

DE GRUYTER

Cornelia Pierstorff (Hrsg.)

KELLERS WISSEN

DINGE - DISKURSE - PRAKTIKEN

GOTTFRIED KELLERS MODERNE

Kellers Wissen

Gottfried Kellers Moderne



Herausgegeben von
Frauke Berndt und Philipp Theisohn

Editorial Board

Eric Downing
Eva Geulen
Elisabeth Strowick

Band 4

Kellers Wissen

Dinge – Diskurse – Praktiken

Herausgegeben von
Cornelia Pierstorff

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



ISBN 978-3-11-072243-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-072279-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072295-6
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110722796>



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

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023942453

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.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Cornelia Pierstorff, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: © Ralf Höller
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Geleitwort

Kellers Wissen erscheint als vierter Band der Reihe *Gottfried Kellers Moderne*, die den Versuch unternimmt, eines der bedeutendsten literarischen Laboratorien der Moderne neu zu entdecken und Kellers Werk als großangelegten, diskursübergreifenden Transformationsprozess zu verstehen. Die auf vier Bände angelegte Reihe geht auf den Internationalen Kongress zurück, der aus Anlass des 200. Geburtstages von Gottfried Keller 2019 unter dem Motto „Welt Wollen“ an der Universität Zürich stattfand. Anspruch der Reihe ist es, Kellers Werk neuen literaturwissenschaftlichen Zugängen zu öffnen. Nicht nur die Zeitgemäßheit, d. h. die historische Kontextualisierung, sondern vor allem der Anachronismus, die ‚Zukunftigkeit‘ 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 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 Bände *Kellers Erzählen*, *Kellers Medien* und *Kellers Welten* sind bereits erschienen.

Frauke Berndt
Philipp Theisohn

Hinweis zur Zitierweise

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

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

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

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort — V

Hinweis zur Zitierweise — VII

Cornelia Pierstorff

Kellers Wissen

Einleitung — 1

Dinge

Davide Giuriato

Insektenpoesie

Gottfried Kellers *Martin Salander* — 21

Aglaia Kister

Scham als Triebkraft der Literatur

Zum poetischen Potenzial psychodynamischer Prozesse in *Kleider machen Leute* — 37

Nicolas Detering

Motivationsverzicht und Perspektivwechsel

Kellers Märtyrerinnenlegenden und die Faszination des Unerzählbaren — 67

Sandro Zanetti

Poetische Ernüchterung

Aktaion und sein Ende bei Gottfried Keller — 89

Diskurse

Erica Weitzman

La Bête humaine

Naturalismus und Naturtriebe in *Das Sinngedicht* — 103

Yahya Elsaghe

Keller und Bachofen

Zu den Gender Troubles der *Sieben Legenden* — 125

Gabriel Trop

Keller's Nature-Philosophy — 151

Peter Stocker

Verfassungswissen bei Gottfried Keller und *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* — 173

Nathan Taylor

Subprime Realism

On Debt and Deformation in Keller — 189

Praktiken

Cornelia Zumbusch

Cura, Care und Caritas

Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* als verdeckte Geschichte der Sorge — 217

David Pister

Buying Fat from Cats

Judicial and Narrative Substitutions in Gottfried Keller's *Spiegel, das Kätzchen* — 237

Vera Bachmann

Poetik des Vergleichs

Recht und Rhetorik in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* — 251

Malika Maskarinec

Der Tod des Autors

Kellers Überlegungen zu Autor und Werk anhand *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* — 269

Biobibliografische Informationen — 291

Cornelia Pierstorff

Kellers Wissen

Einleitung

Gottfried Kellers literarische Texte akkumulieren, transformieren und generieren Wissen. Sie tun das zu einer Zeit, in der eine regelrechte „Wissensrevolution“ (Gall/Schulz 2003, 7) stattfindet. Woran sie also partizipieren, ist nichts weniger als die grundlegende epistemologische Restrukturierung der Welt in der Moderne. Ob mit Charles Darwins Evolutionstheorie, Ludwig Feuerbachs Religionsphilosophie, Johann Jakob Bachofens Kulturtheorie oder der historischen Schule der deutschen Nationalökonomie, Kellers Texte setzen sich mit den einflussreichen wissenschaftlichen und philosophischen Theoremen der Zeit direkt auseinander. Sie greifen alte Wissensbestände aus der Kunst- und Kulturgeschichte auf und öffnen sich ebenso den modernen Naturwissenschaften. Andererseits verhandeln sie aber immer auch das Geltungsspektrum ‚okkulten Wissens‘, tragen zum spiritistischen Diskurs bei und erkunden auch solche Wissensbereiche, die mit und in der modernen Literatur überhaupt erst entstehen, wie die moderne Anthropologie und die Psychologie. Der vorliegende Band stellt sich dementsprechend der Herausforderung, Kellers Beitrag zu einzelnen Diskursen ebenso wie zur Wissensrevolution der Moderne insgesamt zu untersuchen.

Kellers rezeptive wie produktive Partizipation an der epistemologischen Restrukturierung der modernen Welt zu beschreiben, setzt ein Verständnis von Literatur als Medium der Erkenntnis voraus. Denn nur unter dieser Prämisse kommt Wissen in der Beschäftigung mit Literatur überhaupt in den Blick. In der Literaturtheorie des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts war die Bestimmung des Verhältnisses von Literatur und Wissen ausgesprochen produktiv. Grundsätzlich gibt es verschiedene Möglichkeiten, das Verhältnis von Literatur und Wissen zu bestimmen. Wie Yvonne Wübben im Handbuch *Literatur und Wissen* vorschlägt, lassen sich in der Theoriebildung vor allem drei Varianten verzeichnen, wie ihr Verhältnis interpretiert werden kann und wurde. Erstens findet Wissen Eingang in literarische Texte: Wissen *in* Literatur; zweitens sind literarische Texte und Verfahren daran beteiligt, Wissen zu generieren: Wissen *aus* Literatur; drittens kann ein eigenes Wissen der Literatur angenommen werden: Wissen *der* Literatur (Wübben 2013, 5). So intuitiv wie instruktiv diese Typologie auch sein mag, geht sie schlussendlich in allen Varianten der Relationsbestimmung von einer Trennung zweier Bereiche aus: dem Wissen auf der einen Seite und der Literatur auf der anderen Seite. Doch gerade die Frage, ob eine solche Trennung

vorausgesetzt werden kann, wurde sowohl systematisch als auch historisch spezifisch durchaus verschieden beantwortet.

Spätestens mit der Einführung der Poetologie des Wissens in den 1990er Jahren haben sich die Maßstäbe einer Relationsbestimmung von Literatur und Wissen grundlegend verändert. Mit einem starken Poetikbegriff, der die *poiesis* der *mimesis* vorordnet (Schäfer 2013, 36), haben Joseph Vogl und andere gezeigt, dass Wissen nur deshalb entstehen kann, weil die Gesetzmäßigkeiten und Verfahren der Darstellung eine performative Kraft ermöglichen, kurz: Mit und in der Darstellung entsteht das Wissen (Vogl 1997, 112). Darstellung meint hier nicht ausschließlich bzw. nicht vorrangig literarische Darstellung, sondern wissenschaftliche Textgattungen, aber auch Diagramme, Karten oder Kurven (Vogl 2011, 13). Gleichwohl besitzt die Literatur mit ihrer Tendenz zur poetologischen Reflexion (Jakobson 1977) ein besonderes Potenzial, diesen Zusammenhang greifbar zu machen. Anstatt die Hervorbringung von Wissen den Wissenschaften zuzuschreiben und entsprechend von einer Trennung von Wissenschaft und Literatur auszugehen, geht die Wissenspoetologie vom grundsätzlichen Zusammenhang von Darstellung und wissenschaftlicher Erkenntnis aus, indem sie „das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche zugleich als Form ihrer Inszenierung begreift“ (Vogl 1999, 13). Wissen kann diesem Verständnis nach nur kontextabhängiges und historisch variables Wissen sein. Deshalb muss stets die Strukturierung und Modellierung von Wissen mit in den Blick genommen werden. „[A]ls eine Lehre von der Verfertigung der Wissensformen [...], als Lehre von ihren Genres und Darstellungsmitteln“ (Vogl 2011, 13) wird die Literaturwissenschaft zur Wissenspoetologie.

Ihre theoretischen Voraussetzungen findet die Poetologie des Wissens in der Diskursanalyse und etwas allgemeiner auch dem New Historicism.¹ Denn zum einen formuliert sie die Konsequenzen der Diskursanalyse für die Literaturwissenschaft aus. Schon mit seiner *Archäologie des Wissens* (1969) richtet Michel Foucault die Aufmerksamkeit auf die historischen Bedingungen der Möglichkeit von Wissen, die dann in den verschiedenen Diskursanalysen ihre Fortsetzung erfahren. Foucault unterscheidet dabei Erkenntnis von Wissen, wobei erstere eine Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zweiteres „einen Prozess [...], der es gestattet, das Subjekt zu verändern und gleichzeitig das Objekt zu konstruieren“ (Foucault 2005, 71), meint. Erkenntnis ist damit eine Relation und in ihrer Möglichkeit grundsätzlich ahistorisch, während Wissen zwar den Anschein von Objektivität erweckt, sich aber immer nur in diesem spezifischen Prozess konkretisiert. Dieser historisch und kontextuell spezifische Prozess bildet eine diskursive Formation, in der sich die

¹ Für eine ausführlichere und kleinteiligere Herleitung sowie für einen Überblick wichtiger Unterschiede siehe Pethes (2003).

Aussagen mit den Gegenständen konstitutiv verschränken. Indem sie nun also die performative Kraft von Diskursen annimmt und um eine Aufmerksamkeit für die medienspezifischen, aber auch spezifisch literarischen Verfahren, Strukturen und Formen erweitert, führt die Wissenspoetik das Projekt der Diskursanalyse literaturwissenschaftlich fort.

Zum anderen begreift die Wissenspoetik die Literatur im Rahmen eines Kulturbegriffs, wie ihn der New Historicism in der US-amerikanischen Literaturtheorie der 1980er Jahren maßgeblich geprägt hat. Dessen Modell einer Kulturpoetik („poetics of culture“; Greenblatt 1988, 5) revidiert das Verhältnis von Literatur und Kultur, sodass die Vorstellung einer kulturellen Konstruktion von Geschichte, an der die Literatur maßgeblich beteiligt ist, diejenige einer durch den geschichtlichen Verlauf bestimmten Literatur ersetzt. Literarische Texte sind dabei Teil einer kulturellen Dynamik, zu der auch die Zirkulation und stetige Transformation von Wissen gehört. Auf diese Weise stellt der New Historicism der Wissenspoetik die argumentative Basis dafür bereit, die Literaturgeschichte nicht nur als Teil von (Kultur)Geschichte zu verstehen, sondern spezifisch als Möglichkeit, wissensgeschichtliche Formationen und Transformationen zu beobachten. Dass der historische Fokus der Beiträge zu einer Poetologie des Wissens auf dem neunzehnten Jahrhundert liegt, ist deshalb keineswegs verwunderlich, weil es die Phase ist, in der sich das moderne Wissen formiert (Schäfer 2013, 37).

Während die Frage, was denn nun das spezifische oder geteilte Wissen der Literatur sei, für einen konkreten literarischen Text in der Regel umstandslos beantwortet werden kann, mangelt es einer systematischen Annäherung oft an Schärfe, was sicherlich nicht zuletzt der Komplexität des Wissensbegriffs selbst geschuldet ist. Um das Wissen *in*, *aus* oder *der* Literatur systematisch zu beschreiben, lassen sich mit Blick auf die Diskursanalyse und ihre Weiterentwicklungen vor allem drei Größen differenzieren: Dinge, Diskurse und Praktiken. Dinge, also zunächst einmal die Gegenstände des Wissens, werden in diskursiven Aussagezusammenhängen hervorgebracht, indem sie unterschieden, benannt und klassifiziert werden (Foucault 1981, 70; Breithaupt 2019, 80). Insofern sind die Dinge den Diskursen immer als durch diese bestimmte Gegenstände enthalten und kommen nicht unabhängig davon in den Blick. Dass Diskurse eine solche Beziehung zu ihren Dingen unterhalten können, hängt von der „diskursive[n] Praxis“ (Foucault 1981, 70) ab, die sich als Ensemble von Regeln und Gesetzmäßigkeiten aus einzelnen Praktiken zusammensetzt und für die Dinge wie für den Diskurs gleichermaßen konstitutiv ist. Damit stellen die Diskurse mit ihren Dingen und Praktiken die je historisch spezifischen Bedingungen der Möglichkeit von Wissen bereit.

Theoretische Positionen der vergangenen zwei Jahrzehnte, insbesondere diejenigen des Material Turns und des Practical Turns, haben entschieden dazu beigetragen, Wissenskonfigurationen literarischer Texte mit ihren Dingen, Diskursen und

Praktiken näher und anders zu beleuchten, ohne dass dabei die Diskursanalyse als zentraler Bezugspunkt an Bedeutung verloren hätte. Beide Paradigmen knüpfen ebenso an sie an, wie sie sich auch von ihr abzugrenzen versuchen, indem sie das (vermeintliche) Primat der Sprache in der Diskursanalyse herausfordern. Denn obwohl, wie Foucault bereits in seinem Vorwort zu *Die Geburt der Klinik* (1963) anklingen lässt und auch später mehrfach selbst ins Zentrum des Interesses stellt, der Diskurs eine Materialität besitzt (Foucault 1988, 7–18; vgl. Plumpe/Kammler 1980, 193–194), liegt der Fokus der Diskursanalyse aufgrund des Diskurses als zentraler Kategorie unweigerlich auf der Ebene der Zeichen, so die Kritik. Mit dem Material Turn nun, der in verschiedenen Disziplinen seit der Jahrtausendwende verstärkt zu beobachten ist (Scholz/Vedder 2018), rücken die materialen Dinge in ihrer ‚Dinghaftigkeit‘ in den Fokus. Es greife zu kurz, Dinge bloß als diskursiv bestimmt und in ihrer kulturellen Semantik zu fassen. Vielmehr eignet ihnen eine gewisse Widerständigkeit gegen Bedeutungszuschreibungen, wodurch sie „nicht nur Objekte, sondern auch Subjekte der Wissensgeschichte“ werden (Kimmich 2018, 24). Sogar noch einen Schritt weiter geht Bruno Latour, der in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie Dinge als aktive Größen kultureller Zusammenhänge versteht und ihnen eigene Agency zuschreibt (2008). In der Literaturwissenschaft hat der Material Turn vor allem zu einer vermehrten Aufmerksamkeit auf die Dinge in literarischen Texten geführt, die insbesondere, aber nicht ausschließlich in der Literatur der Moderne ein Eigenleben zu entwickeln scheinen oder insofern ein eigenes, nämlich ethisches Wissen produzieren, als sie häufig alteritär und undeutbar sind (Kimmich 2011, 10–11; Kimmich 2018).

Ebenfalls in Abgrenzung zu Foucaults Diskursanalyse bringen Theodor Schatzki und in seiner Folge für den deutschsprachigen Kontext Andreas Reckwitz mit der Praxeologie eine Art Kompromiss ins Spiel: Nicht der Diskurs, aber auch nicht allein das Ding, sondern die körperlich vollzogene Praktik sei es, an der eine Theorie soziokultureller Zusammenhänge ansetzen müsse, weil sie Handeln und Verstehen einzelner Subjekte mit einer intersubjektiven Ebene verbinde (Schäfer 2016, 12). Mit der Praktik sei das Systemische des Diskurses zugänglich, weil über sie die kulturell bedeutenden Klassifikationen praktiziert werden. Wissen hat in dieser Vorstellung eine doppelte Systemstelle: Indem Praktiken gelernte Verhaltensroutinen sind, tritt in ihnen inkorporiertes Wissen in Erscheinung und verbindet die einzelne Aktualisierung mit der soziokulturellen Sphäre, in der die Praktiken einzelne Handlungen ebenso wie die Handlungsformen und somit das kulturelle Wissen organisieren (Reckwitz 2003, 289).

Obwohl der Practical Turn den Anspruch erhebt, die Diskursanalyse und ihr „bloßes Reden über die Dinge“ (Reckwitz 2008, 194) vom Kopf auf die materialen Füße zu stellen, wurde gerade in der rezenten literaturwissenschaftlichen Rezeption der Praxeologie der Gedanke ihrer Kompatibilität betont (Rocks 2021). In diesem

Sinn prägt Johannes Hees-Pelikan den Reckwitz'schen Begriff der Diskurspraktik literaturtheoretisch um. Während Diskurspraktiken bei Reckwitz noch „*Praktiken der Repräsentation*“ (Reckwitz 2008, 203) bezeichnen, entwickelt Hees-Pelikan ein Konzept der Diskurspraktiken als ‚hybride Praktiken‘, insofern sie zwar auf einer textuellen Ebene angesiedelt sind, aber an Wissensordnungen anderer, alltäglicher Praktiken partizipieren und aus ihnen Wissen wie performative Kraft generieren (Hees-Pelikan 2022, 23–24). Eine andere, einflussreiche Rezeption der Praxeologie in der germanistischen Literaturwissenschaft verbindet Material mit Practical Turn und untersucht die Praktiken, die sich auf die Materialität von Texten beziehen, sodass der literarische Text als konkretes Ding verstanden wird (Spoerhase 2018). Auch die Literaturwissenschaft selbst und ihr Wissen muss aus dieser Perspektive heraus über ihre Praktiken beschrieben werden (Martus/Spoerhase 2009). Die diskursive, soziale Verfasstheit von Literatur kommt auf der Ebene der Praktiken noch einmal anders in den Blick. Denn in eigenen, das ‚System‘ Literatur konstituierenden Praktiken wie beispielsweise Publikationsformen (Pethes 2014) oder Gattungen (Michler 2015, bes. 47–71), sind die Bedingungen des literarischen Wissens andere als in anderen diskursiven Sphären, obschon die Literatur dennoch an diesen partizipiert.

Fragt man wie dieser Band also nach ‚Kellers Wissen‘, sind es die kulturell und historisch spezifischen Dinge, Diskurse und Praktiken sowie ihre Konstellationen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die es zu berücksichtigen gilt. Dass Kellers literarisches Schaffen nicht nur in die Zeit einer Restrukturierung der Welt (Meixner 2023), sondern vor allem in diejenige einer Restrukturierung des Wissens fällt, ist die Basis dafür, die historische Epistemologie des neunzehnten Jahrhunderts ins Zentrum einer Auseinandersetzung mit den literarischen Texten zu stellen. Die eingangs behauptete ‚Wissensrevolution‘ im neunzehnten Jahrhundert betrifft dabei sowohl das Wissen als auch das Verhältnis von Wissen und Literatur. Der Leitgedanke des Historismus und eine zunehmende Ausdifferenzierung der Disziplinen sowie technische Entwicklungen prägen die Zeit – Phänomene, die Foucault einer grundlegenden Veränderung im neunzehnten Jahrhundert zurechnet. Seine viel diskutierte These lautet: Erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird der Mensch Subjekt wie Objekt der Wissenschaft (Foucault 1974, bes. 22–27). Angesichts der anthropologischen Episteme, der Bedingungen der Möglichkeit des Wissens im neunzehnten Jahrhundert, stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Literatur neu.

Eine entscheidende Veränderung des neunzehnten Jahrhunderts ist die Herausbildung respektive Reaktivierung einer Vorstellung von ‚Zwei Kulturen‘, wie sie Charles Percy Snow in *The Two Cultures* (1959/64) beschrieben hat: der Literatur und Kunst sowie den hermeneutischen Disziplinen auf der einen und den modernen Naturwissenschaften auf der anderen Seite, die bis in die Gegenwart hinein einflussreich bleibt und so beispielsweise in der angloamerikanischen Trennung von

Arts und Sciences ihre Fortsetzung findet.² Wenngleich diese Trennung auf eine deutlich längere Tradition bis in die antike Philosophie zurückreicht (Dotzler 2002, 107–108), steht mit der epistemologischen Neuordnung des neunzehnten Jahrhunderts eine andere Tragweite dieser Trennung auf dem Spiel: Es geht schließlich darum, welcher dieser beiden Wissenskulturen in einem ausdifferenzierten System von Wissenschaften und Institutionen Vorrang eingeräumt wird. Denn die Trennung geht mit einer Wertung einher, die – wenngleich nicht ohne Widerstand – zunehmend das naturwissenschaftliche Wissen demjenigen der Geisteswissenschaften überordnet. Obwohl die Literatur innerhalb dieser Ordnung der Zwei Kulturen einen klaren Platz zugewiesen bekommt, fügt sie sich ihr keineswegs. So beobachtet Friedrich Vollhardt in seiner Einleitung zum einschlägigen Band *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert* drei verschiedene Arten, wie die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts nach der Romantik auf diese Differenzierung reagiert: Erstens versucht sich die Literatur an einer Synthese und greift dabei auf frühere Konzepte einer Einheit von Natur und Kunst zurück; zweitens entstehen gerade in populären literarischen Formen frühe Formen einer ‚Science Fiction‘; und drittens kommt es aufgrund der Verbreitung und Popularisierung von Wissen zu einer folgenreichen Verschränkung von Wissenschaften und Literatur bzw. literarischen Verfahren (2002, 5–6).

Für Keller ist die Herausbildung zweier Wissenskulturen mehr als bloß der Kontext seines Werkes. Denn insbesondere im *Sinngedicht* (1881) setzt er sich dezidiert mit dieser Debatte auseinander und interveniert in sie. Kaum verwunderlich konzentriert sich die Forschung zu Kellers Wissen entsprechend auf den späten Novellenzyklus, wenn auch sein Beitrag recht unterschiedlich bewertet worden ist. Während die Forschung den Novellenzyklus vornehmlich als Kritik an der naturwissenschaftlichen Weltsicht verstanden hat,³ haben aktuellere Lektüren diese eindeutige Stoßrichtung hinterfragt.⁴ In einer wegweisenden Lektüre legt Sabine Schneider dar, dass Kellers Auseinandersetzung mit den zwei Wissenskulturen statt einer Parteinahme für die eine oder die andere eben eine produktive Spiegelung präsentiere, die letztlich gegenseitig blinde Flecken zu Tage fördere (Schneider 2015, 15–17). Die Frage nach dem „spezifische[n] Wissen der Literatur als einer hermeneutischen Disziplin“ (Schneider 2015, 3) beantwortet Keller, so Schneider, gattungspoetologisch. Kein isoliertes, in sich geschlossenes novellistisches Experiment, sondern eine „offene novellistische Versuchskultur“ (Schneider 2015, 25), ist Kellers Antwort auf die Erkenntnis, dass der Roman als

² Zur Diskussion verschiedener Kulturen in der Theoriebildung des zwanzigsten Jahrhunderts siehe Pethes (2003).

³ Siehe exemplarisch Preisendanz (1963); Irmscher (2003); von Graevenitz (2002, bes. 180–187).

⁴ Siehe Dotzler (2002) und v. a. Kaiser (2001).

bisherige anthropologische Leitgattung in seiner „trägerischen Ordnungsstiftung“ (Schneider 2015, 28) ebenso wie das isolierte, naturwissenschaftliche Experiment den anthropologischen Maßstäben nicht genüge tun könne.

Darüber hinaus hat sich die Forschung auch mit Dingen, Diskursen und Praktiken in Kellers literarischen Texten beschäftigt. Neben dem *Sinngedicht* nimmt *Der Grüne Heinrich* (1854/55; 1879/80) eine paradigmatische Stellung für den Zusammenhang von Literatur und Wissen ein (Thüring 2016, 135–136). Die erste Fassung des *Grünen Heinrich* hat dabei besondere Energien gebündelt, denn er wurde zum einen als „Roman aus Diskursen“ (Rohe 1993) innerhalb des Keller'schen Werk hervorgehoben, zum anderen im Hinblick auf seine Dingwelten bevorzugt untersucht.⁵ Heinrichs „Siebensachen“ (XI, 61) lassen die Aufmerksamkeit, die nicht nur die Hauptfigur, sondern eben auch der Roman den Dingen widmet, anschaulich werden: Die Identitätsstiftung und Sinnsuche seines Helden problematisiert der Roman dinglich (Helmstetter 2011, 222–225). Und auch mit seinen Diskursen, insbesondere der modernen Naturwissenschaft, der hermeneutischen Diskurse in Recht und Geschichte, der Ökonomie und der Psychologie verhandelt der Roman „die Möglichkeit von Individualität unter den Bedingungen von subjektkonstituierenden Wissensdiskursen“ (Rohe 1993, 246) und damit von Literatur zu den Bedingungen der modernen Epistemologie.

Ebenso wie diejenigen seiner Zeitgenossen akkumulieren, transformieren und generieren Kellers Texte Wissen unter den Vorzeichen des Realismus, dessen zentrale systematische Frage die nach dem Verhältnis von Welt und Darstellung ist (Berndt/Pierstorff 2019). Einmal mehr macht Keller deutlich, dass realistische Literatur keineswegs eine Darstellung oder simple Transformation vorgefundener Wirklichkeit ist. Stattdessen ist das Wissen der Literatur bei Keller mit seiner Funktion als Medium der Wirklichkeitskonstituierung verbunden. Jedoch reicht es vor diesem Hintergrund nicht aus, diese Funktion rein ontologisch zu fassen (Pierstorff 2022), sondern sie ist darüber hinaus auf dreierlei Weise mit der Frage nach dem Wissen verbunden: Erstens entwirft sie ihre Welten in Abhängigkeit von, in Referenz auf und in Interaktion mit den Diskursen des neunzehnten Jahrhunderts ebenso wie denjenigen aus dem kulturellen Archiv, kann also letztlich intertextuell beschrieben werden; zweitens entwirft sie ihre Welten zu den medialen Bedingungen der Literatur in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts; und drittens entwirft sie ihre Welten unter gleichzeitiger Profilierung der epistemologischen Funktion der Literatur, die in den Texten performativ Erkennen und Darstellen verbindet.

⁵ Siehe exemplarisch Grätz (2006); Helmstetter (2011); Vedder (2012); Bischoff (2013); Roose (2018; 2022).

1) *Intertextualität*. Kellers literarische Texte veranschaulichen Wissen, das nur in ihrer Referenz auf andere Texte und Artefakte als Wissen lesbar wird und so sein Potenzial entfaltet. Ganz im Sinne Julia Kristevas ist der ‚Kontext‘, auf den sich Kellers literarische Texte beziehen, schließlich nichts anderes als weitere Texte oder andere Medien (Kristeva 1972). Die Texte sind damit Teil zeitgenössischer Diskursformationen, zu denen sie sich auf verschiedenste Art und Weise verhalten können: Sie können einzelne Theoreme thematisieren, in Anschauung übersetzen, ihre Konsequenzen diskutieren, sie gegen andere Theoreme in Stellung bringen oder eine Synthese unternehmen u. v. m. Das spezifische Wissen, das die literarischen Texte in diesen Diskursformationen bereithalten, entsteht also stets als semantischer Effekt in – expliziter oder impliziter, bewusster oder unbewusster – Referenz auf konkrete andere Texte. Denkt man Kristevas Intertextualitätstheorie, die ja bekanntermaßen zu einer eher unspezifischen Vorstellung von Kultur als allgemeiner, bedeutungsgenerativer Verweisungszusammenhang (Kammer/Lüdeke 2005, 13–14) führt, als eine Beziehung zwischen konkreten Texten respektive Artefakten (Berndt/Tonger-Erk 2013, 157–158), dann handelt es sich bei dieser Art der Bezugnahme um Einzelreferenzen (Rajewsky 2002, 157). Dieser Umstand hat vor allem methodische Konsequenzen, weil jede Referenz Parallelektüren erfordert. Zugespielt könnte man sagen: nur zwischen den Texten wird aus der Referenz Wissen.

Dennoch kommt literarischen Texten innerhalb dieser Aussagezusammenhänge aus verschiedenen Gründen eine Sonderstellung zu. Denn sie markieren den Punkt, an dem Foucaults Diskursbegriff unscharf sowohl einen allgemeinen Aussagezusammenhang meint sowie verschiedene Gruppen von Aussagezusammenhängen, die z. B. disziplinär oder institutionell geordnet sind (Plumpe/Kammler 1980, 188). Anders als fachwissenschaftliche Beiträge sind sie nicht an die Rahmenbedingungen eines spezifischen Diskurses und dessen Grenzen des Sagbaren gebunden, innerhalb dessen sie an der Wissensproduktion beteiligt sind. Sie bilden stattdessen in der Regel eine Art interdiskursives Netzwerk. Weil bereits Foucaults Diskursbegriff an zwei Systemstellen verwendet wird und über die Grenzen eines Aussagezusammenhangs hinausweist (Foucault 1981, 116), ist es von dort nur ein kleiner Schritt zur Interdiskurstheorie Jürgen Links (1983; 1988), die „nach der Dialektik von Spezialisierung und Re-Integration von Wissen“ (Parr 2020, 234) fragt. Der Literatur kommt darin neben anderen ‚Massenmedien‘ die Funktion zu, hochspezialisiertes Wissen zu integrieren und gesellschaftlich relevant zu machen; eine Kultur zeichnet sich wiederum nicht durch eine Ansammlung von nebeneinander bestehenden Einzeldiskursen aus, sondern wird vor allem interdiskursiv, also in der Integration gestiftet (Parr 2020, 235–236). Weil diese Funktion der Diskursverknüpfung von der einzelnen Referenz weg und hin zu den Bedingungen und Verfahren der Referen-

zen führt, kommt dadurch automatisch auch die Medialität des literarischen Textes in den Fokus.⁶

2) *Medialität*. Kellers literarische Texte sind damit auch in ihrer spezifischen Medialität Teil von Diskursformationen, die zeitgenössisches Wissen organisieren und produzieren. Ihre Zirkulation und Publikation ist die Bedingung der Möglichkeit von Wissensproduktion, weil der Zusammenhang der Diskurse als Aussagezusammenhänge medial hergestellt wird. Das gilt in besonderer Weise für die Zeitschriften des neunzehnten Jahrhunderts, die die Akkumulation von Wissen nicht selten programmatisch verfolgten und für ein breites Publikum aufbereiteten. In ihrem Nebeneinander von literarischen Texten, politischen Kommentaren, ethnografischen Reiseberichten, kunstgeschichtlichen Essays, technischen Abhandlungen und bildlichen Darstellungen, aber auch in der Aufeinanderfolge ihres regelmäßigen Erscheinens stellen sie den medialen Rahmen bereit, in dem sie Zusammenhänge herstellen und die Aktualisierung dieser Zusammenhänge in der Rezeption vorbereiten. Sie akkumulieren nicht einfach Wissen, sondern ordnen es medial. Gleichzeitig findet in ihnen die zunächst abstrakt gedachte kulturelle Integrationsleistung, wie sie die Interdiskurstheorie untersucht, eine ganz konkrete, materiale Entsprechung. Vor diesem Hintergrund erklärt sich einmal mehr die Affinität realistischer Literatur mit den illustrierten Zeitschriften in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts: In dieser Funktion der Integration oder zumindest Zusammenschau von Diskursen entsprechen sie einander.⁷ Mit der Medialität als Dimension ist die Bezugnahme keine Einzel-, sondern eine Systemreferenz (Rajewsky 2002, 65–69), d. h., es kommen die medialen Bedingungen und medienspezifischen Verfahren der literarischen Texte in Abgrenzung zu respektive im Vergleich mit anderen Medien in den Blick, die Wissen akkumulieren, transformieren und produzieren.

Dass Medien nicht einfach die materiale Seite von Zeichensystemen darstellen, sondern darüber hinaus ihre epistemologischen Voraussetzungen, ist seit Friedrich Kittlers einflussreicher Habilitationsschrift von 1985 bekannt. Die titelgebenden „Aufschreibesysteme“ sind nämlich die materiale Seite von Diskursen. Kein Aussagesystem ohne das je spezifische Aufschreibesystem, so könnte man Kittlers Erweiterung der Diskursanalyse auf den Punkt bringen (Kittler 1985), was umgekehrt für die Konzeptualisierung von Wissen bedeutet, dass es eine mediale Basis besitzt. Umgekehrt verändern wissenschaftliche Erkenntnisse, z. B. neue technische Verfahren mit der medialen Basis immer auch das Aussagesystem. So ist beispielsweise für Gerhart von Graevenitz in der Zeitschriftenpresse des neun-

⁶ Zum Verhältnis von Interdiskurs und Medialität siehe Parr (2011).

⁷ Siehe exemplarisch von Graevenitz (1993) und Gretz (2011).

zehnten Jahrhunderts der Perspektivismus das zentrale, medial bedingte Paradigma, das auf die anthropologische Frage der Zeit zwischen Ausdifferenzierung und (tentativer) Einheit bezogen werden kann (2002, 156). Denn mit dem Wissen verschiedenster Spezialdiskurse konstellierte, bringe das Wahrnehmungsdispositiv des Perspektivismus Wissen und Sehen zusammen: In der Bildfläche wird so die „Konstruiertheit aller Diskurse, Dispositive und ihrer Interaktion“ (von Graevenitz 2002, 157–158) nachgezeichnet.

3) *Performativität*. Kellers literarische Texte stellen die Akkumulation, Transformation und Produktion von Wissen nicht nur dar oder sind daran beteiligt, sondern sie stellen sie auch aus. Auf diese Weise ist die epistemische Funktion der Texte stets mit einer epistemologischen verbunden (Meixner 2019, 109–112). Denn wie Sebastian Meixner systematisch gezeigt hat, gibt es kein Erzählen von Gegenständen, ohne einen wie auch immer gearteten Zugriff auf diese Gegenstände mitzuerzählen (2019, 23–24). Was Meixner historisch spezifisch für Johann Wolfgang Goethes frühe Erzähltexte und naturwissenschaftliche Schriften mit einer historischen Epistemologie konstellierte, lässt sich etwas verallgemeinert ebenso für den poetischen Realismus konstatieren: Indem sie den Zugriff mitabbilden, eignet den Erzählungen eine prozessuale Struktur des Erkennens. Selbst wenn sie also kein neues Wissen generieren oder überhaupt propositionales Wissen darstellen, sind Erzählungen epistemologisch grundiert.

Die Frage nach der Art, wie diese epistemologische Funktion in erzählenden Texten in Erscheinung tritt, führt zu den Strukturen, Verfahren und (generischen) Formen, wodurch eine epistemologische Narratologie die Wissenspoetologie entscheidend ergänzt. Wissen wird in den Texten nicht nur akkumuliert, transformiert und generiert, es wird darüber hinaus aber auch nicht nur geordnet und durch sie zirkuliert, sondern es wird erkannt. Auf diese Weise formen die Texte den konstitutiven Zusammenhang von Erkennen und Gegenstand, von Subjekt und Objekt. Weil sie dabei durchaus auch andere medien-spezifische Erkenntnisstrukturen imitieren und reflektieren oder aber die eigenen Verfahren ihnen gegenüber in Stellung bringen kann, lässt sich diese Dimension der Performativität im Zusammenhang von Literatur und Wissen auch als intermediale Beziehung der Performanz klassifizieren, die bei Irina Rajewsky entweder als Transposition oder als Kontamination gefasst wird (2002, 83–85 und 118–124). Wenn also Kellers *Sinngedicht* gleichzeitig das naturwissenschaftliche Experiment zum Modell des Erzählens macht und durch Anleitung und der Wiederholung imitiert, dabei aber dezidiert gegen das Kriterium der Isolation verstößt, „offenbart sich“ genau darin „die Kritik einer Experimentalkultur“ (Biere 2012, 282), und zwar performativ.

Die Dimensionen der Intertextualität, der Medialität und der Performativität ermöglichen verschiedene Perspektiven auf die Art und Weise, wie sich ‚Kellers

Wissen‘ in Dingen, Diskursen und Praktiken konkretisiert. Dinge, Diskurse und Praktiken kommen entsprechend je nach Dimension ganz unterschiedlich in den Blick: Dinge bilden sich diskursiv und können intertextuell beschrieben werden, sie können selbst medial verfasst sein oder in anderen Medien eine andere Darstellungstradition besitzen, und schließlich kann die epistemologische Struktur, in denen Dinge zu Dingen werden, in literarischen Texten Anschauung erhalten. Diskurse wiederum sind Relationen zwischen Texten, sie sind aber auch medienspezifisch und besitzen eine medienspezifische Epistemologie. Und auch Praktiken können entweder referenziert werden, sie können in der medialen Verfasstheit der Texte selbst in Erscheinung treten und sie können Teil der Performativität literarischer Texte sein, wenn diese ihre Erkenntnisfunktion vorführen.

Der vorliegende Band lotet das epistemologische Potenzial von Kellers literarischen Texten im Hinblick auf ihre Dinge, Diskurse und Praktiken in exemplarischen Analysen aus. **Davide Giuriato** zeigt, dass Kellers Insekten nicht einfach nebensächliche Dinge der erzählten Welten sind. Insbesondere Kellers letzter Roman *Martin Salander* (1886) kann sogar als Insektenroman der Moderne verstanden werden. Das entomologische Wissen des Romans steht dabei nicht nur im Dienst einer politischen und ökonomischen, sondern auch einer poetologischen Allegorie, wie Giuriato am Beispiel des Laufkäfers ausführt. Dieser verkörpert mit seinen ziellosen Bewegungen eine ironische Kritik am Fortschrittsdenken des neunzehnten Jahrhunderts; gleichzeitig sind seine Bewegungen mit den Strukturelementen der Wiederholung und Zirkularität in das Formprinzip des Textes gewendet. So verleiht das kleine ‚Ding‘ dem Roman insgesamt seine Form und hält zugleich das Wissen über diese Form bereit.

Anhand der titelgebenden Dinge in Kellers Seldwyler Novelle *Kleider machen Leute* (1874), der Kleider, zeigt **Aglaia Kister** in ihrem Beitrag, inwiefern die Erzählung direkt ins kulturelle Archiv eines protopsychoanalytischen Wissens führt. Sie erkundet nämlich verschiedene Facetten der Scham, die nicht nur auf sehr differenzierte Art und Weise Mechanismen des kulturellen Affekts vorwegnehmen, sondern auf zwei Weisen poetologisch gewendet werden: Auf der Handlungsebene wird das fiktionsgenerierende Potenzial greifbar und auf der Ebene poetologischer Metaphern avanciert die Scham zu einem Modell, mit dem das Problem der Epigonalität affektbasiert beschrieben werden kann. Die Kleider und mit ihnen die Literatur sind somit Ausdruck und Mittel der Scham gleichermaßen.

Das Heilige ist kein Ding, von dem erzählt werden kann, so könnte man das gattungsgeschichtliche Problem der Legende auf den Punkt bringen. Dass Kellers *Sieben Legenden* (1872) sich trotz aller Ironisierung zwar nicht für den Gegenstand, das Heilige, sehr wohl aber für die Faszination mit diesem Gegenstand interessieren, zeigt **Nicolas Detering** in seinem Beitrag. Denn während sich der Gattungsbezug zur vormodernen Legende durchaus über die topischen Elemente herstellt, ist

das zentrale Merkmal des Martyriums das Moment, dem sich Kellers Märtyrerinnenlegenden konsequent verweigern. Genau in dieser negativen Geste, der Abkehr weg vom Gegenstand hin zu den Reaktionen, besteht der durchaus ernste Gattungsbezug der Keller'schen Legenden.

Dass Kellers Texte auch die Frage nach einem Ende der Dinge stellen, zeigt **Sandro Zanetti** anhand der spezifischen Rezeption des Aktaion-Mythos. Die humoristische Ballade *Aktaion* von 1858 entwirft Aktaion als Allegorie einer poetischen Ernüchterung, die darin besteht, den Gegenstand zu tilgen, so Zanetti. Es geht damit um nichts Geringeres als das Ende des Begehrens – und damit eben auch des Wissens. Im Gegensatz zur Aktaion-Rezeption insbesondere bei Giordano Bruno und später in der Psychoanalyse ist Kellers Aktaion keine Allegorie des erotischen oder epistemologischen Begehrens. Stattdessen vollzieht Kellers Aktaion-Ballade in ihrer Schlusspointe eine Wendung weg von der Jagd hin zur kontingenten, interesselosen Bewegung, die zugleich auch das Ende des Erzählenkönnens bezeichnet.

Inwiefern Kellers Partizipation an den wissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit keineswegs auf klare Positionen wie Darwinismus oder Antidarwinismus beschränkt werden kann, sondern seine Texte sich auf komplexe Weise in Diskurse einschreiben, zeigt **Erica Weitzman** in ihrem Beitrag zu Kellers *Sinngedicht*. Zwar herrscht in der Forschung Einigkeit darüber, dass Keller hier das Darwin'sche Theorem der natürlichen Zuchtwahl kritisiert und damit auch dessen Rezeption im Naturalismus diskreditiert. In Bezug auf Darwins ungleich unbekanntere Affekttheorie hingegen geht der Novellenzyklus, so Weitzman, wiederum mit dem Programm des Naturalismus überein und sogar über dieses hinaus. Im Motiv des Errötens erkundet Keller nämlich die Triebhaftigkeit des Menschen in genau dem Moment, in dem sie dessen Sozialität begründet.

Die rezeptive wie produktive Partizipation Kellers am gendertheoretischen Diskurs der Zeit untersucht **Yahya Elsaygh** in seinem Beitrag zu den *Sieben Legenden*. Dabei erörtert er den Punkt, an dem sich eine diskursanalytische Untersuchung von der Einflussforschung unterscheidet bzw. sich beide gegenseitig ergänzen. Denn gerade in dem Moment, in dem Eingriffe in den Text eine zumindest indirekte Rezeption der Matriarchatstheorie Bachofens nahelegen, wird umgekehrt die Eigengesetzlichkeit des Diskurses greifbar, die schon vor dieser Rezeption Kellers literarische Texte prägt. Keller und Bachofen, der Schweizer Autor und der Schweizer Professor, sind zeitgleich daran beteiligt, Wissen über kulturelle Vorstellungen von Geschlecht hervorzubringen; der Abgleich ist dann nur noch ein kleiner Schritt, der sich in einer bestimmten Diktion niederschlägt.

Dass Kellers Texte nicht nur an den zeitgenössischen Diskursen partizipieren, sondern auch ältere Diskurse in ihnen sistieren, zeigt **Gabriel Trop** in seinem Beitrag. Indem er Kellers ‚Naturphilosophie‘ herausarbeitet, stellt er den Realisten in eine Genealogie der romantischen und postromantischen Literatur, die Vorstel-

lungen der Naturphilosophie insbesondere Friedrich Wilhelm Joseph Schellings zu ihrem ästhetischen Programm erhebt. Mit dem wiederkehrenden und variierten Motiv der erstarrten Unruhe erkunden Kellers Texte ontologische Vorstellungen der Individuation durch ästhetische Anschauung.

Der Frage, inwiefern Kellers literarische Texte eine Einbettung in den politischen Diskurs der Zeit offenbaren, geht **Peter Stocker** in seinem Beitrag zur Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (1860) nach. Das Verhältnis von bürgerlicher Freiheit auf der einen und staatlicher Verfassung auf der anderen Seite lotet Kellers Erzählung als doppeltes Gedankenexperiment, als Staats- und Liebesintrige aus. Dass die Gründung von gesellschaftlichen Ordnungen immer auch auf einer symbolischen Wissensordnung basiert, wird in der Erzählung deutlich. Dabei bringt sie ein spezifisches Verfassungswissen hervor, das Pragmatismus und Patriotismus zu vereinen vermag.

Eine diskursive Zukünftigkeit Kellers entwickelt **Nathan Taylors** Beitrag zur Seldwyler Novelle *Kleider machen Leute*. In ihrer Form unterläuft diese nämlich nicht nur das Programm eines poetischen Realismus, sondern auch die zentrale poetologische Metapher des zweiten Teils des Zyklus: den Schuldenverkehr. Liest man ihre Ausgriffe und Widerstände gegen eine narrative Motivierung entsprechend in einer ökonomischen Logik der Darstellung, dann verweigert sich die Novelle ihren eigenen formalen Anforderungen – ihren ‚Schulden‘. Auf diese Weise richtet sie die Aufmerksamkeit auf die deformierende Kraft von Schulden und produziert ökonomisches Wissen. Damit, so Taylor, kann Kellers Novelle als Vorgeschichte sowohl von Friedrich Nietzsches *Genealogie der Moral* (1887) als auch späterer Entwicklungen innerhalb des Kreditmarkts gelten.

Cornelia Zumbusch zeigt vor dem Hintergrund der Care Studies sowie einer Begriffsgeschichte der Sorge, dass der Roman *Der Grüne Heinrich* eine Geschichte der Sorge erzählt. Denn in ihrem Spektrum umfassen die Praktiken der Fürsorge, Vorsorge und Selbstsorge, die die Figuren ausüben, verschiedene semantische Aspekte von Sorge. Insbesondere an der Figur der Mutter wird deutlich, dass der Roman eine Abkehr von der bürgerlichen Überhöhung der Mutterliebe als natürlichem Antrieb zur Sorgetätigkeit vollzieht und diese stattdessen schlicht auf ökonomische Not zurückführt: Angst ersetzt Liebe. Metapoetisch gewendet vollzieht der Roman spätestens mit der zweiten Fassung die Verdrängung der Mutterliebe zugunsten einer ökonomisch grundierten Not, die so nicht nur die Sorgetätigkeit, sondern auch die Erzählung vorantreibt.

Wie juristische Praktiken die Erzählstruktur formen können, untersucht **David Pister** in seinem Beitrag anhand der Erzählung *Spiegel, das Kätzchen* (1856) aus dem ersten Teil der *Leute von Seldwyla*. Die vielen Vertragsschlüsse des märchenhaften Personals konkretisieren darin eine Logik der Substitution, die sich auf verschiedenen narrativen Ebenen und sogar in der Relation der Ebe-

nen untereinander wiederfindet. Auf diese Weise werden juristische mit narrativen Praktiken kurzgeschlossen und die Erzählung verhandelt mit der Leserschaft die fiktionstheoretischen Bedingungen einer Erzählung, deren Anlass in der Rahmung nicht viel mehr als ein Wortwitz war.

Ebenfalls über eine gemeinsame Logik verbunden sind juristische und narrative Praktiken in der Seldwlyer Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), wie **Vera Bachmann** herausarbeitet. In dieser Verbindung offenbart sich eine umfassende Poetik des Vergleichs. Dabei sind die erzählten juristischen Praktiken nicht einfach analog zu den Erzählverfahren zu verstehen, sondern sie verhalten sich komplementär. Denn im Rechtsstreit der beiden Bauern versagen die juristischen Praktiken, weil sie statt eines Gleichgewichts stets erneutes Ungleichgewicht produzieren. Während deshalb auf der Ebene der Handlung der Vergleich ausbleibt, sind es die rhetorischen, narrativen und intertextuellen Verfahren, die Vergleiche leisten. Als Diskurspraktik der Erzählung kompensiert der Vergleich damit den juristischen Vergleich.

Kellers genuin literarischen Praktiken einer eigenen Werkpolitik untersucht **Malika Maskarinec** in ihrem Beitrag zum frühen Gedichtzyklus *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* (1846). Dass Keller das makabre Motiv der Lebendbestattung über den frühen Zyklus hinaus auch in späteren Texten immer wieder aufgreift, versteht Maskarinec als präventive Intervention in die eigene Rezeption. Indem der Scheintote einen vorzeitigen Tod bebildert und so das Paradox auflöst, dass erst der Tod den Nachlass begründen kann, formuliert Keller poetologisch den eigenen Anspruch auf ein literarisches Erbe zu Lebzeiten.

Für die sehr aufwendige Redaktion des Bandes bedanke ich mich ganz herzlich bei Sophie Keller, Dominik Spalinger und Seraina Walser.

Literatur

- Berndt, Frauke, und Cornelia Pierstorff. „Einleitung“. *Realismus/Realism. figurationen. gender – literatur – kultur* 20.1 (2019): 9–20.
- Berndt, Frauke, und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Biere, Florentine. *Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Bischoff, Doerte. *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2013.
- Breithaupt, Fritz. „Diskursanalyse und Wissenspoetik“. *Handbuch Literatur und Ökonomie*. Hg. Joseph Vogl, Burkhardt Wolf. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. 80–89.
- Dotzler, Bernhard J. „Neuere deutsche Literatur“. *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 103–123.

- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Übers. Walter Seitter. Frankfurt/M.: Fischer, 1988.
- Foucault, Michel. „Gespräch mit Ducio Trombadori“. *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*. Bd. 4. 1980–1988. Hg. Daniel Defert, François Ewald. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 51–119.
- Gall, Lothar, und Andreas Schulz. „Einleitung“. *Wissenskommunikation im 19. Jahrhundert*. Hg. Lothar Gall, Andreas Schulz. Stuttgart: Franz Steiner, 2003. 7–13.
- 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.
- Graevenitz, Gerhart von. „Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*“. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt. Tübingen: Niemeyer, 2002. 147–189.
- Grätz, Katharina. *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*. Heidelberg: Winter, 2006.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Gretz, Daniela. „Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts“. *Medialer Realismus*. Hg. Daniela Gretz. Freiburg/Br.: Rombach, 2011. 99–126.
- Hees-Pelikan, Johannes. „Johann Jacob Bodmers Praktiken. Einleitung“. *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Hg. Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan, Carolin Rocks. Göttingen: Wallstein, 2022. 7–37.
- Helmstetter, Rudolf. „Verlorene Dinge, die Poesie der Siebensachen und der Realismus der Requisiten (Gottfried Keller, Aron Bernstein, Theodor Fontane)“. *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Hg. Christiane Holm, Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 213–239.
- Irmscher, Hans-Dietrich. „Physik und Liebe. Ein Versuch über Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Festschrift für Wolfgang Dörsing*. Hg. Peter Ensberg, Jürgen Kost. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 71–87.
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik“. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 2.1. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I. Hg. Jens Ihwe. Frankfurt/M.: Athenäum, 1971. 142–178.
- Kaiser, Gerhard. „Experimentieren oder Erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001): 278–301.
- Kammer, Stephan, und Roger Lüdeke. „Einleitung“. *Texte zur Theorie des Textes*. Hg. Stephan Kammer, Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam, 2005. 9–25.
- Kimmich, Dorothee. *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2011.
- Kimmich, Dorothee. „Dinge in Texten“. *Handbuch Literatur und materielle Kultur*. Hg. Susanne Scholz, Ulrike Vedder. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 21–28.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München: Fink, 1985.
- Kristeva, Julia. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. Übers. Michel Korinman, Heiner Stück. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. Jens Ihwe. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972. 345–375.

- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Übers. Gustav Rossler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Link, Jürgen. *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*. Mit einem Beitrag von Jochen Hörisch und Hans-Georg Pott. München: Fink, 1983.
- Link, Jürgen. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann, Harro Müller. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 284–307.
- Martus, Steffen, und Carlos Spoerhase. „Praxeologie der Literaturwissenschaft“. *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009): 89–96.
- Meixner, Sebastian. *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019.
- Meixner, Sebastian (Hg.). *Kellers Welten. Territorien – Ordnungen – Zirkulationen*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Parr, Rolf. „Medialität und Interdiskursivität“. *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Hg. Georg Mein, Heinz Sieburg. Bielefeld: transcript, 2011. 23–41.
- Parr, Rolf. „Interdiskurstheorie/Interdiskursanalyse“. *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Clemens Kammler, Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2020. 234–237.
- Pethes, Nicolas. „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28.1 (2003): 181–231.
- Pethes, Nicolas. „Zeitschriftenwissen. Diskursive, printmediale und digitale Archive im 19. Jahrhundert – und heute“. *Sprache und Literatur* 45.2 (2014): 109–118.
- Pierstorff, Cornelia. *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.
- Plumpe, Gerhard, und Clemens Kammler. „Wissen ist Macht. Über die theoretische Arbeit Michel Foucaults“. *Philosophische Rundschau* 27.3/4 (1980): 185–218.
- Preisendanz, Wolfgang. „Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82.2 (1963): 129–151.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2002.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Reckwitz, Andreas. „Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation“. *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Hg. Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer, Gesa Lindemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 188–209.
- Rocks, Carolin. „Ästhetisches ‚ethos‘. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften“. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66.1 (2021): 69–95.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen. Gottfried Keller ‚Der grüne Heinrich‘ (erste Fassung, 1854/55)*. München: Fink, 1993.
- Roose, Kerstin. „Herzenseuseen‘ und ‚Kammern der Merkwürdigkeiten‘. Konnotationen des Plunders bei Wilhelm Raabe, Friedrich Gerstäcker und Gottfried Keller“. *Die Grenzen der Dinge. Ästhetische Entwürfe und theoretische Reflexionen materieller Randständigkeit*. Hg. Lis Hansen, Kerstin Roose, Dennis Senzel. Wiesbaden: Springer, 2018. 59–85.
- Roose, Kerstin. *Poetik des Plunders. Ästhetische und kulturhistorische Dimensionen unnützer Dinge im Werk Gottfried Kellers*. Wien, Köln: Böhlau, 2022.

- Schäfer, Arnim. „Poetologie des Wissens“. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Roland Borgards u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. 36–41.
- Schäfer, Hilmar. „Einleitung. Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie“. *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Hg. Hilmar Schäfer. Bielefeld: transcript, 2016. 9–25.
- Schneider, Sabine. „Offene Versuchskulturen. Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Labor der Phantasie*. Hg. Jutta Müller-Tamm. Berlin: Alpheus, 2015. 3–29.
- Scholz, Susanne, und Ulrike Vedder (Hg.). *Handbuch Literatur und materielle Kultur*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.
- Spoerhase, Carlos. *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Thüring, Hubert. „„Kraft, oder so was“. Poetik und Wissen(schaft) des Lebens in der Rahmenerzählung von Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Lebenswissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert*. Hg. Benjamin Brückner, Judith Preiß, Peter Schnyder. Freiburg/Br., Berlin, Wien: Rombach, 2016. 135–168.
- Vedder, Ulrike. „Das Rätsel der Objekte. Zur literarischen Epistemologie von Dingen. Eine Einführung“. *Zeitschrift für Germanistik* 22.1 (2012): 7–16.
- Vogl, Joseph. „Für eine Poetologie des Wissens“. *Die Literatur und die Wissenschaft 1770–1930*. Hg. Karl Richter, Jörg Schönert, Michael Titzmann. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997. 107–127.
- Vogl, Joseph. „Einleitung“. *Poetologien des Wissens um 1800*. Hg. Joseph Vogl. München: Fink, 1999. 7–16.
- Vogl, Joseph. *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich: diaphanes, ⁴2011.
- Vollhardt, Friedrich. „Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Zur Einführung in den Band“. *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hg. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt. Tübingen: Niemeyer, 2002. 1–6.
- Wübben, Yvonne. „Forschungsskizze: Literatur und Wissen nach 1945“. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Roland Borgards u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. 5–16.

—

Dinge

Davide Giuriato

Insektenpoesie

Gottfried Kellers *Martin Salander*

1

„Haben Sie sich nie mit Insektenkunde befaßt?“ (VIII, 84) – so fragt der Gegenspieler des titelgebenden Protagonisten aus Gottfried Kellers letztem Roman *Martin Salander* von 1886. Vom notorischen Betrüger Louis Wohlwend weiß das sechste Kapitel zu erzählen, wie er von einem Rechtsanwalt und einem Irrenarzt zu einem Schuldeingeständnis bewegt werden soll, wie dieser Versuch aber scheitert, weil sich der Übeltäter lieber wortkarg mit einer alten Pappschachtel beschäftigt, in der ein Dutzend verstaubte Schmetterlinge und Käfer liegen. Statt eines Geständnisses sortiert er ungerührt die verjäherten Insekten, spießt sie auf frische Korkhölzchen auf und ruft mit einem Seufzer aus: „Ja, ja, mein lieber Herr! ohne das bißchen Wissenschaft würde man oft nicht mehr den Mut zum Leben behalten in dem Wirrsal dieser Welt!“ (ebd.). Mit diesen Worten wird die Insektenkunde als durchaus suspektes Ordnungsinstrument thematisch, das Orientierung in einer undurchschaubar gewordenen Welt bieten soll. Die private Naturaliensammlung, die Wohlwend in der Pappschachtel mit sich führt, ist in der Tat als Schwundstufe einer kulturellen Praxis zu verstehen, auf die Keller in einer Vielzahl von literarischen Texten zu sprechen kommt und die seit dem achtzehnten Jahrhundert eng mit dem taxonomischen Denken der naturgeschichtlichen Forschung in Verbindung steht.¹ Nicht von ungefähr ruft Keller dieses unzeitgemäße Paradigma im *Martin Salander* jedoch in Form einer reichlich angestaubten Insektensammlung herbei und gibt damit fast unmerklich zu erkennen, dass er die einschneidenden epistemischen Umbrüche auf dem Feld der Naturforschung registriert hat (Foucault 1999, 165–210; Lepenies 1978).

Was den besonderen Fall der Insektenkunde betrifft, so kommt eine Wissenschaft zu Wort, die in Kellers Zeit eine ausgesprochen dynamische Disziplin darstellt. Von den taxonomischen Bestrebungen im Gefolge Carl von Linnés stark geprägt, etabliert sich der populäre Forschungszweig zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts als eigenständige Wissenschaft, deren Aufschwung sich in den ersten Dekaden des neunzehnten Jahrhunderts fortsetzt, indem sie hier und dort an den Hochschulen als universitäres Fach eingerichtet wird und zahlreiche entomologische Gesellschaf-

1 Vgl. Wettengl (2004); Häner (2017, 97–109); mit Bezug auf Kellers *Der Grüne Heinrich* vgl. Blome (2017).

ten entstehen.² „Naturkundler ziehen mit ihren Netzen aus, um Schmetterlinge zu fangen oder Käfer zu jagen, sie legen Sammlungen an, versuchen, neue Arten zu entdecken und diese dann gegebenenfalls für die naturgeschichtlich-taxonomische Ewigkeit mit ihrem Namen zu verbinden“ (van Hoorn 2016, 28). Einerseits führt diese Konjunktur dazu, dass sich die Insektenkunde in eine Mehrzahl von Spezialdisziplinen ausdifferenziert – wie beispielsweise der Koleopterologie (Käferkunde), der Lepidopterologie (Schmetterlingskunde), der Dipterologie (Lehre der Zweiflügler) u. a. –, die bei der Klassifizierung dieser artenreichsten Klasse von Tieren vor besonderen Problemen stehen und daher in der Ordnung nur mehr oder weniger stabiler Systeme operieren.³ Andererseits rücken Fragen der Morphologie und Taxonomie mit dem Durchbruch von Charles Darwins Evolutionstheorie zusehends in den Hintergrund, und zwar so, dass die naturgeschichtlichen Ansätze und Praktiken in der entomologischen Forschung der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an den Rand gedrängt werden. Die genaue Deskription und Klassifizierung weicht mehr und mehr einem Interesse, das sozio- oder psychobiologisch das Leben und Verhalten der Insekten in temporalen Ordnungsmustern erforschen will.⁴ In den Natur- und Sozialwissenschaften ebenso wie in der Literatur der Jahrhundertwende kommt es etwa zu einer erhöhten Beschäftigung mit den sogenannten ‚sozialen‘ Insekten, deren Organisationsstrukturen als Reflexionsmodell für menschliche Gesellschaften faszinieren und neu auf der Basis der empirischen Wissenschaften erforscht werden.⁵

2 Eine umfassende Wissensgeschichte der Entomologie steht noch aus und stellt ein Forschungsdesiderat dar. Im Rahmen einer Kulturgeschichte der Insekten finden sich Ansätze bei Beelen/Klinkow (2012).

3 Als Grundlage für die entomologische Systematik im neunzehnten Jahrhundert gilt das Werk von Hermann Burmeister (1832–1847). Zu den Prinzipien der Taxonomie schreibt Burmeister: „Das Bedürfnis einer solchen Eintheilung und Gruppierung wird in keiner Thierklasse fühlbarer, als gerade bei der vorliegenden, weil nemlich die Zahl der verschiedenen Formen so sehr bedeutend ist, ja ohne Zweifel bedeutender, als die des ganzen Pflanzenreiches. Zwar hat man nie eine Zählung der bekannten Arten in neuerer Zeit vorgenommen, und kann dies auch kaum, weil nemlich nirgends alle bekannten Formen zusammengestellt oder gar beschrieben sind“ (Burmeister 1832, 41).

4 Den Übergang von der naturgeschichtlichen Entomologie zu der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hervordringenden Frage nach den sozialen Organisationsformen von Insekten bringt die aufschlussreiche Studie von Werber auf den Begriff einer „entomologisch-soziologischen Passage“ (2013, hier 181–183).

5 Das Interesse an Insektengesellschaften, das eine jahrhundertalte Tradition besitzt (Berenbaum 1997), erlebt in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Schnittpunkt von Entomologie und der sich konstituierenden Soziologie eine Konjunktur, die sich in einer verbreiteten Beschäftigung mit den sogenannten sozialen Insekten niederschlägt, als welche gemeinhin die staatenbildenden Bienen, Ameisen, Wespen und Termiten gelten. Vgl. Johach (2009; 2020); Werber (2011). –

Wo im *Martin Salander* die Frage nach der Beschäftigung mit der Insektenkunde gestellt wird, rückt also eine Wissenschaft in den Vordergrund, die sich in einer epochalen Umbruchssituation befindet. Dabei macht der Roman klar, dass die naturgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Kerfen zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts nunmehr anachronistisch wirkt. Angesichts genuin moderner Erfahrungen der Unüberschaubarkeit, Desorientierung und Verworrenheit erscheint das Ordnungsversprechen des taxonomischen Denkens als entschieden zweifelhaft. Bei Keller dient denn die literarische Bezugnahme weniger dazu, einen – wenn auch marginalen –, ‚Fortgang‘ der Naturgeschichte nach ihrem vermeintlichen ‚Ende‘ als wissenschaftlichem Paradigma hervorzuheben.⁶ Was an Wohlwends Seufzer auffällt, ist nicht so sehr der beinahe ironisch wirkende Kommentar zur Insektenkunde und ihrem Systematisierungswillen. Was ins Auge springt, ist vielmehr die Anspielung, dass entomologisches Wissen nicht nur für das Reich der Natur, sondern auch und vor allem für ein besseres Verständnis des gesellschaftlichen Lebens von Relevanz sein könnte. „Haben Sie sich nie mit Insektenkunde befaßt?“ (VIII, 84) – mit diesen Worten rechtfertigt sich Wohlwend implizit dadurch, dass menschliches Verhalten mit demjenigen der Insekten womöglich konform ist. In einer solchen Analogisierung von natürlicher und sozialer Ordnung legt Kellers Roman gleichsam nahe, dass er sich selbst mit der zeitgenössischen Entomologie auseinandergesetzt hat.

Im Lichte dieser Vermutung soll nachfolgend der Versuch unternommen werden, Wohlwends Frage an den Text selbst zu richten. Wieviel Insektenkunde steckt im *Martin Salander*? Und welche Rolle spielt dieses Wissen für die Form des literarischen Textes? Diese Ausgangsfragen entspringen der Beobachtung, dass Insekten im Roman von zentraler Bedeutung sind. Nicht nur sind es Schmetterlinge und Käfer, die zur Sprache kommen, sondern es schwirren hie und da auch Fliegen, Bienen, Ameisen, Läuse oder Mücken durch den Text, ohne dass dieser Sachverhalt in der Forschung bislang näher untersucht worden wäre. Wie ich mit meiner Analyse zeigen möchte, ist *Martin Salander* aber von einem erstaunlich sachkundigen entomologischen Wissen grundiert, das ebenso in den Dienst einer Allegorie gesellschaftlicher Verhältnisse genommen wird, wie es in poetologischer Hinsicht auch das Formprinzip des Textes prägt. Im Bild des Laufkäfers, um das der Roman zentriert ist, soll plausibel werden, dass Keller nicht nur traditionelle Identifikationen von Mensch und Insekt (und deren ‚Gesellschaft-

An diesem Interesse partizipiert nicht zuletzt auch die Literatur, wie die vielrezipierten entomologischen Schriften von Maurice Maeterlinck belegen, insbesondere die drei Abhandlungen zum Leben der Bienen (2013), der Termiten und Ameisen (1966).

⁶ Vgl. mit Blick auf Autoren wie Max Ernst, Ernst Jünger oder W. G. Sebald die Studie von van Hoorn (2016).

ten⁶) im Lichte der zeitgenössischen Zoologie aktualisiert, sondern auch in der Verlaufsform des eigenen Schreibens reflektiert. Vielleicht kann man in diesem Fall von einer Art ‚Insektenroman der Moderne‘ sprechen.

2

Wie erwähnt, ist die zu Beginn zitierte Passage aus Kellers Roman *Martin Salander* nicht die einzige im Text, die auf Insekten zu sprechen kommt. Mit Ausnahme von Wohlwends privater Naturaliensammlung werden sie durchweg in der Form des Vergleichs erwähnt – zu dem rhetorischen Zweck, das Leben und Verhalten von Menschen in der Gesellschaft vor Augen zu stellen. So wird die Analogie von Mensch und Insekt ausnahmslos auf den Feldern der Ökonomie und der Politik hergestellt, die zu den zentralen Themen des Romans gehören und den Eindruck einer regelrechten Insektengesellschaft evozieren. Wie man hervorheben muss, schreibt Keller Gemeinplätze, die in der Kulturgeschichte eine lange Überlieferung besitzen, gezielt um, indem er sie auf aktuelle Zusammenhänge überträgt.

In allererster Linie betrifft das die Vorstellung vom Bienenstaat, die in der Tradition politischer Rhetorik für gewöhnlich monarchische Organisationsformen adressiert. Im *Martin Salander* wird das Modell indes auf die neuere Zeit übertragen, wenn es von Münsterburg heißt, dass es „wie ein Bienenkorb von Gesetzesvorschlägen und Abstimmungen“ „summt“ (VIII, 89). Durch dieses Bild hält der Roman mit dem Diskurs der zeitgenössischen Soziologie Schritt, da der Bienenstaat als Metapher souveräner Herrschaftsformen zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts problematisch geworden ist.⁷ In der Art einer ‚Bienendemokratie‘ (Werber 2015; Seeley 2010) sieht der literarische Text parallel zu der zeitgleich sich etablierenden Soziologie der „thierischen Gesellschaften“ (Espinass 1879) vom leitenden Prinzip der Führung ab und konzentriert sich auf die Gesetzmäßigkeiten der Organisation und funktionalen Differenzierung im sozialen Leben der Moderne.⁸

⁷ Zum Variantenreichtum des Bienenstaat-Bildes im Lichte seiner ebenso langen wie abwechslungsreichen Geschichte im politischen Denken des Abendlandes vgl. den einschlägigen Beitrag von Johach (2007).

⁸ Vgl. Espinass: „Die Sociologie umfasst also als verschiedene Momente derselben Entwicklung sowohl die von den Thieren, als die von den Menschen geäußerten socialen Thatsachen“ (1879, 201). Als Wissenschaft von der Vergesellschaftung fragt sie nach dem „höheren Gesetz, das alle biologischen Thatsachen umfasst und coordiniert“ (1897, 206–207).

In der Insektengesellschaft, wie *Martin Salander* sie erzählt, arbeiten die Individuen gemäß dem Dogma der liberalen Ökonomie und ihrer arbeitsteiligen Ordnung erwartungsgemäß „fleißig wie die Bienen“ (VIII, 112).⁹ Vermehrt aber wird im Roman das nutzbringende Wirken der Insekten auf eine parasitäre Logik durchleuchtet – etwa dort, wo Arbeitgeber ihre Angestellten ausbeuten, „[w]ie die Ameisen sich Blattläuse halten“ (VIII, 79)¹⁰ oder wo Menschen „wie [...] Maikäfer“ (VIII, 71) rechnen.¹¹ Seit der berühmten *Bienenfabel* des Sozialtheoretikers Bernard Mandeville von 1714 kursiert das Theorem, dass das wirtschaftliche System einen Nutzen aus dem Laster der Einzelnen zieht (*private vices, public benefits*) und der Bienenstaat für das erfolgreiche Fortbestehen daher auf Müßiggänger, Betrüger und Schmarotzer (*knaves*) geradezu angewiesen ist (Mandeville 1998). Das Wissen darum, dass es in der Insektengesellschaft keine gemeinsame moralische Grundlage gibt, scheint der konsequent von den Konkursen anderer lebende Wohlwend im Sinn zu haben, wenn er sich mit dem Hinweis auf die Entomologie dafür rechtfertigt, dass seine unverbesserlichen Betrügereien nicht nur einer Naturnotwendigkeit entsprechen, sondern womöglich auch die allgemeine Prosperität befördern. Im Sinne einer moralischen Verkehrung wird jedenfalls der Name *Wohlwend* sprechend, zieht man nach Mandevilles Theorem in Betracht, dass sich das Laster des Einzelnen zu einem *benefit*, zu einem *Wohl* für die Allgemeinheit *wenden* kann.

Weil es der kaltblütige Gegenspieler des Protagonisten ist, der durch den Hinweis auf die Insekten ethische Fragen sabotiert, steht das Theorem von der konstitutiven Amoralität der liberalen Ordnung zwar durchaus in Frage. Aber entgegen allem Anschein untergräbt der Roman die sittliche Unterscheidung von ‚gutem‘ und ‚schlechtem‘ Kapitalismus, weil sie schon bei der Titelfigur nicht ohne Ambivalenzen ist.¹² Die soziobiologische Dimension des Textes adressiert im Bild des Insek-

9 Zur Tradition dieses Vergleichs in der ökonomischen Theorie der Neuzeit vgl. Werber (2013, 25–32).

10 Die Beziehung zwischen Ameisen und Blattläusen ist ein sehr bekanntes Beispiel für das, was die Biologen ‚Throphobiose‘ nennen. Ohne schon über diesen Begriff zu verfügen, beschreibt sie Alfred Brehm zur Zeit Kellers so: „Wie alle Aderflügler, so ernähren sich auch die Ameisen nur von süßen Flüssigkeiten, welche ihnen die verschiedensten Gegenstände, Obst, Pflanzensäfte aller Art, Fleisch, saftige Thierleichen, in erster Linie aber die Blatt- und Schildläuse in ihren Exkrementen und erstere außerdem aus den sogenannten Honigröhren liefern. Daher finden sich Ameisen auch immer zahlreich da ein, wo die Blattläuse hausen“ (1877, 254).

11 Was Brehm über die Throphobiose zwischen Ameisen und Blattläusen zu berichten weiß, kennzeichnet auch die Maikäfer: Diese sind am zahlreichsten da, „wo Blattläuse, jene grünen oder braunen oder schwarzen Ungethüme, hausen und die Pflanzen aussaugen, denn von ihnen ernähren sie sich fast alle, erfolgreicher noch ihre gefräßigen Larven“ (1877, 192).

12 Eiden-Offe hält fest: „[B]ei Keller jedenfalls zeigt sich, dass jede Krisenanalyse in falsche Fahrwasser gerät, sobald Ursachenforschung unter dem Vorzeichen der Schuldfrage betrieben wird. [...]“

tenstaates denn weniger die Individuen und ihre Rechtschaffenheit als vielmehr die Strukturen und Prozesse einer Gesellschaft, für die der wirtschaftliche nicht zwingend mit einem moralischen Fortschritt einhergeht. Im Blick auf die – mal latente, mal manifeste – Rücksichtslosigkeit der menschlichen bzw. animalischen Akteure überrascht es daher nicht, dass der Roman ein Insekt ins Zentrum der literarischen Reflexion stellt, das anders als die Ameisen, Bienen oder Termiten gerade nicht zu den sozialen Tieren zählt, nämlich den Käfer.

3

Exakt in der Mitte des einundzwanzig Kapitel umfassenden Textes, dem die Rezeption irrtümlicherweise immer wieder Fehler der Komposition vorgeworfen hat (Wagner 2018, bes. 145), bringt das elfte Kapitel das Insekt wiederum durch einen Vergleich ins Spiel:

In diesem Lichte gesehen, sei der Fortschritt nur ein blindes Hasten nach dem Ende hin und gleiche einem Laufkäfer, 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. Es sei ein Naturgesetz, daß alles Leben, je rastloser es gelebt werde, um so schneller sich auslebe und ein Ende nehme; daher, schloß er humoristisch, vermöge er es nicht gerade als ein zweckmäßiges Mittel zur Lebensverlängerung anzusehen, wenn ein Volk die letzte Konsequenz, deren Keim in ihm stecke, vor der Zeit zu Tode hetze und damit sich selbst. (VIII, 160)

Wer hier spricht, ist Martin Salanders Sohn Arnold, der den naiven Fortschrittsglauben seines Vaters in Zweifel zieht und ironisch bricht. Im Bild des Laufkäfers malt Arnold eine Vorstellung des Fortschritts aus, der nicht geradlinig, kontinuierlich und zielgerichtet vorangeht, wie es noch die bürgerliche Ideologie des neunzehnten Jahrhunderts haben will. Für Arnold hat der Fortschritt keinen Verlauf, sondern folgt einem Lauf, der als rastloser Leerlauf hervortritt. Daher auch die Spezifizierung des *Lauf*-Käfers, der die Aufmerksamkeit buchstäblich wegen seiner Laufdynamik auf sich zieht. Wie das blinde Hasten des Insekts ist der Gang des menschlichen Fortschritts in neuerer Zeit ebenso richtungs- wie rastlos – er

So wird deutlich, dass die verzweifelt gesuchte Unterscheidung von gutem und schlechtem Kapitalismus schon bei der Titelfigur nicht durchzuhalten ist“ (2008, 1157). Freilich erschließt sich diese Einsicht nicht aus einem vermeintlichen ästhetischen Scheitern des Romans, wie Eiden-Offe meint, sondern kommt im Roman z. B. durch die Figur Arnolds ausdrücklich zu Wort.

bewegt sich bis zum Umfallen im Kreis und ist bisweilen sogar rückläufig.¹³ Modernes Leben kann demgemäß entweder als ewige Wiederkehr des Gleichen, als Regression ins Altbekannte oder als hektisches und unaufhaltsames Rennen in den Abgrund gedeutet werden – und damit bringt das Gleichnis vom Laufkäfer die Fortschrittskritik von Kellers letztem Roman prägnant auf den Punkt.¹⁴

Diese Lesart gewinnt schärfere Konturen, wenn man den rhetorischen Sinn des Laufkäfer-Gleichnisses um eine wissenshistorische Dimension erweitert. Die Reflexion auf den Laufkäfer fällt bei Keller auch deshalb auf, weil sie von der kulturellen und literarischen Überlieferung signifikant abweicht, ist es doch seit alters eine andere Käferart, die als Gleichnis für das menschliche Leben herhält – nämlich der *Scarabaeus* oder *Ateuchus sacer*, vulgo der Mistkäfer. Da der Skarabäus zur Brutvorsorge Dungkugeln vor sich her rollt und die Nahrungsvorräte in selber gegrabenen unterirdischen Gängen aufbewahrt, ist der Käfer schon bei den alten Ägyptern mit dem Sonnenlauf identifiziert sowie als Sinnbild des menschlichen Lebens und seiner zweckmäßigen Organisation für den Fortbestand der Art dargestellt worden.¹⁵ Die kultische Verehrung dieses göttlichen Tiers reicht bis weit in die moderne Insektenkunde, deren Faszination für den „ägyptischen Scarabäus“ (VII, 307) Keller keineswegs entgangen ist, wie die Kindheitserzählung des naturwissenschaftlichen Protagonisten in *Das Sinngedicht* von 1881 beweist.¹⁶

Im schroffen Gegensatz dazu ist der Laufkäfer dagegen ein „streitbares“ (Büchner 1880, 398) Insekt – so führt ihn jedenfalls der populäre Verhaltensforscher Ludwig Büchner in seinem 1876 erschienenen Werk *Aus dem Geistesleben der Thiere* ein. Der Familie der *Carabidae* zugehörig, wird ein Raubkäfer beschrieben, den Linné „mit Recht [den] Tiger unter den Insekten genannt hat“, handelt es sich bei

13 In der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ist der Laufkäfer vereinzelt mit dem Motiv des Hastens eng verbunden, wie Theodor Storms Gedicht *Abseits* von 1847 zeigt: „Laufkäfer hasten durchs Gesträuch“ (1987, 12).

