgrau geworden, alt und gebeugt auf einer kleinen Bachwiese an einem Spinnrad sitzt. Mutter und Sohn erblicken sich, die Mutter stößt einen Freudenschrei aus, der Steg kracht in sich zusammen, die Szene ändert sich plötzlich. Heinrich steht auf einem Berg, der seiner Heimatstadt gegenüberliegt. Der Fluss, der ihn von ihr trennt, ist zehnmal breiter als sonst; er erblickt zahlreiche junge Mädchen, die ihm zulachen – verständlich, dass er geschwind den Fluss überqueren will. Der Goldfuchs ist ihm dabei zu Diensten. Heinrich legt den Mantelsack auf den Pferderücken und reitet der Brücke entgegen, die aber nicht mehr die alte, karge, ihm vertraute Holzbrücke, sondern ein prächtiger Marmorpalast mit zwei Stockwerken ist. Die innere Brückenwand ist mit zahllosen Malereien bedeckt, die das die Brücke beschreitende Volk vom Helden bis zum Lumpenhund darstellen, wobei die Passanten in die Bilder eingehen et vice versa – ein unausgesetzter „Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben“ (III, 114). Doch nicht nur die Differenz zwischen Bild und Abgebildetem, sondern auch die von Vergangenheit und Zukunft schwindet: „[a]uf dieser wunderlichen Brücke [schien] Vergangenheit und Zukunft nur Ein Ding zu sein“ (III, 114).

Und nun folgt ein atemberaubender Dialog zwischen Pferd und Reiter. Er bedenkt, um eine Formel aus Walter Benjamins Keller-Essay aufzugreifen, „die Ökonomie des Menschendaseins“ (Benjamin 1972–1999, II/1, 289) und zugleich und ineins damit eine der anspruchsvollsten philosophischen Fragen, die nach Identität, Differenz und Äquivalenz. Dieser ebenso weise wie witzige Dialog ist, weil er ein sachlich belastbares Beispiel für das in ebenso schöner wie kluger Literatur angesiedelte Wissen ist, die gleichschwebende Aufmerksamkeit des

Close Reading wert. Die surreale Fülle der zuvor evozierten Bilder, Symbole, Metaphern und Allegorien hat der grüne Heinrich unbefragt hingenommen, auch in der kurzen Wachphase bemüht er sich nicht um eine explizite Traumanalyse. Nun aber verlangt der grüne Heinrich, wohlgermerkt der schlafende, der träumende grüne Heinrich, nach Aufklärung darüber, was „das für eine muntere Sache“ sei. Diese Frage ‚summt er in sich hinein‘, doch sie bleibt nicht unerhört. Sein eloquenter Goldfuchs mit seinem guten Pferdegehör hat sie offenbar vernommen und ist um eine erstaunlich anspruchsvolle Antwort nicht verlegen, die man getrost unerhört nennen kann:

‚Nun möcht‘ ich wohl wissen, was das für eine muntere Sache ist!‘ summt ich in mich hinein, und das Pferd antwortete auf der Stelle: ‚Dies nennt man die Identität der Nation!‘ ‚Ei du bist ein sehr gelehrter Gaul!‘ rief ich, ‚der Hafer muß dich wirklich stechen! Woher nimmst du derartige Brocken?‘ ‚Erinnere dich‘, sagte der Goldfuchs, ‚auf wem du reitest! Bin ich nicht aus Gold entstanden? Gold aber ist Reichtum, und Reichtum ist Einsicht.‘ (III, 114)⁹

Die Äußerung des edlen *zoon logon echon* präsentiert eine ebenso prägnante wie lakonisch verdichtete Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Begriffs ‚Identität‘, indem sie mit frappierenden Gleichungen arbeitet: Gold = Reichtum, Reichtum = Einsicht. Was da gleichgesetzt wird, ist nun aber ersichtlich bzw. unüberhörbar nicht identisch im Sinne einer a=a-Tautologie. Die Gleichsetzung von Gold und Reichtum ist immerhin noch suggestiv, nicht aber analytisch halt-

⁹ Zum Vergleich die Passage in der Erstfassung: „Nun möcht‘ ich wohl wissen,‘ sagte Heinrich vor sich hin, während er aufmerksam Alles auf’s Genaueste betrachtete, ‚was dies für eine muntere und lustige Sache hier ist!‘ Das Pferd erwiederte auf der Stelle: ‚Dies nennt man die Identität der Nation!‘ ‚Himmell!‘ rief sein Reiter, ‚Du bist ein sehr gelehrtes Pferd! Der Hafer muß Dich wirklich stechen! Wo hast du diese gelehrte Anschauung erworben?‘ ‚Erinnere Dich‘, sagte der Goldfuchs, ‚auf wem Du reitest! Bin ich nicht aus Gold entstanden? Gold aber ist Reichtum, und Reichtum ist Einsicht“ (XII, 339). – In der Erstfassung gehen dem Brückentraum stärker noch als in der Zweitfassung markante Formulierungen voraus, die von den pekuniären Problemen nicht nur des grünen Heinrich handeln. Er ist zwar nicht mehr gezwungen, „Schulden zu machen“, um der „harten Geschäftspflicht“ nachzukommen, der ihrerseits klammen Hauswirtin die Miete zu bezahlen. Die „Berichtigung seiner Schuld“ ist möglich, weil er, wie der Hauswirtin nicht entgangen ist, „einiger Baarschaft froh“ ist, so dass sie sich mit der Mietnachzahlung „einer Menge kleiner heftiger Gläubiger“ entledigen und „neuen Credit beim Bäcker“ aufnehmen kann (XII, 316–317). Es folgen Wendungen wie die, dass Heinrich noch „unter den Stand ihrer [der Wirtin] eigenen Armuth hinabgesunken“ sei (XII, 317) und dass bei Heinrichs Mutter „sicheres Auskommen“ ohne „herbe Sparsamkeit“ (XII, 321) nicht zu haben ist. Nach der Brückentraum-Passage heißt es: „Noch mehr wunderte er sich über die Gier, mit welcher der Mangel ihn fortwährend von Geld und Gut und allen guten Dingen träumen ließ“ (XII, 349).

bar (man denke etwa an das Problem, das König Midas erleidet, dem sich alles, was er berührt, in Gold verwandelt); die Gleichsetzung von Reichtum und Einsicht ist überraschend und trifft deshalb auch auf den Widerstand des grünen Heinrich.

Seine überlegene analytische Intelligenz führt der Goldfuchs halb bescheiden, halb kokett darauf zurück, dass er sich einer Metamorphose verdankt – er ist aus Gold entstanden, das seinerseits aus den goldenen Körnern entstanden ist, die ein Landmann in die Luft geworfen hat. Geschuldet ist demnach die Einsichtsfähigkeit des ‚gelehrten‘, nun gar ‚weisen Gauls‘ (III, 114 – was für eine Wortkombination: der weise Gaul) seiner Entstehung aus Gold. Der grüne Heinrich hat hinreichend viele negative Erfahrungen mit Gold und Geld bzw. dem Mangel an Geld gemacht, und also kann er dem „weisen Gaule nicht mit gutem Gewissen recht geben [...], daß Reichtum Einsicht sei“ (III, 114). Zumindest die zweite vom weisen Gaul aufgestellte Gleichung wird ausdrücklich als kognitive Zumutung markiert, die aber nicht weiter problematisiert wird. Folgt doch eine bemerkenswerte Formulierung. Der grüne Heinrich trägt den Dissens mit dem Pferd, das ihn trägt, nicht aus, sondern vertraut darauf, dass der ‚weise Salomo‘ – mit dem Namen des ebenso reichen wie klugen Herrschers spricht er ihn nun an – auf seine großspurigen Thesen Kleingeld herausgeben kann, „[...] fand ich mich doch unvermutet so einsichtsvoll, daß ich wenigstens nichts erwiderte und gemächlich weiterritt“ (III, 114). Der grüne Heinrich lässt also erst einmal die frappierenden Gleichsetzungen von Gold und Reichtum sowie von Reichtum und Einsicht¹⁰ gelten, die der gelehrte, weise, nunmehr gar salomonische Weisheitsqualitäten aufweisende Goldfuchs ins Feld führt. Aber er will genauer wissen, wie es um das Konzept Identität bestellt ist.

‚Nun sage mir, du weiser Salomo!‘ begann ich nach einer Weile von neuem: ‚Heißt eigentlich die Brücke die Identität oder die Leute so darauf sind? Welches von beiden nennst du so?‘

‚Beide zusammen sind die Identität, sonst spräche man ja nicht davon!‘

‚Der Nation?‘

‚Der Nation, versteht sich!‘

‚Also ist die Brücke auch eine Nation?‘

10 Das Motiv der über Geld vermittelten Gleichsetzung des Unterschiedlichen ist im Kapitel *Das Pergamentlein* (Dritter Band, Neuntes Kapitel) vorbereitet. Es schildert Heinrichs erfolgreiches Bemühen, an das von seinem früh verstorbenen Vater für ihn angelegte kleine Kapital zu gelangen, das in einem vergilbten Pergament dokumentiert wird. Der grüne Heinrich fragt sich, „zu was ein solches Geld nützlich wäre“. Man kann, so die Antwort, mit diesem Geld solch unterschiedlichen Dingen wie eine Wiese, ein Weinberg oder ein Wegrecht erwerben oder es als ein weiter aufzubewahrendes „Zinsstück“ verwenden (II, 96).

„Ei seit wann,“ rief das Pferd unwillig, „kann denn ein Vehikel, so schön es ist, eine Nation sein? Nur Leute können eine sein, folglich sind es die Leute hier!“

„So! und doch sagtest du soeben, die Nation und die Brücke machen zusammen eine Identität aus!“

„Das sagt ich auch und bleibe dabei!“

„Nun also?“

„Wisse“, antwortete der Gaul bedächtig, indem er sich auf allen Vieren spreizte, „wisse, wer diese heikle Frage zu beantworten und den Widerspruch zu lösen versteht, der ist ein Meister und arbeitet an der Identität selber mit. Wenn ich die richtige Antwort, die mir wohl so im Munde herumläuft, rund zu formulieren verstehe, so wäre ich nicht ein Pferd, sondern längst hier an die Wand gemalt. Uebrigens erinnere dich, daß ich nur ein von dir geträumtes Pferd bin und also unser ganzes Gespräch eine Ausgeburt und Grübelei deines eigenen Gehirnes ist. Mithin magst du fernere Fragen dir nur selbst beantworten aus der allerersten Hand!“ (III, 114–115)

Fernere Fragen drängen sich in der Tat auf. Etwa die, ob eine Brücke sinnvoller Weise als „Vehikel“ bezeichnet, gar mit einem Vehikel gleichgesetzt werden kann. Ist sie nicht als immobile Größe das, was Vehikel trägt, also dort die gesteigerte Mobilität ermöglicht, die eine zerklüftete Landschaft ansonsten verhindern würde? Dann aber kann sie als funktionales Äquivalent zu Vehikeln verstanden werden. Theoretische Rekonstruktionen und Explikationen belletristischer Einsichten sind mit diesen so wenig identisch, wie Reichtum und Einsicht oder eine Brücke und eine Metapher oder ein Vehikel und eine Brücke identisch sind. Wohl aber sind sie äquivalent. Und eben dies ist die sich abzeichnende Pointe des faszinierenden und im Wortsinne exzentrischen Dialogs eines Träumers mit seinem Traum, eines Träumers, der ahnt und dem schwant, dass er nicht Herr im eigenen Haus ist, sondern dass vielmehr eine „tolle Dienstbotenwirtschaft“ droht, wenn es um Fragen der Identität von Identität und Äquivalenz geht. Anspruchsvolle, also nicht-tautologische Identität liegt nur dann vor, wenn beide Seiten einer Gleichung auf Unterschiedliches Bezug nehmen und doch als gleiche expliziert werden. Dass $a^2+b^2=c^2$, dass $\pi=3,14\dots$, dass $E=mc^2$ ist, ist alles andere als tautologisch. Darauf muss man erst einmal kommen, diese *prima vista* verborgene Einsicht muss sich erst einmal erschließen. Erschlossen werden solche nicht-identischen (im Sinne von nicht-tautologischen) Identitäten über die Brückenfunktion des Gleichheitszeichens. Überraschende Einsichten hält dieses Zeichen bereit, wenn die Relate zu seiner Linken und zu seiner Rechten nicht identisch (nicht tautologisch dasselbe), sondern äquivalent, eben einander gleich bzw. gleichwertig sind.

Kellers großer Roman liest sich wie eine poetisch anspruchsvolle Parallelfassung zu Hegels dialektischen Überlegungen zur (nicht-trivialen) Identität, die immer eine Identität von Identität und Differenz ist. Kellers Roman überbietet nun aber noch Hegels analytisches Niveau. Der Schlüsselsatz aus der *Phäno-*

menologie des Geistes, das Ich sei „der Inhalt der Beziehung und das Beziehen selbst; es ist es selbst gegen ein Anderes, und greift zugleich über dieses Andere über, das für es ebenso nur es selbst ist“ (Hegel 1970, III, 132), erfasst theoretisch die Erfahrung des träumenden grünen Heinrich. „Ich unterscheide mich“, so Hegel, „von mir selbst, und es ist darin unmittelbar für mich, daß dies Unterschiedene nicht unterschieden ist“ (Hegel 1970, III, 134–135). Der Träumer ist – um eine Formel zu verwenden, die erst ein Jahrhundert nach Hegel und ein halbes Jahrhundert nach Kellers Roman von Bertrand Russell geprägt wurde – als Menge aller Mengen, die sich selbst als Element enthält, ein durch und durch problematischer Fall. Auch nicht träumende, sondern lucide selbstbewusste, mit sich identische Subjekte (die Fichte mit der Ich=Ich-Gleichung zu erfassen versuchte) kommen in dieser Gleichung doppelt vor: als wissende Subjekte und als eines von vielen Relaten ihres Wissens (in tradierter philosophischer Terminologie: als Subjekt und Objekt). Und doch sollen sie ja ein mit sich identisches Subjekt sein. Der träumende grüne Heinrich träumt, dass er träumt, und wird überdies von einem seiner Traumprodukte, dem sprechenden Pferd, explizit darauf hingewiesen, dass er träumt.

„Uebrigens erinnere dich, daß ich nur ein von dir geträumtes Pferd bin und also unser ganzes Gespräch eine Ausgeburt und Grübelei deines eigenen Gehirnes ist. Mithin magst du fernere Fragen dir nur selbst beantworten aus der allerersten Hand!“

„Ha! du widerspenstige Bestie!“ schrie ich und stieß dem Tiere die Fersen in die Weichen, „um so mehr, du undankbarer Klepper! bist du mir zu Red’ und Antwort verpflichtet, da ich dich aus meinem so mühselig ergänzten Blute erzeugen und diesen Traum lang speisen und nähren muß!“ (III, 114–115)

Dankbar ist der grüne Heinrich für den bescheidenen Hinweis seines Pferdes nicht, dass es nur eine Ausgeburt des Träumers ist. Spricht der Reiter sein Pferd doch nicht mehr respektvoll als „weisen Salomo“, sondern als „widerspenstige Bestie“ und „undankbaren Klepper“ an. Gerade dann, wenn er von seinem (Traum-)Geschöpf auf seine herrschaftliche Schöpferpotenz hingewiesen wird, reagiert der grüne Heinrich außerordentlich gereizt. Dabei wird er, der hoch zu Ross Reitende und nicht zu Fuß gehende, seinem Namen doch gerade in der Traumsequenz mit dem Goldfuchs gerecht – und zugleich nicht gerecht. Der literarisch so beliebte Name Heinrich meint bekanntlich denjenigen, der in seinem Haus, in seinem Heim die Herrschaft ausübt (von ahd. „rīhhi“ = mächtig, Fürst). Heinrich aber ist ein Ich, das mit sich selbst über Kreuz liegt. Von seinem Traumprodukt muss er sich belehren lassen, dass er der Traumproduzent ist – oder eben nicht. Träume mit dem Possessivpronomen „mein“ (Traum) zu versehen, ist riskant. Dabei sind in seinen Namen die Worte „ein“ und „Ich“, ein un-

bestimmter Artikel und das erste Personalpronomen eingelassen: *Heinrich*.¹¹ Notabene: Es ist aus dezidiert philologischer Perspektive bemerkenswert, dass der klassische und der neoklassische Ich-Philosoph Eigen- bzw. Familiennamen tragen, in denen sich das Wort „ich“ versteckt bzw. offenbart: Johann Gottlieb *Fichte* und Dieter *Henrich* (Dieter, nicht *Dietrich*). Euphemistisch so genannte Eigennamen sind nun aber geradezu der Inbegriff der Fremdbestimmung, worauf die wiederholten Reflexionen zum Status, zur Genese und zur Funktion von Eigennamen im *Grünen Heinrich* immer wieder hinweisen. Im Namen anderer, häufig sehr großer göttlicher anderer, wird ein *infans*, was ja nichts anderes als ein noch sprachunfähiges Menschenwesen meint, auf einen Namen getauft, den es sich nicht selbst ausgewählt hat (Hörisch 2015b). Der wie sein „Ichel“-Sonette¹² verfassender Autor aus *Zürich* stammende, früh schon in grüne Textilien gewandete Heinrich erfährt, wie eng verwandt Textilien und Texte sind. Beide be- und entdecken unsere Blöße.

Die beiden Traumkapitel in Kellers Roman wären großartig und bedenkenswert genug, wenn sie mit den soeben rekonstruierten Einsichten in die Komplexität von Identitätsrelationen, zumal selbstbezüglicher, endeten. Aber der Traum hält seine eigentliche Pointe erst noch bereit.¹³ Heinrich, ein Ich wie andere auch, ein Ich, das mit anderen gemeinsam hat, eine unverwechselbare Lebensgeschichte zu haben, Heinrich, ein Größen-Ich, das wie andere auch Depotenzen-erfahrungen aller Art durchmachen musste und muss, steht noch eine Kränkung bevor, die mit einer profanen Erleuchtung zusammenfällt. Er reitet weiter und bemerkt zufrieden, dass er

von allen Seiten mit biederer Achtung begrüßt wurde; denn schon mehr als einer der Vorübergehenden hatte mit eigentümlichem Griffe meinen strotzenden Mantelsack betastet, ungefähr wie die Metzger tun, wenn sie in den Bauernställen oder auf Märkten ein Stück Rindvieh auf seine Fettigkeit prüfen und ihm Kreuz und Lenden bekneifen. ‚Das sind ja absonderliche Manieren!‘ sagte ich endlich; ‚ich glaubte, es kenne mich kein Mensch hier!‘

11 Diesen Hinweis verdanke ich meiner Doktorandin Rebecca Richter, die (hoffentlich) bald eine Untersuchung zur poetischen Präsenz und Potenz des Namens Heinrich vorlegen wird.

12 In den von ihm so benannten *Ichel*-Sonetten (ein Wortspiel mit *M/ichel*) aus dem Jahr 1846 attackiert Keller noch vor seiner Wendung zu Feuerbachs Atheismus mit August Adolf Ludwig Follen die von diesem so titulierten „gott-losen Nichts-Wütheriche“ Arnold Ruge und Karl Heinzen. Die Eingangszeilen sind auf die Silbe „ich“ fixiert (auch in den Worten ‚spricht‘ und phonetisch in ‚selig‘: ‚XXI. Auch an die ‚Ichel‘ – 1. ‚Ich mach‘ die Seelen selig, Ich allein!‘ / Spricht Rom“ (XIII, 55).

13 Die folgenden Überlegungen nehmen Thesen wieder auf, denen ich schon 1983 in meiner Habilitationsschrift nachgegangen bin. (Vgl. Hörisch 1983, 118–119).

„Es gilt auch nicht dir‘, meinte der Goldfuchs, ‚sondern deinem Quersack, deiner dicken Goldwurst, die mir das Kreuz drückt!‘

„So? also das ist die Lösung und das Geheimnis deiner ganzen Identitätsfrage, das gemünzte Gold? denn du bist ja aus gleichem Stoffe, ohne daß dich ein einziger betastet!‘ (III, 116)¹⁴

Der grüne Heinrich muss erleben, dass nicht ihm, dem Reiter hoch zu Ross, und auch nicht seinem Pferd aus massivem Gold die Aufmerksamkeit der Passanten auf der Brücke gilt, sondern den Goldmünzen, die sich im „strotzenden Mantelsack“, im „Quersack“ bzw. in der „dicken Goldwurst“ verbergen. In beiden Roman-Fassungen liegt ein deutlicher Akzent auf dem Umstand, dass nicht das Gold als Stoff, sondern das gemünzte, also zu Geld gewordene Gold die Passanten fasziniert. Der Grund für diese Faszination erschließt sich dank der vorangegangenen Reflexionen und Analysen zum komplexen Problemfeld von Identität und Äquivalenz in ebenso überraschender wie plausibler Weise: Gemünztes Gold, also Geld, ist das Medium der systematischen Gleichsetzung des Nichtgleichen. Der grüne Heinrich weiß ein Lied davon zu singen, dass sich Unterschiedlichstes wie bemalte Fahnenstangen, Gemälde, der Trödelkram der Frau Margret, Speisen, Textilien, Dienstleistungen oder die Schuldforderungen des Jugendfeindes Meierlein, dem er am Ende seines Traumes wiederbegegnet, gleichsetzen lassen. Gemünztes Gold / Geld setzt systematisch äquivalent, was nicht identisch ist – und ist insofern „die Lösung und das Geheimnis“ der „ganzen Identitätsfrage“ bzw. „Identitätsherrlichkeit“, wie es in der Erstfassung nicht ohne höhnische Untertöne heißt.

Die Zweitfassung des *Grünen Heinrich* formuliert wiederum komplexer als die Erstfassung, wenn sie deren Wendung „Geheimnis und Lösung“ in „Lösung und Geheimnis“ umkehrt. Das Geheimnis hat das letzte Wort, es besteht auch nach seiner Lösung fort. Denn die über das gleichgültige, indifferente Äquivalenzmedium Geld erfolgende Identifizierung des Nichtidentischen funktioniert umso effektiver, je stärker sie ausgeblendet und nicht eigens bedacht wird. Identitäten festzustellen und herzustellen, ist nach der weitreichenden Einsicht Kellers keine Leistung autonomer und in jedem Wortsinne selbstbewusster Subjekte, sondern Effekt des über das Medium Geld vermittelten Äquivalententauschs. Er oktroyiert intersubjektiv verbindliche Kategorien und Analyseformen. Mit sich selbst kann man nicht tauschen. Der Tausch ist, wie Claude Lévi-Strauss gezeigt hat, noch vor Sprache die Grundform von Interaktion und Inter-

¹⁴ In der Erstfassung: „also ist das Geheimniß und die Lösung dieser ganzen Identitätsherrlichkeit doch nur das Gold, und zwar das gemünzte? Denn sonst würden sie Dich ja auch betasten, da Du aus dem nämlichen Stoffe bist!“ (XII, 344).

subjektivität. Die Identität von Gruppen und Großgruppen wie der Nation besteht darin, dass mit sich identische Individuen die Gemeinsamkeit haben, jeweils andere zu sein und anderes zu haben, was sich im Tausch mit anderen gleichsetzen lässt. Kellers Bildungs- und Künstlerroman begreift die heikle Identität von Subjekten als Epiphänomen der Identität, die der geldvermittelte Tausch stiftet. Aber genau das wollen die gängigen Selbstverständigungsfiguren selbstbewusster Subjekte zumeist nicht wissen.

Ausnahmen bestätigen die Regel. Die Namen Nietzsche und Marx stehen für solche Ausnahmen in der Sphäre der Theorie. Dem großen Keller-Bewunderer Nietzsche (beide lernten sich 1884 auch persönlich kennen, Janz 1993, 341–342) gelangen in seinem Buch *Zur Genealogie der Moral* Formulierungen, deren analytische Nähe zu Kellers prägnanter Formel, das gemünzte Gold sei der geheimnisvolle Kern und die Lösung der gesamten Identitätsfrage, unverkennbar ist.

Das Gefühl der Schuld, der persönlichen Verpflichtung [...] hat, wie wir sahen, seinen Ursprung in dem ältesten und ursprünglichsten Personen-Verhältniss, das es giebt, gehabt, in dem Verhältniss zwischen Käufer und Verkäufer, Gläubiger und Schuldner: hier trat zuerst Person gegen Person, hier *mass sich* zuerst Person an Person. Man hat keinen noch so niedren Grad von Civilisation aufgefunden, in dem nicht schon Etwas von diesem Verhältnisse bemerkbar würde. Preise machen, Werthe abmessen, Äquivalente ausdenken, tauschen – das hat in einem solchen Maasse das allererste Denken des Menschen präoccupirt, dass es in einem gewissen Sinne *das* Denken ist: hier ist die älteste Art Scharfsinn herangezüchtet worden, hier möchte ebenfalls der erste Ansatz des menschlichen Stolzes, seines Vorrangs-Gefühls in Hinsicht auf anderes Gethier zu vermuthen sein. Vielleicht drückt noch unser Wort ‚Mensch‘ (*manas*) gerade etwas von *diesem* Selbstgefühl aus: der Mensch bezeichnete sich als das Wesen, welches Werthe mißt, werthet und misst, als das ‚abschätzende Thier an sich‘. Kauf und Verkauf, sammt ihrem psychologischen Zubehör, sind älter als selbst die Anfänge irgend welcher gesellschaftlichen Organisationsformen und Verbände: aus der rudimentärsten Form des Personen-Rechts hat sich vielmehr das keimende Gefühl von Tausch, Vertrag, Schuld, Recht, Verpflichtung, Ausgleich erst auf die grössten und anfänglichsten Gemeinschafts-Complexe (in deren Verhältnis zu ähnlichen Complexen) *übertragen*, zugleich mit der Gewohnheit, Macht an Macht zu vergleichen, zu messen, zu berechnen (Nietzsche 1967 ff., VI/2, 321–322).

Nietzsche hat die *Genealogie der Moral* am 14. Oktober 1886 an Gottfried Keller geschickt und seiner Sendung folgende Worte mitgegeben:

„inzwischen habe ich mir die Freiheit genommen, einer alten Liebe und Gewohnheit gemäß, Ihnen mein letztes Buch zu übersenden; mindestens bekam mein Verleger C. G. Naumann den Auftrag dazu. Vielleicht geht dieses Buch mit seinem Fragezeichen-Inhalte wider Ihren Geschmack: vielleicht nicht seine *Form*“ (Nietzsche 1967 ff., III/3, 266).

Dass Nietzsches Schrift *in toto* Kellers Zustimmung gefunden hat, ist in der Tat nicht wahrscheinlich, die zitierte Passage aber dürfte ganz nach seinem analytischen Geschmack gewesen sein.

Der Umgang mit dem Identitäts- bzw. Äquivalenzmedium Geld erfolgt eigentümlich unbewusst, gewissermaßen mit traumwandlerischer Sicherheit. Wir bedenken nicht explizit, was wir tun, wenn wir über das Tauschmedium Geld systematisch gleichsetzen, was nicht gleich ist. Die weitreichenden mentalen und kognitiven Auswirkungen des geldvermittelten Äquivalententauschs nehmen uns nicht wunder, sie sind uns vielmehr gleichgültig. Eben diese Gleichgültigkeit überwindet der Brückentraum des grünen Heinrich. Er analysiert auf seine ästhetische, metaphorische, kryptotheoretische Weise die Geldform, die auch Marx und Nietzsche¹⁵ zu dechiffrieren versuchten. Die unbewusste Qualität ebenso komplexer wie Komplexität reduzierender, über das Medium Geld vermittelter Tauschakte war Marx eine prägnante Formel wert:

Indem (die Menschen) ihre verschiedenartigen Produkte einander im Austausch als Werte gleichsetzen, setzen sie ihre verschiednen Arbeiten einander als menschliche Arbeit gleich. Sie wissen das nicht, aber sie tun es. Es steht daher dem Werte nicht auf der Stirn geschrieben, was er ist. Der Wert verwandelt vielmehr jedes Arbeitsprodukt in eine gesellschaftliche Hieroglyphe. Später suchen die Menschen den Sinn der Hieroglyphe zu entziffern, hinter das Geheimnis ihres eignen gesellschaftlichen Produkts zu kommen (Marx 1956–1968, XXIII, 87).

Kellers großer Roman entstand in den Jahren, in denen auch Marx an seinem Hauptwerk arbeitete. Beide Werke müssen als belletristischer bzw. theoretischer Versuch verstanden werden, unverstandene „gesellschaftliche Hieroglyphen“ in lesbare Texte zu verwandeln. Dabei setzt Kellers Prosa Akzente, die noch deutlich stärker sind als die von Marx. Um schematisierend zusammenzufassen: Der Brückentraum des grünen Heinrich handelt unablässig von Verwandlungen – und läuft auf das trotz oder wegen seiner zauberhaften Dimensionen extrem realitätstaugliche Metamorphosen-Medium Geld hinaus, das systematisch Transsubstantiationen von Geldzeichen in reale Werte (Güter und Dienstleistungen) ermöglicht. Das Medium Geld überbrückt den Abgrund, der Symbole von dem trennt, was wir real und reell nennen. Brücken, die Übertragungen und Übersetzungen von Menschen und Dingen erleichtern und ermöglichen, gibt es tatsächlich. Sie sind real existierende, Holz, Stein, Beton oder Stahl gewordene Metaphern und ähneln immateriellen Träumen, die unablässig Metaphernket-

¹⁵ Zur Konstellation Keller-Nietzsche liegen mehrere Studien vor, zu Affinitäten zwischen Marx und Keller findet sich hingegen kaum Hinweise in der Forschungsliteratur. Eine Ausnahme ist Max Keller (1988).

ten figurieren. Ähnlichkeiten sind ohne Differenzen nicht zu haben: Träume gibt es wirklich; Traumgehalte sind hingegen nun eben Elemente eines Traums; sie haben keine verlässlichen Äquivalente im Realen; es gibt das Trauminventar nicht in der Weise, in der es Brücken gibt – und Geld. Mit dem Traum teilt Geld erstens den Umstand, alles mit allem assoziieren zu können, zweitens seine spezifisch un- bis vorbewusste Qualität und drittens die Zulassung irrationaler, insbesondere religiöser und sexueller Momente. Vom Traum unterscheidet sich Geld durch seine es geradezu definierende intersubjektive Geltung. Träume sind, auch wenn es problematisch ist, sie mit dem Possessivpronomen zu bezeichnen, hochgradig individualisiert; Geld ist hingegen der Inbegriff transsubjektiver Verbindlichkeit (ein gesetzliches Zahlungsmittel, Keller legt ja ausdrücklich Wert auf die Prägung „gemünzt“).

Kellers Roman hat diese Motive in der starken Szene entfaltet, die der Lösung der Identitätsfrage sogleich folgt. Der nunmehr mit ultimativem Durchblick in wenn nicht letzte, so doch vorletzte Fragen versehene grüne Heinrich wirft „einige Hände voll Goldmünzen in die Höhe, welche sogleich von hundert in der Luft zappelnden Händen aufgefangen und weiter geworfen wurden“ (III, 117). Geld zirkuliert und sorgt, wie der Goldfuchs weiter doziert, dafür, dass „sie (die Leute) ihre Privatsachen mit den öffentlichen Dingen für identisch halten.“ Das weise Pferd hat die Lektion aus Mandevilles 1705 erstmals erschienener (dann in weiteren Auflagen erweiterter) Bienenfabel und aus Adam Smith' 1774 erschienenem Klassiker *The Wealth of Nations* gelernt: privat vices become public benefits. In den Worten des Brückentraums: ‚habsüchtige Esel‘ (III, 117) mögen unangenehme Charaktere sein, sie tragen doch, wenn „jeder das Gold [des anderen] erst besehen und an seinem eigenen Golde gerieben“ hat, dazu bei, dass „beide Stücke sich verdoppelten“ und die Wirtschaft prosperiert – „es regnete förmlich Gold“. Eine Szene, deren sexuelle Tönung unverkennbar ist. Die Goldstücke reiben sich aneinander und verdoppeln sich sodann; Marx hat dafür eine klare Formel gefunden: Geld heckendes Geld. Wie Geldvermehrung in Kellers Werk geschildert und analysiert wird, wäre eine eigene Studie wert. Sie sollte Adolf Muschgs wertvollem Hinweis folgen: „Die Fortpflanzung des Geldes ist, wie seine Herkunft, undurchsichtige Männersache; für einen im Wortsinne noblen Charakter verbietet es sich von selbst, beim ‚Geschlechtsteil des Geldes‘ (Rilke) zu verweilen“ (Muschg 1977, 147). Nachdem Heinrichs Traum diese tabubeherrte Sphäre berührt hat, hebt er, der doch die prorotationale Grundoperation des Identifizierens entschlüsselte, vollends in die Sphäre des Irrationalen ab. Der Goldfuchs verwandelt sich erneut. Ihm wachsen „große Flügel“, die die

Pegasus-Assoziation verbindlich machen würden¹⁶, wenn der Text nicht so gleich Mandevilles Klassiker Ref/verenz erweisen würde, indem er von einer „Riesenbiene“ (III, 117) und einem „goldenen Bienenpferde“ (III, 118) spricht. Der grüne Heinrich hebt ab, er fliegt, er „schwebte“, „geschwollen vom Bewußtsein des Reichtums [...] aus der Brückenhalle hinaus“ (III, 118), gibt sich „lüstern“ Heiratsphantasien hin – und stürzt, ein „neuer Ikarus“, von Wilhelm Tells Pfeil getroffen, „samt dem Goldfuchs prasselnd aufs Kirchendach“ (III, 118–119). Ein hartes Erwachen, dem die erwähnte Allegorienanalyse folgt.



Abb. 1: Der 10-Franken-Schein der fünften Banknotenserie. Die Banknote wurde zum 1.10.1956 ausgegeben und auf den 1.5.1980 wieder zurückgerufen. Ab dem 1.5.2000 war der Schein wertlos.

Aus dem Äquivalenz-Medium Geld ist im Traum des grünen Heinrich schlussendlich Kapital geworden – die Parallele zum Argumentationsgang in Marxens Hauptwerk, das Keller wohl nicht gelesen hat, ist auch in dieser Hinsicht frappierend. *Der grüne Heinrich* liefert mit dem Brückentraum eine literarische Analyse der Geldform und der mit ihr gegebenen Lösung der Identitätsfrage. Den Problemen, die sich einstellen, wenn Geld zu Kapital wird, wendet sich Kellers Altersroman *Martin Salander* zu. In seinem Mittelpunkt steht eine Figur, die ihrem Namen wie der grüne Heinrich alle Ehre macht: ein anderer namens Salan-

¹⁶ Auch ein so genauer Leser wie Gerhard Kaiser folgt dieser Assoziation und blendet die Bienen-Bezüge aus: „der Goldfuchs wird zum Pegasus der Poesie“ (Kaiser 1981, 228). Auf die verlässliche Präsenz und Brechung mythologischer Motive im Werk Kellers hat Herbert Anton (1970) aufmerksam gemacht.

der. Gottfried Keller ist ein Geld-Dichter von Graden; sein Werk hält ein Wissen über Geld bereit, das man nicht nur Wirtschaftswissenschaftlern und Notenbankern, sondern allen, die mit Geld zu tun haben (also allen) wünschen würde. Die Schweizer Notenbank hatte eine profane Erleuchtung, als sie mit einem Porträt Gottfried Kellers die gängigste Franken-Banknote schmückte.

Literatur

- Alt, Peter-André. *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C. H. Beck, 2002.
- 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.
- Anton, Herbert. *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden‘ und im ‚Sinngedicht‘*. Stuttgart: Metzler, 1970.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972–1999.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.). *Metzler Lexikon der Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012.
- Haverkamp, Anselm (Hg.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*. Hg. Karl Markus Michel, Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin. „Bauen Wohnen Denken“. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954. 145–162.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Hg. D. E. Sattler, Michael Knaupp. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 1975–2008.
- Hörisch, Jochen. *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Hörisch, Jochen. *Weibes Wonne und Wert. Richard Wagners Theorie-Theater*. Berlin: Eichborn, 2015.
- Hörisch, Jochen. „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus. Zur Psychoanalyse von Eigennamen“. *Pluralität und Singularität der Psychoanalyse. Arbeitstagung der deutschen Psychoanalytischen Vereinigung Kassel 3.–6. Juni 2015*. Hg. Gebhard Allert, Konrad Rühling, Ralf Zwiebel. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2015. 19–34.
- Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Drei Bände. München, Wien: Carl Hanser, 1993.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Keller, Max. „Vom verlorenen Vertrauen zu Volk und Gott. Gottfried Keller und Karl Marx“. *Rote Revue – Profil 67* (1988): 20–25.
- Lindemann, Holger. *Die große Metaphern-Schatzkiste. Systemisch Arbeiten mit Sprachbildern, Band 1: Grundlagen und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016.

- Marcel, Gabriel. *Homo viator. Philosophie der Hoffnung*. Düsseldorf: Bastion-Verlag, 1949.
- Marx, Karl. *Marx-Engels-Werke*. Berlin: Dietz, 1956–1968.
- Matt, Peter von. „Gottfried Keller und der brachiale Zweikampf“. *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*. München, Wien: Carl Hanser, 1994. 187–207.
- Muschg, Adolf. *Gottfried Keller*. München: Kindler, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter, 1967 ff.
- Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. Richard Samuel in Zusammenarb. Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer, 1960 ff.
- Steiner, Uwe C. *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*. München: Fink, 2006.
- Swales, Martin. „Das realistische Reflexionsniveau. Bemerkungen zu Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*“. *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. Hg. Hans Wysling. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1990. 9–22.

Andrea Krauß

„Beim Lesen einer Anzahl Legenden“

Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung

I

Nach langer Pause – die Publikationen des *Grünen Heinrich* und der *Leute von Seldwyla* liegen über fünfzehn Jahre zurück – tritt Gottfried Keller 1872 mit einem Text an die Öffentlichkeit, dessen Erscheinen besonderer Vorkehrungen bedarf. Das in Rede stehende „Büchlein“, es soll ironisch „auf alte Heiligenbilder“ anspielen und den Titel „Auf Goldgrund, sieben Legenden von N. N.“ tragen, könnte der „Kritik“ Probleme bereiten, sie „irreführen[]“. Ratsam wäre deshalb, so Keller weiter in seinem Brief an Friedrich Theodor Vischer, ein „ebenfalls humoristisches Vorwort“, das den „„plötzlichen‘ Gegenstand“, die überraschende Stoff- und Gattungswahl, „[v]ermitt[elt]“ (XXIII.2, 380–381). Legenden nämlich – erbauliche Erzählungen aus dem Leben von Heiligen – gehören nicht ohne weiteres zum Repertoire des poetischen Realismus; sie widersetzen sich, so wieder Keller an Vischer, dem „Terrorismus des *äußerlich* Zeitgemäßen“ (XXIII.2, 401–402). Das Vorwort hätte entsprechend die Aufgabe, das unerwartete Werk zu plausibilisieren, indem es – Keller präzisiert – „etwa“ eine „Stimmung“ beschreibe, „wo man sage, es sei zum Katholischwerden“. In dieser Stimmung habe sich der Verfasser „einmal“ befunden „und deshalb das Leben der Heiligen [...] studirt; vorliegende Legenden seien solche Quellenstudien; da er aber sich wieder anders besonnen, so sei das Unternehmen liegen geblieben usw usw“ (XXIII.2, 381). Die *plötzliche* Erscheinung der Legenden gründet danach kongenial im „wechselhaften Charakter“ einer Disposition, die unter dem Namen „Stimmung“ das „Fluktuierende der Subjektivität widerspiegelt“ (Wellbery 2003, 712). Stimmung, die in Kellers Szene zur Dichtung kristallisiert, bahnt dann die Gleichung zwischen dem, was *in ihr* als Gehalt („Katholischwerden“) und *aus ihr* als Produkt („Legenden“) hervortritt. Eingeschlagen in diese Text-Verfasser-Integrität ist allerdings eine Zäsur, an der sich die subjektive Bürgschaft bricht. Stimmung als „wieder anders“ gestimmte hinterlässt unversehens vom Verfasser verlassene, unpersönliche „Legenden“, in die – „liegen geblieben“ – eine wechselhafte Zeitstruktur als kompositorische Instabilität und Index des Unerledigten eingetragen ist. Mit solchen Inkonsistenzen sind die Rahmenbedingungen für Kellers „Legenden“ angegeben.

Das hier skizzierte Setting aus Briefen, geplantem Titel und Vorwort ist bemerkenswert, denn es bündelt Elemente, die das von Keller antizipierte Rezeptionsproblem genauer situieren: Die malerische Zutat „auf Goldgrund“ unterlegt Kellers Legenden durchaus plakativ mit dem symbolischen Farbton mittelalterlich-sakraler Bildlichkeit, sie liefert die „Tiefenräumlichkeit“ metaphysischer Sinnstiftung (Beer 1983, 272). Darstellungsbezogen signalisiert „Goldgrund“ aber auch die „Eigengesetzlichkeit“ der kompositorischen Mittel (Beer 1983, 279): „Goldgrund“ lenkt das Augenmerk auf jene immanente „Fläche“, aus der die Figurationen heraus- und vor der sie in Erscheinung treten; auf „Goldgrund“ spricht von der Materialität, die den Raum des Bildes erfüllt und als „real gegenwärtige[s] Gold“ dem „transzendierenden Bildinhalt“ zugrunde liegt (Beer 1983, 282). Kellers ironisch schimmernder Titel, der „Goldgrund“ mit „Legenden“ engführt, rückt anders gesagt diskursive ‚Hintergründe‘ (Gold als Symbol der Transzendenz) zusammen mit Formbildungen (Gold als Material) in den Blick. Das geplante Vorwort schließt in dieser Linie an. Es erklärt, dass der Verfasser die Legenden unter bestimmten ‚ideologischen‘ Umständen, im Moment einer Art Bekehrung geschrieben habe – jenem Ausspruch gemäß: „es sei zum Katholischwerden“, mit dem Protestanten den Katholizismus erwägen, wenn ihnen eigentlich danach ist, aus der Haut zu fahren.¹ Gleichzeitig entspringt diese ideologische Kehre einem *Sprichwort*. Sie gründet im Fundus sprachlicher Materialität. Dass die Legenden ihren himmlischen Geist aus solcher Sprachexegese gewinnen, bekräftigt abschließend der Hinweis auf philologisches Quellenstudium. Diese Schriftwerdung aus anderer Schrift verbindet sich mit weiteren Wendungen oder Formentscheidungen: Wenn das Quellenstudium den Hinter- oder Goldgrund der Legenden bildet, so hat sich der Verfasser „da [...] aber [...] wieder anders besonnen“ (XXIII.2, 380–381). In dieser anderen Stimmung „sei das Unternehmen liegen geblieben usw usw“; fortgeschrieben wurde es dann, in der *so weiter* laufenden Verkettung, im stimmungsvollen Umschlag eines wieder anderen „da“: womit dann die Legenden insgesamt in Wendungen emergieren, im Wechsel und aus Kehren hervorgehen (XXIII.2, 380–381). Wenn Keller den „plötzlichen‘ Gegenstand“ seines neuen „Büchleins“ erläutern zu müssen glaubt, so betrifft also diese Plötzlichkeit auch deren strukturelle Genese und Fassung, nicht allein den unzeitgemäß spekulativen Gegenstand und die daraus resultierende Befremdung des Leserhorizonts. Die Ausgangslage der „Legenden“ verhandelt eine anachronistisch exponierte Zeitfrage, in der sich das hegemoniale Verständnis des der Gegenwart Angemessenen und in ihr Gültigen im Modus ästhetischer Formung (wendungsreich) zur Diskussion stellt.

1 „[I]n protestantischen ländern dagegen braucht das volk als äusserung der verzweiflung das ist zum katholisch werden! da möchte man katholisch werden!“ (Grimm, Bd. 11, Sp. 277).

II

Es ist bekannt, dass weder der hier diskutierte Titel noch das geplante Vorwort in der skizzierten Form publiziert wurden. In seiner Antwort an Keller missbilligt Vischer den augenfälligen „Goldgrund“; die ironischen Implikationen erscheinen ihm zu plump und zu „subjectiv“. Die programmatische Poetik des bürgerlichen Realismus (das terroristisch Zeitgemäße?) zitierend gilt ihm bündig: „Je objectiver Alles, je besser“ (XXIII.2, 382). Vielleicht daraufhin entschließt sich Keller zur schlichten Benennung „Sieben Legenden“ und schreibt ein Vorwort, das den subjektiven Ton oder „Ichbezug“ der „Stimmung“ zurücknimmt (Wellbery 2003, 705). Sowohl die diskursive Materialität des Goldgrunds wie die strukturelle Plötzlichkeit bleiben aber im überarbeiteten Vorwort erhalten; geläutert zur sachlichen Produktionsästhetik instruieren sie ihrerseits eine ‚Legende‘, dieses Mal den Zeichenschlüssel zur Kartographie des „Lesens“:

Beim Lesen einer Anzahl Legenden 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, wenn man aufmerksam hinblicke.

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 schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen. Der ungeheure Vorrat des Stoffes ließe ein Ausspinnen der Sache in breitem Betrieb zu; allein nur bei einer mäßigen Ausdehnung des harmlosen Spieles dürfte demselben der bescheidene Raum gerne gegönnt werden, den es in Anspruch nimmt. (VII, 333)

Plötzliche Sprünge oder Wendungen sind absatzweise markiert. Das im Brief an Vischer annoncierte Quellenstudium präzisiert sich im ersten Abschnitt zum „Lesen“ von „Legenden“ als Beobachtung des *zu Lesenden*. Die Prinzipien dieser reflexiven Lektüre kreisen um das Bemerkende von Spuren unter der Bedingung von Aufmerksamkeit. Diese aufmerksame Haltung, seit Schleiermacher auch die Tugend der Hermeneutik (Schleiermacher 1980 ff., II.4, 53, 55, 58, et passim), ist dem Text zufolge ein gerichtetes Hinblicken oder Betrachten; eine *Spurenlese*, in der die erbauliche Andacht durch Aufmerksamkeit für *zeichenhafte* Materialität und eine bestimmte Epistemologie ersetzt ist. An der manifesten „Masse“ des legendenhaft Gesagten haftet etwas in der Überlieferung nicht ohne weiteres Erkennbares, auf den ersten Blick vielleicht Verborgenes: eine im Repräsentierten mitwirkende ‚Andersheit‘, die ein Ehemaliges und Abweichendes spurenhafte ins Spiel bringt. Kellers „Lesen“ von „Legenden“ mobilisiert damit die für das „Phänomen der Spur“ charakteristische „Kreuzung zweier Zeitre-

gime“. Zu lesen, so Sybille Krämer, ist die „Präsenz einer Absenz [...]“. Nicht ein Abwesendes wird präsent gemacht in der Spur, sondern eine Abwesenheit. Die Spur vergegenwärtigt eine Nichtpräsenz“ (Krämer 2016, 19). Die Entzifferung der Spur wird daher die „Unverfügbarkeit und das Entzogensein des ‚Originals‘ bezeug[en]“ –, auch indem sie die aktive Rolle des Beobachters zur Geltung bringt. Denn Spuren werden interpretiert; sie „entstehen [...] im Auge des Betrachters“ (Krämer 2016, 20). Kellers Vorwort allerdings präzisiert diesen leserzentrierten Konstruktivismus, der ja im Falle der *Legenden* auf Spuren trifft, die gleichermaßen da sind wie fort, die sich als Spuren womöglich verstellen, so dass noch die Möglichkeit, Nichtpräsenz zu bezeugen, in Frage steht: Dem „Urheber“, so heißt es mit auffälliger Skepsis dem positiv Gegebenen gegenüber, „wollte es [...] scheinen“, „als ob“ am Überlieferten „wohl auch“ andersartige „Spuren [...] zu bemerken seien“ – die „Aufmerksamkeit des Spurenlesers, der etwas als Spur identifiziert“ (Krämer 2016, 20), gestaltet sich in Kellers Versuchsanordnung zur nicht gänzlich transparenten, aktiv-passiv konstruierenden Empfänglichkeit. Die Bindung an selbstbewusste Akteure ist aber im Vorwort auch für den Verursacher der Spur zurückgenommen: Die für Spuren ohnehin charakteristische „Unmotiviertheit“ – Spuren, so Krämer, werden unwillkürlich „hinterlassen“ (Krämer 2016, 20) – löst sich bei Keller von jeglichem (auch unwillkürlichen) Subjekt und knüpft sich an die in *massenhaft* Gesagtem wirksame *Struktur geschichtlicher Überlieferung*. Intensiviert ist damit die *Vieldeutigkeit* der Spur. Wenn „Spuren polysemisch“ sind, weil „das spurbildende Geschehen“ als eine „Vielzahl“ möglicher Erzählungen „rekonstruiert“ werden kann (Krämer 2016, 20), so potenziert Kellers strukturelle Entgrenzung diese Polysemie und bahnt damit die Aussicht in eine „prinzipielle[] Intransparenz der verborgenen Tiefenstrukturen der Wirklichkeit“ (Krämer 2016, 23).

Wer die *Sieben Legenden* gemäß einer Spuren lesenden Erkenntnisform liest, dem erschließen sich, so das Vorwort, im kirchlichen Genre die Hinterlassenschaften einer anderen, vorzeitigen Tradition. Der Text verbindet diese Anzeichen einer Vorgeschichte mit profaner Novellistik, die hier aber nicht als gegenläufiges Genre, sondern im Modus einer gewissen Zweideutigkeit, als zu lesende Differenz *inmitten* der Legende zur Geltung kommt: In den überlieferten Legenden zeigt sich nicht nur *deren* Gesetz, sondern zugleich ein vorzeitiger Rest und mit ihm das Spiel dialektischer Spannungen. Kellers Kritik am „Terrorismus des *äußerlich* Zeitgemäßen“ in seinem Brief an Vischer (XXIII.2, 401f.) gewinnt vor diesem Hintergrund Kontur. Die Entscheidung zu *Sieben Legenden* wählt nicht einfach dissident das Unzeitgemäße, sondern liest im Unzeitgemäßen etwas darin spurenhafte Vorzeitiges, das – rubriziert ausgerechnet als Novellistik – auch in die Zukunft, nämlich Kellers eigene Zeit und deren Vorliebe für Novellen, weist. Das überholt Unzeitgemäße ist somit nicht einfach erledigt,

sondern im Nachvollzug darin bewahrter Vorzeitigkeit ins Gegenwärtige hineingeholt. Das hermeneutische Arrangement praktiziert anders gesagt die Auseinander-Setzung des Zeitgemäßen anhand einer Zeitbetrachtung, die lineare Abfolgen mit Strukturen eines vorausdeutenden Nachlebens verschränkt. Ungewiss wird in dieser relationalen Struktur, was zeitgemäß genau heißen, wie Zeitgemäßes lokalisiert werden kann. Wo in *einer* Zeit und ihren Texten spurenhafte andere, vergangene Zeiten und Texte wirken, die zugleich zukünftig wären, beginnen die Bezüge und der Ort des Lesens zu oszillieren. Im Spielraum dieser mobilisierten Spurenlese erarbeitet Kellers unzeitgemäßes „Büchlein“ eine Poetik des Realismus (VII, 333), die ihr zeitgemäßes Potential nicht im Rahmen ästhetischer Konventionen, sondern im Unterschied *zwischen* Darstellungsweisen gewinnt. Im Sinne Jakobsons wäre dies ein Realismus, der etablierte Darstellungsweisen, wie hier die Legende, deformiert und in dieser Befremdung gewohnter Rezeptionsformen als „*Annäherung an die Realität*“ erscheint (Jakobson 1971, 381). Diese „Tendenz zur Retardierung des Wiedererkennens führt“, so Jakobson, „zur Akzentuierung“ und Wahrnehmung „eines neuen Merkmals“ (Jakobson 1971, 387); mit Keller könnte man sagen: zum Bemerkenswerten im legendär Unzeitgemäßen, so dass dieses nicht einfach wiedererkannt, sondern neu gesehen und in dieser Novellierung zeitgemäß wird. Aufmerksamkeit für Spuren wäre mithin die Haltung des Realismus und Differenz dessen hermeneutische Modalität.