14 Ausgehend von Nietzsches zyklischem Zeitverständnis im Gedanken von der ewigen Wiederkehr des Gleichen, die Keller aus *Also sprach Zarathustra* (1884) wohl bekannt gewesen ist, und mit Blick auf philosophische sowie wissenschaftliche Positionen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vgl. D'Iorio (2011). – Zum Verhältnis von Keller und Nietzsche vgl. Grodeck/Morgenthaler (1994); zur Zeitkritik im *Martin Salander* vgl. Kaiser (1998, 149–173).

15 Zur kulturellen Überlieferung vgl. Myer (1894); Klausnitzer (2002, 1–11).

16 Der Entomologe Jean-Henri Fabre beispielsweise beginnt 1879 den ersten Band seiner berühmten *Erinnerungen eines Insektenforschers* nicht zufällig mit einem Kapitel zum „Heiligen Pflendrehler“, von dem er so angetan ist, dass er in den nachfolgenden Bänden nicht mehr von diesem „lebenden Juwel“ lassen kann (2010, 7–28, hier 11). Auch der sonst so nüchterne Alfred Brehm kann seine Faszination an diesem „Wunderthier“ nicht verbergen, bei dem er im Anklang an die zeitgenössischen Verhaltensforschungen zu den Tieren Bewusstsein und überlegtes Handeln vermutet (1877, 78–81, hier 78). Auf dem Spezialgebiet der Käferkunde hat der Skarabäus den unbestrittenen Vorrang vor allen Arten seiner Gattung, vgl. Sajó (1910, 34–52).

den Laufkäfern doch um „starke und schnellfüßige Räuber, welche auf lebende Insekten Jagd machen und mit tigerähnlicher Mordlust über ihre Schlachtopfer herfallen“ (ebd.). Anders als die Skarabäen weder vorsorglich noch weitsichtig zeichnen sich die Carabiden durch ein blutrünstiges und grausames Zerstörungswerk aus, das nach dem Gesetz des Stärkeren kein anderes Ziel kennt als das Überleben des Einzelnen.¹⁷

Im Kontext von Kellers Roman erweist sich diese Beschreibung als besonders relevant, zumal sie von Büchner mit dem gewichtigen Hinweis auf die Schriften Darwins abgeschlossen wird, der die Kämpfe der Laufkäfer „um den Besitz ihrer Weibchen“ (Büchner 1880, 400) in seiner 1871 erschienenen Schrift *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* geschildert hat (Darwin 1871, Bd. 1, 327–343). Bei seinen detaillierten Ausführungen zur sexuellen Selektion in der „ungeheuren Classe der Insecten“ (Darwin 1871, Bd. 1, 305) greift der Evolutionstheoretiker auf ein coleopterologisches Spezialwissen zurück, das er sich schon in frühen Jahren angeeignet hat und das im Besonderen um die Familie der Laufkäfer kreist: Nicht nur hält Darwin in seinen Lebenserinnerungen fest, dass ihm während der Studienzeit in Cambridge keine andere Beschäftigung soviel Freude bereitet hat wie das Käfersammeln (Darwin 2008, 35–50). Auch hat er in einem Kabinettschrank nicht weniger als 208 Arten von Carabiden aufbewahrt, zu denen er in seinen wissenschaftlichen Anfängen zudem naturkundliche Publikationen platziert hat (Smith 1987). In Anbetracht dessen kann man mit Fug und Recht behaupten, dass die darwinistische Evolutionstheorie aus der Faszination sowie dem genauen Studium der Carabiden hervorgegangen ist, die dem jungen Naturforscher die Augen für das unerbittliche Gesetz der natürlichen Selektion geöffnet haben. Mit dem Laufkäfer erwähnt Keller ein Modelltier der modernen Evolutionslehre, auf die im *Martin Sander* mehrfach und ostentativ verwiesen wird.¹⁸

Zum einen ist es der sozialdarwinistische Topos vom Daseinskampf, der wiederholt ins Spiel gebracht wird. Er zeigt sich etwa in den „Urwäldern des Westens“, die der Protagonist in Brasilien kennengelernt hat, „wo nur Kampf und Ausrottung herrsche“ (VIII, 61). Oder prägt den „Kampf ums Dasein“ (VIII, 303) in der scheinbar

17 In der Art einer *splatter*-Ästhetik beschreibt Ludwig Büchner die Mordlust des Laufkäfers so: Das Insekt versucht „vor Allem den Kopf vom Rumpfe seines Opfers zu trennen oder ihm Flügel und Beine auszureißen oder abzubeißen, damit es nicht entfliehen kann. Alsdann wird dasselbe von Innen heraus auf- und ausgefressen, so daß nur die leere Hülse übrig bleibt. Oft reißt der Mörder seinem Opfer den Bauch auf und frißt die Eingeweide auf, während dasselbe noch lebt und zu entkommen sucht“ (1880, 399).

18 Mit den sozialen Insekten hingegen hat Darwin Zeit seines Lebens Mühe gehabt, da er sich das Fortbestehen nicht reproduktionsfähiger Tiere im Kontext von Insektengesellschaften evolutionstheoretisch nicht erklären konnte. Vgl. Krogmann (2009).

zivilisierten Welt Münsterburgs, in der sich die Figuren öfter als Opfer und Märtyrer der schonungslosen sowie unregelmäßigen Rivalitätskämpfe verstehen. Dementsprechend zieht sich die Semantik des Raubs durch den ganzen Roman – akzentuiert etwa dort, wo der Erzähler das beutegierige Verhalten in den sprichwörtlichen „Klauen“ andeutet, mit denen Wohlwend den „Löwenanteil“ von Salanders Bürgerschaft an sich reißt (VIII, 83). Zum anderen wird Darwins Theorie der natürlichen Zuchtwahl von Arnold erwähnt, der sie wiederum im Bild einer unentschiedenen Bewegung von Fort- und Rückschritt ins Spiel bringt. Mit Bezug auf die appetitlich beschriebenen Ohrläppchen des Zwillingsgespans, mit dem sich Netti und Setti verheiraten werden, referiert deren Bruder Arnold ausdrücklich auf Phänomene der Vererbung, wie sie der Evolutionsbiologe in seiner Selektionstheorie diskutiert. Insbesondere ist es die Unentscheidbarkeit von rezessiven und dominanten Merkmalen, die Arnold zu der schalkhaften Aussage veranlasst, dass die Ohrläppchen „entweder die Überbleibsel einer untergegangenen Form, oder die Anfänge einer neuen, zukünftigen“ sind und dass bei der Wahl des Ehepartners mit der Möglichkeit zu rechnen ist, „eine neue Art von wickellohrigen Menschen zu stiften“ (VIII, 101). So wie sich Darwin bisweilen schwer damit tut zu entscheiden, „welche der im Naturzustande vorkommenden Fälle als Rückschlag auf frühere Merkmale und welche als neue, aber analoge Abänderungen zu betrachten sind“ (1963, 220), so meint auch Arnold, dass der lineare Verlauf des Evolutionsgeschehens ungewiss und womöglich als das ziellose Wechselspiel von zufälliger Variation und notwendiger Selektion zu verstehen ist. Mit der Frage, ob die Ohrläppchen einen Rückfall ins Alte oder eine Umwandlung ins Neue darstellen, wird jedenfalls das Modell eines geradlinigen Fortschritts auch hier grundsätzlich in Zweifel gezogen. In diesem Sinn bringt die blinde Bewegung des räuberischen Laufkäfers die Vorstellung einer richtungslosen Entfaltung der Natur selbst zum Ausdruck.

4

Im Zeichen des Darwinismus stellt das Gleichnis vom Laufkäfer aus Kellers letztem Roman eine ironische Kritik am Fortschrittsdenken des neunzehnten Jahrhunderts vor Augen, die indes nicht nur auf der Höhe des entomologischen Wissens der Zeit ist, sondern auch die narrative Ökonomie des Textes betrifft, kommentiert doch das exakt in der Mitte des Textes platzierte Bild vom ebenso

hastig wie ziellos laufenden Insekt auch die eigene Erzählform.¹⁹ Wie Cornelia Zumbusch (2018) ausgeführt hat, zeigen sich die Analogien, sobald man den *Martin Salander* als das komplexe Zusammenspiel gradliniger und zirkulärer Strukturen betrachtet. Einerseits wird der Roman mit großer Zeitökonomie erzählt, und zwar so, dass ein chronologisch fortschreitendes Erzählen im Raffer vorherrscht, das auf Digressionen und Parallelhandlungen verzichtet und eng mit dem ruhelosen Voranhalten der Romanfiguren zusammenhängt. Andererseits ist diese „eilig abgspulte, durch Zeitsprünge beschleunigte und weitgehend an einem Ort angesiedelte Erzähllinie durchsetzt von Rückschlägen, die das Aufstiegsstreben des Protagonisten und damit auch den Verlauf des Romans auf die vom Käfer beschriebene Kreisbahn zwingen“ (Zumbusch 2018, 13). Es sind die von Keller sorgfältig eingefädeltene Strukturelemente der Wiederholung, der Wiederkehr und der Reversion, durch die sich der scheinbar rasch voranschreitende Handlungsverlauf immer wieder als Zirkel erweist und die den Eindruck erwecken, dass der Roman zuletzt wie „auf der Stelle“ tritt (Zumbusch 2018, 15). Mit dem Laufkäfer veranschaulicht der Text in selbstreflexiver Art die Verlaufsform der eigenen Erzählung.

Eine solche Lesart kann an Evidenz gewinnen, wenn man berücksichtigt, dass Insekten seit alters als Metaphern dienen, die Eigenschaften von Dichtung adressieren. Den Vorrang hat dabei die Honigbiene, die schon in der griechisch-römischen Antike vergöttert und seit Homer und Hesiod mit dem Werk der Poesie ins Verhältnis gesetzt wird (Waszink 1974; Klausnitzer 2015). Der sprichwörtliche Fleiß dieses Insekts, sein planvolles Dasein, das sich durch die Waben geometrisch kunstvolle Strukturen schafft und mit dem Honig ein überaus bekömmliches Produkt hervorbringt, haben dazu Anlass gegeben, dass die Biene als „Emblemtier von Poesie und Kultur“ nachgerade zum Topos geworden ist (Dutli 2012, 111). Diese Überlieferung reicht vom antiken Lyriker Pindar, von dem die Sage geht, dass ihn bei der Geburt die Bienen umschwärmt haben, über Vergil, Dante Alighieri und John Milton, Jonathan Swift, John Keats und Friedrich Hölderlin bis hin etwa zu Rainer Maria Rilke in neueren Zeiten (Hollingsworth 2001). Letzterer nennt die Dichter*innen die „Bienen des Unsichtbaren“ (Rilke 1950, 482), die aus dem Sinnfälligen das Unvergängliche formen, wie das Insekt den Blütenstaub in Honig verwandelt – für Martin Heidegger bringt Rilkes Diktum nichts Geringeres als einen ontologischen Auftrag der Poesie auf den Punkt (Heidegger 1994, 269–320, hier 308). Mit der Konjunktur der Insektenkunde in der Neuzeit hat sich das entomologische Interesse der Literatur indes diversifiziert

19 Zu den Spuren, die der Darwinismus in der Literatur des deutschen Realismus und seiner Erzählformen hinterlassen hat, vgl. Ajouri (2007).

und spezialisiert.²⁰ Im Bereich der modernen Poetik sind neben der *apis mellifera* mehr und mehr auch andere Insekten in den Fokus der dichtungstheoretischen Reflexion gerückt, die noch kaum erforscht sind.²¹

Im besonderen Fall des Käfers haben selbst die Entomologen auf die wortgeschichtliche Verwandtschaft von ‚Schrift‘ und ‚Kerfen‘ aufmerksam gemacht.²² Für Keller ist in diesem Kontext von eminenter Bedeutung, dass der Käfer mit der Gattung des Romans ins Verhältnis gesetzt worden ist, während die Honigbiene traditionell mit der gebundenen Rede der lyrischen Dichtungsformen in Verbindung steht. Wie der insektenfreudige Jean Paul, der Keller die „unendlich vielfältige Welt des Kleinen offenbart“ haben soll (Jäggi 1913, 45), in der *Vorschule der Ästhetik* festhält, ist der Roman zu keinen Höhenflügen prädestiniert, weil er „wie Käfer nur winzige Florflügel und breite Flügeldecken zeigt“ (Jean Paul 2000, 476). Nach diesen Worten zu urteilen, ist die prosaische Dichtung im Vergleich zur lyrischen weniger freischwebend. Analog zum Käfer ist sie erdverbundener und das heißt: der Roman zielt nicht ins Metaphysische, sondern auf irdische Verhältnisse und zeichnet sich zudem dadurch aus, dass er im Unterschied zur lyrischen Dichtung keine „strenge Form“ (ebd.) besitzt. Mit der Entkoppelung vom Metaphysischen und der Flexibilität der Form streicht Jean Pauls Poetik zwei Strukturmerkmale des modernen Romans heraus, die *Martin Salander* im Gleichnis vom Laufkäfer an zentraler Stelle aufgreift, wobei zu vermerken ist, dass die poetologische Metapher in Korrespondenz mit dem entomologischen Wissen der Zeit im Kontext des Darwinismus aktualisiert und spezifiziert wird. Wo Keller seinen letzten Roman ins Zeichen des Laufkäfers setzt,

20 Mit Bezug auf die englische Literatur der Neuzeit vgl. die materialreiche, aber thesenarme Studie von W. R. Walton (1922, 162–163).

21 Die wenigen Beiträge, die vorliegen, sind noch nicht über eine reine Motivgeschichte hinausge-
langt, vgl. z. B. Calabrese (2008).

22 Vgl. Sajó (1910, 52–57). Ausgehend vom etymologischen Zusammenhang „Kerb – Kerf – Käfer“ kommt Sajó zu der Feststellung: „Die heute in den modernen Sprachen gebräuchlichen Wörter: schreiben, scribere, écrire usw. entstanden aus dem lateinischen scribere, welches entschieden aus dem Wortstamme skarab (skarabäus) gemacht wurde. Im Griechischen hieß der Stift, womit Zeichen und Figuren in Wachs eingekratzt wurden, teils skariphos, teils karpfos. ‚Gekritzel‘ hieß skariphema. Den Griffel, den man zum eigentlichen Schreiben benutzte, nannte man graphis. [...] Welche kulturhistorische Rolle das Käferleben im grauen Altertume spielte, erhellt ja schon daraus, daß der heutige moderne Mensch beinahe keine Stunde sprechen oder schreiben kann, ohne die Abkömmlinge des Urnamens des Käfers zu gebrauchen. Und doch, wie wenige Menschen sind dessen bewußt, daß die Wörter: Schrift, schreiben, graben, Grube, Grab, Begräbnis, Manuskript, [...] eigentlich dem Worte ‚Kerf‘ entstammen!“ (1910, 54 und 56). Auf diese Überlegung greift die berühmteste Käfererzählung der Weltliteratur zurück, Franz Kafkas zwei Jahre nach Sajós Abhandlung entstandene Novelle *Die Verwandlung*, die mit der Geschichte von Gregor Samsas Metamorphose zu einem Insekt nichts anderes als den verhängnisvollen Übergang von Leben zu (literarischer) Schrift erzählt (Kafka 2002, 113–200).

rückt er eine Dichtung ins Visier, die sich gerade nicht am apollinischen Sonneninsekt der Biene orientiert und die durch die Abkehr von dieser wirkmächtigen Tradition innovative Akzente setzt. Es sind nicht höhere Ordnung, Schönheit, Plan, Fleiß und Nutzen, sondern die Momente des Richtungslosen und Verkehrten, des Irdischen und Kontingenten, Wirren und Nichtigen, des Nutzlosen, Vergeblichen und Verstörenden, von denen Kellers dezidiert moderne Insektenpoesie handelt.

5

Kellers ausgeprägte Aufmerksamkeit für Insekten ist im Kontext des literarischen Gesamtwerks dieses Autors kein Einzelfall, sondern zieht sich über die lyrische ebenso wie über die narrative Produktion von den frühen bis zu den späten Texten. Obwohl die Präsenz von Mücken, Fliegen, Faltern, Käfern, Wespen, Bienen und Ameisen, Schmetterlingen, Libellen, Grillen und Wanzen von den frühen Gedichten über den *Grünen Heinrich* und *Die Leute von Seldwyla* bis hin zur Naturlyrik und den späten Prosawerken *Das Sinngedicht* und *Martin Salander* nicht übersehen werden kann, ist sie nur punktuell untersucht worden. Zwar hat Kellers eigenwillige Faszination für die Kerbtiere schon dazu Anlass gegeben, von einer regelrechten „Kleintierdichtung“ zu sprechen (Rothenberg 1975, 210). Abgesehen von biografischen Erklärungen, die auf die Tierliebe des einstweiligen Quaestors des Zürcher Tierschutzvereins verweisen (Handschin 1917), herrschen jedoch in den wenigen Beiträgen, die sich mit dem Thema beschäftigen, ausschließlich literarhistorische Ansätze vor. Sei es im Hinweis auf die Tradition des Insektenmotivs in der physikotheologisch inspirierten Naturlyrik der Frühaufklärung und des Rokoko (Strich 1952), sei es unter Berücksichtigung der biedermeierlichen Hingabe an das Kleinleben der Natur im poetischen Realismus, sind Fragen von Tod und Vergänglichkeit im postmetaphysischen Denken des Autors verhandelt worden, die das Insekt im Wesentlichen geistes- und motivgeschichtlich adressieren.²³

Im Unterschied zu den vorliegenden, durchweg innerliterarisch argumentierenden Beiträgen sind meine Überlegungen von der These ausgegangen, dass für die poetische Beschäftigung mit Insekten eine Herangehensweise lohnt, die der spannungsgeladenen Umbruchszeit in der Wissensgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts Rechnung trägt und das Werk des Dichters mit der entomologischen Forschung der Zeit ins Verhältnis zu setzen versteht. Wie die Lektüre des *Martin Salander* unter Berücksichtigung außerliterarischer Texte, insbesondere aber im

23 Vgl. Eckhardt (1997); Andermatt (2008, bes. 51–54); Böhler (2010).

Blick auf Darwins Schriften und der nachfolgenden Erkundung „thierische[r] Gesellschaften“ (Espinass 1879) in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt hat, ist Kellers Insektenpoesie als das komplexe Gefüge von naturwissenschaftlichen, allegorischen und poetologischen Sinndimensionen zu untersuchen. Sie entspringt nicht einem genuin naturkundlichen Interesse, sondern steht parallel zum soziologischen Fokus der neueren Entomologie mit den zweischneidigen Modernisierungserfahrungen in Verbindung, von denen seine Texte erzählen.

Literatur

- Ajouri, Philip. *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York: De Gruyter, 2007.
- Andermatt, Michael. „Kontingenz als Problem des bürgerlichen Realismus. Raumgestaltung bei Keller und Fontane“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 41–61.
- Beelen, Hans, und Michaela Klinkow. *Schauplatz der kriechenden und fliegenden Gewürmer. Kulturgeschichte der Insekten*. Oldenburg: Isensee, 2012.
- Berenbaum, May R. *Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Die zwiespältige Beziehung von Mensch und Insekt*. Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum, 1997.
- Blome, Eva. „Künstliche Klassen. Zur Naturaliensammlung in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Goethe, Moritz, Keller, Stifter)“. *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Hg. Michael Neumann u. a. Stuttgart: Metzler, 2017. 43–61.
- Böhler, Michael. „Kleine Passion und Grand ennui – Fliegentod und Krötenleben. Zu zwei Gedichten Gottfried Kellers“. *Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile*. Hg. Corinna Caduff, Anne-Kathrin Reulecke, Ulrike Vedder. München: Fink, 2010. 169–179.
- Brehm, Alfred. *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Große Ausgabe*. 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 9. Die Insekten, Tausendfüßler und Spinnen. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1877.
- Büchner, Ludwig. *Aus dem Geistesleben der Thiere oder Staaten und Thaten der Kleinen*. 3., bedeutend vermehrte Auflage. Leipzig: Theodor Thomas, 1880.
- Burmeister, Hermann. *Handbuch der Entomologie*. Bd. 1. Allgemeine Entomologie. Berlin: Reimer, 1832.
- Calabrese, Diane M. „Literature and Insects“. *Encyclopedia of Entomology*. Hg. John L. Carpinera. Dordrecht: Springer, 2008. 2207–2211.
- D’Iorio, Paolo. „The Eternal Return. Genesis and Interpretation“. *The Agonist* 3.1 (2011): 1–43.
- Darwin, Charles. *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. Stuttgart: Schweizerbart’sche Verlagsbuchhandlung, 1871.
- Darwin, Charles. *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*. Stuttgart: Reclam, 1963.
- Darwin, Charles. *Mein Leben. Vollständige Ausgabe der „Autobiographie“*. Frankfurt/M.: Insel, 2008.
- Dutli, Ralph. *Das Lied vom Honig. Eine Kulturgeschichte der Biene*. Göttingen: Wallstein, 2012.
- Eckhardt, Holger. „Plage des Bösen und Kleinod der Schöpfung. Vom Netz zur Spinne zwischen dem Meissner und Trakl“. *Neophilologus* 81 (1997): 105–115.

- Eiden-Offe, Patrick. „Die Immobilienblase von Münsterburg. Gottfried Keller unterscheidet guten von bösem Kapitalismus“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 715 (2008): 1155–1159.
- Espinas, Alfred Victor. *Die thierischen Gesellschaften. Eine vergleichend-psychologische Untersuchung*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1879.
- Fabre, Jean-Henri. *Erinnerungen eines Insektenforschers*. Übers. Friedrich Koch. Bd. 1. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Groddeck, Wolfram, und Walter Morgenthaler. „Nietzsches Begegnung mit Gottfried Keller. Dokumente und Lektüren“. *Nietzsche und die Schweiz*. Hg. David Hoffmann. Zürich: Offizin, 1994. 102–121.
- Handschin, C. H. „Gottfried Kellers Tierliebe“. *Monatshefte für deutsche Sprache und Pädagogik* 18.3 (1917): 71–74.
- Häner, Flavio. *Dinge sammeln, Wissen schaffen. Die Geschichte der naturhistorischen Sammlungen in Basel 1735–1850*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. 7., durchgesehene Auflage. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1994.
- Hollingsworth, Christopher. *Poetics of the Hive. The Insect Metaphor in Literature*. Iowa: University of Iowa Press, 2001.
- Hoorn, Tanja van. *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2016.
- Jäggi, Frieda. *Gottfried Keller und Jean Paul*. Bern: Bächtli, 1913.
- Jean Paul. „Vorschule der Ästhetik“. *Sämtliche Werke*. Abt. 1. Bd. 5. Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften. Hg. Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. 7–514.
- Johach, Eva. „Der Bienenstaat. Geschichte eines politisch-moralischen Exempels“. *Politische Zoologie*. Hg. Anne von der Heiden, Joseph Vogl. Berlin: diaphanes, 2007. 75–89.
- Johach, Eva. „Schwarm-Logiken. Genealogien sozialer Organisation in Insektengesellschaften“. *Schwärme. Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Hg. Eva Horn, Lucas Marco Gisi. Bielefeld: transcript, 2009. 203–224.
- Johach, Eva. *Wilde Soziologie. Soziale Insekten und die Phantasmen moderner Vergesellschaftung*. Paderborn: Fink, 2020.
- Kafka, Franz. *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: Fischer, 2002.
- Kaiser, Gerhard R. *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Heidelberg: Winter, 1998.
- Kegel, Bernhard. *Käfer. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.
- Klausnitzer, Bernhard. *Wunderwelt der Käfer*. Berlin: Spektrum, 2002.
- Klausnitzer, Ralf. „Von Bienen fabeln. Zur literarischen Beobachtungs- und Faszinationsgeschichte der Apis mellifera“. *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*. Hg. Hans Jürgen Scheuer, Ulrike Vedder. Bern u. a.: Peter Lang, 2015. 153–192.
- Krogmann, Lars. „Soziale Insekten. Darwins Dilemma“. *Evolution. Der Fluss des Lebens. Stuttgarter Beiträge zur Naturkunde. Serie C* 66/67 (2009): 115–123.
- Lepenes, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978.
- Maeterlinck, Maurice. *Das Leben der Termiten. Das Leben der Ameisen*. Übers. Käthe Illch. Zürich: Coron, 1966.
- Maeterlinck, Maurice. *Das Leben der Bienen*. Übers. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Zürich: Unionsverlag, 2013.

- Mandeville, Bernard. *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*. Mit einer Einleitung von Walter Euchner. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ²1998.
- Myer, Isaac. *Scarabs. The history, manufacture and religious symbolism of the scarabaeus in ancient Egypt, Phoenicia, Sardinia, Etruria. Also remarks on the learning, philosophy, arts, ethics of the ancient Egyptians, Phoenicians etc.* New York: Dayton, 1894.
- Rilke, Rainer Maria. „Rainer Maria Rilke an Witold Hulewicz, 13.11.1925“. *Briefe*. Bd. 2. 1914 bis 1926. Hg. Karl Altheim, Ruth Sieber-Rilke. Leipzig: Insel, 1950. 478–485.
- Rothenberg, Jürgen. „Gottfried Kellers *Die kleine Passion*. Zur Darstellung des Todes im Werk des Dichters“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 19 (1975): 208–236.
- Sajó, Karl. *Aus dem Leben der Käfer*. Leipzig: Theod. Thomas, 1910.
- Seeley, Thomas D. *Bienendemokratie. Wie Bienen kollektiv entscheiden und was wir davon lernen können*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2010.
- Smith, Kenneth G. V. „Darwin's Insects. Charles Darwin's Entomological Notes“. *Bulletin of the British Museum (Natural History) Historical Series* 14.1 (1987): 1–143.
- Storm, Theodor. „Abseits“. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 1. Gedichte/Novellen 1848–1867. Hg. Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. 12.
- Strich, Fritz. „Gottfried Kellers Gedicht *Die kleine Passion*“. *Neue Schweizer Rundschau (Neue Folge)* 20 (1952): 176–182.
- Wagner, Karl. „Martin Salander“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., revidierte und erweiterte Ausgabe. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2018. 144–151.
- Walton, W. R. „The Entomology of English Literature“. *Proceedings of the Entomological Society of Washington* 24 (1922): 159–206.
- Waszink, Jan Hendrik. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974.
- Werber, Niels. „Ameisen und Aliens. Zur Wissensgeschichte von Soziologie und Entomologie“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 34 (2011): 242–262.
- Werber, Niels. *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*. Frankfurt/M.: Fischer, 2013.
- Werber, Niels. „Vom Königreich zur Basisdemokratie. Superorganismen sterben nicht“. *Menschen und Bienen. Ein nachhaltiges Miteinander in Gefahr*. Hg. Stephan Lorenz, Kerstin Stark. München: oekom, 2015. 37–48.
- Wettengl, Kurt. *Von der Naturgeschichte zur Naturwissenschaft. Maria Sibylla Merian und die Frankfurter Naturalienkabinette des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Schweizerbart, 2004.
- Zumbusch, Cornelia. „Wieder einmal“. Heimkehr und Moderne in Gottfried Kellers Roman *Martin Salander*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92.2 (2018): 1–15.

Aglaiia Kister

Scham als Triebkraft der Literatur

Zum poetischen Potenzial psychodynamischer Prozesse
in *Kleider machen Leute*

1 Einleitung

„Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen“ (VII, 13), lautet das barocke Epigramm, das Gottfried Kellers *Sinngedicht* einleitet. Scham, Erröten und Verlegenheit begegnen auch in weiteren seiner Werke an prominenter Stelle, was Walter Benjamin zu der Überzeugung bewogen hat, die Scham sei „Kellers leidenschaftlichster Affekt“ (1977, 287).¹ Die folgende Lektüre von *Kleider machen Leute* soll einen neuen Blick auf ein altbekanntes Werk eröffnen, indem sie die eminente Rolle herausarbeitet, welche die Scham sowohl für die Handlung als auch für die Darstellungsverfahren des Textes spielt. Wie es zu zeigen gilt, bildet der peinigende Affekt das geheime Zentrum der Novelle, aus dem allererst jene Verkleidungswünsche und Maskenspiele erwachsen, von denen die Geschichte um den Schneider Wenzel Strapinski erzählt. Gerade die hemmende, passivierende Scham wird zur handlungsantreibenden Kraft, die das Geschehen in Gang setzt. Zahlreiche der zentralen Themen und Tropen des Textes – etwa die rhetorische Figur der Ironie, die auf Visualität zielende Schreibweise, die theateranalogen Strukturen, die Kleidermotivik und die Diskrepanz zwischen Schein und Sein – erweisen sich bei genauerer Hinsicht als eng verwoben mit der Scham. Indem Kellers Novelle subtil, nuanciert und feinfühlig den Zusammenhang zwischen Scham und narzisstischen Konflikten darstellt, generiert sie ein psychodynamisches Wissen, das erst rund ein Jahrhundert später theoretisiert wird.

Während der erste Teil des Artikels die Bedeutung des Affekts für die Handlungsentwicklung und die Motivstruktur aufzeigt, untersucht der zweite Teil die Frage, ob womöglich nicht nur von einer Scham des Protagonisten, sondern auch von einer Scham des Textes gesprochen werden kann. Wie Wenzel Strapinski – so die These – wird auch der Text selbstreflexiv und beginnt, schamhaft über seine eigenen Fehler und Unzulänglichkeiten nachzudenken. Das Verhüllungsbegehren des Schneiders, der seine Armut unter aristokratischen Kleidern zu verbergen sucht, gleicht dem intertextuellen Verfahren der Novelle, die ihre Figuren

1 Zur Scham bei Keller vgl. auch Bird (2008) und Lehmann (2012), 343–355.

immer wieder in edle Stoffe der Weltliteratur kleidet, zugleich jedoch schamvoll die Differenz zwischen den zitierten Werken Homers oder William Shakespeares und der eigenen trivialliterarisch geprägten Epoche betont.

Scham enthüllt sich in der Novelle als ein gleichermaßen soziologisch wie poetologisch signifikanter Affekt: Während sich die Scham des Protagonisten auf seine gesellschaftliche Herkunft richtet, erwächst die textuelle Scham aus dem peinigenden Gefühl, einer Zeit der Spätgeborenen zu entstammen. Das Phänomen einer Epigonalitätsscham, das die Analyse herausarbeiten soll, könnte auch auf die intertextuelle Praxis anderer Autor:innen des neunzehnten Jahrhunderts – etwa Adalbert Stifters – fruchtbare Perspektiven eröffnen.

2 Die Scham als handlungsantreibende Kraft

Bereits der Titel *Kleider machen Leute* benennt mit den Kleidern ein Zentralmotiv der Novelle, das zugleich aufs Engste mit dem Schamaffekt verwoben ist. Wie die von dem indogermanischen Verb *kem (bedecken, verhüllen) abgeleitete Scham wortgeschichtlich und phänomenologisch untrennbar an die Verhüllung geknüpft ist,² so dienen auch Textilien der Verbergung bestimmter Körperteile – dass Scham neben Schmuck und Schutz ein Grundmotiv der menschlichen Bekleidung darstellt, gilt spätestens seit John Carl Flugels wirkmächtiger *Psychology of Clothes* (1930) als Forschungskonsens (Widdig 1994, 110). Die titelgebende Sentenz, die dem äußeren Anschein und Aussehen eine entscheidende Bedeutung zuspricht, verweist überdies auf den Bereich des Bildlich-Visuellen, der in der Novelle eine wichtige Rolle spielt. Immer wieder erzählt der Text von Blicken, deren Spektrum sich zwischen der neugierig-sensationsfreudigen Schaulust der Goldacher über das heimlich prüfende Beobachten Melchior Böhnis bis hin zu dem beschämenden „Tribunal der Blicke“ (Benthien 2011) nach den entlarvenden „Schaustellungen“ (V, 39) und dem „Schautanz“ (V, 41) der Seldwyler aufspannt. Die Faszination der Bürger für den vermeintlichen Grafen entzündet sich nicht an den verbalen Ausdrucksfähigkeiten

2 Einen wichtigen Ausgangspunkt der folgenden Analyse bildet Lehmann (1991), der das ästhetische Potenzial der Scham herausarbeitet. Ihm zufolge artikuliert der maskierungsfreudige Affekt das für Kunst konstitutive „Spiel von Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verästelung und Offenbarung“ und bildet damit den „affektive[n] Kern aller Ästhetisierung“ (Lehmann 1991, 824). Dass Scham eine der „stärksten Antriebskräfte[]“ der Literatur ist und Dichtung Archive für Gefühle bildet, zeigt Greiner (2014, 22). Zur poetischen Kraft der Scham vgl. auch Benthien (2011), Komorowska (2017), Bright (2018) und Geisenhanslücke (2019). Zur Scham als Ursprung von Textilien und Wortgeweben vgl. Kläui (2006, 61).

Strapinskis – der im Gegenteil stets als schweigsam, wortkarg und still beschrieben wird³ –, sondern an seinem aristokratischen Erscheinungsbild. Es ist insbesondere der „dunkelgraue[] Radmantel“, der seinem Träger „ein edles und romantisches Aussehen“ (V, 11) verleiht. Wiederholt nähert sich das Erzählen der Raumkunst der Malerei an und unterbricht das Geschehen zugunsten der Evozierung opulenter, farbenprächtiger Bilder (Wagner-Egelhaaf 1997, 409). Nachdem Wenzel Nettchen zu einem Kuss verführt hat – bezeichnenderweise nicht mit Worten, sondern gänzlich stumm und allein durch sein imposantes Äußeres –, folgt eine Beschreibung, die dem verbalen Äquivalent eines Gemäldes gleicht:

Er bedeckte ihre glühenden Wangen mit seinen fein duftenden dunklen Locken und sein Mantel umschlug die schlanke, stolze, schneeweiße Gestalt des Mädchens wie mit schwarzen Adelsflügeln; es war ein wahrhaft schönes Bild, das seine Berechtigung ganz allein in sich selbst zu tragen schien. (V, 36)

War Wenzel anfangs unfreiwillig in die Rolle des geheimnisvollen Grafen geraten, bewegt ihn die Liebe zu Nettchen schließlich dazu, tatkräftig an der Illusion mitzuwirken. Tiefeingewurzelte Scham über seine soziale Herkunft, das schmerzliche Gefühl, in seiner wirklichen Gestalt nicht liebenswert zu sein, und die Angst, Nettchens Zuneigung zu verlieren, motivieren seine Maskierung als Adliger. Der Prozess, in dem er seine wahre, wenig glanzvolle Identität als arbeitsloser Schneider aufgibt und sich stattdessen den Wunschfantasien der Goldacher anpasst, wird abermals in plastischer Bildlichkeit beschrieben:

Mit jedem Tage wandelte er sich, gleich einem Regenbogen, der zusehends bunter wird an der vorbrechenden Sonne. Er lernte in Stunden, in Augenblicken, was andere nicht in Jahren, da es in ihm gesteckt hatte, wie das Farbenwesen im Regentropfen. Er beachtete wohl die Sitten seiner Gastfreunde und bildete sie während des Beobachtens zu einem Neuen und Fremdartigen um; besonders suchte er abzulauschen, was sie sich eigentlich unter ihm dächten und was für ein Bild sie sich von ihm gemacht. Dies Bild arbeitete er weiter aus nach seinem eigenen Geschmacke, zur vergnüglichen Unterhaltung der einen, welche gern etwas Neues sehen wollten, und zur Bewunderung der anderen, besonders der Frauen, welche nach erbaulicher Anregung dürsteten. (V, 33)

Mit dem Bild, dem Blick und der Schaulust gravitiert die Erzählung um visuelle Elemente, die für das Entstehen von Scham bedeutsam sind: Während Schuld oftmals an den Bereich des Auditiven geknüpft erscheint – was etwa die Rede von der „Stimme des Gewissens“ bezeugt –, hängt Scham „eng mit der Dimension der Visualität zusammen“ (Benthien 2011, 10). Der Blick des Anderen und das Gefühl, in einer das eigene Selbstbild kränkenden Situation *gesehen* zu werden, sind eine notwendige Voraussetzung für ihr Entstehen – wobei der Andere nicht real anwe-

³ Vgl. hierzu auch Selbmann (1985, 39).

send sein muss, sondern auch imaginiert werden kann (Williams 2000, 96). So krümmt sich etwa Wenzel, nachdem seine wahre Identität öffentlich enthüllt wurde und er in den Augen Nettchens als Betrüger erscheinen muss, „aus Scham vor der Unsichtbaren zur Erde“ (V, 45).⁴

Subtil beschreibt Kellers Novelle die komplexen Triebdynamiken, mit denen Schamkonflikte verflochten sind, und antizipiert psychoanalytische Einsichten, die erst Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine theoretische Ausformulierung finden. Léon Wurmser's Standardwerk *Die Maske der Scham* von 1990 charakterisiert den peinigenden Affekt als Abwehrmechanismus gegen die beiden Partialtriebe der Theatophilie und der Delophilie, die beide dem Feld des Visuellen entstammen. Theatophilie bezeichnet „das Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen“ (Wurmser 2017, 258), und erinnert an die Sensationslust der Goldacher, die – ermüdet von dem behaglich-saturierten Kleinstadtleben – „gern etwas Neues sehen woll[en]“ (V, 33) und sogleich „neugierig“ herbei „stürz[en]“ (V, 13), als sich eine prachtvoll aussehende Kutsche dem Gasthof nähert. Angelockt von dem Anblick des „vornehme[n] Fuhrwerk[s]“ und der drängenden Frage, „welch' ein Kern sich aus so unerhörter Schale enthüllen werde“ (ebd.), umringen die Goldacher die Kutsche und deuten das schöne Erscheinungsbild des aussteigenden Wenzels sogleich in einer Weise, die ihrem theatophilen Wunsch nach Bewunderung entgegenkommt: „[A]ls der verdutzte Schneider endlich hervorsprang in seinem Mantel, blaß und schön und schwermütig zur Erde blickend, schien er ihnen wenigstens ein geheimnisvoller Prinz oder Grafensohn zu sein“ (ebd.). Da „der Weg durch die Zuschauer ziemlich gesperrt“ ist und dem schüchternen Wenzel der Mut fehlt, „den Haufen zu durchbrechen und einfach seines Weges zu gehen“, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Gasthof zu betreten, wo man ihm sogleich „dienstfertig“ seinen „ehrwürdige[n] Mantel“ abnimmt und fragt, ob „[d]er Herr [...] zu speisen“ (ebd.) wünsche. „Ohne eine Antwort abzuwarten“ (ebd.) und dem Ankömmling damit die Möglichkeit zu geben, die eigenen Fantasien zu korrigieren, trifft der Wirt sogleich Anstalten für ein prunkvolles Gastmahl. Kein geschickt eingefädelt Täuschungsmanöver des Schneiders, sondern die von den spektakel-freudigen Goldachern empfundenen „Sehnsüchte nach dem Elegant-Festlichen“, die „Lust nach Abwechslung und nach etwas Exotischem“ (Widdig 1994, 117–118), schüren die Illusion, ein geheimnisumwitterter Graf sei in die prosaische, verschlafene Kleinstadt eingezogen.

Obgleich Wenzel sich anfangs rein passiv verhält und gegen seinen Willen in die Rolle des melancholischen Aristokraten gedrängt wird, besitzt er doch mehrere Eigenschaften, die ihn dafür prädestinieren, die Wünsche eines schaulustig-

⁴ Vgl. hierzu auch Webber (1996, 281).

gen Publikums zu erfüllen. Begegnet aufseiten der Goldacher eine ausgeprägte Theatophilie, so zeigt der Protagonist Züge dessen, was die psychoanalytische Schamtheorie als Delophilie bezeichnet: das „Verlangen, [...] andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken“ (Wurmser 2017, 258). Von Beginn an wird deutlich, dass der Schneider größten Wert auf ein prachtvolles, „Verwunderung und Neugierde“ (V, 12) erregendes Aussehen legt. So beschreibt die Eingangsszene, wie er – von Kälte, Hunger und Geldnot gequält – die Landstraße entlangwandert, dabei jedoch einen „auff[allenden]“ (ebd.) Mantel trägt, dessen Vornehmheit es seinem Träger verumöglicht, zu betteln. Obgleich Wenzel „Hunger litt, so schwarz wie des letzteren Sammetfutter“ (ebd.), verzichtet er lieber auf reale Speisen, als sich von dem imposanten Mantel zu trennen. Neben den Kleidern ist sein einziger Besitz „ein handgroßes Bündelein“, das „ein Schnupftuch, eine Haarbürste, einen Kamm, ein Büschchen Pommade und einen Stengel Bartwiche“ (V, 28) enthält – allesamt Requisiten, die der Arbeit am Äußeren dienen.

Als „verhüllte Begleiterin des Narzissmus“ (Wurmser 2017, 72) entsteht Scham immer dann, wenn der Betroffene eine schmerzliche Differenz zwischen seinem grandiosen, glänzenden Ich-Ideal und seinem kümmerlichen Real-Ich wahrnimmt. Der peinigende Affekt erwächst aus der

Polarität zwischen dem, wie ich gesehen werden *will* und wie ich mich selbst wahrnehme. Strukturell bedeutet das, daß es die spezifische Spannung ist zwischen [...] dem Idealbild, das ich von mir selbst besitze – so wie ich sein möchte – und der Ich-Funktion der Selbstbeobachtung, dem Bild, das ich in Wirklichkeit von mir selber habe: so wie ich *bin*, so wie ich mich selbst sehe. (Wurmser 2017, 76)

Im Falle Wenzels klafft eine demütigende Diskrepanz zwischen seinen narzisstisch-delophilen Wünschen, andere Menschen durch ein glanzvolles, aristokratisches Erscheinungsbild zu beeindrucken, und dem heimlichen Bewusstsein, in Wirklichkeit nur ein hungergeplagter, verarmter Schneidergeselle zu sein, unter dessen prächtigem Mantel „sein einziges“ (V, 11) Sonntagskleid verborgen ist. Der Grandiosität seines Ich-Ideals entspricht die Intensität der Scham, die sich bei Wenzel bereits zu einer Charakterhaltung habitualisiert hat. Wurmser deutet „*Schüchternheit*, Beschämtheit und Bescheidenheit“ als „Charakterzüge, die eine Schamhaltung ausdrücken“ (2017, 76) und oftmals eine Reaktionsbildung auf diametral entgegenstehende, heimliche Wünsche nach exhibitionistischer Selbstdarstellung sind. Auch die Figur Wenzels prägt ein spannungsreicher Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach glanzvoller Selbstinszenierung und einer gegen dieses narzisstische Verlangen gerichteten schamhaften Abwehr, die sich in seiner Neigung zum Erröten (V, 24, 26, 54 und 55), der bescheidenen Zurückhaltung und der mehrfach betonten Fügbarkeit manifestiert.

Dass Wenzel Strapinski sich schämt, die eigene Armut offen zu zeigen, seine irreführende Kleidung abzulegen und um Almosen zu bitten, bildet die notwendige Voraussetzung für das weitere Geschehen. Statt durch Betteln die körperlich-kreatürlichen Bedürfnisse nach Wärme und Essen zu befriedigen, hält der hungernde, frierende Schneider an den Wunschfantasien von Reichtum und Schönheit fest, die mit seiner aristokratischen Kleidung verknüpft sind. Der Radmantel fungiert als „Maske der Scham“,⁵ unter deren glanzvollem Äußeren eine demütigende Realität sorgsam vor den Augen der Welt verborgen wird. Eben die schambedingte Verkleidung regt nun allererst die Wunschproduktion und die Fantasie der Goldacher an, durch die der Protagonist zunehmend zum „Helden eines artigen Romanes“ (V, 33) wird. Statt den Identitätsbetrug moralisch zu verurteilen, nimmt der Text an dieser Stelle eine ästhetische Perspektive ein, aus welcher die Erfindung der Grafenfigur dem poetischen Schaffensprozess ähnelt: Der Vergleich mit einem Romanhelden lässt die imposante Fantasiegestalt des polnischen Adligen keineswegs nur als Lüge, Trugbild und Illusion erscheinen, sondern vielmehr als eine geradezu literarische Fiktion – Wenzels Scham, sich zu seiner wahren Herkunft zu bekennen, und das aus ihr erwachsende Verhüllungsbegehren erzeugen einen „artigen Roman[]“. Damit erscheint der Maskierungsdrang der Scham als Ursprung der Fiktion.

Kellers Text beweist nicht nur ein feines Gespür für die Psychodynamik der Scham und deren immanente Poetizität, sondern auch ein nuanciertes Wissen um die soziologischen Facetten des Affekts. Die Gründerzeit, in der die soziale Schere zwischen Neureichen wie den Goldachern und verarmten Handwerkern von der Art Strapinskis schroff auseinandergeht, enthüllt sich in *Kleider machen Leute* als eine zutiefst schamaffine Phase.⁶ Indem die Novelle die mit sozialer Ungleichheit und Armut einhergehenden Affekte darstellt, thematisiert sie bereits Frühformen eines Phänomens, das erst im einundzwanzigsten Jahrhundert unter dem Begriff der Herkunftsscham große Aufmerksamkeit gefunden hat.⁷

Die kunstvolle Verflechtung von Psychoanalyse, Soziologie und Poetik der Scham verdichtet sich prägnant im Motiv des Mantels: Zunächst nur ein Mittel, um die demütigende Armut und die schambesetzte soziale Herkunft seines Trägers zu verbergen, avanciert das aristokratische Kleidungsstück auf einer psychodynami-

5 Zu diesem Konzept vgl. Wurmser (2017).

6 Über die Szene, in der Strapinski von den Goldachern mit luxuriösen Accessoires überhäuft wird, schreibt Jeziorkowski treffend: „Das die Gründerzeit charakterisierende Beschämen des Unbemittelten durch dargestellten Luxus und herablassendes Austeilen von Gaben, das die Grenzen des Takts überschreitende Verhalten des Neureichen gegenüber dem weniger Begüterten ist hier voll inszeniert“ (1984, 104).

7 Den Zusammenhang von Scham und sozialer Ungleichheit untersucht u. a. Neckel (1991). Zum Phänomen der Herkunftsscham vgl. Ernaux (1999) und Eribon (2009).

schen Ebene zur poetisch produktiven „Projektionsfläche für die Sehnsüchte der Goldacher, die umso besser wirkt, je weniger Wenzel selbst spricht“ (Fleig 2008, 39).⁸ Indem sich der Schneider schamhaft in den Mantel des Schweigens und die Kleidung eines Grafen hüllt, gewinnt er eine Aura des Rätselhaften und wird den Zuschauern zur willkommenen Leerstelle, die sich mit hochfliegenden Fantasien füllen lässt. „[U]nd der junge Mann mag kaum den Mund öffnen vor Vornehmheit!“ (V, 13), deutet der Wirt Wenzels Wortkargheit. Gerade die schamhafte Stummheit des Protagonisten entbindet aufseiten seiner Mitmenschen einen sprudelnden Strom an Deutungen und Interpretationen, denen Strapinski – sei es aus „Mangel an [...] Mut“ (ebd.), sei es aus heimlichem Gefallen daran, für einen Grafen gehalten zu werden – zunächst keinerlei Einhalt gebietet. Deutlich offenbart sich hier die Ambivalenz der Scham, welche die Handlungsfähigkeit des Protagonisten hemmt, die Handlungsentwicklung der Novelle jedoch entscheidend fördert. Erst als der Tisch „mit glänzendem Zeuge gedeckt“ wird, versucht er, „in der peinlichsten Angst“ einen „Ausweg zu gewinnen“ (V, 15).

Neben der Furcht, auf beschämende Weise seiner wahren Identität überführt zu werden, mag es auch die später vielfach betonte Moralität und sein „ehrlische[s] Gewissen“ (V, 34) sein, die ihn trotz des quälenden Hungers dazu bewegen, „der drohenden Mahlzeit zu entfliehen“ (V, 15). Allerdings wird er nun erneut zum Opfer von Fehldeutungen:⁹ Sein Verlassen des Raums, das in Wirklichkeit den hehren Motiven der Aufrichtigkeit und der Angst vor Ehrverlust entspringt, führt der Kellner auf kreatürliche Bedürfnisse zurück und weist Wenzel den Weg zur Toilette. Schamhafte Passivität und Handlungs lähmung hemmen den verwirrten Schneider, seinen wahren Wunsch zu bekennen, und so geht er „ohne Widerspruch, sanft wie ein Lämmlein“ (V, 16) in das Badezimmer.

Die Situation, zwischen zwei Handlungsoptionen wählen zu müssen – erstens der Möglichkeit, aus Gewissensgründen das Gasthaus zu verlassen und das entbehrungsreiche, aber ehrliche Schneiderdasein fortzuführen und zweitens der Möglichkeit, im Speisesaal auf moralisch verwerfliche Weise den eigenen Hunger nach Essen und Anerkennung zu befriedigen –, ähnelt einer späteren Stelle des Textes, an der Wenzel mit dem „Jüngling am Scheidewege“ (V, 32) verglichen wird. In dieser Passage steht er auf der Landstraße und sieht auf der einen Seite Goldach, das mit der Verheißung von „Glück, Genuß und Verschuldung, ein[em] geheimnisvolle[n] Schicksal“ lockt, auf der anderen Seite das Feld, das „freie Ferne; Arbeit, Entbehrung, Armut, Dunkelheit [...], aber auch ein gutes Gewissen und ein[en] ruhige[n]

⁸ Vgl. auch Görner: „Die Gegenwart des einen bestimmten Anschein erweckenden Fremden sieht sich von den Goldachern ‚umkleidet‘ mit ihren Projektionen und Wunschvorstellungen“ (2007, 185). Zur poetologischen Funktion des Mantels vgl. auch Wagner-Egelhaaf (1997, 492).

⁹ Zu den Fehldeutungen der Goldacher vgl. Begemann (1997) und Steinmayr (2004).

Wandel“ (ebd.) verspricht. Der geschilderte Zwiespalt gleicht der Struktur klassischer Schamkonflikte, bei denen häufig ebenfalls unmoralische Triebregungen wie voyeuristische, exhibitionistische oder narzisstische Wünsche mit den verinnerlichten Normen eines strengen Über-Ichs streiten.¹⁰ Während es in der späteren Szene auf der Landstraße der unerwartete Anblick des begehrten Nettchens ist, der Wenzels Entscheidung für Goldach bedingt, „verwickelt[]“ er sich auf der Toilette aus nicht näher benannten Gründen „in die erste selbstthätige Lüge“, indem er „in dem verschlossenen Raum ein wenig verweilt[] und [...] hiermit den abschüssigen Weg des Bösen“ (V, 16) betritt. Die Entscheidung für die Toilette ist zugleich eine Entscheidung für die Befriedigung von Bedürfnissen, die aufseiten Wenzels der leibliche Hunger, aufseiten der Goldacher das „[D]ürst[]en“ (V, 33) nach Sensation und Abwechslung sind. Da der Wirt den noblen Gast im Mantel weggehen gesehen hat, schreit er sogleich: „Der Herr friert! heizt mir ein im Saal! [...] Rasch einen Korb Holz in den Ofen und einige Hände voll Spähne, daß es brennt!“ (V, 16). Aufgeheizt wird nun nicht nur der Saal, sondern auch die Fantasie der Zuschauenden, die fortan jede Bewegung des essenden Wenzels in einer Weise fehlinterpretieren, welche die Illusion schürt, es handle sich bei dem rätselhaften Fremden um einen Adligen.

Zusätzlich befeuert wird die Einbildungskraft der Goldacher durch den Kutscher, „ein[en] schalkhafte[n] und durchtriebene[n] Kerl“ (V, 19), der behauptet, der schweigsame Gast sei der Graf Strapinski. Er macht „diesen schlechten Spaß, um sich an dem Schneiderlein zu rächen, das, wie er glaubte, statt ihm für seine Gefälligkeit ein Wort des Dankes und des Abschiedes zu sagen, sich ohne Umsehen in das Haus begeben hatte und den Herren spielte“ (ebd.). Zum wiederholten Mal setzt hier gerade das schamhafte Schweigen Wenzels jene Fantasietätigkeit in Gang, die für den Fortgang der Handlung entscheidend ist. Allerdings tritt zu der „Eulenspiegelei“ (ebd.) des fabulierfreudigen Kutschers ein Zufall, der auf erstaunliche Weise seine Behauptung stützt, der Schneider sei der Graf Strapinski: „Nun mußte es sich aber fügen, daß dieser [der Schneider], ein geborener Schlesier, wirklich Strapinski hieß, Wenzel Strapinski“ (ebd.). Als geborener *Schlesier* trägt der Schneider bereits in seiner Herkunft anagrammatisch jenen „Schleier“, den Hans-Thies Lehmann neben der Maske zu den klassischen „Requisiten der Scham“ (1991, 838) zählt.¹¹ Der märchenhafte Zufall, dass der tatsächliche Besitzer der Kutsche

¹⁰ Strapinskis innerseelischen Konflikt zwischen den Triebansprüchen des Es und den Forderungen des Über-Ichs untersucht auch Sautermeister (1976, 186).

¹¹ Schleier tauchen an wichtigen Wendepunkten der Geschichte auf: So ist es der Anblick der mit einem „wehende[n], blaue[n] Schleier“ (V, 33) bekleideten Amratsstochter, der Strapinski von seinem Plan abbringt, Goldach rechtzeitig zu verlassen. „[B]laue Schleier“ (V, 38) verhüllen Nettchens Gesicht vor dem entlarvenden Schautanz und als sie Strapinski vor dem Kältetod rettet, ist abermals von ihrem „Schleier“ (V, 49) die Rede.

und der kontingenter Weise in diese eingestiegene Schneider denselben Namen tragen, bildet eine Zäsur in der bis dahin plausibel psychologisch motivierten Handlungsführung. Dass der realistisch konzipierten Figur des Schneiders Strapinski plötzlich ein gleichnamiger Graf an die Seite tritt, der in dem Text nie persönlich vorkommt, führt ein fantastisches Element in die Erzählung ein (Ajouri 2006, 435). Da der Grund für die äußerst unwahrscheinliche Namensidentität kaum im Bestreben nach einer realistischen Handlungsmotivierung liegen kann, erfüllt sie womöglich symbolische Zwecke: So könnte man die Aufspaltung Strapinskis in einen kümmerlichen, von Sorgen, Hunger und Geldnot gequälten Schneider einerseits und einen phantasmatischen, nie tatsächlich auftretenden, „fremden Grafen“ (V, 12) andererseits als Versinnbildlichung jener Diskrepanz zwischen Real- und Ideal lesen, aus welcher der Schamaffekt erwächst.

Der Gegensatz von Ideal und Realität, Schein und Sein, Äußerem und Innerem wurde zu Recht wiederholt als Grundthema der Novelle *Kleider machen Leute* bezeichnet. Bereits die Kutsche, welche die Handlung ins Rollen bringt, prägt eine Diskrepanz zwischen äußerem Anschein und innerem Sein: „Der Wagen war mit allerlei Vorrichtungen zur Aufnahme des Gepäckes versehen und schien deswegen schwer bepackt zu sein, obgleich alles leer war“ (ebd.). Ein ähnlicher Widerspruch zwischen Fassade und Wirklichkeit begegnet in der Architektur der Stadt Goldach, auf deren Gebäuden „moralische[] Begriffe[] [...] in schönen Goldbuchstaben über den Haustüren erglänzten, wie: zur Eintracht, zur Redlichkeit, zur alten Unabhängigkeit, zur neuen Unabhängigkeit, zur Bürger-tugend a, zur Bürgertugend b, zum Vertrauen, zur Liebe, zur Hoffnung“ (V, 31). Wie jedoch die Stadt von einer ansehnlichen Ringmauer eingefasst ist, „welche, obwohl nichts mehr nütze, dennoch zum Schmucke beibehalten wurde“ (ebd.), dienen auch die schön beschrifteten Häuser in Wirklichkeit nur der Zierde und Selbstinszenierung, ohne einen realen Referenten zu besitzen oder ihre Bewohner:innen tatsächlich zur Tugendhaftigkeit anzuhalten.¹² Bei dem späteren Maskenball ist ausgerechnet der Schlitten der „Sparsamkeit frisch vergoldet“ (V, 38).

Indem der Gegensatz zwischen glanzvollem Ideal und kümmerlicher Realität zum Leitmotiv avanciert, wird der Grundstruktur des Textes eben jener Konflikt eingewoben, der ausschlaggebend für das Entstehen von Scham ist. Ein weiterer Verbindungsfaden zwischen der ästhetischen Faktur der Novelle und der Psychodynamik des Schamaffekts liegt in der Bedeutung des Theatralen. Scham wurde immer wieder als genuin dramatischer Affekt, als „Grundgeste des Theaters“ (Heeg 2007, 69) und dessen „verborgenes Zentrum“ (Lehmann 1991, 830) gedeutet: „Wie die Scham das Theater fundiert, so ist sie selbst theatralisch verfaßt“ (Lehmann

12 Zur Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem in Goldach vgl. Wagner-Egelhaaf (1997, 489).

1991, 829). Die Schaulust, die Maskierung und die für Bloßstellungen charakteristische Situation eines den Blicken mehrerer Zuschauenden exponierten Menschen sind Momente, die den Schamaffekt mit dem Raum des Theaters verbinden. Zahlreiche „dramatische bzw. auf die Bühne hin orientierte Strukturen“ (Jeziorkowski 1984, 59) weist nun auch Kellers Novelle auf. Dass der Exposition in der Eingangsszene eine steigende Handlung folgt, in deren Verlauf Wenzel die oberen Gesellschaftsschichten erklimmt, sein königliches Thronen in der Mitte der Goldacher und Seldwyler sodann zugleich den Höhepunkt und den Umschlag des sozialen Aufstiegs darstellt, daraufhin eine der vorangegangenen Erhöhung spiegelbildlich entsprechende Erniedrigung stattfindet und sich der Konflikt schließlich – nach dem retardierenden Moment im Schnee, bei dem der Protagonist zu sterben droht – glücklich löst, entspricht dem klassischen Aufbau eines Regeldramas.¹³ Theatrale Elemente besitzt die Novelle auch insofern, als immer wieder Szenen geschildert werden, in denen eine oder mehrere Figuren die Position der Zuschauer einnehmen. Während es anfangs der rätselhafte Fremde ist, der von den „neugierigen Herren“ (V, 21) Goldachs beobachtet wird, laden diese Wenzel wenig später ein, ihnen beim Kartenspiel zuzusehen:

Er mußte sich zwischen beide Parteien setzen, und sie legten es nun darauf an, geistreich und gewandt zu spielen und den Gast zu gleicher Zeit zu unterhalten. So saß er denn wie ein kränkelder Fürst, vor welchem die Hofleute ein angenehmes Schauspiel aufführen und den Lauf der Welt darstellen. (V, 23)

Auch der erste Auftritt Nettchens wird in dramatischem Vokabular beschrieben: „[E]ine neue Wendung war eingetreten, ein Fräulein beschrift den Schauplatz der Ereignisse“ (V, 26).

Von Beginn an steht die Beziehung zu der Amtsratstochter im Zeichen der Scham: „[V]on Rot übergossen“ und voller „Schüchternheit, Demut und Ehrerbietung“ nimmt Wenzel die Mütze ab, woraufhin die Dame seinen verlegenen Gruß „auf das holdseligste, indem sie auch lieblich errötete“ (ebd.), erwidert. Ob Nettchen tatsächlich Scham empfindet oder ob sie mit ihrem „holdseligste[n]“ Erröten nicht vielmehr bewusst das Bild einer wohlgezogenen jungen Dame zu erzeugen sucht, bleibt fraglich. Die ihrem Erröten vorausgehenden Gedanken erwecken den Verdacht, dass ihr Verhalten in dieser Szene weniger von wahrhaft erlebten Gefühlen geleitet wird, als vielmehr von dem Wunsch, triviale Geschlechterstereotypen – „lieblich[e]“ Schamhaftigkeit aufseiten der unworbenen Frau, höfliche „Ehrerbietung“ aufseiten des galanten Mannes – zu reinszenieren. Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sie wenig Schüchternheit, Zurückhaltung oder Hemmung, sondern setzt resolut, eigensinnig und „entschlossen[]“ (V, 57) ihren Willen durch, der oft den

¹³ Vgl. ähnlich auch Jeziorkowski (1984, 115).

Wünschen ihres Vaters und denen anderer männlicher Figuren widerspricht. Damit deutet sich auf dem Feld der Scham eine interessante Subversion der Geschlechterverhältnisse an: Während Wenzel unwillkürlich weiblich codierte Verhaltensweisen¹⁴ wie Erröten, Passivität und Zurückhaltung zeigt und seine existenzielle Scham hinter der Verkleidung des Märchenprinzen zu verbergen sucht, nutzt Nettchen umgekehrt eine ausgestellte Schamhaftigkeit als feminine Maske, hinter der sie aktiv und autonom die eigenen Wünsche verwirklicht. Ihre Aneignung traditionell männlich besetzter Verhaltensweisen wird unter anderem in der Szene sichtbar, in der sie „ganz allein in einem schmucken leichten Fuhrwerke“ sitzt und „ein schönes Pferd regiert[]“ (V, 33) – als Wagenlenkerin spielt sie eine aktive Rolle, die wenig zum andernorts inszenierten Bild des schamhaft gehemmten Mädchens passt. Obwohl die Goldacher eine patriarchal organisierte Gesellschaft bilden und in der Novelle vorwiegend männliche Figuren auftreten, sind es doch die Frau Nettchen und das weiblich codierte Gefühl der Scham, welche die Handlung entscheidend bestimmen.

Nach der ersten Begegnung mit der Amtsratstochter wandelt sich Wenzels Verhalten schlagartig und er beginnt erstmals, bewusst an der Illusion mitzuwirken, die er bislang nur indirekt, durch sein schamhaftes Schweigen, bestärkt hatte. Statt zu entfliehen, kehrt er zu der Gesellschaft zurück und speist im Haus des Amtsrats. Obgleich er „melancholisch“ ahnt, „wie vergänglich das Glück sei, welches er jetzt genöß“ (V, 27), erfüllen sich mit seiner Teilhabe an der höheren Gesellschaft alteingewurzelte Wünsche nach Macht, Reichtum und Schönheit. Hatte der feurigen Fantasietätigkeit der Goldacher anfangs eine ebenso ausgeprägte, schamvolle Schweigsamkeit Wenzels entsprochen, so löst der Alkohol zunehmend seine Gehemmtheit und er kommt der Bitte nach, etwas vorzusingen. Das „mehr zaghaft als laut und mit einer Stimme, welche wie von einem geheimen Kummer leise zitterte“, vorgetragene Lied wird von den des Polnischen unkundigen Goldachern als romantisch-ergreifendes Musikstück fehlinterpretiert, obwohl der Text in Wirklichkeit von „[h]underttausend Schweinen“, brüllenden Ochsen und einem „im Schmutz bis an die Knöchel“ watenden „Saumensch“ (ebd.) handelt. Abermals zeigt sich hier die Diskrepanz zwischen den wohlklingenden Zeichen und ihren weitaus weniger ansprechenden Referenten.

Während Wenzel früher entbehrungsreiche Tage, dafür aber ruhige Nächte verbrachte, folgt auf die glanzvollen Stunden als „Held[]“ (V, 33) der Goldacher Ge-

14 Zur Feminisierung Wenzels vgl. Widdig (1994, 113). In ihrer Analyse von Gottfried Kellers *Martin Salander* kritisiert Bird, dass der Roman „die diskursive Assoziation von Scham und Weiblichkeit“ reproduziere (2008, 54). Indem die Novelle *Kleider machen Leute* einen schamgeplagten männlichen Protagonisten zeigt, unterläuft sie die üblichen Geschlechtercodierungen der Zeit.

sellschaft nun „eine schlaflose Nacht um die andere“ (V, 34). Allerdings hebt die Erzählinstanz „mit Tadel“ hervor, „daß es eben so viel die Furcht vor der Schande, als armer Schneider entdeckt zu werden und dazustehen, als das ehrliche Gewissen war, was ihm den Schlaf raubte“ (ebd.). In diesem Vorwurf artikuliert sich eine weitverbreitete Auffassung, der zufolge Schuldgefühle gegenüber der Scham die edleren und reiferen Regungen darstellen. Scham gilt als „ein Affekt, der mit Selbstverachtung und Integrität zu tun hat, nicht mit der Sorge um den anderen. Er ist selbstbezogen – ein narzißtisch orientiertes, kein objektbezogenes Gefühl“ (Wurmser 2017, 28). Während Schuldgefühle die geschädigten anderen betreffen, kreist Scham um das eigene Selbstbild und die Angst, in den Augen der Welt das Ansehen zu verlieren. Über-Ich, Schuldgefühle, Gewissen und Ehrlichkeit erscheinen in *Kleider machen Leute* als ebenso moralisch wertvolle wie poetisch kraftlose Gegenmacht zur Scham, die in ihrer Lust an Maske und Verhüllung, ihrem Augenmerk auf den äußeren Schein, das glänzende Auftreten und die wirkungsvolle Selbstinszenierung eine innige Affinität zum Ästhetischen offenbart.¹⁵ Wäre Wenzel von Beginn an der Stimme des Gewissens gefolgt, hätte sich zu seiner demütigenden Armut bekannt und sein Leben als aufrichtiger Bürger fortgesetzt, hätte er zwar weiterhin wie die von ihm betrachteten „Winterkohlköpfe und eingewickelte[n] Rosenbäumchen den Schlaf der Gerechten verträumt[]“ (V, 36). Dafür müssten die gelangweilten Goldacher Bürger:innen ebenso wie die Lesenden von Kellers Novelle jedoch auf das fesselnde Schauspiel seiner Maskierung als Graf verzichten.

Als Affekt, der die Maske sucht, bildet das gefürchtete Andere der Scham die Entlarvung, bei der das ängstlich Verborgene schlagartig ans Licht kommt (Wurmser 2017, 77). Im Falle Wenzels vollzieht sich die Demaskierung bezeichnenderweise auf einem Maskenball, wodurch das Motiv der Verhüllung eine selbstreflexive Wendung erfährt (Wagner-Egelhaaf 1997, 490). Während der Prozess, in dessen Verlauf die Goldacher die Grafen-Fiktion befeuert hatten, vornehmlich mit Begriffen aus dem Wortfeld der Wärme beschrieben wurde, findet seine demütigende Bloßstellung bei Schnee und Kälte statt. Es herrscht „glänzendes Winterwetter“ und die Landstraßen bieten „die prächtigste Schlittenbahn“ (V, 37), die unwillkürlich an jenen „abschüssigen Weg des Bösen“ (V, 16) erinnert, den der Protagonist eingeschlagen hatte, indem er nicht rechtzeitig aus dem Gasthaus entflohen war. Der mittlerweile mit Nettchen verlobte Strapinski veranstaltet eine Schlittenfahrt in ein Gasthaus, das „auf einer Hochebene mit der schönsten Aussicht“ (V, 37) liegt und sich folglich an einem exponierten Ort befindet. Dass der glänzende Schlittenzug „im Sonnenscheine“ dahinfährt und „bald auf der weithin schimmernden Höhe, dem Ziele sich nahend“ (V, 39), erscheint, stimmt zu der Tatsache, dass Wenzel in

15 Zur ästhetischen Kraft der Scham vgl. Lehmann (1991).

diesem Moment den Höhepunkt seines sozialen Aufstiegs erreicht hat. Der drohende Fall deutet sich an, als zeitgleich ein Maskenzug aus Seldwlya das Wirtshaus erreicht, dessen „Schaustellungen“ verschiedenste „Anspielungen auf das Schneiderwesen“ (ebd.) enthalten und Strapinski schlagartig mit unbehaglich „dunkle[n] Empfindungen“ (V, 40) erfüllen.

Sorgfältig wird nun eine Szene vorbereitet, die den zunächst zum Grafen emporstilisierten Wenzel auf erbarmungslose Weise bloßstellen, beschämen und zu Fall bringen soll. Die Bedeutung des Visuellen, welche die gesamte Novelle durchzieht, erreicht bei dem „Schautanz“ (V, 41) und den „Schaustellungen“ (V, 39) der Seldwyler ihren Höhepunkt. Ein Spiel im Spiel führt den Zuschauern die performative Kraft vor Augen, mit der Kleider – folglich der äußere Anschein – die soziale Identität ihrer Träger hervorbringen (Fleig 2008, 32). Als erstes treten kostümierte Schneider auf, die zunächst prachtvolle Gewänder anfertigen und daraufhin „eine dürftige Person damit bekleidete[n], welche urplötzlich umgewandelt sich in höchstem Ansehen aufrichtete und nach dem Takte der Musik feierlich einherging“ (V, 41). Das Geheimnis Strapinskis wird hier bereits andeutend enthüllt, wenngleich noch in schonungsvoller Indirektheit. Nach dem ersten Teil der Darbietungen schließen die Seldwyler den „Halbkreis der Goldacher zu einem weiten Ring von Zuschauern, dessen innerer Raum endlich leer ward“ (V, 41–42). Im Zentrum der Blicke erscheint nun zu „wehmütig ernste[r]“ Musik eine „feierlich schwermütig[e]“ „Gestalt“, die sich vor aller Augen „schneidermäßig“ auf den Boden setzt, einen Grafenrock näht und vor einem „Spiegelchen“ seinen Anzug vollendet, bis er schließlich als „das leibhafte Ebenbild des Grafen“ (V, 42) dasteht. Mit dem Spiegel wird ein Motiv aufgerufen, das untrennbar zur Scham gehört: Als die „selbstreflexive Emotion“ (Hülshoff 2012, 169) schlechthin entsteht Scham erst in dem Augenblick, in dem ein Mensch sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung macht. Während diese Selbstbespiegelung normalerweise intrapsychisch verläuft, verwandelt Kellers Novelle sie in ein äußeres, allen Zuschauern preisgegebenes Geschehen. Nicht nur Wenzel selbst muss den lächerlichen Vorgang beobachten, wie ein eifriger Schneider sich in einen melancholischen Aristokraten verkleidet, sondern „[d]ie ganze Versammlung blickt[] lautlos gespannt“ auf die demütigende Darbietung (V, 42). Nachdem „eine fürchterliche Stille wie ein stummer Blitz“ eingefallen ist, wird die Beschämung auf die Spitze getrieben, indem der „Doppelgänger“ Wenzels „mit weithin vernehmlicher Stimme“ die Wahrheit über „den Bruder Schlesier, den Wasserpolacken“ (V, 43) enthüllt und dem bloßgestellten, aller schützenden Masken beraubten Schneider höhnisch die Hand reicht. Dass Wenzel die dargebotene Hand „willenlos [...] wie eine feurige Eisenstange“ (ebd.) ergreift, weckt Assoziationen an eine unerträglich glühende Schamesröte. Als letztes kommen „die Seldwyler Leute alle herbei und dräng[]en sich um Strapinski“, bevor sie „unter Absingung eines [...] diabolischen Lachchores“ (ebd.) den Saal verlassen.

Hatte der Protagonist zu Beginn der Erzählung von der Schaulust und Sensationsfreudigkeit seiner Mitmenschen profitiert, indem diese ihr Bedürfnis nach Bewunderung befriedigt und ihn zur glänzenden Ausnahmeerscheinung „verklärt[]“ (V, 33) hatten, muss er nun die qualvolle Schattenseite seiner exponierten Stellung erfahren. Zuvor Gegenstand der Idealisierung, ist er jetzt der Sündenbock, an dem die Mitmenschen ihre Gier nach brutaler Erniedrigung, Verlachen und Schadenfreude ausleben (Widdig 1994, 112; Villwock 2007, 81). Dass der verhöhnende Lachchor „wohl einstudiert[]“ (V, 43) ist, stimmt zu der dramaturgischen Sorgfalt, mit der die Demaskierung geplant wurde, um ein Höchstmaß an Beschämung zu erzielen. Mit genüsslichem Sadismus fällt im Verlauf des Schautanzes eine Hülle nach der anderen, bis der in der Mitte eines „Ring[s] von Zuschauern“ (V, 42) sitzende Wenzel vor allen Augen als lächerliche Figur entlarvt ist.

Die peinigende Empfindung, von Blicken eingekreist zu sein, beschreibt Friedrich Nietzsche als Grundgefühl akuter Scham:

Jenes Gefühl: „ich bin der Mittelpunkt der Welt!“ tritt sehr stark auf, wenn man plötzlich von der Schande überfallen wird; man steht dann da wie betäubt inmitten einer Brandung und fühlt sich geblendet wie von Einem grossen Auge, das von allen Seiten auf uns und durch uns blickt. (2011, 239)

Indem „die Atmosphäre der Scham von allen Seiten konzentrisch angreift, wie es die ringsum zeigend auf den Beschämten sich richtenden Finger [...] suggestiv ver sinnlichen“, bleibt „dem von der Scham eingekreisten und durchbohrten Menschen eigentlich kein Fluchtweg außer dem absurden Versuch, sich in sich selbst hinein zu verkriechen“ (Schmitz 1983, 41). Da kein Entrinnen aus der Situation möglich ist, erstarrt der Beschämte: „In der Scham ‚erfriert‘ man; man fühlt sich unbeweglich, gelähmt, sogar in Stein oder in ein anderes Wesen verwandelt“ (Wurmser 2017, 143). Das Bild schamglühender Erstarrung bieten auch Wenzel und Nettchen nach dem Abzug der hohnlachenden Seldwyler: „Das Paar aber saß unbeweglich auf seinen Stühlen gleich einem steinernen ägyptischen Königspaar, ganz still und einsam; man glaubte den unabsehbaren glühenden Wüstensand zu fühlen“ (V, 44). Als das erbleichte Nettchen, „weiß wie ein Marmor“, ihr Gesicht dem Bräutigam zuwendet und ihn ansieht, zeigt dieser das schamtypische Bedürfnis, sich den Blicken der anderen zu entziehen, indem er aufsteht und mit „auf den Boden gerichtet[en]“ (ebd.) Augen nach draußen entflieht. Passend zu seiner symbolischen Bloßstellung ist der Schneider nun „barhäuptig, denn seine Polenmütze war im Fenstergesimse des Tansaaes liegen geblieben nebst den Handschuhen“ (ebd.).

Das „erste deutliche Gefühl“, das ihn in der Einsamkeit überfällt, ist „dasjenige einer ungeheuren Schande“ (ebd.). Abgelöst wird die intensive Scham jedoch rasch von dem Gefühl einer Schuld, die nicht nur ihn, sondern ebenso seine Gastgeber betrifft: Dass „die Torheit der Welt“ gerade Wenzel, der seit seiner Kindheit niemals

„wegen einer Lüge oder einer Täuschung gestraft oder gescholten“ worden war, „in einem unbewachten und so zu sagen wehrlosen Augenblicke überfallen und ihn zu ihrem Spielgesellen gemacht hatte“ (V, 45), erfüllt ihn mit einem „Bewußtsein erlittenen Unrechtes“ (V, 44). Schamvoller Selbsthass mischt sich mit dem berechtigten Gefühl, unfreiwillig in die Rolle des Betrügers gedrängt worden zu sein. Als er die Seldwyler Schlitten nahen hört und ein – an die Farbe der Scham gemahnender – „roter Schein“ auf den Schnee fällt, „duckt[]“ (V, 46) sich der vom Gefühl der „Erniedrigung“ (V, 45–46) gepeinigte Strapinski unter die Baumstämme am Wegesrand. Zu Recht hat Klaus Jeziorkowski die „grauenhafte Eisigkeit der Katastrophe“ betont, die mit der brutalen Bloßstellung Wenzels in den „scheinbar gutmütigen und behäbigen Duktus der Erzählung“ einbricht und „unter der vergoldeten Welt ein bodenloses Loch, ein[en] durch nichts zu schließende[n] Höllen- und Eisesabgrund“ (1984, 95) aufreißt. Der für Scham charakteristische Impuls, verschwinden zu wollen, findet seine radikalste Ausprägung im Suizid (Wurmser 2017, 147) und auch im Falle Wenzels folgt dem Gefühl der „ungeheuren Schande“ und „Erniedrigung“ eine lähmende Lebensmüdigkeit. Obwohl die Seldwyler bereits vorbeigefahren sind, bleibt er „reglos [...] auf dem knisternden Schnee“ liegen und schläft ein, während „ein eiskalter Hauch von Osten“ (V, 46) heranweht. Wie überwältigende Scham oftmals Depressionen bis hin zur suizidalen Verzweigung hervorruft, so befindet sich auch der in eisiger „Erstarrung“ daliegende Wenzel „am Rande des Unterganges“ (V, 49).