In genau dieser differenziellen Modalität springt das Vorwort im zweiten Absatz ins andere Idiom der Malerei und holt so mittelbar den im Titel entfernten „Goldgrund“ wieder ein. Zugleich erschließt sich dieser Sprung als Wiederholung. Was nämlich dem „Urheber“ im ersten Absatz durch aufmerksames Lesen zugänglich wird (VII, 333), eine in Spuren materialisierte profane Erzählungslust, kehrt im zweiten Absatz wieder als nunmehr vom *Verfasser* „verspürte“ Lust zur eigenen Produktion. Diese Produktion verdankt sich nicht zufällig dem *Verspüren*, das heißt einer Aufmerksamkeit, die in präzisiertem Wortlaut Spuren verfolgt. Das Spurenparadigma aus dem ersten Absatz begegnet demnach erneut, ist gleichsam ins Bild gesetzt und mobilisiert nun den Eindruck des Fragmentarischen: Die von Spuren gezeichneten Legenden erscheinen als „jene abgebrochen schwebenden Gebilde“ (VII, 333). Die gelesene Spur, ins Bildliche übertragen („[w]ie [...] so“), wirkt darin als Reiz zur Ergänzung leer gebliebener Stellen; sie mobilisiert das Vervollständigen eines vorzeitig abgebrochenen und zielt dabei auf die „Ausfüllung eines Rahmens“ (VII, 333). Die Produktionsästhetik der *Sieben Legenden* gewinnt von hier aus Kontur. Der Verfasser vorliegenden „Büchleins“ gewinnt sein Material aus vorgegebenem Material – aus der „Masse“ überlieferter Legenden; Produktion heißt hier wörtlich „Reproduktion“ (VII, 333). Reproduziert werden soll das vorliegende Material,

nachdem es unter aufmerksamem Hinblicken eine Inkongruenz mit sich selbst zu erkennen gab. Analog zum Maler will der Verfasser dieses Fragmentarische ausfüllen. Tatsächlich aber sagt er, und dieses Detail ist bedeutsam, dass er „die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde“ verspürt habe (VII, 333). Für die Wiedergabe der *Sieben Legenden* würde dies heißen, dass sie ein Fehlendes nicht einfach bruchlos vervollständigt, sondern genau dieses Fehlende am Schnittpunkt von Ausfüllung und Abbrechen in Szene setzt. Deshalb vielleicht „schweben“ die daraus hervorgehenden „Gebilde“. Sie schweben zwischen Ausfüllung und Abbruch. Wenn solche Darstellung aus Legenden „Novellistik“ macht und Spuren „profaner Erzählungslust“ damit voll zur Geltung kommen (VII, 333), so wäre dies eine Novellistik ohne bekanntes Formgesetz. Eine Novellistik genauer, die keinen bestimmten, sondern *einen* Rahmen ausfüllt, der somit irgendwie und irgendetwas rahmt. Im Ausfüllen wäre anders gesagt ungewiss, welche Art Novellistik hier zur Sprache findet.

Das Vorwort liefert dazu einen Wink. Der Verfasser, so heißt es, habe das „Antlitz“ der „abgebrochen schwebenden Gebilde“ „nach einer anderen Himmelsgegend“ „als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ „hingewendet“ (VII, 333). Seine novellistische Reproduktion installiert demnach Wendungen und Kehren, eine Art Umschlagen des erzählerischen Verlaufs. Offenkundig taucht hier die Spannung zwischen kirchlich und profan wieder auf; wiederholt ist aber auch die Topik der aufmerksamen Hermeneutik. Hinblicken aktualisiert im Gelesenen Spuren eines Anderen; Reproduktion wiederum wendet das Antlitz der Legenden in eine andere als die überkommene Blickrichtung. Spuren, die man durch aufmerksamem Hinblicken bemerkt, übertragen sich in Wendungen, die den Lauf des Erzählens verkehren oder bildlich gesprochen: diesen Fortschritt umlenken oder abbrechen. Vor diesem Hintergrund erzeugt die *captatio* im letzten Absatz des Vorworts schillernde Valenzen. Wo sie den Leser milde stimmen will angesichts eines „Spieles“, das ausdrücklich „harmlos“ genannt wird (VII, 333), unterstreicht sie gerade, dass dieses Spiel nur mühsam im Zaum zu halten ist. Ein „Ausspinnen der Sache in breitem Betriebe“, die Kreation ausufernder *verba* im Überschuss der *res*, wäre ein Leichtes, und dies wohl nicht nur, weil der „ungeheure Vorrat des Stoffes“ (VII, 333) zur fortgesetzten Invention einlädt, sondern auch, weil Wendungen und Kehren als Erzähl- und Produktionsverfahren die freie Bewegung in Aussicht stellen. Als narrative Anschlussoperationen schließen Wendungen nicht aus, sondern bahnen Verknüpfungsoptionen an. Erzählen im Modus der Spur potenziert sich anders gesagt zum „breitesten Betrieb“, einem narrativen Treiben in großem, fortlaufend versetztem Rahmen.

In Briefen hat Keller die Quellenfrage im Vorwort philologisch konkretisiert. Die Masse der Legenden in ihrem „ungeheuren Vorrat“, so schreibt er 1860 an

Freiligrath, gehe zurück auf „eine Legendensammlung v. Kosegarten in einem läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style erzählt [...] in Prosa u Versen“. Er habe „7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöcker“ genommen, diese „mit den süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens“ angefangen und „dann eine erotisch-weltliche Historie daraus“ gemacht, in der „die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist“ (XXIII.2, 375). Das Erzählen in Wendungen wäre damit hergeleitet. Gewendet wird, im Umschlag von religiösem Anfang und erotisch-weltlicher Fortsetzung, die „kirchliche Fabulierkunst“ in profanes Erzählen. Die *Sieben Legenden* wären danach ein Paradeffall der Säkularisierung, den Keller novellistisch ausbuchstabiert. Der Bezug zu Kosegarten ist allerdings komplizierter, als er erscheint. Anders als Keller dies im Brief an Freiligrath nahelegt, ist nämlich Kosegartens Legendensammlung aus dem Jahr 1804 nicht einfach passgenau als „läppisch frömmelnder“ Kitsch zu erledigen. Ludwig Theobul Kosegarten, evangelischer Pfarrer und Professor für Geschichte und Theologie, lancierte vielmehr seine Anthologie bereits im Geiste der Verweltlichung. Über zwei Bände hinweg liefert Kosegarten Texte, die er auf der Basis urchristlicher, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Quellen ins Deutsche übertragen und „hie und da“ umgeschrieben hatte (Kosegarten 1804, Bd. 1, xii). Dabei folgt das Projekt der Annahme, dass eine „verständige Legendensammlung [...] zu den Bedürfnissen unsers, und im Grunde jedes Zeitalters [gehört]“ (ix) – Legenden wären mit anderen Worten zeitlos aktuell. Sie liefern, so präzisiert Kosegarten, nicht nur Erbauliches für denjenigen, der einer „Vergangenheit“ nachsinnt, „wo der Glaube noch Berge versetzte“ (x), sondern bilden ferner die wesentlichen Quellen für kunst-, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Studien. Kosegartens Anliegen ist demnach ambivalent: Es neigt, ganz in romantischer Linie, zum sentimental Katholisieren, öffnet aber zugleich, gut reformatorisch, die Lesarten der ursprünglich theologisch instrumentierten Gattung. Wenn also Keller mit Kosegartens „läppisch frömmelndem“ Ton anzufangen vorgibt, um dann weltlich-profan fortzusetzen, dann unterschlägt er nicht nur Kosegartens Ambivalenzen, sondern setzt lediglich fort, was dieser bereits fortgesetzt hat:² Kosegarten studiert und modernisiert einen, wie er selbst schreibt, „unübersehlich[en]“ „Vorrath“ von Legenden aus einer „fremden Zeit“ und einem „fremden Himmelstrich[]“ (x); Keller wiederum liest Kosegartens „ungeheuren“ legendären „Vorrat“ und wendet deren „Antlitz nach einer anderen Himmelseggend“ (VII, 333). Säkularisierung wirkt in beiden Fällen und wirkt in Richtung anhaltend sich verschiebender Himmelsrichtungen. Spezifisch sind allein die jeweiligen Darstellungsformen, und darauf genau weist Kel-

² Schon früh hat Walter Reusse (1961) diese säkularisierende ‚Vorarbeit‘ Kosegartens ange-merkt und in Ansätzen skizziert.

lers Kritik an Kosegartens „einfältiglichem Styl“ präzise hin; säkularisiert werden im Sinne eines differenztheoretisch gewendeten Realismus die Verfahren des Säkularisierens.

Die hier interessierende Problemstellung der *Sieben Legenden* lässt sich demnach präzisieren: Die Befragung des Zeitgemäßen, die das Verständnis des gegenwärtig Angemessenen reflektiert, artikuliert sich literarisch als aufmerksame Spurenlese und fördert eine Hermeneutik, die mit diesen Spuren das anwesend Abwesende im Prozess der Säkularisierung „bemerkt[t]“ (VII, 333). Im textuellen Vollzug materialisiert sich diese für Spuren empfängliche Aufmerksamkeit in Gestalt fortschreitender Wendungen und abbrechender Ausfüllung; in Erzählstrukturen, die zeitlichen Verlauf als Diskontinuität und diese in ihrer spurenhafte(n) (Un-)Erkennbarkeit prozessieren und so die im Schlagwort des Zeitgemäßen *unmerklich* gewordene Frage der Säkularisierung als Deutungsproblem in Szene setzen.

III

Die in den *Sieben Legenden* zusammengestellten Themenkomplexe lassen sich unschwer auf Texte aus Kosegartens Vorlage beziehen, wobei Keller die entsprechenden Handlungsgerüste und Charakterprofile signifikant erweitert und vertieft.³ In sieben Schöpfungsschritten, analog zur mythischen „Vollkommenheitszahl“ (Kaiser 1981, 407), kombiniert Keller drei Heiligengeschichten, drei Marienerzählungen und eine letzte Geschichte, die unter dem Titel „Tanzlegendchen“ die Gattungsbezeichnung der gesamten Anthologie (im Modus des *Kleinwerdens*) aufgreift und Aspekte der sechs vorangegangenen Erzählungen verbindet. Die drei Heiligengeschichten sind angesiedelt im Schwellenraum zwischen Antike und Christentum und berichten von frommen christlichen Mär-

³ Vgl. zur thematischen Anlage und formalen Gestaltung der gesamten Sammlung Selbmann (2001, 100–113), sowie Schuller (2016); ferner Kaiser (1981, S. 399–422 u. S. 696–698). Den im Vorwort der Legenden entworfenen Zusammenhang zwischen „Fragmentarität und Fabulierkunst“ (2016, 88) erörtert Marianne Schuller hinsichtlich „neue[r] Sichtweisen gegenüber dem Überkommenen“ und charakterisiert deren Struktur höchst zutreffend als „Wiederkehr jenseits der Identitätslogik“: „Während die Legendensammlung von Kosegarten wegen ihres verklärenden Zuges die Überlebtheit der Legende transportiert, könnte man bei Keller mit Bezug auf Aby Warburg von einem ‚Nachleben‘ sprechen: Danach ist das ‚Nachleben‘ auch ein Wiederkehren von Gestalten und Formen aus vergangenen Zeiten, jedoch unter Einbeziehung des sich verändernden und umverteilenden Jetztigkeitspunktes des Rückblickenden, der andere Formationen und Bedeutungen produziert“ (2016, 89).

tyrern, die zur Entsagung, Aufopferung und Selbstverleugnung bedingungslos bereit sind. Dem Legendenmuster gemäß artikuliert sich hier das Ethos christlicher Askese; gleichzeitig wendet Keller dieses Format erotisch-weltlich, in Richtung einer Sinnlichkeit, die von den Protagonisten nach und nach anerkannt und schließlich freudig begrüßt wird. Auch in den drei mittelalterlich instruierten Marienerzählungen verschiebt sich der Aktionsraum der himmlischen Instanz ins Weltliche, wenn nämlich die heilige Jungfrau gegenläufig zu ihrer biblischen Identität die Lebens-, Liebes- und Eheprobleme der von ihr in Obhut genommenen Protagonisten löst. Das „Tanzlegendchen“ schließlich verlagert die Auseinandersetzung zwischen Sinnlichkeit und Entsagung direkt in den Himmel, wo antike Musen, christlicher Glaube und Tanzlust eine toxische Verbindung eingehen und so die himmlische Ordnung aus der Fassung bringen, um am Ende von der „allerhöchste[n] Trinität“ dann wieder säuberlich getrennt zu werden (VII, 427).⁴

Hinwendungen in eine andere Himmelsgegend, wie sie das Vorwort im Umschlag von religiöser in profane Erzähllust ankündigt, sind in den grob skizzierten Handlungsverläufen leicht auszumachen. Komplizierter wird die Sache, „wenn man aufmerksam hinblickt“ und Spuren empfängt, die in „abgebrochen schwebenden Gebilde[n]“ zur Geltung kommen. Wendungen nämlich vollziehen sämtliche sieben Legenden von Beginn an, indem sie zusätzlich zum Titel mit einem Spruch aus biblisch-religiösen Quellen überschrieben sind. Das erbauliche Anliegen der „kirchliche[n] Fabulierkunst“ (VII, 333), die in Kosegartens Sammlung ganz in die jeweiligen Legenden integriert ist, teilt sich bei Keller in die Relation aus Motto und Textkörper. In dieser „abgebrochen schwebenden“ Position offerieren die jeweiligen Motti Rezeptionsanweisungen, deren Sinnangebot im Durchgang des dann folgenden Textes in andere Richtungen gelenkt wird. Anders gesagt: Wenn in den *Sieben Legenden* das christliche Motto eine bestimmte Lektüre anleitet, so scheinen es die Texte darauf anzulegen, diesen *religiös* motivierten Erklärungszusammenhang aufzunehmen und umzubiegen. Und sie tun dies, indem sie ihren eigenen Verlauf, das heißt ihre inhärente erzählerische *Motivierung*, zerlegen. So zitiert etwa das Motto der Heiligenlegende *Eugenia*, auf die ich mich im Folgenden konzentrieren werde, eine Passage aus der Bibel, die sich nicht nur durch klare pädagogische Grenzziehungen, sondern zudem durch transzendente Verbindlichkeit auszeichnet: „Ein Weib soll nicht Mannsgeräte tragen, und ein Mann soll nicht Weiberkleider anthun; denn wer solches thut, ist dem Herrn, deinem Gott, ein Greuel. 5. Mos. 22.5“ (VII, 337). Solche Weisheit ließe sich leicht durch *finale* Motivierung um-

⁴ Zum „Tanzlegendchen“ als Fluchtpunkt der gesamten Legenden-Sammlung vgl. Henkel (1972) sowie Brandstetter (2002).

setzen; die von Gott gewünschte Kleider- und Geschlechtertrennung muss dann am Ende der Legende gesichert sein.⁵ Nicht so, nicht genau so in dieser Legende. Kellers Erzähler, so könnte man sagen, liest das Motto aufmerksam und gewinnt daraus den erbaulichen Endzweck; er liest inmitten dieses Zwecks aber zugleich die Spur einer materiellen Struktur – hier eines chiastischen („Ein Weib soll nicht Mannsgeräte [...], und ein Mann soll nicht Weiberkleider“), in Verkehrungen fortschreitenden Erzählens. Diese Spur übersetzt der Text in einen Verlauf, der zielförmig im Sinne des Mottos, aber auch *kompositorisch* motiviert ist⁶; einen Verlauf, der das zu Vermeidende, den Kleider- und Positionen-tausch, korrigiert, aber zugleich funktional ausspielt und aus diesem ästhetisch instruierten Spiel die ganze Spannung seiner novellistischen Reproduktion gewinnt.

Stationen dieser komplizierten Dialektik lesen sich wie folgt: Zunächst führt der Erzähler das „Römermädchen Eugenia“ ein (VII, 337), die in frühchristlichen Zeiten in der gleichermaßen antik-philosophisch wie christlich geprägten Bücherstadt Alexandria lebt. Eugenia, so der Erzähler, leide unter der „Sucht, den Mann zu spielen“ und tue dies, um sich vom gesellschaftlichen „Herkommen“ zu befreien (VII, 337). Dieses erstaunlich moderne Ansinnen münde „freilich“, so der Erzähler in *zielsicherer* Prolepse, in das „nicht ungewöhnliche Endresultat, daß sie, in große Verlegenheit geraten [...] doch die Hülfquellen ihres natürlichen Geschlechts anrufen mußte, um sich zu retten“ (VII, 337). Gottes Gräuel, die Verwirrung der Geschlechterpositionen,⁷ wäre damit gebannt, ist es

5 „Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.“ (Martínez/Scheffel 1999, 111). Clemens Lugowski nennt diese Kompositionsform „Motivierung von hinten“ und erläutert sie mit Blick auf providentiell ausgerichtete Texte der frühen Neuzeit: In diesem Fall „gibt es streng genommen nur *ein* Motivierendes, das Ergebnis, und der Selbstwert liegt nicht in der Fülle des Einzelnen ausgebreitet, sondern diese Fülle des Konkreten ist nichts als das Transparent, durch das hindurch der Selbstwert scheint“ (Lugowski 1994, 75).

6 Die kompositorische Motivierung „umfaßt die Funktion der Ereignisse und Details im Rahmen der durch das Handlungsschema gegebenen Gesamtkomposition und folgt [...] künstlerischen Kriterien“ (Martínez/Scheffel 1999, 114). Diese ästhetische ‚Freiheit‘ in Fragen narrativer Verknüpfung lässt sich im Kontext formalistischer Differenzpoetiken situieren und führt dann über Jakobson (1971) zu Roland Barthes’ Beobachtung „überflüssige[r] Details“ (Barthes 2006, 164) und der durch diese evozierten Realitätseffekte.

7 Die in den Legenden ausgestellte Geschlechterfrage hat in der Forschung verschiedentlich Aufmerksamkeit erregt; Peter von Matt (2008) diskutiert sie unter der Bezeichnung „Ästhetik des Hybriden“ (23); Philipp Theisohn (2017) liest sie als Parallelschauplatz zur ersten Fassung des *Grünen Heinrich* und eruiert die Wiedereinschreibung des Eros in den Horizont des Litera-

im Textverlauf aber nicht oder eben nicht ganz. Denn die dem christlichen Dogma eingepflanzte Notwendigkeit und Finalität überlagert sich im Text mit einer anderen, künstlich motivierten. Eugenia, so sagt der Text, lebt „in Alexandria [...], wo es von Philosophen und Gelehrten aller Art wimmelte. Demgemäß wurde [sie] sehr sorgfältig erzogen und unterrichtet“, mit dem Resultat, dass sie „alle Schulen der Philosophie, Scholiasten und Rhetoren besuchte, wie ein Student, wobei sie stets eine Leibwache von zwei lieblichen Knaben ihres Alters bei sich hatte“ (VII, 337–338). Die Begründung für Eugenias Gelehrtheit ergibt sich aus ihrem Wohnort, dem „wo“ einer räumlichen Nähe zu Philosophen und Gelehrten. Die Begründung ist in keiner Weise notwendig und darum auch nicht geschlechtswidrig, sie ist kontingent. Aus dieser Kontingenz gewinnt der Text sein „demgemäß“ verfahrenes Konstruktionsprinzip: Im gleichen Moment nämlich, da das Römermädchen Eugenia ein Student wird, hat sie, verbunden durch das Adverb „wobei“, eine „Leibwache von zwei lieblichen Knaben“. Genau diese Zusammenziehung aus „wo“ und „bei“ wiederholt aber die räumlich-lokale Nähe, die schon Eugenia in ihre gelehrte Lage gebracht hat. Wenn also das Mädchen Eugenia ein Student unter Philosophen wird und spiegelbildlich zwei feminine Knaben zur Begleitung erhält, so ist der im Motto perhorreszierte Geschlechtertausch gegeben; *motiviert* ist er jedoch nicht mehr durch eine geschlechtswidrige „Sucht“, sondern allein *strukturell*, im Vollzug einer metonymischen Verkettung. Kellers Erzählgeometrie entfaltet von hier aus ihren kompositorisch motivierten Subtext: Eugenia, so heißt es im Text, wurde „das schönste Mädchen, das zu finden war, und ihre Jugendgenossen, welche seltsamer Weise beide Hyazinthus hießen, wuchsen desgleichen zu zwei zierlichen Jünglingsblumen, und wo die liebliche Rose Eugenia zu sehen war, da sah man allezeit ihr zur Linken und zur Rechten auch die beiden Hyazinthen säuseln“ (VII, 338). Offen ironisch wundert sich der Erzähler über die von ihm selbst dargebotene *seltsame* Doppelung der Namen; er wundert sich über die „seltsame[] Weise“, in der symmetrisches Erzählen aus räumlich konstruierten Relationen hervorgeht. Wenn Eugenia dann im weiteren Verlauf der Erzählung den Weg einer Frau geht, weil der Prokonsul „Aquilinus sich in Eugenia verliebte“ und

rischen; Eric Downing (1998) interpretiert die Legenden höchst überzeugend hinsichtlich der darin realisierten doppelten Erzählpraxis (zwischen den Gattungen „kirchliche[r] Fabulierkunst“ und profaner „Novellistik“). In diesen intertextuellen „double takes“ erscheint dargestellte Wirklichkeit – konkret im Text: die natürliche Grundierung von Geschlecht – im Vollzug inszenierter Wiederholungsakte, die intensiviert zur differenziellen Indifferenz kategoriale Zurechnungen und eine ihnen gewidmete Ideologiekritik prinzipiell zum Problem werden lassen. Die poetologischen Implikationen dieser Geschlechterperformanz ergeben sich mit Blick auf Konzepte ‚realistischer Mimesis‘, die in Kellers textuellem *cross-dressing* (un)programmatisch zur Diskussion stehen.

auch Eugenia „heimlich das Auge auf ihn geworfen“ (VII, 338–339); wenn also Eugenias Weg ganz im Sinne des Mottos von den Mannsgeräten der Wissenschaft wegzuführen und am Ende ins Ehefrauendasein einzumünden scheint, so geschieht dies. Aber es geschieht nur auf Umwegen, im Durchgang markanter Richtungswechsel, und es geschieht nicht ohne Rest. Etappen dieser Kehren sind zunächst Aquilinus' scheiternder Heiratsantrag, der deshalb ins Leere geht, weil die beiden Hyazinthen die begehrte Eugenia ständig begleiten, so dass Aquilinus das nicht zu tun vermag, was er „am liebsten“ täte: seiner „Leidenschaft“ in „zärtlicher Weise“ Ausdruck verleihen (VII, 339), um sich Eugenia – nicht als überfeinerte Gelehrte – sondern „Weib von Fleisch und Blut“ anzueignen (VII, 340). Kellers kunstvolle Rahmung der Szene desavouiert Aquilinus' Versuch, die Geschlechterverwirrung richtig zu stellen, indem sie den Hang zum Natürlichen bündig durchkreuzt. So trifft Eugenia Aquilinus zum Gespräch und hat die beiden Hyazinthen dekorativ zur Seite: „Der eine trug ein azurblaues Gewand, der andere ein rosenfarbiges und sie selbst ein blendend weißes, und ein Fremdling wäre ungewiß gewesen, ob er drei schöne zarte Knaben oder drei frischblühende Jungfrauen vor sich sehe“ (VII, 339). Die dreifach inszenierten Farbkontraste überlagern plakativ das binäre Geschlechterschema; und Eugenias mittig platzierte Verkehrung der Natur trägt die für den weiteren Verlauf des Textes nicht unbedeutende Farbe *Weiß*.

Ein nächstes Paradestück um- und abgelenkter Motivation bildet Eugenias Bekehrung zum Christentum: Eugenia, die ihre philosophischen Studien immer wieder „plötzlich“ unterbricht, um im Feld herumzulaufen, fährt ähnlich überraschend eines Morgens mit dem Wagen hinaus und zufällig an einer christlichen Kirche vorbei. Da hört sie die „Worte des Psalmes: ‚Wie eine Hindin nach den Wasserquellen, so lechzet meine Seele, o Gott! nach dir! Meine Seele dürstet nach dem lebendigen Gott‘“ (VII, 342). Beim „Klange dieser Worte“, so kommentiert der Erzähler nicht ohne ironische Tendenz, „vereinfachte sich endlich ihr künstliches Wesen, ihr Herz ward getroffen und schien zu wissen, was es wolle“. Genau dieses Wollen als Triebkraft geradliniger Motivation bleibt indes opak. Die Anrufung „Hindin“ oder Hirschkuh führt nämlich mitnichten zu natürlichem Begehren und weiblicher Position, wie sie das Motto wünscht. Eugenia zieht vielmehr „männliche Kleider an“ und geht mit den Hyazinthen in ein Mönchskloster, wo sie ihre Studien, nun mit Blick auf die Bibel, fortsetzt, das heißt Bekehrung nutzt, um Altes ins bekehrte Dasein zu verlängern. Ihr „Wesen“, bleibt so gesehen weiterhin kompliziert, man könnte mit dem Erzähler auch sagen „künstlich[]“ (VII, 342).

Keller verdoppelt diese Kunst übergängiger Richtungswechsel ins witzige Arrangement einer Auseinandersetzung zwischen Antike und Christentum. Nach dem spurlosen Verschwinden seiner Tochter ins Kloster errichtet Eugenias

Vater eine lebensnahe „Bilsäule“ und stellt sie in die Vorhalle eines Tempels (VII, 344). Aus Sicht der christlichen Mönche ist dies heidnische Götzenverehrung. Eugenia, die unter dem Namen „Eugenius“ inzwischen Abt geworden ist und „weiß wie Marmor im Gesicht, aber mit glühenden Augen“ das Kloster leitet (VII, 343), will deshalb ihr Bildnis mit dem Hammer zerschlagen. Keller illuminiert die entsprechende Szene mit allen Attributen des Theatralischen: Vom nächtlichen Mond ausgeleuchtet betritt Eugenia die Säulenhalle und sieht ihr Marmorbildnis „weiß wie der gefallene Schnee [...] mit begeistertem Blick und leis lächelndem Mund vor sich hinsehend“.

Neugierig schritt die Christin darauf zu, den erhobenen Hammer in der Hand; aber ein süßer Schauer durchfuhr ihr Herz, als sie das Bild in seiner Deutlichkeit sah; der Hammer sank nieder und lautlos weidete sie sich am Anblicke ihres eigenen früheren Wesens. Eine bittere Wehmuth umfing sie, das Gefühl, als ob sie aus einer schöneren Welt ausgestoßen wäre und jetzt als ein glückloser Schatten in der Oede herumirre; denn wenn das Bild auch zu einem Ideal erhoben war, so stellte es gerade dadurch das ursprüngliche innere Wesen Eugenias dar, das durch ihre Schulfuchserie nur verhüllt wurde, und es war ein edleres Gefühl als Eitelkeit, durch welches sie ihr besseres Selbst in dem magischen Mondglanz nun erkannte. (VII, 345)

Der doppelte Boden im erzählerischen Zuschnitt ist subtil markiert. Die auch im Kloster „weiß wie Marmor im Gesicht, aber mit glühenden Augen“ Agierende (VII, 343) trifft im antiken Ambiente nicht ihr altes „besseres Selbst“, sondern nur sich im Modus weiß markierter Wiederholung, einer Verbindung aus Einheit und Differenz. Wäre also hier die Szene der Anagnorisis, in der Eugenia endlich ihr tieferes Wesen erkennt, das von Gelehrsamkeit nur äußerlich verdeckt ist, so widersetzt sich diesem finalen Fortschritt eine Motivierung in serieller Wiederholung.

Keller bahnt eine weitere Wendung, in der sich Eugenias Einkehr ins Ehefrauendasein nunmehr unbedingt vorzubereiten scheint. Eine „vornehme“ heidnische „Witwe“, die um den geistigen Rat und Beistand des Abtes Eugenia bittet, entpuppt sich in direkter Begegnung als teuflisch „schönes Weib“, das „glühend von Stolz und Lebenslust“ den Mönch Eugenia mit Küssen überfällt und – als dieser die „wilde[] Umhalsung“ nicht retourniert – der versuchten Vergewaltigung bezichtigt (VII, 346–347). Das zu Beginn des Textes vom Erzähler annoncierte „Endresultat“ der ganzen Geschlechterverwirrung, wonach Eugenia in „große Verlegenheit geraten [...] doch die Hilfsquellen ihres natürlichen Geschlechts anrufen mußte, um sich zu retten“ (VII, 337), scheint hier erreicht. Vom teuflischen Weib verklagt, muss sie sich ausgerechnet vor dem Konsul Aquilinus verteidigen und ist damit in so großer Verlegenheit, dass sie „nunmehr den Mut nicht fand, entschlossen aufzutreten und ein Wunder her-

beizuführen“ (VII, 349). Spätestens hier novelliert Keller höchst plakativ die toposischen Versatzstücke der Legende. Ohne Wunder gerät das christliche Genre aus der Bahn und verwandelt sich unter der Hand in eine höchst weltliche Inszenierung der ‚nackten Wahrheit‘: Endlich ihre Künstlichkeit aufgebend, die „beiden Hyazinthen“ hatte sie ohnehin schon „mit keiner Silbe“ mehr erwähnt (VII, 350), zerreißt Eugenia im Angesicht des Aquilinus ihr „Mönchsgewand“ und enthüllt so „bleich wie eine weiße Rose“ ihr natürliches Geschlecht (VII, 351), dasjenige also, worauf das Motto und Aquilinus von Beginn an hinlenken wollten. Nach so viel Künstlichkeit sollte man indes vorsichtig sein, wenn nun auch diese tiefere Wahrheit schon wieder *weiß* in Erscheinung tritt, weiß wie die Rose, aber eben auch weiß wie zuvor schon Eugenia zwischen ihren Hyazinthen, weiß wie die klassische Bildsäule und weiß wie das marmorartige Gesicht Eugenias als Mönch. Mit einer gewissen Unterströmung des Signifikanten, die farblich auch zum immer neu empfänglichen Papier passt, übersteigt Kellers Schreiben jede endlich festgestellte Richtung. So haben auch die der nackten Enthüllung folgende Einkleidung mit allem, „was eine zierliche Frau damals bedurfte“ und die wenig später „endlich“ sich anschließende Vermählung mit Aquilinus nicht das letzte Wort. Zwar sieht es so aus, als könnte die Erzählung an dieser Stelle enden: Eugenia, so berichtet der Text, gibt sich nun „ohne viele Worte zu machen, mit eben der gründlichen Ausdauer, welche sie sonst der Philosophie und der christlichen Askese gewidmet, dem Studium ehelicher Liebe und Treue hin“ (VII, 353); die glänzende Marmorstatue landet im „schönsten Raum“ des ehelichen „Hauses“ und erinnert Aquilinus, dass er „nun das lebenswarme Urbild zur Hand hatte“ (VII, 354); das biblische Motto, so könnte man sagen, hätte sich am Ende doch noch durchgesetzt. Durchgesetzt aber eben nur mit signifikanten Verschiebungen. Die christliche Kloster-Askese wäre sichtlich ins Leben überführt, das Motto weltlich gewendet. Auch *diese* Richtungsänderung führt indessen nicht zum Schluss; Keller erlaubt sich weitere Kehren, die alles Erreichte wenden. „Nachdem“ nämlich

Eugenia das Wesen der Ehe genugsam erkundet hatte, wandte sie ihre Erkenntnis dazu an, ihren Gemahl zum Christentum zu bekehren, dem sie nach wie vor anhing, und sie ruhte nicht eher, als bis Aquilinus sich öffentlich zu ihrem Glauben bekannte. Die Legende erzählt nun weiter, wie die ganze Familie nach Rom zurückkehrte, um die Zeit, da der christenfeindliche Valerianus zur Regierung gelangte, und wie nun während der ausbrechenden Verfolgungen Eugenia noch eine berühmte Glaubensheldin und Märtyrerin wurde, die erst jetzt ihre große Geistesstärke recht bewies. (VII, 354)

Am Ende der Erzählung bricht Keller die Novelle ein weiteres Mal um, biegt sie wieder ins Strukturmuster der Legende. Eugenia, deren Wendung zum natürlichen Geschlecht den Hang zum Studium keineswegs verdrängte, ist nun antik-

christlich zur unruhigen Schwellenfigur transformiert. Beim Ausbruch der Christenverfolgung wird Eugenia sogar „noch“, wie der Erzähler nun diese letzte Kehre kommentiert, zur „Märtyrerin“ mit „große[r] Geistesstärke“. Von hier aus, unterfüttert sowohl mit der Topik des Studiums wie des Glaubens, kann die hybride Legende tatsächlich „weiter“ erzählen und erzählt sich auch genau so in Kellers novellierter Legende. Eugenia wandelt sich zur Heiligen, nicht jedoch ohne die Attribute ihrer künstlichen Gestaltung um sich zu versammeln. Im allerletzten Absatz erfahren wir, dass Eugenias „Gewalt über Aquilinus [...] so groß geworden [war], daß sie auch die geistlichen Hyazinthen aus Alexandrien mit nach Rom nehmen konnte, allwo dieselben ebenfalls die Märtyrerkrone gewannen. Ihre Fürsprache soll namentlich für träge Schülerinnen gut sein, die in ihren Studien zurückgeblieben sind“ (VII, 354). Die finale Motivation des Erzählens ändert damit ein weiteres Mal die Richtung, sie kehrt an den Anfang zurück. Die kunstvollen Hyazinthen sind wieder ins Bild eingetragen, und Fürsprache leistet die heilige Eugenia für Schülerinnen, die ihr Studium versäumen. Ihre legendäre Platzierung verdankt sich am Ende jener gleichermaßen künstlich wie männlich signierten Gelehrsamkeit, die im Erzählverlauf angeblich zu korrigieren war.

Das Arrangement der Eugenia-Erzählung ließe sich danach wie folgt beschreiben: Das biblische Motiv als paratextuelle Vorschrift annonciert den christlichen Deutungszusammenhang, behauptet sich aber im folgenden Erzählgeschehen nicht bruchlos als Sinnangebot, sondern in seiner strukturellen Gestalt, als Bruchstück. Es motiviert ein Erzählen in scharfen Kehren, es erweist sich als Motto fragmentierter Motivation. Das „abgebrochen schwebende Gebilde“ ist damit bis zu einem Rahmen ausgefüllt, dessen Grenzen aber nicht ein bestimmter Sinn oder gegebene Gattungsregeln, sondern allein die durch Kehren gewendete Struktur bilden. Reproduziert wird hier die Dialektik eines abbrechenden Ausfüllens, in der offen bleibt, wie das Motto mit dem Text, wie dieser mit dem Motto, wie schließlich der Text in sich selbst zusammenhängt, sein Fortgang motiviert ist. Das Erzählgeschehen, so möchte ich vorschlagen, präsentiert eine emblematische Struktur, in der sich Motto und Text wechselseitig und widerständig kommentieren. Die schon im Vorwort erzeugte Spannung zwischen textueller Spurenlese und Rahmenmetaphorik gewinnt von hier aus interessante Facetten. Kellers Eugenia-Legende inszeniert einen Erkenntnismodus, der den von Benjamin fürs dialektische Bild namhaft gemachten Umschlag akzentuiert. Im Erzählen entsteht ein geschichtlicher Verlauf, der sowohl fortschreitende Synthese wie Unterbrechung, ein ereignishaftes „Zeitdifferential“ zur Geltung bringt (Benjamin 1991, V, 1038) und in dieser „Abweichung oder Ablenkung von den ‚großen Linien‘“ (Hamacher 2002, 182) Spuren des Dispara-

ten, einen durch Sprache⁸ erfahrbaren Sprung im Kontinuum aufscheinen lässt. Kellers dialektisches Bild schärft dann die Aufmerksamkeit für die im geschichtlichen Prozess wirkenden Widersprüche, (un)gleichzeitigen Latenzen, das „Uneingelöste[] im Vergangenen“ (Renz 1993, 135)⁹; und sie macht diese Widersprüche erkennbar, indem sie sie als Einheit der Differenz, das heißt intensive Zweideutigkeit ausstellt.

Im Falle der Eugenia-Erzählung vollzieht sich diese Dialektik im Spiel eines doppelten Fortschritts: Denn die Erzählung geht ja vom biblischen Motto säuberlich geschiedener Geschlechtspositionen aus und setzt dieses Motto um, indem sie das christliche Dogma zugleich verweltlicht, durch die sinnliche Dimension endlich entdeckter Körperlichkeit säkularisiert. Diese körperlich-sinnliche Injektion vollzieht sich im Raum einer anderen historischen Entwicklung, dem Übergang zwischen heidnischer Antike und Christentum. Bedeutsam ist Kellers Arbeit an dieser Schwelle: Eugenias Bekehrung zur christlichen Kloster-Askese wird konterkariert durch Kehren, die das Heidnisch-Antike als Chiffre für sinnliche Bejahung ins Christliche stets von neuem einführen. Die dialektische Stillstellung des Schwellen-Raums erzeugt hier die Überraschung des Simultanen. Säkularisierung als historische Entwicklung vollzieht sich vor dem Hintergrund zweier Aktualitäten, einer erinnerten antiken und einer gegenwärtigen christlichen, und sie mobilisiert eine unentscheidbare Zweideutigkeit, in der Abgebrochenes im Überlieferungsgeschehen virulent bleibt. Entscheidend

8 „Indem Benjamin das Verhältnis der Vergangenheit zur jeweiligen Gegenwart – zu *uns* – als wesentlich sprachliches Verhältnis bestimmt –: als *Verabredung* der gewesenen Geschlechter und unserem, als *Echo* von *nun verstummen Stimmen*, denen wir *unser Ohr schenken*, als *Anspruch* jener ungenutzten Möglichkeiten, daß wir mit bestimmten Menschen *hätten reden können* –, erklärt er die geschichtliche Zeit, wenn auch nur implizit als eine Zeit der Sprache. Geschichte stellt sich dar als Nachleben von ungenutzten Sprachmöglichkeiten, die von anderen Sprachen und am Ende von der Sprache überhaupt ihre Einlösung fordern, als zeitliche Erstreckung von Intentionen auf die Sprache, als imperativer Anspruch, den die verwirklichten Möglichkeiten der Sprache auf ihre Verwirklichung erheben [...]. Sprache [versteht sich] als der Anspruch derjenigen, die keine wurde, darauf, daß eine sei. Und so die Geschichte, die für Benjamin spätestens seit seiner *Aufgabe des Übersetzers* von der Sprache unablässig und mit ihrer Geschichte sogar identisch ist: sie ist der Anspruch derjenigen, die keine wurde, darauf, daß Geschichte und mit ihr Sprache sei“ (Hamacher 2002, 152).

9 Hamacher präzisiert diesen Benjamin'schen Geschichtsbegriff: „Wenn Vergangenes überlebt, dann überleben nicht abgelebte Fakten, die als positive Gegenstände des Wissens verbucht werden könnten, sondern es überleben die nicht-aktualisierten Möglichkeiten des Vergangenen. Historische Zeit gibt es nur, sofern es einen Exzeß des Nicht-Verwirklichten, des Unfertigen, Mißlungenen, Gescheiterten gibt, der über sein jeweiliges Jetzt hinausspringt und von einem anderen Jetzt seine Abgeltung, Richtigstellung und Erfüllung fordert“ (Hamacher 2002, 150).

für Kellers Form der Säkularisierung ist der Umstand, dass Verweltlichung nicht im Modus aufeinander folgender Weltanschauungen, sondern als strukturelle Operation in Gang kommt. Wenn das Christentum durch Bekehrung auf die Antike folgt und das Christentum durch ein der Antike entlehntes Sinnliches verweltlicht wird, so heißt das nämlich nicht, dass damit der geschichtliche Verlauf in substanzieller Form oder Natur fundiert wäre. Keller insistiert vielmehr auf den Verfahren kunstvoll-nichtidentischer Konstruktion. Dialektisch ist die Form seines Erzählens selbst, wenn sie die Richtungsänderung zur treibenden Motivation einer Geschichte macht, die eine jede Position strukturell entgründet. Finale und kompositorische Motivierung, Kehren und Rückkopplungen sowie unterschwellig strömende Signifikanten wie die Farbe *Weiß* markieren Zusammenhänge, die ein nicht Erkanntes im Geschichtsverlauf zeichenhaft markieren. Die differenzielle Form der Darstellung wäre hier jene materiale Dimension, in der sich nicht einfach „Verweltlichung“, sondern eine *diffuse* Dynamik säkularisierender Praktiken kristallisiert. Historische Entwicklung in Kellers novellierenden Legenden heißt dann nicht gleitender Wandel in der dialektischen Bewegung nach vorn, wie dies nicht zuletzt materialistische Fortschrittsnarrative des neunzehnten Jahrhunderts vorschlagen (Hillach 2000, 221), sondern ein in Sprache materialisierter diskontinuierlicher Prozess. So dreht zwar Kellers Arbeit am Übergängigen das „Antlitz“ des überlieferten Materials „nach einer anderen Himmelsgegend [...] als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“. Sie tut dies aber so, dass Überkommenes damit weder obsolet noch erledigt wäre. In den unerledigt „liegen geblieben[en]“ Legenden begegnet dem Leser vielmehr eine Pluralität der Kulturen (XXIII.2, 381), die fortwährend ineinander überblendet und komparativ in Szene gesetzt, nicht jedoch auf einen substantiellen Nenner, an dem Fort- oder Rückschritte des Verlaufs zu messen wären, gebracht werden. Wenn Benjamins Modell des dialektischen Bildes „einem aktiv fixierenden Moment des Erkennens unterliegt“ (Hillach 2000, 188), wenn die Stillstellung dieses Bildes im unterbrechenden „Akt“ eines bestimmten „Sehens“ entsteht (Hillach 2000, 218), so könnte man diese konstruktive Zuwendung als aufmerksames Hinblicken im Sinne Kellers beschreiben. In diesem Hinblicken – das sich in der schillernden Eugenia-Legende als „vom Unentscheidbaren aufgestörte Wahrnehmung“ durchaus fassen ließe (Hillach 2000, 194) –, erschließen sich dann Spuren einer pluralen diskursiven Produktivität, die sich dem Telos linearer Zeitkonzepte entzieht.

IV

Kellers säkularisierender „Doppelblick des Christlich-Profanen“ ist wiederholt im Kontext des Kulturkampfes und insbesondere mit Blick auf Feuerbachs Religionskritik gelesen worden (Brandstetter 2002, 228). Die im Vorwort der *Legenden* annoncierte Spurenlese und Reproduktionslust steht danach im Zeichen einer „feuerbachsche[n] Umdeutung der kirchlichen Erzähltradition“ (Amrein 2006, 227); das Werk insgesamt reflektiere im Gefolge von Kellers „Feuerbach-Erlebnis“ eine „weltanschauliche Neuorientierung“ und „Poetik“, die mittels einer „dem Diesseits zugewandten Schreibweise [...] das ‚Sinnliche, Sicht- und Greifbare‘ gestalte“ (Amrein 2006, 222–223). Dieser programmatische Materialismus hat indes seine Tücken. Vollzieht er sich doch so, dass (mittels einer sperrigen Kontamination finaler und kompositorischer Motivierung) nicht lediglich „Entchristlichung der legendären Symbole“ durch Übersetzung in dinghaft Alltägliches (Goldammer 1958, 322), sondern die Effekte diskreditierter Transzendenz für realistisches *Erzählen* und seinen *Verlauf* zur Diskussion stehen. Betrachtet man aus dieser Perspektive Feuerbachs einflussreiche ‚Projektionstheorie‘, mit der er christliche Glaubensinhalte auf anthropologische Fundamente zurückführt, so schärft sich der Blick für eine auch dort virulente Kompositionsfrage, genauer: für die spezifischen Bedingungen einer erzählgeschichtlichen Strukturierung:

Die Religion, wenigstens die christliche, ist das *Verhalten des Menschen zu sich selbst* oder richtiger: *zu seinem* (und zwar subjektiven) *Wesen*, aber das Verhalten zu seinem *Wesen als zu einem andern Wesen*. Das *göttliche Wesen ist nichts andres als* das menschliche Wesen oder besser: *das Wesen des Menschen*, gereinigt, befreit von den Schranken des individuellen Menschen, verobjektiviert, d. h. *angeschaut* und *verehrt*, als *ein andres*, *von ihm unterschiednes, eignes Wesen* – alle *Bestimmungen* des göttlichen Wesens sind darum menschliche Bestimmungen. (Feuerbach 1967 ff., V, 48–49)¹⁰

Im „göttlichen Wesen[]“ als gegenständlichem Du objektivieren sich Feuerbach zufolge idealisierte, von ihrer endlichen Beschränkung entkoppelte Eigenschaften des Menschen.¹¹ Gott wird zur „*Spiegelung des menschlichen Wesens*“ (Feu-

10 Konstruktive Schnittstelle ist das den Menschen auszeichnende Bewusstsein: „Die Religion im allgemeinen, als *identisch* mit dem *Wesen* des Menschen, ist identisch mit dem *Selbstbewusstsein*, mit dem Bewußtsein des Menschen von seinem *Wesen*. Aber die Religion ist, allgemein ausgedrückt Bewußtsein des Unendlichen; sie ist also und kann nichts andres sein als das Bewußtsein des Menschen von *seinem*, und zwar nicht endlichen, beschränkten, sondern *unendlichen, Wesen*“ (Feuerbach 1967 ff., V, 29).

11 Gott „ist nichts andres als das sich *außer allen Zusammenhang mit der Welt setzende*, sich von aller Abhängigkeit von der Natur frei machende *persönliche Wesen* des Menschen. *In der*

erbach 1967 ff., V, 127) und verkörpert „das *offenbare* Innere, das ausgesprochene Selbst des Menschen“ (Feuerbach 1967 ff., V, 46); Religion ist aber zugleich – und diese Überlegung markiert (im Gefolge von Hegels *Phänomenologie*) nun einen *erzählgeschichtlichen Verlauf* – der initiale Schritt auf dem Weg zur Differenzierung des den Menschen auszeichnenden Selbstbewusstseins:

Die Religion ist die *erste*, und zwar *indirekte*, *Selbsterkenntnis* des Menschen. Die Religion geht daher überall der Philosophie voran, wie in der Geschichte der Menschheit, so auch in der Geschichte der einzelnen. Der Mensch verlegt sein Wesen zuerst *außer sich*, ehe er es in sich findet. Das eigne Wesen ist ihm zuerst als ein andres Wesen Gegenstand. Der geschichtliche Fortgang in den Religionen besteht deswegen darin, daß das, was der früheren Religion für etwas Objektives galt, als etwas Subjektives, d. h., was *als Gott* angeschaut und angebetet wurde, jetzt als etwas *Menschliches* erkannt wird. Die frühere Religion ist der spätem Götzendienst: Der Mensch hat sein *eignes Wesen* angebetet. Der Mensch hat sich verobjektiviert, aber den Gegenstand nicht als sein Wesen erkannt; die spätere Religion tut diesen Schritt. Jeder Fortschritt in der Religion ist daher eine tiefere Selbsterkenntnis.¹² (Feuerbach 1967 ff., V, 47)

Feuerbach lokalisiert den historiographischen Verlauf in einem fortschrittlichen „jetzt“. Mit vorhersehbarer Konsequenz (und nicht im Sinne Benjamins) entspringt in diesem gleitenden Intervall die Entfaltung immanenter Religionskritik. Gleichzeitig bleibt diese Kritik, weil jede bestimmte Religion nur die „*andern* Religionen“, nicht die eigenen Prämissen zu durchschauen vermag, begrenzt. Der kritische Zugriff der auf Religion folgenden Philosophie hat hier ihren Einsatz: „Aber dafür durchschaut das ihr selbst verborgne Wesen der Religion der Denker, dem die Religion *Gegenstand* ist, was sich selbst die Religion nicht sein kann“ (Feuerbach 1967 ff., V, 47). Im zukunftsweisenden „jetzt“ zündet dann die „Fackel der Vernunft“, um das „dunkle Wesen der Religion“ aufzuklären (Feuerbach 1967 ff., VI, 30) und zu „beweisen“, dass

der Gott der Geistesreligion, des Christentums, der Geist, überhaupt das Wesen des Menschen sei, und zwar zu dem Zwecke, daß der Mensch fürderhin *in sich selbst*, nicht mehr

Persönlichkeit Gottes feiert der Mensch die Übernatürlichkeit, Unsterblichkeit, Unabhängigkeit, Unbeschränktheit seiner eignen Persönlichkeit“ (Feuerbach 1967 ff., V, 188). In seinen *Vorlesungen über das Wesen der Religion* von 1846 erweitert Feuerbach das projektive Repertoire um Wünsche, die der Abhängigkeit des Menschen von der Natur, seiner kreatürlichen Endlichkeit und den daraus resultierenden Ängsten geschuldet sind. Die konzeptionellen Verschiebungen kommentiert Harvey.

¹² Vgl. auch diese Passage: „An dem Gegenstande wird daher der Mensch *seiner selbst* bewußt: Das Bewußtsein des Gegenstands ist das *Selbstbewußtsein* des Menschen. Aus dem Gegenstande erkennst du den Menschen; an ihm *erscheint* dir sein Wesen: Der Gegenstand ist sein *offenbares* Wesen, sein *wahres objektives* Ich“ (Feuerbach 1967 ff., V, 34).

[...] *über sich* [...] den Bestimmungsgrund seines Handelns, das Ziel seines Denkens, den Heilquell seiner Übel und Leiden suche und finde. (Feuerbach 1967 ff., VI, 309)

Feuerbachs anthropologisch-materialistische Überlegungen aus der Sicht eines „Naturforscher[s]“ (Feuerbach 1967 ff., V, 15) beschreiben den Übertragungsmechanismus zwischen Diesseits und Jenseits mittels der Begriffe „Einbildung“ (auch „Phantasie“) und „Einbildungskraft“.¹³ Induziert von menschlichen Bedürfnissen wird Religion zum Bildraum menschlicher Imagination, die sich als einzig wirksame „Denkweise“ zur Geltung bringt, als undurchschauter Verblendungszusammenhang oder Täuschung aber entlarvt werden muss:

So ist das Wunder dem Wundergläubigen nichts der Vernunft Widersprechendes, vielmehr etwas ganz Natürliches als eine sich von selbst ergebende Folge der göttlichen Allmacht, die gleichfalls für ihn eine sehr natürliche Vorstellung ist. So ist dem Glauben die Auferstehung des Fleisches aus dem Grabe so klar, so natürlich als die Wiederkehr der Sonne nach ihrem Untergang, das Erwachen des Frühlings nach dem Winter, die Entstehung der Pflanze aus dem in die Erde gelegten Samen. Nur wann der Mensch nicht mehr in Harmonie mit seinem Glauben ist, fühlt und denkt, der Glaube also keine den Menschen mehr penetrierende Wahrheit ist, nur dann erst wird der Widerspruch des Glaubens, der Religion mit der Vernunft mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. (Feuerbach 1967 ff., VI, 4)

Feuerbachs Ideologiekritik nimmt die Realitätseffekte des Religiösen ins Visier. Die „übernatürlichen Mysterien der Religion“ (Feuerbach 1967 ff., V, 6) – Feuerbach nennt sie auch „un-“ (Feuerbach 1967 ff., V, 360) oder „widernatürliche“ (Feuerbach 1967 ff., V, 15), „gemachte[]“ (Feuerbach 1967 ff., V, 23) oder „supranaturalistische“ (Feuerbach 1967 ff., V, 9) Illusionen –, gilt es religionskritisch geerdet als „ganz einfache, natürliche Wahrheiten“ (Feuerbach 1967 ff., V, 6) zu enthüllen. Weiter gefasst:

13 „Die Phantasie ist es allein, durch die der Mensch den Gegensatz zwischen Gott und Welt aufhebt, vermittelt. Alle religiösen Kosmogonien sind Phantasien – jedes Mittelwesen zwischen Gott und Welt, es werde nun bestimmt, wie es wolle, ein Phantasiewesen. Die *psychologische Wahrheit* und Notwendigkeit, die allen diesen Theo- und Kosmogonien zugrunde liegt, ist die *Wahrheit und Notwendigkeit der Einbildungskraft als des terminus medius zwischen dem Abstrakten und Konkreten*. Und die Philosophie, die ihrer selbst bewußte Philosophie, hat daher, in Beziehung auf diese Materie, wenn sie dieselbe zu einem Gegenstande ihrer Untersuchung macht, nur die allgemeine Aufgabe, das Verhältnis der Einbildungskraft zur Vernunft, die Genesis des Bildes, wodurch ein Objekt des Gedankens zu einem Objekt des Sinnes, des Gefühls wird, zu begreifen“ (Feuerbach 1967 ff., V, 163). „Der Mensch *veranschaulicht unwillkürlich* durch die *Einbildungskraft sein innres Wesen*; er stellt es *außer sich* dar. Dieses *veranschaulichte*, durch die *unwiderstehliche Macht* der Einbildungskraft auf ihn wirkende Wesen der Gattung, des Menschen, als *Gesetz* seines Denkens und Handelns – ist *Gott*“ (Feuerbach 1967 ff., V, 354).