Nachdem der Halberfrenone von Nettchen gefunden und geweckt worden ist, hat diese „den Schleier zurückgeschlagen“, sodass Wenzel „jeden Zug in ihrem weißen Gesicht [erkannte], das ihn ansah mit großen Augen“ (ebd.). War das Lüften der Schleier und das Betrachtet-Werden in der vorangegangenen Szene ein vernichtender Gewaltakt, so sieht Wenzel nun seine „Retterin vor sich stehen“ (ebd.). Bezeichnenderweise küsst der schamvolle Schneider – in tief eingewurzelter Vorliebe für die schöne Hülle – jedoch nicht Nettchens Haut, sondern „den Saum ihres Mantels“ (ebd.) und bittet sie verzweifelt um Verzeihung. Sie wiederum überreicht ihm die Kleidungsstücke, die er im Ballsaal vergessen hat, und bedeckt damit symbolisch die Scham des Entblößten (Webber 1996, 281).

Das folgende Gespräch im Bauernhof, bei dem Wenzel die Wahrheit über seine Identität enthüllt, wurde in der Forschung überzeugend mit einer psychoanalytischen *talking cure* verglichen. Intendierte die öffentliche Bloßstellung des unrechtmäßig aus seinen Standesgrenzen ausgebrochenen Schneiders „eine Bestrafung, durch die ein instabiles System wieder ins Lot gebracht wird“, so soll durch das therapeutische Gespräch auf andere Weise „die ‚nackte‘ Wahrheit ans Licht kommen“ (Widdig 1994, 112). Unter mehrfachem Erröten berichtet Wenzel von jenen prägenden Kindheitserfahrungen – insbesondere dem ödipalen Verhältnis zu seiner Mutter und ihrem Bestreben, den narzisstisch besetzten Sohn zu etwas Besonderem und Außergewöhnlichem zu erziehen –, die sein späteres Verhalten und den Wunsch

nach sozialem Aufstieg erklären. Hatte sich der Protagonist früher in schamhaftes Schweigen gehüllt und damit die Fantasie seiner Mitmenschen angeregt, so offenbart er nun in einem langen Redestrom die banale Wahrheit: „Strapinski stellt sich als einfacher Fall heraus: eine übermächtige Mutter-Sohn-Beziehung, frühe Vaterlosigkeit und eine erste Liebesbeziehung, die er aber abbricht, um bei der Mutter zu bleiben“ (ebd.). Die Enthüllung der nackten Wahrheit beendet die Zeit der lustvoll gesponnenen Fiktionen und an die Stelle poetischer Fantasien tritt nun die prosaische Alltagsplanung. „Keine Romane mehr!“, gebietet Nettchen streng, als Wenzel nach der Versöhnung vorschlägt, gemeinsam „in unbekannte Weiten zu ziehen und geheimnisvoll romantisch dort zu leben in stillem Glücke“ (V, 57). Stattdessen will sie mit Strapinski in Seldwyla wohnen und dort „durch Thätigkeit und Klugheit die Menschen, die uns verhöhnt haben, von uns abhängig machen!“ (ebd.).

In ironischer Vorwegnahme von Sigmund Freuds Diktum, dass die Psychoanalyse den Menschen liebes- und arbeitsfähig mache, wird Wenzel nach der Versprachlichung und Durcharbeitung seiner frühkindlichen Konflikte zu einem Kinder und Kapital gleichermaßen erfolgreich akkumulierenden Ehe- und Geschäftsmann. Mithilfe raffinierter Spekulationen und eines gegenüber Schuldneren gnadenlosen Wirtschaftens gelingt es ihm, sein Vermögen zu verdoppeln und sich „nach zehn oder zwölf Jahren mit ebenso vielen Kindern, die inzwischen Nettchen, die Strapinska, geboren hatte“ (V, 62), in Goldach niederzulassen. War er früher schamhaft gehemmt, schweigsam und daher stets in eine Aura des Geheimnisvollen gehüllt gewesen, so tritt er nun „stolz“ (V, 58) und selbstbewusst auf, ohne sich von anderen „einschüchtern“ (V, 61) zu lassen. Mit dem weiblich codierten Gefühl der Scham verliert der Protagonist seinen androgynen Reiz und die Novelle, die traditionelle Geschlechterrollen zunächst karnevalistisch verkehrt hatte, endet mit der Wiederherstellung einer restriktiven patriarchalen Ordnung. Aus dem autonomen Nettchen, das früher eigensinnig alle Heiratsanträge ausgeschlagen hatte, ist nun Wenzels „Gebärmachine“ geworden, die als „Strapinska“ auch sprachlich nur mehr ein „Anhängsel“ (Selbmann 1985, 54) ihres Ehemanns bildet.

Statt seine banale Handwerkerexistenz hinter der glänzenden Maske des Aristokraten zu verbergen, ist Wenzel jetzt ein „sparsam[er]“, „fleißig[er]“ Schneider, der „rund und stattlich“, aber „beinahe gar nicht mehr träumerisch“ (V, 62) aussieht. Die Befreiung von der Scham geht in *Kleider machen Leute* mit einem Verlust jenes Rätselhaften, Poetischen und Geheimnisvollen einher, das erst die Maskierung erzeugt. Strapinski verwendet die von ihm geschneiderten bunten Kleider nicht länger zur schamhaften Verhüllung seiner wahren Identität, sondern zur schamlosen Ausbeutung der Mitmenschen. Seine Abwendung von der romantischen Verklärung des Aristokratischen und die an ihre Stelle getretene nackte Profitgier erinnern an die große Illusionszerstörung, die sich Karl Marx und Friedrich

Engels zufolge mit dem Aufstieg der Bourgeoisie vollzieht. Das 16 Jahre vor Kellers Novelle erschienene *Manifest der kommunistischen Partei* charakterisiert die Bourgeoisie als Klasse, welche die in früheren Jahrhunderten kunstvoll verschleierte Abhängigkeitsverhältnisse durch eine schamlos-unverblümete Form der Ausbeutung ersetzt:

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen, und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig gelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose „bare Zahlung“. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. [...] Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt. [...] Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt. (Marx/Engels 1972, 464–465)

Als Wenzel genügend Kapital und Kinder angesammelt hat, zieht er mit seiner Familie nach Goldach um und lässt in Seldwyla „nicht einen Stüber zurück, sei es aus Undank oder aus Rache“ (V, 62). Wie alle entscheidenden Handlungsentwicklungen mit Schamkonflikten zusammenhängen, so verweist auch das am Ende beschriebene Bedürfnis nach Vergeltung noch einmal auf die demütigende Bloßstellung beim Maskenball.

Die bisherigen Ausführungen galten der eminenten Bedeutung, die Scham auf der Handlungsebene besitzt; zudem ließ sich ein Zusammenhang zwischen der Schamthematik und zentralen Figurationen des Textes – etwa der Kleidermotivik, der visualitätsorientierten Schreibweise sowie der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit – aufweisen. Wie gezeigt wurde, bildet die Novelle ein Archiv eines Affektwissens, das spätere Einsichten der Psychoanalyse und Soziologie vorwegnimmt. Während Scham im neunzehnten Jahrhundert vielfach als vermeintlich angeborene Eigenschaft der Frau naturalisiert wird,¹⁶ lenkt Keller den Blick auf ihre gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen: In der Geschichte um den verarmten Schneider erscheint Scham als affektive Antwort auf Armut und soziale Ungleichheiten. Neben den gesellschaftlichen Ursachen erkundet die Novelle auch die Psychodynamik der Scham – anders als in späteren psychoanalytischen Schriften werden dabei jedoch nicht die pathologischen Problematiken, sondern vielmehr die poetologischen Potenziale des Affekts sowie der ihm zugrundeliegenden narzisstischen Konflikte akzentuiert. Statt den schönen Schein, den die schambedingte

¹⁶ Aus der Fülle an Beispielen sei hier Schmidt genannt, der über „die angeborene weibliche Scham“ (1855, 111) schreibt.

Verkleidung des Schneiders erzeugt, nur als Lüge, Betrug und Illusion zu brandmarken, verweist die Novelle auf dessen Nähe zur literarischen Fiktion. Die Scham bildet in *Kleider machen Leute* gleichsam den nackten narrativen Nukleus, um den sich das Gewebe des Textes legt. Im Folgenden soll die These entfaltet werden, dass nicht nur der Protagonist, sondern auch der Text immer wieder selbstreflexiv wird und schamhaft über die eigenen Unzulänglichkeiten nachdenkt.¹⁷

3 Die Scham der Literatur über ihre Trivialisierung

Wie Scham eng mit Narzissmus zusammenhängt, so kennzeichnet auch Kellers Novelle eine Neigung zur poetologischen Selbstbespiegelung. *Kleider machen Leute* ist nicht nur ein Text über Textilien, sondern zugleich eine Reflexion über dichterische Stoffe und ihre Verarbeitung zu neuer Literatur.¹⁸ Betrachtet man die Novelle genauer, so fällt eine „hochgradige[] Intertextualität“ (Selbmann 1985, 78) auf: In die Geschichte um den Schneider Strapinski sind unzählige Anspielungen und Zitate aus anderen Werken eingewoben. Textile Praktiken und Objekte fungieren dabei – wie vor allem die Analyse des Maskenballs zeigen wird – als Reflexionsmedien für die intertextuellen Verfahren der Novelle.

Eine wichtige Stoffquelle ist die Bibel und hier insbesondere das Leben Jesu, in dem Erniedrigung und Beschämung einerseits sowie Aufstieg und Verehrung andererseits ebenfalls eine zentrale Rolle spielen. Wenn Strapinski, „der Märtyrer seines Mantels“ (V, 12), sich „sanft wie ein Lämmlein“ (V, 16) in sein Schicksal fügt, zum Herrscher gekürt wird, daraufhin die öffentlichen Demütigungen „bleich und lächelnd“ (V, 43) über sich ergehen lässt, schließlich alleine durch die Nacht irrt und

¹⁷ Der Gedanke, dass Scham nicht nur ein Motiv auf der Handlungsebene, sondern auch eine Form der textuellen Selbstreflexion sein kann, findet sich ähnlich bereits bei Bewes, wenn er schreibt: „In literary works [...] shame appears overtly, as the text's experience of its own inadequacy“ (2011, 3). Allerdings nimmt er dabei auf den Umstand Bezug, dass die formalen Darstellungsmittel eines Textes niemals der Aufgabe gerecht werden können, historische Katastrophen wie den Holocaust oder den Kolonialismus angemessen zu repräsentieren. Die Scham des Textes, die im Folgenden betrachtet werden soll, bezieht sich nicht auf eine solche Spannung zwischen Ethik und Ästhetik, sondern vielmehr auf den für die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts prägenden Epigonalitätsdiskurs. Wie die „Melancholie der Literatur“, die Wagner-Egelhaaf (1997) u. a. mit dem Dilettantismus-Komplex verbindet, ist die hier analysierte Scham eine Form der poetologischen Selbstreflexion, welche die Unzulänglichkeiten des Textes thematisiert. ¹⁸ Die ausgeprägte Selbstreflexivität von Kellers Novelle wurde immer wieder betont, vgl. u. a. Villwock (2007, 85–87). Zur poetologischen Bedeutung von Textilien vgl. Greber (2002).

nach einem totenähnlichen Schlaf zu neuem Leben aufersteht, erweist sich der Text als zusammengenäht aus passionsgeschichtlichen Versatzstücken. Die Bezeichnung des Protagonisten als „armes Schneiderlein“ (V, 11) wiederum lässt an *Das tapfere Schneiderlein* der Gebrüder Grimm denken und tatsächlich tragen der wundersame Aufstieg des armen Handwerkers zum Grafen und das glückliche Ende märchenhafte Züge. Wenn kurz vor der versöhnlichen Wendung der Geschehnisse der Anschein entsteht, „als ob Seldwyla ein neues Troja werden sollte“ (V, 61), da die Bewohner des Nachbarstädtchens erwägen, die geraubte „Schöne von Goldach [...] mit Gewalt“ (V, 60) in ihre Heimat zurückzuführen, gleichen Strapinski und Nettchen Paris und Helena aus Homers *Ilias*. Wie ein roter Faden durchziehen das Textgewebe sodann die Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet*: Zu Beginn wandelt Strapinski „melancholisch wie der umgehende Ahnherr eines Stammschlosses“ (V, 16) durch das Wirtshaus, wenig später gleicht er einem „kränkelnde[n] Fürst[en], vor welchem die Hofleute ein angenehmes Schauspiel aufführen und den Lauf der Welt darstellen“ (V, 23) und die sorgfältig inszenierte Theateraufführung der Seldwyler, die den Zuschauern die Wahrheit über das Geschehen enthüllt, zitiert das bekannte Spiel im Spiel der Mousetrapp-Szene.¹⁹

Vergleicht man die berühmten Vorlagen mit ihrer Anverwandlung in Kellers Novelle, so wird jedoch rasch deutlich, dass es sich bei den Zitaten nicht um eine naiv-affirmative Nachahmung, sondern vielmehr um ironisch travestierte Maskenspiele handelt. Wenngleich Wenzel die sensationssüchtigen Goldacher kurzzeitig von der kleinstädtischen Langeweile erlöst, ist er mitnichten ein gnadenreicher Heiland, sondern enthüllt sich vielmehr als erbarmungsloser Kapitalist, der seinen Kunden „das Blut unter den Nägeln“ hervorpresst und gemeinsam mit seinem Schwiegervater – der wenig an Gottvater erinnert – „gute Spekulationen“ (V, 62) treibt. An die Stelle der christlichen Heilsökonomie tritt in Goldach die kapitalistische Wirtschaft und das letzte Wort der Novelle lautet nicht Verzeihung, sondern „Rache“ (ebd.).

Wie aus dem biblischen Stoff ein wenig christlicher Text geschneidert wird, so erweisen sich bei genauerer Hinsicht auch die Märchenzitate als bloße Verkleidung einer unromantischen Wirklichkeit: Dieses arme Schneiderlein verdankt sein Glück nicht – wie es einem Märchenheld geziemen würde – guten Geistern, sondern vielmehr dem Geist des Kapitalismus.²⁰ Vor allem eine gnadenlose Strenge gegenüber seinen Schuldnern macht den Tuchhändler zum vermögenden, „angesehene[n]

¹⁹ Auf die genannten Prätexte und deren Ironisierung verweisen auch Kaiser (1980), Jeziorkowski (1984), Selbmann (1985) und Neumann (1990).

²⁰ Kaiser zufolge lässt sich „die gesamte Hochstaplerkonstellation als nichts anderes denn eine ausgefallene Form der Kreditgewährung an Wenzel lesen. Seine Selbstinszenierung ist ein Lernprozess, dieses Kapital für sich arbeiten zu lassen“ (1980, 110).

Mann“ (ebd.) – als märchenhaftes Happy End kann das Schlussbild nur einem oberflächlichen Blick erscheinen, der im Wort Goldach einzig den glänzenden Reichtum, nicht aber den damit verbundenen Klage-ton „Ach“ wahrnimmt.²¹ Wie sich auf der Fassade der Goldacher Häuser „die Poesie der Fabrikanten, Bankiere und Spediteure und ihrer Nachahmer in den wohlklingenden Namen: Rosenthal, Morgenthal, Sonnenberg, Veilchenburg, Jugendgarten, Freudenberg, Henriettenthal, zur Camellia, Wilhelminenburg u. s. w.“ (V, 31) verkündet, so sind die Märchenmotive eine beschönigende Maskerade, unter der sich eine prosaische, gänzlich durchökonomisierte Welt verbirgt.

Als Verschnitt altehrwürdiger Texte erscheinen auch die Homer-Zitate: Der schamhaft gehemmte, schüchterne Schneider, der meist „willenlos“ (V, 43) den Wünschen seiner Mitmenschen folgt, gleicht ebenso wenig dem antiken Heros Paris wie das „stutzerhaft gekleidet[e] und mit Schmuck reichlich verziert[e]“ (V, 26) Nettchen der schönen Helena. Ein Trojanischer Krieg herrscht in Goldach nur „auf dem Feld der freien Konkurrenz, wo der Bürgerprinz Wenzel zum Helden und Sieger gekürt wird“ (Kaiser 1980, 107). Mit Shakespeares *Hamlet* schließlich verbindet Kellers Novelle bei genauerer Hinsicht keine tatsächliche Ähnlichkeit der Protagonisten, sondern einzig die Konstellation, dass ausgerechnet eine Theateraufführung zur Demaskierung und Enthüllung der nackten Wahrheit führt (Neumann 1990, 269). Wenn nach dem Schautanz sämtliche Zuschauer in „eine fürchterliche Stille“ (V, 43) verfallen, den Betrüger „seltsamer Weise“ weggehen lassen, „ohne zu lachen oder harte Worte nachzurufen“ (V, 44), und die Goldacher wenig später fast einen „Krieg“ (V, 62) gegen das Nachbarstädtchen anzetteln, legt die Beschreibung nahe, dass die beschämende Bloßstellung ebenso sehr wie Strapinski auch jene Mitmenschen trifft, die den Schneider eifrig in ein Gewebe aus Wunschfantasien und Projektionen gehüllt hatten.²²

Neben Strapinski und den Goldachern ist ein drittes Objekt der enthüllenden Bloßstellung bei dem Seldwyler Maskentanz womöglich der Text selbst: Wenn das Spiel im Spiel darstellt, wie sich ein armer Schneider als melancholischer Graf verkleidet, wird damit zugleich die Novelle selbst auf die Bühne gehoben und ihre Handlung reflektiert. Nicht nur der Protagonist bekommt „ein Spiegelchen“ (V, 42) vorgehalten, in dem er beschämt sein lächerliches, wenig heroisches

21 Treffend schreibt Jeziorkowski, dass der Name Goldach „wie aus ‚Gold‘ und ‚ach‘ kombiniert erscheint, aus einer scheinhaften Vergoldung, unter der der Wehelaut ‚ach‘ die Misere bezeichnet“ (1984, 94).

22 Auch Kaiser konstatiert: „[D]as bösartig komische Masken- und Fastnachtsspiel der Seldwyler demaskiert nicht allein den falschen Grafen, sondern auch das Schein- und Maskenhafte in der bürgerlichen Gesellschaft, die dem einen die Chancen zuwirft, die sie dem anderen versagt“ (1980, 110).

Bild erblickt, sondern auch das dürftige Handlungsgerippe der Novelle – ein arbeitsloser Handwerker mit Aufstiegsambitionen kleidet sich aufschneiderisch und befriedigt damit die Langeweile einer verschlafenen Kleinstadt – wird öffentlich allen Augen präsentiert. Da Texte und Textilien bekanntlich beide vom lateinischen Wort *textus* (Gewebe) abstammen, liegt es nahe, eine Verwandtschaft zwischen der Figur des Schneiders und der des Schriftstellers anzunehmen (Villwock 2007, 87). Der Schautanz der Seldwyler würde dann nicht nur in beschämender Weise bloßstellen, wie Leute Kleider und Kleider Leute machen, sondern auch, wie Dichter Texte weben. Dass auf der Bühne „eine gewaltige Krähe erschien, die sich mit Pfauenfedern schmückte und quakend umherhüpfte, ein Wolf, der sich einen Schafspelz zurecht schneiderte, schließlich ein Esel, der eine furchtbare Löwenhaut von Werg trug und sich heroisch damit drapierte, wie mit einem Carbonarimantel“ (V, 41), erinnert an das intertextuelle Verfahren der Novelle, die ihre wenig heldenhaften Figuren – den schüchternen Wenzel, das eitle Nettchen, die langeweilegeplagten Kleinstädter – mit dem edlen, altehrwürdigen Stoff der Weltliteratur überkleidet und als antike Helden, als Shakespeare'sche Protagonisten oder gleich als Christus auftreten lässt.

Indem die ironisch gebrochene Erzählung jedoch immer wieder die Differenzen zwischen Paris und Wenzel, Helena und Nettchen, Troja und Goldach hervorkehrt, markiert sie eben jene Diskrepanz zwischen glänzendem Ideal und kümmerlicher Realität, die für Schamkonflikte charakteristisch ist. Die Scham des Textes erwächst in *Kleider machen Leute* aus dem schmerzlich empfundenen Bewusstsein, einer Epoche der Epigonen zu entstammen, in der emsige, beifallsüchtige Schneider sich aus den kostbaren Stoffen der Weltliteratur Textilien zusammennähen, mit denen die Sensationslust eines behaglich-saturierten Bürgertums befriedigt wird. Die Melancholie von Shakespeares Hamlet ist in Goldach zum modischen Kleid geworden, das einen klischeehaft verschlissenen Weltschmerz symbolisiert und nur noch die Köchin hinter dem Ofen hervorlockt, die Wenzels „schön[en] und traurig[en]“ (V, 17) Gesichtsausdruck sogleich mit dem trivialliterarischen Stereotyp einer unglücklichen Liebesgeschichte verbindet. Das peinigende Gefühl der Epigonalität bildet einen Grundton von Kellers Schaffen und findet prägnanten Ausdruck in einem Gedicht, das mit wehmütiger Ironie den Versuch der Spätgeborenen beschreibt, aus Johann Wolfgang Goethes Mignon-Lied noch eigenen Zitronensaft zu pressen:

Unser ist das Reich der Epigonen,
 Die im großen Herkulanum wohnen;
 Seht, wie ihr noch einen Tropfen presset
 Aus den alten Schaaalen der Zitronen!
 Geistiges ist noch genug vorhanden,
 Auch der Liebe Zucker wird noch lohnen.
 Wasser fluthet uns in weiten Meeren,

Brauchen es am wenigsten zu schonen:
 Braut den Trank für lange Winternächte,
 Bis uns blühen neue Lenzeskronen!
 (XIII, 297)²³

Der Vergleich des Dichtens mit der Zubereitung von Speisen lässt unwillkürlich an die Wirtshausszene am Beginn der Novelle denken, in der die Köchin beschreibt, wie sie aus noch vorhandenen Fleischresten eine „gefälschte Rebhuhnpastete“ (V, 14) herstellen will, um trotz des Mangels an frischen Zutaten die Illusion eines vornehmen Essens zu erzeugen. Überzeugend hat Bernd Widdig darauf hingewiesen, dass die Redebeiträge der Köchin, insbesondere ihre Interpretationen von Strapinskis Verhalten, „durch Stereotypen aus Unterhaltungsromanen [...] geprägt sind und die Wirklichkeit dem Stoff aus populären Bildern und Berichten anpassen“ (1994, 118). Die von der trivialliterarisch bewanderten Köchin geplante Pastete gleicht einem Rezept für Unterhaltungsromane, welche die niederen Gelüste einer sensationsgierigen Leserschaft auf ähnliche Weise stillen sollen wie die deftige Fleischmahlzeit den Hunger Wenzels. Nicht nur die bunt zusammengewürfelten Kostüme auf dem Maskenball, sondern auch die aus alten Resten bestehende und wahrhaft qualitätvolle Edelspeisen nur unbeholfen nachahmende Pastete lassen sich als poetologische Metaphern lesen, die auf die Problemfelder des Eklektizismus, der Trivialität und des Epigontums verweisen.

In der Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass es Kellers Novelle auch „um die kritische Darstellung trivialliterarischer Muster“ (Neumann 1990, 240) geht und – neben den genannten Zitaten aus Bibel, Mythos, Märchen und Weltliteratur – zahlreiche ironische Anspielungen auf den zeitgenössischen Unterhaltungsschriftsteller Heinrich Clauren vorkommen. Mit Trivialromanen wird eine Form der Literatur thematisiert, die nicht auf Reflexion und Kritik, sondern auf unmittelbare Triebbefriedigung abzielt. Schreiben und Lesen, das Erdichten und der Genuss von Fiktionen erweisen sich in *Kleider machen Leute* als Akte, die eng mit narzisstischen, voyeuristischen und exhibitionistischen Triebregungen – folglich mit Grundmomenten der Scham – verknüpft sind. Den Goldachern gefällt Wenzel, weil er

aus dem Stoff der zeitgenössischen (Polen-Aufstände!) Trivialromane gemacht [ist]. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint Wenzel am Anfang der Novelle als der von aller Realitätsrücksicht befreite, der pure und phantastisch verlockende Trieb. Er ist darin auch grenzenlos narzisstisch [...]. In Wenzel tritt anfänglich die asoziale Lese-Lust ins Leben; er ist nichts als der Stoff für die Verkörperung von erhitzten Phantasien [...]. (Neumann 1990, 239)

²³ Zu den verschiedenen Fassungen des Gedichts und dem dort verhandelten Epigonalitätskomplex vgl. Bönig (1988) und Neymeyr (2003).

Dem Narzissmus des Protagonisten entspricht die Selbstreflexivität des Textes, der den Blick immer wieder auf die eigene ästhetische Faktur lenkt. Wie Wenzel dazu neigt, sich in kostbare Textilien zu kleiden, um seine wahre soziale Identität zu verhüllen, so verbirgt der Text seine Herkunft aus einem epigonalen Zeitalter, indem er sich die Maske von Mythos, Märchen und Märtyrerlegende aufsetzt. In den Momenten der Selbstreflexion bezeugen Novelle und Protagonist jedoch immer wieder ein schamhaftes Bewusstsein davon, dass ihre Verkleidungslust lediglich eine trügerisch-illusionäre, idealisierende Einhüllung der unheroischen Wirklichkeit darstellt und in moralischer Hinsicht fragwürdig ist. Wie Wenzel stets aufs Neue von seinem „ehrliche[n] Gewissen“ (V, 34) gedrängt wird, das genussvolle Schwelgen im Klischee des schwermütigen Aristokraten zu beenden, so scheint ein textuelles Über-Ich Kellers Novelle davon abzuhalten, den Verführungen der Trivialliteratur nachzugeben.

Wann immer das Erzählen der Lust an opulenten, kitschigen Bildern frönt, folgt daraufhin eine selbstkritische Ironisierung.²⁴ So könnte etwa die Szene, in welcher das als „einsame Schöne“ (V, 49) bezeichnete Nettchen ihren Geliebten bewusstlos im „mondbeglänzten“ (V, 48) Schnee findet und sich angstvoll über seinen „schlanke[n] Leib und die geschmeidigen Glieder“ (V, 49) beugt, zunächst einem Trivialroman entstammen. Dass der Halberfrenone von der Geliebten jedoch nicht durch einen Kuss, sondern durch „Nasenstüber auf die erlebichte Nasenspitze“ (ebd.) zum Leben erweckt wird, ist ein groteskes Motiv, das in komischem Kontrast zur Melancholie des schon fast verstorbenen, in eisiger Dunkelheit hingestreckten Wenzels steht. Deutlich zeigt sich hier die innige Verwandtschaft zwischen Humor und Melancholie, die Benjamin als charakteristisch für Keller beschreibt: „Die ‚stille Grundtrauer‘, die er bekennt, ist die Brunnentiefe, in welcher immer wieder der humor sich sammelt“ (1977, 292; vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, 407). Als Strapinski – vom Begehren nach Nettchen getrieben – tatkräftig dem „Bild“ (V, 33) zu entsprechen sucht, das die Goldacher sich von ihm gemacht haben, betont der Text das Illusionäre dieses Unterfangens, indem er erklärt: „So ward er [Wenzel] rasch zum Helden eines artigen Romanes, an welchem er gemeinsam mit der Stadt und liebevoll arbeitete, dessen Hauptbestandteil aber immer noch das Geheimnis war“ (ebd.). Während die Goldacher sich genussvoll in die Fantasie verstricken lassen, ein rätselhafter Märchenprinz sei in die entzauberte, kapitalistische Moderne eingezogen, verwehrt Kellers Novelle der Leserschaft diese ungebrochene Lust, indem sie den Schleier der Illusion immer wieder zerreißt und die Fiktionalität des Erzählten offenlegt: Was erzählt wird, ist nicht die Realität, sondern nur ein „artige[r]

24 Zu den ironischen Brüchen und illusionsstörenden Momenten in Kellers Novelle vgl. Ajouri (2006, 442–449).

Roman[]“, dessen Urheber zudem ein narzisstischer Schneider und ein trivialliterarisch übersättigtes Publikum sind.

Dass der Hauptbestandteil dieses Romans „das Geheimnis“ (ebd.) ist, lässt unwillkürlich an das Gefühl der Scham denken, gilt diese in ihrem Verhüllungsstreben doch als „der dominierende Affekt des Geheimnisses“ (Tisseron 2000, 87). Das Geheimnis der Scham ist der verborgene Quellgrund, dem das Wie und das Was der Erzählung in *Kleider machen Leute* entspringen. Der fiktionsgenerierende Verkleidungsdrang des schamhaften Schneiders findet sein erzählerisches Pendant in der Maskierungslust des Textes, der seine schambehaftete Herkunft aus einer unpoetischen, durchökonomisierten Epoche hinter weltliterarischen Stoffen aus vergangenen Zeiten verbirgt, zugleich jedoch immer wieder die Diskrepanz zwischen den idealisierten Werken und der eigenen Wirklichkeit hervorkehrt.

Das im Schatten der Weimarer Klassik stehende neunzehnte Jahrhundert war bekanntlich tiefgreifend bestimmt von dem Eindruck des Epigonentums.²⁵ Dabei handelte es sich um einen mit starken Affekten aufgeladenen Problemkomplex, in dem besonders die Scham eine zentrale Rolle spielte. Wie das Epigonalitätsgefühl ist auch die Scham eine leidvolle Minderwertigkeitserfahrung, die aus dem Vergleich mit einem Ideal erwächst und üblicherweise als hemmend gilt. Zu fragen wäre, inwiefern die literarische Thematisierung von Epigonalität oftmals mit einer Poetik der Scham einhergeht und intertextuelle Praktiken bisweilen auch als Versuche lesbar sind, einen als unzulänglich oder armselig empfundenen Textkörper in den glänzenden Stoff der Weltliteratur zu hüllen. Eine solche Epigonalitätsscham begegnet nicht nur bei Keller, sondern etwa auch in Stifiers Roman *Der Nachsommer*, der den Lebensweg seines schamanfälligen Protagonisten in die Form des Goethe'schen Bildungsromans kleidet und in dem Stoffe – sowohl im wörtlichen Sinne der Textilien, als auch in der übertragenen Bedeutung der textuellen Vorlagen – ebenfalls eine große Bedeutung besitzen.²⁶ Dass die Scham einen Leitaffekt des Epigonalitätskomplexes bildet, bezeugt auch August von Platens Epigramm *Ariostens Grab*, in dem es heißt: „Keinen Gesang, dir weih ich die brennende Zähre der Scham bloß, / Der ich bis jetzt nichts tat, Asche des zweiten Homers!“ (Platen 1982).²⁷ Anknüpfend an Harold Blooms Konzept der „Einfluss-Angst“ (1995) ließe sich fragen, ob womöglich auch ein verwandtes Phänomen der Einfluss-Scham existiert: die Scham des spätgekommenen Textes, der

25 Zur Epigonalitätsthematik bei Gottfried Keller und weiteren Autor:innen des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Kamann (1994), Fauser (1999), Meyer-Sickendiek (2001) sowie Hahn (2003).

26 Zu einer poetologischen Lektüre der Stoffe im *Nachsommer* vgl. Vogl (1993). Den Epigonalitätsdiskurs in dem Roman untersucht Meyer-Sickendiek (2001).

27 Zu Scham und Epigonalität in diesem Gedicht vgl. Kamann (1994, 75). Zur (abgewehrten) Scham Grillparzers vor Goethe vgl. Blaimer (2019, 228).

erkennen muss, dass er nicht unabhängig, originell und selbstursprünglich ist und der angesichts des gewaltigen Erbes der literarischen Vorgänger beschämt die eigene Minderwertigkeit empfindet.²⁸ Wie Bloom unterschiedliche Umgangsformen mit der Einfluss-Angst differenziert, so kann auch die Epigonalitätsscham einerseits ein resigniertes Verstummen bewirken, andererseits zum kreativen Umgang mit den vorhandenen Stoffen anregen. Letzteres gelingt der Novelle *Kleider machen Leute*, in der das schamhafte Verhüllungsbegehren zur Triebkraft der intertextuellen Maskenspiele wird.

Überzeugend hat Dorothee Kimmich herausgearbeitet, dass Keller das Bewusstsein, einer „Zwischenzeit“ anzugehören, „die die passende Kleidung noch nicht gefunden hat, noch [...] keinen eigenen Stil entwickelt hat“, poetisch fruchtbar macht, indem er „einen positiven Eklektizismus der Stile und des Wissens praktiziert“ (2002, 227). Wie Ludwig Feuerbachs und Marx' Analysen die Religion als „eine Art Karneval“ und die Götter als „verkleidete Menschen“ (Kimmich 2002, 242) entlarvt haben, so widmen sich Kellers Werke in einem antimetaphysischen Gestus „der stofflichen Oberfläche, der Textur der Dinge“ (Kimmich 2002, 253). Diese gesteigerte Aufmerksamkeit für die Oberfläche besitzt insofern eine Affinität zur Scham, als auch deren Augenmerk dem schönen Schein, der Maske und der Fassade gilt. Das Erröten, das Kellers Protagonisten so häufig zeigen, verweist Benjamin zufolge nicht auf ein Inneres, sondern akzentuiert vielmehr das Äußere:

Denn jene Röte der Scham befleckt die Haut nicht, in ihr erscheint nicht innerer Zwiespalt, innere Zersetzung auf der Oberfläche. Sie kündigt garnichts Innerliches an. Täte sie's so wäre sie wahrlich wiederum Anlaß genug zu neuer Scham, des so in seiner hinfalligen Seele entdeckten Menschen, anstatt – wie sie's in Wahrheit doch ist – mit ihrer Röte allen Grund zur Scham, alles Innere verlöschen zu machen. Die Schamröte steigt nicht aus dem Innern hoch [...], sondern von außen von oben her übergießt sie den Beschämten und löscht in ihm die Schande und entzieht ihn zugleich den Schändern. Denn in jener dunklen Röte, mit der die Scham ihn übergießt, entzieht sie ihn wie unter einem Schleier den Blicken der Menschen. (1985, 69–70)

Indem die Novelle *Kleider machen Leute* das ästhetische Potenzial von Schleier, Fassade und Kostümierung entbindet, folgt sie einer Poetik der Oberfläche, deren affektives Pendant die maskierungsfreudige Scham bildet. Schamhaft ist der Text, weil er die Lust am Trivialen, an der Schaulust, dem Exhibitionismus und der narzisstischen Selbstbespiegelung zwar kennt und anklingen lässt, sie zugleich jedoch kritisiert: „Während Keller nicht mit Szenen spart, die dem Repertoire des

²⁸ Der Begriff der Einfluss-Scham wurde bislang, soweit ich sehe, noch nicht entworfen. Verbindungen zwischen Blooms Theorie der Einfluss-Angst und dem Schamaffekt stellen – allerdings nicht bezogen auf die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts – auch Berndt/Tonger-Erk (2013, 72–73) und Hatch (2006, 11–12) her.

Trivialromans entnommen sind, werden diese Szenen zur gleichen Zeit ironisch unterminiert, so daß der Leser stets eine gewisse Distanz zum Geschehen halten kann (oder zumindest soll)“ (Widdig 1994, 118). Die Ironie, die den gesamten Text einfärbt und in offener Schwebelähmung hält, lässt sich als rhetorische Entsprechung der verhüllungs-freudigen Scham deuten: In beiden Fällen besteht das selbstkritische Bewusstsein einer Diskrepanz zwischen Schein und Sein, Ideal und Realität sowie eine sich daraus ergebende Neigung zur Maske (Greiner 2014, 121). Wie die Ironie wortgeschichtlich von *eironeia* (Verstellung) abstammt und stets nur *ex negativo* auf das eigentlich Intendierte verweist, so entsteht die etymologisch mit der Verhüllung verwandte Scham, wenn das Gegenteil des ursprünglich Erwünschten eingetreten ist. Im Modus der Negation lassen Scham und Ironie ein Ideal aufscheinen, das zwar noch uneingelöst bleibt, gleichwohl aber den sehnsüchtig umworbenen Bezugspunkt bildet, auf den sich die Maskenspiele des Affekts wie auch des Tropus richten. Dass die für Kellers Novelle zentrale Ironie möglicherweise das rhetorische Pendant der Scham bildet, offenbart ein weiteres Mal die eminente Bedeutung, die dem peinigenden Affekt nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch hinsichtlich der poetischen Darstellungsverfahren zukommt.

Die Betonung der Kluft zwischen dem trivialromantisch verklärten Ideal und der von materieller Not geprägten Wirklichkeit verleiht Kellers Novelle sozialkritische Züge, die sie fundamental von jenen Unterhaltungsromanen unterscheidet, deren realitätsferne Märchen das Glücksbedürfnis einer Leserschaft kurzfristig befriedigen, anstatt diese zur nachhaltigen Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu animieren (Sautermeister 1976, 200–204). Während der willensschwache Wenzel schließlich dazu missbraucht wird, die Wünsche des sensationslüsternen Publikums zu erfüllen – um wenig später auf demütigende Weise von diesem fallengelassen zu werden –, weigert Kellers Novelle sich, Trivialliteratur zu werden. Der Stachel der Scham, die immer ein Gefühl des Ungenügens, der Defizienz und der verfehlten Vollkommenheit ist, hält das Bewusstsein offen, dass eine schmerzliche Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit klafft und die romantische Verklärung des Bestehenden Verrat wäre.

Gert Sautermeister hat die luzide Gesellschaftskritik herausgearbeitet, die Kellers Novelle formuliert und in der ökonomische, sozialpsychologische und historische Aspekte in ihrer komplexen Verwobenheit Berücksichtigung finden. In traurigem Kontrast zu dieser produktiven Sozialkritik steht Sautermeister zufolge das „kraftlos humoristische[], klischeehafte[] Happy-End“ (1976, 204), das in „spießbürgerliche[r]“, „biedermeierliche[r]“ (1976, 202) Manier mit jener Gesellschaft versöhne, deren Widersprüche und Ungerechtigkeiten zuvor mutig entlarvt worden seien. Zu fragen wäre jedoch, ob der Schluss tatsächlich ein plattes Happy End ist oder nicht vielmehr das letzte Maskenspiel eines verkleidungsfreudigen Textes. Dass noch der glückliche

Ausgang von einer skeptischen Ironie unterlaufen wird,²⁹ erscheint plausibler als die irritierende Annahme, die Novelle befriedige – nach vehementer Kritik am Blendwerk des Trivialromans – schließlich doch noch den Leserwunsch eines kitschigen Happy Ends. Der märchenhafte Schluss gleicht einer letzten schamhaft-selbstironischen Maske des Textes, die eine melancholisch stimmende Wirklichkeit halb verhüllt, halb entbirgt. Die Interjektion „ach“, die aus Wenzels Rückkehr „nach Goldach“ und dem letzten Wort der Novelle – „Rache“ (V, 62; Hervorh. AK) – klingt, lässt sich als Ausdruck der Trauer darüber lesen, dass die narzisstisch schweifende Freiheit der Fantasie, die Lust an der Maske und die geheimnisvolle Scham am Ende der entzauberten, nackten Wirklichkeit ökonomischer Zwänge und schamloser Profitgier weichen. Indem der Protagonist seine Scham überwindet und ein hemmungsloser Geschäftsmann ohne Ungenügen am Bestehenden, ohne die Sehnsucht nach einer schöneren Wirklichkeit wird, verliert die Erzählung jene narrative Antriebskraft, die alle poetischen Verkleidungsspiele und Maskeraden erst befeuert hatte. Scham erweist sich in *Kleider machen Leute* als Geburtsstunde des Textgewebes und Quelle der Fiktion. Wo sie verloren geht, endet der Text.

Literatur

- Ajouri, Philip. „Teleologie und Literatur im Realismus. Motivierungsprobleme in Gottfried Kellers Erzählung *Kleider machen Leute*“. *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Hg. Uta Klein, Katja Mellmann, Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis, 2006. 429–449.
- Begemann, Christian. „Ein weiter Mantel, doktrinäre Physiognomisten und eine grundlose Schönheit. Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller“. *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte*. Hg. Hans-Peter Ecker. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1997. 333–354.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 283–295.
- Benjamin, Walter. „Über die Scham“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. 69–71.
- Benthien, Claudia. *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011.

²⁹ Zu einer ironischen Lesart des Schlusses vgl. auch Kittstein (2008, 122). Die Funktion der Ironie untersucht auch Wagner-Egelhaaf (1997). Zur Selbstreflexivität der Schlusspassagen Kellers vgl. Swales (1990).

- Berndt, Frauke, und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Bewes, Timothy. *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2011.
- Bird, Stephanie. „Scham, Beschämung und Gesellschaftskritik in Gottfried Kellers *Martin Salander* und Wilhelm Raabes *Stopfkuchen*“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 49.1 (2008): 48–65.
- Blaimer, Sibylle. *Tragische Scham und peinliche Prosa. Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte. Ein Beitrag zur (literarischen) Affektkultur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Bloom, Harold. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Übers. Angelika Schweikhart. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld, Nexus, 1995.
- Bönig, Thomas. „Unser ist das Loos der Epigonen“. *Literarische Klassik*. Hg. Hans-Joachim Simm. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 461–474.
- Bright, Gillian. *Mimetic Shame. Fictions of the Self in Postcolonial Literature*. Diss., Toronto 2018. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/102861/3/Bright_Gillian_201811_PhD_thesis.pdf (15. April 2023).
- Eribon, Didier. *Retour à Reims*. Paris: Fayard, 2009.
- Ernaux, Annie. *La honte*. Paris: Gallimard, 1999.
- Fausser, Markus. *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München: Fink, 1999.
- Fleig, Anne. „Martyrer seines Mantels. Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*“. *Der Deutschunterricht* 60.4 (2008): 31–41.
- Geisenhanslüke, Achim. *Die Sprache der Infamie III. Literatur und Scham*. Paderborn: Fink, 2019.
- Görner, Rüdiger. „Das Farbenwesen im Regentropfen“. Gottfried Kellers Ontologie des Anscheins in *Kleider machen Leute*. *Gottfried Keller. ‚Die Leute von Seldwyla‘. Kritische Studien – Critical Essays*. Hg. Hans-Joachim Hahn, Uwe Seja. Bern u. a.: Peter Lang, 2007. 173–191.
- Greber, Erika. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.
- Greiner, Ulrich. *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlskultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2014.
- Hahn, Marcus. *Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert‘ / ‚Postmoderne‘, Stifter / Bernhard*. Freiburg: Rombach, 2003.
- Hatch, James. *Refiguring the Fall. Shame and Intertextuality in Wordsworth, Mary Shelley and Keats*. Diss., New York 2006. <https://www.proquest.com/docview/305006072?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true> (15. April 2023).
- Heeg, Günther. „Die Geste der Scham als Grundgeste des Theaters“. *Die gezeigte und die verborgene Kultur*. Hg. Bernhard Streck. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007. 69–80.
- Hülshoff, Thomas. *Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe*. 4., aktualisierte Auflage. München, Basel: Ernst Reinhardt, 2012.
- Jeziorkowski, Klaus. *Gottfried Keller. ‚Kleider machen Leute‘. Text, Materialien, Kommentar*. München: Hanser, 1984.
- Kaiser, Gerhard. „Poesie und Kapitalismus. Zu Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Festschrift für E.W. Herd*. Hg. August Obermayer. Dunedin: University of Otago, 1980. 107–115.
- Kamann, Matthias. *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- Kimmich, Dorothee. *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*. München: Fink, 2002.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kläui, Christian. „Scham und Schuld. Blick und Stimme“. *Die Scham in Philosophie, Kulturanthropologie und Psychoanalyse*. Hg. Georg Schönbächler. Zürich: Collegium Helveticum, 2006. 57–65.

- Komorowska, Agnieszka. *Scham und Schrift. Strategien literarischer Subjektconstitution bei Duras, Goldschmidt und Ernaux*. Heidelberg: Winter, 2017.
- Lehmann, Hans-Thies. „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 510/511 (1991): 824–839.
- Lehmann, Johannes F. *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg/Br.: Rombach, 2012.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels. „Manifest der kommunistischen Partei“. *Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*. Bd. 4. Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz, ⁶1972. 459–493.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2001.
- Neckel, Sighard. *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt/M.: Campus, 1991.
- Neumann, Bernd. „Gottfried Keller. Kleider machen Leute. Der Löwe in der Eselshaut“. *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 1990. 235–278.
- Neymeyr, Barbara. „Gottfried Kellers Epigonen-Gedicht. Poetologie im Kontext kritischer Epochendiagnose“. *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hg. Olaf Hildebrand. Köln, Weimar, Wien: UTB, 2003. 144–161.
- Nietzsche, Friedrich. „Morgenröte“. *Kritische Studienausgabe*. Bd. 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter, ⁸2011. 9–332.
- Platen, August von. „Ariostens Grab“. *Werke*. Bd. 1. Lyrik. Hg. Jürgen Link, Kurt Wlfel. München: Winkler, 1982. 573.
- Sautermeister, Gert. „Erziehung und Gesellschaft in Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*“. *Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*. Hg. Walter Raitz, Erhard Schtz. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1976. 176–207.
- Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Leipzig: Friedrich Ludwig Herbig, 1855.
- Schmitz, Hermann. *System der Philosophie*. Bd. 3.3. Der Rechtsraum. Bonn: Bouvier, 1983.
- Selbmann, Rolf. *Gottfried Keller. Kleider machen Leute*. München: Oldenbourg, 1985.
- Steinmayr, Markus. „Archive des Fehllesens. Zum Realismus Gottfried Kellers“. *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*. Hg. Rüdiger Campe, Michael Niehaus. Heidelberg: Synchron, 2004. 167–178.
- Swales, Erika. „Gottfried Kellers (un)schlüssiges Erzählen“. *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. Hg. Hans Wysling. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1990. 91–108.
- Tisseron, Serge. *Phänomen Scham. Psychoanalyse eines sozialen Affektes*. bers. Reinhard Tiffert. München: Ernst Reinhardt, 2000.
- Villwock, Peter. „*Kleider machen Leute*. Die Kunst und das Menschliche“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 78–97.
- Vogl, Joseph. „Der Text als Schleier. Zu Stifters *Der Nachsommer*“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 42 (1993): 298–312.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- Webber, Andrew. *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

- Widdig, Bernd. „Mode und Moderne. Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 539 (1994): 109–123.
- Williams, Bernard. *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*. Übers. Martin Hartmann. Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- Wurmser, Léon. *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Übers. Ursula Dallmeyer. Hohenwarsleben: edition klotz, ⁷2017.

Nicolas Detering

Motivationsverzicht und Perspektivwechsel

Kellers Märtyrerinnenlegenden und die Faszination
des Unerzählbaren

1 Einleitung

Galt die Historizität der Heiligenlegende in der Aufklärung im negativen Sinn als zweifelhaft, so war es just die Verunsicherung eindeutiger Wahrheitsansprüche, welche die Gattung in der Moderne eher attraktiv erscheinen ließ. Seit dem mittleren neunzehnten Jahrhundert fungiert sie geradezu als Labor für die Destabilisierung von Erzählerzuverlässigkeit, für ein Rätselspiel mit Figurenperspektiven und narrativer Wirklichkeitskonstruktion.¹ Die moderne Legendarik nutzt den religionskritisch-konfessionspolemischen Vorwurf der Aufklärung, die meisten Anachoreten und Märtyrer:innen seien schlicht wahnsinnig gewesen und hätten sich einem gesellschaftsfeindlichen ‚Enthusiasmus‘ anheimgegeben,² um die Sakralitätserfahrung ihrer Figuren zu ambigüieren. Ungewöhnlich früh ist das in Heinrich von Kleists *Heiliger Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) zu beobachten, wo eine Bilderstürmergruppe über das Cäcilienwunder – scheinbar? – wahnsinnig und ihr Schicksal dann aus verschiedenen Blickwinkeln rekonstruiert wird. In Gustave Flauberts *Saint Julien l'Hospitalier* (1877) gilt es für den Heiligen selbst, der im Blutausch seine Eltern tötet, bevor er sich bekehrt. Radikaler noch verlegt Gerhart Hauptmanns *Der Apostel* (1890) die Konstruktion von Heiligkeit in das Innere einer pathologischen Subjektivität: Bei einem Spaziergang an der Limmat steigert sich der Protagonist seiner konsequent intern fokalisierten, weitgehend

1 Zur Gattung der Heiligenlegende und zur Figur des Märtyrers im neunzehnten Jahrhundert bereite ich eine umfangreiche Studie mit dem Arbeitstitel *Ästhetik der Hingabe. Märtyrer und Legende im bürgerlichen Zeitalter der Literatur* vor. Aus diesem Kontext sind auch die vorliegenden Ausführungen entstanden. Zudem hat im Juli 2021 ein an der Universität Bern angesiedeltes Forschungsprojekt zu *Gattungspoetik des Sakralen: Transformationen ‚vormodern-christlicher‘ Literaturformate in der Kultur der Moderne (18.–20. Jahrhundert)* seine Arbeit aufgenommen, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds. In diesem Rahmen wird Emma Louise Brucklacher das legendarische Erzählen der Moderne und insbesondere des zwanzigsten Jahrhunderts untersuchen.

2 Zur aufklärerischen Legendenparodie und Hagiografiekritik vgl. Rosenfeld (1982, 73–74) und Keller (2018).

in erlebter Rede verfassten Studie in die Wahnvorstellung hinein, er stehe in der *imitatio Christi* und in direktem Austausch mit Gott. Schließlich ambigüieren und alterisieren auch die legendarischen Erzählungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts ihre Figuren, etwa im Falle der gesellschaftlich geächteten Heiligen – bei Anna Seghers, einem wahnhaft träumenden Prostituiertenmörder, oder bei Joseph Roth, einem obdachlosen Alkoholiker.³ Die genuin christliche Engführung von Heiligkeit und sozialem Stigma setzt sich hier gesellschaftskritisch fort, gewinnt aber an narrativer Komplexität. Psychologisch intrikates Erzählen, so der Befund, entwickelt sich in der Moderne eben auch in der Auseinandersetzung mit der diskreditierten Gattung der Heiligenlegende und ihrem undurchsichtigen Figurenarsenal.

Damit verbreiterte sich ab 1850 ein Pfad der Gattungsgeschichte, der in vielem anders beschaffen war als die betont einfachen Adaptionen mittelalterlicher Hagiografie, wie sie Johann Gottfried Herder, Ludwig Kosegarten, Clemens Brentano, Friedrich Schlegel und viele andere Romantiker schon um 1800 vorgelegt hatten. Dort war man bestrebt, über die Hilfskonstruktion mittelalterlicher Vorbilder zu einer ‚heiligen Einfalt‘ zurückzufinden, von der die Moderne sich angeblich entfernt hätte.⁴ Mit der generischen Schematisierung und Stilisierung von Legende, Märchen und Volkslied wollte man der eigenen Zeit einen Ausweg aus ihrem angeblichen Subjektivismus weisen und bediente dabei unter der Hand eine folgenreiche Poetik des Einfachen und Archaischen, die noch André Jolles' *Einfache Formen* (1930) beeinflusst haben dürfte.

Allerdings wäre es doch verkürzt, die Opposition von christlich-romantischem Naivismus und säkularisierter Avantgarde allzu scharf zu schraffieren. Denn beide Strömungen der modernen Legende gehen *ex negativo* aus der aufklärerischen Legendenkritik hervor und versuchen, die Gattung vor ihrem Hintergrund transformativ wiederzubeleben. Beiden gilt sie als fremdartig, als vormodern, unbürgerlich oder heilig-entrückt. Es wäre daher verkürzt, in der einen Richtung nur die Reaktion auf die andere zu sehen, ohne die Parallelen zu betonen. Kaum ein Werk belegt das deutlicher als Gottfried Kellers *Sieben Legenden* – 1872 veröffentlicht, aber entstehungsgeschichtlich auf die Berliner Zeit Mitte der 1850er Jahre zurückreichend –, die sich kritisch mit der Gattungsgeschichte um 1800 auseinandersetzen. Vielleicht hat die Keller-Forschung die säkularisierende und parodistische Seite die-

³ Gemeint sind Anna Seghers *Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen* (1924) – erst 2003 aus dem Nachlass herausgegeben – und Joseph Roths *Legende vom Heiligen Trinker* (1939).

⁴ Dieser Aspekt kann hier nicht ausgeführt werden; siehe dazu demnächst meine in Anm. 1 genannte Untersuchung. Vor allem die katholische Legendendichtung des neunzehnten Jahrhunderts ist bislang weitgehend unbeachtet geblieben.

ser Auseinandersetzung etwas überbetont, auch weil sie zu eng in den Bahnen verblieb, die der Autor ihr mit verschiedenen Bemerkungen vorgezeichnet hatte. In einem Brief an Ferdinand Freiligrath 1860 schilderte Keller die Entstehung der *Legenden* wie folgt:

Ich fand nämlich eine Legendensammlung v. Kosegarten in einem läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich) in Prosa u Versen. Ich nahm 7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöcker, fing sie mit den süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens an und machte dann eine erotisch-weltliche Historie daraus, in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist. (XXIII.2, 12–13)

Mit diesem *ipse dixit*, durch weitere briefliche Äußerungen des Autors bekräftigt,⁵ standen Quellen und Absicht der *Sieben Legenden* scheinbar eindeutig fest. Es handelt sich demnach um spitze Kontrafakturen der Gattung, paradigmatisch exerziert an Kosegartens ‚katholisierender‘ Sammlung, die Keller unter dem Eindruck von Ludwig Feuerbachs Religionsphilosophie zu ‚verweltlichen‘ unternahm.⁶ Die *Legenden* fügen sich damit zu Kellers übrigen Angriffen auf den Katholizismus, passen etwa zu seinem Spott über die Bekehrung der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die 1851, wie Keller schreibt, „[m]it Geräusch katholisch wurde“ (X, 190) und kurz darauf mehrbändige *Legenden der Heiligen* veröffentlichte.⁷

Allerdings hat die autoritative Prätextbestimmung es unterbunden, nach alternativen Verbindungslinien von Kellers *Legenden* zur zeitgenössischen Literatur zu suchen, wenn auch jenseits von Einfluss und Intention.⁸ Berücksichtigt man beispielsweise die sehr breite Produktion von Dorothea-Erzählungen der Zeit – zwischen 1804 und 1868 wurde der Stoff allein in der englischen und deutschen Literatur mindestens achtzehn Mal aufgegriffen, darunter von namhaften Autor:innen wie Christina Rossetti und Algernon Swinburne⁹ –, lässt sich Kellers Variante neu konstellieren. Im Lichte dieser Kontexte lesen sich Kellers *Legenden*

5 Vgl. die nützliche Dokumentation aller brieflichen Äußerungen Kellers zu den *Sieben Legenden* (XXIII.2, 371–437).

6 Zum – ganz unbestreitbaren – Einfluss Feuerbachs auf Keller siehe Renz zu *Eugenia* und *Vitalis* (1993, 141–168) und zu *Dorotheas Blumenkörbchen* (1993, 197–213), sowie die ältere Übersicht bei Goldammer (1958). Zu Kellers ‚Antikatholizismus‘ im Kontext des europäischen Kulturkampfes siehe Andermatt (2013).

7 Ziel des Spotts ist: die *Legende der Heiligen* (1854–1856) von Ida Hahn-Hahn und Johann Wilhelm Wolf. Zu den Hintergründen vgl. Gruber (2007).

8 „Ich selber habe mich mit diesen Dingen nicht weiter befaßt“, so Keller in einem Brief an Carl Schüddekopf vom 11. September 1888 (GB IV, 321). Keller bescheidet lakonisch die Anfrage eines Londoner Lesers nach seinen hagiografischen Quellen und verweist ausdrücklich nur auf Kosegartens *Legenden* (GB IV, 320–321).

9 Siehe unten, 81.

weniger als verspätete Abrechnung mit der romantischen Religiosität denn als zeitgemäßer Beitrag zu einer europäischen Mode, in der das profan-parodistische Moment hinter das Faszinosum verrätelter, perspektivisch gebrochener und erzählerisch alterisierter Heiligkeit zurücktritt. Überhaupt verkennt das einseitige Verständnis der *Sieben Legenden* als ‚contra Kosegarten‘ gerichtete Ironisierungen, welche Zugeständnisse Keller den ästhetischen Reizen des statisch-einfachen Stils gelegentlich macht.

Insbesondere Kellers Märtyrerinnenlegenden *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* dokumentieren das Potenzial der Gattung, geläufige Erzählverfahren des bürgerlichen Realismus zu irritieren. Sie decken die formale Schwierigkeit auf, die darin besteht, althergebrachte Merkmale finalen Erzählens und hieratische Figurenkonzeptionen schlicht zu psychologisieren oder anders kausallogisch zu motivieren. Nachdem ich erstens kurz darlege, weshalb ich diese beiden Erzählungen im Ensemble der *Sieben Legenden* für gattungstypologisch distinkt halte, möchte ich in zwei Schritten argumentieren, dass zweitens Keller das erzähltechnische Problem der Gattungsadaptation in *Eugenia* zwar markiert, aber beiseiteschiebt. Drittens: In der Dorothea-Legende setzt er die Mittel bürgerlich-realistischer Motivierung und Introspektion sodann ausgiebig ein, nur um am Ende der Legende ganz auf sie zu verzichten. Dadurch erscheint viertens das Handeln der Heiligen augenfällig unerklärlich, ja mystifiziert – eine Konzession an die legendarische Faszinationsästhetik, die Kosegarten und den Zeitgenossen nähersteht, als Keller bewusst (und lieb) gewesen sein mag.

2 Kellers Märtyrinnenlegenden im Kontext der *Sieben Legenden*

Die Forschung hat sich seit längerem mit der Frage befasst, wie sich das Binnenverhältnis der *Sieben Legenden* bestimmen lässt. So hat man sie in älteren Untersuchungen als ‚dialogisch‘ charakterisiert, d. h. in die Nähe des in Zweiergruppen arrangierten *Sinngedichts* gerückt, dem sie entstehungsgeschichtlich entspringen,¹⁰

¹⁰ Reichert spricht von „Legendenpaaren“ (1963, 112), die sich in die Reduedelle des *Galatea*-Zyklus hätten einfügen sollen und deren dialektischer Charakter sich allen wesentlichen Umarbeitungen zum Trotz bis zur Letztfassung erhalten habe: Eugenia antwortete auf Vitalis, Dorothea auf Beatrix (später: *Die Jungfrau und die Nonne*), Zendelwald (*Die Jungfrau als Ritter*) auf Gebizo (*Die Jungfrau und der Teufel*); das *Tanzlegendchen* stelle den „versöhnende[n] Abschluß“ dar (Reichert 1963, 114–115). In der Überarbeitung habe sich die innere Logik der Legende gegenüber ihrer anfänglichen Konzeption als Novelle aber immer mehr durchgesetzt. Diese Deutung hat

oder, wie neuerdings, als ‚zyklisch‘, d. h. als Variationen von drei Grundthemen gelesen, die idealtypisch und mit textgenetischer Präzedenz in *Eugenia*, *Die Jungfrau und die Nonne* sowie im *Tanzlegendchen* angelegt sind. Dem zweiten, in der Forschung dominanteren Verständnis zufolge handelt es sich bei den *Sieben Legenden* um eine motivisch dicht vernetzte Komposition. „Die beiden parallel gebauten novellistischen Legenden *Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis*“, schreibt Walter Morgenthaler, „rahmen die drei Marien-Legenden ein, von denen zwei durch ihre gemeinsame Figur Beatrix eng miteinander verbunden sind, während die dritte und komplexeste [...] die Mitte des Zyklus bildet [...]. Am Ende stehen die zwei nun auch den Himmel einbegreifenden Verklärungslegenden“ (2007, 129).

So plausibel das zyklische Modell auch ist, droht es doch die gattungsgeschichtlich gewichtige Differenz zwischen Heiligen und Märtyrer:innen zu nivellieren. Schließlich kennt die christliche Legendarik vom Frühmittelalter bis mindestens ins achtzehnte Jahrhundert neben Visionen, insbesondere Jenseitsvisionen, Reliquien- und Mirakelerzählungen vor allem zwei dominante Untergattungen, *vita* und *passio*, d. h., plakativ vereinfacht, auf der einen Seite die Erzählungen von wegen ihres vorbildlichen Lebenswandels sowie wegen ihrer Wundertaten Heiliggesprochener und auf der anderen Seite die Leidensgeschichten der Märtyrer:innen, die aufgrund ihres Glaubens hingerichtet wurden.¹¹ Auch für Kellers *Legenden* lohnt sich eine gesonderte Betrachtung der drei von Märtyrer:innen handelnden Erzählungen *Eugenia*, *Dorotheas Blumenkörbchen* und *Der schlimm-heilige Vitalis*, die sich immerhin schon durch einige äußerliche Merkmale von ihrem Umfeld, den drei motivlich eng miteinander verbundenen Marienlegenden *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter* und *Die Jungfrau und die Nonne* sowie dem jenseitsvisionären *Tanzlegendchen*, unterscheiden.¹² Anders als diese tragen sie den Protagonistennamen im Titel (*Eugenia*, *Vitalis*, *Dorothea*) und anders als diese werden sie historisch datiert und kulturträumlich verortet, nämlich auf die römischen Provinzen Alexandria und Kappadozien zur Zeit der spätantiken Christenverfolgung. Die *Vitalis*-Legende lässt sich jedoch nur deshalb dieser Gruppe zuordnen, weil Vitalis vom Erzähler selbst immer wieder als ‚Märtyrer‘ titulierte wird und Keller sie zunächst auch *Der bekehrte Märtyrer* nannte, ein Titel, den er kurz vor der Drucklegung 1872 geändert hat (XXIII.2, 127), vielleicht um durch den Eigennamen die Nähe zu den anderen Märtyrererzählungen zu unterstreichen. Die beiden Märtyrerinnen-Erzählungen

sich zunächst durchgesetzt (vgl. beispielsweise Neumann 1982, 180), bevor Morgenthaler (2007) sie differenziert hat.

11 So insbesondere Feistner (1995); die binäre Unterscheidung von ‚Bekannter:innen‘ und ‚Märtyrer:innen‘ und die Dichotomie entsprechender Legendentypen ist nicht unwidersprochen geblieben, siehe etwa Hammer (2015, 18–22).

12 Das freilich hat die Forschung immer wieder konzediert, so Bentz (1975, 95–96).

Eugenia und *Dorotheas Blumenkörbchen* sind indes eng aufeinander bezogen; in gewisser Weise formuliert die erste ein Problem, auf das die zweite mit einem Lösungsversuch antwortet.

3 „Welches heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle“: Raffung als Problemaufriss (*Eugenia*)

Wenn es, wie es das Vorwort der *Sieben Legenden* erklärt, Kellers Anliegen war, „das Antlitz“ der bei Kosegarten vorgefundenen „schwebenden Gebilde“ „nach einer anderen Himmelsgegend“ hinzuwenden, „als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ (VII, 333), so müssen ihm die Märtyrererzählungen gewisse Schwierigkeiten bereitet haben. Immerhin bestand ihr entscheidendes Merkmal im qualvollen Tod der Figuren, einem Akt der willigen Selbstnegation, den man nicht leicht umkehren und „einer anderen Himmelsgegend“, also einem glücklichen Erdenleben zuwenden konnte, der sich also weniger leicht ‚verweltlichen‘ ließ, als es die Marienlegenden erlaubten, in denen Keller die Muttergottes kurzerhand zur „Schutzpatronin der Heirathslustigen“ erklärte (XXIII.2, 13).

Eugenia, die erste der *Sieben Legenden*, markiert dieses Problem auf naheliegende Weise, und zwar indem Keller die legendarische Tradition schlicht beschneidet und sich auf die Lebensgeschichte der Heiligen konzentriert. Hier invertiert Keller das Motiv der Bekehrung: Die erst philosophisch-weltferne, dann christlich-mystisch frömmelnde *Eugenia* wird von ihrem Bewunderer Aquilinus zur Ehe ‚konvertiert‘ und wendet sich von der „christlichen Askese“ zum „Studium ehelicher Liebe und Treue“ (VII, 353).¹³ Die Marmorstatue *Eugenias*, die Aquilinus heimlich küsst, während sie ihn ebenso heimlich beobachtet und dadurch seine Liebe erkennt, wird am Ende in das Haus des Ehepaares transferiert, eine ironisierte Reliquienüberführung also und damit ein stimmiges, das Leitsymbol befriedigend integrierendes Ende der Erzählung. Schon deshalb befremden die letzten beiden Absätze, wirken sie doch schlicht überflüssig:

Nachdem nun *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.

¹³ Die Forschung hat die *Eugenia*-Legende vorrangig im Hinblick auf die Inversion von Geschlechterrollen und das Motiv des Kleiderwechsels untersucht, so von Loewenich (2000, 134–137) und Renz (1993, 141–156).

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.

Ihre Gewalt über Aquilinus war so groß geworden, 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)

Auffällig ist zunächst der Prätextverweis „Die Legende erzählt nun weiter“, der hier zum einzigen Mal fällt und die zitierten Schlusssätze von der vorigen Erzählung abhebt. Der Erzähler gibt seine durch Gedankenberichte und allwissende Kommentare erst ausgiebig genutzte Erzählsouveränität auf und wechselt in den distanzierteren Modus des Quellenresümees.¹⁴ Dem entspricht dann die ausgesprochen starke Raffung solcher Plotelemente, die für sich genommen durchaus ereignishaft scheinen, darunter der Umzug nach Rom und der Tod sämtlicher Protagonistinnen und Protagonisten. Das rasch Zusammengefasste, so läßt sich der Gestus der Passage verstehen, ist lediglich Fremdtex, pflichtschuldig wird es nachgereicht, für die Haupterzählung aber spielt es keine Rolle.

Zudem steht der Nachtrag offenbar auch in Spannung zu dem zuvor Erzählten. Die christliche Konversion des Aquilinus, die sich spiegelbildlich zur ‚Ehebekehrung‘ Eugenias verhält, wird auf nur einen Satz zusammengestrichen, der fast überlesen läßt, auf welche Weise denn die Heilige ihren Gemahl vom christlichen Glauben ‚überzeugt‘, nämlich mittels jener „Erkenntnis“ (VII, 354), die sie aus den Erkundungen der Ehe gewonnen hat, offenbar also durch erotische Verführung. Damit aber wird der zuvor erzählte ‚Sieg‘ des männlichen Protagonisten kurzerhand zurückgenommen, die Pointe der Erzählung verdreht. Die Bekehrung der Eugenia von ihrem Christentum erweist sich lediglich als ein wirksames Mittel, ihrerseits den römischen Prokonsul zum christlichen Glauben zu bekehren. Dass Eugenia erst als Märtyrerin „ihre große Geistesstärke recht bewies“ (VII, 354) – den Satz hat Keller übrigens erst für die dritte Auflage 1883 hinzugefügt, zuvor lautete der Halbsatz „welche vor ihrem Tode die merkwürdigsten Wunder verrichtete“ (XXIII.2, 91) –, unterstreicht den Kontrast zwischen der eigentlichen *Eugenia*-Erzählung und ihrem Schlusspassus. Denn es war ja just jene „Geistesstärke“, von der Aquilinus die asketische Philosophin eben noch hatte kurieren müssen und die jetzt, beiläufig im Nebensatz, endlich doch triumphieren darf.

14 Das ist öfter bemerkt worden, so bei Renz (1993, 156) und Bentz, ohne dass man die „bewusste Distanzierung“ (1975, 112) bislang aber weiterführend erklärt hätte.

Wenn die Rede schließlich auf das Lebensende der Eugenia kommt, steigert sich die erzählerische Verkürzung zur Auslassung. Der Erzähler begnügt sich mit dem Hinweis, die Heilige sei eine Märtyrerin geworden. Das Ereignis des Todes selbst wird streng genommen gar nicht genannt, zumindest nicht in der Letztfassung, ganz zu schweigen von seinen genauen Umständen. In der Erstaufgabe hatte ein grotesker Ausblick auf das Schicksal von Protus und Hyazinthus – Keller nennt sie seltsamerweise beide ‚Hyazinthus‘ – immerhin ein Martyrium angedeutet, hieß es dort doch, die beiden seien „neuerlich [...] in einem Sarkophag der Katakomben [...] vereinigt gefunden worden, gleich zwei Lämmchen in einer Bratpfanne, und es hat sie Papst Pius einer französischen Stadt geschenkt, welcher die Preußen ihre Heiligen verbrannt haben“ (XXIII.2, 92). Gemeinsam mit der Allusion, die Preußen hätten französische ‚Heilige‘ „verbrannt“, könnte der Satz einen gemeinsamen Feuertod der beiden ‚Hyazinthen‘ andeuten. Aber für die Drittauflage hat Keller diese Sätze gestrichen, sei es, wie die Forschung spekuliert hat, um damit einer Stilkritik Theodor Fontanes Folge zu leisten, welche die genannten Formulierungen moniert hatte,¹⁵ sei es aber auch, um das Martyrium der Figuren weiter zum missliebigen Detail im Nachschub zu marginalisieren.

Dass es sich dabei um eine programmatische Selbstbescheidung handelt, beweist eine andere Streichung Kellers, diesmal in der ersten Handschrift, der sogenannten ‚Galatea‘-Fassung (1857). Aus Eugenia, so dort noch der Wortlaut, sei „eine berühmte Märtyrin“ (XXIII.2, 204–205) geworden, „welche vor ihrem Tode die seltsamlichsten Wunder verrichtete, welches [Ende]- heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle“ (ebd. und 91).¹⁶ Er fühle sich „nicht berufen“, das „heilige Ende zu erzählen“ – diese aufschlussreiche Beifügung hat Keller für alle weiteren Fassungen getilgt, auch für die Druckauflagen, sodass sie die Forschung leicht übersehen konnte. So deutlich wie nirgends sonst bekennt der Erzähler hier die Grenzen seines realistischen Instrumentariums angesichts eines Sujets, das mit psychologischer Subtilität und profanierendem Witz nicht mehr zu fassen war. Durch die religiöse Wendung, er fühle sich dazu „nicht berufen“, bleibt der Duktus zwar ironisch, folgt in der Wortwahl aber insofern einer inneren Logik, als mit der Berufung die göttliche Vorsehung und damit eine heteronome Instanz ins Spiel gebracht wird, welche die Souveränitätsideale des bürgerlichen Realismus in ihre Schranken weist.

15 Fontane rügt in einem Artikel in der Vossischen Zeitung vom 8. April 1883, die Stelle sei zwar „witzig und anschaulich“, aber „die Legende, so lange sie sich Legende nennt, verträgt diesen Ton nicht“: „Das heilig Naive der Legende sollte vielleicht überhaupt gegen solche Behandlungsweise gefeit sein“ (XXIII.2, 427–428). Dass Keller die Stelle aufgrund von Fontanes Kritik geändert hat, mutmaßt Amrein (2006, 232).

16 Bei „[Ende]-“ handelt es sich um eine handschriftliche Sofortkorrektur.

Damit leistet das geraffte Epimythion mit seinem handschriftlich verbürgten Erzählverzicht zweierlei: Es verweist auf die Spannung zwischen der erotisch ausgeschmückten Novelle und ihrer legendarischen Vorlage, die eine ganz andere Konversionsgeschichte erkennen lässt als die zuvor erzählte. Und es markiert Eugénias spätere Hinrichtung als zwar ‚eigentlicher‘, hier aber demonstrativ ausgesparter Zielpunkt ihrer Lebensgeschichte. Mit anderen Worten: Die Schlussabsätze weisen das Martyrium als das schlechterdings Andere der Liebesgeschichte im Hauptteil aus und forcieren damit einen Gattungskontrast – wie lässt sich im Modus des einen Typus (der ‚verweltlichten‘ Liebeslegende) in jenen Negativtypus wechseln, den die *Passio* darstellt? *Dorotheas Blumenkörbchen*, so meine Deutung, gibt darauf eine Antwort.

4 Im Blickpunkt des Theophil: *Dorotheas Blumenkörbchen*

Wird die römische Christenverfolgung in der *Eugenia*-Erzählung in die Beiläufigkeit verbannt, so ist sie in *Dorotheas Blumenkörbchen* in den ersten Sätzen schon präsent. Es handelt sich um Kellers einzige Märtyrerlegende im engeren Sinne und um die vielleicht rätselhafteste im Tableau der *Sieben Legenden*. Der typische Duktus, den Keller in seiner Sammlung vor allem durch Stillbrüche zwischen dem heroisch-sakralen Gegenstand und einem umgangssprachlich-banaliserenden Ton erzeugt, aber auch durch erzählerische Metakommentare und ironische Diminutive („Tanzlegendchen“), ist hier viel zurückgenommener als sonst.

Die Erzählung ist erkennbar dreigeteilt, nämlich zum einen in die Schalentauschszene und zum anderen in die Martyriumslegende, der zum dritten die Jenseitsvision als Finale folgt. Die beiden ersten ‚weltlichen‘ Teile, denen mit Schale und Korb je ein analoges Gefäßsymbol zugeordnet ist, sind auf der *histoire*-Ebene durch einen Hiatus von mehreren Monaten voneinander geschieden. Den ersten Teil hat Keller frei erfunden. Er sticht aus den *Sieben Legenden* schon deshalb hervor, weil er – soweit ich sehe, als einziger – nicht chronologisch erzählt ist, sondern einen mit suggestiven Details reich ausgeschmückten szenischen Einstieg aufweist, dessen Vorgeschichte dann erläuternd nachgereicht wird. Dieser Rückblick, dem zufolge die Christentochter Dorothea von zwei Liebhabern unworben wird, dem grausamen Christenverfolger Fabricius und dem von ihr zurückgeliebten Geheimschreiber Theophil, ist ganz auf Dorothea zugeschnitten und schildert sie als rational agierende Schmiedin ihres eigenen Glücks. Sie denkt sich „kleine[] Listen“ aus, versucht den schüchternen Theophil „durch die Eifersucht in Bewegung zu bringen“ (VII, 412) und weiß ihn „auf mühevoll ausgedachte und kluge Weise“ (VII, 413)

an einem bestimmten Morgen in jene Laube zu bringen, in der die Handlung einsetzt, um ihm zum Vorwand eine schöne Vase zu zeigen. Die zitierten Formulierungen, die sich leicht vermehren ließen, konzentrieren die Handlungsmacht auf die willensstarke Protagonistin. Dass sie das Stelldichein „halb wie aus Zufall“ einzurichten weiß und Theophil es dann für „gute[s] Geschick“ hält (ebd.), liest sich als augenzwinkernder Versuch des Erzählers, seine Akteurin vollends an die Stelle von Gottvater treten zu lassen, der in Legenden konventionell über Kontingenzen und Providenz, Zufall und Geschick zu walten hat.

In der anschließenden, auffällig langsam erzählten Szene des scheiternden Schalentauschs zwischen Dorothea und Theophil dominiert nicht mehr Verstand, sondern Affekt, damit aber noch immer menschliche Aktionskraft. Aus einem „freudige[n] Uebermut“ (ebd.) heraus behauptet Dorothea scherzhaft, die Schale sei ihr von Fabricius geschenkt worden, worauf Theophil sie erschrocken fallen lässt. Der Erzähler begründet dieses Missverständnis zunächst mit Dorotheas Unfähigkeit, „ihrem froh erregten Lächeln jenen Zug von Spott über den genannten Abwesenden beizumischen, welcher den Scherz deutlich gemacht hätte“ (VII, 414), dann mit Theophils Schüchternheit und Eifersucht, folglich durchgehend mit rein menschlichen Kommunikations- und Deutungsweisen, nicht mit göttlicher Steuerung. Erzählt wird weiter aus Dorotheas Perspektive:

Im ersten Schreck vergaß Dorothea ihren Scherz gänzlich und auch ein wenig den Theophilus und bückte sich nur bekümmert nach den Scherben, indem sie rief: „Wie ungeschickt!“ ohne ihn anzusehen, so daß sie jene Veränderung in seinem Gesichte nicht bemerkte und keine Ahnung von seinem Mißverständnis hatte.

Als sie sich wieder aufrichtete und sich schnell fassend zu ihm wendete, hatte sich Theophilus schon stolz zusammengerafft. Finster und gleichgültig dreinschauend, blickte er sie an, bat sie beinahe spöttisch um Verzeihung, einen vollen Ersatz für das verunglückte Gefäß verheißend, grüßte und verließ den Garten.