Die Religion ist der Traum des menschlichen Geistes. Aber auch im Traume befinden wir uns nicht im Nichts oder im Himmel, sondern auf der Erde – im Reiche der Wirklichkeit, nur daß wir die wirklichen Dinge nicht im Lichte der Wirklichkeit und Notwendigkeit, sondern im entzückenden Scheine der Imagination und Willkür erblicken. Ich tue daher der Religion [...] nichts weiter an, als daß ich ihr die Augen öffne oder vielmehr nur ihre einwärts gekehrten Augen auswärts richte, d. h., ich verwandle nur den Gegenstand in der Vorstellung oder Einbildung in den Gegenstand in der Wirklichkeit. [-] Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht, ist diese Verwandlung, weil Enttäuschung, absolute Vernichtung oder doch ruchlose Profanation; denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit. (Feuerbach 1967 ff., V, 20)

Die analytische Bewegung kreist um das Begriffspaar ‚Wirklichkeit – Imagination‘ und die zugehörigen Attribute ‚natürlich – un/übernatürlich‘. Kellers *Legenden* kommen hier in den Sinn. Ist doch Feuerbachs Religionskritik, die sich (wie Aquilinus in der Eugenia-Legende) die Entdeckung der „unverhüllte[n], nackte[n] Wahrheit zum Ziele setzt“ (Feuerbach 1967 ff., V, 21) und mit diesem Ziel die kompositorische Motivierung *voranschreitender* Aufklärung gewinnt,¹⁴ auf den Gegensatz zwischen unnatürlicher Illusion und natürlicher Wahrheit bzw. Wirklichkeit angewiesen; auf jene Dichotomie also, die in Kellers literarischem Legenden-Experiment grundlos und unhaltbar wird. Aus Feuerbachs Perspektive wäre Kellers umwegiges Erzählen deshalb wohl unausweichlich: Wo die natürliche Realität in unnatürliche Illusion und diese in jene fortwährend umschlägt, wo schärfer zwischen beiden ‚Polen‘ (anders als in Feuerbachs Heuristik) nicht trennscharf geschieden werden kann, muss der Fortgang des Geschehens leiden und kann Religionskritik nicht bruchlos weiterschreiten. Im gleichen Zug – ausgehend nun von Kellers Künstlichnatürlichem – verzweigt sich Feuerbachs geradlinige Prämisse. Die um ihre ‚natürliche‘ Basis gebrachte Säkularisierung besitzt in den *Legenden* kein kompositorisches Telos, sondern prozediert das auf ein Eigentliches (natürliches Geschlecht) zulaufende Geschehen in zirkulären, seriell wiederkehrenden und anhaltend variierten Transformationen. Mit Hans Blumenberg könnte man sagen, Kellers Lesart von ‚Säkularisierung‘ realisiere deren wortgeschichtlich wirksame „Vieldeutigkeit“ und „Okkasionalität“ (Blumenberg 1996, 30). Danach ermöglicht das Deutungsschema Säkularisierung unterschiedliche Auslegungen: Es bezieht sich auf die juristisch codierte *Übertragung* von kirchlichen Rechten in weltliche Gewalt – ein bestimmtes fixierbares Gut wird Gegenstand der Enteignung und zwingt damit die weltliche Macht

14 „The history of religion, on his [i. e. Feuerbach’s] account, is the story of the progressive reappropriation of those essential human qualities that had been ‚alienated‘ by projecting them on God“ (Green 2005, 156).

in ein abhängiges Verhältnis der Schuld; andererseits bezieht es sich auf einen radikalen Einschnitt im Verfahren der Legitimation – Vorstellungen und Verhaltensweisen finden ihre Begründung nicht mehr im religiösen Zusammenhang, sondern gewinnen sie davon *abgelöst* in Kontexten der Vernunft. Im Begriffsfeld der Säkularisierung „steht“ anders gesagt die „Herleitbarkeit der Ideen [...] aus der allgemeinen Vernunft [...] unvermittelt neben“ Modellen der „religiösen Herkunft, so daß im Phänomen der Säkularisierung strenggenommen auch eine Konvergenz ohne jeden Nexus festgestellt sein könnte“ (Blumenberg 1996, 33). Entsprechend diskontinuierlich gestaltet sich Blumenberg zufolge die „Genese der Neuzeit“¹⁵: nicht als einfache „*Umsetzung* [...] theologischer Gehalte“ in säkulare Modernität (Blumenberg 1996, 75), die im Schwung nach vorn die religiöse „Kulturschuld“ in sich trägt (Blumenberg 1996, 73), sondern als „*Umbesetzung* vakant gewordener Positionen von Antworten [...], deren zugehörige Fragen nicht eliminiert werden konnten“ (Blumenberg 1996, 75). Blumenberg weist darauf hin, dass diese Dynamik „nicht erst [...] den Ursprung der Neuzeit“ bestimmte. Das „Christentum selbst stand in seiner Frühzeit“ unter dem „Problemdruck“ eines „Überhangs“ der in den „kosmologischen Spekulationen der griechischen Antike“ enthaltenen Fragen und war nur unter großer „Verlegenheit“ in der Lage, diesen Spekulationen „etwas Vergleichbares auf der Basis der biblischen Schöpfungsgeschichte entgegenzustellen“ (Blumenberg 1996, 75). Geschichtstheoretisch geweitet: „Das als Säkularisierung gedeutete *neuzeitliche* Phänomen der Umbesetzung ist also nicht an die Spezifität der geistigen Struktur *dieser* Epoche gebunden. Christliche Rezeption der Antike und neuzeitliche Übernahme von Erklärungsfunktionen des christlichen Systems sind strukturell weitgehend analoge Prozesse“ (Blumenberg 1996, 79). Kellers literarisches Geflecht aus Antike und Frühchristentum erinnert nicht nur an diese Analogie. Es verdichtet zugleich *Besetzungen* im Modus des *Um-*, entleert dergestalt substantiell Gegebenes und markiert demgegenüber eine struktural-funktionale Dimen-

15 „Im Hintergrund dieser ganzen Fragestellung erhob sich das umfassendere Problem, dessen Bezeichnung gerade am Indiz der Säkularisation als einer Kategorie historischer Illegitimität ableitbar wird; ich nenne es das Problem der Legitimität der Neuzeit. Dieses Problem ergibt sich [...] aus dem Anspruch dieser Epoche, einen radikalen Bruch mit aller Tradition zu vollziehen und vollziehen zu können, und dem Mißverhältnis dieses Anspruches zur Realität der Geschichte, die nie von Grund auf neu anzufangen vermag. Aber die entscheidende Differenz liegt darin, ob ich sagen kann, die Neuzeit sei als Resultat des durchaus theologisch bedingten Zeitalters zu begreifen, das ihr vorausging, auch in der Bindung des Widerspruches und der Selbstbehauptung an die Vorgegebenheit dessen, wogegen sie sich erheben – oder ob ich sagen muß, die Neuzeit sei nur eine Metamorphose der theologischen Substanz eben jenes Mittelalters und damit nichts anderes als das unter dem Titel des Säkularismus begreifbare Derivat, insgesamt also eine christliche Häresie“ (Blumenberg 1964, 265).

sion. Wenn die Eugenia-Erzählung ‚antike Sinnlichkeit‘ mit ‚christlicher Askese‘ so ineinanderfaltet, dass die komplizierte Dynamik eines epochalen Umbruchs und Reflexionen zur Geltung kommen, die das ‚natürliche‘ Telos des Geschehens verfehlen, indem sie es verfolgen, intensiviert sie die Produktivität der Struktur zusammen mit ihren Lücken, in Blumenbergs Worten: die für Säkularisierungsprozesse wesentliche „Problematik des Fragenüberhangs“, die „vor allem eine solche der Epochenschwellen [ist]“ (Blumenberg 1996, 76). Kellers Rückgriff auf den antik-christlichen Epochenwandel birgt eine weitere Komplikation, die für das Problem der Säkularisierung instruktiv ist und sich exemplarisch mit Blick auf die Verweltlichung ‚göttlicher Unendlichkeit‘ verdeutlichen lässt. Die „Weltwerdung“ dieses theologischen Attributes manifestiert sich in der von Newton geprägten neuzeitlichen Physik (Blumenberg 1996, 88), wenn sie Unendlichkeit in ihre Überlegungen zu Raum und Zeit integriert. Gleichzeitig lässt sich zeigen, dass diese säkularisierende Übernahme nicht notwendig auf christliche Dogmatik bezogen sein muss, sondern genauso gut Aristoteles beerbt haben könnte, „der die Eigenschaften seines Gottes in einer Art ontologischer Argumentation aus der Analyse des Zeitbegriffs herleitet, also die Unendlichkeit als theologisches Attribut durch eine Art Entsäkularisierung [...] als Konsequenz vorbereitet“ (Blumenberg 1996, 94). Nicht nur konkretisiert sich damit die christliche Gottesvorstellung als Umbesetzung der antiken Philosophie. Auch die „Ablösung des christlich-mittelalterlichen Weltbildes“ durch die neuzeitliche Wissenschaft (Newton) wird lesbar als Aktualisierung der „vergesenen Traditionen aristotelischer Weltauffassung“ (Moxter 2014, 35). Säkularisierung und die mit ihr verknüpften Herkunfts- und Identitätsannahmen komplizieren sich im Durchgang einer geschichtliche *Latenzen* mobilisierenden *Nachträglichkeit*; sie gewinnen einen supplementären Zug, den Kellers turbulente Eugenia-Legende zum Prinzip des Erzählens macht und so als grundlegende Dimension von Struktur in Szene setzt.

Herder, den Kosegarten im Vorwort seiner Legenden-Sammlung als Vorbild und Lehrer zitiert (Kosegarten 1804, I, xvii–xviii), hat seinen Überlegungen zur Legende eine verwandte Denkfigur zugrunde gelegt, wenn er die christliche Legende als eine Form der Volkspoese beschreibt, die in funktionaler Verwandtschaft mit dem antiken Mythos eine „Volksdenkart“ unter den spezifischen Bedingungen des Mittelalters artikuliert (Herder 1877–1913, XVI, 389). Die Legenden, so Herder,

sind in den mittleren Zeiten das, was in der griechischen und römischen Urzeit die alten *Heldensagen* waren, aus denen einst alle Dichtkunst und Geschichte hervorging. Die geheime, innere Denkart der christlich gewordenen Völker, ihren Wahn, Aberglauben, Schwachheiten, kurz den *dunklen Grund ihrer Seele* lernt man aus mancher Legende mehr

kennen als in diesen Zeiten aus ihrer sämtlichen Staatsgeschichte. Nur es gehört ein Ausleger dazu, der auch das Wunderbare zum schlichten Menschensinn hinabführe. (Herder 1913, XVI, 393)

Der zum Lesen der Legende gesuchte „Ausleger“ realisiert die historisierende Disposition der Hermeneutik, genauer: Er realisiert diese Hermeneutik im Horizont eines Säkularisierungsbegriffs und mit Blick auf die „Mentalität einer vergangenen menschlichen Kultur“ (Goldammer 1958, 320):

Jedermann weiß, daß ihre [der Legende] Zeiten für die wahre und rechte Naturwissenschaft nicht die blühendsten waren; die Gesetze der Astronomie, die Verhältnisse der Körper gegen einander waren noch nicht in das Licht gesetzt, in welchem sie dem aufgeklärten Theil unsrer Europäischen Nationen jetzt erscheinen. Was Wunder also, daß man in der Dämmerung damaliger Zeiten alle Erscheinungen der Natur zu sich so sprechen ließ, wie das Gemüth, wie der Zustand des Herzens es verlangte? [...] Auch der Legende liegt also Wahrheit zum Grunde; nur ist sie Legendenmäßig eingekleidet und erzählt. (Herder 1877–1913, XVI, 391–392)

Kellers säkularisierende Spurenlese, die (mit Blumenberg betrachtet) geschichtliche Latenzen rekonstruiert und (nach Herder) eine Archäologie der ‚Wahrheit‘ nicht zufällig im Legendenformat weitertreibt, empfiehlt sich für eine Theorie des Verstehens, die anders als Feuerbachs Hermeneutik des Verdachts¹⁶ nicht nackte (natürliche) Wahrheit zum Gegenlager der (religiösen) Illusion erhärtet, sondern zeichenhaft zirkulierende Materialität als Index persistierender Fragen aufmerksam liest. Feuerbachs Dichotomie enthüllt vor diesem Hintergrund ihre fundamentalistischen Prämissen. Sie zeigt sich als Dichotomie, die ein Eigentliches, das als Wirklichkeit der religiös-imaginären „Unweltlichkeit“ abzugewinnen ist (Blumenberg 1996, 14), voraussetzt, während Kellers paradoxes Wechselspiel aus Natur und Konstruktion die instabile Grenze der Unterscheidung und damit die materiellen Bedingungen von Wirklichkeitskonstitutionen in Szene setzt. Kellers Spurenlese nähert sich auf diese Weise einer „medialen Epistemologie“. Sie nutzt die „Erkenntnisfunktion von Medien“ (Krämer 2016, 25) – etwa die diskontinuierlich und fragmentarisch motivierte Erzählform im Eugenia-Komplex – für die Interpretation geschichtlicher Prozesse; und sie entfaltet diese Interpretation im Wege eines Verfahrens, das mit Feuerbachs Verlaufs-

16 „Feuerbach deserves to be called the father of the hermeneutics of suspicion, that fateful sea change in our understanding of authoritative texts that Paul Ricoeur has identified with reference to Marx, Nietzsche, and Freud. What all four of these thinkers – so different in their viewpoints, including their theories of religion – have in common is the contention that religious faith constitutes a kind of false consciousness (to apply Marx’s term to all of them)“ (Green 2005, 160).

und Fortschrittslogik buchstäblich bricht: Eugenias künstlichnatürliche antichristliche Konfiguration inszeniert einen „Weltenwechsel, eine radikale Diskontinuität der Zugehörigkeiten bei gleichzeitiger Identität“ (Blumenberg 1996, 19).¹⁷ Zugleich wirft die spezifische Form ihrer fragmentierten und undurchsichtig motivierten Transformationen die Frage auf, was *Identität* in diesem Fall bedeutet und ob nicht die komplizierten literarischen Wendungen solches Ursprungsdenken unter „substantialistische[n] Prämissen“ aus der Bahn werfen (Blumenberg 1996, 37). *Bemerkbar* wird dergestalt im Narrativ der Säkularisierung die plötzliche Lücke der Umbesetzung als Spur des geschichtlich Nichtumsetzbaren.

Die Theorie aufmerksamer Hermeneutik aus dem Vorwort lässt sich entsprechend präzisieren. Im Vollzug der schnellen Richtungswechsel, alternativen Verläufe und akzidentiellen Korrespondenzen hat das verstehende Hinblicken sein Ziel – die Voreinstellung etwa auf Topoi der Säkularisierung – aus den Augen verloren. Es wurde empfänglich für das Netzwerk der Relationen, den bedeutenden Umraum des im Hinblicken ausgeschnittenen Blickfeldes und für Spuren, die mit Roland Reuß gesprochen die „Anziehungskraft des Materiel-len“ ausspielen (Reuß 2014, 143). Kellers Reproduktion „abgebrochen schwebender Gebilde“ (VII, 333), seine aufmerksame Hermeneutik, mobilisiert mit anderen Worten eine „[p]hilologische Aufmerksamkeit“¹⁸, die nicht den Blickpunkt linear fokussiert, um gemäß fortschreitender Säkularisierung zur geschichtlichen Substanz natürlich gegebener Positivitäten vorzustoßen, sondern empfänglich wird für den semiotischen „Goldgrund“ jeder Fokussierung und auf diese Weise ihrerseits „schwebend“ die Komplexität signifikanter Strukturen und durch sie die asynchronen Umwege, unerledigten Möglichkeiten und diskontinuierlichen Latenzen der *geschichtlichen Zeit* zu sehen versteht.

17 Blumenberg assoziiert diese Definition von ‚Säkularisierung‘ mit der Soziologie, die der „Umwandlung, Verformung, Überführung“ von Wertordnungen „in neue Funktionen bei Identität einer sich durchhaltenden Substanz“ nachgehe. „Ohne eine solche substantielle Identität ließe sich der Rede von Umbildung und Transformation kein nachvollziehbarer Sinn beilegen“ (Blumenberg 1996, 24).

18 „Philologische Aufmerksamkeit kann offenbar nicht so gedacht werden, wie die Theorien (etwa des Phänomenologen Alexander Pfänder) zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts den Aufmerksamkeitsbegriff bestimmten: Als eine auf einen Punkt gerichtete Konzentrationsbemühung mit einem verlaufenden Hof in die Unaufmerksamkeit hinein. Das hier verwendete Bild des Lichtkegels – heute ist die Phrase vom ‚Fokus‘, vom ‚Fokussieren‘ an dessen Stelle getreten – ist zu leicht als Veranschaulichung subjektiver Intentionalität durchschaubar, die den philologischen Gegenstand in dem, was er eventuell quer zu ihr zu sagen hätte, überformt“ (Reuß 2014, 141–142).

Literatur

- 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. 219–235.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 164–172.
- Beer, Ellen J. „Marginalien zum Thema Goldgrund“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983): 271–286.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Blumenberg, Hans. „Säkularisation“. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität“. *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt. Verhandlungen des siebten Deutschen Kongresses für Philosophie, Münster 1962*. Hg. Helmut Kuhn, Franz Wiedmann. München: Anton Pustet, 1964. 240–265.
- Blumenberg, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- 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.
- Downing, Eric. „Double Takes. Genre and Gender in Keller's *Sieben Legenden*“. *Germanic Review* 73.3 (1998): 221–238.
- Feuerbach, Ludwig: *Gesammelte Werke*. Hg. Werner Schuffenhauer. Berlin: Akademie-Verlag, 1967 ff.
- Goldammer, Peter. „Ludwig Feuerbach und die *Sieben Legenden* Gottfried Kellers“. *Weimarer Beiträge* 4 (1958): 311–325.
- Green, Garrett. „Feuerbach and the Hermeneutics of Imagination“. *Biblical Interpretation. History, Context, and Reality*. Hg. Christine Helmer. Leiden: Brill, 2005. 155–165.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig, 1971.
- Hamacher, Werner. „Jetzt. Benjamin zur historischen Zeit“. *Perception and Experience in Modernity. International Walter Benjamin Congress 1997*. Hg. Helga Geyer-Ryan. Amsterdam: Rodopi, 2002. 145–183.
- Harvey, Van A. „Ludwig Feuerbach“. *The History of Western Philosophy of Religion*. Hg. Graham Robert Oppy, Nick Trakakis. New York: Oxford University Press, 2009. Bd. 4. 133–144.
- Henkel, Arthur. „Gottfried Kellers *Tanzlegendchen*“. *Interpretationen 4. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Hg. Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1972. 243–259.
- Herder, Johann Gottfried. *Sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913.
- Hillach, Ansgar. „Dialektisches Bild“. *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Hg. Michael Opitz, Erdmut Wizisla. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. Bd. I. 186–229.
- Jakobson, Roman. „Über den Realismus in der Kunst“. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1971. 374–391.

- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Kosegarten, Ludwig Theobul. *Legenden*. Berlin: Vossische Buchhandlung, 1804.
- Krämer, Sybille. „Spuren, Graphé, Wissenskünste. Zur Episteme der Spur“. *Der Spur auf der Spur*. Hg. Sandie Attia et al. Heidelberg: Carl Winter, 2016. 19–30.
- Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 1999.
- Matt, Peter von. „Wetterleuchten der Moderne. Krisenzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Keller und Fontane“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 19–30.
- Moxter, Michael. „Eigenständigkeit der Moderne (Blumenberg)“. *Religion und Säkularisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Thomas M. Schmidt, Annette Pitschmann. Stuttgart: Metzler, 2014. S. 49–63.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers „Sieben Legenden“. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Reuß, Roland. „Philologie als Aufmerksamkeit“. *Text. Kritische Beiträge* 14 (2014): 137–145.
- Reusse, Walter. „G. Kellers *Sieben Legenden*. Veranschaulichung und Erörterung der Säkularisierung im Deutschunterricht auf der Oberstufe“. *Der Deutschunterricht* 15.4 (1961): 104–120.
- Schleiermacher, Friedrich. *Kritische Gesamtausgabe*. Hg. Lutz Käppel, Andreas Arndt, Jörg Dierken, André Munzinger und Notger Slenczka. Berlin, Boston: De Gruyter, 1980 ff.
- Schuller, Marianne. „*Sieben Legenden* (1872)“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 86–104.
- Selbmann, Rolf. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- Theisohn, Philipp. „Mädchenbekehrer. ‚Sieben Legenden‘ oder Gottfried Kellers Poetik des Eros.“ *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich* (2017): 9–28.
- Wellbery, David E. „Stimmung“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2003. Bd. V, 703–733.

Roland Spalinger

Heiligkeit der Liebe

Die Struktur ‚reziproker Immanenz‘ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*

Wenn sich Gottfried Keller mit der Liebe auseinandersetzt, thematisiert er nicht etwa menschliche Gefühle, sondern macht eine Struktur zum Gegenstand seines Erzählens. Dass diese Struktur, die das bürgerlich-empfindsame Liebeskonzept organisiert, auf die christliche Denkfigur der ‚reziproken Immanenz‘ zurückgreift, ist der Ausgangspunkt dieser Lektüre der Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*. Bei der reziproken Immanenz handelt es sich um die „leitende Sprach- und Denkfigur“ der Evangelien, insbesondere des Johannesevangeliums (Scholtissek 2000, 363). Diese Struktur legt Keller am Beispiel des Liebespaares Dorothea und Theophil offen. Ich werde zeigen, dass Keller nun aber nicht darauf aus ist, die bürgerlich-empfindsame Liebe zu ‚dekonstruieren‘. Vielmehr reflektiert Keller kritisch, auf welche Weise die Struktur der reziproken Immanenz eine moderne Liebeserfahrung bedingt. Mit *Dorotheas Blumenkörbchen* diskutiert er freilich nicht einfach die bürgerlich-empfindsame Liebe, sondern die Legende führt in ihren literarischen Verfahren vor, was sich einer prädikativen Analyse der Liebe entzieht. Während die neuere Forschung zu Kellers *Sieben Legenden* die poetische Reflexion (Menninghaus 1982) insbesondere in der letzten Legende, dem *Tanzlegendchen*, sehr wohl bemerkt hat,¹ interessiert sie sich ansonsten hauptsächlich für gendertheoretische Fragen.² Außer in Gesamtdarstellungen der *Sieben Legenden*³ wird *Dorotheas Blumenkörbchen* von der Forschung bisher kaum beachtet. Genauso ergeht es der Gattung der im Titel der Sammlung annoncierten und im Vorwort erörterten Legende:⁴ Wo das legendarische Erzählen reflektiert wird (Brandstetter 2002), fehlt die Anknüpfung an die vor allem durch die Mediävistik geprägte Legendenforschung. Und wo gattungstheoretisch argumentiert wird, behandelt die Forschung die *Sieben Legenden* kurzerhand als Novellen (Theisohn 2017). Was – außer bei Gabriele Brandstetter – ebenfalls unter den Tisch fällt, ist das realistische Evidenzregime sowie die Literaturprogrammatik des bürgerlichen Realismus.

¹ Vgl. Zobrist (2020); Felten (2015); Brandstetter (2002).

² Vgl. Lembke (2019); Pedde (2009); Roebing (1999); Downing (1998).

³ Vgl. Schuller (2018); Renz (1993); Anton (1970).

⁴ Es ist wohl kein Zufall, dass gerade Mediävistinnen hier eine Ausnahme bilden (Lembke 2019; Köbele 2014).

Zunächst werde ich die christliche Denkfigur der reziproken Immanenz erläutern, welche die Struktur des bürgerlich-empfindsamen Liebeskonzeptes organisiert (I). So ist es möglich, die bürgerlich-empfindsame Liebe „nicht als Referenz, sondern als Verfahren des poetischen Textes“ zu betrachten, da diese selbst wiederum einer medialen Ausformulierung bedarf: „erst der Text, dann die Liebe“ (Metz 2012, 20). Dieser Struktur entsprechen die realistischen Darstellungsverfahren der Legende, die Keller im Vorwort der *Sieben Legenden* poetologisch wendet (II). Daran anschließend werde ich zeigen, wie die legendarische Erzählung *Dorotheas Blumenkörbchen* in einem ersten Schritt das Scheitern einer lediglich affektrhetorisch stimulierten Liebe vorführt (III). Erst mit dem Rückgriff auf die Legendentradition und auf kulturell präformierte Bilder und Figuren gelingt es Kellers Erzählung, die dem Muster der reziproken Immanenz inhärenten Spannungen auszustellen und kritisch zu reflektieren (IV).

I Reziproke Immanenz

Dass das bürgerlich-empfindsame Liebeskonzept im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur hat, verdankt es weniger der numinosen Macht einer ‚wahren Liebe‘ als vielmehr seiner wirkmächtigen Struktur, die ihm bei seiner ‚Erfindung‘ im 18. Jahrhundert unterlegt worden ist. Das bürgerlich-empfindsame Liebeskonzept basiert nämlich auf der reziproken Immanenz, d. h. der Denkfigur des wechselseitigen Ineinander-Seins zweier Entitäten. Mit der reziproken Immanenz handelt sich dieses Liebeskonzept das Paradoxon des gleichzeitigen Eins- und Zweiseins ein, das sich zwischen Mensch und Mensch aufspannt. Frauke Berndt zeigt an Friedrich Gottlieb Klopstocks Gedicht *Cidli 1752*, besser bekannt unter seinem späteren Titel *Das Rosenband* – dem „Gründungstext moderner Liebeserfahrung“ –, wie die „unbegrifflichen Stellen literarischer Texte“ anhand ihrer „symbolischen Struktur“ das transzendente Moment der reziproken Immanenz „immanent erfahrbar“ machen und zwar „zu den medialen, kognitiven, metaphysischen und ethischen Bedingungen des Gedichts“ (Berndt 2011, 179). „Trennung und Verdoppelung“ sind die Operationen, welche die Literatur zugleich vornimmt, wodurch es ihr gelingt, die Struktur der reziproken Immanenz medial zu evozieren (Berndt 2011, 186) und damit die bürgerlich-empfindsame Liebe als „immanent-transzendenten Fluchtpunkt“ im Gedicht zu versinnlichen (Berndt 2011, 232).

Die Denkfigur der reziproken Immanenz steht in einer langen Tradition, insbesondere in der christlichen Theologie. Dort organisiert sie das trinitarische Verhältnis von Vater, Sohn und Geist. Erzeuger (Vater) und Erzeugter (Sohn)

sind einerseits je eigene Instanzen; durch den Akt der Zeugung (Geist) werden sie aber andererseits auch zu einem abgeschlossenen Ganzen, zur Trinität.⁵ Das gegenseitige Ineinander-Sein zweier Instanzen benötigt demnach immer noch eine dritte Instanz, welche die Zweiheit vereinigt, was zu drei Hypostasen in der Struktur des Eins- und Zweiseins führt. Auch in den Evangelien ist die Figur der reziproken Immanenz prominent vertreten.⁶ Das Johannesevangelium weitet sie zudem von der göttlichen Trinität auf den Menschen aus: Die ganzheitliche Aufhebung des Eigenen im Anderen und des Anderen im Eigenen, die gleichzeitig zu einer abgeschlossenen Einheit führt, ohne das Eigene und das Andere zu verschmelzen und deren Integrität aufzulösen, beschränkt sich bereits im Neuen Testament nicht mehr auf die göttliche Trinität. Dank Christus als *mediator Dei et hominum* – eine Rolle, die ihm wegen seines gleichzeitigen Gott- und Mensch-Seins zukommt – ist es nach der Johanneischen Denktradition möglich, die reziproke Immanenz nicht nur zwischen Vater und Sohn (Joh 10,38; 14,11 u. ö.), sondern auch zwischen Sohn und Gläubigen (Joh 15,4–5 u. ö.) und somit auch zwischen Gläubigen und Gott einzuführen – natürlich jeweils durch die vereinigende Funktion des Heiligen Geistes: „An dem Tage werdet ihr erkennen, daß ich in meinem Vater bin und ihr in mir und ich in euch“ (Joh 14,20).

Im Mittelalter ist nicht nur die philosophische Beschäftigung mit der Trinitätslehre stark von der Denkfigur der reziproken Immanenz beeinflusst. Denn insbesondere auch mystische Texte folgen der Struktur der *unio mystica*, der Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott (Köbele 1993). Die reziproke Immanenz erhält in diesen Texten – ganz im Unterschied zu der Johanneischen Verwendung – eine starke erotische Aufladung. Dass die reziproke Immanenz gerade im Umfeld der Frauenmystik erotisch bebildert wird, zeigt exemplarisch *Das fließende Licht der Gottheit*, das sehr wahrscheinlich von der Begine Mechtild von Magdeburg stammt: Die Vereinigung zwischen der „unschuldigen gotheit“ und der „vröwe sele“ beginnt mit der expliziten Aufforderung von dem „herre“, dass sie sich „usziehen“ soll, damit er ihre „edele begerunge“ und „grundelose girheit“ mit seiner „endelosen miltekeit“ befriedigen kann. Problematisch ist nicht nur die erotische Bebilderung der reziproken Immanenz, sondern auch das Verhalten der „unschuldigen gotheit“, das – gelinde gesagt – durchaus übergreifig daherkommt. Deshalb bedarf es eines Erzählkommentars: „So geschihet da ein selig stilli nach ir beider willen. Er gibet sich ir und si git sich ime. Was ir nu geschehe, das weis si, und des getröste ich mich“ (Mechtild 2003, 64). Die Erzählinstanz erachtet es als notwendig hervorstreichend, dass sich die „vröwe sele“ nicht gegen ihren Willen mit der „unschuldigen

5 Vgl. dazu exemplarisch Ramon Llull (2015, 346).

6 Neben Johannes (passim) siehe Mt 10,40 und Lk 10,16.

gotheit“ vereinigt. Dass die Vereinigung mit Gott nicht mehr nur nach der Struktur des wechselseitigen Ineinander-Seins funktioniert, sondern die seelische Vereinigung mit einem körperlich-erotischen Vokabular gesättigt wird, führt die reziproke Immanenz mit einer Begehrensökonomie eng, die für den Gründungsakt der bürgerlich-empfindsamen Liebe eine zentrale Rolle spielt.

In Bezug auf Kellers *Sieben Legenden* nimmt zudem Angelus Silesius eine zentrale Stellung ein: Drei der sieben Legenden stellt Keller Zitate voran, die jeweils aus Angelus Silesius' aphoristisch angelegtem Buch *Cherubinischer Wandersmann* (1675) stammen – quantitativ konkurrenzfähig ist hier einzig die Bibel, aus der Keller ebenfalls drei Zitate für seine Legenden entnimmt.⁷ Das Zitat, mit dem Keller *Dorotheas Blumenkörbchen* einleitet, findet er in der „Erinnerungs Vorrede an den Leser“, in der Angelus Silesius die reziproke Immanenz adressiert, die durch die ‚Gottesschau‘ zustande kommt. Er zitiert in dem Vorwort eine Vielzahl von Autoren, die einerseits „die jnnigliche Vereinigung Gottes mit der geheiligten Seelen etlicher massen außzudrukken“ versuchen – obwohl die „H. Gottesschauer“ jeweils eingestehen müssen, dass man gerade dazu „nicht Wort finden könne“ –, andererseits Anleitungen für die „hohe Vereinigung GOTTes mit der Seelen“ mittels der Gottesschau liefern (Angelus Silesius 1675, 12–13). Unter anderem übersetzt er den Versuch des Benediktiners Louis de Blois, die Paradoxie auszudrücken, gleichzeitig in Gott aufgehoben zu sein – mit ihm eins sein – und doch sein eigenes Wesen zu behalten:

In der geheimen vereinigung verfleust die liebhabende Seele, und vergehet von ihr selbst, und verfället, als wäre sie zu nichte worden, in den Abgrund der ewigen Liebe: Allda sie ihr Todt ist, und GOTT lebet, nichts wissende, nichts fühlende, als die Liebe welche sie schmäcket; denn sie verliehret sich in der übergrossen Wüste und Finsternuß der GOTTheit. Aber sich so verliehren, ist mehr sich finden. Da wird Warlich, was da ist das Menschliche außziehende, und das Göttliche anziehende, in GOTT verwandelt. Gleich wie das Eysen im Feuer die Gestalt deß Feuers annimbt, und ins Feuer verwandelt wird. Es bleibt aber doch das Wesen der also vergötteten Seelen gleich wie das glüende Eysen nicht auffhöret Eysen zu seyn. (Angelus Silesius 1675, 13)

Die Gestalt des Anderen anzunehmen (gleich wie das Eisen im Feuer die Gestalt des Feuers annimmt) und doch das eigene Wesen nicht aufzugeben (gleich wie das glühende Eisen nicht aufhört, Eisen zu sein), gibt de Blois als Gleichnis von Verabschiedung und Neuschöpfung des Selbst: „Aber sich so verlieren, ist mehr sich finden“, ist sodann ebenfalls das Motto von Kellers Dorothea-Legende (VII, 411). Auch wenn Keller die reziproke Immanenz nicht mehr auf die Vereinigung des ‚heiligen Gottesschauers‘ mit Gott ausrichtet, beruft er sich doch

7 Das siebte Zitat stammt von Thomas von Kempen.

exakt auf diese Struktur und münzt sie auf das bürgerlich-empfindsame Liebeskonzept um.⁸

II Legende und Realismus

Dass das Heilige nicht unabhängig von einem Medium vorhanden sein kann, sondern gerade erst durch Texte und andere Medien als rhetorisch-medialer Effekt zustande kommt, ist der Ausgangspunkt einer literaturtheoretischen Beschäftigung mit dem Sakralen, an den auch die jüngere Legendenforschung anknüpft. Weil hagiographische Texte auf rhetorische und mediale Strategien setzen, um Heiliges evident zu machen, sieht sich die Legendenforschung erstaunlicherweise zu denjenigen Fragestellungen angeregt, die auch die aktuelle Realismuskonzeption leiten. Denn *wie* Texte allgemein auf diese Weise Evidenz erzeugen, dass die mediale Abhängigkeit des Dargestellten scheinbar verschwindet und das Dargestellte unmittelbar zugänglich wird, hängt von dem realistischen Evidenzregime ab. Die Epoche des bürgerlichen Realismus beschäftigt sich sodann insbesondere damit, die Darstellungsstrukturen zu reflektieren, die dem realistischen Evidenzregime zugrunde liegen. Die drei Faktoren – Gattung der Legende, realistisches Evidenzregime und bürgerlicher Realismus – bilden den darstellungstheoretischen Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts prägte noch ein differenztheoretisch ausgerichtetes Konzept des Heiligen die Legendenforschung, welches das Heilige unabhängig von seiner medialen Verankerung zu denken versucht und es – autonom vom Medium – in die Transzendenz verabschiedet (Strohschneider 2002). Dieser Ansatz bestimmt das Heilige „als Transzendentes, als das aus der Immanenz Ausgeschlossene“. Von diesem differenztheoretischen Dualismus von Transzendenz und Immanenz geht Peter Strohschneider aus und definiert die Hagiographie als „ein ‚Zeichen‘: ein in der Immanenz anwesender Text, der auf den Heiligen und das Heil als etwas Abwesendes, etwas Transzendentes hindeutet, um es so – symbolisch und imaginär – gegenwärtig scheinen zu lassen“ (Strohschneider 2002, 111 und 113). Dass sich diese formalistische Auffassung des Heiligen und die daraus resultierenden Implikationen

⁸ Zur *unio mystica* in der Gesamtanlage der *Sieben Legenden* sowie im *Sinngedicht* vgl. die nach wie vor aktuelle Habilitationsschrift von Herbert Anton *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden‘ und im ‚Sinngedicht‘* (1970), auch wenn seine dichte Sprache und Argumentation die Rezeption gelegentlich erschwert (Renz 1993).

für die Gattung der Legende nur bedingt halten lassen, zeigt einerseits Andreas Hammer, der in der Hagiographie sowohl ein differenztheoretisch bestimmtes Heiliges als auch die individuelle Erfahrung von numinosen Momenten dargestellt sieht, wie sie Rudolf Otto seinem Konzept des Heiligen zugrunde legt: „Legendenerzählungen inszenieren beides: Entweder die absolute Differenz im ‚Ganz Anderen‘ mit einer radikalen Unterschiedenheit von Transzendenz und Immanenz, oder aber sie beschreiben Heiligkeit als allgegenwärtig und erlebbar“ (Hammer 2016, 159–160). Das Heilige sei deshalb nicht einfach eine ‚Distanzkategorie‘ (Strohschneider), sondern vielmehr eine ‚Ambiguitätskategorie‘. Andererseits stellt sich vermehrt die Frage, ob sich differenztheoretische Ansätze – insbesondere aufgrund ihrer „zweistelligen Referenzmodelle[]“ (Köbele 2012, 380, FN 44) – überhaupt historisieren lassen (Weitbrecht 2015) beziehungsweise ob sich ein differenztheoretisches Konzept des Heiligen für andere mediale Formate eignet (Koch 2012). Deshalb schlägt die jüngste Forschung zum legendarischen Erzählen vor, den Fokus nicht darauf zu richten „inwiefern man überhaupt vom Heiligen erzählen kann, als vielmehr wie“, indem man die „historische[] Verfügbarkeit unterschiedlichster etablierter Medialisierungsstrategien“ mitdenkt (Benz/Weitbrecht 2019, 245–246), die das Heilige medial erst hervorbringen. Auf diese Weise rückt die „Vielgestaltigkeit“ des legendarischen Erzählens in den Blick (Weitbrecht et al. 2019, 13), die einer differenztheoretisch angelegten Analyse entgeht.

Wie die Legende das Heilige erzählt, welche mediale Beschaffenheit und welches Evidenzregime dazu notwendig ist, erfährt folglich eine grundlegende Aufwertung in der aktuellen Forschung zur Hagiographie. Bereits Christian Kiening weist auf diese Herausforderung der Legende hin, die deshalb einen „prekären Status“ besitzt, weil sie durch Rhetorik und Medialisierungsstrategien den Effekt des Heiligen zu generieren hat. Deshalb kommt schon früh die Idee auf, zur Evokation der Heilsergebnisse „könne die rhetorische oder synästhetische Ausgestaltung eines Textes beitragen“. Da aber ein Evidenzregime, das Heiligkeit als Effekt erzeugt, selbst nicht auffallen darf, kommt es „seit der Spätantike zu einem nuancenreichen Wechselspiel von Rhetorisierung und Derhetorisierung“ (Kiening 2004, 56–57). Dieses Wechselspiel zeigt sich nicht zuletzt darin, dass dem für die Hagiographie typisch schlichten Stil (*sermo humilis*) eine „unumgängliche[] Rhetorik des Rhetorikverzichts“ unterlegt ist, wie Susanne Köbele bemerkt (Köbele 2014, 4). Deshalb setzt die Legende einerseits „auf die Selbstevidenz von Heiligkeit und die Selbstausbreitung der Wahrheit, in der Überzeugung, auf Rhetorik (rhetorische ‚Politur‘)“ verzichten zu können – andererseits „geht es gerade der Verslegende *lobelîch* und *rederîch* um die Demonstration von Gottes Wundermacht und der notorischen Virtus des Heiligen, dem durch die Erzählung in der ganzen Welt ein ‚Name‘ bereitet werden soll“.

Die Herstellung der Evidenz von göttlicher Heilsgewissheit („unhinterfragtes Telos der Gattung“) impliziert deshalb die fundamentale Herausforderung, den Eindruck der ‚einfachen Form‘ der Legende zu erzeugen: „Legenden bestätigen Evidenz, indem sie je neu gegen Evidenz-Verlust anerkennen“. In der darstellungstheoretischen Spannung, dem *Wie* des legendarischen Erzählens, konstituiert sich die Gattung zwischen *sermo humilis* und der „süeze[n] histori“ des Heiligen, wofür „die Legende dann doch Rhetorik“ braucht (Köbele 2012, 372 und 373), um dergestalt als „paradox angelegte[] kunstvoll kunstlose[] Kunst-Form“ narrativ ihre vermeintlich selbstverständliche Heilsgewissheit zu sichern (Köbele 2014, 4).

Kein Wunder, dass sich eine solch intrikate Gattung am Leben erhält: Auf die ‚kunstvoll kunstlose Kunst-Form‘ greift prominent Martin Luther in seiner ‚kritisch kommentierten Edition‘ *Die Lügend von St. Johanne Chrysostomo* von 1537 zurück, um mithilfe ‚naiver‘ Überaffirmation, die darauf ausgelegt ist, den *sermo humilis* ad absurdum zu führen,⁹ das prekäre Evidenzregime der Gattung ins Wanken zu bringen. Interessanterweise folgt daraus aber keine Absage an die Gattung: Die Legende wird – nicht zuletzt aufgrund des Legendenkultes um Luthers Person nach dessen Tod – in der kirchenpolitischen Auseinandersetzung zum Mittel gegenseitiger Polemik (Münkler 2015), was eine intensive Beschäftigung mit der Legende und eine weitere Steigerung metalegendarischer Gattungsreflexionen motiviert (Sablotny 2019). Im Zuge der Aufklärung führt die Diskreditierung der Gattung als die „baare Unvernunft, der höchste Triumph verkrüppelter Mönchsphantasie, des bodenlosesten Aberwitzes“ (Wr. [=Schink] 1804, 24) zwar zu ihrer „wohl größten Krise“. Jedoch verwirft sie die Aufklärung nicht, vielmehr wird die Legende „einer aktiven Umnutzung unterzogen und neue narrative Formate“ werden entwickelt (Keller 2018, 297). Ebenfalls um 1800 beschäftigt sich Johann Gottfried Herder mit der Legende. In seiner prominenten Programmschrift zu der Gattung hält er einerseits fest, dass man „von einem großen Theil derselben [...] nicht Uebles genug sagen [kann]. Sie verkehren den Sinn und sind Zeugen von verkehrtem Sinne“. Andererseits sieht Herder auch das Potential der ‚kunstvoll kunstlosen Kunst-Form‘: „Kein Mann von einiger Gelehrsamkeit wird aber auch abläugnen mögen, daß nicht in diesem Staube reine Goldkörner zu finden seyn, und daß *die Vorstellungsart* dieser Legenden alle Aufmerksamkeit verdiene [Hervorh. RS]“. Zudem fragt er sich: „Gespottet hat man über sie genug, und zwar öfters mit schalem Spott, mit sehr unwissender Verläumdung; darf man sie nicht auch einmal nützlich gebrauchen?“ (Herder 1797, viii und xi). Dieses ‚nützliche Gebrauchen‘ der ‚kunstvoll kunstlo-

9 „Je, das mus ja war sein, wer kundts erdencken!“ (Luther 1883–2009, L, 57).

sen Kunst-Form‘ bestimmt – wie noch zu zeigen ist – Kellers Auseinandersetzung mit der Legende.

Obwohl die Konjunktion von ‚Realismus‘ und ‚Legende‘ auf den ersten Blick durchaus widersprüchlich erscheint, liegen realistisches und legendarisches Darstellen erstaunlich nahe beieinander: In ihrem Anspruch, die göttliche Heilsgewissheit evident zu machen, arbeitet sich die Legende an denselben Fragen ab, die sich der Realismusforschung nach wie vor stellen. „Dass Realismus in der Literatur kein Epochenmerkmal, sondern ein literarisches Programm ist“, bei dem es um „das Leistungsprofil von Literatur“ geht (Berndt/Pierstorff 2019, 16), leitet genauso die aktuelle Realismusforschung wie die „alte und unhintergehbare Erkenntnis [...], daß realistische Literatur nicht Wirklichkeit abbilde[t], sondern Wirklichkeitskonstitution darstell[t]“ (Graevenitz 1993, 299).¹⁰ Die Auseinandersetzung der Literatur mit Wirklichkeitskonstitution hat weitreichende Konsequenzen: Die realistische Literatur generiert und transgrediert immer neu die Grenzen des Darstellbaren selbst (Mersch 2019), sodass Realismus nicht nur über literarische Verfahren Wirklichkeit hervorbringt, sondern gleichzeitig „spezifische Formen literarischer Darstellung entwickelt“ (Strowick 2019, 9). Bereits 1968 widmet sich Nelson Goodman in *Languages of Art* einer Analyse des realistischen Evidenzregimes und stellt fest, dass eine realistische Darstellung keine absoluten und stillstellbaren Kriterien aufweist, sondern vielmehr von kulturell vorgegebenen Repräsentationssystemen abhängt: „Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time“. Dieser Relativismus des realistischen Evidenzregimes führt nun aber alles andere als zu einem unscharfen Realismusbegriff. Denn realistische Wahrnehmung setzt voraus, dass die Codes der Übertragung von Darstellung und Dargestelltem, die „rules of interpretation“ den blinden Fleck einer spezifischen soziokulturellen Situation ausmachen und deshalb selber nicht sichtbar sind, weswegen unsere kulturell antrainierten Lese-Praktiken scheinbar automatisch und unmittelbar Evidenz erzeugen. Diese Lese-Praktiken bringen durch ihre Einimpfung („inculcation“) ein „standard system“ des vermeintlich natürlichen Repräsentierens hervor: „[P]ractice has rendered the symbols so transparent that we are not aware of any effort, of any alternatives, or of making any interpretation at all“ (Goodman 1976, 34–38).

10 Zur aktuellen Realismusforschung vgl. insbesondere die Herausgeberwerke von Kammer/Krauthausen (2020), zu Keller bes. die Einleitung (25–37) sowie Kammers Artikel *Zwiefalt. Struktur und Referenz in Gottfried Kellers Erzählung ‚Das verlorene Lachen‘* (81–113); sowie Berndt/Pierstorff (2019) und Thanner et al. (2018); zur aktuellen Realismuskonzeption in der Philosophie vgl. Gabriel (2014).

Dergestalt erzeugt der Realismus nicht nur Evidenz, sondern reguliert sogar die Wahrnehmung von Welt: „[W]hat will deceive me into supposing that an object of a given kind is before me depends upon what I have noticed about such objects, and this in turn is affected by the way I am used to seeing them depicted“ (Goodman 1976, 39). Wie man Welt liest, hängt daher fundamental damit zusammen, wie man vorgeprägt ist, dargestellte Welt zu lesen. Das realistische Evidenzregime ist deshalb konstitutiv für die Gattung der Legende, da sie das Heilige evident macht und zugleich die Wahrnehmung von etwas als Heiligem trainiert. Dass die Legende zudem „der Inbegriff von Sinnansprüchen an die Welt“ ist (Köbele 2012, 365), stimmt mit der ‚Vielgestaltigkeit‘ dieser Gattung überein, da die Demonstration göttlicher Heilsgewissheit sich nach den vorherrschenden Evidenzregimen ausrichten muss: Legende und Sinn-Genese erzeugen sich gegenseitig. So kommen dann auch Rhetorisierung und Derhetorisierung der Legende nie zum Stillstand, da die Frage, *wie* das Heilige (selbst-)evident wird, auf die Einimpfung von Lese-Praktiken zurückverweist. Der Gattungsname der Legende – *legenda*: das Zu-Lesende – ist so gesehen ihr Programm. Sie arbeitet sich derart immer schon an dem Verhältnis zwischen Lese-Praktiken und Sinn-genese ab, demjenigen Verhältnis, welches das realistische Evidenzregime ausmacht.

Den der Legende inhärenten Realismus bemerkt auch Keller, und er verschränkt ihn kurzerhand mit der Literaturprogrammatik des bürgerlichen Realismus. Die Epoche des bürgerlichen Realismus lässt sich nicht auf das realistische Evidenzregime reduzieren, greift aber direkt auf dieses zurück. Wie Stephan Kammer und Karin Krauthausen anhand von Kellers und Berthold Auerbachs brieflichen Reflexionen über den bürgerlichen Realismus aufzeigen, zeichnet sich der bürgerliche Realismus durch eine intensive Auseinandersetzung mit „Hybride[n] von Struktur und gesellschaftlicher Implementierung“ aus. Mit der Strukturadressierung gelingt es deshalb dem bürgerlichen Realismus, in seinen poetischen Reflexionen die Grundlagen der vorherrschenden metaphysischen Ordnungsprinzipien zur Debatte zu stellen:

Die Literaturprogrammatik des bürgerlichen oder künstlerischen Realismus des 19. Jahrhunderts mag zwar Strukturen anschreiben und diese Adressierung offensiv in Stellung bringen gegen die Beschränkung auf Widerspiegelung, Abbildung oder Wiedergabe [...] – nur adressiert sie dabei nicht die Begründungsstrukturen historischer Wirklichkeiten, sondern deren metaphysische Ordnungsprinzipien. (Kammer/Krauthausen 2020, 34)

Mit der Struktur eines metaphysischen Ordnungsprinzips – im Fall von *Dorotheas Blumenkörbchen* mit der reziproken Immanenz – adressiert Keller nun nicht

die Heiligkeit. Wie er in seinem Vorwort¹¹ kommentiert, richtet sich die Legende in ihrer „überkommenen Gestalt“ nämlich einzig nach der Heiligkeit. Keller dagegen „wendet“ ihr das „Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend“, nach der bürgerlich-empfindsamen Liebe. Als metaphysisches Ordnungsprinzip bildet die bürgerlich-empfindsamen Liebe das Zentrum der *Sieben Legenden* und ihres Evidenzregimes. Dass die Gattung der Legende die Aufgabe hat, die göttliche Heilsgewissheit evident zu machen, nutzt Keller gekonnt: Die „Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik“, das realistische Evidenzregime, verwendet Keller aber nicht einfach, um beispielsweise ein Liebeskonzept oder die Liebe zwischen Dorothea und Theophil darzustellen (VII, 333). Vielmehr vermisst er das Liebeskonzept selbst, genauer gesagt dessen Struktur der reziproken Immanenz zwischen gelingender Liebeserfahrung und kitschiger Verklärung der Liebe und adressiert damit die Struktur des metaphysischen Ordnungsprinzips, die Struktur der bürgerlich-empfindsamen Liebe.

III Liebe durch Affekt

Dass es sich bei der Struktur des Heiligen um ein fundamentales ‚metaphysisches Ordnungsprinzip‘ handelt, zeigt sich nicht zuletzt an ihrer Verschiebung aus der Theologie in das bürgerlich-empfindsamen Liebeskonzept. Die *Sieben Legenden* zielen auf diese Struktur ab. Wie dieses metaphysische Ordnungsprinzip funktioniert, veranschaulicht Keller in *Dorotheas Blumenkörbchen*. In einem ersten Schritt zeigt er, dass sich „Liebe“ nicht affektrhetorisch manipulieren lässt. Erst wenn er in einem zweiten Schritt kulturell präformierte Bilder und Strukturen zur Hilfe nimmt, die nach der reziproken Immanenz organisiert sind, gelingt die Evidenz der Liebe. Da Keller aber kein rückwärtsgerichteter Empfindsamer, sondern ein reflektierter Moderner ist, ist Liebe in seinem Evidenzregime nur zum Preis kitschiger Verklärung erhältlich. Die Vorlage für die *Sieben Legenden* bildet Ludwig Gotthard Kosegartens Legendensammlung von 1804.¹² Neben einzelnen Legenden adaptiert Keller auch Kosegartens Idee, in einem Vorwort die Legendengattung zu reflektieren. Obwohl Kosegarten – gleich Keller – die ‚Vieltätigkeit‘ der Legenden, „die Vieltönigkeit der hier erschallenden Stimmen“

¹¹ Zu Kellers Vorwort der *Sieben Legenden* vgl. auch Brandstetter (2002), die in einer luziden Lektüre den Realismus Kellers im Sinne von Auerbachs *figura*-Konzept am *Tanzlegendchen* vorführt.

¹² Vgl. zur Entstehung von Kellers Legenden Schuller (2018, 92–94); Reichert (1963); Leitzmann (1919).

und die Spannung der Gattung zwischen „lallende[m] Kindermärchen“ und „kunstvollste[m] Romanzo“ bemerkt, kommt er zu einem gänzlich anderen Schluss, wie die Legende im 19. Jahrhundert zu aktualisieren sei: Kosegarten fiel es gar nicht ein, „diese alten Erzählungen nach heutigem Geschmack [zu] bearbeiten, das ist, für den ekeln Gaumen einer verwöhnten Lesewelt zurichten zu wollen“. Doch nicht nur weigert er sich, die Legenden nach einer anderen „Lesewelt“ zu wenden; zusätzlich macht ihm auch die ‚Erzähllust‘ der Legende zu schaffen, weswegen er sich genötigt sieht, „bisweilen auch den allzuflachen und breiten Strom einer fast unerschöpflichen Redseligkeit in etwas engere Ufer einzudämmen“ (Kosegarten 1804, xi–xii).

Was Kosegarten verpasst, nämlich die ‚Fabulierkunst‘ der Legende zu nutzen, holt Keller nach. Wie vielfach bemerkt, ‚verweltlicht‘ und ‚erotisiert‘ Keller die Hagiographie.¹³ Er muss seine Vorlagen daher stark abändern. Das betrifft auch die hier untersuchte Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*, in der Keller kurzerhand ein göttliches Heilsversprechen durch das Heilsversprechen der Liebe und den Glauben an Gott durch den Glauben an die Liebe substituiert: Nicht Dorotheas (christlicher) Glaube wird geprüft, sondern Theophils Glaube, dass er geliebt werden kann. Keller umrahmt die von Kosegartens Legendensammlung übernommene Dorothea-Legende (vgl. Kosegarten 1804, 62–65 und 182–188) mit der Liebesgeschichte zwischen Dorothea und Theophil, was zur Folge hat, dass die überlieferte Erzählung von der Märtyrerin Dorothea einzig Mittel zum Zweck wird, die Vereinigung von Dorothea und Theophil zu schildern.

Die Vorlage der Dorothea-Legende erzählt von der christlichen Märtyrerin Dorothea, um die der Statthalter von Kappadokien, Fabrizius, wirbt. Sie weist ihn zurück, worauf er sie aufgrund ihres Glaubens martern und hinrichten lässt. Vor ihrer Hinrichtung schwärmt sie von den himmlischen Rosen und Äpfeln, die sie in Kürze genießen wird. Verhöhrend bemerkt der Geheimschreiber des Fabrizius, Theophilus, dass sie ihm davon welche schicken solle. Auf dem Richtplatz erscheint ein himmlischer Knabe mit einem Körbchen, das mit Rosen und Äpfeln gefüllt ist, die dann auch die ikonographischen Attribute von Dorothea ausmachen.¹⁴ Dorothea schickt den Knaben mit dem Körbchen zu Theophilus, den dieses Wunder bekehrt und der fortan erfolgreich die christliche Lehre predigt. Fabrizius lässt ihn deswegen ebenfalls martern und hinrichten: „Also ward Theophilus getauft mit Wasser und mit Blut, und Dorothea empfing ihn freundlich im Garten des Geliebten“, schließt Kosegarten seine Version der Dorothea-Legende (Kosegarten 1804, 188).