Erblassend und traurig sah sie seiner schlanken Gestalt nach, welche die weiße Toga fest an sich zog und den schwarzen Krauskopf wie in fern abschweifenden Gedanken zur Seite neigte. (Ebd.)

Zwar ist die Erzählinstanz allwissend, weiß etwa auch, was Dorothea *nicht* bemerkt, aber sie richtet die Fokalisierung doch eher auf Dorothea, mit deren Sichtfeld sie langsam verwächst – es geht um Veränderungen auf Theophils Gesicht, um seine finstere Miene und schließlich um seine Gestalt, der Dorotheas Augen nachschweifen. Im verrätselförmigen Vergleich „wie in fern abschweifenden Gedanken“ kommen Erzähl- und Figurenperspektive endgültig zur Deckung.

Wird der erste Teil folglich durch Dorotheas schlüssig motivierte Rationalität und ihr Affekthandeln bestimmt und nimmt der Erzähler in der Schlüsselszene eher ihre Sichtrichtung ein, so verfährt der zweite Teil zunächst umgekehrt. Das

zeigt sich schon in der Ankündigung, Dorothea habe sich ganz dem Christentum zugewandt, was mit der lakonischen Bemerkung „Es begab sich nun auf natürliche Art, daß sie Trost suchte in dem neuen Glauben ihrer Eltern“ (VII, 415) nur noch andeutungsweise plausibilisiert wird.¹⁷ Von nun an erfährt man über die inneren Vorgänge der Dorothea fast überhaupt nichts mehr, ja Keller lässt seinen Erzähler bewusst auf jede Introspektion verzichten, wie die Varianten zwischen dem Erstdruck und der ersten Handschrift (1857) nahelegen. So hatte Keller die Abneigung seiner Protagonistin gegenüber dem bösen Fabricius, der sie mit seiner Liebe immer heftiger bedrängt, zunächst als Gefühlsbericht aus Dorotheas Sicht geschildert: „Allein Dorothea vermochte ihn nicht mehr anzusehen; er war ihr zuwider geworden, wie das Unglück selbst“ (XXIII.2, 312–315). In der Druckfassung (1872) indes heißt es nun, Fabricius sei betroffen gewesen, „als Dorothea ihn kaum mehr anzublicken vermochte, und er ihr widerwärtiger geworden zu sein schien, als das Unglück selbst“ (VII, 415).¹⁸ Anstatt die Empfindungen Dorotheas allwissend offenzulegen („er war ihr zuwider geworden“) lässt Keller seinen Erzähler nun mit Fabricius selbst über Dorotheas Empfindungen spekulieren („er [schien] ihr widerwärtig[] geworden zu sein“).

Auch über Dorotheas christliche Visionen kann der Erzähler nur berichten, indem er ihre Rede paraphrasiert oder wörtlich wiedergibt. So überrascht es nicht, dass auch ihr Martyrium nicht aus Dorotheas Perspektive geschildert wird, sondern aus Theophils. „Gleich einem feinen lieblichen Scherze schwebte es um ihre Lippen“, heißt es, „während ihre Augen voll Seligkeit auf ihn blickten. Ein überirdischer Glanz schien sie samt ihrem Lager zu verklären, eine feierliche Stille verbreitete sich, Theophilus ließ das Schwert sinken“ (VII, 417), und so weiter. Der Kontrast von Auge und Lippe – den Dorothea selbst ja schlecht bemerken kann – sowie die markierten Ambivalenzen, die in der spekulativen Wendung „gleich einem [...] Scherze“ und im modalen Gebrauch des Verbums ‚scheinen‘ angezeigt sind, folgen konsequent Theophils Wahrnehmung und beleuchten Dorothea nicht mehr als Akteurin, sondern als Objekt erzählerischer Anschauung. Auch zu dieser Tendenz finden sich in früheren Stu-

17 Die Forschung konnte hierin mit Recht eine ‚Kompensation‘ weltlicher Liebe durch die Suche nach einem himmlischen Bräutigam sehen, so Renz (1993, 201–202) und Bentz (1975, 158–159).

18 Eine Ausnahme könnte der Satz „Und doch war es nur die fruchtlose Liebe zu ihm, welche ihr jene Reden in den Mund gab“ (VII, 416) sein. Dennoch scheint auch er mir aus der Perspektive von Theophil gesprochen zu sein, über den es im gleichen Satz noch heißt, „sowie er selbst den Stachel der Leidenschaft fortwährend im Herzen behielt“ (ebd.). – Die Forschung geht auf die Varianten zwischen H 1 und H 2 von *Dorotheas Blumenkörbchen* in aller Regel nicht ein, und wenn doch, weiß man sie kaum befriedigend zu erklären. So stellt Dörr lapidar fest, die „Korrekturen“ verdankten sich allein dem Bemühen, „die stilistischen Unbeholfenheiten und Umständlichkeiten zu beseitigen“; dass Theophilus die Hinrichtung der Dorothea von weitem beobachte, diene der „Dramatisierung der Szene“ (1970, 113).

fen die Spuren einer stringenten Überarbeitung: Als Theophil Dorothea auf dem Weg zur Richtstätte trifft, hatte es dort noch geheißen: „Sie [sah ihn]- fühlte seine Nähe, sah auf und stand einen Augenblick vor ihm still“ (XXIII.2, 316–317). Keller ändert das für den Erstdruck zu „Sie sah den Theophilus am Wege stehen, der kein Auge von ihr wandte“ (VII, 417). Den introspektiven Gefühlskommentar „Sie [...] fühlte seine Nähe“, der das Augenmerk auf Dorothea richtet, hat Keller folglich gestrichen.

In einer Abschiedsszene, in der Dorothea zum Richtplatz geführt wird, begegnen sich die Blicke der Liebenden ein letztes Mal. Theophil fordert die Heilige „bitter lächelnd“ auf, ihm „zur Probe“ (VII, 418) die himmlischen Rosen und Äpfel zu senden:

Theophilus blickte ihr nach, bis die von der Abendsonne vergoldete Staubwolke, welche den Zug begleitete, in der Ferne verschwand und die Straße leer und stille war. Dann ging er mit verhülltem Haupte nach seinem Hause und bestieg wankenden Schrittes dessen Zinne, von wo aus man nach dem Argeusgebirge hinschauen konnte, auf dessen Vorhügeln einem der Richtplatz gelegen war. Er konnte gar wohl ein dunkles Menschengewimmel dort erkennen und breitete sehnsüchtig seine Arme nach jener Gegend aus. Da glaubte er im Glanze der scheidenden Sonne das fallende Beil aufblitzen zu sehen und stürzte zusammen, mit dem Gesichte auf den Boden hingestreckt. Und in der That war Dorotheas Haupt um diese Zeit gefallen. (Ebd.)

Die ganze Passage dient offenbar vorrangig der Ausstellung des *point du vue*. War es im ersten Teil Dorothea, die Theophil nachsieht, haben sich die Perspektiven hier verkehrt. Potenziert wird die narratoriale Parteinahme noch durch die räumliche Distanz, die Theophil zum Schauplatz einnimmt und die vor allem die Funktion hat, ihn als Beobachter zu exponieren, der das Geschehen nur noch erahnt, bis die autoritative Erzählerstimme bestätigt, die ferne Hinrichtung habe „in der That“ stattgefunden. Damit steht Theophil im Zentrum der erzählerischen Aufmerksamkeit, während Dorothea – um in der räumlichen Metapher der narratologischen Kategorien von Distanz und Nähe zu sprechen – in weite Ferne gerückt und von ihren Affekten oder Motivationen gar keine Rede ist.

Den Umschlag von der Interiorisierung einer Figur zur Opazität exerziert Keller daraufhin gleich nochmal durch, diesmal aber an Theophil. Ein Engelskind – oder ein Amorknabe¹⁹ – erscheint und überreicht Theophil den versprochenen Korb mit Rosen und Äpfeln als Beweis dafür, dass Dorotheas Versprechen erfüllt wurde, ihm

¹⁹ Renz hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Keller die Szene gegenüber seiner Quelle verweltlicht, indem er Christus als Sender des Blumenkörbchen streicht und den Engel als ‚Kind‘ und als ‚Knabe‘ bezeichnet, was ihn als Amorknaben erscheinen lässt (1993, 206–207). Statt als Wunder könne die Körbchengabe besser als „private[s] Zeichen unter Liebenden“ gelten (1993, 207).

aus dem jenseitigen Garten Christi die Früchte zu schicken.²⁰ Die Engelsvision und die darauf folgende Bekehrung Theophils sind modal durch Überschwang gekennzeichnet – der Superlativ dominiert („schönsten Rosen“, „unendlich treuherzige[s] [...] Kinderlächeln“ [VII, 418]) –, semantisch durch Lichtverben wie ‚erleuchten‘, ‚leuchten‘ und ‚glänzen‘, die sich bis zum „entflamten Sternenhimmel“ steigern, der sich über Theophil spannt, bis ihn das „süße[] Feuer“ der Sehnsucht ergreift (VII, 419). Die Kraft der „gewaltige[n] Sehnsucht“ (ebd.) hatte sich in der oben zitierten Passage bereits angedeutet, wenn Theophil „sehnsüchtig“ (VII, 418) seine Arme nach dem Richtplatz ausstreckt, wo Dorothea stirbt. Es ist die Sehnsucht nach Dorothea, die ihn erfüllt, und so entschließt auch er sich zum Martyrium. Ab diesem Moment gibt der Erzähler erneut alle Gedankenberichte und Fokalisierungen auf, wendet sich stattdessen mit seinem Seelenspiegel anderen Figuren zu:

Eine gewaltige Sehnsucht durchströmte ihn [scil. Theophil] mit süßem Feuer und [...] er [eilte] vom Hausdache herunter, durch die Straßen und in den Palast des Statthalters, der beim Mahle saß und einen wilden Aerger, der ihn erfüllte, mit unvermischem Cholcher Wein zu betäuben suchte.

Mit glänzenden Augen trat Theophilus vor ihn, ohne sein Körbchen zu enthüllen, und rief vor dem ganzen Hause: „Ich bekenne mich zu Dorotheas Glauben, die Ihr so eben getötet habt, es ist der allein wahre!“

„So fahre der Hexe nach!“ antwortete der Statthalter, der von jähem Zorne und von einem glühenden Neide gepeinigt aufsprang und den Geheimschreiber noch in derselben Stunde enthaupten ließ. (VII, 419)

Vom tyrannischen Statthalter erfährt man nun allerlei – er ist verärgert, sucht sich zu betäuben, verspürt Jähzorn und Neid, ist somit Spielball verschiedener Leidenschaften, die seinem Handeln einen psychologischen Subtext verleihen, es zwar nicht entschuldigen, doch aber verständlich werden lassen. Von Theophils Beweggründen hingegen ist nach der anfänglichen Sehnsucht keine Rede mehr; die „glänzenden Augen“ werden offenbar von äußerer Warte notiert. Seine Hinrichtung wird sodann nicht nur nicht ausgeschmückt, sondern verdient nicht einmal einen eigenen Satz, verschwindet stattdessen in einer hypotaktischen Konstruktion, deren Subjekt bezeichnenderweise der Tyrann ist, nicht Theophil. Sobald es auf den Tod ihrer Heiligen zugeht, so das Fazit, wechseln Kellers Legenden ihre Fokalisierungsinstanz, nehmen eine figurale Außenperspektive ein und beschleunigen die Erzählgeschwindigkeit bis zur Ellipse, bis

²⁰ Im Unterschied zu seiner Quelle (Kosegarten) verstärkt Kellers Version die Liebeskomponente der Gabe. Keller erwähnt beispielsweise, die Äpfel seien bereits „leicht angebissen von zwei zierlichen Zähnen, wie es unter den Liebenden des Altertums gebräuchlich war“ (VII, 419).

das „heilige Ende“ (XXIII.2, 91), wie Kellers in *Eugenia* gestrichene Formulierung lautete, eigentümlich verfremdet und distanziert wirkt.

Dieses Vorgehen verdankt sich nicht frommer Scheu, sondern ästhetischem Kalkül. Das Sakrale wird nicht deswegen verrätselt, weil es metaphysisch ist, sondern weil es nur als Verrätseltes noch poetischen Reiz ausübt. Dass es in den *Legenden* keine dogmatisch begründeten Darstellungstabus gibt, bestätigt sich im eigenartigen Schluss, dem dritten Teil der Dorothea-Legende. Er stellt das Jenseits vor, in dem Dorothea und Theophil endlich vereint sind. Keller hat diesen Teil frei erfunden, in seinen Vorlagen gibt es ihn nicht. „[B]efreit von jeder Schwere und doch sie selber“ schweben die beiden Liebenden Hand in Hand durch die Himmelssphären, „während jedes wußte, wo das andere weile und was es denke“ (VII, 419). Und weiter: Sie „ruhten im Anschauen ihrer selbst und schauten die Nähe und Ferne der unendlichen Welt“ (VII, 420). Einander sehen und voneinander wissen, vormals streng zugeteilt, das heißt vormals entweder dem einen oder dem anderen vorbehalten, sind nun nicht nur den beiden gewährt, sondern auf ‚Jedermann‘ universalisiert und ins Unendliche ausgeweitet. Wie die Schlussätze suggerieren, liegen die Pole von Allwissenheit und Bewusstseinslosigkeit nahe beieinander, denn „in holdestem Vergessen“ nähern sich die beiden schließlich der Heiligen Dreifaltigkeit und entschlafen (ebd.). So lösen sich im Jenseits die epistemischen Beschränkungen des Irdischen auf und das Sichtfeld dehnt sich zu einer Vision völliger Gewissheit. Erzählt wird dies alles ohne Rücksichten und Selbstlimitationen, es kann also nicht die Rede davon sein, dass Keller sich in seiner Dorothea-Legende einem jenseitigen Christentum unterwerfe, das ihm die Poetisierung des *sacrum* theologisch verbietet.

Nein, in dem erklärten Vorhaben, die Gattung zu ‚verweltlichen‘, mussten die sterbewillige Glaubensheldin und ihr Tod aus rein *formalen* Gründen eine Leerstelle bleiben. Die *Dorothea*-Legende gestaltet letztlich nur auf andere Weise aus, was der Schluss von *Eugenia* schemenhaft angedeutet hatte: Beide Legenden konzedieren die epistemisch-narrative Unverfügbarkeit der Heiligen ab dem Moment ihrer Bekehrung und erkennen damit das Martyrium als ein Außerhalb realistischer Repräsentation an. Es geht vielleicht nicht zu weit, solchen erzählerischen Vorbehalten einen religionsästhetischen (nicht: religiösen) Hintersinn zu unterstellen. Besteht die Eigenheit der Heiligkeitserfahrung, wie Rudolf Otto (2014, 13–38 und 42–53) vorschlägt, in ihrer radikalen Alterität zum begrifflich Fasslichen und wirkt sie beim Betrachter zum einen als *tremendum* (als Erhaben-Geheimnisvolles), zum anderen als *fascinans* (als Anziehendes, Beseligendes), so erscheint es nur folgerichtig, das Heilige als Sich-Entziehendes, Unerzählbares darzustellen beziehungsweise auf seine Darstellbarkeit eben ostentativ zu verzichten und stattdessen auf seine Wirkung umzuschwenken. Wenn Kellers Dorothea-Erzählung sich von einem bestimmten Augenblick an aller rationalen Plausibilisierung enthält, um gerade die

Faszination des Martyriums am Beispiel einer erzählerischen Repoussoirfigur wie dem distanziert beobachtenden, sehnsüchtig hingerissenen Theophil zu demonstrieren, so antizipiert die Legende damit eine wesentliche religionsphänomenologische Einsicht der Moderne.

5 Das Verschwinden der Heiligen und der Auftritt des Betrachters: Kellers Dorothea-Legende im europäischen Kontext

Mit seinem Versuch, die Dorothea- und Theophil-Legende nicht parodistisch zur erotischen Novelle zu profanieren, sondern die Irritationskraft des Sakralen durch die Einschränkung des allwissend-allmächtigen Erzählmodus zu erhalten, mit diesem Versuch also steht Keller im europäischen Kontext nicht allein. Aufgrund seines Liebesthemas und des zentralen Blumenmotivs inspirierte der Stoff in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine wahre Schar von Neubearbeitungen, weit über Kosegarten hinaus. Im deutschsprachigen Raum steuerten bekannte Autoren wie Theodor Körner und Gottfried Kinkel ihre Fassungen der Legende bei.²¹ Beliebt war die Geschichte aber vor allem bei den englischen Präraffaelitinnen und Präraffaeliten, wo Rossetti (*A Shadow of Saint Dorothea*, 1858), Swinburne (*Saint Dorothy*, verfasst 1861, veröffentlicht 1866), William Morris (*The Story of Dorothea*, zwischen 1861 und 1865), Gerard Manley Hopkins (*For a Picture of St. Dorothea*, 1864) und Boyd Montgomerie Maurice Ranking (*Saint Dorothea*, 1865) eigene Versionen vorlegten.²²

Die meisten der deutschen Verslegenden schematisieren die Figurenkonstellation zwischen der standhaften Dorothea und der Verführerfigur Theophil, wie dies

21 Zwischen 1804 und 1860 haben die folgenden deutschsprachigen Autorinnen und Autoren die Dorothea-Legende bearbeitet: Ludwig Theobul Kosegarten: *Der Garten des Liebsten* (1804) – o. A.: *Dorothea und Theophilus* (1808) – Theodor Körner: *Die heilige Dorothea. Legende* (1815) – Johann Peter Silbert: *Die heilige Dorothea* (1819) – Friedrich Albert Franz Krug von Nidda: *Die heilige Dorothea* (1820) – Franz Graf von Pocci: *Die Rosen der Heiligen Dorothea* (1835) – Johann Ladislaus Pyrker: *Die heilige Dorothea* (1842) – Gottfried Kinkel: *Dorothea* (1843) – Isabella Braun: *St. Dorothea* (1852).

22 In der französischen, italienischen und spanischen Literatur scheint mir der Dorothea-Stoff seltener aufgegriffen worden zu sein. Zu überlegen wäre, ob in Baudelaires *La Belle Dorothée* im *Spleen de Paris* (1869) nicht auch die Dorothea-Legende anklingt, wie Bonnefoy (2002, 17) vorschlagen hat. – Sehr viel später hat der Belgier Bruno Destrée, ein Vertreter des *Renouveau catholique*, in seinen *Trois Poèmes* (1898) eine längere Verserzählung mit dem Titel *Sainte Dorothée de Cappadoce* veröffentlicht.

auch bei Kosegarten der Fall ist. Dorothea erscheint hier von Beginn an als ‚fromm‘, ‚kindlich‘ und jenseitsorientiert. Ihr Handeln wird extern durch das Eingreifen Gottes motiviert, der ihr, wie es bei Körner heißt, „einen lieblichen Traum / In ihre Seele gegossen“ (Körner 1815, 118), dem sie unbeirrbar bis zum Tode nachstrebt. Anders verhält es sich bei den englischen Vertretern: Hier regt die prominente Rolle des Theophil, der vom Spötter an der Marterstätte selbst zum Märtyrer wird, ein komplexes Spiel mit Figurenperspektiven an, das zu Kellers Variante überraschende Parallelen aufweist. So erzählt Swinburne die Legende konsequent aus der Sicht des unbedarften Theophils, der bei einem Spaziergang bei Rom der schönen Dorothea durch ein Gitter ansichtig wird, sich nach ihr erkundigt, sie zum Dienst im Venustempel zu überreden sucht und sie nach ihrer Zurückweisung an den Statthalter, bei Swinburne medievalisierend ‚King Gabalus‘ genannt,²³ verrät. Dorothea erscheint hier durchgängig als Objekt der Anschauung und Begierde, und die ästhetisierenden Schilderungen ihrer Hautfarbe, ihres Kleids und so weiter folgen stets dem männlichen Blick des Theophil, der damit zum eigentlichen Protagonisten der Legende avanciert.

Edmund Burne-Jones hat die auch bei Keller ausgebaut Schlüsselszene von Theophils Engelsgeschenk 1863 in einem naiv-heiligen, der Frührenaissance nachempfundenen Gemälde imaginiert (Abb. 1). Die Komposition des Bildes ist intrikater, als es die Giotto nachempfundene Einfachheit der Figurenzeichnung vermuten lässt. Es lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zuvorderst auf eine Panstatue in der Bildmitte und arrangiert die wesentlichen ‚Ereignisse‘ um sie herum. Ganz im Hintergrund, vor einem Venus-Tempetto, sind undeutlich der Statthalter und der Henker zu erkennen, welche den Gerichtsplatz eben verlassen, sowie der Leichnam der Heiligen Dorothea, in Leinen aufgebahrt und von trauernden Frauen umgeben. Der herantretende Engel, der eher weibliche als knabenhafte Züge und vielleicht Dorotheas Antlitz trägt, ist links an den Bildrand gerückt. Ohne ihn schon zu sehen, läuft rechts Theophil auf ihn zu, der Legende gemäß mit einem Folianten als junger Rechtsgelehrter gekennzeichnet. Sein Kopf ist seitlich gebeugt, sodass unklar bleibt, ob er zurück auf Dorotheas Leichnam blickt oder nach links zu einer Zweiergruppe von Jungfrauen, die zu Füßen der Götzenskulptur Wasser aus einem gefrorenen Brunnen schöpfen. So erscheint Theophil am Scheideweg zwischen der christlichen Heiligen und der paganen Religion der Antike, für die Pan und Venus als Götter der Wollust und der Liebe stehen, und das Bild zeigt ihn im Moment kurz vor der

²³ Der Name soll vermutlich eine Verballhornung von ‚Eliogabal‘ sein, so wie die alten Kaisernamen in der mittelalterlichen Epik sehr frei variiert wurden. Dass Eliogabal rund achtzig Jahre vor der Hinrichtung Dorotheas Kaiser war – sie wurde unter Diokletian ermordet –, entspricht ebenfalls den historischen Lizenzen (oder auch einfach: Fehlern) mittelalterlicher Hagiografie, die Swinburne hier offenbar imitiert.

Revelation: Sobald er den Kopf wendet, wird er des Engels gewahr werden und sich bekehren. Am Beispiel der Dorothea-Legende deutet Burne-Jones den geschichtlichen Umbruch an, den die Verfolgung von Märtyrer:innen bedeutet, und stellt mit seinem (fast schon nostalgisch-sehnsüchtig zurück- und auf die wasser-schöpfenden Mädchen blickenden) Theophil einen Heiden buchstäblich an der Schwelle des Christentums vor.



Abb. 1: Edmund Burne-Jones: *St. Theophilus and the Angel – A Legend of St. Dorothy*. 1863.

Auf die Figurenperspektive des Theophilus zielt auch Hopkins' Gedicht *For a Picture of St. Dorothea* (1864), die vielleicht gelungenste Adaptation des Sujets. Der Titel könnte sich fast auf Burne-Jones' zeitgenössisches Gemälde beziehen, das Hopkins aber wohl nicht kannte.²⁴ Das Gedicht lautet vollständig:

²⁴ Vgl. Bump (1982, 123) zu den Kontakten zwischen Hopkins und den Präraffaeliten sowie zum präraffaelitischen ‚Kult um Dorothea‘. Bump zufolge war Hopkins' Gedicht nicht auf ein bestimmtes Gemälde verfasst, anders als der Titel suggeriert (1982, 124).

I bear a basket lined with grass;
 I am so light, I am so fair,
 That men must wonder as I pass
 And at the basket that I bear,
 Where in a newly-drawn green litter
 Sweet flowers I carry, – sweets for bitter.

Lilies I shew you, lilies none,
 None in Caesar's gardens blow, –
 And a quince in hand, – not one
 Is set upon your boughs below;
 Not set, because their buds not spring;
 Spring not, 'cause world is wintering.

But these were found in the East and South
 Where Winter is the clime forgot. –
 The dewdrop on the larkspur's mouth
 O should it then be quenched not?
 In starry water-meads they drew
 These drops: which be they? stars or dew?

Had she a quince in hand? Yet gaze:
 Rather it is the sizing moon.
 Lo, linkéd heavens with milky ways!
 That was her larkspur row. – So soon?
 Sphered so fast, sweet soul? – We see
 Nor fruit, nor flowers, nor Dorothy.²⁵

(Hopkins 1967, 19–20)

Wie zwei spätere Versionen des gleichen Gedichts nahelegen, stellen die vier Strophen einen Dialog zwischen Theophil und Dorothea vor, die anders als in der Le-

25 Weil der komplexe Text ausführlicher besprochen wird, erlaube ich mir eine Interlinearübersetzung in Prosa: „Ich trage einen mit Gras gefütterten Korb; / Ich bin so hell, ich bin so hold, / Dass Männer ganz verwundert sind, wenn ich vorbeigehe, / Und auch über den Korb, den ich trage, / In dem ich in frischgeschnittenem [neu gezeichnetem] grünem Bett / Süße Blumen trage, – süße statt bitteren. / Lilien zeige ich euch, keine Lilien, / Keine blühen in des Kaisers Garten, – / Und eine Quitte in der Hand, – nicht eine / Sitzt auf eurem Geäst unten; / Sitzt dort nicht, denn ihre Knospen sprießen nicht; / Sprießen nicht, denn die Welt verwintert sich. / Aber diese wurden im Osten und Süden gefunden / Wo Winter der Gegend vergessen ist. – / Der Taupfropfen auf dem Mund des Rittersporns / O soll er denn nicht ausgelöscht werden? / In sternendeckten Wasserrauen haben sie diese Tropfen / geschöpft: Was sind sie? Sterne oder Tau? / Hatte sie eine Quitte in der Hand? Doch schau: Eher ist es der wachsende Mond. / Schau, verknüpfte Himmel mit der Milchstraße! / Das war ihre Rittersporns pur. – So bald schon? / In die Sphäre verschwunden so schnell, süße Seele? – Wir sehen / Weder Frucht noch Blume noch Dorothea.“

gende wohl selbst als Engel erscheint, um die Blumen zu überbringen.²⁶ Der Engel beziehungsweise die Heilige Dorothea spricht die ersten beiden, Theophil die anderen beiden Strophen. In einer weiteren Fassung wird Theophils Bekehrung weiter ausgestaltet und die dritte Fassung fügt dem Zwiegespräch sogar noch eine neue Figur hinzu, „A Catechumen“ (Hopkins 1967, 344).

Statt eines Dialogs scheint mir jedoch die vorliegende Fassung in ihren vier Strophen einen Perspektivwechsel vorzuführen, in dessen Verlauf die Redeinstanzen und pronominalen Referenzen verschwimmen. Die erste Strophe nimmt eine Art Selbstinventur des ‚Ichs‘ vor, das gleich zu Beginn prominent anaphorisiert wird und fast in jedem Vers wiederkehrt, insgesamt sechsmal. Durch die Floralattribute, den Hinweis auf ihre Schönheit und den Umstand, dass die Männer sich nach ihm umdrehen, lässt sich das Ich mit Dorothea (beziehungsweise mit ihrem Engel) identifizieren. Der deklarative Gestus des ‚I‘ schwächt sich jedoch schon im Anfang der zweiten Strophe ab, in der das Ich sich lediglich einmal noch, im ersten Vers, nennt und in der seine Attribute, die Lilie und die Quitte, nur mehr negativ bestimmt werden, weil sie im kaiserlichen Garten nämlich fehlen. Der Abtausch von These und Antithese zieht sich kaskadenartig durch die Verse und verkompliziert die Grammatik, bis die fortgesetzte Anadiplose („lilies none, / none in Caesar’s gardens blow“; „not one / Is set upon your boughs below; / Not set“; „their buds not spring; / Spring not“) allmählich verdunkelt hat, wer hier wen negiert, Dorothea die Blumen des Kaisers oder der Kaiser die Blumen Dorotheas. In der dritten Strophe, adversativ mit „But“ eingeleitet, dominieren sodann Fragesätze. Das Ich ist verschwunden, und mit dem Verbum ‚quench‘ (verlöschen) setzt eine sphärische Transformationssemantik ein, die sich bis zum Ende des Gedichts fortsetzt – ob denn der Tau in den heißen Gebieten des Südens und Ostens nicht verlöschen müsse, lauten die subjektlosen Fragen, und ob es sich überhaupt um Sterne oder Tau handle? Die Ambiguität von Immanenz und Transzendenz, weltlichem Ding und Sternenwelt, prägt auch die vierte Strophe, die pronominal erst in die dritte Person wechselt – von einem „She“, von „Dorothy“ ist nun die Rede –, und erst im vorletzten Vers ein „We“ erkennen lässt, dem die Fragesätze offenbar zuzuschreiben sind. Die Quitte in Dorotheas Hand ist doch nur der aufgehende Mond, ihr Rittersporn nur die Milchstraße: Die Heilige, so

26 In der zweiten Fassung ist das dialogische Moment dadurch gekennzeichnet, dass den Strophen die Figurenbezeichnung „Dorothea and Theophilus“ vorweggesetzt ist (Hopkins 1967, 35); in einer weiteren Fassung jedoch sind die Figuren den Strophen zugeteilt, und hier spricht Hopkins nicht von Dorothea, sondern „The Angel“ (Hopkins 1967, 344–345). Für die vorliegende, erste Fassung ist aber eindeutig, dass Dorothea selbst in Engelsgestalt auftritt, immerhin spricht die vierte Strophe von ihr als „she.“

muss das Wir bemerken, hat sich ins Sphärische immaterialisiert, und mit ihr die Früchte und Blumen.

Zwei Merkmale sind den Bearbeitungen von Swinburne, Burne-Jones und Hopkins ebenso gemeinsam wie Kellers Dorothea-Legende. Zum einen neigen sie alle dazu, statt Dorothea ihren männlichen Gegenpart Theophilus in den Mittelpunkt der legendarischen Darstellung zu stellen. Sie bringen die Heilige dadurch gewissermaßen zum Verschwinden, sei es, indem sie ihr ‚Innenleben‘ intransparent werden lassen, ihren toten Körper aus dem Blickfeld verbannen oder, ganz wörtlich, das sphärische Auflösen ihres Erscheinungsbilds inszenieren. Zum anderen akzentuieren alle drei (oder vier, rechnet man Keller dazu) den Sichtpunkt ‚ihres‘ Protagonisten und mit ihm die subjektive Wahrnehmung des Geschehens. Hopkins beginnt mit der Ich-Rede der Heiligenfigur, die im Laufe seines Gedichts zu zerfließen scheint und den Spekulationen eines verunsicherten ‚Wir‘ platzmacht, dessen/deren Wahrnehmungen fraglich wirken und tatsächlich ‚nur noch in Fragen münden. Burne-Jones ambiguiert die Blickrichtung seines Theophils und konzentriert sich just auf den entscheidenden Augen-Blick, in dem er die Wahrheit des Christentums sehen wird. Die Austrübung oder Marginalisierung der Heiligenfigur führt jedenfalls in allen Erzählungen und Gedichten dazu, dass der subjektive Eindruck, den ihr Martyrium oder ihre Erscheinung bei Theophil hinterlässt, hervorgehoben und in seiner optischen Gebundenheit nuanciert wird.

Zwar verbietet sich bei diesen Beispielen jede Einflusspekulation, schon wegen der etwas früheren Entstehung von Kellers *Legenden* schon Mitte der 1850er Jahre. Auch wenn man nicht davon ausgehen kann, dass Keller seine englischen Konkurrenten je zur Kenntnis genommen hat, wäre die literarhistorische Stellung der *Sieben Legenden* vor ihrem Hintergrund doch neu zu justieren, wäre jedenfalls zu betonen, dass sie, als sie 1872 veröffentlicht wurden, viel zeitgemäßer gewirkt haben müssen, als sie vielleicht zu ihrer Entstehungszeit gemeint waren.

6 Fazit

Unter dem Eindruck von Feuerbachs Religionsphilosophie, das hat die Forschung zu Recht festgestellt, wendet Keller die Gattung der Legende ins Säkulare, motiviert das Handeln seiner Figuren neu, indem er sie aus Heirats- und Liebeslust agieren lässt, ihre geheimen Absichten und charakterlichen Idiosynkrasien kennt und kenntlich macht, ihre Gefühle und religiösen Gefühlskompensationen offenlegt. Die topischen Elemente der Gattung, die Marienfigur als Nothelferin, der Teufel als Antagonist, das Wunder, die Versuchung, die Bekehrung werden in ihrer märchenhaften Poetizität anerkannt und beibehalten, aber doch stets ironi-

siert und als Projektionen entlarvt. – Nur wenn's ans Martyrium geht, so lässt sich meine Lektüre von *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* zusammenfassen, schreckt sein Erzähler zurück, rafft eilig zusammen, bricht ab oder wendet sich einer anderen Figur als der Heiligen zu, um durch deren Augen von Konversion, heiligem Lebenswandel und Tod zu berichten, um an deren Reaktionen nur noch die Sogwirkung seines heiligen Sujets zu illustrieren.

Darin liegt ein Zugeständnis, und zwar das Zugeständnis eines bestimmten Faszinationswerts, den man der Legende seit Herder zugesprochen hat: ihre Andersartigkeit, sogar Resistenz gegenüber jeder bürgerlichen Autonomisierung von Figurenhandeln und allen auf Anthropologie und Psychologie beruhenden formalrealistischen Erzählverfahren. Kosegarten und andere leiteten daraus ein gegenwartskritisches Versprechen ab, das Versprechen der Reduktion und Rückbesinnung auf eine *sancta simplicitas*, von der die Moderne entfremdet sei. ‚Einfach‘ sind dagegen Kellers Transformationen der Gattung nicht, nach keiner Facette des Begriffs. Und doch schlägt sich in manchen seiner *Legenden* die verwandte Tendenz nieder, der Heiligen den sozusagen ‚vormodernen‘ Nimbus einer statuarisch-unerklärlichen Figurenmotivation verzichtsweise doch einzuräumen, um den Bann sakraler Unverfügbarkeit zumindest ästhetisch bestehen zu lassen.

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 bis 1855“. *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 219–237.
- Andermatt, Michael. „Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!“. Antikatholizismus bei Gottfried Keller“. *Germanistik in der Schweiz* 10 (2013): 305–317.
- Bentz, Richard Rudi. *Form und Struktur der ‚Sieben Legenden‘ Gottfried Kellers*. Diss., Zürich, 1975.
- Bonnefoy, Yves. „La Belle Dorothee ou Poésie et Peinture“. *L'Année Baudelaire* 6 (2002): 11–24.
- Bump, Jerome. „Reading Hopkins. Visual vs Auditory Paradigms“. *Literature, Arts, and Religion*. Hg. Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell University Press, 1982. 119–148.
- Dörr, Dieter. *Satire und Humor in Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘*. München: Salzer, 1970.
- Feistner, Edith. *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden: Reichert, 1995.
- Goldammer, Peter. „Ludwig Feuerbach und die *Sieben Legenden* Gottfried Kellers“. *Weimarer Beiträge* 4 (1958): 311–325.
- Gruber, Sabine Claudia. „Die blasierte Gräfin Hahn-Hahn im Jerusalem der katholischen Andacht“. Der Skandal um Ida Gräfin Hahn-Hahns Schrift *Von Babylon nach Jerusalem*“. *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Hg. Stefan Neuhaus, Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007. 215–224.

- Hammer, Andreas. *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ‚Passional‘*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. Hg. William H. Gardner, N. H. MacKenzie. London: Oxford University Press, ⁴1967.
- Keller, Andreas. „Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen?“. *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung in Halle a. d. Saale*. Hg. Frauke Berndt, Daniel Fulda. Hamburg: Meiner, 2018. 285–299.
- Körner, Theodor. „Die heilige Dorothea. Legende“. *Poetischer Nachlaß*. Bd. 2. Hg. Christoph August Tiedge. Leipzig: Hartknoch, 1815. 118–119.
- Loewenich, Caroline von. *Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Morgenthaler, Walter. „Sieben Legenden. Der Zyklus am Werk“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 119–133.
- Neumann, Bernd. *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck, 2014.
- Reichert, Karl. „Die Entstehung der *Sieben Legenden* von Gottfried Keller“. *Euphorion* 57 (1963): 97–131.
- Renz, Christine. *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Rosenfeld, Hellmut. *Legende*. Stuttgart: Metzler, ⁴1982.

Sandro Zanetti

Poetische Ernüchterung

Aktaion und sein Ende bei Gottfried Keller

1

Der Mythos von Aktaion ist in der griechischen Antike in verschiedenen Versionen überliefert: bei Hesiod, Euripides, Kallimachos, Diodor und anderen. Als besonders wirkungsmächtig hat sich in der Folge die von Ovid in seinen *Metamorphosen* überlieferte lateinische Version des Mythos herausgestellt: Aktaion, Enkel des Königs von Theben, Kadmos, ist als Jäger unterwegs mit seinen Begleitern. Die Mittagshitze ist drückend, und so beschließt Aktaion, für den Rest des Tages eine Pause einzulegen und erst am nächsten Morgen die Jagd wieder aufzunehmen. In der Zwischenzeit macht er sich allein auf in den Wald: ohne Absicht, ohne Eile. Auf einmal sieht er in einer Grotte an einer Quelle die Göttin der Jagd Diana – in der griechischen Vorlage ist es Artemis –: nackt badend, ebenfalls müde von der Jagd und von ihr ruhend. Begleitet wird Diana von ihrerseits entkleideten Jungfrauen, die ebenfalls baden. Als Aktaion ins Blickfeld rückt, versuchen diese rasch, den Körper der Göttin zu bedecken, um ihn vor dem Blick des Eindringlings zu schützen. Allerdings können diese Vorkehrungen nicht verhindern, dass Diana heftig erzürnt. Da sie, nackt, keine Pfeile zur Hand hat, bespritzt sie Aktaion zur Strafe mit Wasser – mit dem Effekt, dass Aktaion sich in einen Hirsch verwandelt. Sarkastisch bemerkt Diana daraufhin gegenüber Aktaion: „nunc tibi meposito visam velamine narres, si poteris narrare, licet.“ – „Jetzt erzähle, du habest mich ohne Gewande gesehen, wenn du noch zu erzählen vermagst!“ (Ovid 1972, 96–97, Liber III, Zeile 192–193). Oder in einer neueren Übersetzung: „Jetzt magst du erzählen, dass du mich ohne Schleier gesehn hast, wenn du’s noch erzählen kannst!“ (Ovid 2004, 133).

Aktaion, seiner Verwandlung noch nicht bewusst, ergreift sodann die Flucht, wobei er bald ins Staunen darüber gerät, wie schnell er sich fortbewegen kann. Das Staunen verstärkt sich, als er im Wasserspiegel sein Gesicht erblickt – und sein Geweih. In dem Moment stellt er auch fest, dass seine Sprache nicht mehr nach außen dringt: Nur ein Röhren kündigt noch von dem, was einmal Sprache war. Die Ovid’sche Erzählung ist eine Erzählung nicht nur vom Ende des Erzählkönnens („erzähle [...], wenn du noch zu erzählen vermagst“), sondern auch vom Ende der Sprache, ja des Lebens. Denn nicht lange dauert es, bis Aktaion von seinen eigenen Jagdhunden aufgespürt wird, unwissend, dass es sich um ihren eigenen Herrn handelt, vielmehr hungrig auf die Beute, den Hirsch, den Aktaion nun verkörpert: Er wird von seinen eigenen Hunden zerfleischt und aufgefressen.

Es dauerte von Ovid an gerechnet etwa tausendachthundertfünfzig Jahre, bis Gottfried Keller ein Gedicht mit dem Titel *Aktäon* schreibt und veröffentlicht. Dieses verweist nicht nur direkt zurück auf Ovids Bearbeitung des Mythos, sondern artikuliert vor allem auch die historische *Distanz*, die sich zwischen Ovid und der Gegenwart Kellers abgezeichnet hat. Mehr noch: Distanz wird von Kellers Gedicht vor allem gegenüber dem vermerkt, was *nach* Ovid zu Aktaion geschrieben, gemalt, gedacht worden ist.

2

Um diese Distanz und auch den Witz von Kellers Gedicht ermessen zu können, scheint es sinnvoll, in Erinnerung zu rufen, wofür Aktaion im Lauf der Geschichte seiner Adaptionen, Rezeptionen, Interpretationen zur Metapher oder, fortgesetzt, zur Allegorie geworden ist. Zunächst kann festgehalten werden, dass die wirkungsmächtigsten Figurationen Aktaions sich eher in der Malerei als in der Literatur finden, etwa bei Cranach, Tizian und Rembrandt. Dies gesagt, bleibt für die Literatur und Philosophie hier vor allem die Neuerzählung und die allegorische Auslegung des Aktaion-Mythos durch den Renaissancegelehrten Giordano Bruno hervorzuheben. Bruno veröffentlicht 1585 in Paris seine Abhandlung *De gli eroici furori*, auf Deutsch: *Von den heroischen Leidenschaften*. Darin fungiert Aktaion als einer der Heroen, deren Leidenschaften Bruno untersucht, wobei der verwandelte Jäger nun zur Figur des Begehrens nach Wissen avanciert. Bruno bringt mit dem Begehren eine – dann auch für Keller wichtige – Dimension in die Diskussion ein, die bei Ovid ganz fehlt, ist doch den Ovid'sche Aktaion bei der unverhofften Begegnung mit Diana gerade *nicht* auf der Jagd, weder im wörtlichen noch im metaphorischen – epistemologischen oder erotischen – Sinne.

Bruno hingegen entwirft die Aktaion-Figur im Grunde ganz neu, indem er Aktaions Suche, die Jagd, *in* den Wald mit der Diana-Szene *hineinverlegt* und das Gejagtwerden des Jagenden ins Zentrum seiner Überlegungen stellt. Dabei versteht er diese Überlegungen zugleich als eine Theorie der Erkenntnis: Erkenntnis besteht dieser Theorie zufolge in einem Akt der Selbstaufgabe zugunsten des Erkannten, ja in einem Einverleibtwerden durch das Erkannte. Dreh- und Angelpunkt der Überlegungen bildet der Umschlag vom Jagen ins Gejagtwerden durch das Erjagte, das Ersehnte: „e 'l gran cacciator dovenne caccia“ – „und der große Jäger ward zur Beute“. Das Zitat stammt aus dem eröffnenden Sonett des vierten Dialogs von Brunos *De gli eroici furori*:

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
 il giovan Atteon, quand'il destino
 gli drizz' il dubio et incauto camino,
 di boscareccie fiere appo la traccia.
 Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia
 che veder poss' il mortal e divino,
 in ostro et alabastro et oro fino
 vedde: e 'l gran cacciator dovenne caccia.
 Il cervio ch'a' più foli
 luoghi drizzav'i passi più leggieri,
 ratto voraro i suoi gran cani e molti.
 I' allargo i miei pensieri
 ad alta preda, et essi a me rivolti
 morte mi dan con morsi crudi e fieri.

In den Wäldern macht die Blut- und
 Windhunde
 Aktaion, der Jüngling, los, da das Schicksal
 ihm einen Weg voll Zweifel und Unvorsicht
 weist,
 den wilden Waldestieren auf der Spur.
 Und schau: Im Wasser sah den schönsten
 Körper, das schönste Gesicht,
 das Mensch und Gott je wohl zu seh'n
 vermögen,
 von Purpur und von Alabaster und von
 reinem Gold,
 er – und der große Jäger ward zur Beute.
 Den Hirschen, der zu
 undurchdringlicheren
 Orten leicht'ren Schritts sich wandte,
 verschlangen schnelle seine vielen großen
 Hunde.
 Meine Gedanken send' ich aus
 nach erles'ner Beute, und sie, zu mir
 zurückgekehrt,
 geben mir den Tod mit grausam wilden
 Bissen.

(Bruno 2018, 118–119)

Der tatsächliche Dialog besteht dann darin, dass dieses Sonett *gedeutet* wird. Der dialogische Kommentar beginnt mit dem Satz: „Aktaion steht hier für die Vernunft, die sich auf die Jagd nach der göttlichen Weisheit gemacht hat, die nach der Erkenntnis der göttlichen Schönheit strebt“ (Bruno 2018, 119).

Alle Elemente, die in dem Sonett vorkommen, werden in der Folge gedeutet, wobei Bruno sich sehr Mühe geben muss, Diana im Grunde – ganz neuplatonisch gedacht – nur als Bild und Abglanz für eine ‚eigentliche‘ Erkenntnis zu lesen. Diese besteht nicht etwa in einem Besitz (von Diana), sondern in der Anverwandlung des Erkenntnisobjekts an das Erkenntnisobjekt (für die Diana wiederum Auslöser und Wunschbild zugleich ist). Die Anverwandlung vollzieht sich Bruno zufolge dadurch, dass Aktaion nicht nur *selbst* zum *Objekt* seines jägerisch konnotierten Begehrens *wird* (also zum Hirsch), sondern im Anschluss, mit dem gewaltsamen Tod durch die Hunde, auch noch seine irdischen Bindungen hinter sich lässt. Im Kommentar liest man dazu, zunächst lapidar, dann überhöht: „[Q]ua finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco e fantastico; e comincia a vivere intellettualmente: vive vita de dèi, pascesi d'ambrosia et inebriasi di nettare.“ – „Nun endet sein Leben gemäß der verrückten, sinnlichen, blinden und phantastischen Welt, und er

beginnt, ein Leben in der Vernunft zu führen: Er lebt das Leben der Götter, nährt sich von Ambrosia und berauscht sich an Nektar“ (Bruno 2018, 122–123).

Es wird hier sehr deutlich, wie weit Bruno sich mit seinem Aktaion von Ovid entfernt hat. Bemerkenswert ist vor allem die Zuversicht, mit der Aktaions Tod zur Eintrittspforte vom Menschlichen zum Göttlichen – und in genau diesem Übergang liegt nach Bruno das Heroische – verklärt wird. Eine derartige Verklärung (Transfiguration) wäre bei Ovid ebenso undenkbar wie die damit einhergehende Theorie der Erkenntnis. Gerade letztere ist allerdings immer wieder selbst Gegenstand produktiver, auch kritischer Rezeptionen geworden. Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, dass es die von Bruno entlang der Aktaion-Figur entwickelte *Epistemologie* ist, die in der Folge, insbesondere in der Theoriegeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, einprägsame Spuren hinterlassen hat. Jacques Lacan etwa nimmt in seinem Wiener Vortrag vom 7. November 1955 mit dem Titel „La chose freudienne“ mit explizitem Bezug auf Bruno eine verblüffende Interpretation Aktaions vor, indem er diesen nicht etwa als Figur für eine bestimmte Disposition auf Seiten der Analysanden liest, sondern als Figur der Heimsuchung des Analytikers. Ja, der Übervater der Psychoanalyse selbst erweist sich nach Lacan als eine Figur der Wiederkehr Aktaions: Sigmund Freud als Jäger, der – ganz in der Linie Brunos – zur Beute seiner eigenen Gedanken wird (Lacan 1966, bes. 412 und 436). Und wer könnte versichern, dass dieses Beuteschema in einer Psychoanalyse *nicht* wiederkehrt?

Im selben Jahr, 1955, fertigt der mit Lacan befreundete Pierre Klossowski (der ältere Bruder von Balthasar Klossowski, alias Balthus) Zeichnungen von Aktaion an und veröffentlicht schließlich 1957 das Buch *Le Bain de Diane ou la proie pour l'ombre*, das wiederum von Michel Foucault ausführlich gewürdigt wird (Foucault 1964). Sowohl Klossowski als auch Foucault interessieren sich dabei für den Moment, in dem Aktaion *noch nicht* Hirsch und *nicht mehr* Mensch ist: den Moment des Sprachverlusts, der in der Ovid'schen Fassung von Diana so abgründig und spöttisch kommentiert wird, wobei Klossowski in diesem Moment eine dunkle Kehrseite zur neuplatonischen Interpretation von Bruno wahrnimmt und freilegt. Klossowski betont die Schattenseite der Erkenntnis: den Eintritt in einen Bereich des Traums, der Mythen, der Bilder, des phantasmatisch-sprachlosen und zugleich tödlichen Begehrens.

Wenn es in den so unterschiedlichen Aktaion-Rezeptionen überhaupt eine Gemeinsamkeit gibt, dann die, dass sich diese Rezeptionen immer wieder um das jeweils sehr unterschiedlich interpretierte Verhältnis von Begehren, Erkenntnisobjekt und -subjekt sowie um die Folgen drehen, die aus den unterschiedlichen Interpretationen und ihren jeweiligen Vermengungen resultieren. Das geht so weit, dass Aktaion in Thomas Klings gleichnamigem Gedicht-Zyklus *Aktäon* schließlich – so steht's geschrieben – zum „hirschgulasch“ mutiert (Kling 2006, 645).

3

Die Vielfalt der Aktaion-Rezeptionen und -Adaptionen ist beachtlich, wobei deren Gegensätzlichkeit mindestens so auffällig ist.¹ Das Spektrum lässt die Vermutung zu, dass es womöglich gerade der im Mythos ausgestellte Wendepunkt zur Sprachlosigkeit und zur damit verbundenen Krise des Erzählenkönnens ist, der in der Rezeption wiederum Anlass zu so unterschiedlichen Wendungen auf der Ebene der Interpretationen gegeben hat, die sich ja ihrerseits – wenn es sich um Texte handelt – im Medium der Sprache und – nur teilweise – im Bereich von Erzählungen manifestiert haben. Vergegenwärtigt man sich diese Rezeptionssituation, gewinnt Kellers Gedicht *Aktäon* ein eigentümliches Profil, von dem im Folgenden nun die Rede sein soll.

Keller, der für seine Gedichte deutlich weniger bekannt ist als für seine Prosa, hat das *Aktäon*-Gedicht in keine seiner Gedichtsammlungen aufgenommen. Publiziert hingegen hat er es schon – nur einmal, danach nie wieder, und zwar 1858 im *Deutschen Musenalmanach*. Dort steht es neben acht weiteren Gedichten, die Keller in der Folge auch andernorts wieder veröffentlichte (XXVIII, 97). Nimmt man Kellers eigenen Antrieb zur Wiederverwendung oder zur Wiederbearbeitung von Texten zum Maßstab, könnte man vermuten, dass es sich beim *Aktäon* um ein besonders misslungenes Gedicht handelt. Diesem möglichen Urteil soll im Folgenden nicht grundsätzlich widersprochen werden. Die holpernden Verse und die Pointe zum Schluss eignen sich allerdings in ihrem brachialen Witz doch dazu, das Gedicht symptomatisch zu lesen: als nüchternen Kommentar zu einer Form realistischer Poetik, wie sie von Keller stark gemacht wird und durch das Gedicht eine erhellende Kontur erhält:

Aktäon.

Aktäon hat im dunklen Hain
Das edle Wild gefällt,
Da sah von einem milden Schein
Die Waldflut er erhellt.

Den Silbermond auf weißer Stirn,
Sonst der Gewänder bar,
Und um sie manche nackte Dirn,
Die nicht zu tadeln war,

¹ Einen Überblick über die entscheidenden Stationen der Rezeption verschaffen der Aktaion-Artikel von Moog-Grünwald (2008) sowie der Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit* von 2008/2009 (Wismer/Badelt 2008).

So stand Diana weiß und zart –
 O dreimal selige Birsch!
 Sie spritzt ihm Wasser in den Bart –
 O unglückseliger Hirsch!

Wohl sprang er über Stein und Dorn,
 Zitternd und verzagt,
 An seinen Fersen Götterzorn,
 Die wilde Jungfernjagd!

Schon floß sein rauchend Blut so roth
 Dianen vor den Fuß;
 Das ist ein schlimmer Jägertod,
 Wer so verenden muß!

Das letzte wilde Mägdlein sprang
 Voll keuscher Wut herzu
 Und hielt dem schöngehörnten Fang
 Das brechende Auge zu.

Auch heut noch manch' ein Junker birscht
 Durch das Kartoffelkraut,
 Der aber, wird er auch verhirscht,
 Die Göttin nie geschaut!

(XIV, 14)

Es wäre in einer weiteren Auseinandersetzung noch zu prüfen, auf welche Vorlagen des Mythos sich Keller überhaupt beziehen haben können – oder tatsächlich bezogen hat. Klar dürfte sein, dass in diesem Gedicht nicht nur Ovid mit im Spiel ist, sondern auch unterschiedliche Bildtraditionen sowie literarische Vorlagen, die teils wiederum – worauf die bei Ovid fehlende *direkte* Verknüpfung von Jagen und Gejagtwerden hindeutet – auf Brunos Prägungen des Mythos und deren Rezeptionen zurückweisen.

Auffallend ist zunächst, wie sehr das Gedicht im Bereich der imaginativ aufgerufenen Welt visuell operiert: rot und weiß, dunkel und hell, der milde Schein, der Diana nicht nur als Göttin der Jagd, sondern auch als diejenige des Mondes in Erinnerung ruft. Keller, der ja zunächst Maler werden wollte, nutzt die Dichtung, um von der geschilderten Szene zunächst ein Bild zu geben. Die ersten sechs Strophen rekapitulieren die Geschichte Aktaions. Die Ausrufezeichen setzen Akzente, appellieren dabei aber durchaus auch an das Wissen der Leserinnen und Leser, denn diesen dürfte der Mythos in vielen Fällen durchaus schon bekannt sein. Der Stoff ist schließlich alles andere als neu. Keller fügt den bekannten Elementen des Mythos im Grunde auch nichts Neues hinzu, allenfalls überzeichnet der Hinweis auf die „Jungfernjagd“ (ebd.) die Wut und Irritation der jungen Frauen auf eine

neue Weise ihrerseits zur Jagd und lässt umgekehrt noch einmal die Frage aufkommen, wer hier eigentlich wen jagt.

Die einfachen Chevy-Chase-Strophen, die als Strophenform auf Friedrich Gottlieb Klopstock zurückweisen und in der Folge vor allem für martialische und patriotische Dichtungen Verwendung fanden, werden bis heute gerne – und so wohl auch von Keller, inspiriert womöglich durch die Dichtung des Vormärz – für humoristische Balladen verwendet. Man mag sich, von der letzten, der siebten Strophe her lesend fragen, ob nicht im Grunde schon die ersten sechs Strophen in der Zithaftigkeit ihres Bilderauf- oder besser ihres Bilderabrufs als heiteren Abgesang auf eine nicht mehr sehr gegenwärtige Zeit der Mythen *und* der auf sie folgenden Zeit der Interpretationsakrobatiken zu lesen sind. Jedenfalls wird mit der letzten Strophe, die schon grammatikalisch den Übergang in die Gegenwart anzeigt, tatsächlich eine Welt verabschiedet: eine Welt der Mythen und ihrer Interpretationen, die mit der (damals) gegenwärtigen nicht mehr kompatibel erscheint.

Die Welt der Mythen, so scheint es, hat ausgedient, sie kann allenfalls noch zitiert werden, sie kann – in unbeholfenen Versen – noch einmal abgeklappert werden. Aber in diesem Abklappern der einzelnen Stationen zeigt sich in dem Gedicht doch schon ein Leerlauf, der in der letzten Strophe und der darin enthaltenen – im Grunde grotesken – Komik einer Ernüchterung weicht: einer Ernüchterung, die sich im Gedicht an der Grenze zwischen dem nochmaligen poetischen Wiederauflebenlassen einer mythischen Welt und ihrer Öffnung auf eine andere, gegenwärtige Welt zeigt, die aber – das sei hier als Lesehypothese vorgeschlagen – nicht mehr in Form von Gedichten zu beschreiben ist, sondern die, prosaisch wie das Gedicht endet, nach einer im Grunde realistischen Prosa verlangt.

Das „Kartoffelkraut“ (ebd.) weist den Weg in diese Richtung. Der komische Effekt innerhalb des Gedichts ergibt sich aus der Prosaik des Bildes, das der (obschon trügerischen) Idylle des Waldes bei Ovid diametral entgegensteht: „Auch heut noch manch' ein Junker birscht / Durch das Kartoffelkraut“ (ebd.). Mit diesen Versen und ihrem Zeitindex („heut noch“) sowie in der – auch wörtlichen – Wiederholung der Pirsch oder, so die ältere Form, ‚Birsch‘, die sich so gut auf ‚Hirsch‘ reimt, wird zunächst durchaus Kontinuität gegenüber der vergangenen, gerade noch in Erinnerung gerufenen Zeit des Mythos signalisiert. Zugleich aber bleibt unausgesprochen, wonach der heutige, der moderne Junker eigentlich auf der Suche ist und warum er das alles auf dem Kartoffelkraut tut.² Selbst wenn er in seinem Tun und Lassen, wohl auch in seinem Begehren und Suchen „verhirscht“

2 Als zeitgeschichtlicher Hintergrund dürfte die nicht nur in Irland, sondern auch in der Schweiz und besonders in Zürich in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre herrschende ‚Kartoffelkrise‘ mit ihren desolaten Folgen für die Wirtschaft und das Wohlergehen der teils hungernden Bevölkerung eine Rolle für den nicht nur komischen, sondern auch resignativen Ton der letzten

wird, wie es heißt, wird dies „nie“ aufgrund dessen geschehen sein, dass er die „Göttin geschaut“ (ebd.) hat. Diese Option ist für einen (damals) zeitgenössischen Junker, so dürften die Zeilen zu lesen sein, schlicht nicht mehr gegeben.

Das ungewöhnliche Adjektiv „verhirscht“ könnte Keller von Heinrich Heine her bekannt gewesen sein. Keller beginnt in den frühen 1850er Jahren mit der Arbeit am *Aktäon*-Gedicht. Heines Versepos *Atta Troll* erscheint 1843, und es finden sich darin folgende Zeilen: „Wie verändert ist Diana, / Die, im Übermuth der Keuschheit, / Einst den Aktäon verhirschte / Und den Hunden preisgegeben“ (Heine 1985, 57). Das Wort „verhirscht“ ist ansonsten, wie auch das Grimm’sche Wörterbuch vermerkt, kaum belegt. Der einzige sonstige Verwendungszusammenhang, der darin Erwähnung findet, ist das ‚Verhirschtsein‘ in Analogie zum ‚Gehörtsein‘,³ also zum Signum des betrogenen Mannes – eine Assoziation, die auch im Keller’schen Gedicht mit im Spiel ist. Einen entsprechenden Schluss lässt der Hinweis auf den „schöngehörnten Fang“ zu; betrogen wäre „Aktäon“ (XIV, 14) um die Lust, die ihm nicht gewährt ist. Außerdem mag man im „verhirscht“ das schweizerdeutsche, vor allem berndeutsche und etwa bei Jeremias Gotthelf mehrfach bezeugte „verhürscht“ oder „verhürschet“ mithören (Gotthelf 1921, 292; Gotthelf 1940, 83), was so viel bedeutet wie ‚verwirrt‘ oder ‚durcheinander‘, ‚orientierungslos‘:⁴ Konnotationen, die auch für das Keller’sche Gedicht bestimmend sind.

4

‚Poetische Ernüchterung‘, im Titel dieses Aufsatzes angekündigt, ist der Zustand, auf den das Gedicht zusteuert. Es wendet sich damit nicht etwa vollständig von der literarischen Tradition ab. Denn die Möglichkeit, sich – wenn auch distanzierend – auf sie zurückzubeziehen, sie zu zitieren und auch zu persiflieren, wird ja in Kellers Gedicht selbst über sechs Strophen hinweg realisiert. Aber das zuvor am Beispiel von Brunos Interpretationen und ihren Wiederauflagen bei Lacan oder Klossowski, Foucault und anderen angedeutete Allegorisieren und ‚Modellhaftmachen‘ der mythischen Gestalt läuft bei Keller, wie nun deutlich geworden sein dürfte, tatsächlich ins Leere.

Unverhofft ergibt sich aus dieser Bewegung der Distanzierung allerdings auch wieder eine Nähe zu Ovid, hielt dieser doch im Unterschied zu den folgen-

Strophe gespielt haben. Vgl. zu diesem Hintergrund, auf den mich Davide Giuriato aufmerksam gemacht hat, Salzmann (1978, 118).

3 Vgl. „VERHIRSCHT“, Grimm, Bd. 25, Sp. 572.

4 Vgl. „verhürsche“ bei Burkard u. a. (2021).

den Adaptionen und Interpretationen des Mythos gerade fest, dass Aktaion in der besagten Szene im Wald mit Diana *nicht* mit eigenem Antrieb unterwegs ist. Aktaion ist bei Ovid, fast wie bei Keller, einfach unterwegs, nicht im Kartoffelkraut, aber im Wald. Er macht sogar eine Pause, hat nichts Bestimmtes im Sinn, und er begeht auch keinen Frevel, er hat keine Schuld, sondern der reine Zufall – bei Ovid: Fortuna – bringt ihn in die Situation mit Diana.

Bereits Ovid wendet sich damit gegen die von Aristoteles herrührende Theorie der Hamartia, des Fehltritts (Moog-Grünwald 2008, 43). Dieser ist für Aristoteles so wichtig, wenn es darum geht, das Schicksal des tragischen Helden zu fassen und daraus die Tragödie sich entwickeln zu lassen, auch wenn dieser Fehltritt schon bei Aristoteles nicht als subjektive Schuld in einem modernen bzw. christlichen Sinne zu lesen ist. Schon bei Ovid kann man lernen, dass es – im Unterschied zu den späteren Interpretationen über Bruno hinaus bis zur Psychoanalyse – vielleicht nicht immer ein Begehren ist, das einen in die Situation des Unglücks – oder, wer weiß, des Glücks – bringt, sondern schlicht Umstände, über die man nicht verfügt und nicht verfügen kann.

Etwas von dieser Ratlosigkeit, aber auch von dieser nüchternen Diagnose ist auch bei dem im Kartoffelkraut umherstampfenden Junker in Kellers Gedicht im Spiel. Der *subscriptio* in der literarischen Emblemik der Barockdichtung vergleichbar, zieht die siebte und letzte Strophe des Gedichts ein nüchternes Fazit aus der zuvor weitgehend nicht nur bildlich, sondern auch narrativ in Erinnerung gerufenen Welt der Mythen, wobei der abschließende Kommentar zugleich als eine weitere Anspielung auf die Ovid'sche Vorlage gelesen werden kann: konkret auf das Ende des Erzählenkönnens, das Sprachversagen Aktaions, so wie es bei Ovid bereits Thema ist, dort allerdings im Verbund mit tödlichen Folgen, die bei Keller nun gänzlich fehlen. Auch das Drama fehlt, wenn man Kellers Gedicht zusätzlich im Feld der (modernen) Gattungstrias verorten möchte, die bei Ovid noch ganz unausdifferenziert am Werk ist.

Liest man Kellers Gedicht abschließend als nüchterne poetische Reflexion auf die Prosa, die Keller selbst geschrieben hat, ergibt sich die Möglichkeit einer aufschlussreichen werkinternen Analyse, so wie sie im Blick auf die erste und zweite Fassung des *Grünen Heinrich* vorgenommen und plausibilisiert werden kann. Eine der zu verfolgenden Spuren führt zurück zur Szene mit der im Mondlicht nackt aus dem Wasser auftauchenden Judith, die nur in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* von 1854 vorkommt (XXII, 79–82) und in der zweiten Fassung von 1879/80 dann gänzlich fehlt. Die Szene weist bis in die Details Ähnlichkeiten zur Naturszenerie auf, in der die Begegnung von Aktaion mit Diana bei Ovid stattfindet,⁵ nur

5 Das weiße Mondlicht, das Diana als Göttin des Mondes in Erinnerung ruft (und zugleich auf den „Silbermond“ (XIV, 14) im *Aktäon*-Gedicht vorausweist), die Nacktheit des Frauenkörpers

dass die beiden bei Keller zu zweit bleiben und eine (wenn auch angstbesetzte) erotische Annäherung tatsächlich stattfindet. Zumindest in Ansätzen handelt es sich dabei auch um eine, wenn nicht göttlich, so doch übernatürlich anmutende und entsprechend wortreich umschriebene Begegnung. Mit ihrem vergleichsweise positiven Ausgang bildet sie eine Kontrafaktur zur Aktaion/Diana-Szene bei Ovid, zugleich verdeutlicht sie aber auch, wie sehr das vier Jahre nach der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* erschienene *Aktäon*-Gedicht von 1858 einen Umschlagpunkt in Kellers eigenem Werk mit bezeichnet.

Für diesen Umschlagpunkt sprechend wiederum sind die in ihrer ganzen Opulenz und erotischen Aufladung *fehlende* Badeszene sowie deren supplementäre Verwandlung (II, 41–47) in eine weitaus distanziertere Schilderung der Begehrensstruktur zwischen Heinrich und Judith in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*: prosaisch konsequent, vergleichsweise entspannt und somit vorausweisend auf das gänzlich veränderte Ende der zweiten Fassung, in der Heinrich nicht stirbt, sondern schließlich so unaufgeregt zu leben lernt, dass es vom weiteren Fortgang dieses Leben tatsächlich auch nichts mehr zu erzählen gibt.

Literatur

- Bruno, Giordano. *De gli eroici furori – Von den heroischen Leidenschaften*. Italienisch–Deutsch. Unter Verwendung der Übersetzung von Christiane Bacmeister grundlegend überarb. von Henning Hufnagel. Einleitung von Maria Moog-Grünewald. Edition des italienischen Originaltextes, Komm. und philosophisches Nachwort von Eugenio Canone. Hamburg: Meiner, 2018.
- „verhürsche“. Burkard, Stephan u. a. (Hg.). <https://www.berndeutsch.ch/words/15268?q=verh%C3%BCrschet&page=1> (15. April 2023).
- Foucault, Michel. „La prose d’Actéon“. *La Nouvelle Revue française* 135 (März 1964): 444–459.
- Gotthelf, Jeremias. *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht. Zweiter Teil. Sämtliche Werke in 24 Bänden*. Bd. 6. Bearb. Alfred Ineichen. Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1921.
- Gotthelf, Jeremias. *Geld und Geist oder Die Versöhnung. Sämtliche Werke in 24 Bänden*. Bd. 7. Bearb. Hans Bloesch. Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1940.
- „VERHIRSCHT“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 25. Sp. 572. www.woerterbuchnetz.de/DWB/verhirscht (15. April 2023).
- Heine, Heinrich. „Atta Troll. Ein Sommernachtstraum“. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Bd. 4. Bearb. Winfried Woesler. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1985. 7–88.

und der entblößten Brust im Besonderen, das natürliche Gewässer zwischen Fels und Bäumen, das Bad darin, die Verbindung von Scham und Begehren, der gegenseitige Blick: Das alles scheint wie aus der Bildwelt des *locus amoenus* bei Ovid entnommen.

- Kling, Thomas. *Gesammelte Gedichte 1981–2005*. Hg. Marcel Beyer, Christian Döring. Köln: Dumont, 2006.
- Klossowski, Pierre. *Le bain de Diane*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- Lacan, Jacques. „La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse“. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 401–436.
- Moog-Grünewald, Maria. „Aktaion“. *Mythenrezeption – Die antike Mythologie in Literatur, Kunst und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Neue Pauly*. Supplemente Bd. 5. Hg. Maria Moog-Grünewald. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008. 41–52.
- Ovid [Publius Ovidius Naso]. *Metamorphosen*. Hg. und übers. Erich Rösch. München: Heimeran, 1972.
- Ovid [Publius Ovidius Naso]. *Metamorphosen*. Hg. und übers. Gerhard Fink. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2004.
- Salzmann, Martin. *Die Wirtschaftskrise im Kanton Zürich 1845 bis 1848. Ihre Stellung und Wertung im Rahmen der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bern: Peter Lang, 1978.
- Wismer, Beat, und Sandra Badelt (Hg.). *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.



Diskurse

Erica Weitzman

La Bête humaine

Naturalismus und Naturtriebe in *Das Sinnedicht*

1

Die Naturwissenschaft steht bekanntlich im Mittelpunkt von Gottfried Kellers 1881 erschienenen Novellenzyklus *Das Sinnedicht*. Schon der erste Satz der Erzählung leitet dies mit einem Seitenhieb auf die Naturforschung ein, der es nicht versäumt, eine spitze Anspielung auf Charles Darwins 1859 eingeführte Theorie der natürlichen Auslese zu machen:

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren, als die Naturwissenschaften eben wieder auf einem höchsten Gipfel standen, obgleich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl noch nicht bekannt war, öffnete Herr Reinhart eines Tages seine Fensterläden und ließ den Morgenglanz, der hinter den Bergen hervorkam, in sein Arbeitsgemach [...]. (VII, 9)¹

Kellers ironische Huldigung neuester Wissenschaft in diesem Anfangspassus lässt wissen, dass der darin eingeführte Protagonist des Zyklus, der Lichtforscher und baldige Möchtegernfrauenheld Reinhart, in der noch unschuldigen Zeit vor der Erkenntnis existiert, dass die Auswahl eines Liebespartners lediglich von genetischen Vorteilen und Fortpflanzungspotenzial abhängt. Jedoch ist Reinhart mit seinen „schattigen Haare[n]“ (ebd.) und durch Laborarbeit abgeschwächten Augen trotz aller prädarwinistischen Ahnungslosigkeit zumindest am Anfang ein eher wenig aussichtsreiches Gegengewicht zum evolutionären Geschlechtspositivismus, den Keller verspottet. Keller stilisiert zwar seinen eierköpfigen Helden als einen neuen, harmloseren Doktor Faust, dessen „Studierstube“ „durchaus ins Moderne, Bequeme und Zierliche übersetzt“ (ebd.) wird, wo selbst die unvermeidlich ausgestellten Schädelchen „so weiß und appetitlich aussah[en], daß sie eher den Nippsachen eines Stutzers glichen, als dem unheimlichen Hokuspokus eines alten Laboranten“ (VII, 10). Dennoch stellt Reinhardts Labor eine gegebenenfalls größere Gefahr als das Faustische dar: nämlich die Zuflucht vor dem Leben selbst, in der der tapfere Forscher anstatt nach der Erkenntnis zu streben, „was die Welt / Im Innersten zusammenhält“ (Goethe 2008, 20), sich bloß mit den Einzelergebnissen eines Spezialwissens begnügt.² Ja der Text sagt

1 Es ist darauf hinzuweisen, dass Kellers Datierung stimmig ist: Fünfundzwanzig Jahre vor der Niederschrift seines Buches ist das Jahr 1856, d. h. drei Jahre vor der Veröffentlichung von Darwins *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*.

2 Zu einer möglichen biografischen Quelle von Kellers Darstellung vgl. Würgau (2015, 189–191).

ausdrücklich, dass Reinharts Arbeit eine Art Selbstexil ist, das er aufsucht, „[N]achdem er in munterer Bewegung den größten Teil seiner Jugend zugebracht und dabei mit Aufmerksamkeit unter den Menschen genug gesehen hatte, um von der Gesetzmäßigkeit und dem Zusammenhange der moralischen Welt überzeugt zu werden“ (VII, 11). Keller annonciert also seinen Novellenzyklus gleich vom Anfang an als eine Satire des kalten Wissenschaftsgeistes, der die „Sachen des Herzens und des schönen Geschmacks“ (VII, 10), wie Keller es pointiert ausdrückt, zu Gunsten eines fahlen Positivismus und einer pseudointellektuellen Menschenscheu ignoriert. Nicht von ungefähr sind es die körperlichen Schäden durch die Arbeit, die Reinhart endlich aus dem Labor heraustreiben und in das „Menschenleben“ zurückzwingen, das er seit dem Anfang seines Berufslebens „fast vergessen“ (VII, 11) hat. In der vorschnellen Annahme, die soziologischen und psychologischen Verhältnisse der zivilisierten Gesellschaft zu durchschauen, verkennt Reinhart nicht nur das Zwischenmenschliche, sondern auch die physischen und letztendlich sogar die geistlichen und körperlichen Bedürfnisse seines eigenen Selbst.

In Anbetracht dieses Verkennens kann das naturwissenschaftliche Leitmotiv im *Sinngedicht* samt prädarwinistischem Schauplatz zum einen als eine Kritik der Entwicklungsbiologie gelesen werden, die gerade in das eingreift, was Herzenssache bleiben sollte. Zum anderen aber lässt sich das naturwissenschaftliche Leitmotiv auch als Kellers Antwort auf den *dichterischen* Eingriff in das Menschenleben verstehen, der im Zeichen eines soziobiologisch ausgerichteten Naturalismus steht. Laut Émile Zolas berüchtigter Idee des „Experimentalromans“, die er 1880 in seinem gleichnamigen Aufsatz einführt, besteht das naturalistische Verfahren darin „dass man die Tatsachen [...] studiert, indem man durch die Modifikationen der Umstände und Lebenskreise auf sie wirkt, ohne dass man sich je von den Naturgesetzen entfernt“ (Zola 1904, 15). Der moderne Roman sei demgemäß kein Werk der Fantasie, sondern „einfach das Protokoll des Experiments, das der Romanschriftsteller vor den Augen des Publikums wiederholt“ (ebd.), die logische Folge bestimmter vorgesetzter faktischer Gegebenheiten. Kellers Novellenzyklus ist zweifellos die komische Realisierung dieses Verfahrens – wenn nicht gar seine Parodie.³ Der Physiker Reinhart stellt sich seine Abenteuer demgemäß am Anfang als ein weiteres Experiment vor – sozusagen als ‚Feldforschung‘ –, bei der ihm das titelgebende Sinngedicht von Friedrich von Logau – „Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen“ (VII, 13) – als wissenschaftliche Hypothese dient, die es zu erforschen und zu überprüfen gilt. Auf diese Weise veranschaulicht Kellers

3 Der Konnex zwischen Kellers Novellenzyklus und dem Zola'schen Naturalismus wurde u. a. von Preisendanz betont (1963, 149–151).

Novellenzyklus den Zola'schen Schaffensprozess, wobei die „ganze Tätigkeit“ der Romanschriftsteller:innen

aus dem Zweifel erwächst, auf dem sie gegenüber den schlecht gekannten Wahrheiten, den unaufgeklärten Erscheinungen, fassen, bis eines Tages eine experimentelle Idee jäh ihr Genie weckt und sie dazu treibt, ein Experiment anzustellen, um die Tatsachen zu analysieren und sie zu bemeistern. (Zola 1904, 19)

Wenn der experimentelle Roman darin besteht, so Zola, die Etappen eines Versuchs durchzuführen, um eine bestimmte These zu überprüfen, dann ist *Das Sinngedicht* ein ‚Experimentalroman‘ im wortwörtlichsten Sinn.⁴

In diesem Zusammenhang betont die literaturwissenschaftliche Forschung den vermeintlichen Fehler der ‚experimentellen‘ Methode, der darin besteht, den Menschen als Gegenstand zu betrachten, dessen Verhalten „wie ein Recept“ (VII, 13) beobachtet und kontrolliert werden kann.⁵ Mit Verweis auf die bereits erwähnte Darwin-Referenz im ersten Satz des Romans konstatiert die Forschung vor allem, dass Kellers Erzählung ein humanes Argument für die Liebe als Seelenverwandtschaft und freie Selbstbestimmung aufführt,⁶ das sich aus der Abgrenzung von der Idee der Paarung als deterministischer Folge einer angeborenen Eugenik und des „Überlebens des Passendsten“ (Darwin 1876, 101) gewinnt.⁷ Dabei unterstreichen viele Interpretationen die Fabel- oder Märchenhaftigkeit des Novellenzyklus, die „eine Dimension des Menschlichen“ vorführt, „für die keine Gesetzmäßigkeit statuiert werden kann“ (Preisendanz 1963, 151).⁸ Gegenüber Zolas vulgärdarwinistischen und soziobiologischen Determinismus beanspruche Keller „das Recht, zu jeder Zeit“ zu verteidigen – wie er es in einem immer wieder zitierten Brief vom 27. Juli 1881 an Paul Heyse ausdrückt – „auch im Zeitalter des Fracks und der Eisenbahnen, an das Parabelhafte, das Fabelmäßige ohne weiteres anzuknüpfen“ (GB III.1, 57).⁹

⁴ Allerdings muss eingeräumt werden, dass Kellers Idee für einen auf den Logau'schen Spruch basierten Novellenzyklus schon 1851 entstand, als Zola erst elf Jahre alt war (vgl. XXIII.1, 16–20).

⁵ Siehe u. a. Kaiser (2001, 279); Dotzler (2002); Prasse (2004); Ajouri (2007, 321–322 und 338–339); Amrein (2016); Schuller (2016, 119–120).