¹³ Vgl. exemplarisch Zobrist (2020); Schuller (2018); Theisoehn (2017); Riedel (2008).

¹⁴ Zu Kellers poetischer Umsetzung von den ikonographischen Attributen Dorotheas im *Grünen Heinrich* vgl. Berndt (1999, 287–299).

Seiner Vorlage stellt Keller eine – auf den ersten Blick – simple Liebeserzählung voran, in der sich Dorothea und Theophil in einem *locus amoenus* auf eine beinahe schon kitschige Art und Weise näherkommen. Für dieses Zusammentreffen muss Dorothea einiges an Überzeugungsarbeit leisten, weil Theophil alles andere als ein selbstbewusster Don Juan ist: „Aber von der Not seiner Jugend her war ihm ein etwas mißtrauisches und verschlossenes Wesen geblieben, und indem er sich mit dem, was er sich selbst verdankte, begnügte, glaubte er nicht leicht, daß ihm irgend jemand aus freien Stücken besonders zugetan sei“ (VII, 412). Deshalb übernimmt Dorothea das Ruder: Ihre „Leidenschaft“ führt sie „zu mißlichen kleinen Listen und sie suchte ihn durch die Eifersucht in Bewegung zu bringen, indem sie sich mit dem Statthalter Fabricius zu schaffen zu machen und freundlicher gegen denselben zu werden schien“ (VII, 412). Aber Theophil lässt sich durch solche Tricks nicht bewegen, vielmehr „verstand“ er „dergleichen Spaß gar nicht“, sodass sich Dorothea genötigt sieht, „etwas gewaltsam vorzugehen und bei Gelegenheit das Netz unversehens zuzuziehen“ (VII, 413). „[A]uf mühevoll ausgedachte und kluge Weise“ vermag sie Theophil in eine abgeschiedene Laube zu führen, um ihm dort ihr Schmuckstück, ihre rote Schale aus durchsichtigem rötlichem Stein zu zeigen (VII, 413), wodurch sie ihre Liebschaft zu inaugurierten hofft.

Dieses ‚gewaltsamere Vorgehen‘ führt nun direkt an den Anfang von Kellers anachronisch erzählter Legende zurück, zurück in den *locus amoenus*, der – ‚abgeschieden von der übrigen Welt‘ – deutlich dem *Schattigen Hain* von Goethes *Faust II* nachgebaut ist. Vor dieser Kulisse führt Dorothea einen affektrhetorisch berechneten ‚Schalen-Trick‘ durch, um Theophil zu verführen:

In einer Laube am Meere stand abgeschieden von der übrigen Welt ein junges Paar, ein hübscher junger Mann gegenüber dem allerzartesten Mädchen. Dieses hielt eine große, schöngeschnittene Schale empor, aus durchscheinendem rötlichen Steine gemacht, um sie von dem Jünglinge bewundern zu lassen, und die Morgensonne strahlte gar herrlich durch die Schale, deren roter Schein auf dem Gesichte des Mädchens dessen eigenes Erröten verbarg. (VII, 411)

Die Konfiguration von Mädchen und Schale basiert auf einem Verhältnis, das sowohl auf Kontiguität als auch Similarität beruht: Dorothea ist sowohl rot wegen des Scheins der Schale als auch rot wie die Schale; Kontiguität und Similarität koinzidieren und sorgen so – in der Handschrift sogar noch „trefflich“ (XXIII.2, 307) – dafür, dass Dorotheas Affekte verborgen bleiben. Denn es ist für Theophil unentscheidbar, ob sie wegen der Schale oder als Folge ihrer Erregung errötet. Sechs Absätze weiter – nachdem die Legende in fünf Absätzen Figuren charakterisiert, zueinander in Beziehung setzt und das Tête-à-Tête motiviert – wird diese Konfiguration in neuer Besetzung von Jüngling und Schale wieder-

holt. Während die erste Szene Dorotheas Affekte verbirgt, ordnet die Wiederholung derselben Szene die Schale und Theophil so an, dass sein Betrachten der Schale gerade seine Affekte stimuliert:¹⁵

Sie wollte ihm die Vase zeigen, die ihr ein wohlwollender Oheim zum Namensfest aus Trapezunt herübergesendet hatte. Ihr Gesicht strahlte in reiner Freude, den Geliebten so nah und einsam bei sich sehen und ihm etwas Schönes zeigen zu können, und auch ihm ward wirklich froh zu Mut; die Sonne ging endlich voll in ihm auf, so daß er nicht mehr hindern konnte, daß sein Mund gläubig lachte und seine Augen glänzten. (VII, 413)

Theophils Unglaube, dass „ihm irgend jemand aus freien Stücken besonders zugehan sei“, wird durch den ‚gläubig lächelnden Mund‘ abgelöst. Hatte er zunächst Angst, „eine lächerliche Figur [zu] machen“ (VII, 412), entgleitet ihm nun die Möglichkeit, seinen Körper zu „hindern“, sein Inneres zum Ausdruck zu bringen. Und auch sein Inneres entgleitet seiner Kontrolle, indem Dorothea durch die Schale die Sonne in ihm aufgehen lässt. Ihr Plan scheint aufzugehen: Die richtigen Affekte stellen sich ein, sie drücken sich an Theophils Körper aus und wecken seinen Glauben, geliebt zu werden.

Dass Dorothea die Kontrolle über Theophil, seine Affekte und seinen Körper übernimmt und ihn ‚bekehrt‘, ohne dass er selber noch einen Handlungsspielraum hätte, ist nun freilich eine zu ‚einfache Form‘ für eine glückende Liebe. Obwohl der ‚Schalen-Trick‘ Dorothea und Theophil kurzfristig vereinigt, leistet die affektrhetorische Manipulation zu wenig für ein bürgerlich-empfindsames, d. h. ein modernes Liebeskonzept, weil sie keine dauerhafte Bindung stiftet. Oder anders gesagt: Das Evidenzregime funktioniert nach der Logik der Affektrhetorik, aber nicht nach der Struktur der reziproken Immanenz, auf die *Dorotheas Blumenkörbchen* abzielt. Dies reflektiert auch der Erzählkommentar, der gerade in diesem Moment einsetzt, in dem das „Glück dicht am nächsten steht“ und Dorotheas affektrhetorische Kalkulation beinahe aufgeht. Der Erzählkommentar verhindert, dass die Legende bereits hier zu einem Ende kommt: „Aber die Alten haben vergessen, neben dem holden Eros die neidische Gottheit zu nennen, welche im entscheidenden Augenblicke, wenn das Glück dicht am nächsten steht, den Liebenden einen Schleier über die Augen wirft und ihnen

15 Vgl. zum Ablesen der Affekte am körperlichen Ausdruck prominent Cicero: „Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae“; Übersetzung: „Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde. Der ganze Körper eines Menschen, sein gesamtes Mienenspiel und sämtliche Register seiner Stimme klingen wie die Saiten eines Instruments, so wie sie jeweils die betreffende Gemütsbewegung anschlägt“ (Cicero 2014, 582–583 [III, 216]).

das Wort im Munde verdreht“ (VII, 413). Die Simplifizierung einer archaischen Vorzeit unterschlägt einerseits sowohl Eros' kleiner Bruder Anteros als auch die neidische Eris; andererseits übernimmt der Erzählkommentar selbst die Aufgabe der ‚neidischen Gottheit‘: Das Lesen der Körperzeichen (‚Schleier über den Augen‘) versagt genauso wie die Sprache (‚Wort im Mund verdrehen‘).

Dorotheas ‚missliche kleine Listen‘ ermöglichen – so das Ergebnis der poetischen Reflexion – zwar eine kurzfristige Vereinigung der Liebenden, versagen jedoch bereits mittelfristig. Nach diesem Kommentar ist auf jeden Fall klar: Vorerst besteht keine Hoffnung mehr darauf, dass Theophil zum Glauben an die Liebe findet. Das Misslingen der Vereinigung übernimmt in der Folge auch das Narrativ:

Als sie ihm die Schale vertrauensvoll in die Hände gab und er fragte, wer sie geschenkt habe, da verleitete sie ein freudiger Uebermut zu der Schalkheit, daß sie antwortete: „Fabricius!“ und sie war dabei des sicheren Gefühles, daß er den Scherz nicht mißverstehen könne. Da sie jedoch unfähig war, ihrem froh erregten Lächeln jenen Zug von Spott über den genannten Abwesenden beizumischen, welcher den Scherz deutlich gemacht hätte, so glaubte Theophilus fest, ihre holde ehrliche Freude gelte nur dem Geschenk und dessen Geber und er sei arg in eine Falle gegangen, indem er einen Kreis übertreten, der schon geschlossen und ihm fremd sei. Stumm und beschämt schlug er die Augen nieder, fing an zu zittern und ließ das glänzende Schaustück zu Boden fallen, wo es in Stücke zersprang. (VII, 413–414)

Als Dorothea und Theophil zum ersten Mal miteinander sprechen und er fragt, wer ihr die Schale geschenkt habe, antwortet Dorothea „Fabricius!“ und sie war dabei des sicheren Gefühles, daß er den Scherz nicht mißverstehen könne“. Doch Theophil versteht den Scherz nicht, zumal auch ihre Affekte für ihn nicht lesbar sind; denn sie ist unfähig, „ihrem froh erregten Lächeln jenen Zug von Spott über den genannten Abwesenden beizumischen, welcher den Scherz deutlich gemacht hätte“ (VII, 414). Er zerbricht die Schale genau in dem Augenblick, in dem Dorothea ihn wieder aktiv „in Bewegung“ zu bringen versucht. „Wie ungeschickt!“ (VII, 414), bemerkt dann auch Dorothea und lässt offen, ob das Ungeschick von seinem Zerbrechen der Schale oder ihren „mißlichen kleinen Listen“ herrührt, die ihn manipulieren sollten. Da sie dabei jedoch Theophil, dessen Affekte ja eigentlich lesbar wären, nicht anschaut, kann „sie jene Veränderung in seinem Gesichte nicht bemerk[en]“, weswegen sie „keine Ahnung von seinem Mißverständnis“ hat (VII, 414). Dorotheas Schale, die ihr in Wirklichkeit ein Onkel zum Namensfest geschenkt hat, liegt genauso in Trümmern wie Theophils Glaube daran, dass sie ihm „besonders zugethan sei“. Dorotheas ‚Schalen-Trick‘ schießt über das Ziel hinaus; es bleibt einzig der kalte Abschied – „und so war die ganze Herrlichkeit für einmal dahin“ (VII, 415).

Worte, Affekte und Dinge scheitern also in der Szene. In dieser Hinsicht bildet sie die Negativfolie für Kellers Liebeskonzept.

IV Heiligkeit und Liebe

Obwohl „die ganze Herrlichkeit für einmal dahin“ ist: Bei Keller gibt es ein zweites Mal. Nachdem Dorotheas ‚Schalen-Trick‘ misslungen ist, setzt der Text auf eine andere Strategie, sie und Theophil zu vereinigen. Denn die bürgerlich-empfindsame Liebe funktioniert nicht affektrhetorisch, sondern nach der Struktur der reziproken Immanenz, von der das Evidenzregime der Legende abhängt. Dabei zeigt sich aber, dass Liebe nichts ist, was sich im Diesseits ereignen kann. Gerade weil ihr die Struktur der Heiligen Dreifaltigkeit unterlegt ist, stellt sich mit ihr das Moment der kitschigen Verklärung ein, sodass Kellers Text in demselben Zug, in dem er die Struktur der reziproken Immanenz inszeniert, sie unterläuft. Der zweite Anlauf der Liebesgeschichte ersetzt die göttliche Vermittlungsfigur Christus durch ein Körbchen, gefüllt mit Rosen und Äpfeln. Dabei entwickelt sich das Verhältnis von Dorothea und Theophil vorerst alles andere als rosig: Sie ist durch die misslungene Vereinigung derart am Boden zerstört, dass sie „in dem neuen Glauben ihrer Eltern“ Trost sucht. Diese führen Dorothea „in ihre Glaubens- und Ausdrucksweisen“ ein, was ihr ein neues Sprech- und Denksystem eröffnet (VII, 415). Doch gerade die Aneignung des christlichen Denk- und Ausdruckssystems kann Theophil vorerst nicht nachvollziehen: „Aber wo sie stand und ging, sprach sie jetzt nichts, als in den zärtlichsten und sehnsüchtigsten Ausdrücken von einem himmlischen Bräutigam, den sie gefunden, der in unsterblicher Schönheit ihrer warte, um sie an seine leuchtende Brust zu nehmen und ihr die Rose des ewigen Lebens zu reichen u. s. w.“ (VII, 415–416). Natürlich kann Theophil diese Sprache „ganz und gar nicht“ verstehen, da ihm die Vorstellung einer „Vereinigung mit Göttern“ absurd vorkommt (VII, 416).

Nachdem Fabrizio Dorothea martern lässt und Theophil sie befreien will, kommt es deshalb noch einmal zu demselben Missverständnis wie in der Schalen-Szene (Renz 1993, 197–232). Mit einem Schwert will Theophil Dorotheas Fesseln von dem Folterrost lösen, auf dem sie dahinschmort, und fragt sie – überfordert von der Situation –, ob sie Schmerzen habe. „Wie sollte es weh tun, Theophilus? Das sind ja die Rosen meines vielgeliebten Bräutigams, auf denen ich liege! Siehe, heute ist meine Hochzeit!“ (VII, 417), entgegnet sie ihm, was er wiederum missversteht, das Schwert – wie die Schale – fallen lässt und sich entfernt. Als Dorothea schließlich genug von der Folter hat, wünscht sie, end-

lich getötet zu werden. Auf dem Weg zum Richtplatz trifft sie wiederum auf Theophil und lädt ihn ein, ebenfalls Märtyrer zu werden:

„O Theophilus, wenn Du wüßtest, wie schön und herrlich die Rosengärten meines Herrn sind, in welchen ich nach wenig Augenblicken wandeln werde, und wie gut seine süßen Aepfel schmecken, die dort wachsen, Du würdest mit mir kommen!“

Da erwiderte Theophilus bitter lächelnd: „Weißt Du was, Dorothea? Sende mir einige von Deinen Rosen und Aepfeln, wenn du dort bist, zur Probe!“ (VII, 417–418)

Sie verspricht es ihm, wird zum Richtplatz geführt und geköpft. Daraufhin erscheint Theophil tatsächlich „ein wunderschöner Knabe [] mit goldenen Ringelhaaren, in ein sternbesäetes Gewand gekleidet und mit leuchtenden nackten Füßen, der in den ebenso leuchtenden Händen ein Körbchen trug“. Gefüllt ist das Körbchen „mit den schönsten Rosen“ sowie „drei paradiesische[n] Aepfel [n]“ (VII, 418). Der Knabe überreicht Theophil das Körbchen mit der zwinkernenden Bemerkung „„Hältst du’s auch?“ und verschwand“ (VII, 419).

Bereits in den bedeutungsträchtigen Symbolen des Apfels und der Rose ist angelegt, was in Kellers Legende folgt: Nicht per Zufall handelt es sich bei dem Gründungstext der bürgerlich-empfindsamen Liebe um Friedrich Gottlieb Klopstocks *Das Rosenband*, der „von einer exklusiven (Ver-)Bindung erzähl[t]“, die das Elysium anstrebt (Berndt 2011, 208). Während das Blumenkörbchen mit Rosen gefüllt ist, schwankt der Akzent der Erzählung aber auf das, was auf den Rosen gebettet ist: drei Äpfel. Auch die Äpfel erinnern in einer christlichen Kultur an die göttliche Vereinigung. Beispielsweise verspricht in *Das fließende Licht der Gottheit* der ‚herre‘ der ‚vröwe sele‘, dass sie sich im „böngaren der minne“ vereinigen würden, wo sie „denne die grünen, wissen, roten öppfel“ seiner „saftigen menscheit“ brechen und genießen könne (Mechthild 2003, 132). Ebenso verfährt die Gegenreformation, die mythologische und christologische Codes zu propagandistischen Zwecken einsetzt. In Angelus Silesius’ *Heiliger Seelen-Lust, Oder Geistlichen Hirten-Liedern* sehnt sich *Die in ihren JESUM verliebte PSYCHE* nach Jesus, ihrem „Apfel-Baum“ den sie „gantz inniglich begehrt [t]“ (Angelus Silesius 1657, 321).

Auf die verführerische Kraft der Äpfel setzt auch *Dorotheas Blumenkörbchen*. Die drei Äpfel findet Theophil „leicht angebissen von zwei zierlichen Zähnen, wie es unter den Liebenden des Altertums gebräuchlich war“ (VII, 419). Den ersten Kuss vermitteln die Äpfel, was Theophil sogleich eine Epiphanie beschert: „Er aß dieselben langsam auf, den entflammten Sternenhimmel über sich“ (VII, 419). Der Satz führt zu einer fundamentalen Wesensveränderung in Theophil: „Eine gewaltige Sehnsucht durchströmte ihn mit süßem Feuer“, und er kann sich der *imitatio Dorotheae* nicht mehr entziehen. Er bekennt sich vor Fabrizius zu Dorotheas Glauben, und der Statthalter lässt ihn „noch in dersel-

ben Stunde enthaupten“ (VII, 419). Erst *post mortem* gelingt die Vereinigung der beiden. Mit dem Erzählkommentar: „So war Theophilus noch am gleichen Tage für immer mit Dorotheen vereinigt“, wechselt der Text den Schauplatz in den Himmel. Dort liegt der Vereinigung der Liebenden die Struktur der reziproken Immanenz zugrunde:

Mit dem ruhigen Blicke der Seligen empfang sie ihn; wie zwei Tauben, die, vom Sturme getrennt, sich wieder gefunden und erst in weitem Kreise die Heimat umziehen, so schwebten die Vereinigten Hand in Hand, eilig, eilig und ohne Rasten an den äußersten Ringen des Himmels dahin, befreit von jeder Schwere und doch sie selber. (VII, 419)

„Vereinigt und doch sie selber“ ist die Struktur, die der Verbindung von Dorothea und Theophil nun unterliegt. Mit der *comparatio* „wie zwei Tauben“ wird – anders als bei dem Apfel – nicht Jesus aufgerufen, sondern insbesondere der Heilige Geist. Des Weiteren führt *Dorotheas Blumenkörbchen* mit dem Tauben-Bild das Liebespaar mit demjenigen des Hohen Liedes eng (Hld passim). Eine noch stärkere Erotisierung erhält das Tauben-Bild aufgrund der Taube als der heilige Vogel der mythologischen Liebesgöttin Aphrodite, und auch durch die Verwendung bei Mechthild (deren ‚vröwe sele‘ der ‚herre‘ immer wieder als ‚tube‘ anspricht) wird die Erotisierung der Struktur reziproker Immanenz bestätigt. Immer wieder trennen und vereinigen sich Dorothea und Theophil im Himmel, „mit wachsendem Verlangen“ finden sie sich nach jeder Trennung wieder „und wallten wieder vereinigt dahin oder ruhten im Anschauen ihrer selbst“, kommentiert die Erzählinstanz die himmlischen Aktivitäten der beiden (VII, 419–420).

Doch Kellers Heilsversprechen, das den Menschen in der Vereinigung mit Jesus und damit Gott gegeben ist und das der Anlage der reziproken Immanenz folgt, ermöglicht einerseits die ‚moderne Liebeserfahrung‘. Andererseits zeigt sich die bürgerlich-empfindsame Liebe gerade dadurch als ein Konzept, das genauso (un-)glaublich bleibt wie das göttliche Heilsversprechen: Das Evidenzregime der Liebe funktioniert durchaus, aber einzig und allein als kitschige Verklärung. Das ‚unhinterfragte Telos‘ der Gattung Legende, die Evidenz der göttlichen Heilsgewissheit, ‚wendet‘ Keller also in die Richtung der Liebe. Sie und nicht Gott verspricht absolute Glückseligkeit. Indem die Legende Heiligkeit und Liebe strukturanalog koinzidieren lässt, adressiert sie gleichzeitig das realistische Evidenzregime der Gattung. Die Struktur der bürgerlich-empfindsamen Liebe ist diejenige der reziproken Immanenz. Daher rühren sowohl das ‚metaphysische Ordnungsprinzip‘ der Liebe als gleichzeitig auch die Gefahr ihrer Verklärung. Diese Gefahr führt *Dorotheas Blumenkörbchen* im letzten Satz radikal vor:

Aber einst gerieten sie in holdstem Vergessen zu nahe an das krystallene Haus der heiligen Dreifaltigkeit und gingen hinein; dort verging ihnen das Bewußtsein, indem sie, gleich Zwillingen unter dem Herzen ihrer Mutter, entschliefen und wahrscheinlich noch schlafen, wenn sie inzwischen nicht wieder haben hinauskommen können. (VII, 420)

Kommt man der ‚heiligen Dreifaltigkeit‘ zu nahe, ist die Liebe stillgestellt. Was auf den ersten Blick etwas befremdend erscheint, lässt sich mit dem Schlüsselwort ‚kristallen‘ auflösen. Denn einerseits kommt ‚kristallen‘ vom altgriechischen ‚κρῦερός‘ und bedeutet so viel wie ‚eiskalt‘. In diesem Sinn wird die ganze erotisch aufgeladene Aktivität also eingefroren. Andererseits verweist ‚kristallen‘ nicht einfach auf eine materielle Eigenschaft des Hauses der Heiligen Dreifaltigkeit, sondern auf ein Strukturmoment (was sich aus der ‚Einfrierung‘ der Atome erklärt): Ein Kristall zeichnet sich weniger durch seine Materialität als durch seine Struktur aus. Wenn sich jetzt das Liebespaar in die Dreifaltigkeit einfügt, kommt es zu einer strukturellen Kongruenz zwischen Liebe und Heiligkeit, wodurch die Liebe in ihrer fundamental religiösen Struktur überführt wird: Nicht die Liebe als eine autonome Macht, sondern ihre aus der Theologie stammende Struktur verspricht die Heilsgewissheit. Das Paradoxon der reziproken Immanenz, das sich durch die Hypostasis der einzelnen Entitäten und der Vereinigung zu einem Ganzen ergibt, bildet den gemeinsamen Nenner von Heiligkeit und Liebe. Und es ist gerade die Deckungsgleichheit von Heiligkeit und Liebe, welche die Aktivität der Liebenden stillstellt.

Dass man die Legende auch gut dazu brauchen – oder wie Fontane wohl sagen würde: missbrauchen (XXXIII. 2, 426–428) – kann, um mit der poetischen Reflexion die Heiligkeit der Liebe herauszustreichen, zeigt *Dorotheas Blumenkörbchen*. Wo das Heilige unglaubwürdig wird, wird es auch die Liebe; zumindest die bürgerlich-empfindsame Liebe, da sie mit der reziproken Immanenz auf die Struktur der Heiligen Dreifaltigkeit setzt. Doch nicht nur das ihr implementierte Sakrale, sondern auch der Grund, weswegen es sich bei der Liebe um ein gesellschaftliches Erfolgsrezept handelt, das als metaphysisches Ordnungsprinzip zwar nicht ‚die Welt im Innersten zusammenhält‘, jedoch immer wieder eine Art Stabilität generiert, zeigt Keller mit seiner Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*. Die bürgerlich-empfindsame Liebe basiert nicht auf kalkulierbaren Affekten, sondern eine glückende Inauguration der Liebe setzt eine sakrale Verklärung voraus – eine absolute Glückseligkeit, die jedoch die Gefahr kitschiger Verklärung in sich trägt: „Aber sich so verlieren, ist mehr sich finden“, heißt es dazu in Kellers Dorothea-Legende. Eine Emanzipation von dieser sakralen Struktur, eine Säkularisierung der metaphysischen Ordnungssysteme – das zeigt Keller mit der Liebe – lässt sich nicht einlösen, ohne auch das Heilsversprechen der Liebe zu verabschieden.

Literatur

- Angelus Silesius. *Heilige Seelen-Lust, Oder Geistliche Hirten-Lieder, Der in ihren JESUM verliebten PSYCHE*. Breßlaw: In der Baumannischen Druckerey drukt Gottfried Gründer, 1657.
- Angelus Silesius. *Cherubinischer Wandersmann. Geist-Reiche Sinn- und Schluß-Reime zur Göttlichen beschauligkeit anleitende*. Glatz: Buchdruckerey Ignatii Schubarthi, 1675.
- Anton, Herbert. *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden‘ und im ‚Sinngedicht‘*. Stuttgart: Metzler, 1970.
- Benz, Maximilian und Julia Weitbrecht. „Honicmaeziu maere. Zur Welthaltigkeit legendarischen Erzählens bei Rudolf von Ems und Reinbot von Durne“. *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*. Hg. Susanne Köbele, Claudio Notz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019. 245–266.
- Berndt, Frauke. *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moriz – Keller – Raabe)*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- Berndt, Frauke. *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.
- Berndt, Frauke und Cornelia Pierstorff. „Einleitung“. *figurationen. Gender, Literatur, Kultur* 20.1 (2019): 9–18.
- 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.
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch. Hg. Harald Merklin. Übers. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Downing, Eric. „Double Takes. Genre and Gender in Keller’s *Sieben Legenden*“. *The Germanic Review* 73.3 (1998): 221–238.
- Felten, Georges. „(Um-)Wendung. Pas de deux von Poesie und Prosa in Gottfried Kellers *Das Tanzlegendchen*“. *Variations* 23 (2015): 41–54.
- Gabriel, Markus (Hg.). *Der neue Realismus*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, ²1976.
- 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.
- Hammer, Andreas. „Heiligkeit als Ambiguitätskategorie. Zur Konstruktion von Heiligkeit in der mittelalterlichen Literatur“. *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*. Hg. Oliver Auge, Christiane Witthöft. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 157–178.
- Herder, Johann Gottfried. *Zerstreute Blätter. Sechste Sammlung*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1797.
- 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. 7–79.
- Keller, Andreas. „Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen?“ *Die Erzählung der Aufklärung*. Hg. Frauke Berndt, Daniel Fulda. Hamburg: Felix Meiner, 2018. 285–298.

- Kiening, Christian. „Ästhetische Heiligung. Von Hartmann von Aue zu Lars von Trier.“ *Neue Rundschau* 115.1 (2004): 56–71.
- Köbele, Susanne. *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*. Tübingen, Basel: Francke, 1993.
- 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.
- Köbele, Susanne. „Die Ambivalenz des Gläubig-Schlichten. Grenzfälle christlicher Ästhetik.“ *NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven. Newsletter* 12 (2014): 3–15.
- Koch, Elke. „Zwischenstufen. Überlegungen zur Transzendenzproblematik in geistlichen Spielen.“ *Paragrana* 21.2 (2012): 77–92.
- Kosegarten, Ludwig Theoboul. *Legenden. Erster Band*. Berlin: Vossische Buchhandlung, 1804.
- Leitzmann, Albert. *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*. Halle/S.: Max Niemeyer, 1919.
- Lembke, Astrid. „Eine Heilige in Gesellschaft. Formen der Kooperation in der *Legende von Prothius und Hyacinthus* bei Jacobus von Voragine, der Lichtenthaler Schreiberin Regula und Gottfried Keller.“ *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 141.1 (2019): 53–79.
- Llull, Ramon. „Liber de gentili et tribus sapientibus.“ *Opera Latina. Tomus XXXVI*. Hg. Pamela M. Beattie, Óscar de la Cruz Palma. Turnhout: Brepols, 2015. 125–476.
- Luther, Martin. *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger/Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1883–2009.
- Mechthild von Magdeburg. *Das fließende Licht der Gottheit*. Hg. Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Mersch, Dieter. „Objekt und Kontingenz. Zur realistischen Wende in der zeitgenössischen Philosophie.“ *figurationen. Gender, Literatur, Kultur* 20.1 (2019): 89–101.
- Metz, Christian. *Die Narratologie der Liebe. Achim von Arnims ‚Gräfin Dolores‘*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Münkler, Marina. „Legende/Lügende. Die protestantische Polemik gegen die katholische Legende und Luthers *Lugend von St. Johanne Chrysostomo*.“ *Zeitschrift für historische Forschung. Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter* 51 (2015): 121–148.
- Pedde, Antje. „*Grosse Dichtung redet von der Frau oft nicht anders als der Biertisch?* Untersuchung der Wechselbeziehung von Narration und Geschlechterdiskurs in Gottfried Kellers ‚*Singgedicht*‘ und ‚*Eugenia*‘-Legende.“ Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Reichert, Karl. „Die Entstehung der *Sieben Legenden* von Gottfried Keller.“ *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 57 (1963): 97–131.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Riedel, Wolfgang. „Das Wunderbare im Realismus (Droste, Gotthelf, Keller, Storm)“. *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Hg. Sabine Schneider, Barbara Hunfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 73–94.

- Roebing, Irmgard. „Der Teufel und die geschwänzte Trauer in Gottfried Kellers Marienlegenden“. *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. Hg. Gisela Ecker. München: Fink, 1999. 135–147.
- Sablotny, Antje. „Metalegende. Die protestantische Lüge als invektive Metagattung“. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 2* (2019): 148–200.
- Scholtissek, Klaus. *In ihm sein und bleiben. Die Sprache der Immanenz in den johanneischen Schriften*. Freiburg u. a.: Herder, 2000.
- Schuller, Marianne. „Sieben Legenden (1872)“. *Gottfried Keller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2018. 92–109.
- Strohschneider, Peter. „Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens 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.
- Strowick, Elisabeth. *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn: Fink, 2019.
- Thanner, Veronika, Joseph Vogl und Dorothea Walzer (Hg.). *Die Wirklichkeit des Realismus*. Paderborn: Fink, 2018.
- Theisoohn, Philipp. „Mädchenbekehrer. *Sieben Legenden* oder Gottfried Kellers Poetik des Eros.“ *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich* (2017): 9–28.
- Weitbrecht, Julia. „Häusliche Heiligkeit. Zur Transformation religiöser Leitbilder in der Oswaldlegende“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 137.1* (2015): 63–79.
- Weitbrecht, Julia et al. *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Berlin: Erich Schmidt, 2019.
- Wr. [=Schink, Johan Friedrich]. „Legenden von Ludewig Theobul Kosegarten [...]“. *Neue allgemeine deutsche Bibliothek 92* (1804): 18–28.
- Zobrist, Zoe. *Kirchliche Fabulierkunst und profane Erzählungslust. Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘ gattungsnarratologisch betrachtet*. Universität Zürich (Masterarbeit 2020).

Carolin Rocks

Maria auf Goldgrund

Keller über das Glück (*Sieben Legenden*)

I *Sieben Legenden*, ironisch – Kellers Gretchenfrage?

Es ist wenig überraschend, dass Kellers *Sieben Legenden* (1872) ein literarisches Spiel mit der religiös geprägten Gattung treiben. Dieses Spiel verstehen manche Interpreten als glasklar humoristisch grundiert: So sieht etwa Dominik Müller in „Kellers intertextuelle[m] Spiel [...] allerhand Schabernack“ (Müller 2007, 97) am Werk und ordnet die Legenden denn auch einer unumwunden religionskritischen Haltung des Autors selbst zu, wenn er die *Sieben Legenden* geradewegs programmatisch als „Heiligengeschichten eines Atheisten“ (Müller 2007, 97) labelt. Peter von Matts Verständnis der Legenden als „muntere Humoresken“ (von Matt 2008, 20) bündelt letztlich eine ganze Reihe von Deutungen, welche die darin zu Buche schlagenden komischen und ironischen Erzählmotive und -strukturen gerade in ihrer Spannung zur religiösen ‚Redlichkeit‘ der gewählten Gattung verzeichnen.¹ Die damit angezeigte Diskrepanz zwischen der Kellers Legendenpoetik attestierten Ironie und der als „ernst‘ eingestufte[n] religiöse[n] Textsorte“ (Ecker 1993, 279) bestimmt auch die harsche Kritik seines prominentesten zeitgenössischen Rezensenten: „Erbarmungslos“ (XXIII.2, 426) findet Theodor Fontane Kellers Schreibstil, so erbarmungslos, dass er gar die Gattung unter des Autors Hand sterben sieht. Kellers oft zitierte Wendung im Vorwort, er habe den christlichen Legendenstoffen, jenen ‚schwebenden‘, „fragmentarische[n] Wolkenbild[ern] [...] zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hingewendet“ (VII, 333), greift Fontane in scharfer oder – wie von Matt (2008, 21) zuspitzt – vernichtender Polemik auf: „Richtiger wäre vielleicht die Bemerkung gewesen, ‚daß er ihnen [den Legenden, C. R.], wie eben so vielen Tauben, den Kopf umgedreht habe.‘ Denn sie sind todt“ (XXIII.2, 427). Wenn Keller schon derart das „heilig Naive der Legende“ (XXIII.2, 428) malträtiert,²

¹ Kaiser (1981, 400) konstatiert eine in den Legenden zu Buche schlagende „Spottlust“ Kellers.

² „Alle diese Legenden fallen in ihrem humoristisch-spöttischen und zugleich stark liberalisierenden G. Keller-Ton völlig aus dem Legendenton heraus und verstimmen mich, aller Kunst des Vortrag unerachtet, durch etwas ihnen eigenes Perverses, Widerspruchsvolles und ‚Schiefwickeltes“ (XXIII.2, 426–427). Auf einer Linie mit Fontane kategorisiert Preisendanz (1985,

so sei mindestens ein generischer „Flaggenwechsel“ (XXIII.2, 428) geboten, und d. h. aus Fontanes Sicht eine Deklaration der Texte als „Märchen“ – eine Gattung, die denn auch genau das Gleichgewicht von „poesievolle[m] Humor und scharfe[r] Satire“ vertragen würde (XXIII.2, 428), das Kellers Legenden kennzeichne. Nicht ohne Hochachtung charakterisiert Fontane den Autor schließlich als „Mann des Märchens“ und seinen Schreibstil, den „Märchentön“, als „seine Tugend und seine Schuld“ (XXIII.2, 428).

Dass der Autor mit seiner Fassung der religiös präformierten Gattung in gewisser Weise Gefahr läuft, sich ‚schuldig‘ gemacht zu haben, lässt er selbst durchblicken. Und für Kellers ‚Schuldbewusstsein‘, das er im Briefverkehr mit dem Freund Friedrich Theodor Vischer zum Ausdruck bringt, spielt denn auch der ironische Duktus der *Sieben Legenden* eine entscheidende Rolle. Vom Inhaber des Göschen Verlags, Ferdinand Weibert, erhält Keller im Sommer 1871 die Anfrage, ob er nicht etwas „Fertiges“ (XXIII.2, 378) in der Hinterhand habe. Weibert hofft, Keller für eine Zusammenarbeit gewinnen zu können, was diesen wiederum veranlasst, sich an Vischer zu wenden. Im Oktober 1871 bittet Keller um eine Einschätzung bezüglich Weiberts professionellem Ruf, kommt aber rasch auf den religiösen Gehalt der *Sieben Legenden* zu sprechen, die er dem Verleger zur Publikation anzubieten erwägt:

Das Büchlein, um das es sich handelt, würden jene ironisch reproducirten 7 Legenden sein, von denen Sie, wenn ich nicht irre, mich vor Jahren auch haben vorlesen hören bei Wesendonks. Als Titel dächte ich mir, auf alte Heiligenbilder anspielend, zu setzen ‚Auf Goldgrund, sieben Legenden von N.N.‘ Hielten Sie diesen Titel für affektirt, oder irreführend, oder läppisch usw? Ferner ist eine kleine Vermittlung nöthig bei dem ‚plötzlichen‘ Gegenstand. Wäre ein kurzes ebenfalls humoristisches Vorwort, etwa des Inhalts, der Verfasser habe einmal in einer Stimmung, wo man sage, es sei zum Katholischwerden, sich wirklich mit diesem Gedanken beschäftigt und deshalb das Leben der Heiligen, die acta sanctorum, die Kirchenväter studirt; vorliegende Legenden seien solche Quellenstudien; [...] wäre ein solches Vorwort taktlos, mißverständlich oder schädlich und thäte man besser, gar nichts zu sagen? Am meisten fürchte ich, die Kritik würde den Vorwurf des Heinsires machen, obwohl mit Unrecht; denn vor Heine war Voltaire u vor diesem Lucian da und wegen aller dieser kann sich der spätere Wurm doch regen. (XXIII.2, 380–381)

Keller charakterisiert die poetische Machart seiner Legenden gegenüber Vischer als ironisch, wobei jene Ironie spezifiziert, im Grunde auch zurückgenommen und dergestalt ‚entschuldigt‘ wird: Ohne den humoristischen Gestus zu verheh-

322) die Texte als „Antilegenden“. Vgl. ferner die instruktiven Überlegungen Köbeles (2012) zur eben gar nicht *einfach* naiven Form der mittelalterlichen Legende. Vgl. zur Komplexität der von Keller gewählten mittelalterlichen Referenzgattung auch Muschg (1977, 104–105) und Schuller (2016, 89).

len, habe er sich aber doch „wirklich [meine Hervorhebung, C. R.] mit diesem Gedanken beschäftigt“, so dass die Legenden eben auch als veritable religiöse „Quellenstudien“ (XXIII.2, 381) zu lesen seien. Ganz offensichtlich ist es Keller wichtig, mit seinen Legenden nicht als zweiter Heine dazustehen,³ das heißt eines satirischen Tons bezichtigt zu werden, wie auch der Verweis auf die zwei Ahnherren der Satire erkennen lässt.⁴ Vischers Antwort geht in eine ganz ähnliche Richtung, denn auch er bestimmt die ironische Form der von ihm nur gehörten *Sieben Legenden* genauer:

„Auf Goldgrund?‘ Ich wäre nicht dafür. [...] Es klingt ironisch. Nun werden freilich die Legenden selbst Ironie auf die Legende sein; aber nicht so, wie plumbe Köpfe es verstehen, sondern eine gemüthliche Ironie, eine Ironie, die den wirklichen Goldgrund der Liebe hat. Die scharfe Kürze eines Titels aber könnte den Schein einer Ironie ohne solche schöne Grundlage mit sich führen, [...]. (XXIII.2, 382)

‚Ironie‘ ja, aber auf der ‚wirklichen Grundlage‘ der Liebe – so umreißt Vischer Kellers Legendenpoetik und weist gleichzeitig auf das Risiko hin, der Autor könne sich mit dem Titel den Vorwurf einhandeln, das religiös grundierte Gattungsformat eben doch mit ‚plumper Ironie‘ behandelt zu haben. Die Beratungen *in puncto* Titel markieren, so möchte ich argumentieren, das Formproblem, vor dem der bereits verdiente realistische Novellendichter Keller angesichts seiner Gattungswahl steht, die ja, wie er selbst bemerkt, vor allem ein – mit Blick auf sein bisheriges Schaffen – unerwartetes Sujet zentral stellt. Das ‚Leben der Heiligen‘ satirisch darzustellen, davon distanziert sich Keller paratextuell doch sehr deutlich; die, wenn man so will, mildere ironisch-humoristische Schreibweise scheint Gegenstand und Gattung indes angemessen zu sein. Allerdings, und diese Bedingung ist sowohl für Keller als auch für Vischer maßgeblich, bedarf es einer besonderen Form der Ironie. Dieser Aspekt ist auch der Forschung keineswegs entgangen. Wenn bereits Vischer die Ironie der Kellerschen Legenden

³ Vgl. zur Distanzierung gegenüber Heine auch Amrein (2006, 223–224, 231).

⁴ Zwar bemerkt Keller im Brief an Vischer vom 19.5.1872, kurz nach der Veröffentlichung der *Sieben Legenden* bei Göschen, er habe ‚geglaubt‘, mit dem Text „eine deutliche gut protestantische Verspottung katholischer Mythologie zu begehen“ (XXIII.2, 401–402). Kaiser (1981, 400) relativiert indes jenen vermeintlich spöttischen Impetus zu Recht; es handele sich um einen „Selbstkommentar, der gewiß nur die Oberfläche der Motivierung trifft“, da Keller ja bekennderweise nicht direkt auf die mittelalterliche Hagiographie Bezug nimmt, sondern die Legendensammlung des protestantischen Pfarrers Ludwig Theoboul Kosegartens bzw. „Kosegärtchens“ (Brief Kellers an Ferdinand Freiligrath vom 22.4.1860, XXIII.2, 375) als Referenztext zugrunde legt. Wenn man überhaupt von einer Ridikülisierung sprechen kann, dann vielleicht am ehesten von einer auf Kosegartens Schreibstil bezogenen, den Keller als „läppisch frömelnd[] u einfältiglich[]“ (XXIII.2, 375) bezeichnet. Vgl. zur Textgrundlage Kosegarten (1804).

den als ‚gemütlich‘ attribuiert, so spricht etwa Banasik (1986, 287) von einer „gentle irony“, ja mehr noch sieht sie Kellers Umgang mit den katholischen Legendenstoffen von einer „warmth“ (Banasik 1986, 288) getragen. Solche Beurteilungen, die trotz aller Ironie eine Sympathie, eine liebevolle Haltung in Kellers Legendenpoetik auflesen, begegnen v. a. in der älteren Keller-Forschung immer wieder: So argumentiert auch Kurt Wenger, hier drücke sich Kellers Vorliebe für „das naivkatholische Christentum“ und seine Antipathie gegenüber der „widernatürliche[n] und widermenschliche[n] protestantische[n] Orthodoxy“ dergestalt aus, dass er die *Sieben Legenden* „mit der liebenden Ironie des wahren Humors erzählen“ (Wenger 1971, 169) konnte. Ob man, wie Wenger nahe legt, auf dieser Grundlage entscheiden muss, wie Keller es denn nun mit Konfessionen hielt, erscheint fragwürdig.⁵ Ebenso wenig geeignet zur interpretatorischen Erschließung und genauer zur Spezifikation der ironischen Fassung von Kellers legendarischem Erzählen erscheint der oft bemühte Verweis auf die Feuerbach-Rezeption des Autors,⁶ wobei Ecker (1993, 276) ganz zu Recht herausstellt, die Forschung mache es sich nicht so leicht, „mit Hilfe des Stichwortes ‚Feuerbach‘ die Frage der Religiosität Kellers zu ‚erledigen‘“.⁷

Ohne Frage hat man, so lässt sich resümieren, mit guten Gründen die Einschätzung abgewehrt, Keller habe es auf eine blanke Ridikülisierung der hagiographischen Quellen oder eben auch des von ihm geltend gemachten, erbaulichen Referenztextes aus dem frühen 19. Jahrhundert, auf eine „Karikatur der Kosegarten-Texte“ (Amrein 2006, 225) also, abgesehen. Allerdings ist zu überlegen, ob man notwendigerweise die Gretchenfrage stellen muss, um den *Sieben Legenden* in ihrer besonderen ironischen Konstitution auf die Spur zu kommen. Ich möchte vorschlagen, den Text und insbesondere die wohl am meisten unter abgründigem Ironie-Verdacht stehenden drei Marien-Legenden Kellers selbst zu befragen und diese zusätzlich in der Perspektive ihrer dezidiert realistischen

5 Hinsichtlich der Konfessionsfrage meint Kaiser (1981, 400–401), Kellers Legendenpoetik lasse erkennen, „was der Dichter protestantischer Herkunft – und zwar einer phantasiefreudlichen, innerweltlich-asketischen reformierten Tradition – unter dem Schein des Spotts vom Katholizismus aufnimmt. Es ist eine Sinnenhaftigkeit, die im Marienkult ebenso wie in der Feier des Meßopfers aufscheinen kann – [...]“. Keller redet, so Kaiser (1981, 403) weiter, in Gestalt eines „unkatholische[n] Katholisieren[s]“ einem „Christentum[], das weltliche Erfüllung und erfüllte Welt meint“, das Wort. Vgl. dazu auch Müllers (1991, 829–831) Ausführungen im Kommentarteil der Frankfurter Klassiker-Ausgabe.

6 Vgl. für einen differenzierten Überblick über Kellers Feuerbach-Rezeption Amrein (2006). Vgl. auch Müller (1991, 829–831); Müller (2007, 98–99).

7 Vgl. weiter, auch für eine Diskussion der älteren Forschung Ecker (1993, 276–282). So konstatiert zuletzt Amrein (2006, 228) beispielsweise im Hinblick auf die Darstellung Marias, Keller demoniere die Figur nicht „mit dem Sarkasmus Feuerbachs“.

Programmatik zu lesen. Letztere wird interpretatorisch mitunter dadurch aufgefangen, dass man die unverkennbar novellistischen Züge in den *Sieben Legenden* ausfindig macht (Schuller 2016, 89).⁸ Die Gattungsinterferenzen von Novelle und Legende beiseite lassend, klingen in der Auseinandersetzung zwischen Keller und Vischer über den Titel die maßgeblichen Stichworte an, die ins Zentrum der Keller'schen Legendenpoetik führen: Die Texte entfalten ihre eigenwillige Welt erstens im Spannungsfeld von Ironie bzw. Humor und Ernst bzw. Liebe. Zweitens wird ausgehend von der betont ‚wirklichen‘ Beschäftigung mit den Heiligenviten ein Kellers realistisches Projekt spezifizierendes Konzept annonciert, und zwar der Horizont des Möglichen. Meine Überlegungen zielen darauf, die drei Marien-Legenden mithilfe einer Beschreibung ihres narrativen Kompositionsprinzip sowie ihrer figuralen Bau- und Verkehrsformen als literarische Studien möglicher Welten geltend zu machen. Indem das Religiöse poetisch gefasst wird, tritt dessen realistischer Gehalt allererst hervor. Geformt wird dergestalt eine Legendenpoetik des Möglichen, die ein Erzählrefugium aufschließt und auf diesem Wege Welt(en) ermöglicht, und zwar in denkbar ‚positivem‘ Sinne: *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter* sowie *Die Jungfrau und die Nonne* lesen sich, gerade wenn man sie als aufeinander bezogen, ja aufeinander aufbauend liest, als eine, das ist entscheidend, *erfüllte* literarische Suche nach dem Glück.

Damit ist die Frage aufgeworfen, wie denn jene Legenden enden. Zumindest für die Marien-Legenden möchte ich argumentieren, dass diese gerade nicht in prosaischen Entsagungsszenarien münden, die, folgt man Moritz Baßler (2015, 57), das realistische Erzählen so oft beschließen. Die Formel „weder Tod noch [...] Glück“ (Baßler 2015, 57) eignet sich, so ist zu zeigen, nicht zur Beschreibung dessen, was Keller seinen unter der Obhut der Jungfrau Maria stehenden Figuren ermöglicht. Auch dürfte nach den Darlegungen zur die Narration konstituierenden Ironie klar sein, dass das Glück der Figuren nicht an religiöse Erlösungsnarrative geknüpft wird, die in einem allegorischen Modus aufgehen bzw. einen

⁸ Vgl. zur Novelle als einer Zentralgattung des literarischen Realismus Freund (1996). Vgl. ferner jüngst Honolds (2018, 8) Bestimmung der Keller'schen *Seldwyla*-Novellen als „Fallgeschichten“ die in didaktischer Direktion gesellschaftliche Wirklichkeit verhandeln und reflektieren. Das ‚humoristische Vorwort‘, das im Briefverkehr mit Vischer ebenfalls kritisch erwogen wird, nimmt ebenfalls auf diese Frage Bezug; ob es humoristisch ist, sei dahingestellt. Hier berichtet Keller, er habe eine „Anzahl Legenden“ (VII, 333) gelesen. Nicht klar wird, ob Keller hier ‚nur‘ die 1804 veröffentlichte Legendensammlung Kosegartens als Ausgangspunkt seines Textes geltend macht oder eben auch die mittelalterlichen Heiligenviten, die er im Brief an Vischer als Quelle anführt. Er gibt jedenfalls an, schon in den überlieferten Legenden jenseits bloß „kirchliche[r] Fabulierkunst [...] Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken“ (VII, 333).

auf transzendierende Vereindeutigung hinauslaufenden Sinnhorizont anbieten. Ich möchte im Folgenden versuchen, den glücklichen Erzählgängen, die Keller entfaltet, in ihrer poetischen Machart nachzugehen und die darin fraglos zu Buche schlagende Ironie als Baustein einer Poetik des Möglichen geltend zu machen. Die Ironie öffnet, wenn man so will, die religiöse Gattung für die Moderne, für das realistische Erzählprogramm, aber eben nur dann, wenn jene Ironie auf einer ganz bestimmten Grundlage verfährt, auf dem, wie Vischer formuliert, ‚wirklichen Goldgrund der Liebe‘. Wie nun ist dieser Goldgrund näher zu beschreiben, auf dem ‚glückliche irdische Liebesgeschichten‘ entstehen können?

II Möglichkeiten ‚auf Goldgrund‘ – Zur Schreibweise eines figuralen Realismus

Keller hat eine spezifische Art der bildlichen Fassung des Sakralen vor Augen, wenn er mit Vischer über die Titelfrage berät. In „alte[n] Heiligenbilder[n]“ (XXIII.2, 380), die ihre Figuren auf einem Malgrund aus Blattgold in Szene setzen, sieht der Autor einen Darstellungsmodus vorgeprägt, der ihm so bezeichnend für die eigene literarische Legendenproduktion erscheint, dass er ‚Auf Goldgrund‘ als Titelformel für seine *Sieben Legenden* erwägt. Der Goldgrund nun bezeichnet eine unter dem Einfluss der byzantinischen Kunst entstandene, seit dem 4. Jahrhundert nach Christus gepflegte und bevorzugt in der mittelalterlichen Malerei verwendete Technik zur Hervorhebung insbesondere sakraler Figuren.⁹ Ein solchermaßen strahlender Flächengrund ist – mit Alois Riegl (1973, 14) gesprochen – „idealer Raumgrund“. Er eröffnet eine überirdische Sphäre, die das darauf hervortretende religiöse Figurenensemble auf glanzvolle Weise in Szene setzt. Es ist, wie Christian Hecht (2003, 144) in seiner Studie zur europäischen Sakralkunst spezifiziert, die „wesentlichste Funktion des Goldgrundes“, die herausragende Relevanz der dargestellten Figuren bzw. Szene hervorzuheben. Allerdings eignet der Verwendung des Goldgrundes in den mittelalterlichen bildenden Künsten, folgt man Hecht weiter, keine bloß allegorische oder symbolische Funktion im Sinne eines Mittels zur unumwundenen religiösen Verklärung. Vielmehr betont Hecht (2003, 68) die Materialität des Metalls, das „Licht und strahlenden Glanz nicht einfach nur dar[stellt], sondern [...] beides ganz real ins Bild“ bringt. Der darstellerische Effekt bestehe darin,

⁹ Vgl. für einen Überblick *Lexikon der Kunst* (2004), II, 785–786.

daß die Figuren [...] nicht einfach vor einem goldenen Hintergrund stehen, sondern in sehr vielen Fällen durch das materielle Gold geradezu umfassen werden, [...]. Wie ein Edelstein von einer Fassung gerahmt wird, so werden auch die Figuren im eigentlichen Sinne umfaßt oder eben hinterfangen und hinterfaßt. (Hecht 2003, 70)

Wenn man Hechts These folgt, „daß der Goldgrund im eigentlichen Sinne kein Hintergrund ist“ (Hecht 2003, 70), ergibt sich daraus eine Bildstrategie, welche die dargestellten Figuren gerade nicht von vorneherein symbolisch grundiert bzw. transzendiert. Vielmehr wird eine glanzvolle Rahmung bzw. ‚Fassung‘ der Figuren anvisiert, die ihren Kunstcharakter nicht verhehlt: „Der Goldgrund ist und bleibt also Gold, er stellt es nicht dar“ (Hecht 2003, 70). In den Fokus der Darstellung geraten dann die Figuren, und zwar in ihrem spezifischen und d. h. mit dem künstlerischen Mittel des Goldgrundes gefassten ‚Realitätsgehalt‘: „[...] wesentlich dürfte auf jeden Fall sein, daß das real anwesende Gold die im Bild gemeinte Wirklichkeit verdeutlichen soll“ (Hecht 2003, 71). Ohne tiefer in kunstwissenschaftliche Überlegungen einzusteigen, wird deutlich, dass der Goldgrund in allererster Linie als Technik der künstlerischen Hervorhebung fungiert (Hecht 2003, 71), ohne dass jenes Gold in erster Instanz einen verklärenden Himmelsglanz aufrufen würde. Natürlich wird dergestalt *sakrale* Wirklichkeit ins Bild gesetzt, allerdings betontermaßen als im Medium der Kunst dargebotene. Die Heiligen treten ‚auf Goldgrund‘ nicht nur als symbolisch auf Übernatürlichkeit abonnierte Figuren, sondern als bildnerisch hergestellte und in diesem Sinne als *reale* Heilige in Erscheinung.

Erstens darum, um eine künstlerische Fassung des Religiösen geht es Keller in den *Sieben Legenden*. Zweitens und erst auf dieser Grundlage einer unhintergebar poetisch hervorgebrachten Realität des Religiösen schickt Keller seine Figuren auf die Suche nach irdischem Liebesglück und stellt ihnen die Jungfrau Maria als schützende, sorgende, ja sogar für sie kämpfende Figur zur Seite. In diesem Zuschnitt geben die Legenden einem Spektrum möglicher Erfahrungen Raum, das vielleicht auf den ersten Blick weder realistisch ist noch von religiöser Erbaulichkeit zeugt. Eine solche Poetik des Möglichen, die sich aus einem modern gefassten legendarischen Erzählen heraus entfaltet, gewinnt, so möchte ich zeigen, die Konturen dessen, was sich mit Erich Auerbach als ‚figuraler Realismus‘ beschreiben lässt. Niklaus Largier hat in seiner Auerbach-Lektüre herausgestellt, dass ein Schreiben im Zeichen des Figuralen programmatisch Lektüreformalen abweist, die Bedeutungen auf der Ebene des Diskursiven suchen und zu fixieren trachten. Gleichermäßen entspinne sich das Figurale als rhetorische Strategie, die sich widerständig verhalte „gegenüber Allegorese und Hermeneutik, [...] Abstraktion und Spekulation“ (Largier 2018, 44). Die von Auerbach (2018, bes. 121–139) begriffsgeschichtlich entfaltete, aber sich darin nicht

erschöpfende expressive Plastizität und Dynamik der *figura*, lässt wirkungsästhetisch gemünzt eine gesteigerte Ausdrucksintensität entstehen, welche die von ihr selbst offerierten Deutungsangebote fortwährend zerstreut. Für den hier verfolgten Zusammenhang ist es maßgeblich, dass laut Largier ein solches Schreiben im Zeichen des Figuralen eine Fassung des Realen hervortreibt. Dieses Reale umgreife gerade keinen „Bereich determinierter Wirklichkeit“, sondern „ein Moment sinnlich-konkreter Intensität“ (Largier 2018, 42) oder, noch genauer: einen „Augenblick [...], in dem der Leser, vor aller Deutung, das Sinnlich-Konkrete gleichzeitig als Moment irreduzibler Geschichtlichkeit und als bisher ungekannte Möglichkeit erfährt“ (Largier 2018, 43). ‚Figuraler Realismus‘ im Sinne Auerbachs wäre demnach – auf der Ebene einer rhetorisch grundierten Epistemologie (Largier 2018, 44, FN 14) – zu verstehen als Widerstand der im plastischen Ausdruck stets eine dynamische Form gewinnenden, konkreten Sinneserfahrung gegen Konzepte, welche die Wirklichkeit des Realen normativ „in determinierte[n] Formen abstrakter Bedeutung“ (Largier 2018, 44) verankern. Ein Realismus, der Wirklichkeitswahrnehmung allzu sehr von sinnlicher Eindrücklichkeit entkoppelt und der in seinen semantischen Abstraktionsbewegungen schließlich eine „idealistische Hypostasierung des Realen“ (Largier 2018, 44) betreibt, limitiere das Terrain möglicher Realitätserfahrung. Gerade um den innigen Nexus von Möglichem und Realem aber geht es im Denkhorizont eines Auerbach’schen figuralen Realismus, wie ihn Largier rekonstruiert:

Durch figurale Produktivität wird keine normative Wirklichkeit reproduziert, sondern es bilden sich Emergenzpunkte als Möglichkeitsdimensionen (noch) nicht begriffener Faktizität, die vor aller Deutung wahrnehmungsbildend wirken – und darin die Konkretheit des geschichtlichen Augenblicks ‚spiegeln‘. Das ‚noch‘ ist indes hier ähnlich zu qualifizieren wie oben der Augenblick. Es verweist nicht auf eine verborgene Essenz, sondern bloß auf die – ich möchte sagen: haptotrope – Resistenz der realistischen Figur als geschichtliches Intensitätsmoment gegenüber dem hermeneutischen und diskursiven Zugriff. (Largier 2018, 44)

Der hier zentral gestellte Begriff des Möglichen zeigt an, dass ‚figuraler Realismus‘ nicht darin besteht, Wirklichkeit abzubilden, einzufangen, zu deuten, zu idealisieren, sondern darin, auf die skizzierte rhetorische Weise neue, noch nicht explorierte, eben mögliche Welten zu entfalten. Diese Welten machen, mit Auerbach (2015, 513) gesprochen, „Wirklichkeitsfülle und Lebenstiefe“ deswegen erfahrbar, weil und nicht obwohl sie im rhetorischen Figurationsprozess hervorgebracht werden. Die Figur bewirkt demnach den Einbruch des Realen – Largier spricht auch von einem „realistisch-kritische[n] Schnitt“ (Largier 2018, 44) –, indem sie konkrete Erfahrungen jenseits allgemeiner Wahrnehmungsschemata, fixierter Bedeutungszuschreibungen sowie normierter Deutungsrouten

tinen *ausdrückt*, ja als wahrgenommene Wirklichkeit zulässt und in diesem Sinne, so darf man für eine in diesem Zeichen stehende Poetik sagen, mögliche Textwelten generiert.

Kellers Legenden folgen dem Programm eines figuralen Realismus, der die Wirklichkeit des Religiösen zur Geltung bringt, indem dieses in poetische Entwürfe möglicher Welten gefasst wird. Diese Lesart scheint die Legenden in ihrem religiösen Gehalt zu ernst zu nehmen, ja dem ironischen Ton zuwiderzulaufen, der insbesondere die drei Marienlegenden bestimmt, um die es mir im Folgenden geht. Denn gerade darin schlägt die schon eingangs erwähnte Ironie am deutlichsten zu Buche. Ganz in diesem Sinne schreibt Auerbach (2015, 481) in seiner *Mimesis*-Studie in Sachen Keller: „Überdies hält er sich auf einer mittleren Höhe des Ernstes; ja der stärkste Zauber seines Wesens ist die ihm eigentümliche glückliche Heiterkeit, welche auch mit dem Verkehrtesten und Abscheulichsten ihr freundlich-ironisches Spiel zu treiben vermag.“ Kellers *Sieben Legenden* sind ironische Spiele in der Gattungsform der Legende – sie sind gleichfalls von einer frappierenden Freundlichkeit, ja Sympathie für die Figuren getragen, denen eine narrative Welt, ja ein Erfahrungshorizont eröffnet wird, innerhalb dessen ihnen in letzter Instanz, so ist zu zeigen, nichts Geringeres als Lebensglück gewährt wird.

III ‚Liebe auf Goldgrund‘. Nach Feuerbach – die poetologische Problemstellung der Marien-Legenden

Oberflächlich betrachtet ist es geradezu erwartbar, dass Keller, jener in der Forschung so gern als ‚weltfreudig‘ adressierte Autor, in seinen Legenden ein gattungsspezifisches Erzählschema ironisiert, das antritt, ein defizitäres Irdisches in religiösem Wunderglanz zu erhellen, das pragmatisch auf die Erbauung der Gläubigen abonniert ist und die transzendente Perspektive einer Heilserwartung im Jenseits offeriert, wenn man denn zur Nachahmung der Heiligen bereit ist. Die erzählerische Grundkonstellation der Marien-Legenden scheint eine solchermaßen ‚einfache‘ ironische Verkehrung der Konstituenten legendarischen Erzählens zu bestätigen. Denn Kellers Protagonisten sind bekanntermaßen nicht auf der Suche nach göttlicher, sondern irdischer Liebe,¹⁰ das verbindende

¹⁰ Keller (XXIII.2, 375) selbst gibt an, „eine erotisch-weltliche Historie“ aus den „süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens“ gemacht zu haben.

Sujet immerhin der ersten sechs seiner *Sieben Legenden* ist die Partnersuche. Man kann sich mit gutem Recht fragen, was insbesondere die Marien-Legenden eigentlich mit Religion zu tun haben, wäre da nicht die Figur Marias, die Keller nicht bloß allegorisch verklausuliert, nicht bloß im weltenthobenen Wundergeschehen evoziert, sondern als handelnde Figur der Diegese konkretisiert. Maria ist der figurengenerische Dreh- und Angelpunkt der Legenden.¹¹ Sie tritt mehrfach leibhaftig aus einem Zustand statuarischer Unbelebtheit heraus und in den Figurenverkehr ein; und zwar um den Figuren zum Liebesglück zu verhelfen. In tatkräftiger Bemühung firmiert sie, wie Keller im Brief an Freiligrath 1860 formuliert, als „Schutzpatronin der Heirathslustigen“ (XXIII.2, 375). Keine ins Himmlische ausgreifenden Sehnsüchte also sind der Ausgangspunkt der Marien-Legenden, sondern amouröses Glück auf Erden, das ohne die Interventionen der himmlischen Jungfrau ins Stocken geriete. Hat man im Hinblick auf eine solche, in ihrer erzählerischen Anlage doch simpel anmutende Überblendung von Himmel und Erde interpretatorisch leichtes Spiel? Kehrt Keller gewissermaßen das von Feuerbach in *Über den Marienkultus* (1842) analysierte, „sekundäre, vom Volksglauben unbewusst mit Venus gleichgesetzte Wesen Marias“ (Ecker 1993, 278) hervor, um aus einer solchen Überblendung von Antike und Christentum sein auf ironische Relativierung und Ridikülisierung abzielendes Erzählkapital zu schlagen? Hier soll ein anderer Interpretationspfad eingeschlagen werden: Erstens gilt es, Kellers „gentle irony“ (Banasiak 1986, 287) narratologisch zu analysieren. Zweitens soll jene Ironie möglichkeitstheoretisch ausgedeutet werden. Dies bedeutet, den Text im Horizont eines figuralen Realismus zu verstehen, eines ‚heiteren‘ Realismus mithin. Eine solche Lektüre bestreitet den Einfluss der Religionskritik des 19. Jahrhunderts, genauer des Feuerbach’schen Projektionsmodells auf Kellers Poetik nicht. Allerdings führen die *Sieben Legenden* den Glauben und seine Protagonistinnen und Protagonisten nicht in pessimistisch-entlarvender Weise vor, sondern, in einer Formulierung Gerhard Kaisers:

Er [der Glaube, C. R.] ist eine evokative Imagination, in der Feuerbachs These, alle Gottes- und Jenseitsvorstellungen des Menschen seien Projektionen seiner Wunsch- und Angstvorstellungen von sich und der Welt auf die große Azur-Leinwand des Himmels, einen positiven Sinn erhält. (Kaiser 1981, 406)

Die Marien-Legenden gestalten sich als imaginative Refugien, die mehr noch eine direkte Linie vom Glauben zum Glück anzeigen. Keller schreibt die überlie-

¹¹ Vgl. in etwas schwächerer Akzentuierung Renz (1993, 89), die Maria als „Regisseurin des Geschehens“ analysiert.

ferten Legendenstoffe, wie zu zeigen sein wird, als glückliche Liebesgeschichten aus und erprobt dergestalt die Bedingungen der Möglichkeit einer religiösen Gattung in religionskritischen Zeiten und d. h. auch im Rahmen einer realistischen Poetik. Wie kann man, nach Feuerbach und im Modus des Poetischen, auf Goldgrund also, von religiösen Welten erzählen und – das ist zentral – den Zeitgenossen damit noch etwas über ihre (mögliche) Wirklichkeit sagen? So ließe sich die poetologische Problemstellung der Marien-Legenden skizzieren.

IV Das Glück am Horizont – *Die Jungfrau und der Teufel*

Die Jungfrau und der Teufel offeriert eine religiöse Figuration, der mit Blick auf die bei Keller folgenden beiden Marien-Legenden ein die Erzähldynamik eröffnender Charakter eignet. Keller setzt, oberflächlich betrachtet, einen religiösen Showdown von ‚gut‘ und ‚böse‘ ins Bild oder besser, wie gleich dreimal formuliert wird: ins „lebende Bild“ (VII, 361, 362). Es treten der Teufel und die Jungfrau Maria höchstpersönlich gegeneinander an, letztere agiert im Bemühen, eine menschliche Figur zu schützen. Es ist die Grafengattin Bertrade, die in die Gewalt des Teufels zu geraten droht, und dies nicht aus eigenem Verschulden, sondern weil ihr Mann Gebizo einen Pakt mit ebendiesem geschlossen hat. Der mehr als gut betuchte Graf ist zwar ein exzessiver Gönner, der die Armen speist und v. a. die kirchlichen Institutionen nach Kräften unterstützt; seine „schrankenlose[] Freigebigkeit“ (VII, 355) jedoch treibt ihn schließlich in den finanziellen Ruin. Keller exponiert indes von Beginn an die eigentliche (menschliche) Hauptfigur der Erzählung, wenn er in einer Kontrastbewegung Bertrades hervorsteckende, nicht zuletzt christliche Tugenden an Gebizos Verarmung und „Trübsinn“ (VII, 356) spiegelt: „[...] je öder es im Hause aussah, desto lichter schien diese Schönheit [Bertrades, C. R.] zu werden. Und auch an Huld, Liebe und Güte nahm sie zu, je ärmer Gebizo wurde, so daß aller Segen des Himmels sich in dies Weib zu legen schien [...]“ (VII, 356). Ausgerechnet seinen letzten verbliebenen „Schatz“ (VII, 356) bietet der Graf einem geheimnisvollen Fremden bei einer Begegnung an einem See tief im Wald zum Tausch an. Anders als bei Kosegarten, der den Teufel als einen im Vergleich zu dessen „sehr gräßliche[m] Roß [...] noch viel gräßlicheren Reuter“ (XXIII.2, 444) einführt, tritt jener bei Keller als ein Ruderer von „sehr hübsche[m] Aeußern“ (VII, 357) auf, dem der vor den Osterfeierlichkeiten geflüchtete Graf seine Verbitterung klagt. Den Pakt lanciert – wiederum im Unterschied zu Kosegartens Legende – Gebizo selbst. Kel-

lers ansehnlicher Teufel tritt sogar zunächst noch als eine Art freundschaftlicher Ratgeber auf: „Du bist ein Thor“, sagte jener [der Teufel, C. R.] hierauf; „denn Du besitzest einen Schatz, der größer ist als alles, was Du verloren hast. Wenn ich Dein Weib hätte, so wollte ich nach allen Reichtümern, Kirchen und Klöstern und nach allen Bettelleuten der Welt nichts fragen!“ (VII, 357). Gebizo allerdings ist bereit, alles zu tun, um nur seinen Reichtum wiederzuerlangen. Das lässt sich der Teufel nicht zweimal sagen: Er gibt an, Gebizo werde unter dem Kopfkissen seiner Frau eine unerschöpfliche Geldquelle finden und fordert im Gegenzug, Bertrade an den Ort des Paktes zu bringen. Es ist bezeichnenderweise „ein altes unscheinbares Buch“ (VII, 358), für Gebizo unlesbar, das er unter dem Kissen findet und dem beim Durchblättern fortwährend Goldstücke entfallen. Ein Buch mit Zauberkraften, ein „interessante[s] Werk[]“, das es dem Grafen erlaubt, „Werkleute“ zu verpflichten, die sein Schloss wieder in Stand setzen. Auch ermöglicht wird ihm dadurch die Finanzierung eines „Hauptwerk[es]“ (VII, 358), der Bau einer imposanten Abtei, in deren Mitte die eigene Grabstätte eingeplant wird. Keller lässt den Grafen aus einem Buch heraus ‚werkeln‘, ja stellt mit der geplanten Grabstätte sogar in Aussicht, hier könne eine Figur ihre Lebensgeschichte ‚mit Teufels Hilfe‘ zu Ende und mehr noch über die irdische Existenz hinaus projizieren.¹² Allerdings wäre dies eine Geschichte ohne die eigentliche Hauptfigur, wie im Ton andeutungsvoller Ironie sogleich vermerkt wird: „Diese Vorsicht [den Bau der Grabstätte, C. R.] glaubte er seinem ewigen Seelenheil schuldig zu sein. Da über seine Frau anders verfügt war, so wurde eine Grabstätte für sie nicht vorgesehen“ (VII, 358–359). Wenn hier die Egozentrik der Figur mit noch leiser Kritik vorgeführt wird, kann dies gleichermaßen als Fingerzeig des Erzählers verstanden werden, dass ein ‚Werk‘, eine Geschichte, die ihre Triebkraft vom Teufel – und sei er noch so hübsch – erhält, vermutlich nicht reüssieren wird. Denn, so zeigt sich im Fortgang der ersten Marien-Legende, es gibt noch mindestens zwei andere Figuren, die werkeln oder besser: die ‚vorgebaut‘ haben und die in ihrer figuralen Kraft auf niemand Geringeren als die Jungfrau Maria bauen können.

Gebizo jedenfalls macht sich mit der durchaus misstrauischen Bertrade auf den Weg, um sie dem Teufel zuzuführen. Der Ritt wird unterbrochen, weil

12 Kosegartens Informationsangabe zur Quelle des neu gewonnenen Reichtums fällt demgegenüber dürrtiger aus: „Hierauf sagte der Böse: Gehe nach Hause, und suche nach an dem und dem Orte, [...]. Nachdem der Ritter solches versprochen, kehrte er nach Hause zurück, suchete nach am bestimmten Platze, und fand alles, was ihm verheißen worden“ (XXIII.2, 444). Kosegarten lässt dergestalt das narrative Potential, das der Teufelspakt bergen könnte, sofort im Sande verlaufen, während Keller eine mögliche Erfolgsgeschichte immerhin andeutet, die sich aus der Interaktion des Grafen mit der übernatürlichen Figur entspinnen könnte.

Bertrade in ein „Kirchlein [eintritt], das [sie] in früheren Tagen so nebenbei einst gebaut und der Mutter Gottes gewidmet hatte“ (VII, 359). Der ‚Bau‘ wird sich als so wichtig erweisen, dass er sie nicht nur vor der Gefahr, die ihr durch den Teufel droht, retten wird, sondern mehr noch ihr den ‚Sprung‘ in die zweite Marien-Legende ermöglicht. Letztere endet für sie mehr als glücklich, nämlich mit einem zweiten und ‚besseren‘ Ehemann. Mit jenem ‚Kirchlein‘ hat es jedoch noch mehr auf sich. Gewidmet hat Bertrade die kleine Kirche „der Mutter Gottes“ (VII, 359), jedoch erfolgt der Bau zugunsten einer weiteren Figur, die wiederum in einem besonderen Verhältnis zu ihrem Ehemann steht:

Es war einem armen Meister zu Gefallen geschehen, welchem wegen seiner mürrischen und unlieblichen Person niemand etwas zu thun gab, so daß auch Gebizo, dem jeder mit gefälligem und ehrerbietigem Wesen nahen mußte, ihn nicht leiden mochte und bei allen seinen Werken leer ausgehen ließ. Heimlich hatte sie [Bertrade, C. R.] das Kirchlein bauen lassen, und der verachtete Meister hatte gleichsam als Feierabendarbeit zum Dank noch ein gar eigentümlich anmutiges Marienbild selbst gearbeitet und auf den Altar gestellt. (VII, 359)

Der Passus enthält einen signifikanten poetologischen Kommentar zur figuralen Anlage der Marien-Legenden: Der ‚arme‘, ‚mürrische‘ und ‚verachtete‘ Meister wird als Künstler eingeführt, der jenes Marienbild gefertigt hat, das die narrative Komposition dieser und der zweiten Marien-Legende bestimmt – und zwar mit der Direktion einer Glücksgeschichte. Dass der Meister von Gebizo abgelehnt wird, ist folgerichtig, da sich die Geschichte des Grafen beginnend mit den Ereignissen, die sich im Kirchlein, vor dem Marienbild zutragen, zum Unglück wendet; mehr noch: der Graf wird in einer ebenso knapp gehaltenen wie brutalen Episode aus der Erzählung herausbefördert, worüber noch zu sprechen sein wird. Der Urheber jenes Marienbildes erhält den Status einer poetologischen Reflexionsfigur, weil er ein Bildnis fabriziert, das nicht Bildnis bleibt, sondern zur maßgeblichen, die Geschehnisse dirigierenden Figur der Diegese avanciert. Man muss sicherlich nicht so weit gehen, jenen „bedauernswerten Meister als den Dichter Keller“ höchstpersönlich zu deuten, „der sich nach Art mittelalterlicher Künstler in einen Winkel des Bildes gemalt hat“ (Kaiser 1981, 417; vgl. auch Muschg 1977, 106). Allerdings legt Keller hier die zentrale Funktion der Figur Marias als narrative „Muse“ (Kaiser 1981, 417) offen: Er löst die Figur aus ihrem rein bildlich-symbolischen Status heraus und belebt sie figural für eine Erzählweise, die ihre Dynamik und figurale Triebkraft ganz dem groß angelegten Übersprung der Maria vom Bildlichen ins Figural-Narrative verdankt. Die oben zitierte Episode um den mürrischen Meister betont die poetische Konstitution der Gottesmutter, sie benennt den ‚Schöpfer‘, dem die Figur ihre Existenz und ihren narrativen Agitationsradius verdankt – „*dea ex machi-*

na poesis“, wie Kaiser (1981, 417) pointiert. Damit überschreitet Keller offensichtlich das legendarische Figurenprofil einer im Allegorischen verbleibenden, auf Erbaulichkeit zielenden Wundertätigkeit Marias, wie sie bei Kosegarten ins didaktische Bild gesetzt wird.

Bertrades Bitte um Marias Schutz wird in großem Stil stattgegeben, denn die Jungfrau versetzt sie in Tiefschlaf, springt vom Altar herunter, nimmt die Gestalt der Schlafenden an und tritt „frischen Mutes“ (VII, 360) aus der Kirche, um an Bertrades Stelle weiterzureiten. Man gelangt an den idyllisch überzeichneten Ort des Teufelspactes und der sich seiner Schuld offenbar sehr bewusste Graf macht sich postwendend wortlos aus dem Staub (VII, 360). Die „Purpurknospen“ der den See säumenden Tannen, die „blühten [...], wie es nur in den üppigsten Frühlingen geschieht“, beherbergen „eine gespenstige Nachtigall“ (VII, 360), deren Schlägen gleich zwei Musikinstrumente an Lautstärke übertrifft, und es ist die damit angedeutete Kontraststruktur, welche die Begegnung zwischen dem Teufel und der Jungfrau Maria inauguriert. Der Text baut nämlich sodann nicht direkt ein martialisches Szenario, sondern eines der amourösen Vereinigung auf: Von einem stürmischen Ritt der als „Paar[]“ (VII, 360) adressierten Figuren durch die Naturlandschaft liest man. Eine „rosig duftende Wolke“ (VII, 360) und jene Nachtigall – schallend singend, aber unsichtbar – fliegen ihnen voran. Keller streut selbstverständlich ausreichend Hinweise ein, um den idyllisch gezeichneten Schauplatz einer „endlose[n] Heide“ (VII, 361) als Kunstort zu markieren: So schlägt in dessen „Mitte wie aus weiter Ferne“ die „Nachtigall [...], obgleich weder Strauch noch Zweig zu ahnen war, auf dem sie hätte sitzen können“ (VII, 361), und der szenisch aufgeworfene „Sternenhimmel funkelte, so hell, daß man bei seinem Lichte hätte lesen können“ (VII, 361). Als der Teufel Maria in galanter Ritterpose vom Pferd hilft, entspringt, „[k]aum berührte ihr Fuß die Heide [...] ein mannshoher Rosengarten mit einem herrlichen Brunnen und Ruhesitz“ (VII, 361). In der Beschreibung des durch die Figur entstehenden Brunnens bewegen sich christliche und pagane Ikonographien ineinander: Seine Schale zieren nicht, nein bevölkern „einige Teufel in der Weise, wie man heutzutage lebende Bilder macht“, die gleichzeitig „verführerische weiße Marmorgruppe schöner Nymphen bildeten oder darstellten“ (VII, 361). Und nicht nur die Augen soll jenes ‚lebende Bild‘ ergötzen, sondern die Teufel-Nymphen gießen Wasser aus ihren Händen, das „die lieblichste Musik“ (VII, 361) zu kreieren vermag. Der Text evoziert in synästhetischer Verdichtung ein, so die wiederholte Formulierung, ‚lebendes Bild‘ von einnehmender Dynamik, deren poetisch-imaginativer Ursprung abermals ausgestellt wird:

Sie [die Teufel-Nymphen] gossen schimmerndes Wasser aus ihren hohlen Händen, wo sie es hernahmen, wußte nur ihr Herr und Meister; das Wasser machte die lieblichste Musik, denn jeder Strahl gab einen andern Ton und das Ganze schien gestimmt wie ein Saitenspiel. Es war sozusagen eine Wasserharmonika, deren Accorde alle Süßigkeiten der ersten Mainacht durchbebten und mit den reizenden Formen der Nymphengruppe in einander flossen; denn das lebende Bild stand nicht still, sondern wandelte und drehte sich unvermerkt. (VII, 361)

Das mühevoll aufgebaute, poetisch zum Leben gebrachte Bild wird in Windeseile auf- und wiederabgebaut und somit nicht zum „Ruhesitz“ (VII, 361), wo sich das Paar nunmehr austauschen könnte. Die idyllische Liebesszene verwandelt sich vielmehr schlagartig, wenn der Teufel in „gewaltsam zärtlich[em]“ Gestus der vermeintlichen Bertrade „mit einer das Mark erschütternden Stimme“ (VII, 361) eröffnet, seinen Fall aus dem Paradies durch die Vereinigung mit ihr und durch gemeinsame gute Taten kompensieren zu wollen. Er versucht sich der Frau also nicht einfach zu bemächtigen, sondern gibt an, sich durch „die Minne eines guten irdischen Weibes in der Mainacht“ (VII, 361) Rettung vor seinem Schicksal, der ewigen Einsamkeit, zu erhoffen. Diesen unerwartet guten, gleichsam als amouröse Offerte vorgetragenen Absichten des Teufels begegnet Maria vorgeblich ‚mit offenen Armen‘, nimmt allerdings rasch „ihre göttliche Gestalt“ an und umarmt den Teufel „mit aller Gewalt“ (VII, 362). Sie setzt ihn, der sich mit „Titanengewalt“ wehrt, „in qualvolle[r] Umarmung“ (VII, 362) gefangen. An dieser Stelle entschwindet „das lebende Bild“ (VII, 362), nunmehr qualifiziert als flüchtiges ‚Teufelswerk‘: „Augenblicklich verschwand der Garten samt Brunnen und Nachtigall, die kunstreichen Dämonen, so das lebende Bild gemacht, entflohen als üble Geister mit ängstlichem Wimmern, ihren Herrn im Stich lassend [...]“ (VII, 362). Hier gerät die Urheberschaft des Bildes gleich doppelt in Zweifel: Wurde die Entstehung der Szenerie anfangs noch mit der Figur Marias korreliert,¹³ so erscheinen die den Brunnen bevölkernden Figuren nun als unter der Herrschaft des Teufels stehend. Gleichzeitig wird eine Art Autopoesis des Bildes vermerkt („so das lebende Bild gemacht“ [VII, 362]) – eine solche Genese des Bildes aus sich selbst heraus ist bereits beobachtbar, wenn die Szene, wie oben skizziert, als Kunstort erstet.

Die in ihrer kontrastreichen Dynamik enigmatische Bilderflut ist damit noch lange nicht an ihr Ende gekommen: Entfaltet wird in der Folge ein erotisierter Wettstreit zwischen der „himmlische[n] und d[er] höllische[n] Schönheit“, verwandelt sich doch der Teufel zurück in den „schönste[n] Engel“ Luzifer, der mit Maria, ihrerseits verglichen mit Venus, auf jener „dunklen Heide“

13 „Kaum berührte ihr Fuß die Heide, so entsproß rings um das Paar ein mannshoher Rosengarten mit einem herrlichen Brunnen und Ruhesitz, [...]“ (VII, 361).

(VII, 362) um die Wette strahlt – ein „hochästhetisches Wettleuchten“ (Roebeling 1999, 186) zwischen „Abendstern [...] [und] Morgenstern“ (VII, 362). Von einem veritablen Zweikampf kann letztlich keine Rede sein, verbleiben die Figuren doch in jener Umarmung, die im Grunde nur dadurch ein Gegeneinander zum Ausdruck bringt, dass eine/r heller ‚scheinen‘ möchte als die/der andere. Maria, vom Kampf ermattet, trägt einen Teilsieg davon und entlässt den „sich in grau-sig dürrtger Gestalt“ (VII, 363) davonschleppenden Teufel gegen Verzicht auf Bertrade. Man kann die bildlich evozierten Oppositionspaare, die Kellers erste Marien-Legende in dramatischem Modus verschränkt, kaum zählen: gut vs. böse, antike vs. christliche Ikonographie, schön vs. hässlich, Mann vs. Frau, Vereinigung vs. Kampf. Maßgeblich erscheint, dass der Text das für die Legende konstitutive Wundertun weder als schlichten noch entschiedenen Kampf ‚gut gegen böse‘ figuriert, d. h. die Dichotomien nicht auflöst, und dergestalt keinerlei christliche Erbauungsbotschaft in die Szene einlässt. Die ins sinnlich Uferlose tendierende Bilderflut, die ihren Kunstcharakter an keiner Stelle verleugnet, kann vielmehr als Startpunkt für ein Darstellungsprinzip der erzählerischen Vitalisierung und Dynamisierung gelten, das sich in der folgenden Legende von der Bild- auf die Figurenebene verschiebt. Denn *Die Jungfrau und der Teufel* endet nicht etwa mit dem Bild des Teufels, der sich „wie der leibhafte geschwänzte Gram“ (VII, 363) davonmacht, sondern mit einer proleptischen Wendung: Maria hält nämlich schon Ausschau nach einem Mann, der Bertrades „anmutiger Liebe würdiger wäre“ (VII, 363) als der egozentrische Graf. Ums Weitererzählen, nicht um ein narratives ‚Erlösen‘ der Figuren qua göttlicher Intervention geht es – und darum, die Möglichkeiten zu entfalten, die sich für die nunmehr ins Zentrum bewegte Bertrade in der narrativen Welt auftun. Dass die unter Marias Obhut gestellte Figur im Folgenden zur Protagonistin einer glücklichen Geschichte wird, zeigt sich bereits, wenn Bertrade etwas verwundert, aber doch „gesund und munter“ aus der Kirche tritt und sich „froh und eilig“ auf den Heimweg macht – nicht im Wissen, wohl aber in der Ahnung, „daß sie irgend einer großen Gefahr entgangen sei“ (VII, 363). Glücklicherweise, das macht die erste Marien-Legende unmissverständlich klar, nicht mit demjenigen werden, der zuvorderst an seiner eigenen monetären Glücksgeschichte interessiert war. Mit dieser Erzähloption oder besser: mit der entsprechenden Figur macht der Erzähler in offenkundiger Parteinahme für Bertrade so kurzen Prozess, dass er das Schicksal des Grafen in einem Satz abhandelt: „Gebizo indessen, nachdem er sein liebliches Weib verlassen, war in der beginnenden Nacht irr geritten und Roß und Mann in eine Kluft gestürzt, wo er den Kopf an einem Stein zerschellte, so daß er stracks aus dem Leben schwand“ (VII, 363). Mehr noch löst der Text Bertrade geradewegs gegen ihr erklärtes Figurenprofil von ihrem emotionalen Band zum Ehemann. Keine Rede ist nämlich von herzzer-

reißender Witwenrauer oder gar von dem Gatten postum nachfliehendem Zorn: „Bertrade ließ ihn mit allen Ehren bestatten und stiftete unzählige Messen für ihn. Aber alle Liebe zu ihm war unerklärlicher Weise für sie aus ihrem Herzen weggetilgt, obgleich dasselbe so freundlich und zärtlich blieb, als es je gewesen“ (VII, 363). Der Text problematisiert Bertrades nach den Ereignissen erloschene Liebe zu ihrem Ehemann in keinster Weise, motiviert die emotionale Disposition der Figur weder über ein Schuld- noch über ein Rachenarrativ. Die nunmehr fehlenden Gefühle für den Gatten sind bar jeder erzählerischen Motivierungsstrategie – eben „unerklärlicher Weise“ – einfach weg, auch ohne dass deswegen ihr gutherzig-tugendhafter ‚Charakter‘ in Zweifel gezogen würde. Im Gegenteil ist es Bertrades unverändert „anmutige[s]“ Wesen, das die Jungfrau Maria veranlasst, nach einem ‚besseren‘ Mann für ihren Schützling Ausschau zu halten oder narratologisch formuliert: das eine Fortsetzung ihrer Geschichte erlaubt (VII, 363). Die Figur wird auf einen neuen erzählerischen Möglichkeitshorizont hingelenkt, nicht zuletzt weil ihre wundersame Errettung weder allegorisiert noch didaktisiert,¹⁴ sondern eben ins ‚lebende Bild‘ gefasst wird. Und „diese Sache begab sich, wie in der folgenden Legende geschrieben steht“ (VII, 363) lautet der den seriellen Charakter eines dynamischen Erzählens hervorhebende Satz. Dass es sich bei der folgenden Legende um eine Geschichte handelt, deren glückliches Ende im Grunde feststeht, betont Keller, indem er das besondere Verhältnis zwischen Bertrade und der Jungfrau nochmals ausstellt: Die folgende Geschichte wird sich wieder unter der Regie von Bertrades „hohe[r] Gönnerin im Himmel“ (VII, 363) abspielen.

V Ein besserer Ehemann, ein glückliches Paar – *Die Jungfrau als Ritter*

Vom lebenden Bild zur Belebung, zur Dynamisierung der Figuren – so lässt sich die Erzählstrategie beschreiben, mittels derer die zweite Marien-Legende, *Die Jungfrau als Ritter*, an die erste gekoppelt wird. Neben Bertrade treten der handlungsverlangsamte, bescheidene und wortkarge Ritter Zendelwald, der schließ-

¹⁴ Eine solche moralische Lehre bestimmt Kosegartens Legende. Hier macht sich der Ehemann nicht aus dem Staub, sondern wird, nachdem die Jungfrau den Teufel mit einem einfachen Sprechakt verbannt hat, von dieser für seine „Sünde“ (XXIII.2, 445) gemäßregelt und zu seiner schlafenden Frau geschickt. Beide kehren gemeinsam nach Hause zurück, entledigen sich des ‚teuflichen‘ Reichtums und widmen ihr Leben fortan beide dem „Lobe und Dienste der allerseligsten Jungfrau“ (XXIII.2, 445).

lich zu ihrem Ehemann wird, und natürlich abermals die Jungfrau Maria als Protagonistinnen und Protagonisten auf. Letztere wird bereits in der Legende vorangestellten Motto exponiert: „Maria wird genenn't ein Thron und Gott's Gezelt,/ Ein' Arche, Burg, Turm, Haus, ein Brunn, Baum, Garten, Spiegel,/ Ein Meer, ein Stern, der Mond, die Morgenröt', ein Hügel:/ Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt“ (VII, 364). Die dem *Cherubinischen Wandersmann* (1675) des Barocklyrikers Angelus Silesius entnommenen Verse lobpreisen Maria als Figur gar nicht so sehr in einer „Fülle ihrer Eigenschaften“ (Muschg 1977, 108). Vielmehr werden listenartig verschiedene Orte und (Natur-)Gegenstände – sogar Himmelskörper und mit dem Meer gleich ein ganzes Element – aufgerufen, die allesamt durch Maria instanziiert werden können. Sowohl die gelisteten Entitäten als auch die Schlussfolgerung spezifizieren Marias außergewöhnliche Vielgestaltigkeit nicht qualitativ – als Eigenschaft –, sondern in Form einer Diversifizierung durch sie ermöglichter Erfahrungshorizonte. Durch Maria tut sich eine ganze, eine ‚andere Welt‘ auf, in der ihre Anhängerinnen und Anhänger mannigfaltige Glaubenssituationen erleben können, etwa eine Herrschaftsbeziehung (‚Thron‘), das Verhältnis einer Patronin gegenüber ihren Schützlingen (‚Burg‘, ‚Turm‘, ‚Haus‘) oder eben auch einen Moment der Selbsterkenntnis (‚Spiegel‘) und des Neuanfangs ‚Morgenröte‘ etc. Keller transponiert die überirdische Fähigkeit Marias, den Gläubigen auf sehr unterschiedliche Weise die Erfahrung Gottes zu ermöglichen, in *Die Jungfrau als Ritter* ganz auf die Sphäre des Irdischen, genauer: auf das Terrain zwischenmenschlicher Liebe. Konkret tritt Maria als Muse einer nicht von sich aus handlungsstarken Figur auf und mobilisiert deren Potential in Richtung einer reüssierenden Liebesgeschichte.¹⁵

Bertrade kann, so der Auftakt der zweiten Marien-Legende, nicht länger nur „berühmte Witwe“ (VII, 364) bleiben. Sogar der Kaiser macht sich höchstpersönlich auf, um sie endlich unter die Haube zu bringen. Diesem Drängen gibt Bertrade nach und setzt als mittelalterliche Penelope ein Ritterturnier auf ihrer Burg an, um sich schließlich mit dem Sieger zu vermählen (VII, 367). Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass die Partnersuche im Verständnis der Figur von vorneherein unter einem guten, weil himmlischen Stern steht: Sie agiert „fest vertrauend, daß ihre Beschützerin, die göttliche Jungfrau, sich ins Mittel legen und dem Rechten, der ihr gebühre, den Arm zum Siege lenken werde“ (VII, 367). Siegen wird Zindelwald, jener Ritter, von dem der Erzähler nicht müde wird zu betonen, es mangle ihm einerseits fundamental an Elan und Tatkraft, er sei aber andererseits in Gedanken leidenschaftlich¹⁶ und bereits seit seiner

¹⁵ Eine solche Musenfunktion der Figur Marias verzeichnet auch Muschg (1977, 108–110).

¹⁶ „Ueberdies war er trög in Handlungen und Worten. Wenn sein Geist und sein Herz sich eines Dinges bemächtigt hatten, was immer vollständig und mit Feuer geschah, so brachte

ersten Begegnung mit Bertrade in sie verliebt. Zendelwalds Geschichte wird von Beginn an als Glückssuche modelliert, allein im Anfangsteil der Erzählung fällt das Wort „Glück“ ganze fünfmal (VII, 365, 366, 367). Die verbittert-ungeduldig auf Lebenserfolge ihres Sohnes drängende Mutter ist dabei geradewegs als Kontrastfigur zu Zendelwald gestaltet. Im Zuge der Einführung ihrer Figur tritt nun eine Eigenart der Zendelwald'schen Familie zu Tage, welche die Erzähldynamik der Marien-Legenden auf den Punkt bringt. Stets nimmt die Narration ihren Ausgang von defizitären Figuren, wie das knappe Porträt von Zendelwalds Eltern verdeutlicht:

So lässig Zendelwald war, so handlich und entschlossen war seine Mutter, ohne daß es ihr viel genützt hätte, da sie ihrerseits diese Eigenschaft ebenfalls jederzeit übertrieben geltend gemacht und daher zur Zwecklosigkeit umgewandelt hatte. In ihrer Jugend hatte sie so bald als möglich an den Mann zu kommen gesucht und mehrere Gelegenheiten so schnell und eifrig überhetzt, daß sie in der Eile gerade die schlechteste Wahl traf in der Person eines unbedachten und tollkühnen Gesellen, der sein Erbe durchjagte, einen frühzeitigen Tod fand und ihr nichts als ein langes Witwentum, Armut und einen Sohn hinterließ, der sich nicht rühren wollte, das Glück zu erhaschen. (VII, 366)

Eine solche Genealogie macht es äußerst unwahrscheinlich, dass gerade Zendelwald die „reiche[] und reizende[] Bertrade“ (VII, 366) erobern soll. Die Mutter jedenfalls sieht den Sohn festgeschrieben auf die Rolle des Elanlosen: Stets begierig, nach den Reisen des Sohnes zu erfahren, „ob er nicht irgend ein Schwänzchen oder eine Feder des Glücks erwischt und mitgebracht hätte“, beschimpft sie den von Bertrade Zurückkehrenden als „Faulpelz“ (VII, 366), der seine amourösen Gefühle erwartungsgemäß nicht offenbart hat, „da er mit einer so trefflichen Leidenschaft im Herzen gar nichts anzuwenden wüßte, während ihm die schwere Verliebtheit eher ein Hemmnis als ein Antrieb zum Handeln war“ (VII, 367). Keller lässt indes eine weitere Figur auftreten, die Zendelwald motiviert, an dem von Bertrade angesetzten Turnier teilzunehmen. So taucht plötzlich ein fremder Reiter auf, der vom nahenden Wettbewerb berichtet und Zendelwald die Teilnahme ans Herz legt:

[...] ein so hübscher junger Ritter sollte sich recht daran hinmachen, das Beste zu erwerben, was es nach irdischen Begriffen in diesen Zeitläufen giebt; auch sagt man allgemein, die Frau hoffe, es werde sich auf diesem Wege irgend ein unbekanntes Glück für sie ein-

es Zendelwald nicht über sich, den ersten Schritt zu einer Verwirklichung zu thun, da die Sache für ihn abgemacht schien, wenn er inwendig damit im reinen war. Obgleich er sich gern unterhielt, wo es nicht etwa galt, etwas zu erreichen, redete er doch nie ein Wort zur rechten Zeit, welches ihm Glück gebracht hätte“ (VII, 365).

finden, so ein armer tugendlicher Held, welchen sie alsdann recht hätscheln könnte [...].
(VII, 367–368)

Darüber dass die Mutter im Auftritt des Fremden eine heimliche Botschaft, gar eine Gunstbekundung Bertrades sieht, kann Zündelwald nur herzlich lachen. Ein untätiges Verharren ist allerdings zu diesem Zeitpunkt keine Option mehr, droht doch die ambitionierte Mutter mit Verfluchung, Verstoßung und sogar Selbstmord:

Meinen Fluch gebe ich Dir, wenn Du mir nicht gehorchst und Dich von Stund an auf den Weg machst, jenes Glück zu erwerben; ohne dasselbe kehre nicht zurück, ich mag Dich dann nie wieder sehen! Oder wenn Du dennoch kommst, so nehme ich mein Schießzeug und gehe selbst fort, ein Grab zu suchen, wo ich von Deiner Dummheit unbelästigt bin!
(VII, 368)

Gesagt, wie Mutter geheißen, bzw. so Keller in freundlicher Ironie, „um des lieben Friedens willen“, „seufzend“ und „in Gottes Namen“ bricht Zündelwald auf zu Bertrades Burg, „ohne daß er überzeugt war, wirklich dort anzukommen“ (VII, 368). Jedoch beginnt sich immerhin im Kopf des Ritters die Möglichkeit zu regen, das bevorstehende „Abenteuer [...] auf das beste“ (VII, 368) bestehen zu können. Im Rausch der Imagination „süße Zwiegespräche mit der Geliebten“ führend gelangt er schließlich in die Nähe der Burg, deren Anblick „in Wirklichkeit“ ihm das ausphantasierte Unterfangen wieder zum unmöglichen „Traumwerk“ (VII, 369) werden lässt. Zuflucht bietet dem „Zauderer“ – analytisch gesprochen der in ihrem Handlungsvermögen defizitären Figur – jenes aus der ersten Marien-Legende bekannte „Kirchlein“ (VII, 369). Es geschieht, was dem damit aufgerufenen narrativen Allusionshorizont der Marien-Legenden gemäß geschehen muss: Zündelwald schläft vor dem Altar ein und Maria übernimmt für ihn. In seiner Gestalt, aber vom Erzähler zusätzlich ritterlich-heroisch attribuiert (wie „eine kühne Brunhilde“ [VII, 369]) reitet sie zur Burg, nicht ohne unterwegs wie im Vorbeigehen den Teufel – „noch immer verliebt“ in Bertrade (VII, 370) – zu vertreiben, der in der Gegend versteckt herumlungert. Sie lässt seinen Schwanz die Hinterhufe ihres Pferdes spüren, mit dem Effekt, dass sich „der Böse [...] in dieser Angelegenheit nicht mehr bemerklich“ (VII, 370) macht. Was Kellers erste Marien-Legende in ausschweifender Bildlichkeit erzählt, gerät hier zur durchaus komischen Szene, zu einem „kleine[n] Abenteuer“ (VII, 370), das Maria erheitert – ein Detail, das verdeutlicht, wie souverän die Figur Marias die narrativen Fäden in der Hand hält. So wird der noch in der ersten Marien-Legende als ihr ernst zu nehmender Widersacher figurierte Teufel mit einem schlichten Fußtritt aus der Erzählung befördert. Der hier schon deutlich zu Buche schlagende, ironische Ton setzt sich fort, wenn Keller im Folgenden Marias

Kämpfe gegen zwei Ritter auf dem Turnier in nunmehr geradewegs parodistischer Manier schildert. Es mag ein Blick auf ihre Gegner genügen: Maria tritt an gegen Guhl den Geschwinden, einen kampferprobten „Wirbelwind“, der zwei silberne Glöckchen an den Spitzen seines steif gedrehten Schnurrbartes befestigt hat, die bei jeder Bewegung klingen, von ihm selbst verstanden als „Geläute des Schreckens für seine Feinde“ (VII, 370). Maria besiegt den geschwinden Guhl triumphal und schneidet ihm die Bartspitzen samt Silberglöcklein ab. Fast ist es nach dem Gesagten nicht nötig zu erwähnen, dass ihr der zweite Kontrahent, Maus der Zahllose, ein in tausend Mäusefelle gehüllter Ritter, der seine Nasenhaare zu langen mit roten Schleifen zusammengehaltenen Zöpfen geflochten hat, ebenso entzopft unterliegt (VII, 372).

Hier beherrscht fraglos Ironie den Erzählgestus, was sich als ein Abdriften in die Parodie auf das Genre der Rittersage bemerkbar macht. Marias Patronage gewinnt nicht im Entferntesten die Form eines überirdisch-mirakulösen Eingriffs von oben. Viel wesentlicher aber ist, wie Keller seine Legende schließt. Denn Marias tatkräftige Einmischung in den Figurenverkehr mündet in wirklicher, glücklicher und beidseitig erfüllter Liebe – eine Szene, die nicht in ironische Anführungszeichen gesetzt wird. Die Voraussetzung dafür ist, dass sich Zendelwald nach der Übernahme der Figur durch Maria tatsächlich ‚verbessert‘: Die Jungfrau realisiert, ganz ihren musenhaften Zügen entsprechend, Zendelwalds figurales Potential, ja bewegt den trägen Ritter zum schließlich eigenständigen Handeln.

Auf den Turnierkampf folgt eine Interaktion zwischen Bertrade und Zendelwald, in deren Verlauf Maria die Figur des „träge[n] Zendelwald[s]“ (VII, 370) anbietet: „[D]ie Jungfrau als Zendelwald“ (VII, 372) tritt zunächst als der *bessere* Zendelwald auf: In Siegerpose und Bertrade formvollendet ritterlich umwerbend „stellte [sie] einen Zendelwald dar, wie dieser gewöhnlich zu blöde war, es zu sein“ (VII, 373).¹⁷ Der sonst so wortkarge Ritter gerät in Gestalt der „Jungfrau-Zendelwald“ (VII, 372) zum charmanten, liebesrhetorisch sattelfesten Gatten *in spe*, der sogar die Kunst des wortlosen Flirtens beherrscht: Sie „grüßte [...] Bertraden mit einem Blicke, dessen Wirkung auf ein Frauenherz sie wohl kannte“ (VII, 373). In Anknüpfung an die erste Marien-Legende bietet Keller zusätzlich wiederum ein ganzes Arsenal idyllischer Topoi auf, um das auf dem heiter-wonnig gezeichneten Schauplatz des Turnierfestes stattfindende Ge-

¹⁷ Auch an dieser Stelle gewinnt die Ironie nicht die Oberhand, sondern Marias Übernahme der Figur steht, wie sich zeigen wird, ganz im Zeichen von Zendelwalds Fortentwicklung und damit im Dienste der Glücksgeschichte. Vgl. auch Banasik (1986, 287): „[...] the miraculous nature of Mary's intercession is neither ridiculed nor presented tongue in cheek, but rather serves to promote the story line.“

spräch zwischen Bertrade und der ‚Jungfrau-Zendelwald‘ als Vorspiel zum glücklichen Ausgang jener Liebesgeschichte im Zeichen Marias zu inszenieren.

Das Eingreifen der Jungfrau in den Figurenverkehr treibt Keller an einer Stelle auf die Spitze: So kann Bertrade ihr in Zendelwald gefundenes Glück kaum fassen und führt dieses auch direkt auf die Kräfte ihrer Patronin zurück, der sie „ein heißes, stilles Dankgebet“ (VII, 373) schickt. Maria nun erwidert diesen Dank nicht minder leidenschaftlich, wenn sie – nach wie vor in der Gestalt des Ritters – Bertrade kurzerhand und betontermaßen „auf ihre Lippen“ (VII, 373) küsst. Es ist ein Kuss, „der begreiflicher Weise das holde Weib mit himmlischer Seligkeit erfüllte; denn wenn die Himmlischen einmal Zuckerzeug backen, so gerät es zur Süße“ (VII, 373–374). Kaum deutlicher könnte Keller seine Maria versinnlichen und an kaum eine andere Stelle des Textes ließe sich mit mehr Recht der Häresievorwurf richten. Während Muschg (1977, 107) in dieser Szene Kellers legendarischen „Schalk“ am Werk sieht, scheint es nach dem Gesagten jedoch eher darum zu gehen, Marias figurale Souveränität nochmals ins verdichtete, aber eben auch fast schon kippende Bild zu setzen. Noch weiter nämlich lässt der Text Maria nicht gehen. Die Szene der körperlichen Annäherung wird somit auch nicht ausgeschrieben, sondern stattdessen „der wirkliche Zendelwald“ (VII, 374) zurück in die Erzählung geholt. Zu erwarten ist an dieser Stelle, dass die Doppelgänger-Figuration aufgelöst wird, allerdings beschränkt sich Keller darauf nicht, sondern schildert letztlich eine Veränderung der Figur jenes Ritters von der trägen Sorte hin zum Guten, womit Marias Musenfunktion noch weiter aufgewertet wird.

Der erwachende Zendelwald wird zunächst ganz in seinem eingangs festgelegten Figurenprofil bestätigt: „[S]ehr unglücklich und traurig“ ob der Erkenntnis, das Turnier offenbar verschlafen zu haben, beschließt er, eine „immerwährende freudlose Irrfahrt anzutreten, bis ihn der Tod von seinem unnützen Dasein erlösen würde“ (VII, 374). Der Vorsatz, sich auf eine Odyssee unglücklichen Zuschnitts zu begeben, deutet ein Entsagungsszenario an, das jedoch nicht den Schlusspunkt der Legende bildet. Denn um sich noch weiter selbst zu geißeln, „damit er stets wüßte, was er verscherzt habe“ (VII, 374), macht sich Zendelwald auf, um seine vermeintlich unglückliche Liebe ein letztes Mal zu sehen. Auf der Burg aber wird Zendelwald zum konsternierten Zeugen des vollen „Glück[s]“ (VII, 374) seiner Geliebten und seines Doppelgängers. Umstandslos schwindet das Ebenbild, Zendelwald übernimmt – nicht ohne sich Mut anzutrinken (VII, 375) – und muss feststellen, dass Maria in die Tat umgesetzt hat, was er nur zu träumen gewagt hat; was aber, darauf beharrt der Text, als figurale Möglichkeit in ihm liegt. Der einst zu träge Ritter wird gewissermaßen von Maria auf den Weg geschickt und vermag fortan eigenständig zu agieren. Figuriert wird dergestalt am Schluss der Legende ein *besserer* Zendelwald, der in

Wort und Tat verwirklicht, was ihm die Jungfrau ermöglicht hat. Zusätzlich tritt er am Ende noch als der „ehrliche Zindelwald“ (VII, 375) auf und schildert Bertrade wahrheitsgetreu seine Erlebnisse. Diese erblickt in den Ereignissen „abermals die Hand ihrer gnädigen Patronin“ (VII, 376). Das erfahrene Liebesglück erscheint ihr, das ist zentral, nicht als blankes Wunder, sondern betontermaßen auch als ein sehr reales Glück: Wunder und Wirklichkeit der Ereignisse zugleich vermerkend gilt ihr Zindelwald als eine „Himmelsgabe“ und ebenso als „handfeste[s] Geschenk“ (VII, 376). Und Zindelwald selbst wird dann auch *wirklich besser*, streift „alle seine Trägheit und träumerische Unentschlossenheit“ ab, ja wird „ein ganzer Mann im Reiche“ (VII, 376). Kaiser und Gemahlin sind „zufrieden“, ja sogar seine Mutter ist angesichts der rasch erfolgenden Hochzeit „so stolz, als ob sie zeitlebens im Glück gesessen hätte“ (VII, 376). Und die Legende schließt mit dem Hinweis, dass das glücklich vereinte Paar regelmäßig in jenem „Kirchlein“ einkehrt, um ein Gebet zu sprechen „vor der Jungfrau, die auf ihrem Altare so still und heilig stand, als ob sie nie von demselben heruntergestiegen wäre“ (VII, 376). Sie hat ihre Schützlinge in die Eigenständigkeit entlassen, womit die Geschichte denn auch enden kann. Maria fungiert hier als musenartige Gestalt, die figurales Potential poetisch real werden lässt und den Figurenverkehr in Bewegung zu setzen vermag.¹⁸ Ihr Wunderwirken erschöpft sich aber nicht einfach in der temporären Substitution einer defizitären Figur, vielmehr kann sich der lahme Ritter durch ihren Eingriff zur tatkräftig das Glück suchenden und findenden Figur entfalten. Nur auf dieser Grundlage wird denn auch eine reüssierende Liebesgeschichte auf Erden erzählbar, die ganz sicher auch am Schluss noch ironisch gefärbt ist,¹⁹ die Keller aber tatsächlich so und d. h. mit einem glücklichen Ende stehen lässt. Dies muss nicht unbedingt zu dem Superlativ verleiten, die *Jungfrau als Ritter* stelle „vielleicht das optimistischste Stück Literatur dar, das Keller jemals geschrieben hat“ (Neumann 1982, 191), kann aber die Lektüre der Keller'schen Marien-Legenden insofern instruieren, als man die darin dargebotenen Glücksgeschichten durchaus als solche ernst nehmen darf.