⁶ Beispielhaft ist hier Amrein: „In Kellers bildhaft formulierter Kulturanthropologie überlagern sich traditionelle Vorstellungen von der tierischen Natur des Menschen mit einer materialistischen Auffassung, gegen deren Dominanz Keller im *Sinngedicht* das klassisch humanistische Bildungsideal setzt“ (2016, 286).

⁷ Es sollte beachtet werden, dass der Ausdruck ‚Überleben des Passendsten‘ (‚survival of the fittest‘) nicht im Erstdruck der *Entstehung* zu finden ist: Darwin übernimmt die Redewendung von Herbert Spencer und verwendet sie erst ab der 1869 erschienen Ausgabe seines Buches.

⁸ Siehe auch Rothenberg (1976, 288); Irmscher (2003, 72); Würgau (2015, 183); Schuller (2016, 120).

⁹ Was seltener zitiert wird, sind Kellers direkt anschließende Sätze: „Sieht man schließlich genauer zu, so gab es am Ende doch immer einzelne Käuze, die in der Laune sind, das Ungewohnte

Zwar wird sich am Ende des Novellenzyklus Logaus Hypothese als wahr erweisen, die Methode jedoch, die Reinhart wählt, um diese Hypothese zu prüfen, wird in Frage gestellt, indem die kluge Lucie die spröde Subjekt/Objekt-Dichotomie der Wissenschaft durch Innigkeit und Teilnahme auflöst. Aber auch formal beharre *Das Sinngedicht* auf dem Recht zum „Fabelmäßige[n]“: und zwar nicht nur mit den exotischen oder pastoralen Schauplätzen der meisten Geschichten, sondern auch mit der episodenhaften, spielerischen Handlungsstruktur, die sich eben nicht durch kausal bedingte Situationen, sondern durch dialogische Beispiele entfaltet.¹⁰ Das Gespräch tritt an die Stelle vom sozialen und biologischen Determinismus. Aus Anekdoten wird kein Beweis.¹¹

Die meisten Lektüren des *Sinngedichts* konzentrieren sich dementsprechend auf den Konflikt zwischen Wissenschaft und Literatur, zwischen Experiment und Erzählen, der im Liebespaar Reinhart und Lucie, dem naiven Naturwissenschaftler und der klugen Humanistin seine Verkörperung findet.¹² Während Zola behauptet, es sei die höchste Aufgabe eines Romanschriftstellers, „den Mechanismus der Erscheinungen beim Menschen zu besitzen, das Räderwerk der Kundgebungen seines Verstandes- und Empfindungslebens, wie sie uns von der Physiologie erklärt werden, unter den Einflüssen der Vererbung und der umgebenden Verhältnisse aufzuzeigen“ (Zola 1904, 26–27), soll Keller hingegen, so die gängige Forschungsmeinung, den freien Willen und die Fähigkeit des Menschen betonen, sein eigenes Schicksal zu bestimmen. Oder wie Lucie es in Bezug auf die Autobiografien in ihrer Büchersammlung ausdrückt: „Manchmal scheint mir, daß jeder etwas Anderes sagt, als er denkt, oder wenigstens nicht recht sagen kann, was er denkt“ (VII, 299). Kein Tier, kein bloß instinktives Wesen, sondern ein Wunder der Übernatur sei der Mensch, dessen Vielschichtigkeit, Eigensinnigkeit und Unberechenbarkeit zu fassen nur eine ‚echte‘ Literatur und eben kein Experiment imstande sei.¹³ „Wenn ich sie nun alle so miteinander vergleiche in ihrer Aufrichtigkeit, die sie für krystallklar halten“,

wirklich zu tun, und warum soll nun dies nicht das Element einer Novelle sein dürfen? Natürlich alles *cum grano salis*“ (GB III.1, 57).

10 Zur *mise en abyme* dieser Struktur in der Binnenerzählung *Die Berlocken* siehe Brandstetter (1999, 321).

11 Über die Unvereinbarkeit der Anekdote mit der wissenschaftlichen Notwendigkeit vgl. z. B. Fleming (2011).

12 Georg Lukács z. B. entdeckt in Kellers Frauen die katalysierende Kraft der männlichen und „humanistischen“ Entfaltung schlechthin: „die reale gesellschaftlich-menschliche Existenz jener Vorbedingungen, auf welchen der Kellersche Traum eines wirklich demokratischen Volkslebens beruht“ (1964, 418). Zur „Namensymbolik“ von Kellers Protagonisten vgl. z. B. Kaiser (2001, 288).

13 Behrs (2011) gibt dieser Interpretationslinie einen neuen Dreh, indem er den Kontrast zwischen dem literarischen Genuss Reinharts und Lucies auf der einen und der für Keller zeitgenössischen moralisierenden, philologischen Pedanterie betont.

meint Kellers belesene Skeptikerin, „so frage ich mich, giebt es überhaupt ein menschliches Leben, an welchem nichts zu verhehlen ist, das heißt unter allen Umständen und zu jeder Zeit? Giebt es einen ganz wahrhaftigen Menschen und kann es ihn geben?“ (ebd.).¹⁴

2

Solche Aussagen, die das *Sinngedicht* als Gegenposition zur experimentellen Soziobiologie und als Infragestellung des naturalistischen Programms festzulegen scheinen, entsprechen der gängigen Vorstellung von Keller als Humoristen und Humanisten. Dennoch ist *Das Sinngedicht* eben nicht die „antidarwinistische[] Streitschrift“ (Rothenberg 1976), für die man sie oft hält. Denn Kellers Novellenzyklus birgt auch eine positive Anknüpfung an Darwins Theorien: nicht jedoch an *Über die Entstehung der Arten* (*On the Origin of Species*) und das berüchtigte (und berüchtigt missverstandene) Gesetz der natürlichen Auslese, sondern an Darwins dreizehn Jahre später erschienenenes und viel weniger bekanntes Werk *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*). In diesem Werk, das kurz nach seiner englischen Veröffentlichung von dem Leipziger Zoologen Julius Victor Carus ins Deutsche übersetzt wurde, versucht Darwin die evolutionären Gründe für bestimmte verbreitete physiognomische Zeichen zu erläutern, wie z. B. das Hochziehen der Augenbrauen als Ausdruck der Überraschung, das Herausschieben der Unterlippe als Ausdruck der Enttäuschung oder das Zusammenziehen der Augenmuskel als Ausdruck des Zorns. Die Tatsache, dass diese emotiven Ausdrücke gleichzeitig universell und unbegründet, reflexartig und konventionell, tierisch und menschlich sind, ist das Rätsel, das Darwin durch die Phylogenese zu beantworten versucht.

Im Unterschied zur Vorstellung einer natürlichen Zuchtwahl, die so prominent im ersten Satz von Kellers Novellenzyklus vorkommt, wird Darwins spätes affekttheoretisches Werk im *Sinngedicht* freilich nie explizit angesprochen. Trotzdem mag diese Schrift nicht ohne Relevanz für Kellers Erzählung sein. Eine Verbindung ist vor allem im Motiv des Errötens zu finden, das das erste der zwei Versuchskriterien in Reinharts ‚Experiment‘ bildet und dem Darwin das vorletzte Kapitel seines

¹⁴ Bei dem Zitat ist u. a. das Wort „krystallklar“ zu bemerken, das sich ja auf Reinharts Lichtexperimente und seine ursprüngliche Wissenschaftlerarroganz rückbezieht.

Buches widmet.¹⁵ Darwin beginnt seine Überlegungen über das Erröten mit der entscheidenden Aussage: „Das Erröthen ist die eigenthümlichste und menschlichste aller Ausdrucksformen“ (1877, 283). Affen werden rot, aber sie *erröten* nicht; Kinder können erröten, aber nicht Säuglinge oder „Idioten“ (Darwin 1877, 284). Das Erröten findet auch in der Nacht, in der Einsamkeit, bei Blinden statt, es geschieht bei Alten sowie bei Jugendlichen, bei Männern sowie bei Frauen, bei Zivilisierten sowie bei Unaufgeklärten. Darwin führt sogar eine Reihe an anekdotischen anthropologischen Beispielen vor, um nachzuweisen, dass nicht nur Mitglieder der „arischen Nationen von Europa“, sondern auch die „semitischen Rassen“, „Malayen“ (1877, 289), „Polynesier“ (1877, 290) usw. erröten können. Selbst wenn, so Darwin, wegen ihrer dunkleren Hautfarbe oder „des schmutzigen Zustandes ihrer Haut“ (1877, 293) der Eindruck entstünde, dass sie nicht erröten, zeigen nichteuropäische Völker deutlich andere Schamzeichen, die mit dem Erröten gleichbedeutend sind. So kommt Darwin zur Schlussfolgerung, dass das Erröten „den meisten und wahrscheinlich allen Menschenrassen gemeinsam zukommt“ (ebd.).¹⁶

Trotz dieses Beharrens auf einer universalen Humanität des Errötens erklärt Darwin nie wirklich ausdrücklich, warum nicht nur *alle* Menschen, sondern auch *nur* Menschen erröten können sollen. Eine mögliche Antwort gibt Darwin, indem er das Erröten dem Phänomen der „Selbstaufmerksamkeit“ („self-attention“) (Darwin 1877, 298; Darwin 1872, 326) zurechnet: „eine empfindliche Rücksicht für die Meinung und ganz besonders für die Geringschätzung Anderer“ (1877, 308). Diese Aufmerksamkeit entsteht vor allem in Bezug auf das äußere Erscheinen: „So oft wir nur immer glauben, dasz Andere unsere persönliche Erscheinung geringschätzen oder auch nur beachten, wird unsere Aufmerksamkeit lebhaft auf die äuszern und sichtbaren Theile unseres Körpers gelenkt“ (Darwin 1877, 309). Das Blut fließt dann in das betrachtete Körperteil – wobei das sichtbarste und entblößte freilich das Gesicht ist –, woraufhin es errödet. Die erste Implikation dieses Vorgangs ist die seltsame Verbindung zwischen Körper und Geist, die, obwohl sie

15 In Anbetracht der Aufmerksamkeit, die Kellers Anspielung auf die natürliche Zuchtwahl in der Forschungsliteratur zum *Sinngedicht* geschenkt wird, verwundert es durchaus, dass der spätere Text nicht beachtet wurde. Gretz weist hilfreich auf die Brisanz von Darwins Affekttheorie im populärwissenschaftlichen Diskurs der *Deutschen Rundschau* hin, der Zeitschrift, in der *Das Sinngedicht* zuerst erschien. Sie leitet aus dieser Tatsache jedoch nur ab, dass Keller auch dieser Theorie die „Mehrdeutigkeit“ physischer Gesten und „die hermeneutische Interpretationsbedürftigkeit kultureller Phänomene“ entgegensetzt (2005, 206). Abgesehen davon wird Darwins Buch meines Wissens nur von Neumann erwähnt, allerdings nur in einer unkommentierten Fußnote (1997, 583, Anm. 54).

16 Das Erröten ist allerdings nicht der einzige Affektausdruck, dessen Allgemeinheit Darwin betont: Auch das Grinsen, Lachen und die Entstellung des Gesichts aus Trauer z. B. gelten für Darwin als universell.

bei jedem Affektausdruck vorhanden ist, im Phänomen des Errötens eine fast magische Kraft aufzuweisen scheint, weil das, was Darwin „geistige Aufmerksamkeit“ („mental attention“) (1877, 310; 1872, 339) nennt, eine rein physiologische Reaktion auslöst. Noch wichtiger aber ist die zweite Implikation dieses Vorgangs: Wenn das Erröten eine Folge der Selbstbeobachtung ist, heißt das, dass nur diejenigen erröten können, die überhaupt erst die Abstraktionsfähigkeit besitzen, sich selbst als Objekt zu betrachten. So müsse angeblich den Blinden zuerst beigebracht werden, dass man sie sehen kann, bevor sie zu erröten imstande sind (Darwin 1877, 284–285): „Es ist nicht der einfache Act, über unsere eigene Erscheinung nachzudenken, sondern der Gedanke, was Andere von uns denken, welcher ein Erröthen hervorruft“ (Darwin, 1877, 298). Die Scham oder Schamhaftigkeit, die zum Erröten führt, entsteht also nicht nur aus der Idee, *dass* man ist, sondern auch aus der Idee, dass man *für andere* ist. Das Erröten verlangt insofern nicht nur ein Bewusstsein, sondern auch ein Bewusstsein des Bewusstseins, d. h. ein Bewusstsein, das sein eigenes Bewusstsein nicht für das einzig mögliche hält. Erröten heißt gleichzeitig Selbstentfremdung und Empathie: Man wird rot, weil man sich als empfindendes Wesen erlebt und sich derweil als dastehendes Ding in der Welt beobachtet.

In diesem Zusammenhang ist es keineswegs verwunderlich, dass Darwin das Erröten ans Ende seines Katalogs der Ausdrucksgesten stellt. Denn das Erröten ist kein Affektausdruck unter anderen: Es ist der einzige Ausdruck, der ein Vermögen zur Selbstwahrnehmung und Selbstbeobachtung an sich andeutet und insofern auf eine symbolische Erkenntnis hinweist – ein Empfinden jenseits der Sinneswahrnehmung und eine Sprache jenseits des Signalisierens –, die nach der traditionellen anthropozentrischen Sichtweise nur der Mensch besitzt. So aber kommt einzig dem Erröten unter allen Darwin’schen Beispielen des Ausdrucks der paradoxe Status zu, das Zeichen seiner eigenen Widerlegung zu sein. Das triebhafte Wesen, das Körperteil oder gar das unbeseelte Objekt, für das man sich in dem Augenblick der schamhaften Selbstbeobachtung gleichsam hält, wird gerade durch die Fähigkeit transzendiert, sich selbst als Objekt zu abstrahieren. So gesehen ist das Erröten ein *erhabenes* Phänomen bzw. eine Erscheinungsform des Erhabenen: Der körperliche Ausdruck des menschlichen Geistes in seiner Scham vor der Körperlichkeit offenbart die Überlegenheit des Geistes über die Körperlichkeit, die den Geist in den Hintergrund zu drängen schien. Das Erröten ist der Beweis dafür, dass man eben mehr als das ist, wofür man sich schämt.¹⁷

Dieser Beweis, der für Darwin den „im allerstrengsten Sinne menschliche[n]“ („most strictly human“) (1877, 333; 1872, 364) aller Ausdrücke darstellt, ist natürlich

17 Ein paar Jahrzehnte später wiederholt Max Scheler Darwins Ansichten in seinen Bemerkungen über die Scham: „Der Mensch kleidet sich, weil er sich schämt, und zwar zunächst derjenigen

auch derselbe Beweis, den Kellers Reinhart einfordert, um die Liebbestauglichkeit einer „weiße[n] Galathee“ (VII, 13) zu prüfen. Die Bedeutung des Errötens für Kellers Novellenzyklus wurde in der Forschung selbstverständlich nicht übersehen. Schon Emil Ermatinger betrachtet in seiner 1919 erschienenen Keller-Biografie das Thema des Errötens und Lachens im *Sinngedicht* als die Inszenierung einer Dialektik zwischen „natürliche[r] Freiheit“ und „sittliche[m] Zwang“ (1919, 605): „Das Doppelgesetz Natur und Sitte, Freiheit und Gebundenheit, das im Verhältnis von Mann und Weib, wie in allem Leben, wirken soll“ (Ermatinger 1919, 608), wird durch die eheliche Liebe versöhnt, die den ungewungenen Genuss mit der Schamhaftigkeit eines geistigen Wesens verbindet.¹⁸ In diesem „Idealzustand[] von Lust und Sitte“ (Ermatinger 1919, 593), den Lucies Liebe für Reinhart verkörpert, schildert Keller nicht nur ein Bild der glücklichen Ehe, sondern auch das Programm einer vollkommenen Menschheit, die allein fähig ist, die Sinnlichkeit durch Vernunft zu leiten und zu bändigen.¹⁹

Auch Darwins Analyse ist nicht frei von solch einer biederen Metaphysik, die in der Tat ein Gemeinplatz nicht erst des neunzehnten Jahrhunderts ist. Allerdings ist die Neubetonung, die diese Metaphysik gerade aufgrund der evolutionsbiologischen Rahmung des Errötens erfährt, sowohl für Darwins Theorien als auch für Kellers implizite Auseinandersetzung mit ihnen entscheidend. So besitzt das Erröten bei Darwin zwar den paradoxen Status einer Aufhebung des Triebhaften in der Triebhaftigkeit, doch bleibt das Erröten an sich eine durchaus somatische und automatische Tätigkeit, die Errötende selbst weder leiten noch verhindern können, ja sogar beim Versuch, das Erröten zu verhindern, in der Regel noch tiefer erröten (1877, 284).²⁰ In der Tat beharrt Darwin mit Nachdruck darauf, dass man die Konti-

Teile seines Organismus, die ihn am tiefsten mit dem Ganzen der unteren Lebewelt, über die er sich als Herrscher fühlt, verbinden und von denen aus er sich in jenes große Chaos gleichsam wieder hinuntergezogen fühlt, aus dem er sich aufkämpfte und aus dem ihn sein gefühlter göttlicher Adel erhob“ (1933, 64).

18 Ähnlich wird das Thema in einer 1939 veröffentlichten Monografie von Kramer zusammengefasst: „The blush and the laugh, occurring simultaneously as the reactions to a kiss, may be interpreted as evidence that the individual who blushes and laughs is the possessor of that ideal personality which achieves a harmony of its sensuous and spiritual elements. The duality of senses and spirit belongs to the human personality alone“ (1939, 106).

19 Neuere Versuche, das Phänomen des Errötens im *Sinngedicht* zu erklären, betonen eher Kellers Infragestellung des Logau'schen Spruchs und die Art und Weise, wie Keller die darin geschilderten Geschlechterrollen verkompliziert oder ironisiert. Siehe z. B. Hamann (2009, 78).

20 Wenig überraschend lehnt Darwin in seinem Buch die Theorie einiger zeitgenössischen Physiologiker dezidiert ab, dass das Erröten eine von Gott entwickelte Methode sei, unsere Vergehen am Körper lesbar zu machen. Weniger vorhersehbar vielleicht lehnt er auch die Idee ab, dass das Erröten ein Vorteil bei der Zuchtwahl sei – nämlich, indem es die errötende Frau schöner

nuität zwischen Tier und Mensch begreifen muss, um den Ursprung der Affektausdrücke zu verstehen:

So lange man den Menschen und alle übrigen Thiere als besondere Schöpfungen betrachtet, wird ohne Zweifel dadurch unserm natürlichen Verlangen, den Ursachen des Ausdrucks so weit als möglich nachzuforschen, eine wirksame Schranke gesetzt. Nach dieser Theorie kann Alles und Jedes gleichmäßig gut erklärt werden; in Bezug auf die Lehre vom Ausdruck hat sie sich ebenso verderblich erwiesen, wie in Bezug auf jeden andern Zweig der Naturgeschichte. Beim Menschen lassen sich einige Formen des Ausdrucks, so das Sträuben des Haares unter dem Einflusse des äussersten Schreckens, oder des Entblözens der Zähne unter dem der rasenden Wuth, kaum verstehen, ausgenommen unter der Annahme, dass der Mensch früher einmal in einem viel niedrigeren und thierähnlichen Zustande existirt hat. (1877, 10–11)

Es sind solche Aussagen über das Triebhafte und Tierhafte im Menschen, mit denen Darwin skandalisiert – und mit denen die Naturalisten dann wiederum versuchen, sich als furchtlose Wahrheitsboten des sozialen und genetischen Determinismus zu profilieren. In Zolas Selbstbeschreibung: „Wir sind mit einem Wort experimentierende Sittenbildner, indem wir experimentell zeigen, wie sich eine Leidenschaft in einem sozialen Milieu verhält. An dem Tage, an dem wir den Mechanismus dieser Leidenschaft besitzen, wird man sie behandeln und ableiten oder doch mindestens so unschädlich wie möglich machen können“ (Zola 1904, 31). Aber diese Beschreibung zeigt auch, dass der Naturalismus zur Kontinuität zwischen Tier und Mensch ein Werturteil hinzufügt, das Darwins wissenschaftlicher Neugierde eigentlich fremd ist. Zolas „hohe Moral unserer naturalistischen Werke“ (1904, 30) ist im Grunde dieselbe Moral, die das Erröten als Zeichen der Körperscham und der Transzendenz über das Sinnliche preist. So steuert der „Herr der Krankheiten“ (ebd.), der naturalistische Schriftsteller, gegen den Darwinismus, dessen Fahne er trägt. Das Tier im Menschen zu entdecken, dient letzten Endes nur dazu, es aus ihm zu tilgen.

3

Um die Relevanz dieses Paradoxes für Kellers Werk zu zeigen, fokussiere ich mich zunächst auf ein Kapitel des *Sinngedichts*, das in der Forschung eher vernachlässigt wird. Im dritten Kapitel des Novellenzyklus begegnet uns wieder

macht – und schlägt stattdessen die oben erwähnte Hypothese der Psychosomatik vor (Darwin 1877, 308–315).

Reinhart, der sich, hungerverspürend nach dem Abenteuer mit der rüstigen Zöllnerin und einem mehrstündigen Ritt, eines alten, in der Nähe wohnenden Bekannten des Pfarrers der Ortsgemeinde entsinnt und entscheidet, ihn für das Mittagessen zu besuchen. Da fällt sein Blick auf die jugendliche Tochter des Pfarrers, die er seit ihrer Mädchenzeit nicht gesehen hat. In den Zwischenjahren ist sie zu einer reizenden, aber fast krankhaft schüchternen Jungfrau mit ständig niedergeschlagenen Augen herangewachsen, die bei der erstbesten Gelegenheit vor fremden Blicken eilig flieht – aber doch nur gerade so eilig, dass sie es nicht versäumt, unfreiwillig die anerkennende Aufmerksamkeit Reinharts zu erwecken und infolgedessen für die zweite Etappe in Reinharts Liebesexperiment rekrutiert zu werden.

Die wenigen Forschungspositionen, die das Kapitel berücksichtigt, betrachten es meistens im Zusammenhang mit den zweiten und vierten Kapiteln als eine Art dialektisches Vorspiel: Das erste Mädchen lacht ohne zu erröten, das zweite errötet ohne zu lachen, das dritte errötet weder, noch lacht es, das vierte schließlich lacht und errötet zugleich.²¹ Laut dieser Lesart wird das Verhalten des Mädchens einfach als ein Zeichen ihrer Unschuld und ihrer Weltfremdheit genommen, die die unbeabsichtigte Folge des häuslichen Idylls ihrer Eltern ist. Die schüchterne Pfarrerstochter, die in ihrem Elternhaus genauso luftleer behütet ist wie die verschiedenen unter Glasglocken erhaltenen Nippsachen der Eltern, diene als Beispiel für eine fromme, aber sterile und zurückgebliebene Keuschheit, zu der Lucies ernste und erwachsene Lebenslustigkeit den Kontrast bildet. Genauer betrachtet aber steht in diesem Kapitel mehr auf dem Spiel als ein rein negatives Beispiel jungfräulicher Verlegenheit – und dies nicht nur, weil es die Pfarrerstochter ist, die den Brief schreibt, der Reinhart zu Lucie schickt und so die glückliche Auflösung der Erzählung direkt herbeiführt. Denn die anscheinende Unschuld und Weltfremdheit der Pfarrerstochter verbergen auch eine tiefere Wirklichkeit: die Wirklichkeit des weiblichen Begehrens und der Unaussprechlichkeit der weiblichen Sexualität im Banne des männlichen Blicks, der ebendiese verkennt. Die zweite Beschreibung der Pfarrerstochter, als sie den Nachtschüssel aus der Küche zu den Speisenden bringt, ist vielleicht der sinnlichste, ja schlüpfrigste Passus des gesamten Novellenzyklus:

Sie trug ein himmelblau seidenes Kleidchen, das knapp genug einen rundlichen Busen umspannte, auf welchen die liebe, ernsthafte Nase immerfort hinab zeigte. Auch hatte sie zwei goldene Löcklein entfesselt und eine schneeweiße Küchenschürze umgebunden; und sie setzte einen Pudding so sorgfältig auf den Tisch, wie wenn sie die Weltkugel hielt. Dabei duftete sie angenehm nach dem würzigen Kuchen, den sie eben gebacken hatte. (VII, 20–21)

21 Vgl. z. B. Leckie (1965, 105); Amrein (1994, 76–78); Hamann (2009, 69–70).

Kellers Prosa geifert beinahe über das Mädchen, das ebenso sehr als ein Leckerbissen dargestellt wird wie der Kuchen, den sie trägt und nach dem sie selbst – um den Vergleich sogar noch buchstäblicher zu machen – von ihren Backetätigkeiten immer noch verlockend riecht. Zwar verweist die Form des Kuchens, der „Weltkugel“ ähnlich, auf die Ikonografie der Jungfrau Maria, nachdem der Erdglobus wechselweise die Sinnenwelt symbolisiert, die Maria besiegt, und die Erbsünde, die Maria als ‚neue Eva‘ tilgt; die Kugelform lässt sich aber auch zu den Darstellungen der Fortuna und den mit ihr verbundenen Ideen von Unstetigkeit, Fruchtbarkeit und der eben gerade nicht unbefleckten Empfängnis zurückführen.²² Aber auch ohne kulinarische Gleichnisse und gelehrte Anspielungen wirkt das Bild für den männlichen Blick einladend. In der drallen Rundung des Kuchens wiederholen sich auch die üppigen Kurven der Brüste, die, von dem scheinbar nur zufällig aufgeknöpften Mieder zur Geltung gebracht, prall gegen den seidenen Stoff des Kleides drücken und sich in einem Dekolleté berühren, auf das die unwahrscheinlich lange Nase des Mädchens, „gleich einem ernsten Zeiger“ (VII, 19), mit unverkennbar phallischer Direktheit hinweist.²³

Kurzum, das einzig Keusche an diesem Mädchen sind die Projektionen seiner Eltern und der Mangel an Weltkenntnis, der daraus resultiert. Kellers Schilderung soll eben nicht als eine bloße Projektion von Reinharts eigener Lüsternheit gelesen werden,²⁴ sondern als ein zugegebenermaßen unvollständiger Versuch der Pfarrerstochter, ihre verdrängte, aber nichtsdestoweniger vorhandene Sexualität auszudrücken. (So ist es schließlich sie und niemand anders, die die „zwei goldene[n] Löcklein [ihres Kleides] entfesselt“ [VII, 20–21] hat.) Eben diese Sexualität wird in der an die obengenannte Beschreibung direkt anschließenden Episode unmissverständlich klar. Sobald die Pfarrerstochter Reinhart und den Eltern den Kuchen serviert hat, flieht sie, unter Reinharts prüfenden Blick bereits stark errötend, vom Tisch zu den Pferdeställen, wo auch Reinharts Pferd einquartiert wurde. In einer Anwandlung der Nervenregung füttert und trinkt das Mädchen das Pferd, streichelt es „mit zager Hand und trieb tausend fromme Dinge. Dann ging sie in ihr Zimmerchen, um schnell die unverhofften Ereignisse in ihr Tagebuch einzutragen; auch schrieb sie rasch einen Brief“ (VII, 21). Zu diesem Brief – der, wie gesagt, Reinhart zu Lucie führen wird – kommen wir gleich. Aber schon diese „tausend fromme[n]“, aus der Exaltiertheit resultierenden Tätigkeiten der Pfarrerstochter zeigen, dass sie fast genauso aufgeregt von der Anwesenheit Reinharts ist wie Reinhart von der ihrigen. Nicht nur symbolisch, sondern auch buchstäblich dient also Reinharts Pferd als Stellvertreter für sei-

²² Zur Ambiguität der Kugel-Ikonografie vgl. Hofmann (2002).

²³ Zum phallischen Leitmotiv im *Sinngedicht* (nicht zuletzt in Bezug auf Nasen) vgl. Bischoff (2003).

²⁴ Wie etwa Amrein (1994, 78).

nen Reiter und als Ventil für die libidinösen Begierde, die er bei dem Mädchen ausgelöst hat.²⁵ Die „eifrige[] Fürsorge“ (ebd.), mit der das Mädchen sich des Pferdes annimmt, hätte es – so legt es die Szenenfolge nahe – ungleich lieber für Reinharts körperliche Bedürfnisse aufgewendet, die das Mädchen trotz aller Unerfahrenheit mit dem angeborenem Instinkt eines sich plötzlich entfaltenden sexuellen Wesens innig zu ahnen scheint.

Reinhart wird gleich danach von der Aufregung des Mädchens profitieren, indem er einen Leichtsinnsfehler ausnutzt – in seiner Zerstretheit hat das Mädchen dem Pferd nicht wenig protofreudianisch erlaubt, das Maul in der Gießkanne einzuklemmen –, um einen Kuss von ihm zu erpressen: „Sie wollte sogleich entfliehen; allein er hielt sie fest und lispelte ihr zu, wenn sie sich widersetze, so würde er das Geheimnis von der Gießkanne unter die Leute bringen, und dann sei sie für immer im Gerede“ (VII, 22). So versucht Reinhart die Schamhaftigkeit der Pfarrerstochter, ihre Angst vor dem Klatsch, als Druckmittel zu benutzen, um ihre angebliche Keuschheit zu überwinden. Damit hat Reinhart aber in der zweiten Etappe seines Experiments die Daten grundlegend fehlgedeutet – und zwar nicht nur aus Unwissen, sondern aus Eigennutz. Denn was Reinhart viel mehr verlockt als die weiblichen Kurven der Pfarrerstochter, ist die Vorstellung, dass er die Schamhaftigkeit des Mädchens durchbrechen könnte. In dieser Etappe des Experiments ist sein Genuss eben nicht der Genuss eines Liebhabers, nicht mal der eines Naturforschers, sondern der eines Vergewaltigers. Dabei macht Reinhart aber denselben Fehler wie das Pfarrerpaaar selbst: Er betrachtet das Mädchen als ein völlig unschuldiges, asexuelles, ja sogar heiliges Geschöpf, dem jede eigene körperliche Begierde fremd ist.²⁶ Aber die elterliche Erziehung hat nämlich gerade das Gegenteil ihres Ziels bewirkt: Schüchtern ist die Pfarrerstochter nicht, weil sie so keusch ist, schüchtern ist sie gerade deshalb, weil sie ihre eigene Sexualität nun erkannt hat. Durch Reinharts Auftreten plötzlich erweckt, macht sie der Pfarrerstochter bewusst, zugleich Objekt der Begierde und begehrendes Subjekt zu sein. Die naturalistische Anthropologie bekommt hier eine zweifache Wendung: Aufgrund ihrer eigenen triebhaften Begierden erkennt die Pfarrerstochter zum einen ihre eigene Tierhaftigkeit – nicht von ungefähr vergleicht Keller das Mädchen mit einem Reh²⁷ – und diese Erkenntnis

25 Brockhaus (1969) macht auf das Pferd als erotisches Symbol bei Keller aufmerksam. Auch wenn seine Analyse sich auf eine eher vulgäre, Jung'sche Symbollehre stützt, ist die sexualisierte Bedeutung des Pferdes in dieser Szene schwer zu übersehen.

26 Als die Pfarrerstochter den Kuchen zum Tisch bringt „behandelten [ihre Eltern] sie aber so feierlich und gemessen, daß sie ohne sichtbaren Grund oftmals errötete und bald wieder wegging“ (VII, 21).

27 „Er beruhigte sie höflich und so gut er konnte, und sie eilte mit Körbchen und Kanne wie ein Reh davon, sie zu verbergen“ (VII, 21).

des Selbst als tierisches Wesen ruft zum anderen ein genauso triebhaftes, aber eben nicht tierhaftes Erröten hervor.

In diesem Zusammenhang ist es fast allzu sprechend, dass der obengenannte Brief, den das Mädchen, nach dem Zwischenspiel mit dem Pferd, fieberhaft niederschreibt, eigentlich ein Brief an Reinharts zukünftige Geliebte Lucie sein soll. Noch sprechender ist dazu, dass das Mädchen in ihm ihre Freundin „in den flehendsten Ausdrücken beschwört, ja nicht zu vergessen, ihr von dem diesjährigen Rettigsamen zu senden“ (VII, 33). Rettiche und ihre Samen sind zweideutig genug, aber es ist auch nicht schwer, bei dem Wort ‚Rettig‘ das Wort ‚Rettung‘ zu hören, auch in Anbetracht der Tatsache, dass die spezifische Gemüseart der Samen hier keine besondere Rolle spielt.²⁸ Die unbefriedigt gebliebene Pfarrerstochter fleht also ihre Freundin an, ihr etwas von dem ‚rettenden Samen‘ zu schicken, nach dem direkt zu fragen, sie selbst noch nicht den Mut aufbringen kann. Die Tatsache, dass sie Reinhart den Brief gerade dann überreicht, als sie scheu wieder hinter dem Buschwerk auftaucht, in das Reinhart sie in eine gefährliche Enge getrieben hat, deutet ihr Begehren an, verschiebt es aber im letzten Augenblick auf ihre Freundin, im impliziten Gedanken, dass diese mehr Glück in Liebesdingen haben wird. Ebenfalls nicht zufällig – allerdings auf der Erzähl- anstatt der psychologischen Ebene – überreicht dann Reinhart bei der ersten Begegnung Lucie nicht den Brief, sondern den Zettel mit dem Sinngedicht, der den Novellenzyklus erst recht auflöst. Die verdrängten Begierden der Pfarrerstochter bringen offenbar eine Handlung in Gang, die nur in der Stellvertretung aufgelöst werden kann.

Insofern ist das dritte Kapitel des *Sinngedichts* keine bloße Illustration der „traurige[n] Abgeschiedenheit [der] Glasglockenwelt“ (Schuller 2016, 121), die im Pfarrhaus herrscht. Es ist vielmehr ein regelrechtes Psychodrama sexueller Begierde in Miniatur, welches Reinhart, gefangen eben nicht in kalten naturwissenschaftlichen Abstraktionen, sondern in ritterlichen Ideen weiblicher Reinheit – und etwas weniger ritterlichen Ideen von weiblicher Verletzbarkeit – nur als Unlust und Zurückhaltung lesen kann. Wenn das Erröten die körperliche Reaktion ist, die auf den Geist verweist, dann ist das dritte Kapitel des *Sinngedichts* eine Parabel über die Gefahren, diese Reaktion nur zu Ungunsten des Körperlichen auszulegen. Genau dieses Vorurteil lockt Reinhart in die naturalistische Falle und macht aus ihm einen Frauenanbeter und Frauenschänder zugleich. In der Tat, das Erröten straft vom Anfang an solch ein Vorurteil Lügen. Zwar ist das Erröten der Ausdruck des menschlichen Bewusstseins und insofern ein Zeichen der Kommunikationsfähigkeit, die im *Sinngedicht* den Instinkt einer natürlichen Auslese ersetzt – jedoch sind dieses Bewusstsein und diese Kommu-

²⁸ Zu „Rettig“ als eine Variante von „Rettung“ in der Schweizer Mundart vgl. *Schweizerisches Idiotikon* (1905), Bd. 6, Sp. 1632–1633.

nikationsfähigkeit wiederum Produkte der körperlichen Willkür selbst. Das Erröten sowie die Intimität, auf die es zurückzuführen ist, wiederlegen nicht, sondern bestätigen damit letzten Endes die darwinistischen Anthropologie.²⁹ Man wird erst Mensch, indem man sich als Tier erkennt.

4

Auch wenn man die Bedeutung des Körperlichen für das Selbstbewusstsein doch eingesteht, kann das Pfarrerstocher-Kapitel noch immer als eine frühe Phase in Reinharts emotionalen Werdegang gelesen werden, in der er die Lektionen der amourösen Intersubjektivität und Anerkennung weiblicher Agency noch nicht gelernt hat. Trotzdem machen andere Abschnitte des Novellenzyklus es schwieriger, das Kapitel nur als ein moralisierendes Beispiel des wissenschaftlichen Egoismus und der sexuellen Objektifizierung abzutun. Denn das Pfarrerstocher-Kapitel ist nicht der einzige Fall einer instinktmäßigen oder reflexartigen Tätigkeit im *Sinngedicht*. Es gibt z. B. Lucies „sichtliche[] Erregung“ (VII, 325), als sie – nochmal protofreudianisch – die von Reinhart dargebotene Schlange in den Händen hält,³⁰ und natürlich auch das mehrmals wiederholte Leitmotiv des Errötens und des Lachens, das nicht nur im Logau’schen Spruch, sondern auch in den verschiedenen Binnenerzählungen vorkommt.³¹ Aber das vielleicht markanteste Beispiel menschlicher Triebhandlung findet sich in Lucies allererster Erzählung, die vom traurigen Schicksal ihrer Nachbarin Salome handelt, eben jener Wirtstochter, der Reinhart in der Episode nach dem Pfarrerstocher-Kapitel begegnet. Das sprechend benannte Bauernmädchen Salome, eine scharfzüngige, aber alberne junge Frau, wird durch einen kindlichen Streich in eine „Mißheirat“ (VII, 50) mit einem eitlen Stadtjungen namens Drogo verwickelt. Verspottet und ausgegrenzt von der Gesellschaft, hält sie ihre Ehe dennoch eine ganze Weile durch ihre nicht unbeträchtlichen weiblichen Reize, die ihre Torheit und Derbheit einigermmaßen ausgleichen, bis zu dem Tag in-

29 Tomkins schreibt das Erröten vor allem dem „taboo on shared interocular intimacy“ (1995, 144) zu, d. h. der Angst, sich gegenseitig in die Augen zu schauen. Tomkins lehnt zwar in seinem Kapitel über die Scham Darwins Ableitung der Affektausdrücke von primitiven Trieben ausdrücklich ab (siehe 1995, 135–136), seine Idee der Scham als „an experience of the self by the self“ (1995, 136) hat jedoch Darwins Theorien viel zu verdanken. Zu den weiteren Konsequenzen dieser Selbsterfahrung und den Möglichkeiten ihrer Dekonstruktion vgl. Weitzman (2015).

30 Wie Kaiser kommentiert: „[A]lles, was ihre Gefühlsentfaltung in der folgenden Kußszene vorbereitet und grundiert, zeigt an, daß elementare Kräfte in ihr in Bewegung kommen“ (2001, 293).

31 Insbesondere Kramer (1939) macht auf dieses Leitmotiv aufmerksam.

takt, an dem eine verhängnisvolle Begebenheit – die komisch-groteske Szene des „Gähnduett[s]“ (VII, 53) – die Inkompatibilität des Ehepaars schlussendlich auf die Spitze treibt. Lucie erzählt die Episode wie folgt:

Sie waren über ihren Kosen säftlich eingeschlafen und erwachten jetzt wieder, gemächlich eines nach dem andern; der Bräutigam gähnte ein wenig, mit Maß, und hielt die Hand vor; die Braut aber, als sie ihn gähnen sah, sperrte, unwiderstehlich gereizt, den Mund auf soweit sie konnte und wie sie es auf dem Lande zu thun pflegte, wenn keine Fremden da waren, und begleitete diese Mundaufsperrung mit jenem trost-, hoffnungs- und rücksichtslosen Weltuntergansseufzer oder Gestöhne, womit manche Leute, in der behaglichsten Meinung von der Welt, die gesunden Nerven zu erschüttern und die frohsten Gemüter einzuschüchtern verstehen. (Ebd.)

Erschrocken von diesen unbändigen Gesten, verlangt der Bräutigam, dass Salome nun „etwas Feines“ (ebd.) zur Neutralisierung ihrer Grobheit sagt. Als Salome darauf nur beißend antwortet, entgegnet Drogo, dass die Stadtleute sie wegen ihrer Dummheit „Kamel“ nennen (VII, 54). Ihr fallen folglich die Schuppen von den Augen: Sie wirft den kostbaren Schmuck, den ihr Bräutigam ihr geschenkt hat, vor ihn auf den Boden und kehrt bitter, aber klüger zu ihrem Elternhaus auf dem Lande zurück.

Die unmittelbare Bedeutung von Lucies Geschichte liegt auf der Hand: Es scheint die Nichtigkeit der Schönheit ohne innere Würde zu sein: Trotz Salomes reizender Figur und schickem neuem Putz, in dem sie, auf dem Divan ausgestreckt, „dem Ansehen nach ein Bild irdischen Glückes ab[gibt]“ (VII, 53), bleibt sie im Grunde eine Landpomeranze mit Landpomeranzenmanieren, die zu den feinen Kreisen, in die sie unerwartet geraten ist, schlicht nicht dazugehört. Jedoch ist es nicht einfach der Mangel an städtischer Raffinesse, der Salomes Schicksal besiegelt. Was ihren Bräutigam anekelt und sie in Unnade fallen lässt, ist vielmehr ihr Unvermögen, ihre biologischen Impulse zu verdrängen. Salomes ununterdrücktes Gähnen, „gleich einem unwillkürlichen, verhängnisvollen Bekenntnisse“ (ebd.), verrät das Geheimnis der körperlichen Bedürfnisse und, ferner, der körperlichen Autonomie, die sich um die Anstandsregeln einer feinen Gesellschaft kaum sorgen.

Das Gähnen wird auch in Darwins *Ausdruck der Gemütsbewegungen* behandelt, wo es unter den anderen reflexartigen Bewegungen wie Weinen, Husten, Schwitzen und Niesen eingeordnet wird. Auch wenn Darwin die möglichen Ursachen vom Gähnen hier nicht erforscht – wahrscheinlich weil es kein *Gefühlsausdruck* ist –, ist es klar, dass das Gähnen ebenso sehr eine Triebregung ist wie die anderen unwillkürliche Gesten, die er betrachtet.³² Wie das Erröten oder das La-

³² Eigentlich behandelt Darwin das Gähnen vor allem nur insofern, als es oft von Tränen begleitet wird und dementsprechend zur übergeordneten Kategorie des Weinens gehört, selbst wenn

chen kommt das Gähnen immer nur ungewollt, ein weiterer Vorgang der „directen Wirkung des gereizten Nervensystems auf den Körper, unabhängig vom Willen“ (Darwin 1877, 320), die dem Menschen ebenso wenig erspart bleiben wie irgendwelchen anderen Mitgliedern der Tierwelt. (Darwin ist immer diskret, aber die implizite Analogie zwischen den ausdrucksvollen Gebärden des Menschen und dem „Knirschen der Backenzähne [...] bei einer Kuh [...], welche sehr heftig an einer Entzündung der Eingeweide litt“ [1877, 63], wäre seinem Publikum schwerlich schmeichelhaft vorgekommen.) Ganz anders als die Pfarrerstochter, die stets versucht ihre Begierde wie auch ihre körperliche Präsenz zu verbergen, versäumt „das Kamel“ (VII, 51) Salome, in einem entscheidenden Moment, sich für ihre animalische Natur zu schämen.

In diesem Zusammenhang sollte die Tatsache auch nicht unbeachtet gelassen werden, dass dem fatalen „Gähnduett“ (VII, 53) ein Mittagsschläfchen nach einem – trotz Kellers sitzamer Ausdrucksweise deutlich erkennbaren – Liebesakt vorausgeht. In Anbetracht dieses postkoitalen Schlafs, wo es dem Brautpaar an „nichts zu fehlen [schien], um sich im Paradiese glauben zu können“ (ebd.), ist es nicht allzu schwer, Salomes unbändiges Gähnen als eine euphemistische Metapher für einen Orgasmus zu lesen: umso mehr, wenn man sich daran erinnert, dass Salomes Gähnen eine Reflexreaktion auf das zugegebenermaßen dezentere Gähnen ihres Bräutigams ist. Drogos Empörung ist in diesem Sinne eine Empörung über das weibliche Vergnügen und die Vorstellung, dass auch Frauen auf Reize reagieren bzw. den Sex aktiv genießen können. Seine Entrüstung über Salomes offenen Mund entstammt insofern nicht ihrem groben Benehmen im Allgemeinen – solches Benehmen ist ihm offensichtlich schon längst bekannt –, sondern der spezifischen ‚Grobheit‘ einer offenen Sexualität, die den Automatismus des Liebesakts, das einzige, was das Paar verbindet, geradezu unverschämt preisgibt.

Keller stellt Salome freilich als ein Flittchen und eine Närrin dar, die für ihren eigenen Untergang zumindest teilweise selbst die Schuld trägt. Trotzdem kommt man nicht umhin zu denken, dass Drogos Empörung über das Gähnen seiner Braut so heuchlerisch wie ungerechtfertigt ist. Salomes bissige Bemerkung, „[w]ie man in den Wald ruft, so tönt es heraus“ (ebd.), ist in diesem Kontext sogar treffender, als sie es wohl meinen könnte. Reinhart selbst versteht die Geschichte von Salome als Lucies „strafende Anspielung auf die Thorheit [...], mit der er selbst heute ausgezogen war“ (VII, 56) und somit als eine Kritik der erotischen Frivolität. Dies ist aber nicht die einzige Lehre, die aus Lucies Erzählung zu ziehen ist. Denn die eigentliche

es ohne die Emotionen auftritt, die beim Weinen normalerweise vorhanden sind. Ähnlich kommt das Gähnen flüchtig in Darwins Behandlung zu Wutausdrücken bei Tieren vor (vgl. Darwin 1877, 125 und 149).

Analogie ist nicht, wie von Reinhart vermutet, die zwischen seinem eigenen und Salomes Leichtsinn; die einschlägige Analogie ist vielmehr die zwischen Drogos Abscheu vor der auffälligen Körperlichkeit seiner Frau und Reinharts Hingezogenheit zu der vermeintlichen Unschuld der Pfarrerstochter. Denn in beiden Fällen wird das menschliche Tier – insbesondere das weibliche menschliche Tier – zugunsten des Ideals einer rein geistigen Menschheit verleugnet: im einen Fall unglücklich entzaubert, im anderen beinahe gewaltsam verletzt. Dieses Ideal ist aber letztlich genau das, was das zentrale Motiv des Errötens im *Sinngedicht* widerlegt. Und zwar nicht nur, weil die Liebe eine ausgewogene Mischung von körperlichem und geistlichem Genuss benötigt, sondern auch, weil das Erröten das Zeichen für die Entstehung des menschlichen Bewusstseins aus der Wahrnehmung der Körperlichkeit ist: das Spiegelstadium der Evolutionsgeschichte und die triebhafte Evidenz des Untriebhaften. Weder bloß weibliche Zier noch Sittlichkeitsausdruck, auch nicht Bewährungsprobe der bürgerlichen Moral,³³ ist das Erröten der *first blush* der Erkenntnis selbst.³⁴

5

Trotz der zentralen Rolle des Errötens im *Sinngedicht* könnte man die analysierten Szenen dennoch schlicht als Kritik am Naturalismus und als Verteidigung eines poetischen Realismus lesen, der für die Verklärung der sinnlichen Welt und die geistige Erhabenheit des Menschen gegenüber seiner genetischen und soziobiologischen Beschaffenheit einsteht.³⁵ Aber Kellers Kritik ist eben ein zweischneidiges Schwert. Dies zeigt sich z. B. am Ende des Pfarrhaus-Kapitels, als Reinhart sich bereitmacht, um seinen Weg fortzusetzen. Nach den Vorgängen mit der Pfarrerstochter hat der vorletzte Absatz des Kapitels eine ausgesprochen komische Wirkung:

Als er wieder ins Haus trat, kam ihm der Pfarrherr heiter entgegen und zeigte ihm sein Tagebuch, in welchem sein Besuch bereits mit erbaulichen Worten vorgemerkt war, und die Pfarrfrau sagte: „Auch ich habe einige Zeilen in meine Gedenklätter geschrieben, lieber Reinhart, damit uns Ihre Begegnung ja recht frisch im Gedächtnisse bleibe!“ (VII, 22)

³³ Zu Letzterem vgl. Bird (2008).

³⁴ So könnte man mit Kaiser *Das Sinngedicht* als „eine programmatische Umkehrung des Sündenfallmotivs“ lesen, allerdings weniger als eine „Versöhnung von Natur und Kultur“ (2001, 296), sondern vielmehr als eine Verwandlung der Scham der Selbsterkenntnis in eine Voraussetzung für das Liebesglück.

³⁵ Siehe insbesondere Preisendanz (1963, 150–151); Kaiser (2001, 297–299).

Die ahnungslosen Eltern bedanken sich bei dem gescheiterten Verführer ihrer Tochter, in Unkenntnis der Verführungsversuche ebenso wie des inneren Widerspruchs, die diese bei ihrer Tochter verursacht haben. Aber der Passus ist mehr als eine farceartige Coda zur zweiten misslungenen Durchführung des Kussexperiments. Es ist unter anderem kein Zufall, dass alle Familienmitglieder Reinharts Besuch in ihren jeweiligen Tagebüchern festhalten, wenn auch, so ist anzunehmen, aus sehr unterschiedlichen Perspektiven. Dass die Episode auch auf den Schriftstellerstolz des Pfarrers zu sprechen kommt, kann also durchaus auch als ein poetologischer Kommentar verstanden werden – und zwar einer, der sich gerade mit der oben erwähnten Idee des „Parabelhafte[n]“ und „Fabelmäßige[n]“ (GB III.1, 57) auseinandersetzt, die Keller laut seines Briefes verfiicht. Die „erbaulichen Worte[]“ (VII, 22) des Pfarrers lassen annehmen, dass er sowie seine Frau Berichte geschrieben haben, die wahrscheinlich etwas ganz anderes über Reinharts Besuch erzählen, als das, was ihre Tochter schrieb oder was das Kapitel zu wissen lässt. Darüber hinaus sind solch ‚erbauliche‘ Darstellungen, wie das Kapitel zeigt, keine rein ästhetische Sache. Denn die kitschige Anschauungsweise des Pfarrerpaares schlägt nicht nur ins unfreiwillig Komische um, sondern grenzt an reell Gefährliches: Sei es Unwissen oder Nichtwissen-Wollen, die gutgemeinte Blindheit der Eltern trägt dazu bei, dass ihre Tochter beinahe in die Hände eines Schurken fällt.

Die Gefahr eines solchen sentimental Antirealismus scheint bereits in der ersten Beschreibung des Pfarrersshaushalts durch:

Nun unterhielten ihn Vater und Mutter ausschließlich von den Schicksalen ihres Hauses und verrieten eine wundersame Ordnungsliebe in diesem Punkte; denn sie hatten alle ihre kleinen Erfahrungen und Vorkommnisse auf das genaueste eingereicht und abgeteilt, die angenehmen von den betäubenden gesondert und jedes Einzelne in sein rechtes Licht gesetzt und in reinliche Beziehung zum andern gebracht. Der Hausherr gab dann dem Ganzen die höhere Weihe und Beleuchtung, wobei er merken ließ, daß ihm die berufliche Meisterschaft im Gottvertrauen gar wohl zu statten käme bei der Lenkung einer so wunderbarlichen Lebensfahrt. Die Frau unterstützte ihn eifrigst und schloß Klagen wie Lobpreisungen mit dem Ruhme ihres Mannes und mit dem gebührenden Danke gegen den lieben Gott, der in dieser kleinen, friedlich bewegten Familie *ein besonderes, fein ausgearbeitetes Kunstwerk seiner Weltregierung zu erhalten schien*, durchsichtig und klar wie Glas in allen seinen Teilen, *worin nicht ein dunkles Gefühlchen im Verborgenen stürmen konnte.* (VII, 20; Hervorh. EW)

Diese idealisierte Schilderung des Pfarrhofs stellt sich schnell als Trugbild heraus, das das verkennen lässt, was in ihren eigenen vier Wänden eigentlich geschieht, und ein Zerrbild dessen abgibt, was sich in den Ställen nebenan abspielen wird. Der Nippes des Pfarrhauses, „alles symmetrisch aufgehängt und mit reinlichem Glase bedeckt“ (ebd.), ist hier eine Allegorie für die beengende Fürsorglichkeit des Pfarrerpaares, die weder die Dunkelheit der Triebe noch die innere Zerrissenheit zu

kennen scheint. Im „fein ausgearbeitete[n] Kunstwerk“ des Pfarrhauses versucht das Pfarrerpaa alle Spuren des Irrationalen, des Wilden, des Animalischen zu verwischen. Nicht nur schlägt dieser Versuch fehl – die Pfarrerstocher ist schließlich eine wahrhafte Verkörperung der „Wiederkehr des Verdrängten“ (Freud 1946, 257) –, sondern das Kunstwerk, das daraus entsteht, hat auch nichts mehr mit der realen Welt zu tun. Daraus folgt natürlich nicht, dass Keller an dieser Stelle ein Programm des harten Naturalismus empfiehlt. Der Konflikt jedoch zwischen Idylle und Realität, „Ordnungsliebe“ und Begierde, die Auffassung des Pfarrerpaa und Kellers Erzählung derselben, zeigt auch, dass Keller entgegen seiner eigenen Aussagen weit davon entfernt ist, „das Fabelmäßige“ (GB III.1, 57) in der Literatur uneingeschränkt zu verteidigen. Die falsch verstandene Poetisierung der Wirklichkeit kippt direkt in den Kitsch. Aber wie Keller andeutet, verbirgt die brutale Offenheit des Experimentalromans vielleicht ein ebenso kitschiges Weltbild. In der Aufgabe des naturalistischen Schriftstellers, „die Erscheinung [der] Leidenschaft zu beherrschen, um sie zu lenken“ (Zola 1904, 35), steckt paradoxerweise derselbe Wunsch wie in der kitschigen Idylle des Pfarrpaa: das Animalische so zu unterdrücken, dass es keinen Grund zum Erröten mehr gibt. „Die naturalistischen Romanschriftsteller sind“, so lautet Zolas eigene Prüderie, „also wirklich [die] experimentierende[n] Sittenbildner“ (ebd.).

In seinem 1890 erschienenen Roman *La Bête humaine* (*Das Tier im Menschen*) entwirft Zola in Jacques Lantier einen Protagonisten, der von seinem inneren, erblich bedingten Biest zum Wahnsinn und Lustmord getrieben wird. Immer wieder mit einem Pferd verglichen sowie mit dem ‚Stahlross‘, das er lenkt, erscheint Lantier als jemand, der durch seine inneren Triebe und seine genetische Erblast zum Tier verroht ist.³⁶ In dieser Darstellung aber, so unsentimental und ungeschminkt sie zuerst wirken mag, entpuppt sich der berüchtigt darwinistischste aller Romanschriftsteller als heimlicher Romantiker und Anhänger des idealistischsten Anthropozentrismus. Bei Zola nämlich tritt das Tier im Menschen nur in pathologischer Form auf: als Tollheit, Sucht, Mordlust und Gräueltat. Die animalischen Ursprünge des Menschen, die Darwin der Welt offenbarte und die der Naturalismus herausfordernd zur Schau

³⁶ Zwar wird den Terminus ‚Stahlross‘ (cheval à fer) in *La Bête humaine* nie verwendet, die Pferdmetapher, mit der Lantiers Lokomotive La Lison von der ersten Beschreibung an bezeichnet wird, setzt das Wort aber schon voraus: „Daher liebte er sie als dankbares Mannestier, seine Lison, die schnell wie eine kräftige und folgsame Stute abging und hielt [...]. Unaufhörlich sah man, wie er sie abwischte, putzte; vor allem bei der Ankunft, genau wie man die von einem langen Rennen dampfenden Tiere mit einem Strohwisch trockenreibt, er machte es sich zunutze, daß sie heiß war, um sie besser von Flecken und Geifer reinigen zu können“ (Zola 1987, 171–172). Auch von Bedeutung in diesem Zitat ist natürlich die dritte Position des metaphorischen Dreiecks, die Frau.

stellt, sind für Zola letztendlich nur atavistische Vorstufen, die bisweilen als tragische Folge eines erblichen Verfalls wieder auftauchen, sich aber gegebenenfalls aberziehen und herauszüchten lassen. Genau entgegengesetzt steht das Motiv des Erröten im *Sinngedicht*. Diese laut Darwin allermenschlichste der physiologischen Reaktionen dient Keller als ein Argument für die eigentliche Tierhaftigkeit des Menschen, die nichts weniger als die unhintergehbare Voraussetzung menschlicher Liebe, menschlicher Zusammengehörigkeit und menschlichen Bewusstseins darstellt. So bekundet *Das Sinngedicht* nicht nur Kellers überraschende Anerkennung naturalistischer Prämissen, sondern deutet auch an, dass Keller ein sogar noch kühnerer Erbe Darwins ist als der selbstgekrönte Erfinder des Experimentalromans Zola. Denn *Das Sinngedicht* ist mehr als die Liebeskomödie, mit der Keller versucht, die naturwissenschaftlichen Ideen eines biologischen Determinismus und der natürlichen Zuchtwahl zu widerlegen. Es ist auch Kellers Argument für einen Materialismus *ohne* Misere, in der Instinkt und Trieb keine bösen Überbleibsel der Evolution sind, sondern wesentlicher Bestandteil des Menschen sowie des menschlichen Miteinander – aber eben auch ein Vergnügen an und für sich. Obgleich Keller selbst ebenso wie Darwin einer anthropozentrischen Idee des geistigen Primats verbunden bleiben mag, stellt sein Novellenzyklus den märchenhaften, sublimierten Humanismus, dem er oft zugeordnet wird, statt ihn zu bejahen durchaus in Frage. Im *Sinngedicht* führt Keller auch das menschliche Tier des Naturalismus zu seinem Happy End.

Literatur

- Ajouri, Philip. *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York: De Gruyter, 2007.
- Amrein, Ursula. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. Bern u. a.: Peter Lang, 1994.
- Amrein, Ursula. „Anthropologie“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 283–288.
- Behrs, Jan. „‘Eine Art von Tumult‘. Literatur und Literaturwissenschaft in Kellers *Sinngedicht*“. *Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*. Hg. Christian Meierhofer, Eric Scheufler. Zürich: Germanistik.ch, 2011. 72–86.
- Bird, Stephanie. „Scham, Beschämung und Gesellschaftskritik in Gottfried Kellers *Martin Salander* und Wilhelm Raabes *Stopfkuchen*“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 49.1 (2008): 48–65.
- Bischoff, Doerte. „Eroberungen und Verwicklungen. Fremdes Begehren in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Eva Lezzi, Monika Ehlers. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2003. 371–382.
- Brandstetter, Gabriele. „Fremde Zeichen. Zu Gottfried Kellers Novelle *Die Verlocken*. Literaturwissenschaft als Kulturpoetik“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999): 305–324.

- Brockhaus, Heinrich. „Der berittene Naturforscher in Kellers *Sinngedicht*. Das Pferd als Symbol bei Gottfried Keller“. *The German Quarterly* 42.3 (1969): 368–380.
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: J. Murray, 1872.
- Darwin, Charles. *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*. Übers. Heinrich Georg Bronn, Julius Victor Carus. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung, ⁶1876.
- Darwin, Charles. *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Übers. Julius Victor Carus. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung, ³1877.
- Dotzler, Bernhard J. „Zum Beispiel: Kellers *Sinngedicht*“. *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 103–123.
- Ermatinger, Emil. *Gottfried Kellers Leben, mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt*. Stuttgart: Cotta, 1919.
- Fleming, Paul. „The Perfect Story. Anecdote and Exemplarity in Linnaeus and Blumenberg“. *Thesis Eleven* 104.1 (2011): 72–86.
- Freud, Sigmund. „Die Verdrängung“. *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Werke aus den Jahren 1913–1917. Hg. Anna Freud u. a. London: Imago, 1946. 248–261.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Erster Teil*. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.
- Gretz, Daniela. „Ein literarischer ‚Versuch‘ im Experimentierfeld Zeitschrift. Medieneffekte der *Deutschen Rundschau* auf Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134.2 (2005): 191–215.
- Hamann, Jessica. „Kiss a white Galathea, she will laugh and blush“. *Laughter, Blush, and Gender Roles in Gottfried Keller's Novella Cycle A Formula for Love. The Epigram (1881)“*. *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*. Hg. Gaby Pailer u. a. Amsterdam: Rodopi, 2009. 67–79.
- Hofmann, Catherine. „Der Globus als Symbol in den Emblembüchern des Abendlandes (16. und 17. Jahrhundert)“. *Der Globusfreund* 49/50 (2002): 87–128.
- Irmischer, Hans-Dietrich. „Physik und Liebe. Ein Versuch über Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Festschrift für Wolfgang Düsing*. Hg. Peter Ensberg, Jürgen Kost. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 71–87.
- Kaiser, Gerhard. „Experimentieren oder Erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001): 278–301.
- Kramer, Priscilla M. *The Cyclical Method of Composition in Gottfried Keller's ‚Sinngedicht‘*. New York: Ottendorfer Memorial Fellowship Series of Germanic Monographs, 1939.
- Leckie, R. William Jr. „Gottfried Keller's *Das Sinngedicht* as a Novella Cycle“. *Germanic Review* 40.2 (1965): 96–115.
- Lukács, Georg. „Gottfried Keller“. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied: Luchterhand, 1964. 334–419.
- Neumann, Gerhard. „Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. Mathias Mayer, Gerhard Neumann. Freiburg/Br.: Rombach, 1997. 555–591.
- Prasse, Jutta. „Der Sinn der Gattung in Gottfried Kellers *Sinngedicht* oder: Wie findet ein Wissenschaftler eine Frau“. *Sprache und Fremdsprache. Psychoanalytische Aufsätze*. Hg. Claus-Dieter Rath. Bielefeld: transcript, 2004. 111–138.
- Preisendanz, Wolfgang. „Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82.2 (1963): 129–151.

- Rothenberg, Jürgen. „Geheimnisvoll schöne Welt. Zu Gottfried Kellers *Sinngedicht* als antidarwinistischer Streitschrift“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95.2 (1976): 255–290.
- Scheler, Max. „Über Scham und Schamgefühl“. *Schriften aus dem Nachlass*. Bd. 1. Zur Ethik und Erkenntnislehre. Berlin: Der neue Geist, 1933. 53–148.
- Schuller, Marianne. „Das Sinngedicht“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 117–138.
- Staub, Friedrich u. a. (Hg.). „Rettig“. *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*. Basel: Schwabe, 1905. Bd. 6. Sp. 1632–1633. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id6.htm#!page/61631/mode/1up> (15. April 2023).
- Tomkins, Silvan. *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Hg. Eve Kosofsky Sedgwick, Adam Frank. Durham: Duke University Press, 1995.
- Weitzman, Erica. „Scham – oder die Metaphysik“. *Rücksendungen zu Jacques Derridas ‚Die Postkarte‘. Ein essayistisches Glossar*. Hg. Matthias Schmidt. Wien: Turia + Kant, 2015. 329–340.
- Würgau, Reiner. „Der Kristallograph in Gottfried Kellers *Sinngedicht*. Christian Heusser als ein Modell für den Naturforscher Reinhart“. *Monatshefte* 107.2 (2015): 179–200.
- Zola, Émile. *Der Experimentalroman. Eine Studie*. Leipzig: Zeitler, 1904.
- Zola, Émile. *Das Tier im Menschen*. Übers. Gerhard Krüger. Berlin, Weimar: Aufbau, 1987.

Yahya Elsaghe

Keller und Bachofen

Zu den Gender Troubles der *Sieben Legenden*

1

Im *Gottfried Keller-Handbuch*, auch in seiner zweiten, „revidierte[n] und erweiterte[n]“ Auflage (Amrein 2018), taucht Johann Jakob Bachofens Name nirgends auf. Zu Recht? Die hier klaffende Forschungslücke hat man erst in Ansätzen zu schließen versucht: Gerhard Kaiser in seinen Kapiteln zum *Grünen Heinrich* und den *Züricher Novellen* (1981, 54–60 und 501–502); Dominik Müller im Kommentarteil seiner Edition der späten Erzählwerke (1991, 845); Ursula Amrein bei ihrer feministischen Lektüre des *Sinngedichts* (1994, 184, Anm. 57); Stefan Voß bei seiner Interpretation einer Erzählung aus dem zweiten Band der *Leute von Seldwyla, Dietegen* (2019, 252–257 und 289); und schließlich der Verfasser selber anhand des ersten Bands (Elsaghe 2019). Es ging ihm dabei um die banale Frage, ob dessen Autor die Matriarchatstheorie Bachofens überhaupt gekannt haben *kann*. Die Antwort ist nein. Er konnte unmöglich davon wissen, auch aus zweiter oder dritter Hand nicht. Das gilt aber einstweilen nur für das Frühwerk, bis und mit *Die Leute von Seldwyla, Erster Band*. Dieser erste Band entstand noch in Gottfried Kellers „trübselige[r] Berlinerzeit“ (GB III.2, 45), wie er sie in einem Brief vom 15. Juli 1851 an Eduard Vieweg nannte; und damals lag weder *Das Mutterrecht* noch sonst eine der geschlechtersoziologischen Schriften aus Bachofens Feder vor. Auch kann Keller im fernen Berlin schwerlich von den Vorträgen gewusst haben, in denen der Basler seine Vorarbeiten der Historischen und der Antiquarischen Gesellschaft seiner Vaterstadt vor Ort präsentierte, vor einem Publikum, das sich meistens an ein, zwei Händen abzählen ließ. In Betracht kommt noch nicht einmal der eine Vortrag, den er im September 1856 auf deutschem Boden über das seinerzeit noch sogenannte Weiberrecht hielt, vor immerhin „400 schwäbische[n] Schulmeister[n]“ und „manche[n] Celebritäten“ (Bachofen 1967, Bd. 10, 153).¹ Denn *als* er ihn hielt – Keller war eben wieder in die Schweiz heimgekehrt –, war der später so gezählte erste Band der *Leute von Seldwyla* schon vor mehr als einem halben Jahr ausgeliefert worden.

Das alles diskreditiert aber noch keineswegs die früheren Versuche, Keller mit Bachofen zu lesen; mögen sie auch die Frage nach quellenphilologisch ermessbaren Wahrscheinlichkeiten entweder offen lassen oder sie gar nicht erst

¹ Im Folgenden zitiert mit der Sigle JJB, der Bandangabe und der Seitenzahl mit arabischen Ziffern.

stellen. Die liebe Not, die sie mit solch einer trivialen Fragestellung haben, zeigt sich an ihrer mehr oder weniger tentativen Form: Voß stipuliert auf einer und derselben Seite zwar einerseits „intertextuelle‘ Verweise“ und bezieht sich in einer Anmerkung hierzu eigens noch auf einen strengen und engen Intertextualitätsbegriff (2019, 40, mit Anm. 184); will aber andererseits „mit Blick auf das in den [...] Texten angeführte Wissen“ doch auch wieder, dass es „ausdrücklich nicht mit dem Wissen deren [sic!] Entstehungszeit zu verwechseln ist“ (ebd.). Amrein verlagert ihre Ausführungen zu Bachofen gleich ganz in den Fußnotenapparat, aus dem nicht hervorgeht, ob sie hier mit einem rein diskursanalytischen oder einem seinerseits intertextuellen Ansatz operiert. Müller gibt seinem Kommentar einfach die redliche Gestalt einer bloßen Vermutung („möglicherweise“ [1991, 845]). Und Kaiser nimmt zu einer Metapher Zuflucht. Keller und Bachofen hätten sich „Rücken an Rücken“ an der Macht der „Mütter“ abgearbeitet (1981, 54). Das will wohl besagen, der eine „Landsmann und Zeitgenosse“ (ebd.) habe die Arbeiten des anderen nicht wahrgenommen und vice versa – aber eben ohne dass damit eine behaftbare Stellung zu dem Problem bezogen oder dieses auch nur direkt adressiert wäre.

Das Problem ist für das spätere und das eigentliche Spätwerk nach wie vor ungelöst, soll heißen für diejenigen Texte, die nach Bachofens matriarchatstheoretischen Publikationen erschienen sind. Dies trifft für die *Züricher Novellen* und die zweite Fassung des *Grünen Heinrich* ebenso zu wie für *Dietegen* oder das *Sinngedicht* und die *Sieben Legenden*, die mit dem *Sinngedicht* entstehungsgeschichtlich eng verwandt und hier von sehr besonderem Interesse sind. Von besonderem Interesse sind sie deswegen, weil sie im Gegensatz zum ganzen Rest des Gesamtwerks von just der Welt handeln, die den Autor des *Mutterrechts* hauptsächlich oder so gut wie ausschließlich beschäftigte. Zur einen, etwas kleineren Hälfte spielen die *Legenden* in „der“, wie sie im Untertitel dieses *Mutterrechts* heißt, „alten Welt“, genauer gesagt in der *Spätantike* – die in Kellers *Alexandrien* allerdings bis ins „achte[] Jahrhundert[]“ (VII, 386) reichen kann, ohne Rücksicht auf die im siebten erfolgte Islamisierung Ägyptens – und während des bereits aufkommenden Christentums (Wilby 2013, 131), einer Vaterreligion par excellence, in der Bachofen einen mächtigen Entwicklungsschub Richtung Vaterrecht respektive eine Aushärtung desselben sah.

Dieses Stichwort, ‚Vaterrecht‘, taucht denn in den *Sieben Legenden* sehr bald einmal auf; ein altes Erbwort zwar, das Bachofen aber neu in Umlauf setzte.² Es fällt gleich am Anfang der jetzt ersten (XXIII.2, 25–26), der Legende von dem „feine[n] Römermädchen“ (VII, 337) Eugenia und ihren beiden „Jugendgenossen“

2 Die Belege stehen vom späteren neunzehnten Jahrhundert an unverkennbar im Sog seiner Theorie. Vgl. „Vaterrecht“ im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS)*.

(VII, 338). Diese, „nie [...] anderer Meinung als Eugenia, und immer [...] in ihrem Wissen um einen Zoll hinter ihr zurück“ (ebd.), dienen als „Leibgarde“ (VII, 341) des Mädchens zu dessen desto stärkerer Selbstprofilierung, nachdem sie in der legendarischen Tradition ursprünglich einmal die Lehrer („doctores“ [Delehaye u. a. 1931, 502]) der Heiligen Eugenia waren und bei Jacobus de Voragine noch im Titel des von deren und ihrer aller dreier Martyrium handelnden *Legendum aureum* standen, *De sanctis Protho et Jacincto* (1846, 602–605). Dort sind es übrigens „domicelli“ (1846, 602), in anderen Überlieferungen „eunuch[i]“ (Surius 1575, 974 und passim; vgl. Beck 1919, 97), bei Keller erst „liebliche[] Knaben“ (VII, 338) oder in einer älteren Fassung mit neutralisiertem Genus „niedliche[] Bürschchen“ (XXIII.2, 73 und 172–173), dann, wie in seiner Quelle, den *Legenden* Ludwig Theobul Kosegartens, „Söhne von Freigelassenen“ und „Jünglinge“ (Kosegarten 1804, Bd. 1, 191) beziehungsweise, davon abgeleitet und über Kosegarten hinaus, „zierliche[] Jünglingsblumen“ (VII, 338). Dabei wurden in den ersten beiden Druckauflagen der *Sieben Lebenden* zuletzt selbst noch die Skelette der toten Hyazinthen mit grammatisch wieder neutralen Jungtieren verglichen, unter Anspielung auf den Kulturkampf, den Deutsch-Französischen Krieg und die entdeckten Gebeine des Heiligen Hyacinthus (Elsaghe 2022, 266–267): „gleich zwei Lämmchen in einer Bratpfanne“ (XXIII.2, 92).

Die eigenwillige und grammatisch für ihren Teil verweiblichende Metapher der „Jünglingsblumen“ kommuniziert mit dem einen Blumennamen, den Keller die niedlichen Bürschchen „seltsamer Weise beide“ tragen lässt, „Hyacinthus“ (VII, 338). Dies zum Zeichen einer völligen Instrumentalisierung der „beiden Hyazinthen“ (ebd.) durch ihre Herrin beziehungsweise der damit verbundenen Einbuße an männlicher Geschlechtsidentität, die von selbiger usurpiert wird. Ihre Usurpation war ursprünglich, in einer wiederum älteren Fassung, noch enger als jetzt an das Motiv des Crossdressing gebunden, dessen alttestamentliches Verbot das eigens nachträglich eingefügte Motto bildet (VII, 337; XXIII.2, 72 und 170–171). In dieser älteren Fassung begann einmal auch der Fließtext der *Legende der Eugenia* expliziter als später damit, Verstöße gegen das Verbot zu denunzieren, „daß man, ~~oder vielmehr weib~~-sich in wirkliche Männerkleider steckt[]“ (XXIII.2, 73 und 170–171). Und Eugenias zu guter Letzt definitive Befolgung desselben zu vermeiden, fühlte sich ein reichlich dubioser Legendarist dort zum Schluss eher „berufen“, als von ihrem Martyrium und „heilige[n] Ende zu erzählen“: „Aber die Frauenkleidung hatte sie wenigstens nie mehr abgelegt“ (XXIII.2, 91 und 204–205).

Nachdem der Erzähler auch der Druckfassung die Legende von *Eugenia* als ein „Beispiel“ eingeleitet hat für die weibliche „Sucht“ der „Frauen“, „den Mann zu spielen [...], sich vom Herkommen des Hauses und der Gesellschaft zu befreien“ und „den Ehrgeiz der Schönheit, Anmut und Weiblichkeit hintan[zu]set-

zen“ (VII, 337), braucht er keine drei Seiten, um mit jenem Shibboleth der Bachofen'schen Theorie herauszurücken:

[B]ereits lustwandelte sie in den [...] Irrgärten der neuplatonischen Lehren, als [...] Aquilinus [...] Eugenia [...] von ihrem Vater zum Weibe beehrte. Dieser empfand aber einen solchen Respekt vor seiner Tochter, daß er trotz des römischen Vaterrechtes nicht wagte, ihr den mindesten Vorschlag zu machen [...]. (VII, 338)

Den Respekt „eines angesehenen Römers“ (VII, 337) vor seiner Tochter und vor deren wenn schon, dann ganz und gar selbstbestimmter Partnerwahl notiert der Erzähler also eigens mit Blick auf den Abstand und Gegensatz, in dem solche Toleranz zum *expresso verbo* sogenannten Vaterrecht steht. Es geht damit um eine mögliche Abirrung vom oder eine gegebene Alternative zu diesem Vaterrecht der Römer, die auch bei Bachofen Paradebeispiele für die Durchsetzung und volle Ausformung der ‚Paternität‘ abzugeben pflegen. Das „Recht[] des Mädchens, selbst über seine Hand zu verfügen, von sich aus den Gemahl zu wählen“ (JJB 4, 260), soll dagegen ein Spezifikum des Mutterrechts gewesen sein. „Die Herrschaft des Weibes beginnt mit ihrer [sic!] eigenen Wahl“ (JJB 2, 280).

Mutterrecht meint demnach vor allem anderen Partnerwahlrecht. Es ist geradezu definiert durch die Damenwahl, wie sie bei Keller immer wieder, aber einfach unter anderem Namen vorkommt. So im *Sinngedicht*. Nicht von ungefähr ergänzte Kaiser kurzerhand gleich zum Doppeltitel „Das Sinngedicht‘ oder die Damenwahl“ (1981, 6 und 503). Die Damenwahl, ein offenbar erst in Kellers späten Jahren zaghaft aufgekommenes Kompositum,³ heißt im *Sinngedicht* „Manneswahl“ und „Männerwahl“ (VII, 207), sodass die Stelle des Determinans also nurmehr mit dem Objekt oder den Objekten der auswählenden Frau besetzt wird: beides Wortschöpfungen Kellers – das eine bis heute ein Hapaxlegomenon⁴ – und als solche desto ernster und beim Wort zu nehmen, einschließlich der weiblich-polygamen Vorstellungen, die das pluralische Erstglied des anderen zu suggerieren geeignet ist.