18 Muschg (1977, 114) bringt die eigenwillige Funktion Marias als Muse der Diegese auf den Punkt: „Und die heilige Jungfrau wird erkennbar als Gestalt, die nur in dieser Welt möglich wäre – und eben da nicht erscheint, nur erträumt und erdichtet werden kann.“

19 Man kann den vielleicht arg burlesken, sexuell konnotierten Witz kaum überlesen, wenn etwa Zindelwalds verlassenes Schloss, dem das Ehepaar alljährlich einen Besuch abstattet, als ‚Vogelnest‘ beschrieben wird, „wo sie [Bertrade] auf dem grauen Turme mit ihrem Liebsten so zärtlich horstete, wie die wilden Tauben auf den Bäumen umher“ (VII, 376).

VI Mehr als nur ein doppeltes Leben – *Die Jungfrau als Nonne*

Ein kurzer abschließender Blick auf die dritte der Marien-Legenden, *Die Jungfrau als Nonne*, kann zeigen, dass Maria hier ebenfalls für die unter ihre diegetische Obhut gestellte Frauenfigur Erfahrungsmöglichkeiten schafft, ja mehr noch der ihr anvertrauten Nonne Beatrix gleich zu einem ganzen Doppelleben verhilft. Denn Maria fungiert als ‚stille‘ Muse, die der weltsehnsüchtigen Nonne ein erfülltes Liebesleben auf Erden samt nicht weniger als acht Söhnen ermöglicht. Dazu führt Maria in Abwesenheit der Nonne deren Küsterinnenamt aus. Die ersten beiden Marien-Legenden sind dabei als Lektüeranleitung aufzufassen: Vor diesem Hintergrund muss gar nicht mehr erzählt werden, dass Maria für die Figur übernimmt. Die Küsterin kann einfach die Schlüssel zum Kloster auf den Marien-Altar legen und in die Welt ziehen, um zu tun, was sie begehrt (VII, 377). Eine Substitution der Figur wird nicht geschildert, sondern stattdessen detailliert erzählt, wie die Nonne den Ritter mit dem schönen Namen Wonnebold trifft und ihn postwendend alles andere als keusch liebt.²⁰

Doch auch für Beatrix muss Maria an einer Stelle in die Bresche springen, denn wie schon Gebizo ist Wonnebold ein Mann, der nicht ohne Laster ist: Beim Würfeln mit einem fremden Baron setzt der Ritter im „Rausche seines Glückes“ (VII, 380) übermütig die schöne Gattin aufs Spiel und verliert natürlich. Genau jene „unglücklichen Würfel“ (VII, 380) jedoch werden, so legt es der Text nahe, durch Marias Wirken wieder zu Glückswürfeln verwandelt. Beatrix nämlich bringt den Baron dazu, sich auf ein erneutes Spiel, diesmal mit ihr, einzulassen, in dem ihre Freiheit zur Disposition steht. Der Wurf des Baron zählt elf Augen, wodurch zweifellos ein kleines Wunder nötig wird, um dies zu übertreffen: „Hierauf ergriff Beatrix die Würfel, schüttelte sie mit einem geheimen Seufzer zur heiligen Maria, der Mutter Gottes, heftig in ihren hohlen Händen, und warf zwölf Augen, womit sie gewann“ (VII, 381). Wonnebold zeigt sich nach Beatrix' Rückkehr als reumütiger und beschämter Ehemann, die beiden heiraten und bekommen acht eheliche Söhne.

Die Legende endet damit nicht. Vielmehr werden beide Leben der Beatrix in einem doch auffälligen Schlusstableau zusammengeführt, das Marias figurale Schöpfungskraft feiert. Die ehemalige Nonne kehrt – erzählerisch ganz und gar

²⁰ So braucht es lediglich den während der ersten Begegnung im Wald stattfindenden, gemeinsamen Ritt, um aus Beatrix eine „rotglühende Nonne“ zu machen, die noch zu Pferde die Küsse des fremden Ritters mit einer Leidenschaftlichkeit erwidert, „als ob sie niemals eine Klostersglocke geläutet hätte“ (VII, 379).

unmotiviert – nach vielen Jahren ins Kloster zurück und wird begrüßt, „als ob sie kaum eine halbe Stunde abwesend geblieben wäre“ (VII, 383). Vor dem Altar wird klar, dass es Maria war, die der Nonne ihr Liebes- und Lebensglück gänzlich wohlwollend ermöglicht hat. Gegenüber Beatrix, die ihr „genossene[s] Leben“ (VII, 383) überdenkt, ohne sich dafür auch nur im Entferntesten schuldig zu fühlen, gibt die Jungfrau an, das geistliche Amt an ihrer statt übernommen zu haben. Einzig die augenzwinkernde Mahnung, Beatrix sei „ein bißchen lange weggeblieben“ (VII, 384), lässt sie verlauten. Dieses Geschehen – das Zwiegespräch und die Schlüsselrückgabe – wird im Text als „das große Wunder“ (VII, 384) ausgewiesen. Die Pointe im Hinblick auf die Musenfunktion der Jungfrau jedoch liegt im Schluss der dritten Marien-Legende. Geschildert wird ein Gabenfest, das im Kloster zu Marias Ehren gefeiert wird. Die „reichste Gabe“ hat, davon ist die Klostersgemeinschaft überzeugt, Beatrix der Jungfrau dargebracht, und zwar mit ihren acht „bildschönen“ (VII, 385) Söhnen, die urplötzlich mit dem greisen Wonnebold dahergeritten kommen. Das bestätigt der Erzähler in der finalen Volte, derzufolge die Jünglinge „von der unsichtbaren Hand der Himmelskönigin“ (VII, 385) bekränzt worden seien. Was dieser Legendenschluss ins Bild setzt, ist nicht nur ein glückliches Zugleich von weltlicher und religiöser Liebe, das durch Marias diesmal stilles Wirken im Hintergrund der Diegese möglich wird. Während Maria in der ersten Marien-Legende eine Figur rettet, in der zweiten eine Figur verbessert, ermöglicht sie in der dritten, dass die Protagonistin ein doppeltes Leben führen kann und im Zuge dessen gleich acht neuen Figuren das Leben schenkt. Die Erzählung mag mit der Zahl der Acht zusätzlich das mathematische Unendlichkeitszeichen aufrufen und damit wiederum auf Marias figurale ‚Multiplikationsfähigkeiten‘ anspielen. Der Reigen der bekränzten Knaben bildet eine Schlusszene, in der die von Maria ins Leben gerufenen Figuren stellvertretend für sie selbst ausgezeichnet werden; im Grunde wird die Jungfrau, nunmehr auch als „Himmelskönigin“ inthronisiert, selbst poetisch bekränzt für ihr produktives Wirken innerhalb des Figurenverkehrs der Marien-Legenden.

VII Schlussbemerkungen

In der Perspektive Baßlers (2015, 58–77) ließe sich fragen, ob in diesem Schluss ein metaphorisches Verklärungsangebot zu finden sei. Würde man bejahen, vergäße man die durch drei Marien-Legenden gesponnene, metonymische Ordnung der Ironie, die aber eben auch kein Erklärungsgebot für die Ereignisse un-

terbreitet.²¹ ‚Maria auf Goldgrund‘ beschreibt, so lässt sich resümieren, eine Legendenpoetik, die aus einem sakralen Rahmen heraus erzählt, dessen poetische Verfasstheit nie verhehlt wird.²² Keller treibt seine spielerisch-ironischen Figuren aber auch nicht so weit, dass man von einer Aushöhlung oder sogar poetischen Ausschlichtung der religiösen Gattung sprechen könnte. Stattdessen vollziehen die Marien-Legenden die im Vorwort anvisierte Reproduktion legendarischen Erzählens, indem sie das statische Figurenensemble der Legende unter Marias musenartiger Schirmherrschaft modifizieren, dynamisieren, verlebendigen. Sie lassen sich demnach als realistisches Schreiben aus religiösen Figuren- und Bildordnungen heraus lesen, das, indem es sich gewissermaßen der religiösen Welt der Legende anheimgibt, wirkliche, im Sinne von poetisch möglichen Welten hervortreibt.

Das den Schluss der *Sieben Legenden* bildende *Tanzlegendchen* löscht die glücklich ausgehenden weltlichen Liebesgeschichten nicht. Formuliert wird jedoch die melancholisch gefärbte Aussicht, dass Poesie und christliche Religion nicht auf Dauer eine produktive Liaison eingehen können. Denn bekanntlich werden am Ende die antiken Musen, denen ‚Mastermuse‘ Maria zugeflüstert hat, „sie werde nicht ruhen, bis die Musen für immer im Paradiese bleiben könnten“ (VII, 426), von der „allerhöchste[n] Trinität selber“ (VII, 427) aus dem Himmel verbannt. Der Versuch der Musen, in „Form der im Himmel üblichen feierlichen Choräle“ (VII, 427) zu singen, mündet in einem trotzigem Klagegesang, der die Himmelsbewohner vor Heimweh nach der Welt zum Weinen bringt.

Der traurige Ausgang des *Tanzlegendchens* ändert nichts daran, dass Keller in den Marien-Legenden über das Glück schreibt, wirft aber sicher die Grundsatzzfrage nach den Bedingungen der Möglichkeit realistischen Erzählens in der beginnenden Moderne auf.²³ Es ist ebenso folgerichtig wie durchaus provokant, dass diese Frage im Rahmen eines nach Feuerbach scheinbar überholten Genres verhandelt wird. Denn auch wenn die Wirklichkeit, die Kellers Legenden ins Bild setzen, den Fortschritts- und Säkularisierungsnarrativen des 19. Jahrhunderts zuwiderläuft, belegen die überwiegend euphorischen zeitgenössischen Rezensionen, dass der realistische Legendendichter dennoch von Welten schreibt, in die man eintreten möchte. Davon, wie mit Maria im Bunde Glück zu

21 Vgl. zur Funktion des Humors für Baßlers Lektüremodell realistischer Texte (2015, 64–77).

22 Müller (1991, 833) bringt die poetische Fassung des Religiösen in den *Sieben Legenden* auf folgenden Punkt: „[...] auch im Bewußtsein, daß der Goldglanz nur gemalt ist, kann sich daran erfreuen“.

23 Es wäre lohnend, die Marien-Legenden auch mit den übrigen Legenden genauer ins Verhältnis zu setzen.

machen ist, erzählt Keller in den *Sieben Legenden*. Wer dergestalt antritt, die Wirklichkeit des Religiösen im Poetischen immerhin als Möglichkeit aufzusuchen, hat offenbar Geschichten geschrieben, die man auch nach Feuerbach noch hören will und die anscheinend ganz explizit auf die zeitgenössische Realität bezogen werden, um mit Ferdinand Kürnbergers Lob zu schließen: „Bei Gottfried Keller’s *Sieben Legenden* stehen wir selbst im Buche; [...] Das [die Figuren] [...] sind wir, die Luft, die wir athmen, die Luft des neunzehnten Jahrhunderts“ (XXIII.2, 419).

Literatur

- 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.
- Auerbach, Erich. „Figura“. *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des ‚Figura‘-Aufsatzes von Erich Auerbach. Hg. Friedrich Balke, Hanna Engelmeier. Paderborn: Fink, ²2018 [1938]. 121–188.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke, ¹¹2015 [1946].
- Banasik, Anya. „Gottfried Keller’s Adaption of Medieval Legends for the XIXth C. Audience“. *Legenda Aurea: Sept Siècles de Diffusion*. Hg. Brenda Dunn-Lardeau. Montréal, Paris: Éditions Bellarmin/Librairie J. Vrin, 1986. 283–288.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Ecker, Hans-Peter. *Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Freund, Winfried. „Novelle“. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. Hg. Edward McInnes, Gerhard Plumpe. München: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
- Hecht, Christian. *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg: Verlag Schnell und Steiner, 2003.
- 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 Verlag, 1981.
- Köbele, Susanne. „Die Illusion der ‚einfachen Form‘. Über das religiöse und ästhetische Risiko der Legende“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.3 (2012): 365–404.
- Kosegarten, Ludwig Theoboul. *Legenden*. 2 Bde. Berlin: Voss, 1804.
- Lexikon der Kunst*. Hg. Harald Olbrich. Leipzig: E. A. Seemann Verlag, ²2004.

- Largier, Niklaus. „Die Figur des Realen. Zur Konvergenz von Realität und Möglichkeit“. *Die Wirklichkeit des Realismus*. Hg. Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer. Paderborn: Fink, 2018. 41–56.
- Matt, Peter von. „Wetterleuchten der Moderne. Krisenzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Keller und Fontane“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: de Gruyter, 2008. 19–30.
- Müller, Dominik. „Gottfried Kellers Erzählungen und Romane“. *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. 85–102.
- Müller, Dominik. „Kommentar zu Kellers ‚Sieben Legenden‘“. Keller, Gottfried. *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 6. Hg. Dominik Müller. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 790–888.
- Muschg, Adolf. *Gottfried Keller*. München: Kindler, 1977.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königsstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Preisendanz, Wolfgang. *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München: Fink, ³1985.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Riegl, Alois. *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ⁴1973.
- Roebing, Irmgard. „Denn lieb ist dir von je/ Wenn grösser die Söhne sind,/ Denn ihre Mutter“. Maria als Medium für Größenphantasien in der Texten der Nachaufklärung“. *Größenphantasien*. Hg. Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 175–192.
- Schuller, Marianne. „‚Sieben Legenden‘ (1872)“. *Gottfried Keller Handbuch*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 86–104.
- Wenger, Kurt. *Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit dem Christentum*. Bern: Francke, 1971.

Moritz Baßler

Den Mai gibt es nicht

Intensität und Code in Kellers Poetischem Realismus

I

Das Problem, von dem dieser Aufsatz handelt, betrifft Kellers spezifisches Verhältnis zum Realismus und stellt sich, wie alle echten Forschungsprobleme, als solches überhaupt erst im Rahmen eines definierten Forschungszusammenhanges. In diesem Fall ist die Voraussetzung, dass man eine bestimmte strukturelle Auffassung von Texten des Poetischen Realismus teilt, wie sie eine semiotisch orientierte Realismus-Forschung in den letzten Jahrzehnten erarbeitet hat. Daher sei diese Auffassung vorweg in groben Zügen skizziert: Ausgangspunkt ist Hans Vilmar Gepperts Beobachtung, dass realistische Texte, zum einen als Zeichen zweiter Ordnung im Sinne Lotmans, zum andern im Zuge ihres Verklärungsprogramms, stets auf einen Bedeutungscode zielen und solche Codes auch regelmäßig aufrufen, dass es ihnen jedoch letztlich nicht gelingt, diese im metonymischen Fortschreiten der Erzählung zu stabilisieren und festzuhalten – Geppert spricht von einem ‚Verbrauchen der Codes‘, das für den realistischen Weg charakteristisch ist (Geppert 1994, 127).

Claus-Michael Ort hat im Anschluss daran gezeigt, wie poetisch-realistische Texte im Zuge ihrer verklärenden Verfahren poetisch, d. h. metaphorisierend Codes aufrufen, die, würden sie zur Textaussage verabsolutiert, den realistischen Status geradezu gefährden würden, weshalb in solchen Momenten immer sofort wieder eine Metonymisierungsbewegung einsetzt, die die Verklärungsmomente in einen linearen, kausalen Erklärungszusammenhang zurückruft, das Poetische also wieder realistisch erdet (Ort 1998, 220). Diese Kippbewegung zwischen Verklärung und Metonymisierung, sozusagen der oxymoronische Kern des Poetischen Realismus, lässt sich als Motor des realistischen Textes beschreiben. Daraus ergibt sich unter anderem der verblüffende Befund, dass ausgerechnet poetisch-realistische Texte im Grunde nicht schließen können, weil jedes Ende entweder den platten ‚Naturalismus‘ oder eine unrealistische Sinnverklärung auf Dauer stellen bzw. zur Textaussage erheben würde, was nach Geppert und Ort charakteristischerweise eben gerade nicht geschieht.¹

1 Vgl. Baßler (2013) und (2015); Rakow (2013).

Eine Lösung dieses strukturellen Problems besteht in der wiederkehrenden Figur der Entsagung, die so auffällig häufig am Ende poetisch-realistischer Histoires steht, von Storms *Immensee* (1849) und Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1856) über Otto Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde* (1856) bis hin zur zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* (1879/1880). Als unemphatisch lebbarer, oft durchaus würdevoller Zustand ist die Entsagung des Helden metonymisch-realistisch, zugleich ist sie jedoch in ihrer biologischen, ökonomischen und künstlerischen Unfruchtbarkeit hinreichend negativ konnotiert, um die Leerstelle eines überwölbenden Bedeutungscode zu markieren, den der Realismus zwar nicht findet, als Ziel jedoch ausdrücklich nicht verabschiedet.

Dieses Modell hat sich, mit historischen wie systematischen Varianten, in der Beschreibung und Interpretation realistischer Erzählprosa seither vielfach bewährt und bestätigt. Das Problem lautet nun: Wie passt dieser negativ-entsagende Zustand, der regelmäßig am Ende realistischer Lebensläufe steht, mit jener positiven Steigerung eines allgemeinen Welterlebens zusammen, die bei Keller und Storm ausdrücklich mit der Verabschiedung des christlichen Metacodes verbunden ist?

Nun haben wir das Blatt gewendet
 Und frisch dem Tod in's Aug geschaut;
 Kein ungewisses Ziel mehr blendet,
 Doch grüner scheint uns Busch und Kraut! (XIII, 249)

Dieses existenziell gesteigerte Grün von ‚des Lebens goldnem Baum‘, das die Lyrik so vielfach behauptet, das „glühender und sinnlicher“-Werden des Lebens, von dem Keller anlässlich seiner Begegnung mit dem Atheisten Feuerbach an Baumgartner schreibt,² ist im Zustand der Entsagung, der die poetisch-realistische Prosa definiert, doch weitgehend abwesend. Es zeigt sich vielleicht noch in den Versprechen der Kindheit und Jugend – etwa in Raabes *Die Akten des Vogelsangs* (1896) – kann jedoch im Fortschreiten und -schreiben der jeweiligen Narration nicht bewahrt bzw. nicht realisiert werden. Die Geschichte wird typischerweise aus dem Zustand entsagender Negativität heraus erinnert (*Immensee*), erzählt (*Die Chronik der Sperlingsgasse*) oder geschrieben (*Die Akten des Vogelsangs*, *Der grüne Heinrich*). Hier besteht also eine Diskrepanz, der nachzuspüren sich lohnen könnte.

² „Für mich ist die Hauptfrage die: Wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis jetzt muß ich des bestimmtesten antworten: Nein! im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender und sinnlicher.“ Keller an Wilhelm Baumgartner, 28.1.1849 (GB I, 275).

Zwei Aspekte scheinen sich unmittelbar aufzudrängen: Zum einen ist das bevorzugte Medium zur Darstellung gesteigerten Lebensgefühls wie gesagt die Lyrik und damit eine Form, die sich um das metonymische Fortschreiben der Narration in der Zeit nicht kümmern muss, das laut Geppert ja für das Verbrauchen der Codes ursächlich ist. Zum anderen aber, und das ist vielleicht interessanter, scheint sich in das Substitutionsverhältnis von christlichem Glauben einerseits und gesteigerter Präsenzerfahrung im Zeichen der Sterblichkeit andererseits, wie es für Storm und Keller charakteristisch ist, auf merkwürdige Weise eine Asymmetrie eingeschlichen zu haben. Während der CHRISTLICHE GLAUBE zweifellos ein Metacode ist, der im Prinzip das Zeug hätte, für eine stabile Bedeutungsebene eines literarischen Textes einzustehen, scheint dem Diesseitsglauben diese Qualität nicht in gleicher Weise zuzukommen. Sonst wäre es ja nicht nötig, immer wieder nach einem überwölbenden Metacode zu suchen, und der Poetische Realismus hätte statt der poetisch-realistischen Entsagungs-narrative tendenziell Idyllenförmigeres im Angebot.

Was den Realisten als Prinzip der Verklärung vorschwebt, orientiert sich stark und nicht selten ausdrücklich am Metacode NATUR, der Goethes Symbolik reguliert. Man denke etwa an den Ausruf Professor Schmidts am Ende von Fontanes *Frau Jenny Treibel*: „Natur ist Sittlichkeit und überhaupt die Hauptsache. Geld ist Unsinn, Wissenschaft ist Unsinn, Alles ist Unsinn. Professor auch. Wer es bestreitet, ist ein pecus“ (Fontane 1994 ff., I/14, 223). Aber gerade im Gesellschaftlich-Sittlichen, wie es die Entwicklung der poetisch-realistischen Protagonisten zum Vorschein bringt, scheint NATUR als Metacode ebenso wenig mehr zu greifen wie das CHRISTENTUM. Mein Verdacht lautet, dass sich in der besagten Asymmetrie ein Unterschied manifestieren könnte zwischen zwei verschiedenen Formen von Bedeutung, nämlich auf der einen Seite der semiotischen Bedeutungsebene, wie wir sie kennen, als Produkt und Funktion der Darstellungsebene des literarischen Textes, die über einen zwar allgemeinen, aber doch recht gut zu benennenden Metacode zu garantieren wäre, etwa CHRISTLICHER GLAUBE, NATUR, GELD, WISSENSCHAFT, LIEBE oder KUNST. Und auf der anderen Seite etwas, das schwerer zu greifen ist, eine unterstellte oder suggerierte Bedeutsamkeit eher als eine über Zeichenoperationen herstellbare Bedeutung.

II

Nun muss man solche Fragen gar nicht künstlich an die Texte des Poetischen Realismus herantragen. Im späteren Realismus bemerken die Autoren ja selbst genau, worauf ihre Texte hinauslaufen, und justieren sozusagen die Versuchs-

anordnung nach: Die Erzählungen beginnen jetzt bereits mit dem gealterten Junggesellen im Zustand der Entsagung und setzen diesen einer neuen Probe aus, die zumeist als eine Erschütterung von außen in das bereits stillgestellte Leben der Protagonisten einbricht. Raabes *Zum wilden Mann* (1874) und Storms *Carsten Curator* (1878) wären hier idealtypische Beispiele, viele spätere Werke Raabes (z. B. *Fabian und Sebastian*, 1882) spielen diese Situation durch, und so auch Kellers große ‚Zürcher Novelle‘ *Der Landvogt von Greifensee* (1877).

Der stattliche Salomon Landolt, wie wir ihn zu Beginn des Textes auf einem Manöver kennenlernen, als „grünen Superheinrich“ (um ein Wort Gerhard Kaisers zu verwenden [Kaiser 1981, 461]), ist sicher ein anderer Typus von Junggeselle als Philipp Kristeller oder Carsten Curator, was bewirkt, dass die längst topische Entsagung hier noch einmal in einem interessanteren Licht erscheint. Das Muster ist dennoch ähnlich: Die unverhoffte Begegnung mit einer Jugendliebe löst im „verhärtete[n] Hagestolz“ (VI, 149) etwas aus. Wir bekommen in der Folge nicht weniger als fünf Liebesgeschichten aus seiner Vergangenheit erzählt – geradezu unverschämt viel Liebelei für einen poetisch-realistischen Helden –, die jedoch sämtlich sozusagen in Kurzform Variationen eines realistischen Weges durchspielen, der auch hier durchweg in Entsagung endet, und zwar ganz ausdrücklich: „Wohl sind es die Rosen der Entsagung, welche die Zeit mir gebracht hat; aber wie herrlich und dauerhaft sind sie!“ (VI, 239), ruft Landolt gegen Ende aus. Während sich jedoch in vier der fünf Geschichten jeweils ein Code verbraucht, ROMANTISCHE LIEBE (Distelfink), SCHÖNHEIT (Kapitän), KUNST (Grasmücke) und FREUNDSCHAFT (Amsel), fällt eine Geschichte, eine Frauenfigur aus dieser Logik heraus, nämlich die der Figura Leu (Hanswurstel) – und zwar in einer Weise, die unsere Fragestellung direkt betrifft. Schon das Vertrautwerden mit Figura steht nämlich ausdrücklich im Substitutionsverhältnis zum christlichen Gottesdienst. Die jungen Zürcher, unter ihnen Landolt, versäumen diesen mutwillig und finden sich stattdessen bei Figuras Vater zum Schlemmen ein: „Nun ist es zu spät“, sagt dieser, als die Kirchenglocken verstummen, „schenk ein! Wir wollen uns hier geduckt halten, bis die Zeit erfüllt ist“ (VI, 175). Figura selbst scheint nicht weniger als das aus dieser Entscheidung resultierende glühendere Leben zu verkörpern:

Wie sie das geschliffene Gläschen mit dem bernsteinfarbigen Wein lächelnd erhob und ein Strahl der Nachmittagssonne nicht nur das Gläschen und die Ringe an der Hand, sondern auch das Goldhaar, die zarten Rosen der Wangen, den Purpur des Mundes und die Steine am Halsbande einen Augenblick beglänzte, stand sie wie in einer Glorie und sah einem Engel des Himmels gleich, der ein Mysterium feiert. (VI, 176)

Dieses weltliche „Mysterium“, das das geistliche ersetzt, ist jedoch schon hier explizit auf den „Augenblick“ konzentriert. Als kurz davor von „Hausfrauen“

(VI, 174) die Rede ist, ruft Figura Landolt „beinahe leidenschaftlich“ zu, „wir zwei wollen nie heiraten“ (VI, 175), was dieser zunächst eher im gegenteiligen Sinne als kesses Zukunftsversprechen auffasst.

Im Lichte unserer Fragestellung bietet sich eine poetologische Lesart an: Gerade das Verhältnis Landolts zu Figura, das von Beginn an ganz im Zeichen atheistischer Gegenwartsbejahung steht, ist eben nicht metonymisch in eine Verlaufsform zu überführen, wie eine Ehegeschichte sie darstellen würde. Figura trägt ja schon im Namen die Allegorie, zu deren Inszenierung sie neigt, wie die Bodmer-Geßner-Geschichte im selben Abschnitt vorführt. Als Gegenteil des metonymischen Verlaufsprinzips stellt die bildhafte allegorische Konstellation die Zeit still. Genau an solchen statischen Figurationen von Bedeutung im Bild hat Claus-Michael Ort eindrücklich vorgeführt, wie sie im realistischen Text zwar der Poetisierung dienen, aber gleichzeitig eben das realistische Prinzip an sich radikal gefährden (Ort 1998, 49–94). In ihrer Festschreibung von Sinn konterkarieren sie das metonymische Prinzip realistischer Prosa. Diegetisch manifestiert sich das als mortifizierende Wirkung mit unheimlichen Effekten, wie in den Meretlein-Kapiteln in *Der grüne Heinrich* oder in Storms *Aquis submersus* (1876).

Sie können also im realistischen Text nicht einfach stehenbleiben, und so muss selbstverständlich auch im *Landvogt von Greifensee* für Figuras Entscheidung zur Ehelosigkeit noch eine kausal-realistische Begründung nachgeschoben werden. In ihrer Familie, so heißt es, sei eine Geisteskrankheit erblich, und die wolle sie nicht weitergeben. Der Wahnsinn ist nun aber das anti-metonymische Prinzip schlechthin, die dauerhafte, von jedem Realismus abgekoppelte Übercodierung, die in literarischer Gestalt überdies einen Rückfall in die Romantik bedeuten würde, wie er im realistischen Text jedesmal droht, sobald die metaphorische Achse als Achse transzendierender Bedeutung überbetont wird. Zugespitzt: Gerade weil Figura Leu allegorisch das Mysterium weltimmanenter Sinnfülle verkörpert, ist das Verhältnis zu ihr nicht metonymisierbar. Während das Verbrauchen der Sinncodes gerade der realistischen Metonymisierung geschuldet ist, gilt hier sozusagen das Gegenteil: Sinnhafter Augenblick und Ehegeschichte gehen nicht zusammen, mit anderen Worten: den Monat Mai kann es im Poetischen Realismus nicht geben.

III

Wenn Landolt also für sein großes Fest, zu dem er seine fünf Jugendlieben noch einmal auf Greifensee versammelt, die Direktive ausgibt:

„es soll ein schöner Tag für mich sein, ein Tag, wie es sein müsste, wenn es wirklich einen Monat Mai gäbe, den es bekanntlich nicht giebt, und es der erste und letzte Mai zugleich wäre!“ (VI, 155)

so können wir auch hier nicht anders als poetologisch lesen. Denn den Wonne- und Hochzeitsmonat Mai gibt es selbstverständlich nur in einem wohldefinierten Zusammenhang nicht: dem der poetisch-realistischen Narration. Das gilt zum Teil in ganz wörtlichem Sinne: Schon in Storms seminaler Novelle *Immensee* heißt es bei Reinhard's letztem Aufenthalt in seinem Heimatort, als er mit Elisabeth botanisiert: „Mir fehlt noch von neulich die Maiblume“, und es findet sich dann auch nur eine „halbgetrocknete Pflanze“ (Storm 1987 f., I, 311), worauf Reinhard die letzte Chance versäumt, Elisabeth für sich zu gewinnen. In Raabes *Fabian und Sebastian* folgt der Text mit recht genauen Angaben dem Verlauf eines Jahres vom 20. Januar bis zum ersten Schneefall im November – der Mai aber wird auffälligerweise ausgelassen.³ Vielleicht würde sich hier eine quantitative Auswertung lohnen.

Der 20. Januar, Namenstag von Fabian und Sebastian, ist übrigens laut Text der Tag, „an welchem der Saft wieder in die Bäume schießen soll“ (Raabe 1966–1994, XV, 8–9, vgl. auch 77 und 95), was programmatisch die Redynamisierung des statischen Entsagungszustandes, hier zweier ältlicher Fabrikantenbrüder, und damit die Versuchsanordnung spätrealistischer Erzählprosa schlechthin bezeichnet.⁴ Im *Landvogt von Greifensee* nun erfolgt dies wie gesagt in Form eines Festes, das ausdrücklich den Entsagungszustand noch einmal in Frage stellen soll, der aus den erinnerten Frauengeschichten resultiert. Denn, so Landolt: „die Entsagung kann sich nie genug thun, und wenn sie nichts mehr findet, ihm zu entsagen, so endigt sie damit, sich selbst zu entsagen“ (VI, 240). Solche Kellerschen Sätze belegen beiläufig, dass hier nicht erst ein strukturalistischer Interpret kommen muss, um die Metaisierung auf die Spitze zu treiben.

Die angekündigte Entsagung von der Entsagung erfolgt freilich nur scheinbar, denn Landolt, das ist die Pointe, inszeniert sein Fest (datiert übrigens auf den 31. Mai) eben von Beginn an im Modus der zeitenthobenen Allegorie, man könnte sagen: im Modus der *Figura Leu*, die auch die erste ist, die den „Rebus“ der Inszenierung entschlüsselt – einen Affen, auf dessen Haubenband „Ich bin

³ Konstanze sitzt zwar in Schielau „zwischen deutschen Feld- und Maienblumen“, der Reifegrad des Getreides verweist aber auf eine deutlich fortgeschrittenere Jahreszeit (Raabe 1966–1994, XV, 63).

⁴ Passend dazu figuriert im Text auch ein Medizinalrat und Hofmedicus namens Baumsteiger, dessen Lebensmotto lautet: „Nicht totzukriegen!“

die Zeit“ steht, und der den anreisenden Damen jeweils einen Rosenstrauß überreicht. Schon in der fünfmaligen Wiederholung dieser allegorischen Handlung wird die Zeit dabei zur zyklischen entlinearisiert. Der symbolisierte Maienzustand ist durch seinen Festcharakter der Zeit enthoben; das heißt: Im Modus des Festes kann es nicht zu einem Verbrauchen der Codes kommen. Umgekehrt gilt: Das Fest kann für den Augenblick Bedeutung akkumulieren, die eben gerade nicht metonymisch in einen Fortgang der Geschichte eingespeist werden kann. Eben diese Möglichkeit wird von Landolt nur vorgetäuscht, indem er den fünf Damen vermeintlich die Entscheidung über seine Zukunft anheimstellt: Er wolle diese entweder mit seiner bewährten, ebenso männlichen wie alten Haushälterin Marianne oder mit einer blutjungen Zofe angehen, die jedoch ein verkleideter Knabe ist. Landolt schickt die fünf an seinem Maifest somit ausdrücklich „in den April“ (VI, 245). Die gelöste Heiterkeit, in der das Fest endet, bleibt auf den Festtag beschränkt. Als Monat aber gibt es den Mai tatsächlich nicht.

Die weitere Lebensgeschichte Landolts lohnt dann nicht mehr der Erzählung, sie ist in einer stark raffenden halben Textseite abgehandelt. Die ‚Züricher Novelle‘ handelt denn wohl auch weniger von der historischen Figur als von jenem Verhältnis von gesteigertem Leben und Entsagung, das hier in Frage steht. Anstelle der Lyrik findet Keller in seiner Prosa für die Intensität des Lebens im Bewusstsein seiner Einmaligkeit und Endlichkeit den figurativen Modus von Allegorie und Fest. Es ist bezeichnend, dass Figura sich Landolts „Tödlein“, eine kleine allegorische Figur des Todes, ausleiht. An der Deutung dieses „vier Zoll hohe[n] Skelettchen[s] mit einer silbernen Sense“ zeigt sich, worum es geht. Die Großmutter, von der Landolt die Figur erbt, leitet aus der Vergänglichkeit des Schönen eine Handlungsmaxime ab: „Sieh her, so sehen Mann und Frau aus, wenn der Spaß vorbei ist! Wer wird denn lieben und heiraten wollen!“ (VI, 196) Landolt aber wird von einem ebenso unbestimmten wie intensiven Gefühl erfasst: „wie er aber an die schnelle Flucht der Zeit und ihre Unwiederbringlichkeit dachte, klopfte ihm das Herz so stark, daß das Gerippchen merklich zitterte“ (VI, 196). Im Figurativen wird unter der Prämisse der Sterblichkeit eine Bedeutsamkeit erlebbar, die offenbar nicht von irgendwie benennbaren Codes garantiert wird. Diese lässt sich, bei Strafe des Wahnsinns, jedoch nicht metonymisieren, das heißt auf Dauer stellen in einem historischen Raum, einer Histoire, im Dienste eines realistischen Lebenslaufes. Eine Figura kann man nicht heiraten.

Im fortschreitenden Leben und Text dagegen regieren handlungsrelevante Codes, die sich jedoch regelmäßig verbrauchen. Jenseits des Festes sind die einzigen Rosen, die die Zeit bringt, die Rosen der Entsagung. Oder anders gesagt: *Der Landvogt von Greifensee* ist zwar eine gelungene Erzählung, aber es gelingt ihr trotz aller figurativen Allegorisierung und Metaisierung ebensowenig wie

anderen spätrealistischen Texten, einen Bedeutungscode zu etablieren und festzuhalten. Solange man im poetisch-realistischen Rahmen schreibt, lässt sich der Entsagung letztlich eben nicht entsagen. In ihrer lebhaften Negativität hält sie aber auch am Ende von Kellers Novelle deren Anspruch auf einen Metacode aufrecht, über den sie nicht verfügt.

Diese Einsicht erlaubt es jedoch, etwas mehr über die Natur dieses Codes zu sagen, den der Poetische Realismus zu suchen nicht müde wird. Offenbar müsste dieser gewissermaßen beide Qualitäten haben: sowohl die Qualität, dem Leben (und dem Text) eine glühende diesseitige Intensität zu verleihen, als auch die Qualität, ein verlässliches Regulativ für die Agency der Figuren und eine stabile Bedeutungsdimension des Textes zu sein. Motor des poetisch-realistischen Textes ist die aporetische Suche nach einem Code, dessen Sinnstiftung poetisch und realistisch zugleich wäre.

IV

Es ist nun keineswegs so, dass Feste bei Keller per se das Metonymische stillstellen. Gerade am Tellfest im *Grünen Heinrich* lässt sich aber noch einmal die Probe aufs Exempel machen. Eigentlich dient das Fest auch hier dazu, sich kollektiv eines symbolischen, in diesem Fall nationalen Sinns zu versichern. Wo der Tell in seiner Rolle eine reale Zollschranke außer Kraft setzt, scheint eine Übertragung dieser Sinndimension auf die Wirklichkeit möglich. Allerdings hat dieses Fest einen deutlichen Verlauf in der Zeit, es muss etwa zu Mittag gegessen werden, und in dem Maße, wie in diesen profanen Pausen die tatsächliche Handlungssphäre der Figuren in die nationale Sinnfiguration einbricht, verbrauchen sich die Codes rapide. Das ist geradezu prototypisch abzulesen an der mehrfachen Wandlung der Einstellung, die Heinrich Lee gegenüber dem Tellerdarsteller einnimmt, der sich als ein Gastwirt mit handfesten Privatinteressen entpuppt – die glühende Verehrung schwächt sich ab bis hin zur Ablehnung. Am Ende sympathisiert Heinrich mit einem Statthalter, der das nationale Geschäft im realen Leben vielleicht wirklich besser, da uneigennützig betreibt, dessen nüchternem Beruf jedoch jede symbolische Strahlkraft vollständig abgeht. Der Statthalter hatte zuvor den Eigennutzen des Wirtes noch gelobt, Annas Vater jedoch belehrt Heinrich:

Der Statthalter eifert nur darum so sehr gegen das, was er Entsagung nennt, weil er selbst eine Art Entsagender ist, d. h. weil er selbst diejenige Wirksamkeit geopfert hat, die ihn erst glücklich machen würde und seinen Eigenschaften entspräche (I, 385).

Auch hier endet also das Verbrauchen der Codes in Entsagung, auch hier bleibt diese bei aller Sympathie negativ konnotiert, und das Ganze erfährt noch einmal eine Steigerung seiner Signifikanz, indem es auf Heinrichs eigene Bestimmung vorausdeutet. Dieser endet ja bekanntlich selbst herzlich unemphatisch als ein Amtmann, der seine „Obliegenheiten so regelmäßig und geräuschlos als möglich zu erfüllen“ weiß, „ohne Unruhe, aber auch ohne Hoffnung eines frischeren Lebens“ (III, 267). In diesen Entsagungszustand, der bei Heinrich sogar mit suizidalen Gedanken verbunden ist, bricht dann auf den letzten Romanseiten noch einmal das Leben ein in Gestalt Judiths. In der Ausgestaltung kommt uns hier nun einiges bekannt vor: Beide verabreden sich in einem Gasthof, dessen Glasfenster die Wappen eines Ehepaares zeigt, „ehelich verbunden am 1. Mai 1650“, die „Gesellschaft zechender Engelsfigürchen zwischen Rosenbüschen“ (III, 278) im Hintergrund erinnert an die zechende Engelsfigura Leu und die Rosenallegorie aus dem *Landvogt von Greifensee*. Über einen Sinnspruch im Glasfenster ist an dieser Stelle des Romans überdies auch die gescheiterte Liebesgeschichte Heinrichs mit Dorothea präsent, die bekanntlich in einem ‚falschen Frühling‘ stattgefunden hatte, und der Mai erinnert an Albertus Zwiehans unerreichte Geliebte Afra Zigionia Mayluft sowie an seinen Schädel, der hier als Dingsymbol das Tödlein vertritt. Heinrich, der Judith immer noch attraktiv findet, macht sich die schönsten Hoffnungen, allein die erfahrene Frau schlägt die Ehe als vermeintliche Krönung des Glücks aus mit den bekannten Worten: „Wir wollen jener Krone entsagen und dafür des Glückes um so sicherer bleiben, das uns jetzt, in diesem Augenblicke, beseligt“ (III, 279).

All dies belegt nur, dass auch am Ende von Kellers großem Roman zentral das Verhältnis von Entsagung und Glück verhandelt wird. Dabei bestätigt sich unser Befund, dass das Glück nur für den „Augenblick“ taugt, als zeitenthobener, aber symbolisch bedeutsamer Ausnahmezustand, wie Heinrich von seinem Verhältnis zu Judith sagt: „aber jedesmal, wo wir uns sahen, ob täglich oder nur jährlich, war es uns ein Fest“ (III, 281). Dagegen taugt es dezidiert nicht als handlungsleitender, was auch hier hieße: ehestiftender Code. Zu Heinrichs großer Enttäuschung („Ich will nicht unbescheiden sein, Judith, allein ich habe es mir doch anders gedacht“, III, 280) bestätigt sich einmal mehr auch hier das Basismodell des Poetischen Realismus. Das weltimmanente Glück, die Intensität des Lebens und auch des Textes, ist kein Bedeutungscode, jedenfalls kein narrativer, und also bleiben Leben und Text in dieser bestimmten Hinsicht defizitär.

V

„Resignation und Glück fallen ineinander“, lautet die Deutung Gerhard Kaisers zum *Landvogt von Greifensee*. „Ohne fünf Körbe Salomons kein Fest Salomons“ (Kaiser 1981, 460). Aber vielleicht lässt sich dieses Ineinanderfallende doch noch einmal auseinanderdividieren: Die Resignation ist ja, genauer bestimmt, Funktion und Effekt der Narration, des metonymischen Fortschreitens der Handlung auf der vergeblichen Suche nach einem Sinncode, der das Liebesglück auf Dauer stellen könnte. Die Wahrheit, könnte man zugespitzt sagen, liegt in diesen Texten nicht mehr „am anderen *Ende* des Wartens“, wie Barthes es für Balzacs Erzählungen beschreibt – die Narration, die sonst den Bogen des hermeneutischen Codes spannte, verliert tendenziell ihre sinntragende Funktion. Zwar wird eine solche durchaus nach wie vor von ihr erwartet, doch wird die poetisch-realistische Erzählung dieser Erwartung eben nicht gerecht. Als „dilatorischer Raum, dessen Wahrheit das ‚Zögern‘ sein könnte“ (Barthes 1987, 9), verzögert sie die Entbergung ihres tragenden Sinncodes stattdessen ad infinitum – mit dem Ergebnis der „Resignation“, genauer: der finalen Entsagung. Das ist aber, wie wir sahen, nicht ihre ganze Wahrheit, denn an einigen Stellen, und zwar solchen, an denen die Narration stillgestellt ist – im Lyrischen, im Augenblick, in der Figuration oder eben im Fest – ist „Glück“ im Sinne einer gesteigerten Intensität möglich.

Beides gilt übrigens sowohl intradiegetisch für die Figuren, also etwa für die Lebensgeschichten von Heinrich Lee und Superheinrich Landolt, als auch poetologisch für den realistischen Text selbst. Dessen basales Verfahren lässt sich ja als automatisierter Übergang zwischen Text- und Darstellungsebene bestimmen, vermittels jener Anwendung konventionalisierter Frames und Skripte, die nach Jakobson das metonymische Prinzip im engeren Sinne bezeichnet. Im literarischen Text als Zeichen zweiter Ordnung wird diese Darstellungsebene dann, so stellt sich Lotman das vor, wiederum zeichenhaft. Dazu bedarf es aber eben eines Metacodes, eines vereinheitlichenden Prinzips, dessen Integrationskraft dem der Frames und Skripte auf der ersten Ebene entspräche. Gesucht wird ein Code, der sowohl den ethischen Wert der Figurenhandlungen, und sei es als Prinzip ihrer finalen Bestrafung, als auch die Bedeutung des Textes garantiert. Solche Codes – CHRISTENTUM, NATUR, ROMANTISCHE LIEBE, ÖKONOMIE – verfügen also notwendig über starke ethische und epistemische Anteile. Sie lassen sich im Erfolgsfall argumentativ und also begrifflich-semiotisch schlüssig aus den Befunden der Darstellungsebene entwickeln.

Eben dies will bei poetisch-realistischen Schlüssen aber oft nicht recht gelingen: Warum Reinhard seine Elisabeth oder Apollonius sein Christinchen

nicht bekommt, warum Heinrich Lee gegen seinen Wunsch zum schnöden Amtmann wird, entzieht sich letztlich einer solchen codierten Deutung. Wir wissen auch nicht so genau, was sie hätten anders und besser machen sollen – den Enden scheint irgendwie die stringente Verbindung zur Narration abzugehen. Vielleicht ist das sogar ein Grund mit dafür, dass der Poetische Realismus die Novellenform bevorzugt. Zumindest ließe sich ja argumentieren, dass in der Rahmenstruktur der Novelle deren Binnenhandlung in gewisser Weise immer schon tendenziell stillgestellt ist. In diesem Sinne könnte man gelegentlich noch einmal neu über die Stellung des *Landvogt von Greifensee* im didaktischen Rahmen der *Züricher Novellen* sowie über die seiner Binnennarrationen im Rahmen der Novelle und die der Ehe-Gerichtsverhandlungen im Rahmen des Festes nachdenken.

Die memorablen Momente etwa in *Immensee* – die Wasserlilie, Elisabeths vage Gestalt zwischen den Birkenstämmen – sind jedenfalls stillgestellte Bilder. Man kann sie sich eher im Jugendstil eines Heinrich Vogeler vorstellen als im zeitgenössischen Realismus sagen wir Courbets oder der Düsseldorfer Malerschule. Sie leisten die intensive Verdichtung der Diegese in eine zeitenthobene Konstellation; nicht anders als Salomon Landolts Fest transportiert eine solche Konstellation das Wehe ebenso wie das Schöne als glühend-sinnliche Essenzen des Lebens bzw. der Novelle. Und dies, obwohl sie für die Narration vollständig konsequenzenlos bleiben. Wo solche ritualisierten Konstellationen einen ganzen Text prägen – sagen wir: beim späten Stifter – passiert auf der Handlungsebene dann eigentlich gar nichts mehr.

Hier wird eine Bedeutsamkeit inszeniert, die sich nicht mehr semiotisch als Bedeutung der Darstellungsebene herleiten lässt, zumindest nicht aus deren narrativer Struktur. Wenn das stimmt, dann bricht hier etwas auseinander, was zuvor die Einheit literarischer Erzählprosa bestimmt hat und dies in unserem Bewusstsein vielleicht immer noch allzu selbstverständlich tut: Bedeutung und Bedeutsamkeit. Meine These lautet: Während die Bedeutung, als semiotisch bestimmte, ethische und epistemische Komponenten aufweist, die über das Literarische auf die Welt verweisen, ist die Bedeutsamkeit – schon innerhalb der Diegesen, insbesondere dann aber die der Texte selbst – nicht begrifflich codiert. Sie kann folglich im Fest wie im Fest der Lektüre nicht erzwungen, sondern nur erfahren werden. Gerade darin erweist sie sich als genuin ästhetische.

VI

Es ist ein frischer Morgen und ich fange an, von der großen Stadt und dem großen bekannten See aus nach dem kleinen, fast unbekanntem See zu marschieren. Auf dem Weg begegnet mir nichts, als alles das, was einem gewöhnlichen Menschen auf gewöhnlichem Wege begegnen kann. (Walser 2008 ff., I/6, 37)

So beginnt *Der Greifensee*, Robert Walsers erstes publiziertes Prosastück aus dem Jahre 1899. Das „ich fange an“ im ersten Satz könnte also aufgeladener kaum sein. Noch auffälliger ist jedoch der zweite Satz: Der Erzähler verweigert eine realistische Beschreibung seiner Wanderung, wie sie die Leserinnen und Leser des *Sonntagsblattes des Berner Bundes* wohl erwarten dürfen – er schreibt nicht in den konventionellen Frames, sondern thematisiert deren Konventionalität. Im dritten Satz allerdings sagt er „ein paar fleißigen Schnittern ‚guten Tag‘“ und knüpft damit explizit an das Ende von *Der Landvogt von Greifensee* an, wo Landolt vor seinem Tode bedeutungsvoll zwischen lauter Schnittern sitzt. Und in der Tat löst Walsers Kurzprosa das Problem, auf das hin wir Kellers Novelle gelesen haben: Nicht nur entlarvt Walsers Erstling den realistischen Automatismus von Text und Diegese schon im zweiten Satz, sondern er geht ab dem dritten – im Zeichen der Sterblichkeit – sofort und kompromisslos auf eine Intensität los, die auf Narration im klassischen Sinn vollständig verzichtet. Spaziergang, Erzählung und Beschreibung werden in eins gesetzt; die Beschreibung, so heißt es, erlaubt sich, „über Wege, Wiesen, Wald, Waldbach und Feld zu springen“ – d. h. deren Beschreibung, die sie eigentlich wäre, zu überspringen – „bis an den kleinen See selbst, wo sie stehen bleibt mit mir, und sich nicht genug über die unerwartete, nur heimlich gehante Schönheit desselben verwundern kann“ (Walser 2008 ff., I/6, 37). Das klingt dann so:

es ist See und umschließender Wald; es ist Himmel, und zwar so lichtblauer, halbbetrübter Himmel; es ist Wasser, und zwar so dem Himmel ähnliches Wasser, daß es nur der Himmel und jener nur blaues Wasser sein kann; es ist süße blaue warme Stille und Morgen; ein schöner, schöner Morgen. Ich komme zu keinen Worten, obgleich mir ist, als mache ich schon zu viel Worte. Ich weiß nicht, wovon ich reden soll; denn es ist alles so schön, so alles der bloßen Schönheit wegen da. (Walser 2008 ff., I/6, 38)

In der kompletten, rein präsentischen Stasis gelingt Walser unter Verabschiedung der literarischen Mittel des poetischen Realismus eine Einheit von Text- und Diegese-Erlebnis, die gleiche Intensität von Textur und Welt, die keine andere Bedeutung hat als die reine, tautologische Stipulation des Schönen. Ästhetische Intensität, Bedeutsamkeit ohne Bedeutung, „nichts als alles“ – gäbe es

einen immerwährenden Mai in der deutschsprachigen Literatur, so müsste er aussehen.⁵

Literatur

- Barthes, Roland. *S/Z*. Übers. Jürgen Hoch. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Baßler, Moritz (Hg.). *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Fontane, Theodor. *Große Brandenburger Ausgabe*. Begr. und hg. Gotthard Erler, fortgef. Gabriele Radecke, Heinrich Detering. Berlin: Aufbau, 1994 ff.
- 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.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Raabe, Wilhelm. *Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe*. Hg. Karl Hoppe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966–1994.
- Rakow, Christian. *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Storm, Theodor. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. Karl-Ernst Laage, Dieter Lohmeier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987 f.
- Walser, Robert. *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Hg. Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 2008 ff.

⁵ Der Beitrag verdankt einige Beobachtungen und Ideen den Seminararbeiten von Lena Brinkmann und Fabian Rütter, die aus meinem Keller-Seminar im Wintersemester 2018/19 hervorgegangen sind.

Daniela Gretz

Aufwärtsstreben als Niedergang oder Variationen des Immergleichen

Zur Ästhetik der Serialität in Gottfried Kellers *Martin Salander* in der *Deutschen Rundschau*

Die Rezeptionsgeschichte von Kellers *Martin Salander* lässt sich als eine „fortgesetzter Verlegenheiten“ (Kaiser 1998, 151) charakterisieren, im Rahmen derer das „disturbing last work“ (Ritchie 1957, 214) in einer „breiten Tradition der Ablehnung und des Unverständnisses“ (Kaiser 1998, 165) primär im Rekurs auf vermeintlich erhellende heteronome werk- und literaturgeschichtliche Zusammenhänge betrachtet wird, denen es aber letztlich entweder, wie dem poetischen Realismus des Keller'schen Gesamtwerks, „Nicht-Mehr“ oder, wie dem Genre des europäischen Gesellschaftsromans des Naturalismus und damit der Moderne, „Noch-Nicht“ (Binder 2007, 168) zugehörig erscheint. Bei diesem Roman, so die verbreitete Diagnose, handle es sich entsprechend um ein ästhetisch insgesamt eher unbefriedigendes Übergangsphänomen, was, wie gerne suggeriert wird, nicht zuletzt einer altersbedingt nachlassenden Schaffenskraft des Autors geschuldet sei. Aber auch die komplementär dazu beobachtete „schmale“ Rezeptionstradition einer „entschiedenen Zustimmung“ zur autonomen ästhetischen Leistung des Romans, die allerdings „nur rückwärts, von der klassischen Moderne aus, gelesen werden“ (Kaiser 1998, 169) kann, bleibt dabei letztlich dem Verdikt eines „Noch-Nicht“-Ganz verhaftet. Denn bei den selbstreflexiven, die eigene Zeichenhaftigkeit ausstellenden Passagen des Romans handelt es sich aus dieser Perspektive ebenfalls nur um ein „erstes Tasten nach Verfahrensweisen [...] die auf Autoren des 20. Jahrhunderts vorausdeuten“ (Binder 2007, 169).

Dieser Beitrag unternimmt den Versuch, Kellers Spätling zwar einerseits erneut ausgehend von einem durchaus heteronomen Zusammenhang in den Blick zu nehmen, der jedoch zu den zuvor aufgerufenen werk- und literaturgeschichtlichen Zusammenhängen quer steht und entsprechend neue Einsichten verspricht: nämlich vom medialen Erstpublikationskontext des Romans in der *Deutschen Rundschau* aus, der zunächst kurz allgemein beleuchtet wird. Im Anschluss daran soll andererseits aber, im Rückgriff auf die mit diesem medialen Zusammenhang untrennbar verbundene „recorded form“ des Romans (McKenzie 2004, 55), gerade dessen spezifische Ästhetik der Serialität im Rahmen einer miszellanen Schreibweise fokussiert werden. Diese entspricht, so die These, ex-

akt den medialen Formatbedingungen der Zeitschrift, weshalb der Roman (vielleicht auch nicht nur) in diesem Kontext als durchaus gelungen betrachtet werden kann.¹

Dieser konkrete mediale Erstpublikationskontext des Romans ist allerdings trotz – oder vielleicht auch gerade wegen – der einschlägigen und grundlegenden Studie von Hans-Jürgen Schrader in der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben. Denn der sieht im *Martin Salander* zwar ein Beispiel „an dem man die Wirkungen des Mediums auf die poetische Produktion in extremis studieren“ kann, arbeitet allerdings anhand entsprechender Briefstellen autorzentriert vor allem Kellers ganz persönliches „Spießruten laufen“ gegen die Preßapparatur“ (Schrader 1994, 22) heraus. Die konkrete materiale Vorliegenheit des Textes, dessen in der *Deutschen Rundschau* ‚aufgezeichnete Form‘, interessiert ihn allenfalls in Gestalt allgemeiner negativer Auswirkungen, wie dem vermeintlich misslungenen, weil durch das Quartalsende, das nicht durch Fortsetzungen überschritten werden durfte, erzwungenen Romanende. Schrader beharrt letztlich gerade „auf einem das Zeitschriftenmaß sprengenden Kunstanspruch“ (Schrader 2001, 8–9), der allenfalls ex negativo an das Medium rückgebunden scheint. Berücksichtigt man die konkrete mediale wie materiale Vorliegenheit des Romans in der Zeitschrift, zeigt sich im Gegensatz dazu durchaus deren produktives Potential zur Stimulation ästhetischer Innovationen.

I Die *Deutsche Rundschau* als fortgesetzte (inter-) nationale „Real-Encyclopädie der Gegenwart“

Bei der von Julius Rodenberg ab 1874 im Verlag der Gebrüder Paetel in Berlin herausgegebenen *Deutschen Rundschau*, in der Kellers gesamtes Prosa-Spätwerk erscheint, handelt es sich um eine monatlich erscheinende Rundschauzeitschrift, die mit einem Kreis renommierter literarischer Autoren und akademischer Publizisten und dem daraus resultierenden relativ hohen Preis von 2,5 Reichsmark pro Heft vorwiegend ein gut situiertes bildungsbürgerliches Publikum adressiert, was sich in einer im Vergleich mit den massenmedialen Illustrierten Zeitungen und Familienzeitschriften geringen Spitzenaufgabe von ca.

¹ Was als rein medienstrukturelles Argument nicht gleichbedeutend damit ist, dass er damit auch den zeitgenössischen Publikumserwartungen entsprochen hätte, auch wenn zumindest Theodor Fontane ihn „von Heft zu Heft mit größtem künstlerischen Behagen gelesen“ hat (vgl. Zuberbühler 2008, 106).

10000 Exemplaren niederschlägt (Goeller 2011, 83). Im akademischen Milieu ist sie gleichwohl äußerst populär und avanciert zu einer „Bildungsmacht“ (Kinzel 1993, 672), wird zeithistorisch sogar als „gedruckte Universität“² bezeichnet.

Im Anschluss an englische und französische Formatvorbilder soll die *Rundschau* der deutschen Nation nach der mit der Reichsgründung vollzogenen politischen Einigung auch zu einer verbindlichen kulturellen Einheit verhelfen. Diese soll zum einen im Gegensatz zur kleindeutschen politischen Lösung der Staatsnation, im Sinne einer großdeutschen Kultur- als Sprachnation auch Österreich und die Schweiz umfassen. Dabei kommt Schweizer Autoren wie Keller im Rekurs auf „eine Variation des *translatio imperii et studii*-Modells“ eine besondere Funktion zu:

In der Weimarer Klassik war eine Einheit von künstlerisch-kultureller und politisch praktischer Bildung angelegt, die jedoch in Deutschland nicht realisiert wurde. Vielmehr spaltete sie sich auf in eine Tradition ästhetischer Bildung bei den Deutschen und eine Tradition politischer Freiheit in der Schweiz, deren Ursprung [...] auf Schiller zurückgeht [...]. Als Resultat der deutschen Erziehung wird nun die Schweiz wiederum zum politischen Vorbild für Deutschland – nicht in Bezug auf die konkrete Staatsverfassung, wohl aber in Bezug auf das Nationalbewusstsein, zu dessen Beförderung die *Deutsche Rundschau* ihrem Programm gemäß angetreten ist. (Butzer et al. 1999, 63–64)

Das so avisierte Nationalbewusstsein einer großdeutschen Kulturnation soll dezidiert auch die Auslandsdeutschen miteinbeziehen, was dem Unternehmen zugleich eine internationale Dimension verleiht, die sich von Beginn an in der Titellei mit dem Rekurs auf ein sukzessive erweitertes Netz von Vertragsbuchhandlungen in aller Welt, von Buenos Aires über Moskau und New York bis Tokio, dokumentiert.

Im Rahmen einer für die periodische Presse charakteristischen spezifischen Miszellenität³ des Formats, die im nachbarlichen Nebeneinander der Hefte vielfältige literarische Genres und journalistische und (populär-)wissenschaftliche Textformen zur Darstellung heterogener Themen und Diskurse vermischt, soll das Programm zum anderen sowohl die traditionelle ästhetisch-literarische Bildung wie die modernen Wissenschaften integrieren, was sich in den beiden zentralen Rubriken „I. Novellen und kleinere Romane“ und „II. Wissenschaftliche Essays“ aus vielfältigen Gebieten (Rodenberg 1899, 31) niederschlägt. Diese werden in den einzelnen Heften jeweils durch eine literarische, kritische und politische Rundschau und einen abschließenden Inseratenteil ergänzt, was sich so auch bereits als „diffuser Enzyklopädismus“ (Kinzel 1993, 672) beschreiben

2 Goeller (2011, 80) mit Verweis auf das Berliner Tagblatt vom 11. Juli 1914.

3 Zum Begriff der Miszellenität vgl. Gretz (2016, 9–12).

lässt. Serialität als die zweite charakteristische Eigenschaft der periodischen Presse dokumentiert sich primär in deren periodisch fortgesetzter Erscheinungsweise unter Wiederholung und Variation medienspezifischer Elemente und Strukturen, wie Titelvignetten, Layout, Schrifttypen, Papierqualität und -format. Sie zeigt sich aber zugleich auch in der sequentiellen wie seriellen Anordnung und Reihenfolge von Textsorten und/oder Rubriken in den Einzelheften in Gestalt heft- und/oder „text(sorten)übergreifende[r] ‚Zopfdraturgie [n]“ (Stockinger 2018, 136). Im Zusammenhang mit ihrem Fortsetzungscharakter ist den populären Kulturzeitschriften, deren Seitenzahlen in der Regel von Beginn an durchnummeriert sind, zudem eine Tendenz zum Medienwechsel in die Buchförmigkeit der Quartalsbände eingeschrieben (Gretz 2016). Diese werden den folgenden Überlegungen entsprechend als konkrete materiale Erscheinungsform der *Deutschen Rundschau* zu Grunde gelegt.⁴

Diese Entscheidung ist einerseits schlicht praktisch begründet, da der Zeitschriftenvertrieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen im Abonnementverkauf erfolgte und die allermeisten Hefte zeithistorisch bereits mittels der vom Verlag vertriebenen Einbändecken in solchen Quartalsbänden archiviert und der Hausbibliothek zugeführt wurden und sich folgerichtig überhaupt nur noch wenige Einzelhefte erhalten haben. Andererseits handelt es sich bei diesen aber auch um eine eigenständige mediale und materiale Erscheinungsform der Zeitschrift, die nach dem 10. Jahrgang mittels eines 1885 publizierten „Generalregisters zur Deutschen Rundschau“, in dem in Gestalt eines alphabetischen Schlagwortregisters „der gesamte Inhalt des Textes Berücksichtigung gefunden hat“, zumindest dem Anspruch nach in eine fortgesetzte „Real-Encyclopädie der Gegenwart“ (Generalregister 1885, III) überführt wird. Dies eröffnet nicht nur den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern neben dem interessen geleiteten Blättern und dem „exhaustive[n] Lesen“ (Stockinger 2018, 25) zusätzliche neue Lektüremöglichkeiten, wie die paratextuell gelenkte, zielgerichtete Stellen- und Wiederholungslektüre, sondern erlaubt auch Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern retrospektiv den Nachvollzug von Formen des „(thematisch) heft- und jahrgangsübergreifende[n]“ bzw. „thematisch textsortenübergreifenden seriellen Erzählen[s]“ (Stockinger 2018, 150 und 152), in das sich Kellers Roman einschreibt. Versteht man die Zeitschrift im Anschluss an die englischsprachige Zeitschriftenforschung dabei als „extended dialogue“ im Bachtin’schen Sinne, der sich im komplexen Wechselspiel inhaltlicher, generischer, stilistischer und individueller Rede- und Stimmenviel-

⁴ Ich zitiere entsprechend im Folgenden den Roman mittels der Sigle MS aus den entsprechenden Quartalsbänden unter der Angabe der Folge, des Kapitels und der Seitenzahl in nachgestellten Klammern.

falt entfaltet (Bandish 2001, 240), wobei Formen der Serialität als zentripetale Kräfte den zentrifugalen Kräften der Miszellenität entgegenwirken (Bandish 2001, 240; Mussell 2014, 8), lässt sich so die spezifische Stimme und Position des *Martin Salander* in diesem intertextuellen Zusammenspiel illustrieren. Darin liegt die eigentliche theoretische Begründung für die Wahl dieser Erscheinungsform des Zeitschriftenformats als materiale Grundlage der Analyse.

II Gottfried Kellers Ästhetik der Serialität als miszellane Schreibweise im Kontext der *Deutschen Rundschau*

Wie schreibt sich nun aber Kellers *Martin Salander* konkret in diese gleichermaßen miszellane wie serielle medial-materiale Erscheinungsform der *Deutschen Rundschau* ein? Er erscheint von Januar bis September 1886 in insgesamt sieben unterschiedlich langen sequentiellen Fortsetzungsfolgen. Dabei kommt es zum einen aufgrund ganz ausbleibender oder verspäteter Manuskriptlieferungen Kellers im März und im August zu Publikationslücken und im Mai und Juli zur Verschiebung des Romans von der eigentlich für prominente Autorinnen und Autoren reservierten Frontstellung ins letzte Drittel des Heftes, zum anderen, vermutlich weil der Abgleich mit bereits abgesandten Manuskriptteilen nicht mehr möglich war, zu einer fehlerhaften Kapitelzählung:

Schematische Übersicht über den Erscheinungsverlauf der Erstpublikation des *Martin Salander*:

<i>Deutsche Rundschau</i> 46 (1886)		
Heft 4 (Januar)	Folge 1: 1–29	Kap. I-IV
Heft 5 (Februar)	Folge 2: 161–176	Kap. VI-VIII (!)
Heft 6 (März)	Keine Fortsetzungsfolge ⁵	
<i>Deutsche Rundschau</i> 47 (1886)		
Heft 7 (April)	Folge 3: 1–32	Kap. VII-VIII, X-XI (!)
Heft 8 (Mai)	Folge 4: 262–289	Kap. XII-XIII
Heft 9 (Juni)	Folge 5: 321–351	Kap. XIV-XV

⁵ Stattdessen erläutert die „Redaction der ‚Deutschen Rundschau‘“ in einem eingelegten Beilagenzettel zu diesem Heft, dass „bedauerliches, jetzt aber glücklicherweise behobenes Unwohlsein des Dichters“ der Grund für das Ausbleiben der Romanfortsetzung gewesen ist; vgl. XXIV, 27.

Deutsche Rundschau 48 (1886)

Heft 10 (Juli)

Folge 6: 126–146

Kap. XVI

Heft 11 (August)

Keine Fortsetzungsfolge

Heft 11 (September)

Folge 7: 321–359

Kap. XVII–XIX

Laut Kellers eigener Charakterisierung seines Romans in einem Brief an Paul Heyse vom 8.1.1883 illustriert dieser im Anklang an Henry Wadsworth Longfells Gedicht *Excelsior* das zeitgenössische Aufwärtstreben als „ein allgemeines Klettern und Klimmen an sich, wobei wenigstens einer mit den Seinen in die reinere Luft kommt“ (XXIV, 459). Im Rahmen der sequentiellen Fortsetzungsfolgen ist zunächst zu beobachten, dass der eher überschaubare Plot der Handlung die „Lebens- und Familiengeschichten der Salanders, der Weidelichs und des Louis Wohlwend“ in einer Art lockerem „Zopfmuster“ (Zuberbühler 2008, 92) so miteinander verflacht, dass die mit den Familien/Figuren verbundenen Handlungsstränge sich in den einzelnen Kapiteln zunächst in Gestalt einzelner Szenen weitgehend unabhängig voneinander entfalten (Ritchie 1957, 220; Pizer 1992, 4).⁶ In diesem Zusammenhang verkörpert die Salander-Familie mit ihren erfolgreichen, internationalen Handels- und Kolonialwarengeschäften und dem demokratischen, politischen Engagement zwar tendenziell die positive Seite des zeitgenössischen Aufwärtstrebens, während die Weidelich-Zwillinge und Louis Wohlwend in Gestalt von Strebertum, politischem Opportunismus, Korruption und Spekulation dessen negative Seite zur Anschauung bringen. Über die akzentuierten plottechnischen ‚Verstrickungen‘ in Gestalt der Doppelhochzeit der Salander-Töchter Netti und Setti mit den Weidelich-Zwillingen Julian und Isidor und des zwei- bzw. beinahe dreifachen Betrugs Wohlwends an Salander wird zugleich aber deren unhintergebarerer Zusammenhang in einer janusköpfigen Doppelgestalt des Aufwärtstrebens in einer globalisierten Moderne angedeutet.

II.1 Miszellenität und Serialität als Verfahren ‚lebendigen Darstellens‘

Kellers explizit am modernen naturalistischen Roman geschulter Versuch einer erzählerischen Neuorientierung, um „vor Thorschluss noch aus dem ewigen Re-

⁶ Exemplarisch kann man dies in den Kapiteln der ersten Folge beobachten, in denen zunächst Salanders Heimkehr von seinem ersten Brasilienaufenthalt (I), dann, in einer erinnernden Rückblende, dessen Ursache in Gestalt des ersten Betrugs Wohlwends (II), anschließend die Situation der zurückgebliebenen Familie und das Wiedersehen und abschließend der erneute Betrug Wohlwends und das Zusammentreffen mit diesem (III) im Zentrum stehen.

ferien heraus- und in das lebendige Darstellen hineinzukommen, ohne daß ich just auf endlose Dialoge ausgehe“ (Brief an Paul Heyse vom 30.01.1882; XXIV, 17), dokumentiert sich dabei zunächst in der an Spielhagens Theorie des Romans orientierten Ausschaltung der Erzählerinstanz mittels erzähltechnischer Verlagerung des Erzählens ins Innere des Helden als Perspektiv- und Integrationsfigur (Ritchie 1957, 53; Merkel-Nipperdey 1959, 15; Binder 2007, 156; Graef 1992, 124–126). Damit liegt der Text ganz nah an der in der *Deutschen Rundschau* u. a. in Wilhelm Scherers Sammelrezension „Zur Technik der modernen Erzählung“⁷ zu Tage tretenden, durchaus positiven, aber nicht unkritischen Lesart von Spielhagens Romantheorie. In deren Horizont betont Scherer zum einen, dass im besprochenen Roman Spielhagens (*Platt Land*) mit der indirekten Vorführung der Ereignisse „durch das Medium des Helden“, der zwischen Leser und Erscheinungen des Romans tritt, eine „eigenthümliche Wendung“ des „Princip[s] der Objectivität“ (1879, 155) vorliegt. Indem so „der Held fortwährend auf der Scene“ (Scherer 1879, 156) steht und der Roman vorwiegend „mit Monologen und Dialogen“ operiert (Scherer 1879, 157), rückt er in die Nähe des Dramas. Zum anderen warnt Scherer aber ausdrücklich vor dem gänzlichen Verzicht auf Erzählerkommentare, mit denen eine „ganze Reihe schöner und edler Effecte“ verbunden sei, wie das Gefühl des Lesers klüger zu sein als die Figuren und das daraus resultierende Mitleid für diese. Außerdem leide das „Totalbild“ sonst darunter, dass es durch „die Augen eines wenig bedeutenden Menschen“ (Scherer 1879, 156) wahrgenommen werde. Zusammenfassend kommt Scherer zum Urteil, dass es sich bei Spielhagen um einen „Triumph der Technik“ handle, aber fraglich bleibe, ob dieser auch ein „Triumph der Poesie“ (Scherer 1879, 157) sei.

Parallel dazu bedient sich Keller zwar der von Scherer herausgearbeiteten Variante des Spielhagen'schen Objektivitätsprinzips, aber im Verlauf des Romans halten vermehrt indirekt Erzählerkommentare wieder Einzug. Diese sind zuweilen allerdings nur schwer von der Figurenrede Martins, aber insbesondere auch Marie Salanders zu differenzieren (Merkel-Nipperdey 1959, 24; Graef 1992, 127–130; Kaiser 1998, 165). Vor allem letzteres erlaubt den Leserinnen und Lesern eine kritische Reflexion der liberalen Ideale des ‚Helden‘ und des primär durch ihn perspektivierten Bildes des Zeitalters.

Der entscheidende Effekt der weitgehend durch die Anschauung des Helden bzw. der Figuren vermittelten szenischen als ‚lebendigen‘ Darstellungswei-

7 Da die *Rundschau* im gleichen Jahrgang auch „Gedichte“ von Keller publiziert, ist es durchaus naheliegend, dass dieser Scherers Artikel kannte. Diese und weitere Darstellungen des modernen Romans in einer ganzen Reihe von weiteren *Rundschau*-Artikeln ließe sich für eine Verortung des *Salander* im Kontext der zeitgenössischen Romanpoetik fruchtbar machen.

se ist allerdings, dass die insgesamt überschaubare Handlung von einem „panoramaartigen Nebeneinander einer Vielheit“ von miszellanen kleinen Erzählformen wie ‚(Raum-)Szenen‘ (Merkel-Nipperdey 1959, 124), „Episoden“ (Merkel-Nipperdey 1959, 40), „Einzelbildern“ (Neumann 1982, 289) und Anekdoten durchsetzt wird.⁸ Der Roman als solcher setzt sich im Rahmen einer Ästhetik der Serialität dergestalt allererst als komplexes kompositionelles Gebilde miszellaner Kleinformen zusammen.⁹

Variierende und variable Szenen des ‚Aufwärtsstrebens‘

Es handelt sich (ohne Anspruch auf Vollständigkeit und z. T. mit Begrifflichkeiten Merkel-Nipperdeys¹⁰) zunächst um die „Mama-Mutterszene“ (MS 1/I, 1–5), die „Kinderszene“ (MS 1/III, 15–18, die „Krebsfängerszene“ (MS 2/VI, 166–168), die „Handwerkerszene“ (MS 2/VIII, 174–176) die Tanzszenen (MS 3/VIII, 8–12), die Gartenszene (MS 3/X 17–21), die erste „Würfelszene“ (MS 3/XI, 31–32), die erste „Ratszene“ (MS 4/XII, 264–266), die „Verlobungsszene“ (MS 4/XII, 269–273), die „Trompeterszene“ (MS 4/XIII, 282), die „Pfarrerszene“ (MS 4/XIII, 282–285), die zweite „Würfelszene“ (MS 4/XIII, 288–289), die zweite „Ratszene“ (MS 5, 323; MS 4/XIII, 98), die erste „Myrrhaszene“ (MS 5/XV, 350–351), die „Spiegelszene“ (MS 6/XVI, 141–142), die Festszene (MS 6/XVI, 143–144), die „Zusammenbruchszene“ (MS 7/XVII, 321–331) und die zweite Myrrhaszene (MS 7/XIX, 356). Wobei diese mit der Handlung verflochtenen Einzelszenen in der Regel als Abfolge aus einem statischen, anschaulich-bildhaften Teil – einer Szenerie –, einem dynamisierenden Dialog und einer anschließend (oft doppelten) Kommentierung aus Figuren- und/oder Erzählerperspektive bestehen (Merkel-Nipperdey 1959, 69–86).

Einleitend kommt so in der „Mama-Mutterszene“ zunächst das allseitige Aufwärtsstreben infolge fortschreitender Demokratisierung ausgehend vom Bil-

⁸ Dies steht tendenziell im Gegensatz zu Zumbuschs Diagnose, vom „rasante[n] Geradeauszählen“ des Romans mit „größter Zeitökonomie“ und weitgehend ohne „Digressionen“, wenngleich auch sie letztlich eine „eigenartige Verflechtung von Voranschreiten und Wiederholen“ Zumbusch (2018, 242) herausarbeitet.

⁹ Vgl. dazu Ritchie (1957, 219–221), Pizer (1992, 3), Selbmann (2001, 117) und Zumbusch (2018, 229), die allerdings allesamt lediglich unterschiedliche Formen und Aspekte der Repetition, Duplikation, Wiederholung und Wiederkehr als zentrale Strukturmomente des Textes herausarbeiten. Lediglich Kaiser verweist mit dem Rekurs auf die „variierende[n] Reprisen“ und „das Schematische“ (1998, 168) des Textes zumindest implizit auf dessen Serialität.

¹⁰ Vgl. zu den Begrifflichkeiten und entsprechenden Szenen Merkel-Nipperdey (1959, 42–48, 22–24, 51–56, 56–59, 96, 59–62, 100, 17–19, 92, 62–65 und 65–68).

de des alten Brunnens im „Zeisig“ pointiert zur Darstellung, in dem „statt einem eisernen Brunnenrohre“ ein „abgesägter Flintenlauf“ als „Zeichen friedlicher Wehrkraft“ steckt, was für den heimkehrenden Martin Salander zum Anlass für eine erste kritische Gegenwartsreflexion wird: „Aber schon hängt in jedem Hause, wie ich vernehme, das gezogene Gewehr und harrt der ersten Prüfung; möge sie der Heimath lange erspart bleiben!“ (MS 1/I, 2) Die so subtil beobachtete latente Gewalt des Emporkommens wird allerdings bereits im anschließenden Streit des (vom Vater unerkannten) Salander-Sprößlings mit den Weidlich-Zwillingen um die richtige Bezeichnung des weiblichen Elternteils stellvertretend ausagiert (Zumbusch 2018, 232–233). Im Rahmen des darauffolgenden Dialogs werden in Gestalt von Amelie und Jakob Weidlich die überheblich-parvenühaftere wie die bescheiden-strebsame Variante des Aufwärtsstrebens kontrastierend gegenübergestellt. Denn sie konstatiert, dass „Alle das gleiche Recht haben emporzukommen“ und will zum Zeichen des eigenen sozialen Aufstiegs von den Kindern nur noch ‚vornehm‘ als „Mama“ und nicht mehr einfach als „Mutter“ bezeichnet werden, während er zwar bemerkt „[d]ie Gleichheit ist allerdings vorhanden und Alle streben wir aufwärts“, dabei aber dezidiert ein „Vater“ (MS 1/I, 4) bleiben will. Er begründet dies mit der Befürchtung, dass mit dem „Papatitel“ zugleich das ‚Hinaufschrauben der Steuern‘ für die neuen vermeintlich „Wohlhabenden und Führnehmen“ verbunden sein könnte, wie der „Herr Pfarrer in der Schulpflege zu verstehen gegeben [habe], wo die Sache zur Sprache kam“. Dort wurde das Bezeichnungsproblem anschließend dadurch reguliert, dass „in der Schule von gleichheitswegen das Wort Papa zu vermeiden und bei Reich und Arm nur Vater zu sagen“ (MS 1/I, 5) sei. So wird die in dieser Szene zufällig beobachtete Verbindung des demokratischen Freiheits- und Gleichheitsgedankens mit dem allseitigen Aufwärtsstreben zum Signum der neuen Zeit. Diese wird im weiteren Verlauf des Romans dann immer wieder in variierender serieller Fortsetzung in einer Vielzahl der Szenen kaleidoskopartig beleuchtet, indem idealistische, illusorische, komische, fehlgeleitete, destruktive, boshafte und kriminelle Facetten eines solchen Aufwärtsstrebens in immer neuen, wechselnden Konstellationen jeweils kontrastiv gegenübergestellt werden. Dabei sind die miszellanen Szenen mit der Handlung im engeren Sinne, aber auch untereinander nur lose als serielle Variationen dieses Leitmotivs verbunden und scheinen in ihrer Reihenfolge zuweilen sogar austauschbar (Ritchie 1957, 217; Merkel-Nipperdey 1959, 40).¹¹

¹¹ Dem entspricht auch die beobachtete Modifikation von Kellers Arbeitsweise bei der Abfassung des Romans in Gestalt eines „flexible[n] Zettel-System[s]“, das „Einzeleinheiten auf kleinen, querformatigen und festen Karten, die handlich sind und sich für ein beliebiges Umordnen, Ergänzen und Ausschneiden eignen“ (XXIV, 341), verzeichnet, in Abgrenzung von seinem

Erzählte Episoden als *Mise en abyme*

Neben dieser Grundstruktur der seriellen Variation des Romanthemas in Gestalt in die Handlung eingestreuter und im Extremfall austauschbarer miszellaner Einzelszenen findet sich auf der makrostrukturellen Ebene des Romans mit Maries Erdmännchen-Märchen (MS 1/III, 18–20), der Kleinpeter- (MS 5/XIV, 324–332) und der Laufkäfer-Episode (MS 4/XIII, 275–276) als eingeflochtenen Erzählungen, die je unterschiedlich *mise en abyme*-artig Aspekte der Gesamtkonstellation des Romans aufgreifen, eine weitere Form serieller Ästhetik.

Im Erdmännchen-Märchen wird die in Gestalt der Brasilienaufenthalte Martins und Arnolds auch andernorts thematisierte Auswanderung der „gescheiten Leutlein“ angesichts der Ausartung des „großen Volkes“ (MS 1/III, 19) als weitere Erscheinungsform zeitgenössischen Aufwärtsstrebens in Gestalt des gedächtnistragenden „letzten Weiblein[s]“ (MS 1/III, 20) der unter dem Regenbogen wohnenden Erdmännchen, die Niedergang und Aussterben des Geschlechts durch Auswanderung zu umgehen suchen und dabei ausufernde Abschiedsbankette feiern, variierend ausbuchstabiert. Dies lässt sich zum einen einerseits kontrastiv auf die zuvor geschilderte Nahrungsknappheit in der „Kinderszene“ wie andererseits selbstreflexiv auf Marie Salander als Erzählerin des Märchens beziehen. Denn diese besinnt sich im Anschluss an die Erzählung ihrer letzten finanziellen Notreserve in Gestalt ihres Taufgeschenks, einer „uralte[n] Hohl Münze“, die nicht nur parallel zum „Goldschüsselchen“ des „letzten Weiblein“ als „glänzendes goldenes Regenbogenschüsselchen“ bezeichnet wird, sondern Marie selbst sich auch so vorkommen lässt, „als ob sie das ausgewanderte Erd- oder Bergweibchen wäre“ (MS 1/III, 20, vgl. Kaiser 1998, 164). Wenn zuvor in der „Kinderszene“, in der die letzten Gäste, die sich in Maries unrentables Ausflugslokal verirren, die mühsam zur Verköstigung der hungernden eigenen Kinder aufgesparten verbleibenden Vorräte teils selbst verspeisen, teils spielerisch an vorbeikommende Kinder, u. a. die Weidelich-Zwillinge, ‚verfüttern‘, ohne dafür zu bezahlen, und dies aus Maries Perspektive wie folgt kommentierend als „der Welt Lauf“ reflektiert wird, im Zuge dessen „die Einen verschlangen was den Anderen bestimmt war“ (MS1/II/, 17)¹², dann lässt sich dies im Kontext der

bei anderen Erzählwerken zur Anwendung kommenden Notizbuch-System. So findet sich in den Paralipomena zum Roman auf einer entsprechenden Karte mit Notizen zum ursprünglich angedachten Ende des Romans in einer Schlusskatastrophe der Hinweis: „Vor oder nach dieser Katastrophe kann das Märchen vom Kampfe zwischen Feuer u Wasser episodisch aber organisch eingeschaltet werden“ (XXIV, 383).

¹² Vgl. zum „Lauf der Welt“ als Kellers Metapher für eine „[a]teleologische Wirklichkeitsauffassung“ in der Zweitfassung des *Grünen Heinrich* Ajouri (2007, 331–335). Auch hier ist es eine

Auswanderungsthematik des Märchens zum anderen durchaus auch als pointierte Formel des Kolonialismus und damit als weitere variierende Wiederaufnahme dieses zentralen, aber meist nur implizit verhandelten Romanthemas lesen. Zumal sich Marie im weiteren Verlauf just den so konstatierten Weltlauf zunutze macht, wenn sie statt der gescheiterten Gastwirtschaft mit Hilfe Martins brasilianischer Errungenschaften einen lukrativen Kolonialwarenhandel aufzieht.

In der Kleinpeter-Episode wird die Familiengeschichte von Salanders Amtsvorgänger im Rat als Parallel- und Kontrastfigur zu Martin erzählt. Es handelt sich bei diesem um den Erben eines Handelshauses mit einer eitlen und überheblichen Ehefrau, die als Parallelfigur zu Amelie Weidlich konzipiert ist und beiläufig auch als ein „Extract“ (MS 5/XIV, 331) eines allgemeinen Frauenwesens der Zeit charakterisiert wird¹³, sowie zwei verschwenderischen und betrügerischen Söhnen, die wiederum als Parallelfiguren zu den Weidlich-Zwillingen angelegt sind. Kleinpeter kommt durch das verschwenderische Leben der Frau und Betrügereien der Söhne von diesen bedrängt in die Versuchung, zur Vermeidung des Bankrotts Steuergelder zu veruntreuen, kann dieser aber widerstehen. So wird eine doppelte Parallelgeschichte zu den Familiengeschichten der Salanders und Weidelichs erzählt, die einzelne Elemente beider rekombinierend variiert und so *mise en abyme*-artig ausstellt, dass es sich bei all dem gerade nicht um Ausnahmefälle, sondern um typische Zeiterscheinungen handelt, in denen der positive oder negative Ausgang des Aufwärtsstrebens nur von kleinen Zufällen abhängt und durchaus kontingent scheint (Merkel Nipperdey 1959, 114).

In der Laufkäfer-Episode, die Arnold seinem Vater in einem Brief kolportiert, wird schließlich das im Roman illustrierte Aufwärtsstreben im Bild des „Fortschritt[s]“ aufgegriffen, der „nur ein blindes Hasten nach dem Ende hin“ sei und einem „Laufkäfer“ gleiche, „der über eine runde Tischplatte wegrenne und, am Rande angelangt, auf den Boden falle, oder höchstens dem Rande entlang im Kreise herumlaufe, wenn er nicht vorziehe, umzukehren und zurückzurennen, wo er dann auf der entgegengesetzten Seite wieder an den Rand komme“. Dieses wird von vom lächelnden Alten, dem Arnold es zuschreibt, für ein Plädoyer zum „bedächtigen, beharrlichen Ausbau des Geschaffenen“ (MS 4/XIII, 275) genutzt, wobei dieser offenkundig als Kontrastfigur zu Arnolds Vater

Verkettung von Zufällen, die zum konstatierten tragischen Ausgang der „Kinderszene“ (aber parallel auch zum glücklichen Ausgang des Märchenerzählens) führt.

¹³ Vgl. zur gegenderten Diagnose einer primär weiblichen Überheblichkeit im Rahmen des Aufwärtsstrebens auch Weidelichs entsprechenden Kommentar zum allgemeinen Aufwärtsstreben: „Am eifrigsten sind die Weiber dahinter her [...]“ (MS 1/I, 5).

Martin konzipiert ist, der dessen Laufkäfer-Gleichnis folgerichtig als Kritik an ihm als „Mann des Fortschrittes“ (MS 4/XIII, 276) versteht.¹⁴ Cornelia Zumbusch liest das Gleichnis vom „rastlose[n] Rasen“ des Laufkäfers, das „Modernisierung [...] wahlweise als unbeirrtes Zuhasten auf eine Katastrophe, als Wiederholung des Bekannten oder als Regression ins Alte“ interpretierbar macht, folgerichtig nicht nur als „Demontage einer Jahrhundertideologie“ des Fortschritts, sondern auch als selbstreflexive Kommentierung der durch „Wiederholungsstrukturen“ geprägten „eigene[n] Erzählform“, was sie dann allerdings unter dem ‚Topos der Wiederkehr‘ subsumiert (Zumbusch 2018, 239–242) und nicht, wie hier vorgeschlagen, als durchaus innovative Ästhetik der Serialität im Spannungsfeld von Wiederholung und Differenz, Schema und Variation identifiziert.

Anekdoten als Variationen und Multiplikationen des ökonomischen Emporkommens als moralischem Niedergang

Die bislang beobachtete serielle Variation des zeitgenössischen Aufwärtstrebens in den Szenen und Episoden des Romans findet sich auf makrostruktureller Ebene aber auch noch in einer Reihe anderer miszellaner kleiner Erzählformen, wie in Settis Lautenspiel-Anekdote (MS 5/XV, 341–342), Martins Barbier-

14 Arnold schildert seinem Vater die Episode als Auslöser seines eigenen „lebhaften Drang [es]“ nach „historischen Studien“ (MS 4/XIII, 275), was in der Forschung zum durchaus kontroversen Abgleich der hier vertretenen Position mit der des zeitgenössischen Historismus geführt hat. In dessen Kontext wird u. a. die Vorbildlichkeit des Ranke-Schülers Jacob Burckhardt (Graef 1992, 98–102) behauptet, aber zugleich auch die gänzliche Ablehnung/Verabschiedung des Historismus (jenseits von dessen Lesart als bloße „historisch-philologisch[e] Verfahrensweise“) zugunsten eines naturwissenschaftlich fundierten Denkens ‚nach der (National-)Geschichte‘ konstatiert (Bae 2000, 152). In der *Deutschen Rundschau* korrespondiert die Episode mit einem Artikel von Julian Schmidt zu „Leopold von Ranke“ im vorausgehenden Heft, dessen Einbezug der Diskussion eine neue Facette abgewinnen lässt. In diesem würdigt der Ranke-Schüler und Philologe gerade das, dem des „epische[n] Dichter[s]“ vergleichbare, literarische Darstellungsverfahren seines Lehrers, der im Rahmen einer „zerstreuten Darstellung“ „Einzelnes heraus[greift], auf das er ein scharfes Licht fallen lässt, und [...] über das andere leicht hinweg[geht]“ (1886, 218), wobei im Zentrum das einprägsame „lebendige farbenfrohe Bild“ (1886, 222) als eigenwillige Form der ästhetischen „Objectivität“ (1886, 228–229 und 235) jenseits moralischer Betrachtung steht. Darin spiegelt sich nicht nur das episodische Darstellungsverfahren des zukünftigen Historikers Arnold mit seinem zentralen Bild des Laufkäfers, sondern zugleich auch das des gesamten Romans. Vgl. zur Erzählweise des *Salander*, die einzelne, bezeichnende Szenen herausgreift und dazwischenliegende Zeitstrecken rafft, Merkel-Nipperdey (1959, 106), die ja auch den anschaulich-bildhaften Charakter des objektiven Darstellungsverfahrens herausstellt.

Anekdote (MS 7/XVII, 331) und Möni Wigharts Anekdote von den zwei Brüdern (MS 7/XIX, 340), wo jeweils das ökonomische Emporkommen als moralischer Niedergang in Szene gesetzt wird.

Mit der Lautenspiel-Anekdote erzählt Setti die sprichwörtlich gewordene Geschichte ihres gemeinsamen Wohnhauses mit Isidor, die von einem geizigen Junker handelt, der seine sechs Töchter dort versteckt, weil er sein Vermögen nicht an die Aussteuer verlieren will und so erneut das Thema des finanziellen Aufwärtsstrebens variiert, indem sie Geiz als mögliche Folgeerscheinung in den Blick nimmt. Dies wird dem Junker aber zum Verhängnis, weil das melancholische Lautenspiel seiner eingeschlossenen Töchter nun die Freier umso zahlreicher anlockt, was ihn schließlich angesichts des nun doch durch die Aussteuer verminderten (wenngleich noch ausreichend vorhandenen) Guts in den Selbstmord treibt, der sich im Sprichwort „Er kann sich ja hängen, wie der Junker im Lautenspiel“ (MS 5/XV, 342) niederschlägt und so Aufwärtsstreben als (nicht nur) moralischen Niedergang in Szene setzt.

Diese negative Lesart des zeitgenössischen Aufwärtsstrebens aktualisiert auch die Barbier-Anekdote (MS 7/XVII, 331). In dieser berichtet Martin, dass ein anderer Kunde, den er am Morgen dort getroffen hat, während seiner Rasur gleich vier Bekannte vorbeikommen sah, die Verwandte im Zuchthaus sitzen haben. Damit spiegelt die Anekdote nicht nur die zwischenzeitlich durch die Verhaftung des betrügerischen Isidors eingetretene Situation der Salanders nachträglich ironisch, sondern multipliziert diese zugleich auch und verdeutlicht sie so als charakteristische Zeiterscheinung.

Die von Möni Wighart nach Julians Flucht zum Besten gegebene Anekdote handelt erneut vom „traurig-lächerliche[n] Phänomen“ zweier „reiche[r] Geizhälse[]“ (MS 7/XIX, 341). Die beiden wegen einer Erbschaft zerstrittenen Brüder, ein „reicher, filziger alter Bauer“ und ein „bekannter Wucherer“, „betrachteten sich gegenseitig als den Fluch ihres Daseins, ohne alle Noth, da jeder für sich genug hätte“ (MS 7/XIX, 340) und werden von Julian als Schuldner und Gläubiger in einen noch kurz vor der Flucht gefälschten und anschließend belasteten Pfandbrief eingetragen. Als in einer Verhandlung die Sache ans Licht kommt, zerfleischen sie sich gegenseitig, statt gemeinsam den Betrug zu beklagen, und bieten so in einer weiteren Variation des ökonomischen Aufwärtsstrebens als moralischem Niedergang ein „widerwärtiges Beispiel, wohin der elende Geiz und Neid sogar ein Paar betagter Brüder treiben kann“ (MS 7/XIX, 341).

Figurenverdopplungen und variierende, rekombinierende und komplementäre Figurenspiegelungen: (Per-)Mutationen des Aufwärtstrebens

Auf der makrostrukturellen Ebene sind dann als weitere Formen einer seriellen Ästhetik auch noch die zahlreichen Figurendopplungen und variierenden, rekombinierenden und komplementären Figurenspiegelungen zu nennen. Zunächst die in ihrer Charakterlosigkeit und Typisierung weitgehend austauschbaren Weidelich-Zwillinge und Salander-Töchter, die Arnold je unterschiedlich als lächerliche „Kinder ihrer Zeit“ (Müller 2014, 126) in Szene setzt. Zum einen durch die Verballhornung der eigenen Schwestern als „Snetti“ (MS 3/XI, 26). Zum andern, indem er das einzige Unterscheidungsmerkmal der Zwillinge, jeweils ein ‚mutiertes‘ Ohrläppchen, das beim einen mehr einem „Spritzkuchen“, beim anderen mehr einem „Muschelnudelchen“ gleicht, zunächst als „Ueberbleibsel einer untergegangenen Form, oder die Anfänge einer neuen, zukünftigen“ qualifiziert, um anschließend die antizipierte Eheschließung der beiden Geschwisterpaare als Versuch zu beschreiben „nach der Selektionstheorie eine neue Art von wickelohrigen Menschen zu stiften!“ (MS 3/VIII, 12)¹⁵

Hinzu kommen neben den bereits zu beobachtenden Spiegelungen Maries im „letzten Weiblein“ der Erdmännchen (Kaiser 1998, 164) und Martins in Jakob Weidelich und Kleinpeter (sowie Amelie Weidlichs und der Zwillinge in dessen Frau und Söhnen) (Binder 2007, 166) noch Arnolds variierende Spiegelung seiner Eltern, deren positive Charaktereigenschaften er in einer Merkmalspermutation rekombinierend in sich vereinigt (Merkel-Nipperdey 1959, 119; Zumbusch 2018, 242), die Spiegelung der Negativcharaktere Wohlwends und der Weidelich-Zwillinge und die komplementär-kontrastierende Gegenüberstellung von Martin und Wohlwend (Laufhütte 1990, 38) sowie Marie und Myrrha, aber auch Amelie und Jakob Weidelich und Martin und Marie Salander als komplementäre (Ehe-)Paare (Laufhütte 1990, 38).

¹⁵ Wobei diese Figurenverdopplung zunächst allgemein als zeitkritisches Indiz für „Charakterlosigkeit“ (von Passavant 1978, 97) bzw. als Symptom der „Seelenlosigkeit“ des späten Kapitalismus der Gründerzeit (Pizer 1992, 12) oder als in Szene setzen der „Fungibilität des einzelnen“ in der Moderne (Kaiser 1998, 169) gelesen und zuletzt über die „aufgerufene Spiral- oder Kreisform“ der Ohrläppchen mit dem zeitgenössischen Topos der „Wiederkehr des Gleichen“ (Zumbusch 2018, 239 und 241) verbunden worden ist.

Mikrostrukturelle variierende Rekurrenzen von Situationen, Motiven und Phrasen zur Figurencharakterisierung und -typisierung

Mit diesen vielfältigen makrostrukturellen seriellen Darstellungsformen geht auf einer mikrostrukturellen Ebene die serielle Wiederholung und Variation von parallel gestalteten Situationen, Motiven und Phrasen zur Figurencharakterisierung einher. So spiegelt etwa Isidors auf kurzfristige Gewinnmaximierung zielender Plan zu Abholzung und Verkauf der Buchen um das Lautenspiel, dem Salander mit dem Hinweis auf dessen langfristige ökologischen wie existenziellen Konsequenzen begegnet, dass diese Buchen, ja „allein“ das Anwesen „vor den Schlamm und Schuttmassen“ schützen, „die der abgeholzte Berg herunterwältzen wird“ (MS 5/XV, 341), mit der vorhergehenden Abholzung der Bäume um Maries Gastwirtschaft. Auch diese sollten ja der Expansion von Stadt und Verkehr dienen, zerstörten aber allein die Existenz der Gastwirtschaft, was von Salander mit „Das sind ja wahre Lumpen, die sich selbst das Klima verhunzen!“ kommentiert wird (MS 1 3/III, 25). Dieser Kommentar lässt sich dann entsprechend später auch auf Isidor übertragen. Das falsche Intonieren der Musiker und Sänger bei der Volkshochzeit (MS 4/XIII, 281) korrespondiert, wie Marie beobachtet, mit Wohlwends schiefem Vortrag von Schillers „Bürgschaft“ (MS 1/II 9–10) und wird an dieser Stelle genutzt, um Martins unterschiedliche Beurteilung des gleichen Sachverhalts und damit seine allgemeine Wankelmütigkeit und Nachgiebigkeit exemplarisch ironisch zu beleuchten. Der sehnsüchtige idealisierende Blick Nettis und Settis, die „in schönen Morgen- oder Abendstunden zuweilen die Berghöhe, wo man das Haus des Notars am Lindenberg und dasjenige des Notars im Lautenspiel sehen konnte“ erstiegen und mit dem „Doppelglas“ auf und in die beiden Wohnhäuser der Verlobten blickten und „mit beseelten Augen in dem Ferneblau [forschten], welches die darin entrückten Gegenstände ihrer Liebeswahl noch tausendmal verschönerte“ (MS 4/XII, 268), wiederholt komplementär variierend den entsprechenden Panoramablick der Weidlich-Eltern. Denn auch diese bestiegen zuvor „zu einer gewissen Jahreszeit Abends, bei schönem Wetter, die Anhöhen über dem Zeisighofe“ und konnten dann „in der Ferne die weißen Mauern und die Fenster beider Häuser im Scheine der niedergehenden Sonne schimmern und funkeln sehen“ (MS 4/XII, 264). Durch die nur leicht variierende verstärkende Wiederholung deutet sich so schon der gleichermaßen illusorische Charakter der jeweils perspektivisch mit den Weidlich-Zwillingen verbundenen Zukunftsvisionen von Eltern wie Verlobten an. Im späteren ausbleibenden Kontakt der Weidlich-Zwillinge mit den Eltern und untereinander (MS 7/XVII, 321–322) spiegelt sich das entsprechende Verhalten der Salander-Zwillinge (MS 5/XV, 336; MS 7/XVII, 323–324). Das intime Anstoßen von Martin mit Myrrha auf deren „Gesundheit“ (MS 6/XVI

137)¹⁶ variiert strukturell im Ausschluss Wohlwends bzw. Amelies als jeweils Dritten und im Wortlaut das entsprechende von Martin mit Marie anlässlich der Doppelhochzeit, wobei damit einerseits implizit bereits die Vorausdeutung auf den zukünftigen, alternden „Narren“ Salander (MS 4/XIII, 281–282) bzw. die explizite Reflexion über dessen „gutmüthige Torheit“ (MS 6/XVI, 137) verbunden wird.

Die „Mama-Mutterszene“ findet im Verlauf des Romans gleich zweimal eine variierte Reprise. Zum einen in der „Tanzszene“, in der ironisch sowohl die unterschiedlichen Bezeichnungen für das weibliche Elternteil in Weidelich- und Salanderfamilie als auch das damit verbundene Thema des finanziellen wie sozialen Aufwärtstrebens gleichermaßen in Erinnerung gerufen wie aktualisiert werden:

Jetzt dämmerte es wie eine Erinnerung in Salanders Seele; er sah nach und nach die runden Bübchen mit ihren Schürzen, von denen freilich an den vor ihm stehenden Heranwüchslingen keine Spur mehr zu erkennen war.

„Und was macht die *Mama*? Lebt sie noch?“ fragte er weiter.

„Sie ist auch dort am Tisch und ganz gesund!“ lautete die Antwort.

„Das freut mich! Und ihr jungen Leute wollt also auch studieren? Und was, wenn man fragen darf?“

„Das wissen wir noch nicht! Vielleicht die Rechte, Einer vielleicht Medicin!“ sagte Julian; Isidor fügte hinzu: „Wir können auch Professoren werden, wenn wir wollen, weil sie jetzt so hoch bezahlt werden, sagt die *Mama*; nur sollten wir hier bleiben.“

„Gut so!“ erwiderte Herr Salander; „nun wollen wir aber doch sehen, wo die *Mutter* ist! Kommt, Kinder!“ (MS 3/VIII, 9; Hervorh. D. G.)

Zum anderen in der „Zusammenbruchszone“, in der Mutter Weidelich angesichts der späteren Entlarvung und polizeilichen wie juristischen Verfolgung der betrügerischen Söhne mit dem in der „Mama-Mutter-Szene“ erworbenen extravaganten und unpassenden Hut just das Symbol des damals eingeforderten und antizipierten sozialen Aufstiegs mit den Worten „ich hab genug von der Herrlichkeit“ (MS 7/XVII, 329) in den Fluss wirft.

Schließlich wird die ins Gegenteil verkehrende variierte Wiederholung der Formel „der Mensch ändert sich nicht bis er zerbricht“ zum Ausgangspunkt der wechselseitigen komplementären Charakterisierung der Eheleute Salander. So urteilt Marie über den unverbesserlichen illusionären Idealisten Martin ganz pragmatisch „der ändert sich nicht, bis er zerbricht“, während der parallel dazu wankelmütig über seine Frau, die nüchterne, realistische Pragmatikerin, sin-

¹⁶ Vgl. dazu auch Ritchie (1957, 220), der in diesem Zusammenhang auf die Gemeinsamkeiten und Differenzen zu ähnlichen Darstellungsverfahren des zeitgenössischen naturalistischen Romans hinweist.

niert: „Hier kann man wahrlich nicht sagen, der Mensch ändert sich, bis er zerbricht. Stets, wenn man es am wenigsten denkt, bringt sie ein neues Licht zu Tag! Freilich, da sie hiermit stets dieselbe bleibt, kann man doch nicht sagen, sie ändere sich!“ (MS 6/XVI, 127–128, vgl. Laufhütte 1990)¹⁷

Auch die den Wortlaut nur leicht variierende Rekurrenz der (sozial-)darwinistischen Formel vom „Kampf ums Dasein“ als „Martyrium [des Jahrhunderts]“ mit der Wohlwend und Julian jeweils ihre Taten gleichermaßen zu erklären wie zu rechtfertigen suchen, wenn ersterer sich in der „Krebsfängerszene“ als „Opfer des Verkehrs“ (MS 2/VIII, 167) inszeniert und letzterer in seinem Brief aus dem Gefängnis „den von einer philisterhaften und gelddürstigen Krämerwelt mir aufoctroyierten Fehltritt“ (MS 7/XVIII, 339) entschuldigt, dient so der typisierenden Charakterisierung der negativ besetzten Parallelfikturen (Ritchie 1957, 220).¹⁸ Auch Salander selbst spricht im Rekurs auf seine ansonsten weitgehend ausgesparten Brasilienaufenthalte von den „Urwäldern des Westens“, „wo nur Kampf und Ausrottung herrsche“ (MS 2/VI, 165). Überdies wird er vom Pfarrer als Mann aus dem „Volke“ beschrieben, „der sich durch Fleiß und Intelligenz emporgeschwungen“ hat und „[i]n fernen Welttheilen ums Dasein kämpfend [...] immer wieder mit der gerechten Siegesbeute zu den Seinigen zurück[kehrt]“ (MS 4/XIII, 283). Beides lässt durchaus auch Salanders eigene Verstrickung in die negativen Effekte des Aufwärtsstrebens in Gestalt des Kolonialismus erkennbar werden, der so als hintergründige Voraussetzung seines Idealismus und freigiebigen politischen Liberalismus in der Heimat beleuchtet wird. Die entsprechende zeitgenössische Verschiebung des sozialdarwinistischen Topos aus dem sozialökonomischen in den kolonialen Kontext (Puschner 2014, 99) deutet sich später auch in Julians bereits zitiertem Brief an, wenn dieser sich in dem von ihm beschworenen ‚Kampf ums Dasein‘ nur „einstweilen unterlegen“ sieht und als „Geflüchteter und Geächteter [...] besseren Zonen entgegen[eilt],

17 Sowohl Selbmann als auch Binder betonen die Modernität dieses Darstellungsverfahrens, dass als trügerisches „Spiel mit der Akkumulation von Zeichen, hinter denen eine besondere Sinnhaftigkeit und Bedeutung zu suchen sei“ Selbmann (2001, 180); vgl. Binder (2007, 166) die eigene Zeichenhaftigkeit selbstreflexiv ausstellt und dem Roman so gemeinsam mit dem bereits beobachteten szenischen, ‚objektiven‘ Darstellungsverfahren eine „schwankende, gleichsam doppelsinnige, keine geschlossene, sichere Weltsicht mehr suggerierende Erzählstrategie“ Binder (2007, 169) verleiht.

18 Zumbusch sieht durchaus zu Recht darin, dass diese Formel primär den negativ besetzten Figuren in den Mund gelegt wird, eine Distanzierung Kellers von „Positionen für die um 1880 die Bezeichnung Sozialdarwinismus geprägt worden ist“ (2018, 236), dieses pauschale Urteil lässt sich allerdings, wie zu zeigen sein wird, mit Blick auf den entsprechenden Diskurs der *Deutschen Rundschau*, in den sich *der Roman* einschreibt, noch präzisieren und differenzieren.

wo der freie Mannesgeist Raum zur Entfaltung hat“ und er in „kurzer Frist“ den konstatierten „Fehltritt“, parallel zu Salander, finanziell „gut zu machen“ (MS 4/XIII, 283) hofft.

Schließlich wiederholt das Abendessen der Salanders bei Arnolds Rückkehr aus Brasilien (MS 7/XIX, 358–359) ganz explizit variierend dasjenige bei Martins erster Rückkehr von dort (MS 1/III, 22–23) zu Beginn des Romans, was nicht nur eine zirkuläre Rückkehr zum Anfang der Geschichte insinuiert (Zumbusch 2018, 243), sondern angesichts des auf dieses erste Abendessen folgenden ernüchternden erneuten Bankrotts auch ein eher zweifelhaftes Licht auf die idyllische Schlusszenerie wirft.