Solche gynaiokratischen Aberrationen vom Vaterrecht hält der Erzähler der *Eugenia* seinen Leserinnen und Lesern indessen vom Leibe. Er bringt sie gleich doppelt auf Distanz, im Raum und in der Zeit. Die erzählte Zeit dieser wie der folgenden sechs Legenden ist weit in die Vergangenheit entrückt, hier eben in die „alte[] Welt“, die Bachofen zuerst und immer zur Hauptsache studierte. Und wie er vorpatriarchale Zustände oder Residuen derselben besonders gerne im Orient ausmachte, so ist die erste Legende räumlich (wie die fünfte und sechste) im Osten des Imperium Romanum angesiedelt. Dorthin „zog“ (Kosegarten 1804, Bd. 1, 191) Eu-

3 Vgl. „Damenwahl“ im *DWDS*.

4 Vgl. „Manneswahl“ im *DWDS*.

genias Vater, ein „edle[r] Römer[]“ (Kosegarten 1804, Bd. 1, 190; vgl. VII, 340), schon bei Kosegarten ausdrücklich; und dorthin muss es ihn auch bei Keller eigens erst verschlagen haben, wenn zuletzt, in Abweichung von Kosegarten (1804, Bd. 1, 197), seine „ganze Familie nach Rom *zurückkehrt*[]“ (VII, 354; Hervorh. YE). Die Familie kehrt damit quasi in die Hauptstadt der Bachofen'schen Vaterrechtlichkeit zurück, nachdem „das ursprüngliche innere Wesen Eugenias“ (VII, 345) – „ihres natürlichen Geschlechtes“ (VII, 337) –, das durch jene fatale Sucht oder „Großmannsucht“ (XXIII.2, 73 und 171)⁵ und „ihre Schulfuchserlei nur verhüllt wurde“ (VII, 345), wieder zu sich selbst gekommen ist. Genau gesagt ist der interimistische Verstoß gegen das römische Vaterrecht, bevor es durch das „nicht ungewöhnliche[] Endresultat“ der Legendenhandlung dann wiederhergestellt wird, „in Alexandria“ situiert (VII, 337; vgl. Kosegarten 1804, Bd. 1, 191), an einer Kontaktstelle von Orient und Okzident. (In Hinblick auf die Zeit, zu der die *Sieben Legenden* erschienen, sollte man sich vielleicht vergegenwärtigen, dass gerade Ägypten und die Hafenstadt Alexandrien damals noch etwas näher an Zürich herangerückt waren denn der sonstige Nahe Osten, als ein sozusagen nächster Osten, seit nämlich die Baumwolllieferungen aus den USA infolge des Sezessionskriegs ausblieben und die Produktion des Nachschubs nach Ägypten und Indien auszuweichen gezwungen war.)

2

Ägypten und Alexandrien sind denn wieder der Schauplatz auch der fünften Legende, *Der schlimm-heilige Vitalis* alias *Der bekehrte Märtyrer*, wo etliche Motive aus der ersten wiederkehren: Da ist einerseits die Gefügigkeit des Vaters, dem auch hier nichts übrig bleibt, als vor dem starken Eigenwillen seiner Tochter zu kapitulieren und artig „nach ihrer Anweisung“ zu handeln (VII, 397), „gewohnt [...], ihr in allem zu willfahren, was sie begehrt[]“ – bis hin in „die elendeste aller Vaterpflichten“ (VII, 405), nämlich die Rivalität des Mannes demütiglich hinzunehmen, den sich die Vatertochter zum Objekt ihrer Liebe ausersehen hat. Denn da ist andererseits auch wieder das Motiv der Damen- oder Männerwahl, um übrigens in der unmittelbar folgenden, der letzten der drei ‚römischen‘ Legenden gleich nochmals wiederzukehren, und dort zwar in einer prachtexemplarischen Ausprägung der auch hier vorliegenden Variante, dass die wählende Frau, dort „die Patricierstochter Dorothea“ (VII, 411), sich einen „Herzensbefriediger“ aussucht, der sozial sehr weit unter ihr steht (VII, 412).

5 Zur Schreibung ohne Fugen-S vgl. „GROSZMANN“, Grimm, Bd. 9, Sp. 561–562.

Auch in der Legende vom bekehrten Märtyrer also ist es die Frau, „Jole geheißten“ (VII, 396), die ein Auge auf das „Männchen“ (VII, 405) ihrer Wahl wirft. Um den ausersehenen Herzensbefriediger bemüht sie sich listig und zähe, bis er schließlich, wie es lakonisch heißt, ihren „Willen“ „erfüllt[]“ (VII, 410). Den frisch zur Sinnlichkeit Bekehrten jedoch erinnert das im Haus der Frau erlebte, wiedererlebte Glück „fast“ an „seine Kinderjahre [...], wo er als Knäbchen zärtlich von seiner Mutter gespeist worden“ (VII, 408). Hierzu muss man wohl mit bedenken, dass das Adverb „fast“ zur Zeit Kellers und auch in dessen aktivem Vokabular durchaus noch seine etymologische, die Bedeutung einer Verstärkung annehmen konnte⁶ und hier folglich zum mindesten das Konnotat einer solchen mit sich führte. Desto aufdringlicher bietet sich eine freudianische Interpretation der Stelle an. Die Erfüllung des weiblichen Begehrens vollzieht sich in einer gewissermaßen „inzestuöse[n] Verklammerung“ (Kaiser 1981, 54); eine Wunschfantase oder Angstvorstellung, wie sie Kaiser und viele andere bei Keller allenthalben ausmachen konnten, einer (Green 1974, 81) oder die andere (Janssen-Jurreit 1976, 99–100) indessen auch bei Bachofen. Aber davon oder doch zur Psychodiagnose der beiden Zeitgenossen und Landsleute erst ganz zuletzt.

Eine abstrakt-grundsätzliche Dimension, wie sie Bachofen an der Geschichte der Geschlechter und des Geschlechterkampfes so sehr faszinierte, verleiht der Legendarist oder Pseudolegendarist seiner Erzählung von Mann und Frau, der Erwählung des Manns durch die Frau hier ganz explizit. Denn als Jole erfährt, welche wahre Bewandnis es mit dem scheinbar schlimmen, in Wahrheit aber umso keuscheren Vitalis habe, befällt sie „ein seltsamer Zorn“ (VII, 396). Ihr Zorn gilt ausdrücklich „der Ehre ihres“ ganzen „Geschlechts“ (ebd.), gegen dessen Reize sich der Zölibatär als so verstörend immun erweist. Die durch ihn verletzte Geschlechtsehre hat Jole wiederherzustellen. Sie handelt dabei als „Werkzeug der“ höchsten Repräsentantin des ganzen gekränkten Geschlechts, als Erfüllungsgehilfin der „einschreitenden Himmelskönigin“ (VII, 397); mag sie sich auch dem Irrglauben hingeben, derselben „etwas ins Handwerk zu pfuschen“ (VII, 396).

Wenn es Jole im verbleibenden Rest der Legende doch noch gelingt, den Heiligen in die fleischliche Liebe zu initiieren, ihn zu einem „gute[n] und Gott gefällige[n] Ehemann“ (VII, 408) zu machen und so „auf einen wohlstandigeren Weg zu führen“ (VII, 396), dann tut sie das also im Namen des einen Geschlechts oder im Interesse seiner Macht über das andere. Die Sühnung der Ehrverletzung geschieht in Form einer von der Frau durchgesetzten Ehe, mit der die Legende wie oder als eine Komödie, aber desto weniger gattungskonform endet. Sie endet ähnlich wie jene ersten beiden Auflagen der Legende von Eugenia, nämlich mit

6 Z. B. V, 25, 49 und 274; XXI, 223. Vgl. „FAST“, Grimm, Bd. 3, Sp. 1348–1350.

einer antiklerikalen Spitze. Diese zielt förmlich unter die Gürtellinie, will heißen auf den „Schoß“; und zwar so, dass „die Kirche“ zuletzt als die geschädigte Dritte einer weib-weiblichen Sexualkonkurrenz dasteht: Der Kirche habe die Frau ihren „treffliche[n] und vollkommene[n] [...] Gatte[n]“ ein für alle Mal abspenstig gemacht, und es sei ihr trotz allen Anstrengungen nicht mehr gelungen, „den Flüchtigen wieder in ihren Schoß zu ziehen“ (VII, 410).

Der eklatante Verstoß gegen eine eh und je ausgehärtete Gattungskonvention wiegt umso schwerer, als die so titulierte Legende fürs Erste durchaus einem eingespielten Märtyrernarrativ folgt, wie es Kosegarten und die *Legenda Aurea* hier vorgeben. Wie in diesen und wie bei jenem ist Vitalis bei Keller zunächst einmal ein Mönch, der die Prostituierten der Hafenstadt seriell bekehrt beziehungsweise, in einem Fall und nur bei Keller, zu bekehren wenigstens versucht: eine „Metze[]“ (Kosegarten 1804, Bd. 2, 285) und „Buhlerin[]“ (Kosegarten 1804, Bd. 2, 283; VII, 386–387 und 396) nach der anderen beziehungsweise, in dem einen Fall, wo es lediglich bei hartnäckigen Bekehrungsversuchen bleibt, eine wiederholt sogenannte „Hetäre“ (VII, 390 und 394).

Auch dieses Wort wieder, wie schon das „Vaterrecht[]“ (VII, 338), kann man in die Nähe zu Bachofens technischer Terminologie rücken, obwohl oder gerade weil es ein im Altgriechischen akkurates Synonym für ‚Metze‘ und ‚Buhlerin‘ ist. Denn mit einem Neologismus, den er vom Nomen *hetaira* ableitete, ‚Hetarismus‘, bezeichnete Bachofen einen ursprünglichen Zustand totaler Sexualanarchie, von dem das auf ihn folgende Mutterrecht die Frauen erlöste und vor dem es sie hinfort schützte, sodass sie also nicht mehr frei verfügbare Beute der physisch stärkeren Männer waren.

Dabei erhält die allein bei Keller so heißende Hetäre, wenn sie „frisch geschmückt und stattlich aus dem Fenster“ sieht (VII, 392), eine archaische und desto unheimlichere Aura. Als „das Frauenzimmer“ (ebd.) im Fenster bekommt sie, man möchte sagen, den archetypischen Nimbus einer „asiatischen Königsfrau“.⁷ Sie erscheint kurzum als eine Art Aphrodite Parakypusa (Fauth 1966). Als solche ist sie nicht nur die direkte oder mittelbare Verwandte einer berühmten Romanfigur (Elsaghe 1992, 7–9), der ihr permanenter Widerstand gegen die patriarchalen Mächte seit „ihrer Kindheit“ in Form einer „Schramme“ und wie ein Kainsmal „auf der Stirne“ geschrieben steht, nämlich Johann Wolfgang Goethes Philine (1899, Abt. 1, Bd. 22, 194). Vielmehr ist sie über Philine oder auch unmittelbar mit der alttestamentlichen Figur verwandt, der diese Philine in der Fensterszene der *Lehrjahre* nachgebildet ist (Elsaghe 1992, 6–7) und der in der *Theatralischen Sendung* noch ein Jugenddrama aus Wilhelm Meisters Feder hätte gelten sollen (Goethe 1911, Abt. 1, Bd. 51, 139–140). Gemeint ist eine verru-

7 JJB 6, 12 und 14; vgl. JJB 6, 18, 22, 91, 104, 115–117, 122 und 190.

fene Königswitwe aus dem vorderen Orient, Jesabel, die sich im Fenster zur Schau stellt und ihren aufgehübschten Leib feilbietet;⁸ eine Figur, die oder deren tödlicher Konflikt mit dem jüdischen Patriarchat Bachofens Aufmerksamkeit unmöglich entgehen konnten (JJB 6, 75, 166 und 115, Anm. 2), mochte er das Alte Testament sonst auch noch so selten für seine Argumentation heranziehen (Elsaghe 2020, 169–172).

Es liegt mit anderen Worten ganz genau auf der Trajektorie der Bachofen'schen Vorstellungen vom Zivilisationsprozess, wenn Kellers Mönch im Zeichen der christlichen Vaterreligion nicht nur die erstbesten Prostituierten von ihrer routine- und geschäftsmäßigen Promiskuität abbringt, sondern namentlich auch eine solchermaßen ins Archetypische stilisierte Dienerin der Aphrodite davon abzubringen zumindest versucht. Hierzu passt exakt die mythologische Unterlegung der gesamten Legendenhandlung. Denn wie schon Renate Böschstein erkannt hat, als sie *Pankraz, den Schmoller* einer psychoanalytischen Interpretation unterzog, liegt dieser Seldwyler Novelle und dem *Schlimm-heiligen Vitalis* ein und derselbe Mythenkreis zugrunde.⁹ Auf diesen weist hier wie dort der Name einer je mächtigen Frau und Gattin in spe – nur dass die Hoffnung hier erfüllt, dort enttäuscht wird –: Jole beziehungsweise Lydia, ein Name notabene, mit dem oder mit dessen „Fremdartigkeit“ (IV, 73) der Autor oder der Erzähler der *Leute von Seldwyla* einen merkwürdigen Aufwand betreibt, indem er ihn am Ende der Novelle sozusagen als intradiegetische Leerstelle markiert. Pankraz habe ihn den Seinen zeit seines restlichen Lebens vorenthalten, und „endlich“ scheine er ihn, psychologisch weit weniger überzeugend, „selbst vergessen zu haben“ (ebd.).

Der ausgefallene und auffällige Name Jole, so nirgends vorgegeben in den zwei legendarischen Quellen, die in der Legende vom *Schlimm-heiligen Vitalis* kontaminiert sind – in ihnen geht es um eine Anonyma respektive eine Thais –, deutet direkt auf eine Königstochter, die Herkules einst zur Frau beehrte und endlich erbeutete. Und das fatale „Weib“ (IV, 72), das den Schmoller in Indien so nachhaltig bezirzt wie Kellers Jole ihren Vitalis, um ihn, Pankraz, indessen bloß die Macht ihrer erotischen Reize spüren zu lassen oder dieselben an ihm auszutesten, – diese Femme fatale trägt einen Namen, der, von einem Toponym abgeleitet, in eine mythologisch einschlägige Region wieder des Orients zeigt: Lydien als das Reich, wo die Prinzessin Omphale den Herkules, „zu ihren Füßen“ in „weichliche lydische Weiberkleider“ gesteckt (Schwab 1838, Bd. 1, 251), am Spinnrad zur Frau förmlich erniedrigte und sich dafür seine männlichen Attribute aneignete,

⁸ „[S]chmückte ihr Haupt, und guckte zum Fenster aus“ (2 Kön 9,30, zit. nach Gottfried Kellers Bibel).

⁹ Vgl. Böschstein (1979, 152–153 und 156). Dazu auch Kaiser (1981, 290–291); Elsaghe (2019, 366–367).

die beiden „eigentlichen Kennzeichen des Hercules“ (Hederich 1986, Sp. 1255): das Fell des nemeischen oder jedenfalls eines der beiden Löwen, die der Held erlegte; und „seine Keule“, die „er sich selbst von einem Oelbaum bei Nemea“ „schnitt“; so Wilhelm Vollmer in seinem *Vollständigen Wörterbuch der Mythologie* (1836, 834), eine Scharteke von mehr als anderthalbtausend Oktavseiten, die dem Maler Keller so lieb und teuer oder unverzichtbar war, dass er sie ins Reisegepäck seiner Wanderjahre mit aufnahm (Wysling 1990, 75).

In der Abenteuergeschichte von *Pankraz, dem Schmoller*, deren Lydia-Episode wohlgermerkt mit einem Raisonnement über die „üble[n] Zeiten“ einsetzt, „wo die Geschlechter“ ihre Eigenschaften „austauschen“ (IV, 40), sind bereits etliche der mythopoetischen Elemente versammelt, die im *Schlimm-heiligen Vitalis* auf ein und denselben Protoheros hindeuten. Hierher gehört der Kampf mit einem Löwen, dessen Fell der vom Schmollen Kurierte hinfort für seinen Teil als ‚Kennzeichen‘ mit sich führen wird. Auch vergleicht er ihn mit „ein[em] Satan“, den „Rachen“ „wütend“ aufgerissen (IV, 71) – in Anspielung vielleicht nicht nur auf den Ersten Petrusbrief (1 Petr 5,8), sondern auch auf den „Höllenhund Kerberos“ (Vollmer 1836, 840), den Herkules bezwang, die letzte seiner zwölf Heldentaten.

Noch lange bevor in der Legende von *Vitalis* der alles verratende Name der Jole erstmals fällt, kehren solche Motivelemente mutatis mutandis darin wieder, Kerberos und Unterwelt, Löwe und Keule. Das beginnt schon beim Anfang des ersten Versuchs, jene eine, „besonders gefährliche[] Person“ zu bekehren und zu bezwingen (VII, 388). Es ist nicht irgendein Stock oder Knüppel, mit dem Vitalis vor der „Thüre“ ihres „berüchtigten Hause[s]“ eine präliminare Prüfung besteht, sondern just der „Ast eines [...] Oelbaumes“ (VII, 389). Mit ausgemacht so einem Ast bedient er einen „grimmige[n] Kriegsmann“ (ebd.) – einen ‚guard of the threshold‘, wie er im Buch steht (Campbell 1949, 77–82) –, da ihn der Schwellenhüter, „in Scharlach gekleidet“ (VII, 389), daran hindern will, selbiges Haus zu betreten (während Kosegartens christlich duldsamer Vitalis ganz im Gegenteil von einem Kunden der „Buhlerin[]“ „eine Maulschelle“ einstecken musste, als er „aus dem Hause eines solchen Weibsbildes *heraustrat*“ [1804, Bd. 2, 285; Hervorh. YE]).

Die unbekehrbare Hetäre, eine „gewaltige[] Figur“ (VII, 390), „eine ungewöhnlich große und feste Gestalt“ (VII, 389), wird überdeutlich zur „Löwin“ (VII, 391 und 398) empor- oder hinabstilisiert, in dem Stil: „rötliches Haar gleich einer Löwenmähne“ (VII, 389). Ihr Haus erscheint als „Löwenhöhle“ (ebd.). Oder es erscheint auch als „Hölle“ (ebd.). Dem wiederum entsprechend wird sie, wo nicht wie der Löwe des Schmollers geradewegs mit einem „Satan“ gleichgesetzt, so doch als hexenhaft „rotschimmernde Satanstochter“ bezeichnet (VII, 390), die „Umschlingung“ ihrer „starken Arme“ als eine „höllische[]“ (VII, 391) und als „ein höllisches“ auch das „Vergnügen“, das „der böse Geist in ihr“ am Scheitern des Heiligen Vitalis’ hat (VII, 395).

Wenn der geschworene Feind des Hetärentums oder Hetärismus durch solche Konfusionen von christlichen Höllen- und heidnischen Unterweltsvorstellungen immer auch schon auf den Kolonisator Herkules durchsichtig wird, dann deckt sich das mit einer Denkfigur Bachofens. Denn bei diesem, schon im *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, aus dem heraus sich *Das Mutterrecht* zu einem eigenständigen Projekt erst auswuchs (Meuli 1948, 1081–1082; Howald 1954, 517), und erst recht im *Mutterrecht* selbst ist Herkules ein Bringer und Vollstrecker des Vaterrechts.¹⁰ So auch und gerade im Zusammenhang mit dem „Löwe[n], den der Sonnenheld Herkules zu Nemea erlegte“ (JJB 4, 103).

Die Überlieferung hingegen von „der lydischen Omphale“ und ihrem „Verhältnis [...] zu [...] dem durch buhlerischen Sinnenreiz [B]eherrschten“ (JJB 6, 14), ebenso wie den „Mythus von Delila und Samson“, dessen „Vorbild“ sie nach der eurozentristischen Auffassung Bachofens zu sein hat (JJB 6, 179), interpretiert dieser in seinem Spätwerk dann als Erinnerung an die Widerstände und Rückschläge, welche die Kulturgeschichte in ihrem Fortschrittsverlauf immer wieder hinnehmen und überwinden musste. Und dass Herkules eine so herbe Demütigung ausgerechnet in Lydien durchzumachen hat und die Gefährdung seiner Männlichkeit so in den Orient situiert bleibt, deutet Bachofen im Rahmen desselben Eurozentrismus. Denn Vaterrecht oder Paternität sind seines Erachtens Erzungenschaften des Abendlands, während sich präpatriarchale Zustände wie schon erwähnt im Orient, aus dem ja auch jene Jesabel kommt, besser und länger gehalten haben sollen. Dort treffen denn auch Kellers Helden auf ihre fatalen oder „gewaltigen“ (VII, 390) Frauen: der eine in einem spätantiken Ägypten; der andere in einem noch älteren, dem „ältesten [...] Teil unsrer Welt“ (IV, 32), in Indien, nachdem er schon als Junge „wie ein kleiner Indianer [...] die Weiber“ für sich „arbeiten“ ließ (IV, 15).

Dem einen und dem anderen Land sind im *Mutterrecht* zwei nicht umsonst direkt aufeinanderfolgende Kapitel gewidmet. Und selbst jene erste, nur vergleichshalber eingespielte Exotisierung der verkehrten Geschlechterrollen, deren Situierung in die ‚neue Welt‘ der ‚Indianer‘ und ihrer ‚Weiber‘, könnte man noch an Bachofens Matriarchats-theorie oder doch an ihre unmittelbare Vorgeschichte anschließen. Denn die anthropologische Einsicht in die Möglichkeit anders definierbarer Geschlechterrollen und alternativer Rollenaufteilungen nahm bei Beobachtungen an den nordamerikanischen Urbevölkerungen ihren Anfang, namentlich bei Joseph-François Lafitau's *Mœurs des sauvages américains* von 1724, einem von Bachofen erst sehr spät (Meuli 1948, 1103) rezipierten Jesuiten von der Sorte, wie sie im *Sinngedicht* die

¹⁰ JJB 2, 97, 219, 270–271, 287–289, 390, 393–395 und 529; JJB 3, 547–548, 591, 621 und 694–695; JJB 4, 83, 127, 173–174 und 429–430.

Einwohner und Einwohnerinnen von Angola studieren (VII, 244); so wie man denn die Thesen des *Mutterrechts* in ethnologischen Feldforschungen zuallererst bei den Huronen oder den Irokesinnen erhärten zu können glaubte.¹¹ Über solche Verflechtungen der Diskursgeschichte aber weit hinaus war Bachofens Theorie vermutlich auch in einem geradezu positivistisch unmittelbaren Sinn inspiriert durch religionsgeschichtliche Studien, die einer seiner eigenen Obergymnasiallehrer zu den ‚Indianern‘ und ihren ‚Weibern‘ betrieb, Johann Georg Müller. Und ein sinnreicher Zufall wollte es, dass „Prof. Müller, der Indianische Religionslehrer“ (JJB 10, 140), die Summe seiner Studien, *Geschichte der amerikanischen Urreligionen*, im selben Jahr publizierte, da *Pankraz, der Schmoller* in den Druck ging, 1855.

Desto unbekümmerter darf man „die Geschichte von Pankrazens Leben“ (IV, 72) mit Bachofen in eine diskursanalytische Beziehung bringen, vor allem auch die Verfremdung, Orientalisierung und Archaisierung der darin durcheinandergerateten Geschlechterverhältnisse; nur dass hier eben kein quellenphilologisch beschreibbarer Zusammenhang vorliegen kann. Einen solchen aber scheint die Legende vom *Schlimm-heiligen Vitalis* nahezulegen. Denn die Übereinstimmungen reichen hier bis in die Details der Bachofen’schen Theorie. So ließe sich hier deren dreigliedriges Anlageprinzip wiederfinden, die Abfolge von Hetärismus, Gynaikokratie und Vaterrecht.

Zunächst zwar droht diese Sequenz erst einmal gestört zu werden. Wenn nämlich Vitalis-Herkules die Hetäre zu einem keuschen Lebenswandel und gleich schon zur Vaterreligion des Christentums bekehren will, dann wird damit das vermittelnde Zwischenstadium der Gynaikokratie ausgelassen. Oder vielmehr würde es übersprungen. Denn die wiederholten Bekehrungsversuche scheitern ja einer nach dem anderen. Der Pseudoherkules kommt gegen die Löwin nicht an, ebenso wenig wie Pankraz gegen seinen Löwen, vor dem ihn zu guter Letzt andere retten müssen.¹²

Wird der Löwe des Schmollers aber immerhin doch noch erlegt, wenn eben auch nicht von diesem selbst, sondern von seinen Nothelfern, so durchkreuzt die Erzählung vom Kampf des Mönchs mit der Hetäre vollends die Erwartung, welche die mythologischen Reminiszenzen an Herkules und den nemeischen Löwen zu erzeugen geeignet sind. In diesem einen, im Fall der griechisch benannten Hetäre lässt der Autor seinen zu einem solchen hochstilisierten Helden trotz dieser Stilisierung auflaufen. Vitalis vermag die Löwin bis zuletzt nicht zu bezwingen. Die Löwin, Satanstochter und Wiedergängerin einer vorderorientalischen Hierodulen

¹¹ Allen voran Henry Lewis Morgan, dem Bachofen denn ein Spätwerk (JJB 8, 7) und dessen Andenken übrigens auch Claude Lévi-Strauss seine *Structures élémentaires de la parenté* widmen sollte.

¹² Dagegen Eßlinger (2017, 124–125).

lässt sich auch mit brachialer Gewalt nicht bekehren oder wird immer wieder rückfällig. Die mehrfachen Anläufe des Mönchs bleiben erfolglos. Das Bekehrungsnarrativ wird nicht durchgehalten.

Damit hat es sich. Die dem Komödienplot vorgeschaltete Bekehrungsgeschichte bricht ab oder verläuft sich absonderlich im Leeren. Sie bildet den gleichsam anti-fokalen Brennpunkt einer im geometrischen Wortsinn elliptischen Erzählanlage oder einfach die eine der beiden, übrigens ziemlich genau gleich langen Hälften, in welche die Legende förmlich zerfällt. Sie sind nur ganz notdürftig miteinander verbunden: Joles Vater „verfügt[] sich“ „nach ihrer Anweisung [...] sogleich zu der“ unbekehrten „Person“, bietet „ihr eine gewisse Summe für ihr Häuschen“ (VII, 397), woselbst seine Tochter einzieht und Vitalis der neuen Bewohnerin unfehlbar begegnen muss. Die zweite, glückende Hälfte der Legende beginnt also räumlich konkret und ganz buchstäblich dort, wo die andere aufhört und der Held gescheitert ist. Diese Einheit des Ortes spricht Bände. Denn wenn sich die zweite Hälfte im geräumten Haus der unbezwinglichen Hetäre abspielt, dann markiert selbiges ein sozusagen apatriarchales Revier.

Hier kommt nun das nur fürs Erste ausgeschlossene Dritte ins Spiel, das vorerst übersprungene Mittelglied des Bachofen'schen Dreierschemas. Dieses Dritte bildet von jetzt an den eigentlichen Brennpunkt der elliptisch angelegten Erzählung. In das verwaiste „Häuschen“ (VII, 394, 397 und 406) der Hetäre halten unversehens gynaikokratische Verhältnisse Einzug. Durchgesetzt werden diese nicht einfach von einer Frau und Gattin in spe, sondern durch eine weibliche Himmelsmacht, als deren Werkzeug Jole fungiert, und sei es auch unwissentlich.

Dass „die allerreinste Frau im Himmel“ (VII, 388) hier als Agentin der Gynaiokratie wirkt, „die Jungfrau Maria“ wie im ganzen Zyklus als „Schutzpatronin der Heiratslustigen“ – so Keller in einem Brief vom 22. April 1860 an Ferdinand Freiligrath (GB I, 268) –, lässt sich wiederum mit Bachofens Spekulationen zusammenbringen. Denn als praktizierender Protestant, der er war und blieb, glaubte Bachofen tatsächlich im katholischen Marienkult und im Katholizismus überhaupt Residuen vorchristlicher Urreligiosität ausmachen zu können (JJB 3, 912; JJB 7, 80). Nur leicht überspitzt gesagt, sah er in der „allerseligsten Maria Mutter Gottes“ (V, 331) eine Refiguration oder Verschleppung matriarchaler Gottheiten vom Typus der Hera oder der Demeter.

Just einen solchen religionsgeschichtlichen Zusammenhang scheint Keller in seiner Erzählung buchstäblich ins Bild gefasst oder plastisch umgesetzt zu haben. Einschlägig hierfür ist ein weiteres Motiv, das die Legende vom bekehrten Märtyrer mit der ersten der *Sieben Legenden* und anderen Stellen des Gesamtwerks teilt (Anton 1970, 60–69). Es handelt sich um das notorische Motiv der Statue: „ein schönes altes Marmorbild der Göttin Juno, mit einem goldenen Heiligenschein versehen, als Marienbild aufgestellt“ (VII, 403). „Vor dieser Maria“ wirft sich der

bedrängte Mann in einem „Gotteshäuschen“ hin, ohne dass „seine Meisterin“ aber dem förmlich Erniedrigten „ein Zeichen“ gäbe (ebd.). Immerhin scheint sie „auf das holdeste zu lächeln“ (VII, 404); doch dieses Lächeln des zweideutigen Marmorbilds vermag auch der sonst allwissende Erzähler nicht zuzuordnen. Indem er dabei ins gnomische Präsens überwechselt, begründet er sein hier versagendes Unterscheidungsvermögen mit einem *argumentum ad sexum*: „denn im Grunde“ seien „beides Frauen und diese lächert es immer, wenn ein Liebeshandel im Anzug ist“ (ebd.).¹³

Der Code heidnisch versus christlich also, wie wichtig er für die Gattung der Legende sonst auch sein mochte, verliert vis-à-vis der weiblichen Geschlechtlichkeit seine Geltung, ganz ähnlich wie im *Grünen Heinrich*, aber wohlgemerkt erst in der zweiten Fassung desselben. Dort kniet eine Katholikin im „heidnischen“ Faschingsgewand „auf der Altarstufe“ (II, 212) einer Kapelle „für bedrängte weibliche Herzen“ (II, 211) nieder, um zu einem „Frauenbilde“ (II, 212) zu beten, zur „gnadenreichen und hilfespendenden Fürbitterin Mutter Gottes“, „zur allerlieblichsten, allerseligsten und allerhoffnungsreichsten heiligen Jungfrau Maria“ (II, 211); und trotz aller hier aufgebotener Ironie und Süffisanz „fühlt[]“ der protestantisch erzogene Erzähler „bei diesem Anblicke [...] das Ineinanderweben der Zeiten“ (II, 212) bis zur Ununterscheidbarkeit. Es ist ihm „fast zu Mut, als lebte [er] vor zwei tausend Jahren und stünde vor einem kleinen Venustempel irgendwo in alter Landschaft“ (ebd.); nur dass es in der Legende vom *Schlimmheiligen Vitalis* eben nicht Venus, sondern die „Beschützerin ehelicher Zucht und Sitte“ ist (VII, 404), an die das Bild der hier wie dort sogenannten „Himmelskönigin“ (VII, 397; II, 212) mehr als einfach bloß erinnert. In ihrer Weiblichkeit fällt „die alte Göttin“ schlechterdings zusammen mit der „neue[n]“, man hat syntaktisch keine andere Wahl als zu ergänzen: „Göttin“ (VII, 404).

So übrigens, als „Göttin“ (VII, 256), erscheint die Muttergottes auch an einer freilich intern fokalisierbaren Stelle des *Sinngedichts*, wo Zambo-Maria in einem gleichsam fließenden Übergang katholisch wird. „[V]on Sonnenaufgang her[stammend], wahrscheinlich von einem ausgerotteten Volke“ (VII, 251), „an den Schnitt altägyptischer Frauengesichter erinnernd oder sonst an verschollene Völkerstämme alter Zeiten“ (VII, 249), vollzieht die soeben Getaufte angesichts der untergehenden Mondsichel das Ritual einer Naturreligion. Sie huldigt, „vielleicht [...] ohne es zu wissen“, „der verschollenen Selene“ (VII, 256). „[N]och nie aus Frauen-

¹³ „Frauen“ korrigiert aus „Frauenzimmer“ (XXIII.2, 143), ein seinerzeit tendenziell schon abwertendes Wort (vgl. „FRAUENZIMMER“, Grimm, Bd. 4, 83–87), das derselbe Erzähler nicht umsonst schon für die Fensterhetäre ebenso verwenden durfte wie derjenige der *Lehrjahre* für Philine (Goethe 1898, Abt. 1, Bd. 21, 141–145), während es Bachofen einer proto-psychoanalytischen Deutung unterzog (JJB 2, 197; JJB 4, 34, Anm. 1; JJB 9, 575).

hand gekommen“ (VII, 251), „streckt[]“ sie „wie um Schutz flehend die Hand nach dem Gestirn aus“ – „die letzte Ueberlieferung eines wahrscheinlich schon seit tausend Jahren untergegangenen Kultus, welche in dem Mädchen von [...] der toten Mutter her noch dämmert[]“ (VII, 256).

3

Die Macht, wenn nicht gar Allmacht der Muttergottes, die nicht zufällig jeweils schon im Titel steht, ist Gegenstand auch der drei Novellen, die zwischen die beiden sozusagen alexandrinischen treten: *Die Jungfrau und der Teufel*; *Die Jungfrau als Ritter*; *Die Jungfrau und die Nonne*. In dieser dritten hält die ‚Himmelskönigin‘ ihre schützende und helfende Hand über „die Nonne“, die wie bei Kosegarten ins „gemeine[] Leben“ (1804, Bd. 1, 117) desertiert, dessen Gemeinheiten der Erzähler aber im Unterschied zu Kosegarten haarklein ausdeutscht. Erst frönt die Deserteuse in wilder Ehe oder in einer hetäristischen Nicht-Ehe mit einem Ritter Wonnebold den Wonnen und Trieben ihres schwach gewordenen Fleisches. Nach einer dann aber doch noch „rechtmäßigen“ Heirat gebiert sie ihm ausgerechnet „acht Söhne“ (VII, 383) – die unter Bachofens unreligiös-numerologischen Spekulationen weitaus prominenteste Zahl¹⁴ –, um in einer Herbstnacht alle zusammen zu verlassen und endlich wieder, jetzt auch wieder brav nach Kosegarten (1804, Bd. 1, 117–118), „der Heiligen Jungfrau“ zu dienen als deren gehorsame „Tochter!“ (VII, 384).

In der einen der vorhergehenden beiden Novellen bezwingt die Jungfrau, wie der Titel antizipiert, eigenhändig den Teufel. In der anderen ‚kastriert‘ sie auf kaum noch verhüllte Weise die allermartialischsten Mannsbilder, Maus den Zahllosen und Guhl den Geschwinden, wiederum unter Anspielung auf die Zeitgeschichte und den Deutsch-Französischen Krieg: Guhl dem Geschwinden (einer Allegorie des besiegten „Frankreich“ [GB III.1, 138]) schneidet sie „mit ihrem Dolche die beiden Schnäuze mit den Silberglöcklein ab, welche sie an ihrem Wehrgehänge befestigt[]“ (VII, 371–372); Maus dem Zahllosen (dem „Panslawismus“, nach dem „barbarische[n]“ „Wesen des Slawischen“ allegorisiert [GB III.1, 138]) „die bebänderten Zöpfchen“ (VII, 372), um ihn auch noch wie eine Spinne in seinen eigenen Mantel zu wickeln und mit der flachen Schwertklinge zu versohlen wie einen ungezogenen Lummel. Das alles, um die Heirat einer Schützlingin mit einem Muttersohn zu arrangieren, dem Sohn nebenbei bemerkt einer ihrerseits wiederum

14 Vgl. JJB 2, 362–363; JJB 3, 620; JJB 4, 318–319; Bachofen (1880, Bd. 1, 101–113; 1886, Bd. 2, 1–90). Dagegen Kosegarten (1804, Bd. 1, 308): „acht Kindlein [...], vier Knäblein und vier Mägdlein.“

phallischen, wehrhaften und extrem dominanten Frau, die diesen Sohn nach Strich und Faden herumkommandiert (VII, 366–368 und 376).

Auch in diesen drei Legenden aber ist die Macht der Frauen über die Männer in die Vergangenheit hier des Mittelalters gebannt, wie in *Dietegen* oder auch in *Hadlaub* und *Spiegel, das Kätzchen*. Und sie ist einmal mehr an eine Form des Christentums gebunden, die Keller so fremd sein musste wie einem Bachofen. Dass Bachofen im Katholizismus besondere Affinitäten zur heidnischen Urreligion auswitterte, passt auch hier wieder zu einer gewissen Regelförmigkeit der Keller'schen Erzählungen von Rollentausch und Gender Trouble; werden diese doch signifikant häufig mit katholischen Konnotationen versehen: Sei es über das Territorium, auf dem sie situiert, sei es mittels der Namen, mit welchen die darin Verwickelten geschlagen, oder sei es durch bestimmte Attribute, die den Gynaikokratinnen jeweils zugeteilt sind, Züs Bünzlin zum Beispiel (Elsaghe 2022, 270–277).

Nur kann Züs Bünzlin eben aus chronologischen und räumlichen Gründen unmöglich durch Bachofen angeregt sein, weder sie noch die sadistische Domina des Herrn Pineiß noch sonst eine Gynaikokratin aus dem später so gezählten ersten Band der *Leute von Seldwyla*, jene Lydia oder allen voran Frau Regel Amrain mit ihrem Jüngsten; mag dessen Privilegierung auch noch so hübsch mit der Bedeutung übereinstimmen, die der Ultimogenitur im *Mutterrecht* zukommt. Solche Probleme der Chronologie und der spatialen Verhältnisse stellen sich für spätere Werke nicht mehr, soll eben heißen für eine Zeit, da sich Bachofens Theorie schon langsam, aber sicher herumsprechen begann, auch am alt-neuen Wirkungsort Kellers. Dort machte der ins städtische Honorariat arrivierende Remigrant unter vielen anderen die nähere Bekanntschaft eines Basler Patriziers, der im selben Jahr 1855 nach Zürich gekommen war. Mit Jacob Burckhardt, so steht es in einem Brief vom 11. November 1857 an Hermann Hettner, trank er einst regelmäßig „des Abends ein Schöppchen“ (GB I, 439), bis sich die Wege der beiden Zechkumpanen 1858 für immer trennten. Obwohl Bachofens erste Buchpublikation in Sachen Urreligion und Mutterrechtlichkeit erst im nächsten Jahr erscheinen sollte, der *Versuch über die Gräbersymbolik*, kann man sich schlecht vorstellen, dass Burckhardt nicht damals schon von den spektakulären Thesen seines lebenslänglichen Rivalen wusste, den er persönlich kannte, von Kindsbeinen an. Einer der Basler Gesellschaften, vor denen Bachofen jene ersten Vorträge hielt, der Historischen, gehörte Burckhardt als langjähriges Mitglied an. Zeitweise war er ihr Schreiber und ihr Vizeschreiber ausgerechnet in den Jahren,¹⁵ in denen Bachofen ihr seine Vorarbeiten zur *Gräbersymbolik* vorstellte.

Eine weitere, nicht viel weniger intensive Bekanntschaft, die der heimgekehrte Keller in jenen ersten Zürcher Jahren machte, war diejenige Hermann Köchlys, Ordi-

15 Freundliche Auskunft von Ilse Rollé Ditzler, Basel, vom 29. April 2020. Vgl. His (1936, 19).

narius der klassischen Philologie und 1856/57 Rektor der Universität. Köchly, der damals schon von jenem Vortrag vor den schwäbischen Schulmeistern und deutschen Zelebritäten gehört haben konnte, muss hernach jedenfalls mit den matriarchats-theoretischen Publikationen Bachofens bald vertraut gewesen sein, deren eine ihm sogar gewidmet ist. Vor der „Antiquarischen Gesellschaft in Zürich“ hielten „Professor Köchly und“ das eben erst zu einem solchen ernannte „Ehrenmitglied Herr Professor Bachofen von Basel“ im November 1863 „einander ergänzende Vorträge“ (Neunzehnter Bericht 1864, 4). Und als Köchly im April des folgenden Jahres sich von derselben Gesellschaft mit einem Vortrag „Ueber das elfte Buch der Odyssee“ verabschiedete, da versäumte er nicht, im Zusammenhang mit den hesiodeischen Frauenkatalogen auf *Das Mutterrecht* hinzuweisen und darauf, dass sich „Hr. Prof. Bachofen“ unter den Anwesenden befand (Köchly 1882, 401).¹⁶ Anwesend wird dazumal wie vermutlich schon im Jahr zuvor bei jenen sich ergänzenden Vorträgen auch „Hr. Staatsschreiber Gottfried Keller“ gewesen sein, der nämlich im Januar 1862 eben erst in die Gesellschaft eingetreten war (Protokoll der VII. Sitzung) und zu Köchlys informellem Abschied von derselben eigens ein Gelegenheitsgedicht beigesteuert hatte (XIV, 105–107). Mag wohl sein, dass Keller und Bachofen sich beim einen oder anderen dieser Anlässe sogar persönlich begegneten.

Mit allerletzter, absolut stichfester und positivistisch zwingender Sicherheit lässt es sich zwar nicht beweisen. Aber dass Keller, nachdem er endgültig nach Zürich zurückgekehrt und zumal seit er Mitglied der Antiquarischen Gesellschaft geworden war, das eine oder andere von der Matriarchatstheorie mitbekam, die Köchlys Kollege und Burckhardts einstiger Mitschüler im nicht allzu fernen Basel soeben ausgeheckt hatte, ist zumindest sehr gut möglich; schon nur angesichts seiner sozialen Kontakte zu den Koryphäen des hiesigen Bildungsbürgertums. Es ist längst nicht mehr so unwahrscheinlich wie noch für seine „Berlinerzeit“ (GB III.2, 45), da jedwede Möglichkeit einer Kommunikation mit Bachofens damals erst in ihrer Entstehung begriffener Theoriebildung aus den besagten Gründen entfiel.

In die ‚Berlinerzeit‘ reicht nun aber die Entstehungsgeschichte auch der *Sieben Legenden* zurück. So Kellers eigene Auskunft. Er habe dieselben noch in Berlin begonnen, um sie dann in Zürich nur zu vollenden ([Keller] 1889, 433). Ein spielverderberischer Selbstkommentar. Er verträgt sich denkbar schlecht mit all den Parallelen, die sich zwischen Legenden wie namentlich *Eugenia* oder *Der schlimm-heilige Vitalis* einerseits und der Bachofen’schen Theorie andererseits aus-

16 Freundliche Hinweise von Noemi Steuerwald, Basel und Bern, vom 7. Februar 2023.

ziehen lassen. Sollten sie wirklich samt und sonders nur noch diskursgeschichtlich beschreibbar sein? Das anzunehmen fällt schwer, ist aber auch nicht nötig.

Zunächst einmal gibt es gute Gründe, dem Selbstkommentar des Autors oder dessen Erinnerungsvermögen hier zu misstrauen. Keller hat seinen Kommentar über die Berliner Anfänge der *Legenden* erst ein Menschenalter später abgegeben, aus einem Abstand von nahezu vier Jahrzehnten. Auch lässt sich seine Angabe durch keinerlei Dokumente erhärten, weder anhand der Notizbücher noch der Korrespondenzen, geschweige denn der beiden erhaltenen Handschriften, in denen die *Sieben Legenden* vorliegen. Die ältere datierte Keller eigenhändig auf eine Zeit, da er immerhin schon mit Burckhardt und Köchly verkehrte, „1857/58“ (XXIII.2, 11); die jüngere versah der Verleger Ferdinand Weibert mit dem Datum „Januar 1872“, nachdem sie ihm Keller am 28. Dezember des alten Jahres geschickt (XXIII.2, 17) und am 30. den Verlagsvertrag unterzeichnet hatte (XXIII.2, 387). Zu diesem Zeitpunkt muss er mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit vom *Mutterrecht* bereits gehört haben, ja wird ihm vielleicht sogar dessen Verfasser zu Gesicht gekommen sein.

Zwischenbilanz: Entweder sind die *Sieben Legenden* doch schon ganz in Zürich entstanden; oder dann aber zu einem beträchtlichen Anteil der Arbeit daran. Dies Letztere vorausgesetzt – wenn auch noch nicht unbedingt zugestanden –, dass also der greise Keller sich in seiner Erinnerung doch nicht täuschte, müsste ihre Konzeption mindestens teilweise in eine Zeit zurückführen, da der Autor von Bachofen schlechterdings noch nichts wissen *konnte*. Wenn sich die vollendeten Texte dennoch mit Bachofen lesen lassen, und zwar nicht einfach nur in einem diskursanalytischen Sinn, dann sind die entsprechenden Anleihen unter dieser Voraussetzung einer sekundären Bearbeitung geschuldet. Genau dafür aber lassen sich an der Textgenese Indizien finden. Soweit diese durch die beiden Handschriften dokumentiert ist, deutet sie darauf hin, dass der Einfluss Bachofen'scher Theoreme erst während oder gegen Ende der Arbeit an den *Legenden* einsetzte.

4

Bei dem einen Manuskript, wie soeben gesehen bis Ende 1871 abgeschlossen, handelt es sich um eine Abschrift oder meist nur leichte Überarbeitung des anderen, durch eine Vielzahl von Korrekturen schwer lesbar gewordenen. Die ersten Seiten der ersten Legende, *Eugenia*, sind im jüngeren Autografen verloren. Erhalten ist von ihnen dafür eine saubere Abschrift fremder Hand. Sie stammt von der französischen Übersetzerin Marie Rambert, verheiratet mit einem Professor für

französische Literatur an der ETH Zürich. Aus dessen Korrespondenz mit Keller geht hervor, wie oder warum der sein „manuscrit“ zum Teil nur in Abschrift zurückbekam (XXIII.2, 385). Ein Schlingel von Junge, „*mâtin de petit garçon*“, sei schuld daran, dass ein Tintenfass umkippte, als seine Mutter aus dem Manuskript übersetzte (ebd.). Dies vermutlich, um die Zeit zu sparen, die bis zum Erscheinen der deutschen Erstausgabe noch verstreichen würde, sodass die *Légende humoristique d'un conteur allemand* denn auch noch im selben Jahr erscheinen konnte wie ihr deutscher Erstdruck.

Wie geringfügig die Neubearbeitung der älteren Manuskriptfassung auch ausfiel (XXIII.2, 15–16), so umfasst sie gelegentlich doch Erweiterungen – so um all die damals hochaktuellen Anspielungen auf den Deutsch-Französischen Krieg – und daneben auch Änderungen, die hier potenziell von Belang sind. In wenigstens einem Passus hat Keller einen oder den anderen Eingriff vorgenommen, den man ohne zu pressen seinerseits als theoriegeschichtliche Aktualisierung oder als Reflex einer, und sei es einer indirekten Bachofen-Rezeption interpretieren kann. Man glaubt den Autor in einem Moment beobachten zu können, da er das vor anderthalb Jahrzehnten Geschriebene oder vielleicht auch schon in Berlin Konzipierte nun plötzlich mit Bachofens Geschlechtergeschichte zusammenbrachte. Gemeint ist just der Passus, in dem jenes Leitwort fällt, ‚Vaterrecht‘:

Mit jedem halben Jahre wurde sie nun schöner und gelehrter, und bereits lustwandelte sie in den geheimnisvollen Irrgärten der neuplatonischen Lehren, als der junge Prokonsul Aquilinus sich in Eugenia verliebte und sie von ihrem Vater zum Weibe begehrte. Dieser empfand aber einen solchen Respekt vor seiner Tochter, daß er trotz des römischen Vaterrechtes nicht wagte, ihr den mindesten Vorschlag zu machen [...]. (VII, 338)

Das ist aber auch die einzige Partie des Gesamtwerks, in der Kellers Diktion einen dafür desto interessanteren Anschluss an die Terminologie des Bachofen'schen Mutterrechtsdiskurses gezielt sucht – oder vielleicht doch nur zu suchen *scheint*? Denn weil ‚Vaterrecht‘ ja trotz allem ein eingebürgerter Rechtsterminus des deutschen Erbvokabulars war – also anders als ‚Mutterrecht‘ oder ‚Hetärismus‘ keine Neuprägung –, den Bachofen nicht erst zu erfinden brauchte, könnte ein *Advocatus Diaboli* einem beliebt machen wollen, selbst hier noch mit einem bloßen Zufall zu spekulieren; ein bequemer, aber in diesem Fall parierbarer Einwand.

Bei einem Blick in die Handschriften erweist es sich nämlich, dass das eine Wort, das so sehr an Bachofen erinnert, erst sehr spät, sozusagen in letzter Minute in den Text der Legende gelangte, dass Keller es gewollt und dass er danach gesucht hat. Dass der Text der Erst- wie jeder anderen Ausgabe endlich so lautet, auf ‚Vaterrecht[]‘ (VII, 338), ist das Resultat eines ziemlich langwierigen und verwickelten Prozesses; und der lässt sich an den beiden erhaltenen Handschriften in actu verfolgen, ohne darin allerdings schon zu seinem Ende zu gelangen. Dieses

fand er erst in der Druckfassung von 1872, wahrscheinlich erst bei der Fahnenkorrektur (Müller 1991, 845), deren Korrekturbögen verloren sind (XXIII.2, 37). Wahrscheinlich beruhen diese auf einer ihrerseits verlorenen, vom Verlag erstellten Satzvorlage und nicht auf der erhaltenen Handschrift Kellers beziehungsweise Ramberts; weist diese doch „keinerlei Spuren der Satzerstellung“ auf (XXIII.2, 34).

Die Änderung des Wortlauts ist an dieser Stelle umso bemerkenswerter, erklärungsbedürftiger, deutungsfähiger auch, als es sich dabei um die einzig substanzielle unter allen Korrekturen des Passus handelt – soll heißen, wenn man von geringfügigen, etwa rein chronolektalen Varianten absieht. Da ist einmal die Verbalform „wurde“, für die sich Keller im Basistext des jüngeren Manuskripts entschied, indem er eine offenbar schon leicht angestaubte Lesart des älteren modernisierte, „ward“, wie er sie anderwärts stehenließ, vielleicht auch um der gattungsstilistischen Konventionen willen, oder erst in späteren Druckauflagen anpasste (XXIII.2, 41). Und da sind außerdem die „geheimnisvollen Irrgärten der neuplatonischen Lehren“ (VII, 338) beziehungsweise die Lesart der beiden erhaltenen Manuskripte, in denen hier jeweils „Irrgängen“ (XXIII.2, 74) steht, was übrigens auch der Bewegungsmetaphorik Kosegartens entspricht: „so haben Aristoteles und Platon uns *irregeführt*“ (1804, Bd. 1, 192; Hervorh. YE). Dennoch lässt sich nicht mehr mit Sicherheit entscheiden, auf wen die Abänderung zurückgeht (XXIII.2, 37), ob nur auf den Setzer oder auf den Autor selbst, der sie im anderen, etwas plausibleren Fall mutmaßlich passiv autorisiert (Woesler 1974, 473) haben wird.

Ansonsten fällt höchstens noch eine weitere Korrektur ins Gewicht. Sie betrifft eine Lesart zu „seiner Tochter“ (VII, 338). So stand es immer schon in der jüngeren Handschrift. Die ältere Handschrift hingegen hatte und hat dafür noch ein Deminutiv, „seinem Töchterchen“ (XXIII.2, 74). Dieses widerrief oder, wenn man so sagen will, reaugmentierte Keller erst, als er die ältere Handschrift anderthalb Jahrzehnte später abschrieb und an seiner Stelle eben die Normalform „Tochter“ einsetzte; das heißt zu einer Zeit, da Bachofens Überlegungen zur alten Mächtigkeit der Frau, der Mütter, aber auch der Töchter schon über den inneren Zirkel der Fachwissenschaft hinausgetreten waren. Sie kursierten nun auch international und transatlantisch unter den Interessenten, weit über Basel und die gelehrten Gesellschaften daselbst hinaus, von denen man nicht weiß, ob Keller über das vor ihnen Verhandelte auf der Zechbank bereits informiert worden war.

Ob die Restitution des ehemals ins Harmlose verniedlichten Töchterchens zu einer vollwertigen Tochter nun aber wirklich mit Bachofen zu lesen ist oder nicht, lässt sich zugegebenermaßen dennoch nur schwer entscheiden. Keinen Ermessensspielraum mehr oder einen nurmehr sehr schmalen hat man aber bei den Lesarten zu der anderen Stelle desselben Satzes, an die eben jenes Stichwort ‚Vaterrecht‘ zu stehen kam.

Wie schon angedeutet findet sich die Lesart „trotz des römischen Vaterrechtes“ (VII, 338) unter allen Überlieferungs- und Entstehungszeugen nicht vor dem Erstdruck. Die ältere der beiden Handschriften hat: „trotz der römischen Sitte“; korrigiert aus: „gegen die römische Sitte“ (XXIII.2, 74). Was hierfür in der Grundschicht der jüngeren Handschrift stand, lässt sich, weil die Autografen ihrer ersten Seiten ja wegen jenes unartigen Garçon verlorengingen, nur noch vermuten.

Ramberts Abschrift weist an der Stelle eine Sofortkorrektur der Schreiberin auf, die erste und gravierendste unter sehr wenigen. Zunächst schrieb sie einen Wortlaut nieder, der noch Wort für Wort demjenigen der älteren Handschrift entsprach: „trotz der römischen Sitte“. Diesen Wortlaut ersetzte sie dann aber durch: „trotz des römischen Rechtes“ (ebd.). Im Unterschied zu ihren übrigen Selbstkorrekturen lässt sich diese, ihre Ersetzung von „Sitte“ durch „Rechtes“, unmöglich aus einem Verleser erklären. Und dass die Übersetzerin hier den Autor eigenmächtig korrigierte, ist erst recht ausgeschlossen. Deshalb lässt der merkwürdige Befund nur eine Erklärung zu. Offenbar hatte Rambert zunächst eine von Kellers eigenen Korrekturen übersehen, die auf den autografisch erhaltenen Seiten der jüngeren Handschrift mitunter wirklich sehr verwirrtlich ausgefallen sind. Das Versehen behob sie sodann mit ihrer Sofortkorrektur, indem sie das Wort „Sitte“ (ausnahmsweise gleich doppelt, also besonders energisch) durchstrich, es durch „Rechtes“ ersetzte und das Genus des vorhergehenden Artikels der neuen Wortwahl anglich, nämlich den letzten Buchstaben dieses Artikels, „r“, mit einem „s“ überschrieb: „trotz des römischen Rechtes“. Dem entsprach denn auch ihre Übersetzung des *Frère Eugenius*: „loi romaine“ (Keller 1872, 213), und noch nicht, wie erst in der Zweitübersetzung der *Sept légendes*, die und weil sie auf der deutschen Druckfassung basierte: „droits du père“ (Keller 1921, 21).

Es muss demzufolge Keller selbst gewesen sein, der auf den verlorenen Seiten der zweiten Handschrift „Sitte“ durch „Recht[]“ (XXIII.2, 74) ersetzt hatte. Als er die ältere Handschrift nach langen Jahren überarbeitete, scheint ihm das Wort „Sitte“ nicht mehr Genüge getan zu haben. Damit aber noch immer nicht genug. Nachdem ihm Rambert die jüngere Handschrift am 25. Dezember wieder zurückgeschickt hatten (XXIII.2, 385) und bevor er sie zwei, drei Tage später an den Verleger weitersandte (XXIII.2, 17), strich Keller darin das Wort „Rechtes“ seinerseits durch. Die etwas unübersichtlich gewordene Stelle der Rambert'schen Abschrift versah er mit einem Kreuz und setzte an den Seitenrand ein weiteres Kreuz, das folglich die Funktion eines Einweiszeichens hatte. Unter diesem weiteren Kreuzzeichen setzte er mit vier eindeutig entzifferbaren Buchstaben zu einer Marginalglosse an, zweifellos zu einer nochmaligen Korrektur. Diese sollte offenbar die verworfenen beiden Varianten substituieren, „~~Sitte~~“ und „~~Rechtes~~“, brach aber mitten im Wort ab: „Vate“ (XXIII.2, 74).

Keller hat diese nachträgliche Korrektur vorerst also nicht vollendet. Stattdessen strich er den Ansatz „Vate“ in neuerlicher Sofortkorrektur seinerseits gleich wieder durch. Er ersetzte ihn durch „Elternrechtes“ (ebd.), ein im Grimm'schen Wörterbuch nicht rubriziertes und auch sonst spärlich belegtes Kompositum, zum Zeitpunkt der so lautenden Marginalglossierung, wenn überhaupt, dann nur ganz geringfügig gebräuchlicher als das erst wieder von Bachofen in höheren Umlauf gebrachte ‚Vaterrecht‘.¹⁷

Just dieses Wort jedoch, ‚Vaterrecht‘, lässt sich zweifelsfrei aus den vier Buchstaben konjizieren, mit denen Keller zu einer dritten Variante ansetzte – „~~Sitte~~“, „~~Rechtes~~“, „Vate“ (ebd.) –, um es dann eben doch augenblicklich wieder zugunsten einer weiteren zurückzunehmen, ‚Elternrecht‘. Aber auch auf diese letzte handschriftlich erhaltene Autorkorrektur der Stelle muss er zurückgekommen sein. Denn im Erstdruck lautete der Text ja dann doch wieder ganz so, wie man es bereits aus jenen vier Buchstaben konjizieren kann: „trotz des römischen Vaterrechtes“ (VII, 338); und sehr wahrscheinlich lautete er so erst seit der Korrektur der Druckfahnen.

Keller, so kann man den textkritischen Befund summieren, hat auffallend lange und beharrlich an der Stelle herumkorrigiert. Nicht nur hat er bis zu einem letztmöglichen Moment an ihr weitergearbeitet, mutmaßlich noch als er die Fahnen Korrektur las, sondern eben schon in beiden Manuskripten und sogar während der paar ganz wenigen Dezembertage noch, da deren jüngerer beziehungsweise eine partielle Abschrift desselben wieder in seinem Besitz war. Den vermutlich erst bei der Fahnenkorrektur definitiv eingesetzten Wortlaut, ‚Vaterrechtes‘, hatte er zuvor, am Rand der Rambert'schen Abschrift, bloß vier Buchstaben lang erwogen, ‚Vate‘, um ihn in der offenbar gebotenen Eile gleich wieder zu tilgen und vorderhand durch ‚Elternrechtes‘ zu ersetzen; eine ansonsten folgenlose, sozusagen erratische Variante.

5

Wie rätselhaft Kellers Marginalkorrektur letztlich auch bleiben mag, so zeigt sie eines doch mit wünschbarer Deutlichkeit. Der spätere Keller musste mit der Stelle längere Zeit ringen, bis er das endgültig richtige Wort fand. Und bis er sich definitiv dafür entschied – wobei er zwischenzeitlich eben auch noch auf eine alternative Variante verfiel, ‚Elternrecht‘ –, bedurfte es offenkundig mehr als eines Anlaufs. Sein Zögern ist vielleicht symptomatisch dafür, dass der Terminus tech-

¹⁷ Vgl. ‚Vaterrecht‘ und ‚Elternrecht‘ im *DWDS*.

nicus ‚Vaterrecht‘ damals eben erst wieder frisch aufgekommen war, schwer verfügbar, noch nicht hinlänglich selbsterklärend oder noch nicht verbreitet genug, um ihn einem breiteren Publikum ohne weiteres zumuten zu dürfen.

Scheint das Wort dem früheren, dem Keller der Fünfzigerjahre noch gar nicht zu Gebote gestanden zu haben, so floss es eben auch dem späteren in den Siebzigerjahren nicht automatisch in die Feder, sondern nur stockend, erst in einem zweiten oder dritten Schritt, nachdem er „römische[] Sitte“ zunächst einmal durch „römische[s] Recht[]“ (XXIII.2, 74) ersetzt und damit stärker auf faktische Machtverhältnisse abgehoben hatte. Weshalb es bei dieser einen Ersetzung nicht blieb, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Denkbar, dass Keller einem Missverständnis zuvorzukommen gedachte, das die zuerst vorgenommene Änderung hätte erzeugen können. ‚Römisches Recht‘, als habitualisiertes Synonym des *Corpus Iuris*, konnte oder musste auf eine kodifizierte Gesetzessammlung verweisen, während es dem Legendenerzähler doch um Mentalitäten zu tun zu sein scheint, um ungeschriebene „Sitte“,¹⁸ wie sie auch Bachofen im Blick hatte und wofür er dasselbe Wort zu verwenden pflegte, „Sitte“ in Opposition zur „geschriebenen Gesetzgebung“ (JJB 5, 112; vgl. JJB 2, 85–86). Oder ging es Keller einfach darum, gezielt Fühlung zu suchen mit der neu zirkulierenden Theorie seines Landsmannes, ohne mit ihrer Begrifflichkeit schon ganz vertraut zu sein? Schrieb er deswegen das Wort ‚Vaterrecht‘ in einem ersten Anlauf noch nicht aus?

Wie dem auch sei: Auf jeden Fall machte Keller erst in der Druckfassung mit der Variante Ernst, die so sehr an Bachofen erinnert und zu der er zunächst nur angesetzt hatte, um sie fürs Erste gleich wieder zu verwerfen. Die Handschriften sprechen folglich dafür, dass sich der greise Keller doch nicht so ganz in seiner Erinnerung täuschte, als er die Anfänge seines Legendenzklus auf seine „Berlinerzeit“ (GB III.2, 45) zurückdatierte; und sie sprechen eher dagegen, dass er die erste wie wohl auch die anderen *Legenden* im Wissen um Bachofens Theorie schon konzipiert hatte, das hieße: erst in Zürich, wo und als er mit Intellektuellen wie Köchly oder Burckhardt Umgang pflegte. Die jüngste Textschicht der jüngeren Handschrift und namentlich die Stelle, an der das Stichwort ‚Vaterrecht‘ fällt oder vielmehr eben die längste Zeit gerade *nicht* fiel, erweckt indessen doch auch den Anschein, als habe der spätere Keller von der Bachofen’schen Mutterrechtstheorie sehr wohl noch erfahren, über welche Kanäle auch immer – am ehesten im Umkreis der Antiquarischen Gesellschaft, wenn denn nicht bereits an den mit Burckhardt durchzechten Abenden –, und als habe er endlich selber schon bemerkt, wie leicht sich seine *Legenden* in diese Theorie einlesen ließen.

¹⁸ Vgl. Lange (1876, 4–7 und 103); zur Macht des *paterfamilias* Lange (1876, 107–114, 128–129 und 143); zu Kellers Interesse daran vgl. Müller (1991, 845).

Hiermit wäre Keller den Interpreten und Interpretinnen seines Œuvres um mehr als ein Jahrhundert voraus gewesen, einen so profunden Bachofen-Kenner wie Walter Benjamin mit eingeschlossen, dem dergleichen bei Franz Kafka durchaus nicht entging.¹⁹ Im Grunde genommen hätte er die heute am nächsten liegende Antwort auf die Frage antizipiert, warum sich seine *Legenden*, und natürlich nicht nur sie, so oft mit Bachofen'schen Theoremen berühren. Erklären lassen sich solche Berührungen am nach wie vor einleuchtendsten mit der Eigengesetzlichkeit des Diskurses (Frank 2002, 432), dem seine Teilnehmer Rücken an Rücken weit mehr unterworfen sind, als dass sie ihn autonom hervorbrächten.

Wem das als Erklärungsangebot nicht genügt, dem bliebe immer noch das Supplement einer sozusagen parallelbiografischen Methode, will sagen ein Rückgriff auf den individualpsychologischen Ansatz, wie er sich an Keller seit den Anfängen der psychoanalytischen Literaturwissenschaft bewährt hat, von dem Bachofen aber weitgehend verschont blieb. Angesprochen sind damit Kellers und Bachofens *biographies érotiques* oder vielmehr das hier wie dort lange beziehungsweise lebenslängliche Ausbleiben sexueller Erfüllung. Beider Lebens- und Leidensgeschichten gleichen sich in nur einem einzigen, dafür umso frappanteren Punkt (Elsaghe 2019, 375–377). Beide machten sie seriell kränkende Erfahrungen mit der Männerwahl und bekamen sie so ein übers andere Mal die Macht ‚der‘ Frau an Leib und Seele zu spüren.

Literatur

- Amrein, Ursula. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. Bern u. a.: Peter Lang, 1994.
- Amrein, Ursula (Hg.). *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., revidierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018.
- Anton, Herbert. *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden‘ und im ‚Sinngedicht‘*. Stuttgart: Metzler, 1970.
- Bachofen, Johann Jakob. *Antiquarische Briefe vornemlich zur Kenntniss der ältesten Verwandtschaftsbegriffe*. Straßburg: Trübner, 1880–1886.
- Bachofen, Johann Jakob. *Gesammelte Werke*. Hg. Karl Meuli. Basel: Schwabe, 1943–2020. [JJB]
- Beck, Carl. *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘*. Berlin: E. Ebering, 1919.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977a. 283–295.
- Benjamin, Walter. „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.2. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977b. 409–438.

¹⁹ Vgl. Benjamin (1977a; 1977b, 428–429); Nowotny (2018, 87).

- Böschstein, Renate. „Pankraz und sein Tier. Zur Darstellung psychischer Prozesse um die Mitte des 19. Jahrhunderts“. *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. In Honour of her 70th Birthday*. Hg. Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood, 1979. 146–158.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon, 1949.
- Delehaye, Hippolytus, Paulus Peeters und Mauritius Coens (Hg.). *Acta Sanctorum Novembris*. Bd. 2.2. Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronymianum. Brüssel: o. V., 1931.
- „Damenwahl“. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://www.dwds.de> (15. April 2023).
- „Elternrecht“. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://www.dwds.de> (15. April 2023).
- „Manneswahl“. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://www.dwds.de> (15. April 2023).
- „Vaterrecht“. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://www.dwds.de> (15. April 2023).
- Elsaghe, Yahya. „Philine Blaüte. Zur Genese und Funktion mythologischer Reminiszenzen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1992): 1–35.
- Elsaghe, Yahya. „Gottfried Kellers frühe Seldwyler Novellen und Johann Jakob Bachofens Matriarchatstheorie“. *Wirrendes Wort* 69.3 (2019): 363–377.
- Elsaghe, Yahya. „Hebräer? Das Gesetz, der Nationalsozialismus und Thomas Manns Bachofen-Rezeption“. *Thomas Mann Jahrbuch* 33 (2020): 159–176.
- Elsaghe, Yahya. „Frau Regula Amrain et al. Katholizismus, Antikatholizismus und Urreligion in Gottfried Kellers Erzählwerk“. *Wirrendes Wort* 72.2 (2022): 263–291.
- Eßlinger, Eva. „Anabasis. Anmerkungen zu Gottfried Kellers Legionärsnovelle *Pankraz, der Schmoller*“. *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Hg. Michael Neumann u. a. Stuttgart: Metzler, 2017. 118–137.
- Fauth, Wolfgang. *Aphrodite Paraklyptusa. Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens*. Mainz, Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Steiner, 1966.
- Frank, Gustav. „Der ‚Mythos vom Matriarchat‘ als realistische Reaktion auf Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Gutzkow, Hebbel, Wagner und anderen“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 2002. 409–439.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. Hg. i. A. der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau, 1887–1997.
- Green, Martin. *The von Richthofen Sisters. The Triumphant and the Tragic Modes of Love. Else and Frieda von Richthofen, Otto Gross, Max Weber, and D. H. Lawrence, in the Years 1870–1970*. New York: Basic Books, 1974.
- „FAST“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. München: dtv, 1984. Bd. 3. Sp. 1348–1350 [Leipzig: Hirzel, 1862. Bd. 3].
- „FRAUENZIMMER“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. München: dtv, 1984. Bd. 4. Sp. 83–87 [Leipzig: Hirzel, 1878. Bd. 4. Abt. 1. Teil 1].
- „GROSZMANN“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. München: dtv, 1984. Bd. 9. Sp. 561–562 [Leipzig: Hirzel, 1935. Bd. 4. Abt. 1. Teil 6].
- Hederich, Benjamin. *Gründliches mythologisches Lexicon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986 [Leipzig: Bleditschen, 1770].
- His, Eduard. „Geschichte der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel im ersten Jahrhundert ihres Bestehens. 1836–1936“. *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 35 (1936): 2–88.

- Howald, Ernst. „Nachwort“. Johann Jakob Bachofen. *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Hg. Ernst Howald. Basel: Schwabe, 1954. 505–569.
- Jacobus a Voragine. *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*. Hg. Th[eodor] Graesse. Dresden, Leipzig: Arnold, 1846.
- Janssen-Jurreit, Marielouise. *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*. München, Wien: Hanser, 1976.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- [Keller, Gottfried]. „o. T.“. *Chronik der Kirchgemeinde Neumünster*. Hg. Gemeinnützige Gesellschaft von Neumünster. Zürich: Selbstverlag, 1889. 430–433.
- Keller, Gottfried. „Légendes humoristiques d'un conteur allemand“. *Revue des deux mondes* 42.99 (1872): 211–224.
- Keller, Gottfried. *Sept légendes*. Übers. J[acques]-G[abriel] Prod'homme. Paris: Rieder, 1921.
- Köchly, Hermann. *Gesammelte kleine philologische Schriften*. Bd. 2. Libelli Vernacule Scripti. Hg. Gottfried Kinkel, Ernst Böckel. Leipzig: Teubner, 1882.
- Kosegarten, Ludwig Theoboul. *Legenden*. 2 Bde. Berlin: Voß, 1804.
- Lange, Ludwig. *Römische Alterthümer*. Bd. 1. Einleitung und der Staatsalterthümer erster Theil. Berlin: Weidmann, ³1876.
- Meuli, Karl. „Nachwort“. Johann Jakob Bachofen. *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Das Mutterrecht. Zweite Hälfte. Hg. Karl Meuli. Basel: Schwabe, 1948. 1011–1128.
- Müller, Dominik. „Kommentar“. Gottfried Keller. *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 6. Sieben Legenden. Das Sinngedicht. Martin Salander. Hg. Dominik Müller. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 790–1203.
- Neunzehnter Bericht über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft (Gesellschaft für vaterländische Alterthümer) in Zürich. Vom November 1862 bis Dezember 1863*. Zürich: Bürki, 1864.
- Nowotny, Joanna. „Sumpfgeschöpfe‘ und ‚dunkle‘ ‚Mädchenzimmer‘. Geschlechtermythen bei Bachofen und Kafka“. *Matriarchatsfiktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Ulrich Boss, Yahya Elsayge, Florian Heiniger. Basel: Schwabe, 2018. 87–111.
- „Pr[otokoll] der VII. Sitzung vom 16. Januar 1862“. Antiquarische Gesellschaft in Zürich (Staatsarchiv des Kantons Zürich: W 13 AGZ 161 4).
- Schwab, Gustav. *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern*. Stuttgart: Liesching, 1838–1840.
- Surius, Laurentius. *De probatis sanctorum historiis*. Bd. 6. Sanct[us] mensium Novembris et Decembris. Köln: Gerwin Calenius und Arnold Quentel, 1575.
- Vollmer, Wilhelm. *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen. Eine gedrängte Zusammenstellung des Wissenswürdigsten aus der Fabel- und Götter-Lehre aller Völker der alten und neuen Welt*. Stuttgart: Hoffmann, 1836.
- Voß, Stefan. *Männlichkeit und soziale Ordnung bei Gottfried Keller. Studien zu Geschlecht und Realismus*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019.
- Wilby, Jason B. „Gottfried Keller: Ein ‚verqueerer‘ Realist? Über die Funktion geschlechtsspezifischer Verkleidung in Kellers Erzählungen“. *Jahrbuch für internationale Germanistik* 44.1 (2013): 129–145.
- Woesler, Winfried. „Textkritik (Edition)“. *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Hg. Diether Krywalski. München: Ehrenwirth, 1974. 471–475.
- Wysling, Hans (Hg.). *Gottfried Keller. 1819–1890*. Zürich, München: Artemis, 1990.

Gabriel Trop

Keller's Nature-Philosophy

1 Keller's Aesthetics of Nature-philosophy and the Perversion of Individuation

Certain difficulties attend the attempt to define or establish discrete boundaries to the domain of nature-philosophy ('Naturphilosophie'), perhaps because its primary subject, nature itself, while internally differentiated and individuated, posits a field of productivity that is without limits. The symbolic operations of nature-philosophical thought, the main tendencies of which were established by Friedrich Schelling in *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) and continued to develop throughout the nineteenth century, nevertheless leave their traces in concrete discursive and imaginative forms. They pervade the works of Gottfried Keller.

While there is no evidence that Keller ever read or engaged with Schelling's work itself, the aesthetic and conceptual transformations of the metaphysics of nature-philosophy are preserved in works with which Keller was intimately familiar: in those of Johann Wolfgang Goethe, Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Ludwig Tieck, but also in Ludwig Feuerbach's *Vorlesungen über das Wesen der Religion* (1851).¹ The philosophical programme of nature-philosophy, as it precipitates into aesthetic form in Romantic and post-Romantic literature, posits an ontological ground of becoming in order to explore forms of individuation invested with a substantial deviant potential. Multiple works by the aforementioned German Romantics and by Goethe, above all in *Die Wahlverwandtschaften* and *Faust II*, engage with and critically reflect upon the implications of nature-philosophical thought. Strands of Keller's work belong to this genealogy inasmuch as they preserve the aesthetic operations associated with the metaphysics of nature-philosophy.

One can find in Keller's texts tendencies in which an ontological ground of being – conceptualized as an unbounded restlessness – is often paralyzed or frozen, incapacitated.² Keller articulates the formula for this state in various guises, for example, in the poem *Verlor'nes Recht, verlor'nes Glück* as "Der erstarrten

1 Downing draws attention to aesthetic operations aligned with nature-philosophy (2018, 26–27).

2 This contribution thus coheres with what could be called an ontological turn in recent research on realism. For some significant examples, see Berndt (2021); Kammer/Krauthausen (2020); Pierstorff (2022).

Unruh' Bild" (X, 119),³ also found in the second version of *Der grüne Heinrich*. Keller's fascination with being buried alive, as in the 1846 cycle *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*, or in the reworked cycle *Lebendig begraben* in the *Gesammelte Gedichte* of 1883, aligns with his attraction to a primordial nature-philosophical dynamic, one in which life can, in exceptional moments, suspend the propulsion of a developmental process and linger in a state of frozen potentiality. Walter Benjamin was drawn to Keller's petrified unrest as the formula for Charles Baudelaire's concept of life, which, in its tendency toward allegory, seems to exhibit no development (Benjamin 1982, 414); operations associated with the inorganic, for example, in the phenomenon of petrification, become paradoxically constitutive of the domain of life, a domain from which such operations are typically excluded.

The dynamic of petrified unrest, far from a mere negative thought-image, in its very refusal of development and by virtue of the ineliminable inorganic remainder within the organic, becomes invested with a disruptive potential inasmuch as it introduces a caesura of counter-possibility into the seemingly ineluctable forward motion of individual and historical trajectories. Keller's exploration of this natural dynamic takes place through a series of textual individuation experiments in which the incapacitation of individuated figures generates its own paradoxical aesthetic potentiality.

The potentiality of this incapacitation of figures, caught in the symbolic paralysis of petrified unrest ('erstarrte Unruhe'), appears above all in zones of semi-otic-symbolic liminality. Keller's nature-philosophical ontology generates figures that cannot be perfectly integrated into a stable normative order, whence their restlessness, but that also cannot set themselves in direct opposition to this order, whence their symbolic rigidity. Heinrich Lee (*Der grüne Heinrich*), Sali and Vrenchen (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), and Musa (*Das Tanzlegendchen*) disclose this pattern as a persistent feature of Keller's works. Through such figures, Keller's nature-philosophical aesthetics explores perverse forms of individuation in the sense described by Gilles Deleuze in *The Logic of Sense*, transposed onto a semi-otic-imaginative plane:

What is perverse is precisely this objective power of hesitation in the body: this paw which is neither left nor right; this determination by fits and starts; this differentiation never suppressing the undifferentiated which is divided in it; this suspense which marks each moment of difference; and this immobilization which marks each moment of the fall. (1990, 281)

³ Lyon draws on this concept, and above all Benjamin's association of the concept with allegory, in his analysis of *Martin Salander* (2013, 193–198).

2 Symbolic Transformations of Nature-Philosophy

To grasp the manner in which Keller's nature-philosophical ontology becomes a source of aesthetic individuation first necessitates a description, in a cursory and somewhat simplified manner, of nature-philosophy as it drifts into the symbolic forms with which Keller was acquainted. Nature-philosophy in Schelling's early works aims to construct a metaphysics of nature through the forces of polarity in physics and chemistry, for example, as manifest in light, warmth, electricity, and magnetism. The boundlessness of oppositional forces – attraction and repulsion, gravity and light – constitutes the physical matrix from which differentiated entities, including the consciousness of the ego, emerge. Schelling thereby construes nature as an unconditioned process antecedent to consciousness that makes consciousness possible: a transcendental-material *a priori* as a source of individuations. There is a restorative dimension to nature-philosophy inasmuch as it seeks to heal the alienation of consciousness from nature by revealing consciousness to genetically emerge from the same physical forces that constitute all individuated forms; but there is also a disruptive dimension to nature-philosophy, namely to overturn, or at least to relativize, the anthropocentric impulses intrinsic to philosophies of subjectivity and thus to profoundly decenter human experience. Nature-philosophy provides an impetus for experiments in individuation: It conceptually analyzes those individuated forms most capable of disclosing or harnessing generative and destructive forces that are themselves absolute, i. e., unconditioned ('unbedingtr').