II.2 Der Roman im ‚seriellen Erzählen‘ der *Deutschen Rundschau*: Moderne Ökonomie(n), (Sozial-)Darwinismus und Kolonialismus zwischen „Geld“ und „Leben“

Der Roman ist aber, wie eingangs bereits angedeutet, mit der so skizzierten intratextuellen Ästhetik der Serialität im Rahmen seiner miszellanen Schreibweise zugleich in das ‚serielle Erzählen‘ von Ökonomie, (Sozial-)Darwinismus und Kolonialismus in der *Deutschen Rundschau* integriert. So ist der über die Parallelfikturen Wohlwend, Isidor und Julian sowie die Kleinpeter-Episode und die eingeflochtenen Anekdoten variierend hervorgehobene betrügerische Umgang mit Geld als moralische Niedergangerscheinung des allgemeinen Aufwärtstrebens, die Gerhard Kaiser in seiner Analyse des *Salander* mit Zolas *L’Argent* in Verbindung bringt und als eine „Seltenheit in der deutschsprachigen Literatur“ (Kaiser 1998, 155) herausstreicht, in der Zeitschrift gleich Gegenstand zweier dieses Thema variierender Parallelgeschichten. Zum einen der Novelle „Geld“ von Karl Frenzel, die bereits vor Kellers Roman im Juli und August 1884 in zwei Fortsetzungsfolgen zum Abdruck kommt, und zum anderen der Novelle „Leben“ von Marie von Olfers, die 1886 just die durch das Ausbleiben der *Salander*-Folge entstandene Publikationslücke in der Frontstellung des August-Heftes füllt und dabei thematisch unmittelbar an die Schlusspassage der vorherigen *Salander*-Folge anschließt, in der in einer Reihe von *Salander* ‚aufgelesenen‘ Zeitungsmiszellen just noch weitere vermischte Variationen dieses Themas zum Besten gegeben werden (MS 6/XVI, 144–145).

In Frenzels Kriminalnovelle wird die Geschichte der kurzen, durch ein geheimnisvolles verlorengegangenes Damentaschentuch ausgelösten Bekanntschaft zwischen dem gleichermaßen rationalen wie idealistischen Buchhalter und Schiller-Leser Ernst Rösecke und der vergnügungs- und luxussüchtigen Do-

rothea Friedlos erzählt. Dies wird auch hier bereits eingangs als Variante des zeitgenössischen Excelsior-Diskurses markiert, wenn die mit Rösecke bekannte verwitwete Regierungsrätin Merck, mit dessen rechtschaffener Tochter Else sich der Buchhalter nach der Versuchung durch die exaltierte Adelige später verloben wird, diese ungewöhnliche Bekanntschaft mit „Früher kamen die Vornehmen mit uns armen Leuten nicht leicht zusammen, aber heutzutage? Gibt es da noch eine Entfernung zwischen Hoch und Niedrig? Alles ineinander und durcheinander“ (Frenzel 1884, 7) kommentiert. Friedlos hat ihren Hang zu Geldverschwendung und Schuldenmachen von ihrem Vater, dem Baron von Mannstadt, geerbt, der wiederum einst Röseckes Vater im Zuge eines Börsenkrachs durch seinen Bankrott und die anschließende Flucht nach Amerika um dessen bescheidendes Vermögen gebracht hatte. Der Vater beging daraufhin Selbstmord und Rösecke musste auf seinen Traum vom sozialen Aufstieg durch ein juristisches Studium verzichten und die Beamtenlaufbahn einschlagen. Dies ließ ihn mit der „Empfindung eines verfehlten Lebens“ und einer unstillbaren „Sehnsucht“ nach mehr zurück (Frenzel 1884, 3). Diese schlägt sich einerseits in seiner Vorliebe für zweifelhafte „Romane und Schauspiele“ (Frenzel 1884, 10) sowie „Schiller's Gedichte“ (Frenzel 1884, 173) nieder und dokumentiert sich andererseits in seiner von Else vermuteten Nähe zu den „Socialdemokraten“ (1884, 26). Mannstadts Tochter aber heiratete, um den mit ihrem exaltierten Leben verbundenen immensen Geldbedarf zu decken, den älteren idealistischen Geheimrat Friedlos. Während der „an einem großen Gesetze arbeite[], um Alle glücklich zu machen“ (Frenzel 1884, 26), hat sie dessen eigenes Vermögen unbemerkt schon weitgehend aufgebraucht. Deshalb macht sie bei ihrem dubiosen Ziehvater, dem als „Vampyr“ (Frenzel 1884, 171) in Szene gesetzten Börsenspekulanten und Kredithai Grau, der zugleich Röseckes Vermieter ist, immer wieder immer mehr Schulden, von denen ihr Gatte nichts wissen will. Bei einem ihrer Besuche dort verliert sie das besagte Taschentuch, das die Bekanntschaft zwischen Rösecke und ihr auslöst und sie zur ‚Verkörperung‘ „seine[r] unbestimmte[n] Sehnsucht, sein[er] Ideale von Schönheit und Bildung, von Anmuth und Würde, von einem großen und freien Dasein“ avancieren lässt. Am Ende entpuppt sie sich aber als „gefallener Engel“, dessen „Füße [...] im Sumpfe [stecken]“ (Frenzel 1884, 174). Denn bei einem weiteren Besuch erleidet der alternende Ziehvater, von dem Friedlos erneut 10000 Mark erbeten hatte, um „Schulden beim Banquier“ zurückzuzahlen und „Rechnungen bei den Modewarenmagazinen“ zu begleichen (Frenzel 1884, 186), durch ihr Verschulden einen Schlaganfall. Zuvor hat sie ihm sexuelle Avancen gemacht, als er ihr das Geld nicht ohne Weiteres überlassen mochte, ihn dann aber schroff zurückgewiesen. Da Friedlos ihn hilflos zurücklässt und beim ahnungslosen Rösecke mit der Ausrede Unterschuldfucht, vor dessen Nachbarn, dem russischen Spion Baron von Rognitten

auf der Flucht zu sein, um sich ein Alibi zu verschaffen, führt dies schließlich zu Graus qualvollem Tod, an dem sich Rösecke später mitschuldig fühlt. Es stellt sich im weiteren Verlauf heraus, das Grau Friedlos eine halbe Million Thaler vermacht, weil es scheinbar dem „Dämon Geld [gefiel] alle Begriffe von Schuld und Sühne, alle Forderungen der Gerechtigkeit ins Gegenteil zu verkehren“ (Frenzel 1884, 186). Daraufhin will sie sich vom verhassten Gatten trennen und eine Glücksspielreise zu den Casinos von Monte Carlo unternehmen. Zu dieser kommt es allerdings nicht mehr, weil der, als er von Schulden und Erbschaft erfährt, in einem Akt ausgleichender poetischer Gerechtigkeit zunächst sie und dann sich selbst wegen seiner verlorenen Beamtenehre erschießt. Die Novelle endet aber mit dem ironischen Zitat eines gleichermaßen reißerischen wie die Tatsachen verkehrenden Zeitungsartikels, der den Mord in Unkenntnis der wahren Zusammenhänge als Wahnsinnstat eines Mannes mit „zerrütteten Nerven“ in Szene setzt und die „verleumderischen Gerüchte“ über seine „feine und hochgebildete Frau“ verurteilt. Wenn dort zugleich ausgerechnet ihre „Herzengüte“ gepriesen wird (Frenzel 1884, 199), spiegelt dies abschließend die ‚verkehrte‘ Perspektive der zeitgenössischen Gesellschaft auf derartige moralische Abgründe der modernen Ökonomie wider.

Auch in Marie von Olfers Novelle steht ein Bankrott am Anfang der Geschichte, der allerdings, wengleich er zwischenzeitlich auch hier unter tragischen Umständen ein Menschenleben fordert, letztlich einen versöhnlichen Ausklang mit Happy End findet. Im Mittelpunkt steht Renat, der Erbe eines reichen Handlungshauses, der mit Spiel und liederlichem Leben dessen Bankrott ausgelöst hat. Bevor er dafür zur Rechenschaft gezogen werden kann, zündet er lebensmüde das Landgut seiner Familie an. Er entkommt mit seiner genussüchtigen und noch lebenshungrigen Verlobten Happy nur knapp den Flammen und versteckt sich anschließend bei den alten Pächtern des benachbarten Wirtshauses „Seestern“. Deren Sohn ist als Emporkömmling wiederum in den Niedergang des Handelshauses involviert gewesen und war vermeintlich bei der anschließenden Flucht ums Leben gekommen und hat den Eltern seinen kleinen Sohn zur Pflege hinterlassen. Er kehrt aber schließlich nach einigen Verwicklungen, die ihn als Söldner ins „Eis am Nordpol“ und die „Gluthitze Afrika's“ (Olfers 1886, 183) geführt haben, dorthin zurück, um mit dem so erwirtschafteten Geld seine frühere(n) Schuld(en) zu begleichen. Dort trifft er just ein, als sein Vater Renat bei einem neuerlichen Selbstmordversuch das Leben gerettet und sich selbst dabei tödlich verletzt hat, um sich gerade noch rechtzeitig am Sterbebett mit ihm zu versöhnen. Am Ende nimmt er aber den durch die tragischen Ereignisse wieder mit neuem Lebensmut befeuerten Erben, dessen lebenshungrige, schwangere Verlobte sowie seine verwitwete Mutter und den eigenen einst zurückgelassenen Sohn mit „nach fernen Kolonien“ in eine neue

„erträgliche Heimath“. In dieser führt die junge Generation auch noch Jahre später nach dem Tod der ‚Alten‘ ein glückliches Leben inmitten einer fröhlichen Kinderschar (Olfers 1886, 189).

Beide Novellen stellen so jeweils eine pessimistische wie optimistische Variation des gleichen Themas, der modernen Ökonomie von Kredit und Börsenspiel¹⁹ und den mit ihr verheißenen Glücksversprechen wie moralischen Abgründe dar, die Frenzel plakativ im janusköpfigen Bild der „Magie“ wie „Dämon[ie]“ des Gelds (Frenzel 1884, 14) fasst. Dieses wird auch in Kellers Roman mit der negativen Variante des Aufwärtsstrebens verbunden, wobei sich unschwer eine ganze Reihe von motivischen Parallelen zwischen den Novellen und dem Roman finden lassen: Die Flucht des Bankrotteurs von Mannstadt nach Amerika entspricht derjenigen der Kleinpeter-Söhne (MS 5/XIV, 331). Der Selbstmord von Röseckes Vater korrespondiert nicht nur mit den Selbstmordversuchen Renats, sondern auch mit dem sprichwörtlichen Freitod des Junkers vom Lautenspiel (MS 5/XV, 342). Die Vorliebe Dorotheas fürs Börsen- und Glücksspiel spiegelt sich genauso wie die damit verbundene moralische Indifferenz und kriminelle Energie im „Börsenspiel“ der Weidelich-Zwillinge (MS 7/XVIII, 338) sowie in „Börsenspiel“ und „Lotterien“ der vermischten Zeitungsmiszellen (MS 6/XVI, 144–145). Ihre Hinterlist, Prestige- und Genusssucht finden ihr Pendant nicht nur in der von Kleinpeters Frau (MS 5/XIV, 327–330), sondern zugleich auch in der Verschwendungssucht Happys (Olfers 1886, 166). Die finale Kolonialphantasie der Novelle von Olfers, findet sich schließlich in Julians bereits zitierter entsprechender Vision von „besseren Zonen“ (MS7/XVIII 339) wieder.

Bei Frenzel und Olfers wird allerdings jeweils detailliert ausbuchstabiert, was sich bei Keller lediglich als weitere, komplementäre alternative Variation seines Grundthemas nur angedeutet findet. Und während bei Frenzel mit der grausigen Wiederherstellung poetischer Gerechtigkeit und bei von Olfers mit dem aus der Krise hervortretenden geläuterten neuen Geschlecht je unterschiedlich ein gleichermaßen strenges moralisches Urteil über die Auswüchse der modernen Ökonomie gefällt wird, stehen mit Salanders Verstrickung in die globalisierte Welt des modernen (Waren- und Zahlungs-)Verkehrs zugleich auch diese liberalen, politisch-demokratischen Ideale und bürgerlichen Moralvorstellungen ‚auf dem Prüfstand‘ (Schönert 1996, 49).

Über derartige Motivrekurrenzen als ‚serielle Assoziationstechniken‘ schreibt sich der *Martin Salander* so aber nicht nur in das ‚thematisch serielle

¹⁹ Auch diese wird in der *Rundschau* in einer Reihe wirtschaftswissenschaftlicher Essays beleuchtet, die, wie z. B. K[arl]. T[heodor]. von Inama-Sternegg's „Das Zeitalter des Credits“ (1881), in die Lektüre des *Salander* miteinzubeziehen wären.

literarische Erzählen‘ der *Rundschau* ein, sondern zugleich, wiederum sehr viel deutlicher und differenzierter als die beiden anderen Novellen, auch in das ‚textsortenübergreifende serielle Erzählen‘ wissenschaftlicher Diskurse und Debatten.

So bemüht sich die *Rundschau* seit Ende der 1870er Jahre in einer Reihe von Artikeln um eine vor allem volkswirtschaftlich fundierte, theoretische Grundlegung des Kolonialismus, wie sie exemplarisch in Friedrich Heinrich Geffckens Beitrag über *Deutsche Colonisation* (1882) zu beobachten ist. Dieser fasst als Stand der Debatte zusammen, dass „Colonisierung“ immer auf einem „gewissen Ueberschuss verfügbarer Volkskraft des Mutterlandes, der sich von demselben ablöst, um auswärts fruchtbringender verwendet zu werden, als dies zu Hause möglich erscheint“ zurückzuführen sei und „Colonisation“ entsprechend „nur eine bestimmte Organisation der Auswanderung“. Letztere wird dabei auf eine „relative Ueberbevölkerung“ zurückgeführt, die ein „rascher Zuwachs der Gesamtbevölkerung ohne entsprechende Zunahme der Unterhaltsmittel“ bedinge (Geffcken 1882, 42). Wenn zuvor konstatiert wird, dass „nur ein bürgerlich blühendes und gesundes, nur ein emporstrebendes Volk [...] lebensfähige Töchterstaaten gründen“ (Geffcken 1882, 42) kann, verdeutlicht dies im Zusammenspiel mit dem ‚Mutterland‘ und der ‚fruchtbringenderen Verwertung überschüssiger Volkskraft‘ die interdiskursive Kombination von ökonomischer, gegenderter familialer und biologischer Metaphorik der Reproduktion, die infolge als intra- wie internationaler „Kampf um’s Dasein“ (Geffcken 1882, 44) und nicht zuletzt um verfügbaren Lebensraum in Szene gesetzt wird. In diesem Kontext bringe die Auswanderung als letztlich „nur überschüssige Volkskräfte mit sich fortnehmender Aderlass“ zwar „nothwendige Entlastung“ (Geffcken 1882, 45), womit nicht zuletzt auf die so ersehnte Lösung der ‚sozialen Fragen‘ angespielt wird, zugleich aber, wie aufwendig statistisch berechnet wird, auf „die 3½ Millionen Auswanderer“ einen volkswirtschaftlichen „Gesamtverlust von 8400 Mill. Mark“ (Geffcken 1882, 46). Dieser sei allerdings durch eine „nationale eigene Colonialpolitik“ (Geffcken 1882, 51) und deren handelspolitischen Vorteile zu kompensieren, denn: „Die Rentabilität des Welthandels einer europäischen Nation beruht darauf, daß sie mit culturell tiefer stehenden Völkern handelt; je größer der Culturunterschied, desto vortheilhafter ist der Handel“ (Geffcken 1882, 50). Entsprechend gelte auch für Deutschland, dass die wirtschaftspolitischen Vorteile der Colonialpolitik mit der Erschließung neuer Absatzmärkte sowie der Gewinnung von Rohstoffen und Kolonialprodukten deren Nachteile überwiegen (Geffcken 1882, 57).

Diese Argumentation antizipiert nicht nur die in Kellers Roman zu beobachtende kolonialistische Lesart des Sozialdarwinismus, sondern korrespondiert zugleich auch mit einem Zwiegespräch zwischen Martin und Marie Salander. In

diesem sinniert er zunächst, über eine in seiner Vorstellung merkwürdig mit dem revolutionären sozialistischen Projekt verwickelte und mit dem „Fortschritt“ notwendig verbundene „Verschiebung“:

Sieh'st du, ich meine es ungefähr so: durch den gebieterischen Fortschritt der Zeit wachsen die Ausgaben auf allen Punkten so sehr, daß die Einnahmen sie nicht mehr decken; wenn z. B. die Gemeinden die ihnen gestellten Aufgaben gehörig lösen wollen, so werden sie zu stark belastet, und der Staat, will sagen der Canton, muß ihnen beispringen und einen Teil seiner Einkünfte abtreten. Da aber die Cantone selbst ihre erhöhten Ausgaben zu bewältigen haben, die Steuern aber nicht ins unendliche vermehren können, so müssen sie den Bund in Anspruch nehmen, der sich zu erklecklichen Beiträgen wird verstehen müssen, wenn er seine höheren Pflichten erfüllen will. Wiederum sind die Einnahmen des Bundes nicht unerschöpflich, und es mehren sich gleichzeitig seine eigenen gewohnten Ausgaben. Also müssen wir suchen, ihm neue Quellen zu eröffnen und die Mittel zu beschaffen, die er für alles das braucht. (MS 5/XV, 333)

Was Marie mit „[d]as ist ja der reine Ringelreihen“ lächerlich macht, worauf Martin wiederum verstimmt mit „ich kann es dir jetzt nicht näher auseinandersetzen, es sind eben nationalökonomische Dinge!“ reagiert. Es folgt ein scheinbar nur assoziativ motivierter Themenwechsel zur „Volkserziehung“ als Salanders „Lieblingsfeld“ (MS 5/XV, 333), auf dem er anschließend ausschweifend die staatliche Erziehung der Jünglinge bis zum „zwanzigsten Jahre“ (MS 5/XV, 334) als Ideal ausmalt, was Marie mit der Bemerkung kommentiert, dass ihr „etwas ziemlich Wichtiges an dem Programm“ fehlt:

Ich meine den schrecklichen Kriegszug, welchen die Schweizer nach Asien oder Afrika werden unternehmen müssen, um ein Heer von Arbeitsslaven oder besser ein Land zu erobern, das sie liefert. Denn ohne die Einführung der Sklaverei, wer soll denn den armen Bauern die Feldarbeit verrichten helfen, wer die Jünglinge ernähren? (MS 5/XV, 335)

Ausgehend von der Kolonialagitation der *Rundschau* erweist sich hier die weitere „Verschiebung“ fortschrittsbedingter volkswirtschaftlicher (und sozialer) Probleme qua Kolonialismus, die dem nationalen Fortschritt global „neue Quellen zu eröffnen und die Mittel zu beschaffen“ sucht, als ausgesparte, aber angedeutete Konsequenz von Martins Verschiebungstheorie. Sowohl der Begriff der „Verschiebung“ als auch dessen Ridikülisierung als „Ringelreihen“ verdeutlichen in diesem Zusammenhang, dass sich so die Fortschrittsprobleme letztlich global fortsetzen, indem erneut ‚die einen verschlingen, was den anderen bestimmt ist‘. Auch Maries sich anschließender Einwand gegen Martins nationalpädagogische Pläne, lässt sich gleich doppelt darauf zurückbeziehen, denn er verdeutlicht zum einen, dass der Fortschritt der Schweizer Gesellschaft so letztlich nicht nur vom (sekundären) Imperialismus abhängig ist, sondern, was hier

ironisch in der kolonialistischen ‚Verschiebung‘ des Problems transparent wird, zudem auch im Rahmen ‚innerer Kolonialisierung‘ auf ein ‚Heer weißer Arbeitssklaven‘ angewiesen bleibt, was zugleich die im Roman thematisierte Verbindung von allgemeinem Aufwärtsstreben und Emporkommen mit demokratischen Gleichheitspostulaten konterkariert und als illusorisch entlarvt, wobei mit dem kolonialen Traum des gescheiterten Emporkömmlings Julian zudem noch eine andere Facette der kolonialistischen ‚Verschiebung‘ des Problems thematisiert wird.²⁰

Mit diesem Dialog schreibt sich der Roman aber zugleich erneut, wie mit den bereits zitierten Rekursen auf den ‚Kampf ums Dasein‘ und die ‚Selektionstheorie‘, in die Debatte um den Darwinismus in einer Serie von *Rundschau*-Artikeln ein, die neben dem epistemologischen Status von Darwins Theorien auch das Problem deren universeller Übertragbarkeit auf die zeitgenössische Lebensrealität in Form des Sozialdarwinismus sowie dessen teleologischer Auslegung²¹ und die daraus resultierende Frage nach der weiteren Gültigkeit traditioneller Wert- und Moralvorstellung umfasst.²² Aus dieser Debatte soll hier nur kurz exemplarisch der mit dem *Salander* thematisch weitergehend korrespondierende Beitrag von Oscar Schmidt zu „Darwinismus und Socialdemokratie“ aus dem Jahrgang von 1878²³ herausgegriffen werden. Dieser ist Teil einer Kontroverse, die sich ausgehend von Ernst Haeckels Vorschlag, den Darwinismus als „naturwissenschaftliche Grundlage einer ‚neuen Sittenlehre‘“ in „den Schulunterricht aufzunehmen“ (Bayertz 1998, 257), entwickelt, auf den auch Kellers Roman ironisch Bezug nimmt, wenn Marie an anderer Stelle befürchtet, dass Martin „seinen erzieherischen Postulaten noch eines über den selections-theoretischen Volksunterricht in sittlicher Beziehung bei[fügen]“ könnte (MS 7 /XVIII, 347). Auf den Haeckel-Vorschlag reagiert auf der 50. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in München 1877 zunächst Rudolf Virchow mit dem Vortrag: „Die Freiheit der Wissenschaft im modernen Staatsleben“, in dem er dagegen argumentativ u. a. die so ermöglichte missverständliche Auslegung darwinistischer Theorien ins Feld führt: „Nun stellen Sie sich einmal vor, wie sich die Deszendenztheorie heute schon im Kopfe eines Sozialisten darstellt!“ (zit. n. Bay-

20 Vgl. zur allgemeinen Lesart von Maries Kommentar als Reflexion über die „Grenzen der Aufklärung“ Schilling (1998, 239).

21 Vgl. dazu mit Blick auf Kellers *Sinngedicht* ausführlicher Gretz (2015, 198–209).

22 Vgl. zu dieser Problematik im Sozialdarwinismus allgemein Bayertz (1998, 274).

23 Dieser Jahrgang hat sich gemeinsam mit weiteren Bänden der Zeitschrift in Kellers Bibliothek erhalten vgl. Ajouri (2007, 259), und es findet sich überdies eine Rezension Wilhelm Scherers zu „Gottfried Keller’s Züricher Novellen“ darin, was erneut Kellers Kenntnis dieses Textes durchaus nahelegt.

ertz 1998, 258). Darauf reagiert der Haeckel-Schüler Oscar Schmidt auf dem Folgekongress von 1878 mit seinem in der *Rundschau* abgedruckten Vortrag, der eine umfassende Kritik sozialistischer Fehldeutungen darwinischer Theorien unternimmt, die sich dem „Darwinomarxismus“ als früher Spielart eines (weit gefassten) Sozialdarwinismus zurechnen lassen (Puschner 2014, 104).²⁴ Dabei plädiert er u. a. für eine „Entmoralisierung der Selektionstheorie“ (Bayertz 1998, 266), da der natürliche ‚Kampf ums Dasein‘ „keinen Unterschied zwischen Recht und Unrecht“ mache, sondern eine „reine Machtfrage“ (Schmidt 1878, 284) sei und verwehrt sich „gegen die Gleichsetzung von Evolution und Fortschritt“ (Bayertz 1998, 266) im Rahmen einer teleologischen Lesart des Darwinismus (wie sie unter anderen Vorzeichen u. a. auch Haeckel vertritt), da sich „[v]on einem Gesetz, welches diese Vervollkommnung voraus bestimmt, [...] im ganzen Darwinismus leider keine Spur“ finde (Schmidt 1878, 285). Dabei kontert Schmidt entsprechende sozialdarwinistische Lesarten aus den Reihen der Sozialdemokratie, etwa bei Leopold Jacoby oder im Parteiorgan *Volksstaat*, einleitend mit der Beobachtung aus seinem Fachgebiet, der Zoologie. Denn er konstatiert „daß in der Thierwelt Communismus und Socialismus um so ausgeprägter ist, je niedriger die Gruppen stehen, bei denen er eingeführt ist, daß dagegen, wo in der höheren Thierwelt Einrichtungen an das socialistische Princip anklängen, bei der Vertheilung des Erträgnisses der Collectivproduction, der Egoismus des einzelnen um so stärker sich ausprägt“. Er betont allerdings, dass daraus nicht abzuleiten sei, „daß es in der menschlichen Gesellschaft nicht anders sein könne“ (Schmidt 1878, 281) – was sich aber in Kellers Roman durchaus so darstellt. Überdies sieht Schmidt im Entwicklungsgedanken des Darwinismus eine „wissenschaftliche Begründung der Ungleichheit“, die dem sozialistischen Ideal der „Gleichheit aller Menschen“ (Schmidt 1878, 289; vgl. Bayertz 1998, 266) gerade zuwiderlaufe und folgert, „daß die Sozialdemokratie, wo sie sich auf den Darwinismus beruft, ihn nicht verstanden hat [...] und sein unveräußerliches Prinzip, die Konkurrenz, negieren muß“ (Schmidt 1878, 290).

Abschließend richtet er sich u. a. gegen Friedrich Albert Langes *Über die Arbeiterfrage* und die „Hoffnung auf Vergeistigung des materiellen Kampfes zu einem friedlichen Ringen im Dienste der Humanität“ dergestalt, dass man nur die negativen Effekte künstlicher Züchtung beseitigen und „allen [...] die gleichen Rechte zur Entwicklung ein[...]räumen“ müsse, damit jeder seine „natürlichen Anlagen ihrem Werthe gemäß [...] entwickeln und später zum Wohle des Ganzen an[...]wenden“ könne (Schmidt 1878, 291), damit die natürliche Züchtung ihre teleologische Wirkung voll entfalten könne, was Schmidt als Vorschläge ei-

²⁴ Vgl. zur Differenzierung zwischen weit und eng gefasstem Sozialdarwinismus-Begriff Bayertz (1998, 282–283).

nes „unpraktischen Träumers“ (Schmidt 1878, 292) charakterisiert – die in der Tat Salanders Ideen zur Volkserziehung ziemlich genau entsprechen. Dem stellt Schmidt nochmals dezidiert entgegen, „daß es eben nicht im Begriff des natürlichen Kampfes um's Dasein liegt, daß die Sieger immer die physiologisch und, in's Menschliche übertragen, die moralisch würdigeren seien“ und konstatiert zusammenfassend: „Der Fortschritt ist eine Asymptote zum Vollkommenheitsideal und indem wir dies erkennen, lassen wir dem Vollendungsdrange sein Recht, ohne die Vollendung mit Händen greifen zu wollen“ (Schmidt 1878, 292). Damit übt der Haeckel-Schüler durchaus Kritik am zeitgenössischen Fortschrittsideal und vertritt im Streit um die Gültigkeit traditioneller moralischer Werte im Zeitalter des Darwinismus, wie dessen Begründer, die Position, dass dieser eher von einer Stärkung der traditionellen Moral begleitet sein, als in deren Umwertung führen müsse (Bayertz 1998, 284). Dieser Standpunkt ist so in der *Rundschau*-Debatte auch insgesamt dominant. Kellers Roman hingegen führt – noch unentschieden – primär dieses Problematischerwerden in Gestalt der Figur Martin Salanders vor (und dies durchaus im doppelten Sinne des Wortes).

II.3 Medienreflexionen im Roman oder die periodische serielle Variation des Immergleichen

Abschließend bleibt noch auf die Reflexion der miszellanen wie seriellen Verfahren der periodischen Presse in einer relativ langen Passage des Romans hinzuweisen, die sich ausgehend von Martin Salanders „Zeitungslektüre“ entfaltet. In deren Kontext weiten sich die auf der Handlungsebene des Romans (wie auch in der *Rundschau*) in Serie geschalteten Fälle von ökonomischem Betrug, Missbrauch, Unterschlagung und Veruntreuung periodisch in einer Reihe von jeweils ‚aufgelesenen‘ Miszellen metaphorisch in Gestalt des unheilvollen ‚Unwetters‘ einer Sturmflut zur Naturgewalt aus:

Da las Martin richtig, daß ein Aktuarus Schimmel in Münsterburg in Folge *einer Reihe* von Veruntreuungen und Bestechlichkeiten, deren er verdächtig, am heutigen Tage verhaftet worden sei.

„Das fängt bei Gott an, einem an den Hals zu gehen, wie das Wasser!“ sagte Salander, indem er die Zeitung wegwarf [...]. Auf diesen *rauhem Windstoß* blieb es den Rest der Woche hindurch still von so ärgerlichen Dingen; ein mit siebenhundert Franken verschwundener junger Mensch, der am *Samstag* noch vereinzelt durch die Abendzeitungen lief, wurde nicht beachtet. Desto heftiger brach das *Unwetter* gleich am nächsten *Montag* wieder los, nachdem durch die mißbräuchliche und unredliche Führung ihrer Leiter ein paar Geldgewerbe in's Schwanken gerathen waren und weite Kreise in Mitleidenschaft zogen.

Lag hier die Ursache in der blinden Habsucht reicher Leute, welche ihren Überfluß der scheinbar glücklichen Hand solcher moralischen Tollpatsche zum Spielball überließen, so *brauste* am *Dienstag* ein Consortium abgeschiedener Seelen *durch die Luft*, welche als arme Erwerbsbeflissene aus den Kassen ihrer Vorgesetzten ein gut geregeltes Börsenspiel unterhalten. Am *Mittwoch* ritt auf der *Unheilswolke* ein alter Seckelmeister daher, der die Aufsichtsmänner alljährlich den gleichen Haufen zersägter und als Geldrollen verpackter Besenstiele überzählen ließ. Am *Donnerstag* kam ein Actienchef, der wöchentlich eine kleine Mappe auf den grünen Tisch und die Faust darauf legte mit den Worten: „Meine Herren, hier ist meine Ehre und jeder wünschbare Nachweis!“ Die Beisitzer flatterten als angeschossene Enten hinten drein, weil nie einer gewagt hatte, das Mäppchen unter der Faust wegzuziehen oder auch nur ein „Erlauben Sie!“ zu sagen, denn sie waren abergläubisch, und er streckte aus der Faust zwei Finger weit gespreizt hervor, so oft einer Miene machte; sie glaubten, er könne hexen. Als er spurlos verschwand, blieb das Mäppchen auf dem Tisch zurück; es enthielt nichts als eine hohe Säule von benannten Zahlen, welche der Reihe nach durchstrichen waren, mit schwarzer, blauer, rother Tinte, mit Blei- und Silberstift, je nach der Tageszeit und dem Orte des Unterganges. Am *Freitag* kam ein Gemeindefactotum, das den Ertrag eines schönen Lärchenwaldes in die Lotterien aller Länder gesandt bis auf ein wenig, das er versoffen hatte. Am *Samstag* ertränkte sich ein Vormund über sieben reiche Waisen, die nun arm geworden. Am *Sonntag* war wieder Ruhetag. Aber am *Montag* hob der Tanz von neuem an, und so ging er viele Wochen fort, daß man die Mägde auf den Gassen, wenn sie des Morgens die Zeitungen holten und lasen, und die Männer beim Frühschoppen rufen hörte: „*Sie haben wieder einen! Wieder einen!*“ (MS 6/ XVI, 144–145; Hervorh. D. G.)

Im Anschluss daran erweist sich die periodische serielle ‚Variation des Immergleichen‘ Aufwärtsstrebens als Niedergang im (Kreis-)Lauf der Welt²⁵ als Signatur der Zeit²⁶, die ‚auf der Stelle tritt‘ (Zumbusch 2018, 343) und so ‚stillzustehen scheint‘ (Merkel-Nipperdey 1959, 131), was Kellers Roman mit seiner Ästhetik der Serialität gleichermaßen performativ umsetzt wie subvertiert (Pizer 1992, 3).²⁷

25 Vgl. zu den entsprechenden zeitgenössischen wissenschaftlichen und philosophischen Diskussionen, die in Nietzsches einschlägiger Formel von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ zusammengefasst werden: Paolo D’Iorio, „The Eternal Return: Genesis and Interpretation“. *The Agonist* 3.1 (2011): 1–43. In diesem weiteren Kontext wäre auch der *Martin Salander* zu situieren, allerdings nicht ohne den entscheidenden Verweis darauf, dass es in diesem gerade nicht um ein identische „Wiederkehr“ (vgl. Zumbusch 2018), sondern um (theoretisch endlose) serielle Variation geht.

26 Vgl. dazu Müller (2014, 121) der davon spricht, dass „das Phänomen der Serialität als eine Zeitkrankheit dargestellt wird“, dies aber primär im Sinne der seriellen Massenproduktion auf das Phänomen der Multiplizierung identischer Fälle und den damit verbundenen Verlust an Individualität in der Kindergeneration des Romans bezieht, was er anhand der Figurenverdopplungen der Geschwisterpaare illustriert und dabei nur am Rand auf die zitierte Passage verweist.

27 Aus dieser Perspektive scheint der Roman also keineswegs ‚ästhetisch gescheitert‘, wie dies Patrick Eiden-Offe (2008, 1159) konstatiert.

Überdies reflektiert der Roman die Funktion der periodischen Presse im Rahmen der unter dem Schlagwort „Verkehr“ verhandelten Globalisierung. Zum einen, indem Wohlwend von der „famosen“ Volkshochzeit selbst in Budapest durch eine Zeitungsnotiz erfährt (MS 6/XVI, 131), zum anderen dadurch, dass Arnold von der Verhaftung und Verurteilung der Weidelich-Zwillinge in Brasilien in den heimatlichen Blättern gelesen hat. In diesem Zusammenhang kommt der *Deutschen Rundschau* mit ihrer Adressierung der Auslandsdeutschen und ihrem internationalen Vertrieb, aber auch in Gestalt der eingeschalteten parallelen literarischen Fallgeschichten und anzitierten Diskurse, zugleich (zumindest potentiell) eine rezeptionssteuernde Funktion für Kellers Roman zu. Denn das von Arnold ausgesprochene Leitmotiv des Romans „C'est partout comme chez nous“, dass dieser umgehend variierend zum lakonischen Fazit „Es ist bei uns wie überall“ (MS 7/XIX, 358) umformuliert, findet sich hier performativ umgesetzt. Zugleich konnte es so von den potentiellen Leserinnen und Lesern in aller Welt auf die je eigenen Verhältnisse bezogen werden, was der von Keller antizipierten und wenig goutierten Lesart seines Romans als schweizerisches Nationalepos entgegensteht. Der spezifische Zeitschriftenkontext unterstützt so Kellers Bemühen um die Darstellung einer Staatsformen und Ländergrenzen überschreitenden, globalisierten Signatur der Zeit in der seriellen Variation des immergleichen „allgemeinen Klimmen[s] und Klettern[s]“. ²⁸ Dabei dokumentiert Salanders zunächst beiläufige Diagnose, dass „der Weltverkehr [...] sich nicht um die Staatsformen der Länder und Welttheile [kümmert], die er durchbraust“ (MS 3/VIII, 7) und dessen späteres Urteil, „daß die Uebel der Zeit nicht an den Grenzen der Republik stehen blieben“ (MS 6/XIV, 145), das explizit an die zuvor konstatierten materiellen Verkehrsfragen rückgebunden wird, durchaus eine Einsicht in die grundlegende Problematik des globalen (Waren- und Finanz-)Verkehrs als Ursache des seriell variierten immergleichen Aufwärtsstrebens als Niedergang. Jenseits einer bloßen „Moralisierung der Finanzwirtschaft“ (Eiden-Offe 2008, 1157) wird im Roman so nicht zuletzt auch in der Figur Salander selbst gerade die intrikate Verquickung von globalisiertem Weltverkehr, liberalen Gleichheits- und Freiheitsvorstellungen und bürgerlicher (Schein-)Moral vorgeführt. ²⁹

28 Vgl. zu der mit diesem Leitmotiv verbundenen (inter-)nationalen Dimension des Romans den Entwurf zu einem Vorwort in XXIV, 54 und 377. Zu Kellers Kritik an der zeitgenössischen Lesart als neues schweizerisches Nationalepos als „ganz fehlendes Verständniß des Gegenstandes [...], der ja in allen Staaten heutzutage der Gleiche sei“ (XXIV, 38).

29 Eiden-Offe (2008, 1158) räumt zwar ein, „dass die verzweifelt gesuchte Unterscheidung zwischen einem guten und einem schlechten Kapitalismus schon bei der Titelfigur nicht durchzu-

In diesem Zusammenhang scheint dann aber auch der vielgescholtene, erzwungene Schluss des Romans, an dem Wohlwend „mit einem Blitzzuge“ (MS 7/XIX, 359) abfährt, dieser Gesamtanlage durchaus angemessen. Ganz anders als die von Keller imaginierte, vielleicht aber auch deshalb nie verwirklichte ganz große Schlusskatastrophe bei der Bergbesteigung am Pfingstsonntag mit der finalen Erhebung der Salanders (XXIV, 40). Denn diese hätte als Spiel mit den einschlägigen Topoi des zeitgenössischen Excelsior-Diskurses, wie der Bergbesteigung und der (auch politisch) befreienden Bergluft sowie dem göttlichen Pneuma als Bild einer damit verbundenen ideellen Erhöhung des Menschen³⁰, letztlich wohl eine teleologische Lesart des Romans befördert. Beim vermeintlich misslungenen Schluss handelt es sich hingegen, wie zeitgenössisch bereits der Rezensent der *Neuen Freien Presse* feststellt, zwar um ein (vorläufiges) „Ende“ aber nicht um einen traditionellen „Schluß im künstlerischen Sinne“ (Thaler 1887, 1). In ihm ist dem ateleologischen Verlauf des Romans (Ajouri 2007, 305–306) entsprechend letztlich offengehalten, ob Wohlwend nicht, wie zuvor, zurückkehren und die Salanders erneut heimsuchen und damit eine weitere Fortsetzung folgen könnte.³¹ Zudem erfahren die vielfältigen Serien und Diskurse des Romans in der *Deutschen Rundschau* ja auch noch anderweitige Fortsetzungen, z. B. schon im unmittelbaren Folgeartikel von Friedrich Paulsens über „Gründe und Ursachen des Pessimismus“ oder August Weismanns Abhandlung „Über den Rückschritt in der Natur“ im gleichen Heft.

III Fazit: Ästhetik der Serialität als medialer Realismus

Kellers *Martin Salander* zeichnet eine mit dem bunten Nebeneinander erzählerischer Kleinformen, wie Szenen, Episoden, Anekdoten und Miszellen, operieren-

halten ist“, zieht aber nicht die Konsequenz daraus, dass hier die entsprechende Moral nicht perpetuiert, sondern im doppelten Sinne vorgeführt wird.

30 Vgl. zur Frage der Intentionalität bzw. Notwendigkeit dieses fragmentarischen Endes Fues (1984, 164), Selbmann (2001, 183) und Ajouri (2007, 304). Vgl. demgegenüber zum modifizierten allegorischen Schluss der Buchausgabe und der Allegorie vom Lebens- als „Glücksschiff“ als „Rettungsboot für Salanders liberale Ideologie“ Utz (1990, 69).

31 In der Tat schmiedete Keller zuweilen Pläne zu einer „Fortsetzung“ oder einem weiteren Band mit dem Titel „Arnold Salander“ (XXIV, 39). Aber auch der Roman selbst ist seinerseits als „Sequel“ Ritchie (1957, 217) zu Kellers Romanerstling *Der Grüne Heinrich* lesbar, welches die tragische Vorgeschichte des verstorbenen idealisierten Vaters in der Figur Martins gleichermaßen ironisch wie selbstkritisch variierend mit alternativem Ausgang neu erzählt.

de miszellane Schreibweise aus. Mit dieser sind zahlreiche Darstellungsverfahren einer Ästhetik der Serialität verbunden: Die sequentielle Fortsetzung über variierende und variable Szenen des ‚Aufwärtsstrebens‘; Episoden als *mise en abyme*; Anekdoten als Variationen und Multiplikationen des ökonomischen Emporkommens und moralischen Niedergangs; (Per-)Mutationen des Aufwärtsstrebens in Figurenverdopplungen; variierende, rekombinierende und komplementäre Figurenspiegelungen sowie mikrostrukturelle variierende Rekurrenzen von Situationen, Motiven und Phrasen. Diese sind allesamt als Formelemente (Ritchie 1957, 219; Kaiser 1998, 168–169, Zumbusch 2018, 229 und 241) zu begreifen, die im produktiven Zusammenspiel zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräften – analog zum seriellen Erzählen des periodischen Publikationsmediums – eine dynamische und offene Form der (Roman-)Komposition ermöglichen. So kommt dem Roman nicht nur über die eingeschalteten Medienreflexionen, sondern vor allem auch über seine ästhetisch-serielle Faktur zugleich eine Selbstthematisierungsfunktion für die *Deutsche Rundschau* zu, wie sie für andere dort in Frontstellung publizierte literarische Texte, wie Fontanes *Effi Briest* bereits herausgearbeitet wurde (Graevenitz 1993, 299). Dies lässt sich abschließend auch als Form des ‚medialen Realismus‘ beschreiben, der die medialen Konstruktionsprinzipien ästhetischer Wirklichkeitskonstitution selbstreflexiv ausstellt.

Literatur

- Ajouri, Philipp. *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York: De Gruyter, 2007.
- Bandish, Cynthia L. „Bakhtin’s Dialogism and the Bohemian Meta-Narrative of Belgravia: A Case Study of Analyzing Periodicals“. *Victorian Periodicals Review* 34 (2001): 239–262.
- Bae, Jeong Hee. *Erfahrung der Moderne und Form des realistischen Romans. Eine Untersuchung zu soziogenetischen und romanpoetologischen Aspekten in den späten Romanen von Raabe, Fontane und Keller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. 129–156.
- Bayertz, Kurt. „Darwinismus als Politik. Zur Genese des Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900“. *Welträtsel und Lebenswunder. Ernst Haeckel – Werk, Wirkung und Folgen*. Hg. Erna Aesch, Gerhard Aubrecht, Erika Krausse. Linz: vacat. 1998. 229–288.
- Binder, Thomas. „Martin Salander. Zwischen Experimentierfreude und Pflichtgefühl“. *Interpretationen. Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 154–171.
- Butzer, Günter, Manuela Günter und Renate von Heydebrand. „Strategien zur Kanonisierung des Realismus am Beispiel der *Deutschen Rundschau*. Zum Problem der Integration österreichischer und schweizerischer Autoren in die deutsche Nationalliteratur“. *IASL* 24.1 (1999): 55–81.
- D’Iorio, Paolo. „The Eternal Return: Genesis and Interpretation“. *The Agonist* 3.1 (2011): 1–43.

- Eiden-Offe, Patrick. „Die Immobilienblase von Münsterburg. Gottfried Keller unterscheidet guten von bösem Kapitalismus“. *Merkur* 62.12 (2008): 1155–1159.
- Frenzel, Karl. „Geld“. *Deutsche Rundschau* 40.10 (1884): 1–35, 40.11 (1884): 161–199.
- Fues, Wolfram Malte. „Abbildentstellung? Anmerkungen zu Gottfried Kellers *Martin Salander* anhand neuester Literatur“. *IASL* 9 (1984): 152–179.
- Generalregister zur deutschen Rundschau. Bd. 1–40. (I.-X. Jahrgang). Nebst systematischer Uebersicht der Hauptartikel.* Berlin: Gebrüder Paetel 1885.
- Geffcken, Friedrich Heinrich. „Deutsche Colonisation“. *Deutsche Rundschau* (1882): 39–59 und 206–219.
- Goeller, Margot. *Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften „Deutsche Rundschau“ und „Neue Rundschau“ (1890–1914).* Frankfurt/M.: Peter Lang, 2011.
- Graef, Eva. *Martin Salander. Politik und Poesie in Gottfried Kellers Gründerzeitroman.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.
- 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.
- Gretz, Daniela. „Ein literarischer ‚Versuch‘ im Experimentierfeld Zeitschrift. Medieneffekte der *Deutschen Rundschau* auf Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *ZfdPh* 134 (2015): 191–215.
- Gretz, Daniela. „From Issue to Index. Media B/Orders of Popular German Magazines in the Second Half of the 19th Century“. *Media (B)Orders Between Periodicals and Books. Miscellaneity and Classification in Nineteenth Century Magazines and Literature.* Hg. Daniela Gretz, Marcus Krause, James Mussell, Nicolas Pethes. Hannover: Wehrhahn, 2019. 9–23.
- Kaiser, Gerhard R. „‚Marienfrau‘ und verkehrte Männerwelt: Gottfried Kellers verkanntes Alterswerk ‚Martin Salander‘“. *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur.* Hg. Gerhard R. Kaiser. Heidelberg: Carl Winter, 1998. 149–173.
- Keller, Gottfried. „Martin Salander“. *Deutsche Rundschau* 46.4 (1886):1–29; 46.5 (1886): 161–176; 47.7 (1886): 1–32; 47.8 (1886): 262–289; 47.9 (1886): 321–351; 48.10 (1886): 126–146; 48.12 (1886): 321–359.
- Kinzel, Ulrich. „Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomik. Zur ‚Bildungspresse‘ im 19. Jahrhundert“. *DVjs* 67 (1993): 669–716.
- Lauffhütte, Hartmut. „Ein Seldwyler in Münsterburg: Gottfried Kellers ‚Martin Salander‘ und die Deutungstradition“. *Gottfried Keller.* Hg. Hans Wysling. Zürich: Artemis, 1990. 23–43.
- Merkel-Nipperdey, Margarete. *Gottfried Kellers „Martin Salander“. Untersuchungen zur Struktur des Zeitromans.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- McKenzie, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Text [1999].* Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Müller, Dominik. „Gleiche Brüder als Parteigegner – Individualität, Vererbung und Politik: zu Marie von Ebner-Eschenbachs ‚Die Freiherrn von Gemperlein‘ und Gottfried Kellers ‚Martin Salander‘“. *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur.* Hg. Jan Cölln, Annegret Middeke. Göttingen: V & R unipress 2014. 115–132.
- Mussell, James. „Elemental Forms. The newspaper as popular genre in the nineteenth century“. *Media History* 20.1 (2014): 4–20.
- Neumann, Bernd. „Jenseits der Poesie – ‚Martin Salander‘“. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk.* Hg. Bernd Neumann. Königstein/Ts.: Athenäum 1982. 266–302.
- Olfers, Marie von. „Leben“. *Deutsche Rundschau* 48.11 (1886): 161–189.

- Passavant, Rudolf von. *Zeitdarstellung und Zeitkritik in Gottfried Kellers Martin Salander*. Bern: Francke 1978.
- Pizer, John David. „Duplication, fungibility, dialectics and the ‚epic naïveté‘ of Gottfried Keller’s ‚Martin Salander‘“. *Colloquia Germanica* 25.1 (1992): 1–18.
- Puschner, Uwe. „Sozialdarwinismus als wissenschaftliches Konzept und politisches Programm“. *Europäische Wissenschaftskulturen und politische Ordnungen in der Moderne (1890–1970)*. Hg. Gangolf Hübinger. München: Oldenbourg, 2014. 99–121.
- Ritchie, James M. „The Place of ‚Martin Salander‘ in Gottfried Kellers Evolution as a prose writer“. *Modern Language Review* 52 (1957): 214–222.
- Rodenberg, Julius. *Die Begründung der „Deutschen Rundschau“*. Ein Rückblick. Berlin: Gebr. Paetel, 1899.
- Scherer, Wilhelm. „Zur Technik der modernen Erzählung“. *Deutsche Rundschau* 20 (1879): 151–158.
- Schilling, Diana. *Kellers Prosa*, Frankfurt/M. [u. a.]: Peter Lang, 1998.
- Schmidt, Oscar. „Darwinismus und Socialdemokratie“. *Deutsche Rundschau* 17 (1878): 278–292.
- Schönert, Jörg: „Die ‚bürgerlichen Tugenden‘ auf dem Prüfstand der Literatur. Zu Gottfried Kellers ‚Der grüne Heinrich‘, ‚Die Leute von Seldwyla‘ und ‚Martin Salander‘“. *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850–1918*. Hg. Martin Huber, Gerhard Lauer. Tübingen: Max Niemeyer, 1996. 39–51.
- Schrader, Hans-Jürgen. „Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst an Beispielen Storms, Raabes und Keller“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2001): 1–40.
- Schrader, Hans-Jürgen. *Im Schraubstock moderner Marktmechanismen. Vom Druck Kellers und Meyers in Rodenbergs ‚Deutscher Rundschau‘*. Gottfried Keller-Gesellschaft, 62. Jahresbericht 1993, Zürich: Verlag der Gottfried Keller Gesellschaft, 1994. 3–38.
- Selbmann, Rolf: „Misslungener Altersroman oder Vorgefühl der Moderne? Martin Salander (1886)“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Rolf Selbmann. Berlin: Erich Schmidt, 2001. 172–183.
- Stockinger, Claudia. *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Thaler, K[arl] von. „Drei Romane“. *Neue Freie Presse* Nr. 8047 (21.1.1887): 1–2.
- Utz, Peter. „Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse in Gottfried Kellers Erzählwerk“. *Die Kunst zu enden*. Hg. Jürgen Söring. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 1990. 65–77.
- 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*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 87–111.
- Zumbusch, Cornelia. „‚Wieder einmal‘. Heimkehr und Moderne in Gottfried Kellers Roman *Martin Salander*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92 (2018): 229–243.

Biobibliographische Informationen

Moritz **Baßler**, Dr. phil., Professor für Neuere deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Aktuelle Publikationen: zus. mit Heinz Drügh): *Gegenwartsästhetik* (2021); *Western Promises: Pop-Musik und Markennamen* (2019); zus. mit Martin Nies (Hg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie* (2018).

Fritz **Breithaupt**, Ph.D., Provost Professor of Germanic Studies und der Kognitionswissenschaften an der Indiana University Bloomington, und Leiter des Experimental Humanities Lab. Aktuelle Publikationen: *Das narrative Gehirn. Was Neuronen erzählen* (2022). *Die dunklen Seiten der Empathie* (2017); *Kultur der Ausrede. Eine Erzähltheorie* (2012).

Daniela **Gretz**, Dr. phil., Akad. Rätin am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Aktuelle Publikationen: Zus.mit Marcus Krause u. Nicolas Pethes (Hg.): *Miszellanes Lesen / Reading Miscellanies · Miscellaneous Readings. Interferenzen zwischen medialen Formaten, Romanstrukturen und Lektürepraktiken im 19. Jahrhundert / Interrelations between Medial Formats, Novel Structures, and Reading Practices in the Nineteenth Century* (2022); zus. mit Nicolas Pethes (Hg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts* (2016).

Jochen **Hörisch**, Dr. phil., Professor em. für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Mannheim. Aktuelle Publikationen: *Hände. Eine Kulturgeschichte* (2021); *Klassiker und Lieblingsbücher – Das Wissen der Literatur II* (2017).

Alexander **Kling**, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Aktuelle Publikationen: *Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution* (2019); zus. mit Martina Wernli (Hg.): *Das Verhältnis von ‚res‘ und ‚verba‘. Zu den Narrativen der Dinge* (2018).

Andrea **Krauß**, Dr. phil., Professorin am Department of German der New York University. Aktuelle Publikationen: (Hg.) *Avant-Garde Revisited: Else Lasker-Schüler*. MLN, Special Issue 132 (2017), H. 3; *Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation* (2011).

Valérie **Leyh**, Dr. phil., Professorin am Département de Langues et Lettres germaniques der Université de Namur. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Alexa Craïš und Magali Fourgnaud: *Fictions morales à la fin du XVIIIe siècle. Traduction, diffusion, réception à l'échelle européenne* (2022); *Konventionen und Tabubrüche. Theodor Storm als widerspenstiger Erfolgsautor des deutschen Realismus* (2019).

Claudia **Liebrand**, Dr. phil., Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft / Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Aktuelle Publikatio-

nen: Zus. mit Stefan Börnchen (Hg.): *Lauschen und Überhören. Literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit* (2020); zus. mit Thomas Wortmann (Hg.): *Zur Wiedervorlage. Eichendorffs Texte und ihre Poetologien* (2020).

Christine **Lubkoll**, Dr. phil., Professorin für Neuere deutsche Literatur mit historischem Schwerpunkt am Department Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Manuel Illi u. Anna Hampel (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität* (2019); zus. mit Harald Neumeyer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Epoche – Werk – Wirkung* (2015).

Cornelia **Pierstorff**, Dr. phil., Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikation: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe* (ersch. 2022); zus. mit Frauke Berndt (Hg.): *Realismus / Realism. figurationen 20* (2019), H. 1.

Carolin **Rocks**, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Aktuelle Publikationen: *Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist)* (2020); zus. mit Sebastian Meixner (Hg.): *Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (ersch. 2022).

Roland **Spalinger**, MA, Wiss. Assistent am Institut für Germanistik der Universität Bern. Aktuelle Publikation: „Autonomie und Providenz. C.F. Meyers ‚Der Heilige‘ und ‚Die Versuchung des Pescara‘. In: Daniela Blum, Nicolas Detering, Marie Gunreben und Beatrice von Lüpke (Hg.): *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (ersch. 2022).

Philipp **Theisohn**, Dr. phil., Professor für Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: *Einführung in die außerirdische Literatur* (ersch. 2022); zus. mit Christian Hippe (Hg.): *In Verben denken. Dietmar Dath Arbeitsbuch* (ersch. 2022).

Florian **Trabert**, PD Dr. phil., Akademischer Rat a.Z. am Institut für Germanistik an der Heinrich Heine Universität Düsseldorf. Aktuelle Publikationen: *Gottfried Keller* (2015); *Affirmation und Kritik des modernen Zeitregimes bei Friedrich Schiller, Heinrich Heine und Gottfried Keller* (ersch. 2022).