One of the moments in which an underlying ontological dynamic informed by nature-philosophy emerges in *Der grüne Heinrich* occurs in the wake of an encounter between the protagonist and the works of Goethe (Downing 2018, 291). After having immersed himself in Goethe's writings, Heinrich develops a formula that encompasses a principle of individuation and a process of normalization that applies to all beings: "Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Theil von ihr sie widerspiegeln will" (XII, 17). Heinrich's ontological insight culminates in a speculative operation – one based on reflection and imitation, "widerspiegeln" – that aims at a symbolic optimization: the elevation of the form of life that most accurately mirrors and channels the internal natural dynamic of becoming. The insight into ontological order, even if it appears to culminate in a stabilizing and normalizing injunction, produces an alienating filter through which the world appears to the protagonist: "Es kam mir nun Alles und immer neu, schön und merkwürdig vor" (XII, 16). The speculative mirror in which all things are grasped or illuminated thus produces non-standard forms of intelligibility.

Even the articulation of the principle ('Ruhe in der Bewegung') indicates a potential for internal tension characteristic of the metaphysics of nature-philosophy. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's nature-philosophy in the second volume of his *Enzyklopädie* approaches nature as a realm dominated by necessity ('Notwendigkeit') and contingency ('Zufälligkeit'), and thus as the most obstinately inhuman field of appearances for which the human being must give an account and which it must integrate into its own manifestation of freedom; the inorganic opacity of the stone thus develops into the concept, just as the concept then recursively grasps the stone as the condition of its own development: "die Steine schreien und heben sich zum Geiste auf" (Hegel 1970, vol. 9, 25). When Hegel approaches nature through mechanics, physics, and organics, he grapples with an intransigent domain progressively set into motion, enlivened, through the movement of the concept itself.

Nature nevertheless harbors a potential for resistance to the concept in the form of its alienness; Hegel's nature-philosophy grasps "die Idee in der Form des *Andersseins*" (Hegel 1970, vol. 9, 24). One of the most important functions of nature is thus to inhibit the progress of the concept and produce a counter-tendency, the *unconscious* of thought itself, within the movement of thought. In his *Encyclopedia*, Hegel writes (not quite faithfully to Schelling): "Wir müßten demnach von der Natur als dem Systeme des bewußtlosen Gedankens reden, als von einer Intelligenz, die, wie Schelling sagt, eine versteinerte sei" (Hegel 1970, vol. 8, 81). Nature as a system of petrified intelligence, were it to be made the speculative foundation of forms of individuation or models of selfhood, would itself produce petrified beings: beings paralyzed amidst the seeming propulsion of natural unfolding. Keller's 'erstarrte Unruhe' gives another name to this dynamic, without necessarily consciously alluding to Hegel's account of nature as 'versteinerte Intelligenz.'

The most significant impulses for Keller's ontology of petrified restlessness are to be found, however, neither in Hegel nor in Schelling, but in the transformation of nature-philosophy that takes place in Feuerbach's *Vorlesungen über das Wesen der Religion*.⁴ It is well known that Feuerbach's earlier work seeks to invert Hegel, to stand him on his head. Whereas Hegel, according to Feuerbach, begins with the identity of thought and being – thus with an operation of abstraction from being that would make it commensurate with thought – Feuerbach takes his point of departure from the concrete human form of life. For Feuerbach, discursive codifications such as one finds in theology or in the speculative philosophies of Spinoza, Schelling, and Hegel represent derivative forms that fail to grasp the inception of

⁴ For the importance of Feuerbach to Keller, and above all to *Der grüne Heinrich*, see Amrein (2009). I am concerned less with the atheism of the text in reference to Christianity, and more with the antecedent, but still residually living forms of uncanny pagan religiosity that provide impulses in Keller's texts toward non-standard forms of individuation.

the sacred from a pre-conceptual field of embodied sensations, imaginations, projections, and materializations of subjective drives.

Feuerbach's *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, albeit obliquely, similarly transform and concretize the basic operations of Schellingian nature-philosophy (Cornehl 1969). Feuerbach re-describes the absolute of nature as the manifestation of a 'feeling of dependency,' an 'Abhängigkeitsgefühl.' What is, for Schelling, the *a priori* of nature-philosophy thereby becomes embodied, translated into a primordial affective relation. The material realm of nature as unconditioned in Schelling drifts into a concrete condition in Feuerbach's thought, that which the human being first confronts in its most primordial encounter with reality. Like Jacques Lacan's psycho-analytic register of the real, Feuerbach's conception of the real of nature has a distinctively traumatic character, one that functions as a source, qua condition, with which imaginary and symbolic resources interact: "das Wesen, welches der Mensch voraussetzt, worauf er sich notwendig bezieht, ohne welches weder seine Existenz noch sein Wesen gedacht werden kann, dieses Wesen, meine Herren, ist nichts anderes als die Natur" (Feuerbach 1967, 27). Feuerbach's anthropology thus folds the non-human exteriority of nature into the internal structure of the human; conceptual discursive forms, such as theology, thus depend equiprimordially not merely on the projections of the human subject (*anthropos*), but also on the domain of extra-human nature (*physis*), as physiology, through which this subject first gains self-awareness: "Wenn ich daher meine Lehre zuvor in den Satz zusammenfaßte: Die *Theologie ist Anthropologie*, so muß ich zur Ergänzung jetzt hinzusetzen: *und Physiologie*" (1967, 28). Feuerbach qualifies physiology as follows: "hier nicht in dem engeren Sinne, den sie jetzt hat, sondern in ihrem alten universellen Sinne, worin sie überhaupt die Naturwissenschaft bedeutete" (1967, 28). Nature – as physiology, i. e., as knowledge of nature – becomes the ultimate cause and foundation of the human being, the ground from which it originates; it can initially confront this exteriority as alien, hostile, or benevolent. The human being then concretizes these positive or negative affects in corresponding theogonic forms through processes of objectification ('Vergegenständlichung').

Feuerbach's description of religion – and above all, the natural religion ('Naturreligion') of heathenism – condenses, concretizes, and transforms the metaphysical operations of nature-philosophy into affective fields and embodied forms. Feuerbach reconceptualizes religion, in contrast to theological or speculative abstraction, as a lived fundamental ontology of nature, "inwiefern [die Religion] nichts anderes ausdrückt als das Gefühl der Endlichkeit und Abhängigkeit des Menschen von der Natur" (1967, 42). Primordial affects such as fear, gratitude, and love become externalized as gods of nature; for example, the fear of death, as a sense of dependency on a natural object that has the power to annihilate one's being, projects itself in

an external form as the god of that which one fears, “die Gottheit des Gewitters, des Blitzes und Donners” (Feuerbach 1967, 35).

More importantly, Feuerbach establishes a concept of ‘Naturreligion’ that is not merely historicized, grasped as belonging to a primordial pagan past, but as a religious form capable of being realized in the horizon of the present. Feuerbach writes: “Ich selbst, ob ich gleich Atheist bin, bekenne mich offen zur Religion in dem angegebenen Sinne, zur Naturreligion. Ich hasse *den* Idealismus, welcher den Menschen aus der Natur herausreißt; ich schäme mich nicht meiner Abhängigkeit von der Natur” (1967, 44). The exteriority of nature, when integrated into religious practices in a metabolism between nature and human, becomes a source for individuated forms of human life that re-cognize dependency as a potential for development rather than as a limitation on autonomy. Feuerbach simultaneously frames pagan forms of ‘Naturreligion’ as more primordially sensuous and affectively charged than their Christian successors. The afterlife of pagan religious forms of ‘Naturreligion’ in the present thus becomes commensurate with the upsurge of a nature-philosophical Real: a sensuous and affective response to an uncontrollable exteriority that codified theological forms, above all in Christianity, seek to either suppress or sublimate.⁵ ‘Naturreligion’ as thus conceptualized transforms the speculative operations of nature-philosophy into lived practices by integrating the affectively charged relation to an exteriority, an absolute dependency on nature, into the folds of human consciousness. It is precisely this transformation from ontology to an embodied way of life, from ‘Naturphilosophie’ to ‘Naturreligion,’ that Keller posits as a generative source for non-standard individuations in his work.

3 Three Modes of Nature-Philosophy in Keller’s Work

Although the encounter with Feuerbach proves decisive for Keller’s intellectual development, he was nevertheless attracted to nature-philosophical thought before this encounter. There are at least three different modes in which nature-philosophy surfaces in Keller’s works, some of which harmonize with Feuerbach’s religious recontextualization of nature-philosophy, some of which must be considered as independent and experimental approaches to nature as something un-

⁵ See, for example, Strowick’s claim, ‘the real with which realism is concerned is the real’ (2019, 11); and also, further developing this claim in the individuated form of grass, Berndt (2021, 425).

conditioned that moves through conditioned, individuated forms. These three different modes approach nature as agent, as discourse, and as ground.

First, nature can appear as subject, primarily in the sense of narrative subject, akin to a force personified as a character, but also in the sense of an agential power of action distributed across forms coded as natural. Nature as agential subject can appear in the movements of material-physical elements or in a network of elements that discloses a metaphysical or ontological order. Like Feuerbach in his later lectures, Keller approaches the primordially of natural phenomena (*physis*) as a background against which the human being (*anthropos*) and its rituals take shape.

This conception of nature comes to light in an early work, *Das Gewitter* (1838), in which a storm condenses, mediates, and redirects natural forces, gathering “seine belebenden u tödtenden Kräfte” (XVI.1, 180–181). The storm functions as a zone of de-differentiation along a matrix of oppositions, simultaneously human (anthropomorphized) and inhuman (monstrous), familiar and uncanny, contingent and necessary, destructive and generative. The narrative interprets the decimation wrought by electrical discharge as mythological-sacrificial violence; the text's central gesture thus recodes traumatic annihilation, the death by lightning of a farmer's family and the burning of his house, as part of a natural process that must destroy life to renew vegetative, animal, and ultimately human and social orders. It symbolically transforms the contingency of a sudden and unpredictable upsurge of violence into a recursive structure of sacrality – the storm as the word of God, and the words of God as storms – through the semantics of sacrifice (‘Opfer’). The sacrifice of life makes space for life; such is the nature-philosophical theodicy of the storm.

The chain of narrative events is crowned by the emergence of subjectivity in the final sentence, a first-person narrator for whom the material-physical manifestation of the sacrificial logic suffusing the narrative can be duplicated in dream logic, transposed to the realm of the unconscious. After the catastrophe, the first-person narrator declares: “[Ich] will [...] mich mit genußerfülltem, beinahe zu vollem Herzen aufs Lager werfen und im Traume den göttlichen Tag zum zweiten Mahl erleben” (XVI.1, 200–201). It is worth reflecting on the sudden emergence of a first-person narrator, a subjective ego, from the preceding seemingly impersonal narration in which nature is the main subject. Equally of note is this first-person narrator's desire to repeat the traumatic-salvific event in the world of the dream. The moment at which nature and subjectivity become isomorphic with respect to one another takes place when the mythical-sacrificial cycle is integrated into the structure of the unconscious. The event of the storm – and the attendant naturalization of mythic violence, or the recoding of mythic violence as law – thus never comes to an end, as its repetition becomes trans-

planted into the recesses of the mind. When the residue of ambiguity in *Das Gewitter*, both as event within the text and as the text itself, or what Benjamin calls the “Erfahrung unfäßbarer Naturzweideutigkeit” (1974, 150) in his description of the daemonic, is folded into the experience of the unconscious in a dream, it is impossible to suppress the possibility that the entire nature-philosophical experiment represents the misfiring of a vitalistic process concretized in the final word of the text: ‘verleben’ becomes ‘ver-leben.’

Second, nature-philosophy can appear in Keller’s works as a particular discursive formation, one that claims to deliver a grammar of appearances that spreads into the aesthetic texture of the real mediated through empirical knowledge. Such traces of nature-philosophical thought, which emerge concomitantly with Keller’s contact with Spinoza through the lectures of Hermann Hettner, can be detected in the education chapters (‘Bildungskapiteln’) of *Der grüne Heinrich* (Amrein 2016, 284–285). In the lectures recounted in these chapters, Heinrich encounters a Goethean-inflected teleological purposiveness of natural productivity as it moves through and shapes organs of sense perception, organs that then recursively grasp their own conditions of emergence in a constant sensuous circulation and transformation of matter and spirit: “Das Licht hat den Gesichtssinn hervorgerufen, die Erfahrung ist die Blüthe des Gesichtssinnes und ihre Frucht ist der selbstbewußte Geist; durch diesen aber gestaltet sich das Körperliche selbst um, bildet sich aus, und das Licht kehrt in sich selber zurück aus dem von Geist strahlenden Auge” (XII, 237–238). This version of a nature-philosophical ontology culminates in an affirmative positivism, in the doctrine that, “[w]enn man den Dingen in’s Gesicht sieht [...], so ist Nichts negativ, sondern Alles ist positiv” (XII, 245). However, this discursive representation of nature-philosophical thought – the positivity of which, in this formulation, does not fit the perverse processes of individuation and aborted formations that characterize Heinrich’s own destiny – differs from the more primordial and submerged nature-philosophical ontology that suffuses Keller’s aesthetic heterocosm, to which I now turn.

The third mode of nature-philosophy in Keller’s texts approaches nature neither as subject (first mode), nor as discourse (second mode), but as ground, and thus as a source for textual operations that link figure to ground or allow a figure to emerge from a ground. The exploration of relations between individuated figure and ontological ground is a persistent concern of *Der grüne Heinrich*, and perhaps Keller’s work broadly conceived. This circulating movement from figure to ground back to figure is explicitly formulated at the intersection of aesthetics and nature-philosophy in the fourth book of the novel. The musculature and skin of the reproduction of the Borghesian Gladiator, in which “Zusammenziehen und Ausdehnung [...] sich in Einem Momente [vereinigten]” (XII, 227), is riven with agonistic tensions that initiate a movement from surface to depth, from form to

structure. The aesthetic encounter with this object stimulates a desire within Heinrich to find in empirical inquiry and the physical morphology of the human being (anatomy) an overarching schema of metaphysical intelligibility (the freedom of the will). Any such freedom of the will is arguably overwhelmed over the course of the novel by the more primordial ontological pattern of petrified restlessness. And yet, this aesthetic object nevertheless draws Heinrich to move from physics to metaphysics; he finds himself propelled by a desire “die Erscheinungen, welche sich auf dieser bewegten Oberfläche zeigten, in ihrem Grund und Wesen näher zu kennen” (XII, 230). The exploration of connections between surface figures and ground is no mere motif or stage in a process of character development; it constitutes, rather, a fundamental operation in Keller's speculative – or perhaps more accurately, counter-speculative – aesthetics (Rocks 2022).

Those who Feuerbach calls speculative philosophers – referring, above all, to Hegel and Hegelian philosophy, but Schelling would be included in this category as well – pursue forms of thought in relation to mirroring operations. The basic formula of Hegelian substance as subject could thus be compressed into chiasmatic inversions whose very form recalls the logic of the mirror: “*Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist*” (Hegel 1970, vol. 3, 145). The conceptual explication of these speculative dynamics nevertheless ramify to encompass the entire field of intelligible beings, each grasped according to their conceptual order, such that only the complete text itself or series of texts, unfolding in time, could become an adequate speculative mirror; the spatiality of the mirror is thus temporalized through the concept, made sequential as text. Formulations in *Der grüne Heinrich* invoke this speculative paradigm, albeit posited as a normative ideal rather than a textual-philosophical genre: “Glücklich aber, wer in seinem Lande ein Spiegel seines Volkes sein kann, der nichts widerspiegelt, als dies Volk, indessen dieses selbst nur ein kleiner heller Spiegel der weiten lebendigen Welt ist!” (XII, 461). The happy individual is nothing more than a reflective surface itself, the projection of a subject whose happiness consists in the multiplication and inward folding of further reflective procedures. The fantasy of happiness thus described consists in a perfect symbolic fit, without remainder, between individual and collective. The collective in turn mirrors the world; and the individual appears as nothing more than a nested cosmological mirror.

Keller establishes the speculative project of the mirror, the attraction to its specious depth, in order to ultimately resist its pull and break the nesting of reflective surfaces. If the mirror seeks to bind the individual into a larger whole through its promise of one *logos* with multiple levels of articulation – individual, nation, cosmos – the aesthetic act stakes out a place in which such analogical speculation is refused absolute dominion. Keller thus shatters the speculative mirror in *Der grüne Heinrich*: “So war nun der schöne Spiegel, welcher sein Volk widerspiegeln wollte,

zerschlagen und der Einzelne, welcher an der Mehrheit mitwachsen wollte, gebrochen” (XII, 465). The breaking of the speculative mirror does not simply indicate failure; it simultaneously points to a liberation, albeit an ambivalent one. What is liberated is the energy of an obscure ground, an anteriority or an exteriority, that cannot be taken up into the play of appearances but whose presence is nevertheless intimated within appearances. This dark and ungovernable ground of nature remains in appearances as something ineliminably foreign within the real that impedes the speculative closure of the symbolic gap between subject and collective, individuated, particular form and systemic, universal process. The persistent index of that which lies outside the symbolic codes of representation – for example, a chaotic rotary motion that wells up from the depths, or an excess of sensuous vitality or affective amplification as it surfaces in forms of ‘Naturreligion’ – becomes the source of a perverse power of deviation: a power that cannot be channelled into a speculative frame seeking to bring appearances into a coherent or cohesive picture.

4 Individuation Experiments

Keller’s works draw upon nature-philosophical operations – pervasive material and semiotic patterns expressive of an underlying order of beings – that become the basis of counter-speculative forms of individuation. *Der grüne Heinrich* thus posits normative paradigms in order to ultimately express a power of deviation from these patterns of being. Among such positive paradigms are to be counted: “Ruhe in der Bewegung” (XII, 17), which Heinrich associates with Goethe; the prioritization of forward motion (“es giebt nur Eine wirkliche Bewegung, diejenige nach vorwärts” [XII, 257]); or the nested mirroring of individual, nation, and cosmos discussed above.

Keller’s counter-paradigm to these normative models is that of paralyzed restlessness, ‘erstartete Unruhe,’ which names the fundamental ontological dynamic from which Heinrich’s own patterns of individuation emerge. The alienness that results from states of paralyzed restlessness does not indicate a deviation from nature or a mere aborted form, but signals a constitutive tension that inheres within the very system of nature – one which, as is typical for nature-philosophical discourse, is encoded in empirical scientific knowledge. When Heinrich admires the circulatory system in comparison to the functions of the nervous system – “ohne mystisch zu sein” (XII, 242) – he uncovers the symbolic relation between element and system, motion and the immovable, as an exemplary instance of the restlessness in paralysis that permeates the human body: “Das schöne rothe Blut, sicht-

fühl- und hörbar, unablässig ungetrieben und wandernd, gegenüber dem unbeweglichen, still verharrenden und farblosen Nervensystem, welches doch der allgegenwärtige und allmächtige Herr der Bewegung ist" (XII, 242).

The nervous system relates to the circulatory system as sovereign to subject, creator to creature, prime mover to that which is moved. The human body fuses oppositional aesthetic and anaesthetic tendencies, disclosing a tension between the circulatory system, beautiful, colorful, sensible, audible, in motion, in relation to the immoveable, static, and colorless network of nerves. The nervous system is then scaled upwards into socially conditioned and disciplinary modalities, while the energy of desire as manifest in the circulatory system pushes back against these conditions. The upsurge of an internal circulatory energy comes to light when Heinrich, carefully observed by an "Exerciermeister" (XII, 103) and subject to discipline in its most tightly regulated form, is performing military drills, but catches sight of the unruly object of his desire (Judith). He is immediately fixed in restless paralysis: "das Herz schlug mir gewaltig, während ich mich nicht regen noch rühren durfte" (XII, 104). This condition, indicative of a dissonance between static surface and internal agitation, produces a rift between subject and system; this dissonance manifests itself by connecting an external stimulus (Judith) to an internal aesthetic countercurrent of vital energy (blood).

The most basic form of the countercurrent to that of normative and normalizing speculative paradigms is that of the vortex, the 'Wirbel,' whose rotation is produced by contrary forces that simultaneously hold a figure in place and make it into an emblem of chaotic and dynamic motion. The figure of the vortex appears as the material and semiotic manifestation of a deviant potential – through the production of paralyzed restlessness – which functions equally as a matrix of aesthetic representations at the outset of *Der grüne Heinrich*. This vortex is found at the source, in the repetition of a process the protagonist describes as his "liebste Knabenspiel" (XI, 21). As a boy, he would drop a "Blatt oder eine Blume in die verborgene Quelle" of a water chamber that feeds water into a fountain in the city; he would then follow this object as it traveled along streams and waterways, until "das Zeichen aus der Röhre in das Becken sprang" (XI, 21). The flower or leaf, already generically associated with the process and materiality of writing and explicitly invested by Heinrich with a sign-character, establishes a semiotic regime that travels along currents, tracing the trajectory of a figure carried from periphery to center, from nature to culture, from origin to *telos*. As an adult, Heinrich repeats this game with a primrose, a "Schlüsselblümchen" (XI, 22), which in turn functions as a 'key' to the symbolic space of the novel (Pohl 2018). The scene is described as follows:

Doch auf der Mitte der Brücke, von wo man unter den dunklen Bogen des Gebälkes die schönste Aussicht über den glänzenden See hin genießt, selbst über dem Wasser schwebend, vergaß er seinen Beruf und ließ das arme Schlüsselblümchen allein den Berg wieder hinaufgehen. Als er sich endlich erinnerte und zum Brunnen hinanstieg, drehte es sich schon emsig in dem Wirbel unter dem Wasserstrahle herum und konnte nicht hinaus kommen. (XI, 21–22)

The repetition of the trajectory from origin to *telos* is interrupted at a midpoint of suspension. Heinrich lingers in the liminal space of the bridge, a space of bearing-across or *metapherein* as well as an aesthetic-metaphorical space that suspends the reality principle. He forgets his calling ('Beruf') and defers the symbolic culmination of his journey. This moment of deferral in the suspension of time allows the figure, the "Schlüsselblümchen," to be caught in a vortex of forces. Heinrich temporarily suspends the pathway leading from source to *telos* and thereby exposes the figure to a non-productive dispensation of energy. When Heinrich plucks this flower from the vortex and affixes it to the feather of his hat, a metonymic transference from the sign of the "Schlüsselblümchen" to Heinrich occurs, one that accompanies Heinrich's trajectory and invests it with the power of paralyzed restlessness.

The process through which the source discloses itself in proximity to restless forms of becoming – culminating in the vortex that spins the flower-sign – reaches the end of its trajectory in a symbolic site at once sacred and profane. This origin and *telos*, the source itself, "[d]ieser reiche Brunnen [...] vor dem noch reicheren Kirchenportale" (XI, 21), is profane in the etymological sense of standing before the temple (*pro-fanum*). An aesthetics of nature-philosophy shines through the color of this fountain, imbuing the site of the source with a power of dissonant stimulation; the figurehead of the fountain, based on the Stüssibrunnen in Zurich, catches the morning sun in such a way that "[er] sein funkelndes Gold wunderbar aus der dunkelgrünen Tiefe des Stromes herauf widerscheinen ließ" (XI, 21). The resonant relation between gold and green – here synthesized in a virtual space, with the shimmering of gold projected into green depths – suffuses *Der grüne Heinrich* and is the subject of an essay by Keller (which, like the novel, appeared in 1855), *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller*. Keller notes that contemporary aesthetics regards the gold-green relation, used by both Goethe in *Faust* and Friedrich Schiller in *Das Lied von der Glocke*, as a particularly dissonant color combination. Keller recuperates this dissonance by setting green, explicitly linked to an ontology of becoming associated with the organic realm of vegetation, in relation to the inorganic-metallic as the medium of an energetic shimmering associated with the sun. The green invoked by Goethe is the "Grün der Vegetation, als dem Symbole des Wachsens, Werdens, Seins" (XV, 134). Keller continues: "Mit der Vorstellung des vegetativen Grüns ist aber unzertrennlich diejenige der Sonne verbunden, welche

als Gold zu denken ziemlich gang und gäbe ist. Pflanze und Sonne, Grün und Gold leben und weben durcheinander" (XV, 134–135). The gold and green of the fountain in *Der grüne Heinrich* functions as a proxy for an aesthetics of nature-philosophy that mediates organic and inorganic, growth and energy.

This relation between plant and sun manifests itself, however, in a dissonance, in a form that contemporary aesthetics views as distinctively non-standard. Keller recuperates the force of this seemingly disruptive mode of appearance by recasting the shimmering of gold as a universal binding agent, one capable of entering into relation "mit allen andern Farben" (XV, 135). In a gesture that recalls Schelling's nature-philosophical ontology of light and gravity, Keller brings solar energy, the energy that binds all things together, into relation with the dark verdure of the ground. The primrose itself manifests this relation between sun and vegetation in its own color combination: white petals surrounding a golden yellow center that grow from green foliage. The color scheme of the primrose, simultaneously vegetal and solar, makes visible a zone of indistinction between these two forces. When Heinrich plucks the primrose from the vortex and transfers it to his own – green – costume, Heinrich makes his own body into the vegetative ground onto which the shimmering of an energetic figure has been transplanted; he becomes a matrix of green-gold, mirroring a source invested with the potentiality of the vortex. Heinrich, who himself exudes an aesthetic dissonance in relation to the normative trajectories of his time, discloses this higher-order relation between organic growth – albeit in the form of the vegetative rather than the human – and metallic-solar energy dispensation and transference.

The green of Heinrich channels the forces of an uncanny distant past, thereby alienating his own figural appearance from its present conditions. The green costume, a textile and textual form in which the solar and the vegetal become imbricated with one another, makes Heinrich into "eine abgesonderte und abgeschiedene Erscheinung" (XI, 381). Keller thus grants to the color green an aesthetic function, one informed by a latent nature-philosophy, that discloses through Heinrich a dynamic tension between vegetative vitality and an optical shimmering of light. Green thus does not merely establish a sentimental link between Heinrich and the absent father; it makes this relation into an uncanny material source for deviant operations. The play of color relations posits a fertile ground for non-standard individuations, laying bare an ontology of nature that disrupts social rituals, breaks the mirror of speculation, and harnesses the power of the unredeemed heathen: even at a funeral, Heinrich "ging unter meinen schwarz gekleideten Vettern in meinem grünen Habit, wie ein fremder Heide" (XII, 96).

The expansion from green as natural ontology into its corresponding individuated forms – Heinrich as heathen, as representative of 'Naturreligion' – takes place in multiple episodes over the course of the novel. The significant operations and topographical features associated with the perversion of the source in the

‘Brunnenstube’ are later found, for example, in the space of the ‘Heidenstube:’ dark-green water as a site in which an image is reflected; the gathering of flowers; the presence of a Church that only serves to intensify the profane nature of the space. According to the legend told by Anna, the ‘Heidenstube’ was named for the resting place of intransigent pagan subjects who refused integration into the Christianization of Europe and whose remains lie at the bottom of a cave, as present but buried, encrypted figures whose return releases the force of repressed impulses that intertwine life-drive and death-drive, *eros* and *thanatos*.

Keller’s aesthetic response to vortices and drives spinning in restless motion (‘Unruhe’) consists not in productive sublimation or a redirection of energy, but on the contrary, in a tendency toward paralysis (‘Erstarrung’). Paralysis counters the drive toward forward motion. It is a force that resists both progression and regression. It lingers in a space of frozen potentiality and thus refuses to accede to the demands of self-actualization. The words of Angelus Silesius, invoked at the end of the novel, encapsulate Heinrich’s obstinate refusal to blossom:

Blüh’ auf, gefrorner Christ! Der Mai ist vor der Thür:
Du bleibest ewig todt, blühst du nicht jetzt und hier!
(XII, 424)

The frozen Christian becomes a figure of redemption by refusing to bring the Christian narrative of redemption to its conclusion. Heinrich – in the form of green heathen or frozen Christian – remains eternally dead, eternally before the spatial and temporal threshold of life. It is, however, precisely this liminal impotentiality that interrupts salvific temporality, thereby indicating not merely the melancholic frustration of fulfilment, but simultaneously the redemptive promise of Keller’s text, namely redemption *from* redemption itself.

5 Natural Religion as Fundamental Ontology

The central conflict of Keller’s *Romeo und Julia auf dem Dorfe* is predicated on the force and the impotence of law in relation to the cultivation of the earth. The narrative thus sets the stage for an analysis of the genesis of culture itself, from the Latin *cultura*, considered as a space of individual and collective growth that founds, regulates and commemorates communal being. The narrative shows how socially unmarked, unclaimed, and legally non-distributed territory becomes a site of conflict through incommensurable techniques of division that seek to transform earth into property (Geulen 2012). Two farmers and their families are set against one another over the status of a piece of land situated between their

main plots whose division has not been properly juridically determined, hence located in a zone symbolically equivalent to the liminality of the bridge in *Der grüne Heinrich*. After one farmer has drawn a diagonal or crooked line into this field later bought by and assigned legally to the other, the buyer demands that he be allowed to make “den Strich wieder grad,” while the other says, “mich geniert das Krumme gar nicht” (IV, 85). And thus the conflict between the straight and the crooked escalates, generated by a contested division of the earth that fractures the operations of the law, straining the institutions designed to hold together the collective. The narrative approaches the problem of the ground or groundlessness of law; if, as Carl Schmitt writes, we should consider “Landnahme als eines rechtsbegründenden Ur-Aktes” (1974, 16), then the narrative posits violence as a latent potentiality that exceeds the operations of law inasmuch as precisely this violence conditions the emergence of law.

Running parallel to this examination of the aporias of law is that of the erotic relation between Sali and Vrenchen, one that discloses an immediate and extra-normative, pre-symbolic relation to nature. To be sure, the tragedy of Sali and Vrenchen, in love with one another but unable to marry and integrate themselves into bourgeois society due to the familial breaches and ethical as well as legal violations that exponentially multiply themselves over the course of the narrative, can be reasonably traced back to the violence of the fracturing of the law. However, Sali and Vrenchen are not mere victims of this fracturing; rather, they too disclose counter-symbolic practices that disclose a brief horizon of potentiality, even if ultimately foreclosed.

While the seeds of the conflict between the two farmers are being planted, Sali and Vrenchen, as children not yet fully integrated into the symbolic order, explore forms of sexual pleasure, epistemological curiosity, and incipient violence that allude to the fertility and cruelty of ‘Naturreligion.’ In the struggle over Vrenchen’s puppet – as the children disfigure and refigure it – Sali and Vrenchen develop sacred, erotic, and epistemic practices that one could properly call fetishistic.

The idea of the fetish and fetishism, which Feuerbach discusses explicitly in his lectures, alludes to the Western encounter with non-European religious forms that invest objects with a magical power and agency, namely as idols.⁶ Feuerbach writes, for example, about “die Ostjaken” whose idols include those made “von

⁶ This scene thus can be read as an early form of what will become a pervasive logic of fetishism in the development of the nineteenth-century thought that, according to the thesis of Hartmut Böhme, transforms the fetish from an encounter with the other to a figure through which “the otherness of ourselves” (2014, 7) can be isolated, contained, and perhaps sublimated or eliminated. For the centrality of magic reading – not merely as its other, but something intimately its own – to nineteenth-century realism, see Downing (2018).

Holz mit einem Menschengesicht” (1967, 205). If Feuerbach invokes the difference between Europe and its others in this primal scene of self and cultural development, often elevating Greek and Roman paganism over non-Europeans – while simultaneously eliding this difference by uncovering the common root of all religious forms in the imagination (‘Einbildungskraft,’ ‘Phantasie’) – Keller transplants any supposed otherness inherent in so-called primitive religious forms, including their supposedly archaic but also disfiguring aesthetic operations, into the contemporary European context. These primordial sources of religious fantasy belong intimately to Keller’s counter-speculative, non-standard, ambivalently symbolic potentialities of aesthetic form. When the children decide to bury the puppet, the burial ground becomes an “unheimliche[] Stätte” (IV, 81), releasing an energy that is metonymically transferred to different sites throughout the narrative, ultimately becoming commensurate with the power of the text itself.

The children’s relation to the puppet dramatizes the emergence of uncanny cultural forms from destructive and erotic drives in the form of play (Ritter 2018). The conflict also concerns a dispute over property, albeit in a smaller format – Sali steals the puppet from Vrenchen – that subsequently becomes an experimental object for the discovery of sexuality, anatomy, and ultimately, religious rituals and prophecy. In a manner reminiscent of the drive to knowledge animating Heinrich to discover the ground and essence of beings, a drive that moved from the surface of a body to its deep structures, the children open up cavities in the puppet to discover its essence, pouring out its seed in terms that verge on the obscene. When Sali opens a hole in the puppet’s leg through which bran seeps out, he “schlenkerte ihr [Vrenchen] das Bein vor der Nase herum, daß ihr die Kleie ins Gesicht flog, und wie sie danach langen wollte und schrie und flehte, sprang er wieder fort und ruhte nicht eher, bis das ganze Bein dürr und leer herabhing als eine traurige Hülse” (IV, 80). The leg then “hing an dem Rumpfe nicht anders, denn das Schwänzchen an einem Molche” (IV, 80). Even after spending its seed, the doll becomes a generative source, a fetish object in which the inanimate is animated, or rather, in which the inanimate is mixed with the animate. The children capture a fly and trap it in the doll’s head: “[S]o glich der Tönende jetzt einem weissagenden Haupte und die Kinder lauschten in tiefer Stille seinen Kunden und Märchen, indessen sie sich umschlungen hielten” (IV, 81). Every future embrace of the children as adults bears within itself this primordial encounter with nature as an absolute condition, the zone from which various forms of sexual, scientific, religious, and aesthetic knowledge emerge. While the families proceed to enter into a state of war over the boundaries of a field, the children mark the burial site of their common fetish object, creating a “Denkmal von Feldsteinen” (IV, 81), that then contains the ghostly form of the erotic-aggressive drives guiding the course of their trajectory. The puppet, which establishes a primordial relation to nature as absolute condition by indexing that which is secret, latent,

or auratic, becomes an ontological ground for their later forms of erotic individuation: yet another instantiation of restless paralysis, a humming or buzzing agitation trapped in the earth and marked as a source of religious and sacrilegious power.

The erotic individuation of Sali and Vrenchen is explicitly not one that refuses culture or the demarcation of boundaries – those impulses that make possible knowledge, poetry, ideality, romantic love as commitment to a singular being – but remains suspended in a state of unrealized potentiality in relation to contemporary status quo forms. Sali and Vrenchen do not negate the normativity of their world, but seek to realize a form of life lived in an oblique relation to this world. This form of life cannot sustain itself over time in suspension of the ethical, and is granted only a short duration to be realized – perhaps as long as the life of the fly that buzzed in the walls of its prison – but this shortened duration does not make the promise of its imaginative vision any less powerful. Thus, when offered the possibility to realize their erotic commitment “ohne Hindernis und Schranken” (IV, 152) in the social form proposed by the Bohemian violinist – a collective form that supposedly refuses distinctions and property, rules and laws, one that is ruled purely by the vagaries of drives – Vrenchen says, “dahin möchte ich nicht gehen, denn da geht es auch nicht nach meinem Sinne zu” (IV, 152). What is refused is not society or culture *tout court*, but the specific cultural form in which the operations of desire and those of law have become mutually exclusive. The story of Vrenchen and Sali, while tragic, is thus not merely tragic, as it gestures at the possibility of other speculative forms, marginalized or repressed by the violence of the contemporary, that would maintain a primordial relation to the becoming of nature: paralyzed restlessness that could spin into a generative rather than an abortive way of life. Thus, at the end of the story, something of this other world – the echo of the idolatrous prophecy simultaneously erotic, scientific, religious, and aesthetic – reverberates in the water of the river, in the pounding of their own blood, spreading over all things: “[E]s ist noch etwas Anderes, hier, dort hinaus, überall tönt’s” (IV, 155).

The condition of paralyzed restlessness as a source for non-standard forms of individuation – forms for which there exists no corresponding symbolic order that would grant them full integration into the fabric of ethical life – appears again in the *Sieben Legenden*. One can find this dynamic in exemplary form in the last of the legends, in *Das Tanzlegendchen*. Here too, a restless paralysis appears when an anterior embodiment of natural being in the form of dancing – a temporality and spatiality that is profane, as with the fountain in *Der grüne Heinrich*, located outside and just before the temple – is set in relation to a disciplinary regime of sensuous regulation within a Judeo-Christian mythical framework. This final tale establishes a counter-aesthetic field inasmuch as the dominant speculative ideal of contemporaneous life remains informed by the logic of Christian revelation. The contours of this counter-speculative aesthetic form can be seen

clearly when compared with Schelling's philosophy of revelation. I undertake this comparison purely on a discursive rather than on an autobiographical level, since there is no indication that Keller would have been familiar with Schelling, other than vaguely and negatively in Feuerbach's philosophy, which sought to overturn it.

Schelling's philosophy of revelation, disseminated in lectures held in Berlin in 1841/42 and published in 1843 (albeit against Schelling's will, by a philosophical rationalist looking to discredit Schelling), rethinks Christianity from the perspective of what he calls his positive philosophy. In contrast to negative philosophy, a mode of thought best exemplified by Hegel, which identifies thought and being by grasping the real through the movement of the concept, Schelling confronts the contingency of a reality that is posited without the possibility of being cognized in advance. In the philosophy of revelation, reality thus emerges from an antecedent being that he calls "das unvordenkliche Seyn" (Schelling 1858, sec. 2, vol. 4, 337). The ground of the human being, the antecedent from which reason emerges and against which reason must differentiate itself, appears to Schelling commensurate with a form of insanity: "Der Wahnsinn tritt aus der Tiefe des menschlichen Wesens hervor, er kommt nicht in den Menschen *hinein* – es ist offenbar etwas potentiâ schon Daseyendes, es ist das, was nie ad actum kommt, das, was im Menschen überwunden seyn sollte" (1858, sec. 2, vol. 3, 299). For Schelling, Christian revelation discloses above all the freedom of an act capable of resisting madness by holding such madness in a state of potentiality. Schelling chooses a significant word to describe the refusal to acknowledge and encounter the threat external to rationality: "Blödsinn" (1858, sec. 2, vol. 3, 300). Schelling implies that Hegelian dialectics, which in his view does not adequately admit the contingent and abyssal conditions of its own emergence and take seriously the threat of madness, is idiocy. Intelligence is thus commensurate with vigilance; it only results from an encounter with an exteriority. The human being conditioned by revelation must therefore perpetually face its antecedent conditions, a past that is never merely past but always at least potentially present.

The past of the philosophy of revelation itself, that which must continually be overcome, is none other than the philosophy of mythology. Schelling associates mythology with nature, the idea of a necessary process as it manifests itself in and to consciousness; only revelation gives human beings the capacity to transcend the domain of necessity through the freedom of an unprethinkable act, modelled on God's act of creation. Schelling explains the difference between mythology and revelation as follows: "*der große Unterschied*" consists in the fact "dass die Vorstellungen der Mythologie – Erzeugnisse eines *nothwendigen* Processes [...] sind" where "Offenbarung ausdrücklich als etwas gedacht wird, das einen *Actus* außer dem Bewußtseyn und ein Verhältnis voraussetzt, das die freieste Ursache, Gott, nicht nothwendig, sondern durchaus freiwillig sich zum menschlichen Bewußtseyn gibt oder gegeben hat" (1858, sec. 2, vol. 4, 3). The dif-

ferentiation between mythology and revelation is not stable. Nature – or the gods of mythology, which in turn correspond to pure natural processes – can resurface in the midst of practices governed by revelation, thereby initiating a return of repressed mythological forms.⁷ Mythology becomes a latent potentiality, a lurking challenge to the free act of revelation, and the index of an antecedent absurdity as part of the modality of the real.

The dominant symbolic order of Keller's *Sieben Legenden* is also that of Christian revelation. In a gesture that resonates with Schelling's philosophy of revelation, Keller finds within the Christian fables as retold by Ludwig Kosegarten "die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik" (VII, 333). As Eric Downing notes, Keller's own realist retelling of these tales thereby coincides with the "earlier, anterior basis behind the Kosegarten representation" (2000, 96), one that is supposed to be present as a latent form even in the Christian legends themselves. In *Das Tanzlegendchen*, Musa, a young girl enamored with dancing – the most kinetic, most embodied, and most immediately sensuous of all arts, as its medium is the body itself – embodies the latent drive structure of nature. Everywhere Musa goes, she dances, even before the church: "auf den glatten Marmorplatten vor der Kirchentüre versäumte sie nie, schnell ein Tänzchen zu probieren" (VII, 421). The kingdom of heaven experiences this upsurge of profane desire as a threat to its sovereignty. Translated into the terms of Schelling's philosophy of revelation, the productivity of freedom demands confronting unconscious and sensuous desire in order to overcome it. Thus King David, as emissary of God – and himself a sensualist, thus suggesting that the sensuous and the sacred can indeed be reconciled – meets Musa and enters into a covenant with her, a binding agreement, that she can eternally dance in heaven if she renounces dancing on earth. Musa, who agrees to these terms, comes to embody not pure desire, but desire bound in the form of the covenant; in a scene that recalls Merlein in *Der grüne Heinrich* (albeit consensual in this legend rather than imposed from the outside), Musa binds her feet in chains, makes herself as immobile as possible, and thus symbolically enacts the ontology of restless paralysis, eventually dying as a saint. At the moment of her death, she seems to have successfully suppressed the disobedience of unconscious impulses, even controlling the autonomic twitching of her legs; her story thus becomes a cipher for the freedom and promise of the speculative mirror of revelation.

⁷ Schelling explicitly expresses this idea in the *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*, in which he writes that revelation "eine blinde Macht, die Macht des Heidentums als herrschend vorfindet, die sie zu überwinden hat" (1992, 427).

Were the tale to come to its conclusion at this moment, it would have culminated in a triumphalist representation of Christian revelation. The second half of the story, however, reawakens the churning desire of earthbound mythology in the form of multiple muses rather than one *Musa*. In heaven, the ranks of the blessed organize a celebration, one in which heaven is supposed to manifest its glory; for the occasion, the nine muses are brought up temporarily from the inferno, “daß sie da Aushülfe leisteten” (VII, 426). The kingdom of heaven – not without internal conflict (Gregory of Nyssa and Gregory of Nazianzus disagree about this custom) – welcomes the muses at first, and on the first day of the celebration, all goes well. *Musa* is granted a place at the table of the nine muses, presumably as the tenth muse, where she seems to mediate between the two realms of mythology and revelation. The Virgin Mary is so pleased with the muses’ performance that she declares, “sie [the Virgin Mary] werde nicht ruhen, bis die Musen für immer im Paradiese bleiben könnten” (VII, 426).

The declaration, taken in its strictest sense, ends up turning the Virgin Mary herself into a restless being. When the muses, in gratitude, imitate a hymn of praise which they had practiced in the depths especially for the occasion, the hymn, when transplanted into heaven, manifests itself as a melancholic song that brings the chaos of the earthly realm into the order of heaven such that “alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen, außer Fassung geriet” (VII, 427). It is not that the muses distort the song of heavenly order because they bear within them the chaos of hell; rather, it is heaven itself that erects the distortion field amplifying the sensuous power of the song. The madness comes to an end only when the Holy Trinity silences the muses “mit einem lang hinrollenden Donnerschlage” (VII, 427) and banishes them forever into the inferno.

In this conclusion, Keller’s legend functions as a counter-speculative mirror for the reality principle of revelation. The real is characterized not by the overcoming of desire, but desire as it irrupts into the ethical and breaks through mechanisms of control; the contingency of the free covenant is thus overwhelmed by the natural necessity of mythology. In contrast to Schelling’s philosophy of revelation, the mythological past in the form of the muses designates not that which must be overcome in order to affirm freedom, but issues a demand for a more inclusive and capacious realism of desire over and against revelation. Revelation can only confront the anteriority of desire by excluding and banishing the sensuous upsurge of natural drive to an entirely other space, “den andern Ort” (VII, 426). Keller’s account of revelation discloses an extraordinarily fragile reality principle subtending this order; the forces of heaven maintain order by authoritative fiat rather than by integrating sensuous desire into its social fabric. Moreover, what the little *Musa* was capable of doing – sublimating desire when she binds her feet in chains – the entire heavenly order appears incapable of doing when they are all at once over-

whelmed by the song of the muses. Thinking of Musa's eternal fate, in a heaven with no compatriots, a Musa without muses, dancing without the desire of the earth, one cannot but conclude that – when she exchanges the earthly dance for the heavenly one – the result of this contingent but free decision, the *act* in Schelling's philosophy of revelation, reveals revelation itself as the higher-order catastrophe. Projected into this heavenly space after the banishment of the muses, Musa, as representative of an antecedent ontology of nature in the world of revelation, comes to exist as a being without a symbolic communal space that would be adequate to the embodiment of her desire.

However, the forms of individuation produced by the metaphysics of nature-philosophy in the form of petrified restlessness – as the vortex resulting from a circulatory system held in thrall to a nervous system (Heinrich); as fetishistic potentiality amidst the violence of law (Vrenchen and Sali); or as mythological sensuousness trapped in the logic of revelation (Musa) – are not simply aborted or failed forms of life. They stake out a distinctively non-transgressive form of resistance to dominant modes of being. In the very act of capitulation, they carve out a space for desire to continue churning in excess of the constraints imposed by the conditions of the present without entirely negating these conditions – namely, in the propagation of the narrative itself and in the fascination of the story over its readers. It is ultimately in readers themselves, as individuated forms gripped in the vortex of another world, but inescapably still in their own worlds – held in thrall over a page, immobile, paralyzed, and yet, spinning, restless and alive, shimmering internally and disquieted – that the potentiality of such a state can be experienced directly.

Works Cited

- Amrein, Ursula. "Atheismus – Anthropologie – Ästhetik. Der 'Tod Gottes' und Transformationen des Religiösen im Prozess der Säkularisierung". *'Der grüne Heinrich'. Gottfried Kellers Lebensbuch – neu gelesen*. Ed. Wolfram Groddeck. Zurich: Chronos, 2009. 111–140.
- Amrein, Ursula. "Anthropologie". *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 283–288.
- Benjamin, Walter. "Goethes Wahlverwandschaften". *Gesammelte Schriften*. Vol. 1.1. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. 123–202.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Vol. 5.1. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Berndt, Frauke. "Grass. Gottfried Keller's Structural Realism". *Colloquia Germanica* 53.4 (2021): 421–448.
- Böhme, Hartmut. *Fetishism and Culture. A Different Theory of Modernity*. Trans. Anna Galt. Berlin: De Gruyter, 2014.

- Cornehl, Peter. "Feuerbach und die Naturphilosophie. Zur Genese der Anthropologie und Religionskritik des jungen Feuerbach". *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 11 (1969): 37–93.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1990.
- Downing, Eric. *Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.
- Downing, Eric. *The Chain of Beings. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought 1850–1940*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- Feuerbach, Ludwig. *Vorlesungen über das Wesen der Religion. Werke*. Vol. 6. Ed. Werner Schuffenhauer. Berlin: Akademie Verlag, 1967.
- Geulen, Eva. "Law and Literature. Who Owns It?". *Rechtsanalyse als Kulturforschung*. Ed. Werner Gephert. Frankfurt/M.: Klostermann, 2012. 309–322.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes. Werke in 20 Bänden*. Vol. 3. Ed. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Werke in 20 Bänden*. Vol. 8. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Ed. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Werke in 20 Bänden*. Vol. 9. Zweiter Teil. Die Naturphilosophie. Ed. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Kammer, Stephan, and Karin Krauthausen. "Für einen strukturalen Realismus. Einleitung". *Make it Real. Für einen strukturalen Realismus*. Ed. Stephan Kammer, Karin Krauthausen. Zurich: diaphanes, 2020. 7–80.
- Lyon, John. *Out of Place. German Realism, Displacement, and Modernity*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Pierstorff, Cornelia. *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.
- Pohl, Peter C. "Primula veris. Über Werkstätten, Werksichten und Dinge des *Grünen Heinrich*". *Das Verhältnis von 'res' und 'verba'. Zu den Narrativen der Dinge*. Ed. Martina Wernli, Alexander Kling. Freiburg/Br.: Rombach, 2018. 271–292.
- Ritter, Nils C. "Zauberfrau und Marterleib. Das Leben der Puppe in Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und die Episteme von Ritual- und Bildhandeln im poetischen Realismus". *De:do* 1 (2018): 64–72.
- Rocks, Carolin. "Maria auf Goldgrund. Keller über das Glück (*Sieben Legenden*)". *Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen*. Ed. Philipp Theisohn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 217–244.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef. *Philosophie der Offenbarung. Sämtliche Werke*. Sec. 2. Vol. 3–4. Ed. Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart: Cotta, 1858.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef. *Urfassung der Philosophie der Offenbarung*. Ed. Walter E. Ehrhardt. Frankfurt/M.: Meiner, 1992.
- Schmitt, Carl. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot, ²1974.
- Strowick, Elisabeth. *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn: Fink, 2019.

Peter Stocker

Verfassungswissen bei Gottfried Keller und *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*

1 Einleitung

Gottfried Keller gehörte in ideologischer Hinsicht der 1848er Generation an. Diese Generation hoffte auf eine sich in der Form des Nationalstaats erneuernde Staatsmacht, welche im Gegensatz zum obrigkeitsstaatlichen ‚Ancien Régime‘ die Freiheitsrechte der Bürger achten und verwirklichen sollte. Da Staatsform und Grundrechtsfragen in den Regelungsbereich der Verfassung fallen, musste diese im politischen Denken dieser Generation einen zentralen Platz einnehmen.

Eine Verfassung soll aber nicht lediglich einen Staat konstituieren, und zwar idealerweise als eine durch Rechtsnormen organisierte Gemeinschaft, in der Gleichheit vor dem Gesetz herrscht. Für die Konstitutionalisten hat die Verfassung darüber hinaus zweierlei zu leisten: Sie soll einerseits auch ein politisches Programm formulieren, in dem sich die Bürger und Bürgerinnen wiedererkennen. Andererseits muss sie die faktische Staatsgewalt legitimieren, und zwar so, dass die Bürger und Bürgerinnen bereit sind, diese anzuerkennen. Daraus ergibt sich, dass die Verfassung neben ihrer normativen eine symbolische Bedeutung hat, wobei die symbolische Funktion nicht weniger wichtig ist als die normative.¹

Keller übte verschiedene Staatsämter im Kanton Zürich aus und kam auf diese Weise mehrfach mit der Verfassungsgesetzgebung in Kontakt (XXIX, 126–127). Er wurde 1861 Staatsschreiber des Kantons Zürich und übte dieses Amt in einer politisch ereignisreichen Zeit bis 1876 aus. In seiner Amtszeit erlebte er zwei Verfassungsrevisionen.² Zunächst kam es zwischen 1863 und 1865 zu einer von der Regierung eingeleiteten Revision. Dann gelang es der demokratischen Bewegung im Jahr 1869, gegen die Regierung eine Totalrevision und eine wesentliche Erweiterung der Volksrechte durchzusetzen. Keller wirkte als Sekretär des zuständigen Verfassungsrats. Im

1 Schon der Staatsrechtstheoretiker Rudolf Smend verlangte von der zukünftigen Verfassungstheorie ihren „Gegenstand in seiner Doppelseitigkeit als Lebens- und Sinnordnung zu erfassen“ (1928, 77) und plädierte deshalb für eine geisteswissenschaftliche Methodik (1928, vii). In der Rechtsgeschichtsschreibung sowie in der modernen Verfassungssoziologie ist der Zusammenhang zwischen normativer und symbolischer Funktion anerkannt, vgl. Stolleis (1992, 99); Schmidt (2012, 50–51).

2 Zur zeitgenössischen politischen Geschichte des Kantons Zürich vgl. Wettstein (1912, 305–501).

Rückblick auf diese Zeit bezeichnete er sich in *Autobiographisches von Gottfried Keller* (1876/77) als ein „Staatsrechtsbeflissener“ (XV, 403–404).

2 Ideengeschichtlicher und verfassungshistorischer Kontext

Im Hinblick auf das Verfassungsdenken der relevanten Epoche dürften Republikanismus, Liberalismus und der in der Naturrechtslehre angelegte Kontraktualismus zu den wichtigsten staatsphilosophischen Grundideen gehören. Aber auch der Nationalismus lässt sich nicht wegdenken.

Nach Thomas Hobbes (1588–1679) ist vom Naturzustand des *bellum omnium contra omnes* auszugehen, will man die Notwendigkeit einer gegenseitigen Vereinbarung von Staatlichkeit begründen. Hobbes' Leviathan-Staat entsteht durch Kontrakt und führt, um den Preis der restlosen Subordination des Einzelnen unter den Staat, zu einem staatlichen Gewaltmonopol, das allen Frieden und Schutz bieten soll (Münkler/Straßenberger 2016, 196).³ Der Kontrakt ist, wie dann Samuel von Pufendorf (1632–1694) darlegt, nicht *ein* Kontrakt, sondern ein ganzes Bündel von Verträgen. Denn zunächst muss jeder mit jedem sich darauf einigen, eine Gemeinschaft zu bilden. Erst dann kann die Gemeinschaft, nachdem sie außerdem einen Beschluss über die gewünschte Regierungsform gefasst hat, einen Vertrag mit der regierenden Person oder der regierenden Gruppe abschließen. In diesem zweiten Vertrag wird die Gewalt auf die Regierung übertragen; die Regierung verpflichtet sich, das Gemeinwohl zu wahren; die Untertanen wiederum sichern ihre Unterwerfung unter die Regierung zu (Pufendorf 1994, 165). Je nach Interpretation setzt schon Hobbes voraus, dass ohne die (freiwillige) Zustimmung der Untertanen kein Kontrakt zustande käme. Jedenfalls aber scheint Hobbes die Herrschaft zu rechtfertigen, ohne gleichzeitig auch deren Beschränkung zu bedenken (Höffe 1987, 130–137; Münkler/Straßenberger 2016, 199–200).

Erst der *liberale* Kontraktualismus, wie er sich bei John Locke (1632–1704) manifestiert, ergänzt die Staatslehre dann um Elemente, die den Besitzbürger vor den Übergriffen der Staatsgewalt schützen. Gerade im neunzehnten Jahrhundert

³ Die Gewährleistung von innerer und äußerer Sicherheit der Gemeinschaft gehört schon zum frühneuzeitlichen Verfassungsarchetyp. So garantiert z. B. der Landfriedensvertrag für die Gemeine Herrschaft von 1712 den „liebe[n] Frid und Ruhestand des Vatterlandes“ (Publikationsmandat, zit. Kölz 1992b, 12).

stehen die Eigentumsgarantie und die Möglichkeit, sich wirtschaftlich frei entfalten zu können, im Vordergrund (Münkler/Straßenberger 2016, 201–203).⁴

Der *republikanische* Kontraktualismus, wie er von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) in der Schrift *Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique* (1761) vertreten wird, akzeptiert nur einen Gesellschaftsvertrag, der den Bürgern, die sich unter die ‚volonté générale‘ zu stellen bereit sind, die volle Freiheit gewährt, über die sie davor verfügen haben.

Was Rousseau vorschlägt, beruht auf der Annahme, dass die ‚res publica‘ durch alle Mitglieder der Gesellschaft restlos verinnerlicht würde.⁵ Das ist eine optimistische Annahme:

Während bei Hobbes und Locke die Menschen vor, während und nach dem Vertrag dieselben bleiben, nämlich egoistische Nutzenmaximierer, die sich aus Rationalitätserwägungen heraus freiwillig dafür entscheiden, eine kontrollierende Herrschaftsinstanz zu etablieren, ist der Gesellschaftsvertrag bei Rousseau eine „Stätte der Verwandlung“: „Die Menschen betreten sie als kluge Wölfe und verlassen sie als Bürger und Patrioten.“ (Münkler/Straßenberger 2016, 204)⁶

Diese Hoffnung war nach der Erfahrung der französischen Terrorherrschaft 1793/94 kompromittiert. Rousseau war für die Schweizer Verfassungsmacher von 1848 praktisch unzitierbar geworden (Kölz 1992a, 623).⁷

Die 1848er haben einen liberalen Verfassungsstaat gefordert. Sie hatten Erfolg und entfesselten eine kaum mehr zu stoppende Gesetzgebungs- und Gesetzesrevisionstätigkeit. Juristische Normen sollten fortan das Leben der Menschen in der Gemeinschaft tiefer und direkter, umfassender und systematischer bestimmen, als dies bisher der Fall gewesen war. Die Verrechtlichung⁸ hielt man für ein Mittel zum Zweck, für eine Begleiterscheinung des politischen Fortschritts. Die le-

4 Die Gewerbefreiheit und die Erleichterung des freien Warenverkehrs wurden mit Art. 4 und 5 des 20. Kapitels der BV/MA 1803 eingeführt (Kölz 1992c, 177), eine explizite Eigentumsgarantie findet sich erst in Art. 15 KV ZH 1831 (Kölz 1992d, 292). Die verfassungsmäßige Gewährleistung fiel also in die Kompetenz der Kantone. Sie darf auf Bundesebene als ungeschriebenes Verfassungsrecht betrachtet werden, vgl. Dubler (2012).

5 Vgl. Friedrich Schillers Auseinandersetzung mit diesem Thema in seinem Aufsatz *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795): Dass „entweder [...] der Staat die Individuen aufhebt; oder [...] daß das Individuum Staat wird“ (2008, 565).

6 Um das philosophische Problem, dass mit diesem kühnen Verwandlungsargument überbrückt werden soll, verstehen zu können, muss man sich klar machen, dass Rousseaus freiheitliche Anthropologie und ein liberaler Rechtsstaat weniger selbstverständlich ineinander aufgehen können, als dies Rousseaus *Contrat social* suggeriert.

7 Relativierend ist darauf hinzuweisen, dass Rousseaus Denken auch dort präsent ist, wo Rousseau ‚verschwiegen‘ oder wo gegen den ‚Rousseauismus‘ argumentiert wird.

8 Vgl. zum Begriff der Verrechtlichung Hensel/Klippel (2011).

gislative Dynamik wurde allgemein und auch von Keller akzeptiert, weil sie als etwas Natürliches, das sich aus sich selbst erklärt, empfunden wurde. Die herrschende Rechtslehre, die von Friedrich Carl von Savigny (1779–1861) begründete Historische Rechtsschule, spielte diesbezüglich eine bedeutende Rolle.

Savigny vertritt in seiner Schrift *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1814) die Auffassung, die Entstehung und Entwicklung des positiven Rechts beruhe nicht auf der „Willkühr eines Gesetzgebers“ (Savigny 1814, 14), sondern sei vom „Wesen und Character des Volkes“ geprägt (Savigny 1814, 11). Natürlich müssten im Laufe der Kulturentwicklung juristische Spezialisten im Volk besondere Aufgaben übernehmen. Insofern als diese Juristen aber eine ‚nur‘ technische Aufgabe ausübten, bräuchte der Rechtsstaat kein Juristenstaat zu sein. Das, was Savigny das politische Element nennt, im Gegensatz zum technischen Element, sollte sich aus dem Volksleben ergeben (Savigny 1814, 12).

Savigny, dessen staatsmännische Karriere im preußischen Staat 1848 endete, versteht unter dem Begriff ‚Volk‘ etwas anderes als ein radikal-liberaler Zürcher. Den Verfassungsgrundsatz „Die Souveränität beruht auf der Gesamtheit des Volkes“ (Art. 1 KV ZH 1831, zit. Kölz 1992d, 291) hätte Savigny keinesfalls vertreten wollen. In seinem Hauptwerk, dem *System des heutigen römischen Rechts* (1840), interessiert ihn eine andere Frage: „Welches sind [...] die Entstehungsgründe des allgemeinen Rechts, oder worin bestehen die Rechtsquellen?“ (Savigny 1814, 13) – Antwort: Im Volksgeist, den zu erkennen Aufgabe des Gesetzgebers ist. Savignys Volksbegriff ist also Teil einer durch und durch idealistisch geprägten Theorie des Rechts (Rückert 1984, 232–415): Der ‚Volksgeist‘ ist dem Recht inhärent, er wirkt als historische Kraft, als ein inneres Gesetz, das für eine in sich notwendige, mithin organische Entwicklung des Rechts sorgt (Savigny 1814, 16–17).

Savignys Volksgeistlehre hat ihr Korrelat im literarischen Programm von Berthold Auerbach (1812–1882), der zu den wichtigsten publizistischen Förderern Kellers gehörte. Auerbach hat 1856 eine maßgebende Rezension über den ersten Band der *Leute von Seldwyla* veröffentlicht (Stocker 2016, 361–362). Außerdem hat er Kellers Kalendergeschichten, unter anderem auch *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, publiziert. In seinem 1846 erstmals erschienenen Manifest *Schrift und Volk* entwirft Auerbach das Bild einer Literatur ‚aus dem Volk‘ und ‚für das Volk‘ und leitet daraus politische Aufgaben des Volksschriftstellers ab. Er sieht diesen als Erzieher der Nation und spricht gar von einem „Propheten“, der das „Ewig[e] in seiner endlichen Erscheinung“ erkennt, und von einem „Verkündiger dessen, was aus den wirren Kämpfen der Einzelkräfte“ gesamtgesellschaftlich „sich harmonisch entwickeln wird und soll“ (Auerbach 1858, 15; Stocker 2009, 164–165).

Reduziert man Auerbachs utopische Vorstellung auf das ästhetische Programm des sogenannten ‚Realidealismus‘, so lässt sich die Parallele zwischen Sa-

vignys und Auerbachs Volksgeistlehre präzise benennen: Erstens gilt es, Volk und Nation in ihrem Wesen zu erkennen, entweder durch historische Rekonstruktion oder durch literarisch-fiktionale Konstruktion. Zweitens sollen Volksgeist und Nation ein ‚Auslegungsmittel‘ bilden, also ein Element, das Rechtsanwendung und Weltinterpretation auf geregelte Art steuern kann. Die Volksgeistlehre ist demnach eine Hermeneutik, und diese Hermeneutik soll als Methode dienen, um ein normatives System aus sich selbst zu begründen. Wie jede zirkuläre Argumentation kann auch diese Selbstbegründung die zu begründende Staatsordnung nicht im strikten Sinn ‚legitimieren‘, sehr wohl aber plausibel und zustimmungsfähig machen.

Wie stellten sich die Verfassungstheoretiker von 1848 zur verfassungstheoretischen und staatsrechtlichen Tradition? Die bis zu Hobbes zurückreichenden Standardtheorien der Aufklärungszeit wurden kritisch diskutiert. Beispielhaft zeigt sich dies bei Ignaz Vital Troxler (1788–1860), der als früher Liberaler die Verfassungsbewegungen seit 1830 inspiriert hat (Holenstein 2018, 385–402). In seiner *Philosophischen Rechtslehre der Natur und des Gesetzes mit Rücksicht auf die Irrlehren der Liberalität und Legitimität* (1820) verwirft er nacheinander das staatliche Gewaltmonopol zur Rechtsdurchsetzung und Friedenssicherung (Hobbes), das Konzept der Verfassung als eines Vertrags (Pufendorf), das naturrechtliche Freiheits- und Gleichheitstheorem (Rousseau) und die rechtsethische Maxime von der gegenseitigen Begrenzung der individuellen Freiheit (Kant) (Troxler 1820, 94–96, 169 und 231).

Troxlers eigene Theorie beruht auf drei Grundthesen. Erstens sei im Staatsrecht „von der Idee des Volkes“ auszugehen (Troxler 1820, 92). Dabei vertritt er aber eine von Savigny deutlich abweichende Variante der Volksgeistlehre.⁹ Zweitens erklärt er die Nation, die er als „das Volksthümliche im höchsten Sinne“ (Troxler 1820, 136) betrachtet, zur absoluten Grundvoraussetzung, ohne die es keine Staatlichkeit geben kann. Besonders provokant ist Troxlers dritte These: Wichtiger als die Verfassung, die lediglich die Funktion habe, die Einheit der Nation herzustellen und zu gewährleisten, sei aus liberaler Sicht das Privatrecht: Die „Selbständigkeit und Freithätigkeit der Individuen“ sei die „höchste Realität“ im Privatrecht (Troxler 1820, 236). In diesem Punkt stimmt Troxler – wenn auch vordergründig gegen Kant argumentierend – mit diesem überein. Denn Kant hat die Handlungsfreiheit, die „Willkür“ des Einzelnen, zur Basis seiner Rechtsmetaphysik gemacht (Kersting 2004, 15–17).

9 Troxler identifiziert als Rechtsquelle ein „von Gott gegebene[s] und für Menschen in der menschlichen Natur geoffenbarte[s] Urgesetz (oder Rechtsprinzip)“ (1820, 156).

Wo stand Keller 1848? Als am 6. August im Kanton Zürich über die Bundesverfassung abgestimmt wurde, gehörte er zur Mehrheit, die diese mit 25 119 gegen 2 517 Stimmen annahm.¹⁰ Zwei Monate später hatte er die neu gegründete Eidgenossenschaft verlassen, befand sich nun in Heidelberg, um dann von dort nach Berlin weiterzuziehen, wo er bis 1855 blieb. Durch einen Regierungsbeschluss vom 26. September 1848 wurde er als literarisch verdienster Angehöriger der neuen politischen Elite mit einem Stipendium der Zürcher Regierung ausgestattet,¹¹ das in der Folge mehrmals verlängert wurde. Dieses nutzte er, um sich selbständig zu bilden und sich vom Einfluss deutscher Immigranten, die in Zürich einen zweiten Georg Herwegh aus ihm gemacht hatten (XXVII, 79–86), zu emanzipieren. Zwar wünschte der Publizist Wilhelm Schulz (1797–1860) in einem sichtlich ungeduldigen Brief, Keller möge zurückkehren und sich weiterhin als „Felddichter“ nützlich machen.¹² Doch Keller verfolgte vollständig andere und weitgehend persönliche Ziele. Er wollte in der Berliner Theaterwelt reüssieren (Amrein 2016, 306–307) und überhaupt eine materiell aussichtsreiche Karriere als freier Schriftsteller beginnen. Als ihn Schulz' Brief erreichte, hatte er das Manuskript zu den *Neueren Gedichten* abgeliefert; er arbeitete am *Grünen Heinrich* und erhielt dafür erste Vorschüsse (XXVII, 45–48; XIX, 35–47).

Nichtsdestotrotz interessierten Keller die „politischen Kämpfen zu Hause“ (GB I, 300) und in einem Berliner Brief vom 7. Mai 1852 an Wilhelm Baumgartner äußerte er sich zu einer zentralen Frage, mit der sich Politiker des jungen Verfassungsstaates konfrontiert sahen: Darf man die Verfassung gegen die ‚Dummheiten des Volkes‘ verteidigen? Kann man das tun, ohne damit das Erreichte fundamental zu untergraben? Keller antwortete in zwei Schritten: Den „alten ehrwürdigen Wächter[n] von Brief und Siegel“ (ebd.), also jenen Politikern, die sich als Verfassungsväter verstanden, rät er, auf Partizipationsinitiativen gelassen zu reagieren. Dem Volk wiederum empfiehlt er, seinen Repräsentanten zu vertrauen und sie machen zu lassen. Treu und Glauben, also jenes privatrechtliche Prinzip, das den Vertragsparteien erlaubt, gegenseitig vorauszusetzen, dass die Gegenpartei keinen missbräuchlichen Gebrauch von ihren Rechten macht, auf das Verhältnis von Volk

¹⁰ Das Stimmrecht stand grundsätzlich allen (männlichen) Kantonsbürgern ab dem 20. Altersjahr zu; ausgeschlossen waren Almosengenössige, Bevormundete, Falliten, strafrechtlich Beschuldigte sowie Personen, denen die Bürgerrechte entzogen worden waren (vgl. Art. 22 und 24, Ziff. 1 KV ZH 1831). – Zur Abstimmung vgl. Largiadèr (1945, 167–170) sowie Wettstein (1912, 347).

¹¹ Vgl. *Protokoll des Regierungsrathes des eidgenössisches Standes Zürich* (Staatsarchiv Zürich: MM 2.101 RRB 1848/1643).

¹² Wilhelm Schulz an Keller, 31. März 1851 (ZB: Ms GK 79f2, Nr. 118). – Schulz glaubte wie etwa auch Jakob Stämpfli, die Schweiz müsse, nachdem insbesondere in Deutschland liberale Verfassungsbewegungen gescheitert waren, nun gegen die europäische Reaktion kämpfen.

und Volksvertretern anzuwenden, wie Keller dies, dem gesunden Menschenverstand folgend, tut, ist – rechtsdogmatisch betrachtet – originell. Doch ist damit die zentrale Frage, was von der ‚neuen‘ Volkssouveränität im Allgemeinen zu halten und wie mit ihr im Besonderen, d. h. unter den Bedingungen der regenerierten Schweiz, umzugehen sei, noch nicht geklärt.

In den „politischen Kämpfen zu Hause“, von denen Keller spricht, ging es also um eine große Sache: ‚Nation Building‘. Nicht nur waren 1848 der grundsätzliche staatsrechtliche Status der Volkssouveränität und der konkrete Umfang der darauf beruhenden Volksrechte zu bestimmen und idealerweise im Verfassungstext festzuhalten. Vielmehr mussten außerdem zwei konkurrierende Repräsentationssysteme aufeinander abgestimmt werden. Denn der Bundesstaat repräsentierte zunächst die Kantone; der Bürger wiederum war zunächst ein Kantonsbürger. Diesem System in der Verfassungsgebung in kohärenter Weise gerecht zu werden, war äußerst vertrackt.

Die historische Entwicklung verlief von den politischen Rechten in den Kantonen zur Einheit im Bund. Schon in einigen kantonalen Regenerationsverfassungen wurden bundesstaatliche Institutionen als Fernziel der liberalen Bewegung genannt (Kölz 1992a, 374). Als die kantonalen Verfassungskämpfe eben erst begonnen hatten, wurde dieses Ziel auch im *Zuruf an den Vorort Luzern bei Übernahme der Leitung der Bundesangelegenheiten auf Neujahr 1831* erörtert. Natürlich sollten nach Meinung der Autoren dieses *Zurufs* nur demokratisch regenerierte Kantone Mitglied des eidgenössischen Bundesstaates werden können. Dieser sollte den Nationalgeist stärken, die Entfaltung von Handel und Industrie fördern, den liberalen Staat außenpolitisch schützen usw. Die verfassungstheoretisch entscheidende Funktion bestand jedoch darin, die kantonalen Verfassungen zu gewährleisten. Das Gewaltmonopol des Bundes war natürlich mächtiger als dasjenige eines kleinen Einzelkantons. An diesem Punkt tritt überhaupt die Grundmechanik der immensen Verfassungsbewegung und des ganzen daraus resultierenden Verfassungssystems zu Tage (Kölz 1992a, 374–376). Nur im Zusammenspiel aller Teile konnte das Ganze funktionieren.

In Art. 3 und 5 der Bundesverfassung von 1848 wurde bestimmt, dass der Bund den Kantonen ihre Souveränität und ihre Verfassungen garantiert und dass nur die Kantone selbst ihre Souveränität einschränken können, nämlich insofern als sie Aufgaben an den Bund delegieren.

Die verfassungsmäßige Regelung der Kantonssouveränität gab in der Bundes-Revisions-Commission, die im Frühjahr 1848 den Verfassungsentwurf ausarbeitete, zu heftigen Diskussionen Anlass. Der Waadtländer Jurist Henri Druey (1799–1855) forderte schon in der zweiten Kommissionssitzung – theoretisch stringent –, Kantonssouveränität und Bundessouveränität klar zu unterscheiden und letztere nicht durch die Kantone zu legitimieren, sondern direkt aus dem gesamten Schweizervolk, der Nation (Holenstein 2018, 264–266 und 491–492). In einer späteren Sitzung

äußerte er: „Die Freiheiten des Volks gehen allen Verfassungen vor [...]. Die Verfassungen kommen erst nachher“ (Holenstein 2018, 526). Wenn eine Verfassung nur durch ein souveränes Volk erlassen werden kann – und davon ging Druey aus –, die Bundesverfassung aber eine echte Verfassung, nicht bloß ein Staatsvertrag, und außerdem demokratisch korrekt legitimiert sein sollte, so kann der Bundesstaat verfassungsmäßig nur durch die ganze Nation eingeführt werden.

3 Das Fähnlein der sieben Aufrechten

Die im *Fähnlein der sieben Aufrechten* erzählte Geschichte spielt sich im Wesentlichen im Jahr 1849 ab. Bevor die Erzählung 1876 als Teil der *Züricher Novellen* zu einem von insgesamt fünf Bildern aus der Zürcher Geschichte¹³ wurde, war sie, wie gesagt, von Auerbach 1860 als Kalendererzählung publiziert worden. Zwischen 1848/49 und 1860 liegen über zehn Jahre politischer Geschichte. Die Schweiz hatte sich modernisiert und liberalisiert; in anderen Staaten verzögerte sich der Übergangsprozess. Das machte die Publikation von 1860 brisant. Frankreich, von dem die europäische Revolutionsbewegung seit 1798 ausgegangen war, wurde nun von einem Kaiser (Napoleon III., 1808–1873) regiert, der sich um 1860 allerdings gezwungen sah, sein autokratisches Regime zu reformieren. Preußen stand unter der Regentschaft von Wilhelm I. (1797–1888; König von Preußen 1861; Deutscher Kaiser 1871) und geriet bald darauf in einen mehrjährigen Verfassungskonflikt. Österreich war ein Kaiserreich, Bayern ein Königreich, ebenso Württemberg, Hannover und Sachsen; das dem Kanton Zürich benachbarte Baden war ein Großherzogtum.

Ähnlich wie in einer klassischen Staatstragödie um Macht und Liebe verbinden sich in Kellers Erzählung eine Staats- und eine Liebesintrige. Dabei werden zwei Rechtssphären, die öffentliche und die private, aber auch zwei Generationen involviert. Die ältere Generation, verkörpert durch den schätzungsweise fünfzig- bis sechzigjährigen Chasper Hediger¹⁴ und seine Freunde, sieht sich als Gründergeneration der modernen Eidgenossenschaft. Sie rechnet sich das Verdienst an, die alte Ordnung beseitigt zu haben. Die jüngere Generation, verkörpert durch dessen zwanzigjährigen Sohn Karl und dessen siebzehnjährige Braut Hermine,

¹³ Der Inhalt der einzelnen Erzählungen ist so gewählt, dass sich daraus kein geschichtsmythisches Narrativ ergibt. Eher handelt es sich um eine disparate Reihe von Sittenbildern im Stil der *Leute von Seldwyla*. Keller formuliert in den *Züricher Novellen* keine direkten kantonsgeschichtlichen Identifikationsangebote.

¹⁴ Die Figur wird in der Forschungsliteratur als Konrad Wuhmann (1791–1858) identifiziert (vgl. Böning 1989, 625). Gottfried Keller war um eine Generation jünger als Wuhmann.

macht Gebrauch von den neuen Freiheiten. Doch dürfen die Söhne und Töchter sich nicht allein als die glücklichen Erben der Freiheit, welche ihre Väter errungen haben, betrachten. Sie haben auch dafür zu sorgen, deren Gesellschaftsidee nun zu verwirklichen und die Zukunft zu gestalten. In dieser Hinsicht stehen sie gegenüber den Vätern politisch in der Pflicht. Dieses Generationenmodell erlaubt es, den statischen Volksbegriff mit der sich stetig wandelnden, aber auf Dauer angelegten Nation zusammenzudenken.

Die politische Handlung lässt sich zunächst der Generation der Alt-1848er zuordnen, die Liebeshandlung primär der Generation der jungen Nach-1848er. Die Handlungskonflikte, die staatsrechtstheoretische ebenso wie die literarische Dramatik der Erzählung ergeben sich aus dem Zusammenhang der beiden Handlungsebenen: Die Alt-1848er verlassen das ihnen vertraute Terrain des Öffentlichen und des Staatsrechts. Auf dem Feld des privaten Lebens und des Privatrechts richten sie zu ihrem eigenen Schaden zunächst nur Unheil an.

Hediger senior und seine sechs Freunde bilden eine „Gesellschaft“ (XXII, 369; vgl. VI, 268),¹⁵ d. h. im gegebenen Fall einen Verein,¹⁶ allerdings ohne festen Namen¹⁷ und ohne eigentliche Statuten.¹⁸ Die Freunde verfolgen und diskutieren das politische Geschehen und nehmen aktiv daran teil. Sie leisten, ohne selbst Ämter auszuüben, Parteilarbeit auf der Seite des ‚Fortschritts‘. Der Verein hat sich einen Zweck gesetzt, der mit gemeinsamen Kräften verfolgt wird. Die Mitglieder versammeln sich regelmäßig zu Beratungen. Neben öffentlichen werden auch interne und familiäre Angelegenheiten behandelt. Bei Konflikten zwischen den Mitgliedern werden eigentliche Schlichtungsverfahren durchgeführt. Der Verein kann in solchen Fällen Verweise erteilen.

Die Handlung setzt mit der Beratung über die Frage ein, ob man gemeinsam das „eidgenössische Freischießen besuchen“ wolle, „welches im nächsten Sommer zu Aarau stattfinden sollte, das erste nach der Einführung der neuen Bundesverfassung vom Jahr 1848“ (VI, 271). Der Besuch dieses patriotischen Festes wird beschlossen, droht aber zu scheitern. Hediger junior sorgt für Rettung. Er hält eine mitreißende patriotische Rede, die im ganzen Festsaal Begeisterung auslöst (XXII,

15 Zu den Nebenbedeutungen des Ausdrucks „Gesellschaft“ (XXII, 369) gehören ‚Vereinigung von Gesellen‘ und ‚kleine Kriegerschar‘. Die kleine Kriegerschar wiederum wird auch als ‚Fähnlein‘ bezeichnet.

16 Art. 46 BV 1848 gewährleistet die Vereinsfreiheit. Das PGB enthält keine Bestimmungen zur Vereinsform; anzuwenden wären aber unter Umständen die Bestimmungen zur ‚privatrechtlichen Korporation‘, für deren Errichtung Statuten erforderlich sind (vgl. Art. 20 PGB).

17 Die Gesellschafter bezeichnen sich als „Gesellschaft der sieben Männer, oder der Festen, oder der Aufrechten, oder der Freiheitliebenden“ (zit. nach dem Erstdruck von 1860 [XXII, 369; vgl. VI, 268]).

18 „[O]hne alle andern Satzungen als die, welche sie im Herzen trugen“ (XXII, 370; vgl. VI, 269).

397–399; vgl. VI, 315–318). Karl glorifiziert die patriotische Freundschaft und die politische Freiheitsliebe; er beschwört die Verdienste der 1848er und lässt *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* hochleben, die Einheit des Vaterlands, aber auch seine föderalistische Vielfalt. Er zitiert und kommentiert die Präambel der Bundesverfassung, und er verherrlicht das Doppelprinzip von Einheitsstaat und Föderalismus. Karls direkter Lohn ist die Anerkennung als Bürger unter Bürgern und die Aufnahme als achter Mann im „Kreis der Alten“ (XXII, 401; vgl. VI, 321). Dies wird sich günstig auf seine Stellung in der Liebesintrige auswirken.

Interpretiert man diese Auflösung der politischen Haupthandlung hinsichtlich der Generationenfrage, so ist zunächst festzuhalten, dass Keller das Bild eines positiven Musterbürgers entwirft, dieses aber der *zweiten* Verfassungsgeneration zuordnet.¹⁹ Wodurch wird Karl im republikanischen Sinne vorbildlich? Erstens kann er ‚reden‘, d. h. sich öffentlich-politisch artikulieren. Ohne politische Rhetorik kann es keine Verfassungskultur geben. Die Kunst der freien Rede, die Karl beherrscht, wäre aber undenkbar ohne die Voraussetzung der Emanzipation. Karl ist ein freierer Mensch als sein Vater. Er ist dies insofern, als er Ungleichheit zu überwinden vermag, und zwar aus eigener Kraft. Das zeigt die Liebesintrige: Das wichtigste Hindernis, das Karl und Hermine auf dem Weg zur glücklichen Vereinigung zu überwinden haben, stellen ihre Väter dar. Diese wollen die Heirat von Karl und Hermine verhindern, und zwar mit einer bemerkenswerten Begründung. In Hedigers Formulierung: „Ich bin arm und Frymann ist reich und so soll es bleiben“ (XXII, 378; vgl. VI, 282). Frymann verdankt seinen Reichtum seiner Tätigkeit als Zimmermeister, Bauunternehmer und Immobilieninvestor. Seine Heiratspolitik orientiert sich an Kapitalfragen.²⁰ Deshalb verlangt er anlässlich einer Vereinssitzung von Hediger, dieser solle dem „Beginnen [s]eines Sohnes entgegentreten“ (XXII, 376; vgl. VI, 279). Dass Hediger auf diesen Antrag eingeht und als armes Schneiderlein sich dazu versteigt, für das Prinzip der sozialen Ungleichheit zu plädieren, wirft Fragen auf: Wie kann ein Liberaler wollen, dass den Einzelnen der soziale Aufstieg verwehrt bleibt? Wie kommt es, dass ein eingeschworener Aristokratenhasser ausgerechnet den Gleichheitsartikel der Bundesverfassung von 1848 verhöhnt?²¹

19 Die erste Generation urteilt zunächst negativ über die zweite Generation. So wirft Hediger seinen Söhnen vor, als Angestellte von Bahngesellschaften, der öffentlichen Post und der öffentlichen Verwaltung zu arbeiten. Vorgesetzte zu dulden, ist für den einen freien Beruf ausübenden Hediger gleichbedeutend mit Unfreiheit: „Wer nicht Meister sein will, muß eben Gesell bleiben und Vorgesetzte haben sein Leben lang“ (XXII, 376; vgl. VI, 280).

20 „Ich habe ein umfangreiches Geschäft und ein beträchtliches Vermögen; darum suche ich mir, wenn es Zeit ist, einen Tochtermann, welcher Geschäftsmann ist, [und] ein entsprechendes Vermögen [Buchfassung: ‚Kapital‘] hinzubringt“ (XXII, 375; vgl. VI, 278).

21 Die Gleichheit vor dem Gesetz wird garantiert durch Art. 4 BV 1848, erster Satz (zit. Kölz 1992e, 448). Im zweiten Satz wird sie präzisiert: „keine Unterthanenverhältnisse, keine Vorrechte des

Unter eherechtlichen Gesichtspunkten spielt der sogenannte Ehekonsens eine zentrale Rolle. Dieser Begriff bezeichnet die übereinstimmende Willenserklärung der Ehepartner, aber auch die Ehebewilligung einer Behörde, die von einer Vielzahl von Bedingungen und Ausschlussbedingungen, sogenannten Ehehindernissen, abhängt. In der ersten Bedeutung – Ehekonsens im Sinne von Ehevertrag – gehört der Begriff zum Privatrecht, in der zweiten Bedeutung – Ehekonsens im Sinne von Ehebewilligung – gehört er zum öffentlichen Recht. Im vorliegenden Sachverhalt ist ein väterliches Eheverbot ungesetzlich. Weder die Bundesverfassung von 1848, noch die Zürcher Kantonsverfassung 1831 enthalten Bestimmungen zu einer väterlichen bzw. elterlichen Zustimmung.²² Nach dem *Privatrechtlichen Gesetzbuch für den Kanton Zürich* von 1853/55 wird die Ehe durch den „persönlichen und freien Willen der Personen [...], welche sich ehelichen“, begründet (Art. 83 PGB). Tatsächlich aber gibt das Gesetz den Eltern die Möglichkeit, gerichtlich gegen die Eheschließung Einspruch zu erheben (Art. 86 PGB). Zu beachten sind dabei zwei Dinge: Erstens handelt es sich um ein Klagerecht, keineswegs um ein Entscheidungsrecht von Gesetzes wegen. Die Entscheidung liegt also beim Gericht. Und zweitens entscheidet das Gericht natürlich nicht nach freiem Ermessen. Vielmehr wird es nur auf Klagen eintreten dürfen, welche die „moralische Befähigung und die Arbeits- und Berufstüchtigkeit der Verlobten“ (ebd.) begründet in Frage stellen.

Was aber unternimmt Hediger? „Beim nächsten Mittagessen eröffnete Hediger [...] seinem Sohne und seiner Frau den feierlichen Beschluß von gestern, daß zwischen Karl und des Zimmermanns Tochter fortan kein Verhältniß mehr geduldet würde“ (XXII, 377–378; vgl. VI, 282). Hausvater Hediger maß sich eine Verfügungsgewalt an; den Gehorsam der Familienmitglieder setzt er einfach voraus. Er glaubt sich durch die quasi-staatliche Gesellschaft der Sieben legitimiert, die in seinen Augen die übergeordnete ‚volonté générale‘ vertritt.

Diese Betrachtungsweise wird von Hedigers Umgebung jedoch nicht anerkannt: Fünf von sieben Aufrechten halten den Hediger-Frymann-Pakt für „thörichtes Zeug“ (XXII, 377; vgl. VI, 281). Und Hedigers Frau bekommt einen Lachanfall bei der Eröffnung ihres Gatten: „Was bleibt ihr nicht bei der Politik, statt euch in Liebeshändel

Orts, der Geburt, der Familien oder Personen.“ Der Gleichheitsartikel, historisch gesehen der Abschaffung der alten Privilegien dienend, nennt nicht die Vorrechte des Reichtums, Vermögensunterschiede sind verfassungsrechtlich nicht verpönt. Art. 15 KV ZH 1831 gibt eine Eigentumsgarantie. ²² Zu den eherechtlichen Gesetzesgrundlagen enthält die Bundesverfassung von 1848 keine Bestimmungen. Das Eherecht liegt folglich in der Kompetenz der Kantone. Auch die Zürcher Kantonsverfassung (unter Berücksichtigung der Revisionsgesetze bis 1849) enthält keine einschlägigen Normen. Die relevanten Regelungen finden sich in Art. 59–229 PGB. Nur für Minderjährige ist die elterliche Zustimmung erforderlich (Art. 84 PGB). Das Mindestalter gemäß Art. 70 PGB beträgt 20 Jahre für den Ehemann und 16 Jahre für die Ehefrau. Karl und Hermine erfüllen diese Altersvoraussetzungen.

zu mischen?“ (XXII, 378; vgl. VI, 282). Mit dieser Argumentation trifft sie eine Schwachstelle im politischen Denken der Alt-1848er. Das komplexe Verhältnis zwischen politischer Öffentlichkeit und Privatsphäre, zwischen Staatsrecht und Privatrecht wird von Frymann und Hediger und wurde von den radikal-republikanischen Revolutionären ungenügend erfasst.

„Nein, es darf keine Privatleute mehr geben“ (XVIII, 245), diese Parole, die Keller am 3. Mai 1848 notiert hatte,²³ wird im *Fähnlein der sieben Aufrechten* an einem konkreten Lebenssachverhalt geprüft – und widerlegt. Der Verlobungskuss zwischen Karl und Hermine am Erzählschluss steht im Zeichen der Freiheit: „Hermine [...] küßte ihn freiwillig“ (XXII, 410; vgl. VI, 333). Das Küssen ist überhaupt das Leitmotiv dieser Beziehung und dieser Erzählung. Die beiden kennen sich seit frühen Kindertagen und Hermine beansprucht seit der Adoleszenz beharrlich ihr Selbstbestimmungsrecht gegenüber Karls erotischen Wünschen. Und Karl respektiert dieses. Im Ausblick auf die Ehe spricht Hermine von einer Art Privatverfassung, die sich zwischen ihnen ausbilden werde: „Es wird sich [...] ein Recht und eine Verfassung zwischen uns ausbilden, und sie wird gut sein, wie sie ist“ (ebd.). Diesen Vorschlag einer privaten Eheverfassung macht Hermine, nicht Karl. Hermine hat als siebzehnjährige Frau keine politischen Rechte, sie hat keinen Anteil am ‚pouvoir constituant‘ des souveränen Volks. Was bleibt ihr also anderes übrig, als die Rechtsordnung vollständig zu privatisieren, d. h. dem Staatsrecht zu entfremden? Sie ist eine geborene Frymann, als solche fühlt sie sich frei von Geburt. Hermine und Karl machen sich in der Tat frei, und sie tun dies als Privatleute. Ihre Väter können das nicht verstehen und geben doch ihren Konsens. Dieser ist rechtlich belanglos, aber symbolisch bedeutungsvoll. Fänden sich keine Symbole, die man geben und teilen könnte, wären die Generationen getrennt durch einen hermeneutischen Riss.

4 Gottfried Kellers Verfassungspatriotismus

Patriotismus, Freiheitsbegriff und nationale Einheit sind für die revolutionären Volksbewegungen des neunzehnten Jahrhunderts grundlegend. Zum Patriotismus und zum Erbe dieser Volksbewegungen gehörte auch die Bereitschaft, errungene

²³ Die Eintragung, die nur aus dem zitierten Satz besteht, folgt auf eine längere Eintragung vom Vortag, in der sich ein ausgeprägter Revolutionsfuror artikuliert: „Die goldenen Locken unserer Jugend werden in diesem Kampfe ergrauen, mit dem Schwerte in der Hand wird sie ihre Erfahrungen sammeln und unter den Waffen ihre Studien vollenden und sie wird gedrängte Tage an das verwenden können, wozu die Väter lange Jahre brauchten“ (XVIII, 238–241).

Freiheiten mit Waffengewalt *gegen* den Staat zu verteidigen. Deshalb nahm die Abschaffung der stehenden Heere und die Volksbewaffnung im Forderungskatalog von 1848 einen bedeutenden Platz ein.

Als in den 1970er und 1980er Jahren Dolf Sternberger unter dem Begriff des Verfassungspatriotismus das Entstehen für den Verfassungsstaat der Bundesrepublik Deutschland propagierte,²⁴ knüpfte er damit – bewusst oder unbewusst – an 1848 an. Sternbergers Verfassungspatriotismus gilt den verfassungsmäßig garantierten Grundrechtsgarantien, den politischen Prozeduren sowie allgemein dem Prinzip der Rechtsstaatlichkeit (Sternberger 1990). Darin unterscheidet er sich vom nationalistischen Patriotismus, der Loyalität primär aus der kulturellen Identität oder aus außerrechtlichen Wertnormen bezieht.

In Jürgen Habermas' Theorie der deliberativen Demokratie erhält der Verfassungspatriotismus eine interessante Auslegung, die mit Hermine Frymanns Auslegung im *Fähnlein der sieben Aufrechten* übereinstimmt:

Rechtstheoretisch betrachtet, können moderne Rechtsordnungen ihre Legitimation nur noch aus der Idee der Selbstbestimmung ziehen: die Bürger sollen sich jederzeit auch als Autoren des Rechts, dem sie als Adressaten unterworfen sind, verstehen können. (Habermas 1994, 662)

Dieses Konzept ist interessant, weil die Freiheitsaporie, die sich zeigt, wenn freie Menschen sich in der Gemeinschaft rechtlich binden, nicht mehr über den außerrechtlichen Begriff der ‚volonté générale‘, sondern in der Verfassungskultur und aus dieser heraus angegangen wird. Andererseits ist auch dieses Selbstadressierungskonzept eben nicht mehr als ein Konzept.

Philosophische Begründungsversuche auf dem Feld der Rechtsphilosophie sind letztlich Gedankenexperimente über die Einrichtung von Gemeinwesen als symbolische Wissensordnungen. „Zur Geschichte stehen solche Konstruktionen“, schreibt Hans Joas, „notwendig in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis“ (2011, 12). Auch Kellers Erzählung *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* ist ein Gedankenexperiment: Gegeben sei eine Gruppe von Menschen in einer Box. Ihre Aufgabe: Ein Staatswesen zu gründen. Frage: Wie werden sie vorgehen? Wovon gehen sie aus? Was wissen sie? Was wollen sie?

In Kellers publizistischen Schriften zeigt sich, dass er um den Abstand zur empirischen Realität gewusst hat. In einem seiner leicht polemischen Berichte über die Zürcher Verfassungsrevision schreibt er 1864, eine Verfassung sei keine „stylistische Examenarbeit“ (XV, 240). In einer seiner Gotthelf-Rezensionen heißt

²⁴ Sternbergers publizistisches Engagement für den Verfassungspatriotismus lässt sich teilweise erklären als Reaktion auf staatskritische Oppositionsbewegungen in der Bundesrepublik nach 1968.

es 1852, „dass eine Verfassung kein Schuhnagel sei“ (XV, 103). Und schließlich verkündet ein von Keller 1862 entworfener, aber vom Regierungsrat nicht zur Veröffentlichung freigegebener Entwurf zu einem Bettagsmandat das Wunschbild eines Gesetzes, hervorgebracht von einem „Volk von Männern“ und tief „in ihre Herzen gegraben“ (XV, 373). Kellers Verfassungswissen beinhaltet beide Elemente: den nüchternen Pragmatismus und den Verfassungspatriotismus eines Republikaners aus innerer Überzeugung.

Literatur

- „Acte de médiation fait par le premier Consul de la République française, entre les partis qui divisent la Suisse. Vermittlungsakte des Ersten Consuls der fränkischen Republik zwischen den Parteien, in welche die Schweiz geteilt ist“. *Quellenbuch zur neueren Schweizerischen Verfassungsgeschichte. Vom Ende der alten Eidgenossenschaft bis 1848*. Hg. Alfred Kölz. Bern: Stämpfli, 1992c. 159–188. [BV/MA 1803]
- Amrein, Ursula. „Theater“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 304–313.
- Auerbach, Berthold. *Schrift und Volk. Grundzüge der volksthümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebel's. Gesammelte Schriften*. Bd. 20. Stuttgart, Augsburg: Cotta, 1858.
- Böning, Thomas. „Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Stellenkommentar“. *Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 5. Züricher Novellen. Hg. Thomas Böning. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. 625–653.
- „Bundesverfassung der schweizerischen Eidgenossenschaft vom 12. September 1848. Constitution fédérale de la Confédération suisse du 12 septembre 1848“. *Quellenbuch zur neueren Schweizerischen Verfassungsgeschichte. Vom Ende der alten Eidgenossenschaft bis 1848*. Hg. Alfred Kölz. Bern: Stämpfli, 1992e. 447–481. [BV 1848]
- Dubler, Anne-Marie. „Eigentum“. *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS). Version vom 20. August 2012. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/008971/2012-08-20/> (15. April 2023).
- Grob, Karl. „Demokratische Theorie und literarische Politik. Zu Gottfried Kellers *Fähnlein der sieben Aufrechten*“. *Studia Germanica Gandensia* 19 (1978): 157–195.
- Habermas, Jürgen. *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Hensel, Roman, und Diethelm Klippel. „Verrechtlichung“. *Enzyklopädie der Neuzeit*. Hg. Friedrich Jaeger. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011. Bd. 14. Sp. 191–197.
- Höffe, Otfried. *Politische Gerechtigkeit. Grundlegung einer kritischen Philosophie von Recht und Staat*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Holenstein, Rolf. *Stunde Null. Die Neuerfindung der Schweiz im Jahr 1848. Die Privatprotokolle und Geheimerichte der Erfinder*. Basel: Echterzeit, 2018.
- Joas, Hans. *Die Sakralität der Person. Eine neue Genealogie der Menschenrechte*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Kersting, Wolfgang. *Kant über Recht*. Paderborn: Mentis, 2004.
- Kölz, Alfred. *Neuere schweizerische Verfassungsgeschichte. Ihre Grundlinien vom Ende der Alten Eidgenossenschaft bis 1848*. Bern: Stämpfli, 1992a.

- Münkler, Herfried, und Grit Straßenberger. *Politische Theorie und Ideengeschichte. Eine Einführung*. München: Beck, 2016.
- Privatrechtliches Gesetzbuch für den Kanton Zürich*. Zürich: Schulthess, 1856. [PGB]
- Protokoll des Regierungsrathes des eidgenössischen Standes Zürich* (Staatsarchiv Zürich: MM 2.101 RRB 1848/1643).
- „Publikationsmandat des Landfriedens für die Gemeinen Herrschaften vom 12. September 1712“. *Quellenbuch zur neueren Schweizerischen Verfassungsgeschichte. Vom Ende der alten Eidgenossenschaft bis 1848*. Hg. Alfred Kölz. Bern: Stämpfli, 1992b. 12–17.
- Pufendorf, Samuel von. *Über die Pflicht des Menschen und des Bürgers nach dem Gesetz der Natur*. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques. „Du Contrat Social; ou, Principes du Droit Politique“. *Œuvres complètes*. Bd. 5.2. *Ecrits Politiques et Economiques*. Hg. Christophe Van Staen, Simone Goyard-Fabre. Genf, Paris: Slatkine, Champion, 2012. 457–620.
- Rückert, Joachim. *Idealismus, Jurisprudenz und Politik bei Friedrich Carl von Savigny*. Ebelsbach: Gremer, 1984.
- Savigny, Friedrich Carl von. *Vom Berufe unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1814.
- Schiller, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz u. a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- Schmidt, Rainer. *Verfassungskultur und Verfassungssoziologie. Politischer und rechtlicher Konstitutionalismus in Deutschland im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, 2012.
- Smend, Rudolf. *Verfassung und Verfassungsrecht*. München, Leipzig: Duncker & Humblot, 1928.
- „Staatsverfassung für den eidgenössischen Stand Zürich vom 10. März 1831“. *Quellenbuch zur neueren Schweizerischen Verfassungsgeschichte. Vom Ende der alten Eidgenossenschaft bis 1848*. Hg. Alfred Kölz. Bern: Stämpfli, 1992d. 291–305. [KV ZH 1831]
- Sternberger, Dolf. *Schriften*. Bd. 10. *Verfassungspatriotismus*. Hg. Peter Haungs u. a. Frankfurt/M.: Insel, 1990.
- Stocker, Peter. „Gottfried Kellers Gotthelf-Rezensionen im Spiegel der Realismusfrage“. *Gotthelf. Interdisziplinäre Zugänge zu seinem Werk*. Hg. Peter Gasser, Jan Loop. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 2009. 149–175.
- Stocker, Peter. „Literaturkritik zu Lebzeiten“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 357–368.
- Stolleis, Michael. *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*. Bd. 2. *Staatsrechtslehre und Verwaltungswissenschaft 1800–1914*. München: Beck, 1992.
- Wettstein, Walter. „1839–1892“. *Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich*. Bd. 3. *Von 1712 bis zur Gegenwart*. Hg. Karl Dändliker. Zürich: Schulthess, 1912. 303–551.

Nathan Taylor

Subprime Realism

On Debt and Deformation in Keller

1 Introduction

As one of the most canonical European ‘Bildungsromane’ of the nineteenth century, Gottfried Keller’s *Der Grüne Heinrich* (1854/55, 1879/80) is a famously disjunct text. Split into disproportionate narratives of its protagonist’s life, its own form already seems to violate the integrity of formed life to which the ‘Bildungsroman’ aspires. The novel’s production is likewise fraught by Keller’s own reworking of the text into a radically different version over the course of decades. The result is a paradigmatic ‘Bildungsroman’ that is, in fact, two: two novels and thus two lives for one and the same protagonist. While scholarship on the novel has nodded to this strained production history again and again, Keller himself is the first to point out the novel’s malformation, its “Unförmlichkeit” (XI, 14). For Keller, the novel’s bad form owes to what he calls “nicht eine theoretische, sondern [...] praktische Oekonomie” (XI, 13–14) of writing – its protraction and disruption through the “Wechsel und Drang des Lebens” (XI, 13).¹ Drawing an analogy or “Gleichniß” (XI, 14) between novel writing and the drawn-out drafting of a letter, Keller’s preface excuses problems of formal economy as problems with the writer’s daily lived economy. Malformed writing, Keller’s analogy would have us believe, is the result of material compulsion from without.

The analogy may appear strained but its tethering of writing’s economy of form to the practical economy of life does succeed in rendering Keller’s early literary production legible for what it was: writing under duress. Even a cursory glance at Keller’s actual letters during this period reveals how the bad form of his most well-known literary work – its lopsided proportion of lived episodes to extended biography – tracks to a discordant and distended writing process punctuated again and again by the ‘practical economy’ of living.² In what would become a bad habit

1 Cf. Groddeck’s essay on Keller’s ‘Unförmlichkeit’ (2009).

2 See the collection of letters in *Apparat I to Der grüne Heinrich* (XIX, 141–517); esp. Keller’s letter to Hermann Hettner from July 16, 1853: “Das verworrene Netz von Geldmangel, kleinen Sorgen, tausend Verlegenheiten, in welches ich mich unvorsichtiger Weise [...] verwickelte, wirft mich immer wieder zur Unthätigkeit zurück; die Mühe, wenigstens der täglichen Umgebung anständig und ehrlich zu erscheinen, drängt die Sorge für die Entfernteren immer zurück, und die fortwährende Aufregung, die man verbergen muß, diese tausend Nadelstiche absorbiren alle äußere Produktivität” (XIX, 246); and Keller’s letter to Emil Kuh from April 3, 1871: “Das Unglück des Buches

of procuring publishing contracts for yet unwritten works, Keller negotiated a contract for *Der grüne Heinrich* on the basis of an exposé and agreed-upon length, only to find that his writing floundered under economic compulsions while the story of Heinrich Lee's life ballooned. Over the years of writing, Keller would find himself forced to solicit several advances on the manuscript he owed Vieweg to finance past debts. The publisher's advance became both an incentive and liability for Keller's writing, overshadowed as it was, in Keller's words, by "trübe Erfahrungen in meinen ökonomischen Zuständen," propelling him into "die prekärste Lage" (XIX, 210), "stets von Schulden gequält" (XIX, 310). As a kind of credit, the 'Vorschuss' provided temporary material support for Keller's writing; its flipside, however, was a text that had not yet and perhaps may never come together – a text Keller still owes. The unformed or deformed character of Keller's novel indexed, in this regard, a production process that was 'unförmlich' in ethical and economic senses as well: it subjected Keller to Vieweg's "nackte und unverschämte Fabrikbehandlung" (GB I, 418) and, as Keller relates, resulted in the publisher's "todtem Kapital[]" (XIX, 221).³

The link Keller draws between deformed writing and the lived experience of economic compulsion might well be an apt description of the process of writing *Der grüne Heinrich*, as he put it, on his "verpfändetes Ehrenwort" (GB III.2, 74). But elsewhere in Keller's writing the relation between debt and form appears both more robust than any 'Gleichniß' and less immediately empirical than biographical circumstance, prompting questions about the economy of form in Keller that are irreducible to the many proto-sociological observations of literary industry strewn

liegt in seiner Entstehungsweise. Der Verleger fing gleich an zu drucken, als er etwas Manuskript hatte; ich fuhr dennoch langsam fort, mußte aber dafür alles Geschriebene sofort absenden u konnte so buchstäblich die fertigen Kapitel u Seiten fast nie zum zweiten Mal übersehen" (XIX, 330).

³ The material dimensions of a livelihood mediated by aesthetic work are pointedly registered in *Der grüne Heinrich* as well, which offers a kind of vignette of European art market competition circa 1850: having spent his "letzten Thaler" (XII, 275) Heinrich Lee is faced with his "erste und letzte Versuch [...] durch seiner Hände Arbeit sein Leben zu gewinnen, und nichts ging daraus hervor, als die unbezahlte Rechnung" (XII, 280). Others have noted the literal and figurative economy of the artist in Keller as well, see, for instance, Walter Benjamin's essay on Keller: "Jahre hindurch bestand etwas wie eine Aktiengesellschaft zur Ausbildung und Etablierung Gottfried Kellers, und seit den unergiebigen Anfängen seiner Laufbahn hatte oft und oft das Kapital vermehrt werden müssen, bis er später mit Zins und Zinsezins seinen Zeichnern zurückgezahlt hat" (1991, 285).

throughout his texts.⁴ As increasingly more scholars have begun to note, debt and its proxies (insolvency and bankruptcy) comprise a master *plot* of Keller's writing all its own.⁵ Such a plot is central to Heinrich Lee's fits and starts of *Bildung*: forced like Keller to live "auf Borg" (XII, 285), Heinrich Lee experiences debt both as a disruption and stopgap to *Bildung*: while indebtedness marks the end of his ambition to make a living selling his art, it is what allows him to go on living at all in lieu of waged work. Life on credit for Heinrich is neither *Bildung* nor Goethean 'Entsagung,' but the belated falling due of *Bildung*'s lapsed promise: "die nachträgliche Bezahlung eines schon genossenen und vergangenen Stück Lebens, eine unerbittliche und kühle Ausgleichung, gleichviel ob die gelebten Tage, deren Morgen- und Abendbrot angeschrieben steht, etwas getaugt haben oder nicht" (XII, 285). Keller's 'Bildungsroman' thus registers debt as a retroactive requital: rather than the protagonist's social integration, debt offers an experience of compulsion, of life beyond waged work.

In the novella collection that Keller likewise published in two phases between the 1850s and 1870s, and for which he procured a publishing contract while the writing of his 'Bildungsroman' suffered, this belated and inexorable structure of debt becomes the main plot. Less a spin-off to the 'Bildungsroman' than the literary apotheosis of its plot of debt, *Die Leute von Seldwyla* features ten novellas that all revolve around some sort of insolvency, debt, or liability. If Seldwyla ironically gestures to the good life, evoking the fortune and felicitousness of *saelde*, the stories it generates are decidedly postlapsarian, populated with a cast of bankrupt, down-trodden, and dispossessed characters engaged, as the first preface of the novella collection puts it, in all manners of "Schuldenverkehr[]" until, finally, they fall as "Entkräftet[] und aus dem Paradies des Credites Verstoßene[]" (IV, 8).

As this reference to the original 'Fall' suggests, cycles of 'Schuldenverkehr' in the Seldwyla stories track a compulsory logic of the lapse of debt and insolvency that reaches well beyond Keller's own financial woes and indeed beyond the nineteenth century altogether. If, as the preface describes, the typical Seldwylan is compelled to bankruptcy and, "muß fallen lassen" (IV, 8), such falls are modelled on a logic of indebtedness that the preface sets up and the novellas unfold in plots that, like debt itself, traverse economic, ethical-theological, and literary registers alike.

4 See for example Hörisch (1998, esp. 102–112); Breithaupt (2008, 129–133); Geulen (2020). See also Amlinger's recent *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, which takes note of Keller's turn from precarity to literary success (2021, 110 and 113).

5 See Muschg (1980, esp. 95), an influential study of Keller entirely structured by the trope of debt. Most tend to subsume the problem of debt under discussions of credit, even as Keller's texts highlight debt as a falling out of the more salutary and dignified order of credit. See for instance Hörisch (1983; 1998); Kaiser (1981); Kreienbrock (2007); Fabré (2016); Rakow (2013). Notable exceptions are Breyer (2019, esp. 112–140) and Suter (2016).

As the following essay argues, the Seldwyla novellas formalize debt's compulsions as literary ones, thereby bringing poetic realism to bear on what might be called Keller's subprime realism. True to realism's pretenses of good form, the novellas make debt a textual problem of connectivity and plot coherency, or, as Keller's contemporary Berthold Auerbach puts it, a problem of "Motivierung [sic]:" the "Herbeiführung der Notwendigkeit des Geschehenden" (Auerbach 1856, 1722). Their stories of 'Falliment' grapple, in other words, on the level of narrative motivation with the social and compulsory logic of a fall into a seemingly irredeemable insolvency, forming, as it were, a subprime class *avant la lettre*. The novellas parse a realism that attends to, as Auerbach puts it first and in diction Georg Lukács would likewise employ, the "inneren Gründen" and "Gesetzmäßigkeit" of a kind of bad debt, (Auerbach 1856; Lukács 1953, 190, 197 and 203). They point to the lawfulness of an unruly mode of debt, one "broken from credit" rather than linked to it, that is, as theorists of contemporary subprime debt Stefano Harney and Fred Moten have recently called it, "debt as its own principle" (2013, 61).

This sort of subprime realism is perhaps nowhere better on display than in *Kleider machen Leute* (1874), a Seldwyla novella whose particularly tight-knit narrative economy strains to accommodate debt's "Unförmlichkeit" (XI, 14). Its narrative economy attempts to integrate debt's disjuncts and discords, without giving up on poetic realism's pretense of good form, i. e., form that comes together, congeals, and exhibits, as another loud proponent of poetic realism would put it, a high degree of "Zusammenhang" (Ludwig 1891b, 458). Perhaps for this reason, *Kleider machen Leute* has invited readings that, like the novella's own cast of characters reading the ennobling attire of its insolvent protagonist, extend a good deal of credit to the novella's seemingly airtight composition. Its readers tend to construe the novella's narrative arc from insolvency to wealth and its correlation of the semiotics of social personhood with questions of credulity and incredulity as homologous to the process through which figurative and literal credit is granted to fiction and persons alike.⁶ Such readings allegorically project the collection's prefatory "Paradies des Credites" (IV, 8) onto the novella, emphasizing its assets rather than liabilities. Wittingly or not, they affirm Keller's realism to be a conciliatory and transfigurative project of, as Keller would put it, 'ennoblement' (XV, 71). Yet although the plot arc of *Kleider machen Leute* quite literally stages an ennobling realism, its form, I argue, hews closer to the postlapsarian logic of the collection's prefatory "Schuldenverkehr[]" (IV, 8), subverting more salutary readings of the narrative's credit by highlighting the narrative contrivances that aim to hold debt's deformative force at bay. The realism of the novella's form, pre-

6 For a prominent example see Kaiser (1981). Cf. Kreienbrock (2007) and von Wiese (1956).

cisely because it generates a logic of compulsion in Auerbach's sense of motivation, paradoxically points to those liabilities of bad form that poetic realism's ennobling compositions are meant to clear. *Kleider machen Leute* therefore may indeed be a story of credit and fortune; its form however suggests less the closure of equilibrated or amortized obligations and more the proliferative, deformative, and subprime logic of a lapse that poetic realism – and bourgeois liberalism – would rather write out of its world.

Even as they attest to a *formal* realism, Keller's subprime narratives of debt and insolvency track to a historical reality of formalizing debt that was central to nineteenth-century Switzerland's transition to a capitalist federal republic. What Keller's narrator semantically yokes together as the ethical and economic lapse of 'Falliment' – and contrasts in the second preface of *Die Leute von Seldwyla* as Seldwyla's "plebejisch-gemütlichen Concurse und Ver lumpungen" to its later phase of "vornehme Accommodements mit stattlichen auswärtigen Gläubigern" (V, 9) – names a material calamity amidst the uneven incorporation of largely artisanal (and in cities like Basel predominantly textile) workers into the Swiss industrial labor market, one which the Swiss state's novel liberalist rule of law would find itself forced to litigate. As a legal term, 'Falliment' designated an inability to repay outstanding debts; de facto it entailed a process of disenfranchisement and dispossession, whereby the insolvent would be stripped of civil rights and social standing (Suter 2015). As such it raised the question of how to adjudicate and formalize what were disaggregated and informal economic practices of borrowing that threatened to undermine civic order. As targets of early federal legislation – codified in a corpus of laws that would come to comprise the 1889 *Bundesgesetz über Schuldbetreibung und Konkurs* – cases of insolvency, moreover, indexed the bearing of an impersonal and systemic economic dynamic on individual biographies. Administering a causality that exceeds personal culpability, ensuring a populace whose subsistence would be mediated by wage labor rather than debt, and bolstering the state's liberalist rule of law by mitigating informal acts of social violence, were the direct and less direct aims of debt litigation (Suter 2016).

During this same period, Keller's German-language contemporaries Karl Marx and Friedrich Nietzsche honed their critical and genealogical perspectives by exhuming the "Niederträchtigkeit" and social violence of the credit-debt relation, whether as integral to the processes of abstraction that transmogrifies humans into "das Dasein eines Kapitals und der Zinsen" (Marx/Engels 1968, 449), or as the forgotten foundation of a juridically codified morality that emerges drenched in the "Geruch von Blut und Folter" (Nietzsche 2018, 300). Against this background, Keller's formalization of "Schuldenverkehr[]" (IV, 8), observant in its own way of the violence and "Unförmlichkeit" (XI, 14) that liberalist legal formalism was

meant to correct,⁷ garnered its timeliness from its attention to what was untimely about debt. In ways that have gone largely unnoticed by even those critics that write about debt in Keller, *Kleider machen Leute*'s emplotment of accrued liabilities and obligations, linked to questions of bad conscience and culpability, is a marked anticipation of Nietzsche's own welding of the external and internal, material and ethical, coercive and repressive dimensions of the guilt/debt-nexus a decade later in the second essay of his *Genealogie der Moral* (1887). But this should be no surprise: Nietzsche had avidly read Keller's stories of 'Schuldenverkehr,' enthusiastically proclaiming *Die Leute von Seldwyla* to be one of the few works of German prose that, beyond those of Goethe, deserved to be read again and again (Nietzsche 1988, 599). Nietzsche's appreciation of Keller as a go-to-expert in matters of form suggests,⁸ however, that the genealogical problem of tracing the "moralische Hauptbegriff 'Schuld'" back to the "sehr materiellen Begriff 'Schulden'" (Nietzsche 2018, 297) may well be not just thematically but also formally prompted by Keller's own formalizing of the compulsory logic, residual violence, and reprobate drama of debt. This is not to suggest that Nietzsche's genealogy of debt emanates in any easy manner from Keller's realist prose, but it is to ask, as I do at the end of this essay, whether the particular form that debt occasions in Keller's prose might in fact inform that genealogy's own idiosyncratic form: particularly its methodical attempt to correlate strict succession and labile projections ("das 'Drama', eine gewisse strenge Abfolge von Prozeduren" with "das Flüssige an ihr" [Nietzsche 2018, 316]). What might it mean to consider Keller's formalization of debt's deformative force – a realist and, if anything, etiological rather than genealogical endeavor⁹ – as not simply one element in Nietzsche's disparate history of morality but as itself a "Herkunft" (Foucault 1984, 78) of genealogies of bad debt and guilt?

7 This is very much the legal and illegal drama of Keller's *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, which likewise revolves around the deformative force of violent social relations difficult to contain through contractual or legal formalist measures. See in this regard Geulen's reading of the problem of *res nullius* in the novella (2010).

8 Upon sending Keller a copy of *Jenseits von Gut und Böse* in 1886, Nietzsche notes that Keller's own intense and virtuosic work with language ought to allow him to appreciate, if not the "Fragezeichen-Inhalte" of his text, then at least its "Form" – the way in which he brings "so sphinxartige und stummegeborene Probleme [...] zum Reden" (1986, 266).

9 On the etiological dimension of stories of debt and guilt in a related context see Hamacher (2018).

2 The Fall of the Debtor

Framed by a double insolvency at its beginning and a ‘doubled fortune’ at its end, the plot of *Kleider machen Leute* is structured by what would seem a symmetrical balance of liabilities and assets, suggesting that plots of insolvency need not necessarily entail bad form. Its plot, in fact, implies not just amortization but also valorization, rendering literal what some of Keller’s realist contemporaries had metaphorically proclaimed to be poetic realism’s transfigurative goal: the aesthetic production of “nicht verarmte Wirklichkeit [...], vielmehr bereicherte” (Ludwig 1891a, 265). Due to his employer’s “Falliment[]” (V, 11), the tailor Wenzel Strapinski finds himself jobless and, “in Ermangelung irgend einer Münze” (V, 11), consigned to the vagabond fate of many a nineteenth-century journeyman: wandering in search of a wage. Conjuring the dispossession and pauperization that characterized the subsumption of artisanal work into new systems of wage labor in Keller’s nineteenth century, the narrative rejects a proto-naturalistic depiction of the tailor’s immiseration in favor of poetic realism’s prohibition of misery’s “nackte[s] Wiedergeben” (Fontane 1969, 242).¹⁰ From its opening scene on, the narrative injects its protagonist’s misery into a process of symbolization and rhetorical figuration; doubling down on its proverbial title, it imagines that the tailor’s liability, his elegant attire, might also be his asset, both materially and symbolically. Strapinski is cast as a “Märtyrer seines Mantels,” who, because of his *haute couture* is unable to practice the usual stopgap measure for jobless journeymen (begging) and thus suffers a “Hunger [...], so schwarz wie des letzteren Sammetfutter” (V, 12). If Strapinski’s coat thus causally and figuratively aligns the tailor’s dress with his insolvency, it also launches the novella’s comedy of errors in the first place, leading to the situation wherein the poor tailor from Seldwyla is mistaken for a wealthy and eclectic count on the basis of his “edles und romantisches Aussehen” (V, 11). The series of felicitous and not-so-felicitous turnings that ensue are thus structured around a set of figural redoublings that will return throughout the novella’s overdetermined semiosis: the dual identity of the insolvent but real tailor performing a solvent yet fake count is mirrored in a doubling of narrative levels whose genre allusions replay tensions between Romanticism and Realism. Strapinski’s fiction of identity is imagined as an “artige[r] Roman[]” (V, 33), a fabulated novel of imposture within the novella that effectively inverts the generic convention of a novella within the novel that had structured Keller’s *Der grüne Heinrich* while nodding to the Romantics’ penchant for the literary tradition of medieval ro-

¹⁰ Eiden-Offe (2017) explores the literary stakes of this historical process, which Keller’s novella collection references only obliquely.

mances. The diegetic redoubling culminates in Strapinski's exposure through a carnivalesque redoubling of the imposture fiction: a 'Fasnacht' performance of the poor tailor performing the role of nobleman that is staged by a vindictive former boss to dramatically reveal the tailor's real identity. The peripeteia of exposure comes as a spectacle of deflation that links Strapinski's fall from grace to the opening 'Falliment' of his employer. What had until this point played out as a fiction of appearances and the social liability of nice clothes, is given a final dramatic spin towards the end of the novella when the disjunction of semblance from being – "Ich bin nicht ganz so, wie ich scheine!" exclaims Strapinski on the matter (V, 51) – yields less to a dialectical inversion than to a narrative contrivance aimed at sublating their difference. As its central scene of recognition and rediscovery suggests, the narrative's telos obviates the difference between Strapinski's split identities: in the last instance, Strapinski, just as he is, becomes what he seemed to be (wealthy) through a plot resolution that absolves him of any liability in the imposture and, thanks to "gute Spekulationen", turns his insolvency into a "verdoppelte[s]" "Vermögen [...] mit ebenso vielen Kindern" (V, 62).

Interpreters of the story tend to divide its sections according to these shifts in Strapinski's fortune. In an initial phase, Strapinski's imposture signals a stroke of luck, underwritten by gambling and lottery winnings as well as romantic success. This phase is emblemized in the allegorical figure of Fortuna that nods, along with several narrative interjections, to the precarity of Strapinski's "vergänglich[es] [...] Glück" (V, 27). A second phase unfurls Strapinski's fall from grace in the wake of his dramatic exposure. This phase is marked by an ending to the novelistic fiction within the fiction, concretized in the proclamation of Strapinski's love interest Nettchen: "Keine Romane mehr!" (V, 57). Finally, in a third phase of restored fortune, Strapinski is rewarded with the comforts and virtues of bourgeois life: no longer under the guise of a fictitious identity, he enjoys marriage, a business premised on thrift and industriousness, and well-placed financial investments.

While this schema is sure to find support in the novella's numerous references to fortune, luck, and the auspices and portent of "Schicksal" (V, 35), it elides the degree to which the narrative's plot of fortune is underwritten by a realist one of "Schuldenverkehr[]" (IV, 8), as figured in the preface to the novella cycle's first volume and rather conspicuously reiterated as the novella's open secret in the story's initial "Falliment[]" (V, 11). For all the narrator's insistence on fate and fortune – e.g., on a "Schicksal, das ihn [Strapinski] gewaltsam so erhöht" (V, 35) or a "Glück, das sich von selbst zu verstehen schien" (V, 34) –, the novella's allegorical arsenal in fact stresses the proximity of fortune and fate to an insolvency or indebtedness that persists even in solvency as the liability of a fall. It features the "kolossale Figur" of Fortuna being hunted by a "schwarz und düster" (V, 39) goat (a figure of the novella's themes of expiation and offscouring), in the carnival parade that

ushers in Strapinski's fall from grace as well as an occupational object the unemployed tailor carries in lieu of money in his pocket: a thimble he fidgets with until his "Finger [...] [ihn] ordentlich [schmerzten] von diesem Drehen und Reiben" (V, 11), but which will later signal pockets lined with "gewonnene[m] Spielgelde" (V, 30). Even as the latter serves as a metonym for the dual semantics of fortune as material riches and felicitous chance, its apposition with the thimble, previously an index of the tailor's wagelessness, melds fortune to its obverse: insolvency. Unlike Strapinski's attire, the thimble is a minimal symbol; it has nothing to leverage and says nothing more than itself. But insofar as it adjoins Strapinski's dual identities, assuring the tailor that the fortune bestowed on him under erroneous premises is not "[ge]träumt[]" (V, 30), the thimble suggests what Strapinski's guilty conscience knows: these fortunes are not only "vergänglich" (V, 27) but in fact "Verbindlichkeiten" (V, 35). Fortune's portent of "verhängnisvollen Unglückes" (V, 44) comprises therefore the allegorical flipside to the subprime realism of the tailor's impending downfall. As the apposition of their semiotic proxies in one and the same garment suggest, the novella's conspicuously allegorical plot of fortunate imposture is proximate but parallel to its realist plot. The legibility of the novella depends upon flipping and turning, as one would a coin or thimble, between a plot motivated by 'Glück,' with its nods to renaissance and classical schemata, and one motivated by the lapse into and out of insolvency as a recognizably nineteenth-century plot.

Signs such as these are narratively overdetermined not only due to their polysemy but because they are complexly embedded in a novella concerned both in its subject matter and poetics with the agency and fallibility of signs. The novella's comedy of errors functions, for instance, by virtue of a disjunction of class from manner that highlights the ambivalence, arbitrariness, or pliability of social signifiers: only in this way can something like the tailor's timidity, a symptom of his discomfort in the "Rolle [...], die man ihm aufbürdete" (V, 26), be mistaken for cultivated finesse. Indeed, as the narrative emphasizes, interpreting signs such as manner operates independently, if not in spite of, the signs themselves: "Denn er mochte thun oder lassen, was er wollte, alles wurde als ungewöhnlich und nobel ausgelegt und die Ungeschicklichkeit selbst als merkwürdige Unbefangenheit liebenswürdig befunden" (V, 27). Moreover, through a baroque catalogue of emblematic shop signs the novella explicitly imagines its own semiotic townscape as "eine Art moralisches Utopien" in which "es [...] hinter jeder Hausthüre wirklich so aus[sehe], wie die Ueberschrift angab" (V, 32). But even this imagined and utopian alignment of signs rests on allegory's initial disjunction of sign from meaning as the prerequisite for their strangely literal realignment, as for instance in the shop sign "zur Verfassung" on a building that houses a "Böttcher, welcher eifrig [...] kleine Eimer und Fäßchen mit Reifen einfaßte" (V, 31).

As Rainer Nägele has suggested, both Keller's baroque enumerations and allegorical ploys in *Die Leute von Seldwyla* develop an eccentric or exterior semiosis unusual for a poetic realism otherwise concerned with meanings immanent to the figures that convey them (2014, esp. 191–192). Eccentric signs become nodal points that fold or, to borrow Walter Benjamin's noteworthy metaphor for Keller's "Formgesetz" (1977, 289), 'shrink' entire plot constructs into single figures such as the example of the "Gültbrief" or mortgage bond in the novella *Die drei gerechten Kammacher* that Nägele cites as an example of one such eccentric sign (IV, 228). As one of many figures of debt in Keller's Seldwyla novellas, the mortgage bond in this early story demonstrates how Keller's symbols operate less as referential figures, no matter how shallow, than as actantial ones, taking on agency in the development of its debt plots. In a story that frames itself as the illustration of a "blutlose Gerechtigkeit" so pure as to omit the line about debt forgiveness from the Lord's Prayer ("weil sie [die blutlose Gerechtigkeit] keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat" [IV, 215]), the "Gültbrief von siebenhundert Gulden" (IV, 228) emerges as the motor of the story's "schlimme Geschichten:" it operates as a "Perpetuum mobile" for its narrative conflict at the same time that it underwrites the novella's narrative coherence (IV, 236).¹¹ While the mortgage bond thus poetically consolidates the semantics of value ('Gulden') and validity ('gelten') as well as the riches, material liabilities, and debts around which *Die drei gerechten Kammacher* will revolve, it also operates as a narrative literalization of the bond between its characters, tying together the fates of the three combmakers in a caustic constellation that ultimately leads to the demise of all three.

Although *Kleider machen Leute* imagines a transfigurative agency of signs as analogous to, as Gerhard Kaiser has suggested, a "Verfahren der Kreditgewährung" (1981, 347), the larger semiosis of assets and liabilities in the Seldwyla novellas underwrites the trope of credit only to underscore its risk. In the representational economy of the novellas, signs that might operate as assets for the transfiguration of the material world – such as Strapinski's attire and manner – frequently lapse into liabilities, unfurling dramas of downfall and 'falling due,' as it were, that end in the most extreme cases in death. These lapses adhere to the logic of "Schuldenverkehr[]" (IV, 8) that the novella collection's first preface describes as a fall below or out of the dignified order of credit:

Denn so wie einer die Grenze der besagten blühenden Jahre erreicht, wo die Männer anderer Städtlein etwa anfangen, erst recht in sich zu gehen und zu erstarken, so ist er in Seldwyla

¹¹ Nägele notes the grotesque consequences of this cohesion: "Everything here hangs together so much that hanging itself becomes a fatal instance, from when Jobst seizes 'the first accidental wisp of hope, hanging on to it,' to the end, when he, beyond all hope, hangs himself" (2014, 201).

fertig; er muß fallen lassen und hält sich, wenn er ein ganz gewöhnlicher Seldwyler ist, ferner am Orte auf als ein Entkräfteter und aus dem Paradies des Credites Verstoßener [...]. (IV, 8)

“[F]allen” here not only limns a general plot scheme that will govern the individual plots of the succeeding novellas; on a semantic level it also fuses in a single word a biblical, lapsarian fate with what in Keller’s time was the term’s contemporary and juridical valence of insolvency or ‘Konkurs.’ It melds, in other words, a doctrinal order to a material one. As a cognate of the Italian ‘fallite’ and the French ‘faillir,’ Keller’s Swiss-German inflections of ‘fallen,’ together with its many variations elsewhere in the novella cycle such as the substantive “Falliment[]” (V, 11) with which Keller’s *Kleider machen Leute* begins, suggest a lack of solvency that can’t quite shed the implication of a more cosmic lapse. Johann Georg Krünitz’s *Oekonomische Encyklopädie* defines ‘fallen’ as the figural extrapolation of physical motion: the term comes to describe not only the downward course of a business but a general material “Verschlimmerung,” the shift from a “vollkommenen Zustande in einen unvollkommenen” as well as a loss of “Macht, Ansehen, bürgerlichem Wohlstande.”¹² ‘Falliment’ thus adjoins economic forfeiture to ethical unreliability, signaling as much the failure to keep one’s word as “mit Bezahlung der Wechsel=Briefe zu ihrer Verfallzeit nicht inne [zu] halten, sondern sie protestiren lassen, und den Gläubigern aus dem Wege gehen, oder sich zu Vermeidung ihrer Strenge zu verbergen suchen.”¹³ This is a dodginess characteristic of many Seldwyla characters, and one that constitutes the central plot arc of *Kleider machen Leute* as it dramatizes the attempts of its protagonist, plagued by his liabilities to others, to find a way out of accumulating obligations as the narrator notes: “kurz abzubinden, seine Schulden gradaus zu bezahlen und abzureisen” (V, 34). Yet even where it ties debt to questions of conscience, ‘Vorsatz’ or *dolus* – as the contemporary legislation on ‘Falliment’ would likewise do¹⁴ – any moralizing or psychologizing perspective yields in Keller’s narratives to the compulsory logic of indebtedness as a state that is necessarily brought forth by some events and which sets yet others into motion.

12 “Fallen”, *Oekonomische Encyklopädie*, vol. 12, col. 158.

13 “Falliren”, *Oekonomische Encyklopädie*, vol. 12, col. 159.

14 See Suter (2016, esp. 102–107). As Suter points out, the legal distinction between ‘Falliment’ and ‘Bankrott’ pivoted on the question of intent. In contrast to ‘Falliment,’ which was often understood to be non-premeditated and attributable to accident and thus not immediately the fault of the insolvent, ‘Bankrott’ implied criminal *dolus* and was associated with swindle, deceit, and malice. Krünitz also notes semantic distinction: “Der Bankerot [geschiehet] muthwillig und betrügerlicher Weise” as opposed to the “Falliment” which is “gezwungen und nothwendig [...], und [wird] beständig durch irgend einen Zufall verursacht” (“Bankerot”, *Oekonomische Encyklopädie*, vol. 3, col. 516). The problem of *dolus* is one that Keller explicitly thematizes in the context of *Der grüne Heinrich*. See Keller’s letter to Hermann Hettner from June 25, 1855 (XIX, 303).

In the case of Strapinski, for instance, the fall into and out of insolvency unfurls precisely *in spite of* the tailor's conscience. Within the matrix of debt and guilt that Keller's prose explores, and which Nietzsche will famously develop in the second essay of his *Genealogie der Moral*, any ethics of personal culpability cedes to emplotments with a logic of their own.

But the semantics of 'falliren' extends in yet other ways to the narrative project Keller envisions in the preface, affecting the relation between frame and novella and thus the unifying logic of the novella collection on a whole. In a further inflection of the 'Fall' of the debtor, the first preface to *Die Leute von Seldwyla* claims to tell stories not about Seldwyla as it is described in the preface but about "einige sonderbare Abfällsel," which occur "zwischen durch," "gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen konnten" (IV, 12). This logic of narrating what 'falls away' from or 'falls out' of a given order breaks, as several readers have suggested, with realism's otherwise strong penchant for typicality or metonymy, for embedding its narrative elements into larger symbolic or causal contexts (Kreienbrock 2007, 118; Honold 2018, 375–378). Similar to the falls of "Falliment[]" (V, 11), the narrative interest in 'Abfällsel' is directed towards what falls out of a given order of value and in doing so reveals that order's logic. In what amounts to more than semantic analogy, both 'Falliment' and 'Abfällsel' limn the logic of what the preface names "Schuldenverkehr[]" (IV, 8): If debt is a postlapsarian state in which what one has is never really what one has, or as Richard Dienst has recently written, if debt is uncanny because it "shows us a world in which nothing really belongs to itself" (2011, 119), Keller's narrative 'Abfällsel' emblemize debt's structure of non-belonging. As 'Abfällsel,' the Seldwyla novellas are not simply about the lapses and downfalls of the town's debtors but fall, in fact, themselves out of any familiar dialectic of part-whole or logic of exemplarity. They lack, even, the singular logic of the case ('Fall') that for many interpreters grounds the novella's proximity to legal casuistry.¹⁵ Yet precisely in falling through the cracks they remain embedded in the texture of Seldwyla's 'Schuldenverkehr,' belonging to it only insofar as they don't belong, and thereby give debt's force of deformation and disjuncture a formal logic all its own.

15 See for example Jolles (1968, 181–183). Similar to Keller's *Kleider machen Leute*, Jolles approaches the issue of 'Schuld' through the figure of a lapse and constitutive imbalance (1968, 179).

3 Poetic Justice

Nowhere does Keller's novella explicitly mention the contemporary history of the Swiss state's litigation of insolvency. In transposing the material problem of "Falliment[]" (V, 11) into literary form, Keller is signaling his text's distance from both any legal pretext and any concrete case of insolvency, even as it encodes, say, the tensions between chance and malice, accident and swindle, that animated mid-century debt jurisprudence. Although the novella refrains from casting Strapinski's downfall as an immediate consequence of his insolvency, the figural and indeed metonymic link to the novella's opening 'Falliment' remains clear: "[Strapinski] hatte wegen des Fallimentes irgend eines Seldwyler Schneidermeisters seinen Arbeitslohn mit der Arbeit zugleich [verloren]" (V, 11). In lieu of denotation or straightforward reference, the novella figurally suggests that Strapinski's ruin accords to the logic and plot arc of 'Falliment' extrapolated in the collection's preface: The tailor's downfall occurs as a lapse in the social and material credit bestowed to him, a moment in which the tenuous bonds of the novella's semiotic economy, deferred though not indefinitely by the novella's stopgap of fortune, fall due, as it were. According to this logic, the lapse of 'Falliment' consists not so much in the inability or non-intent to pay. Strapinski, after all, resolves, "zu vergüten, um was er die gastfreundlichen Goldacher gebracht hatte" (V, 34). The downfall is compelled as little by a tragic flaw of character as it is warded off by 'Glück.' It follows, rather, from the dispensation of the novella's plot itself, as well as from the circumstance that renders Strapinski, notwithstanding the imposture's symbolic inflations of manner and dress, a man "ohne alle und jede Habseligkeit" (V, 28). Exceeding both the protagonist's intent and his good fortune, the lapse into "Verschuldung" (V, 32) marks, therefore, an event that is impersonal and "unwillkürlich" (V, 33); a "Verlauf" (V, 24) or "Sache" (V, 25), as the narrator names it, that transpires *as if* fateful but which, in fact, accords to the novella's own compulsive logic of the 'fall.'

Underscoring this figural rather than directly referential relation to "Falliment[]" (V, 11), Strapinski's downfall transpires, moreover, as a kind of social mortification. Upon exposure, Strapinski shamefully exits the social scene "wie ein Toter," the narrator notes, "gleich wie wenn er ein wirklicher Mann von Rang und Ansehen gewesen und nun infam geworden wäre durch Hereinbrechen irgend eines verhängnisvollen Unglückes" (V, 44). Like the lapsarian metaphor of the preface, Strapinski's ruin entails a fall not only from the 'paradise of credit' but from civic life altogether, conjuring in its figural register the historical practices – referenced by Nietzsche and Marx alike – that linked debt forfeiture to the

collateral of an insolvent's civic rights, his body, and, indeed, his life.¹⁶ But in registering this atavistic violence of 'Falliment' obliquely, mediated by way of similitude ('gleich wie') and projection onto Strapinski's body, Keller's text does more than encode the untimely force of the ban – the biopolitical exclusion of the insolvent – that was the real fate of the insolvent and bankrupt.¹⁷ It paradoxically imagines Strapinski's death as both the limit and foundation to the transfigurative poetics it stages, the end of one line of credit as it were, and the beginning of another. Rendering Strapinski's body as a "länglichen dunklen Gegenstand" (V, 48), decomposed into a "schlanke[n] Leib" and "geschmeidige[] Glieder," (V, 49) the narrative's register of grotesquely proliferative and reifying description – intimately tied, as Nägele (2014) has argued, to its baroque enumerations – fuses here with its assurance of what is "schön und edel" (V, 49) about Strapinski's attire, ultimately culminating in the novella's autotelic demonstration of its titular proverb: in the face of ruin, the adage of the title remains valid: "Kleider machen Leute!" (V, 49). Rather paradoxically, Strapinski's nearly dead body marks, in other words, both the narrative's extrapolation of debt's history of trafficking in the body and person of the insolvent *and* the foundation of its transfigurative poetics, which depend on affirming the ennobling semiosis its title announces.

Like the liberal compensation-based systems of debt legislation in Keller's time, which imagined the fallen debtor's 'rehabilitation' in terms of balance, amortization, equilibration, the restoration plot that follows upon Strapinski's fall would seem to ensure a kind of balanced poetic justice. If the law sought to alleviate what was 'unförmlich' and violent about nineteenth-century lending practices through the litigation of debt enforcement and collection procedures, the novella's attempt to clear a "Vergehen" (V, 45) for which one cannot be held accountable points, however, to a different notion of guilt and a different mode of litigation.¹⁸ In its literary formalization of "Falliment[]" (V, 11) – and hence its social allegory of transfiguration – the narrative aims not simply to arbitrate the question of Strapinski's liabilities but to formally balance its own. It does so by way of its internal motivation – as Auerbach put it: its compulsory structure of event. In this way, the novella's end,

¹⁶ See Marx/Engels (1968); Nietzsche (1999, esp. 295–300). See also Bailey (2011) and McClanahan (2017, esp. 1–2), which notes the link between bonds and death still palpable in the etymology of mortgage as a dead pledge.

¹⁷ Marx, too, notes the infamy of contemporary modes of credit, which, rather than promote mutuality and social symmetry, in effect entail "eine um so *infamere* und *extremere* Selbstentfremdung [...] als ihr Element nicht mehr Ware, Metall, Papier, sondern das *moralische* Dasein, das *gesellige* Dasein, das *Innere* der menschlichen Brust selbst ist" (Marx/Engels 1968, 448).

¹⁸ Benjamin speaks in this regard of Keller's humor as its own kind of "Rechtsordnung," a world of "urteilslose Vollstreckung" (1991, 221).

which features Strapinski's ascent both to the position previously held by his insolvent former employer as master tailor and to the position of a lender and financial speculator in his own right ensures the novella's own clearing of the liabilities of its plot: its formal cohesion would seem to narratively rectify Strapinski's lapse.

Since 'Falliment' occurs as both a lapse in the continuity of events – a threat to narrative economy, as *Der grüne Heinrich* demonstrated – and a rupture between what one has and what one seems to be, or seems able to perform, *Kleider machen Leute* generates its balance of liabilities through a set of narrative 'conjunctures' or "Fügung[en]", as the narrator calls them (V, 22). Aiming to align the split identity of its protagonist *and* to motivate its plot, such conjunctures are decidedly transfigurative: They ultimately operate to turn the "Verhängnis" of Strapinski's lapse into material fortune (V, 18). To provide one early example: the keeper of the inn "zur Wage" (V, 19) – in which the false count finds accommodation and whose emblematic name prompts the fantasy of a moral utopia of equilibrated signs – inquires his guest's name from the coachman who had picked up the vagabond tailor. In an act that effectively incites the novella's fiction of identity, the coachman names the guest "Graf Strapinski," while the narrator remarks: "Nun mußte es sich aber fügen, daß dieser [...] 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). 'Fügung' here operates in an ironic mode to ground the fiction of its novel-within-novella – the fiction of Strapinski's imposture – by signaling the continuity of Strapinski's real with his imputed identity. Subsequently, the narrator will note a "weitere Fügung" (V, 22) when the real Strapinski's equestrian training, the result of his military service, is mistaken as further evidence of his aristocratic position. The awkward equivocation between chance and necessity ("nun *mußte* es sich aber *fügen*"; emphasis NT) effected by these conjunctures overtly signals the narrative's own contrivance, as if to admit that not only is the explicitly fabulistic "Roman[]" (V, 33) a fabricated arrangement of signs, but so too is the realist novella. Invoking the force of contingency in its literal sense of adjoining or 'touching together,' the 'Fügung' retains the sense of a chance occurrence that exceeds, as the *Grimm Wörterbuch* defines it, "aller menschlichen Berechnung."¹⁹ Like the game of hazard or lottery that Strapinski plays on credit, these conjunctures are not just poetic conceits that logically operationalize contingency, molding it into something plausible and manageable (Campe 2012, esp. 248–273). They name, too, the liabilities that the narrative's contrived economy papers over; just as their false jointures underwrite the Goldach villagers' assessment of Strapinski's credibility as count.

19 "FÜGUNG", Grimm, vol. 4, col. 402.

These narrative conjunctures are thus hardly narrative gimmicks but prove, in fact, pivotal to the novella's narrative economy. While they operate in the novella's first half to contrive diegetic continuity between the protagonist's disjunct identities, supporting the Romantic fiction of imposture by grounding it in the protagonist's real identity, they subsequently come to serve as both dramatic and juridical support for motivating Strapinski's restitution post exposure. The conjuncture of Strapinski's imposed and real identity becomes juridically sanctioned when a lawyer acquits Strapinski of any liability in the imposture by pointing out that Strapinski "sich eigentlich gar nie selbst für einen Grafen ausg[ab]" (V, 61). Insisting on the procedural apparatus of the law – and one central to the bureaucratic and liberalist formalism of the law – the lawyer notes that Strapinski "schriftlich auf allen vorhandenen Belegstücken mit seinem wirklichen Namen [...] ohne jede Zuthat sich unterzeichnet hatte" (V, 61). It is here the integrity of the unadorned and unadulterated signature that underwrites Strapinski's real ('wirkliche') identity, guaranteeing his self-sameness and self-affirmation as a reliable subject even against his own insistence on the difference between being and semblance. Akin to the conjuncture of his name discussed above, the signature therefore seals his acquittal by forging continuity: it allows Strapinski to vouch for himself over time, giving his word "als Etwas, auf das Verlass ist," even and especially over against "das Geschick," as Nietzsche will put it in describing a subject's "Verantwortlichkeit" (2018, 294). Retroactively, the signature grants the legal basis for what the narrative conjunctures – and indeed the aforementioned emblematic semiosis had prefigured –, namely that the count and the tailor are one and the same 'real' person.

And yet while the legal conjuncture establishes what Keller's contemporary Friedrich Theodor Vischer described as Strapinski's "entschuld bare Schuld," acquitting him of fault in the imposture, it alone is not enough to bring about a reversal in Strapinski's material fortune (1881, 154). The latter requires the additional support of a dramatic conjuncture that the narrative devises in the form of a strangely deficient anagnorisis: a scene of recognition between Strapinski and his love interest, the wealthy daughter of the town's 'Amtsrat,' that aligns or 'fügt' his past with his present and leads by way of her "ganzes Gut" to his solvency (V, 62). While this recognition scene ironically reverses Strapinski's unmasking and subsequent "Falliment[]" (V, 11) – underscoring the narrative's conceit of symmetrical inversions and restored equilibrium – the closure it implies or is meant to provide remains highly ambivalent. If its analepsis is meant to engender narrative continuity and reinforce the romantic bond between Strapinski and the 'Amtsrat's' daughter Nettchen – grounding the novella's marriage plot and thus its peripeteia from insolvency to solvency – the recognition scene paradoxically demonstrates the very absence of continuity it papers over. The recognition scene, in other words, "turn[s] out to be an imposter," as Terrence Cave has described the literary conceit, "claim-

ing to resolve, conjoin and make whole while it busily brings to the surface all the possibilities that threaten wholeness" (1988, 489). In what is framed as a genealogical account of who Strapinski 'truly is,' Strapinski proffers an abridged biography that centers around his past relationship as a poor and fatherless youth to the daughter of a wealthy widowed estate owner. Strapinski's narrative is interrupted by his sudden recognition of an idiosyncratic grimace made by the young daughter in his past in Nettchen's face in the present: "Dieses habe ich auch schon erblickt" exclaims Strapinski (V, 56). Yet, Nettchen is, despite the similar facial expression, decidedly *not* the girl from Strapinski's past. Rather than dispel ignorance or affirm identity over time, as the classical schema of anagnorisis would have it, this not-quite anagnorisis foregrounds the non-identity of Strapinski's past and current loves and the contingency of their link. The visual marker is, after all, neither a static nor singular mark but rather a dynamic and iterable movement of the face. It stresses, in other words, both the irretrievability of what has lapsed and fallen out of the novella's plot, as well as the narrative's attempt to contrive a conjuncture it can't quite hedge. Indeed, because Strapinski's story of his past pivots around his mother's cryptic remark that whoever knows her son "könne nicht mehr von ihm lassen" (V, 54), the recognition scene emphasizes, more than balance, the persistence of a bond in its lapsing: Strapinski's relation to the girl is long since over and his mother dead. The continuity that this scene is meant to ensure as one of the narrative's pivotal 'Fügungen' thus rests on a performative contradiction that in fact entails new bonds: annulling the very bond between past and present that was meant to clear Strapinski's name, this failed scene of recognition yields to a new plot of payback: "Wir wollen nach Seldwyla gehen und dort [...] die Menschen, die uns verhöhnt haben, von uns abhängig machen" (V, 57).

Rather than put an end to the novella's plot of debt, the juridical and dramatic "Fügung[en]" (V, 22) bring about Strapinski's 'real' but prosaic fortune only by proliferating the plot of debt once more. Nettchen's desire for retribution marks, in this regard, not just a figurative form of payback but a new mode of 'Schuldenverkehr' altogether. As the novella's final scene makes clear, succinctly condensing the social violence of retribution with the asymmetry of lending, payback is less a mode of closure than a displacement of previous liabilities: Instead of the clearance of outstanding debts, it allows for exacting damages through debt. Strapinski's own social integration and clearance of liabilities – his rise to master tailor with the help of Nettchen's dowry – therefore requires that he himself become creditor to those responsible for his downfall: "[A]lles waren sie ihm schuldig, aber nie zu lange Zeit. Denn um neue, noch schönere Sachen zu erhalten, [...] mußten sie ihm das frühere bezahlen, so daß sie unter einander klagten, er presse ihnen das Blut unter den Nägeln hervor" (V, 62). Turning the screw of 'Schuldenverkehr' once more, the narrative conjunctures designed to solve Strapinski's insolvency become

themselves ‘fällig,’ as it were: instead of the balance or symmetry the novella’s figural repertoire had emphatically conjured, they perpetuate its plot of debt in the form of revenge. The novella’s ending thus remains ambiguously inscribed in the logic of ‘Schuldenverkehr,’ a point emphasized in the novella’s final equivocation, which eschews any conclusive plot motivation while it reactualizes the lack of coin with which the novella had commenced: “in Seldwyla ließ er [Strapinski] nicht einen Stüber zurück, sei es aus Undank oder aus Rache” (V, 62). Similar to the scene of recognition, this open ending effects not closure but inconclusiveness; and like anagnorisis it recalls and reprises earlier moments of diegetic ambivalence, in which motives and causes are “nicht sicher zu berichten” (V, 47). Over against, or indeed in spite of, the narrative’s liberalist modes of litigation and restitution, this open-ended logic of retribution, condensed in the novella’s final word, once again evokes the latent asociality and violence of debt as a mode of payback: its punitive equilibration of “Schaden und Schmerz” (Nietzsche 2018, 298). Though its vision of vengeance still holds to a fantasy of “equitable reckoning” or “proportionate return” (Bailey 2011, 397), the novella’s ending refuses a final discharge of debt as much as it projects the possibility of closure onto an uncertain future, if not a different story altogether. Whatever prosaic notion of balanced or proportionate reward it devises for its protagonist, the ‘poetic justice’ of the novella’s ending has as its flipside the reprise of ‘Schuldenverkehr’ as the proliferative, ceaseless, and ambivalent logic of payback, which persists as a remainder or “Abfällsel” (IV, 12) at the novella’s equivocal end.

4 Etiology vs. Genealogy

With this residual schema of debt after the novella had imagined its liabilities extinguished and its protagonist transfigured, *Kleider machen Leute* suggests that debt’s deformative force exceeds not only the finality and strict economy of the novella genre but also the association of debt and guilt that otherwise marks its narrative of legal and bourgeois subjectivization. Its model of “Abfällsel” (IV, 12) points to a structure of debt that legal formalism’s categories of personal accountability can’t quite adjudicate: It is a structure that is “unwillkürlich” (V, 33) and that obtains precisely in its deviation from the attribution of, or acquittal from, guilt. The debt that remains as the narrative’s lapse is thus part and parcel of the lawful structure that compels its composition in the first place: the narrative ‘Gesetzmäßigkeit’ that Auerbach and Lukács attribute to Keller’s realism is premised on the law of debt as an anomaly that liberalist law fails to capture. Such a model of narrative suggests, as I have been arguing, an immanent, if not also ironic,

structure to the lapse of insolvency it emplots, one in which the motif of debt's lapse is likewise its motor. Insolvency, according to this logic, comprises the *causa* or, to borrow the novella's own language, the "Sache" of its plot (V, 25), compelling its narrative even beyond the symmetrical resolutions its formal composition envisions.

The subprime realism of Keller's 'Schuldgeschichten,' might in this way be considered beyond the rubric of poetic realism as a mode of etiology in the sense that Werner Hamacher has, in another context,²⁰ described it: "Verschuldung ist nicht mechanische Kausierung, wohl aber ist sie als Veranlassung, Auslösung, Hervorbringung – *causa* im Sinne des griechischen *aition*" (2003, 81). Keller's Seldwyla novellas also turn 'Verschuldung' into their logic of event. Yet instead of ontologizing or mythologizing guilt, they treat debt as the ground and cause, indeed, the very principle of their non-mechanic causality. As stories both induced by and about "Schuldenverkehr[]" (IV, 8), the Seldwyla novellas comprise etiologies of debt in which the fall out of the 'paradise of credit' – the lapse into insolvency – constitutes the *aition* that sets their stories in motion even as they deviate from it. The preface to the second volume of *Die Leute von Seldwyla*, immediately preceding *Kleider machen Leute*, makes this link between debt and narrative impetus explicit. With the shift it describes from Seldwyla's "früheren plebejisch-gemütlichen Concourse und Verlumpungen" to the "vornehme Accommodements" (V, 9) of its present, the narrator maintains, "ereignet sich nichts mehr unter ihnen [den Seldwylern; NT], was der beschaulichen Aufzeichnung würdig wäre" (V, 10). If this shift to balanced books signals a historical transition to the mercantile modernity of the ledger

²⁰ Hamacher (2018) draws on Benjamin's essays *Kapitalismus als Religion* (written in 1921) and *Schicksal und Charakter*, (written 1919, published 1921) both of which grapple with the persistence of 'Schuld' in a capitalist contemporary. Though Hamacher doesn't note it, Benjamin revisits some of the central figures and formulations developed in these essays in his essay on Keller (1927), particularly the problems of 'Glück,' 'Schuld,' and 'Recht.' Indeed, what Hamacher discusses as Benjamin's attempt to think a way out of the guilt nexus of capitalism through a temporal rupture between judgment and the execution of law is central to Benjamin's Keller essay, which identifies in Keller's humor a "Welt der urteilslosen Vollstreckung, in der Verdikt und Gnade im Gelächter laut wird" (Benjamin 1991, 287). Relatedly, Menninghaus reads Keller's *Romeo und Julia auf dem Dorfe* through the lens of Benjamin's observations about debt/guilt, noting how, in Keller's most famous Seldwyla novella, "[d]ie Logik fortwährender Abgeltung [...] bis in die kleinsten Zellen der Komposition hinein[waltet]" (Menninghaus 1982, 128).

book,²¹ such ‘Akkommodements’ – a juridical term denoting an “Ausgleichung von Differenzen” or a “Vergleich, z. B. eines zahlungsunfähigen Schuldners mit seinen Gläubigern”²² – paradoxically also mark the end of Seldwyla’s literary history. By interrupting the cycle of debt, they invert the ‘Falliment’ upon which its storytelling project depends, eliding the figurative lapses, falls, and deviations that constitute the novellas’ narrative grounding in the *aition* of insolvency. Whatever poetic realism may be assigned to *Die Leute von Seldwyla*’s ‘beschauliche Aufzeichnung’ – its transfigurative chronicling –, such realism depends on their trafficking in unpaid debt, remaining in the remainder of a difference constituted by the inability to balance their books.

This etiological structure of the novellas of *Die Leute von Seldwyla* would prove highly influential for other nineteenth-century narratives of debt as well. As the sparse letters documenting their encounter suggest, Nietzsche recognized Keller as a master of form and style. Not incidentally, their letters pivot on a ‘realist’ relation between pain and language, poetic form and what Keller refers to as the “wirkliche Tragik des Aeüßersten” (XXXI, 356). Keller’s sensibility for how economies of expression are shaped by external compulsions might well be the source of Nietzsche’s own considerations of pain and meaning in the *Genealogie der Moral*.²³ Certainly, Nietzsche’s writing on debt and bad conscience owes much to *Kleider machen Leute*’s own dramatization of debt and “böse[s] Gewissen” (V, 17), and its performative construction of subjectivity. Like Keller’s narrative, the genealogy traces the emergence of a legally sanctioned and symbolically performed moral subject that can’t seem to leave behind more ancient, eminently violent social technologies of retribution and penal exchange that crystallize out of the asymmetrical credit-debt relation. But beyond these topical overlaps with Keller’s writing, the genealogy’s method of writing a narrative of debt aware of its methodological trappings in the deformative force of what it describes also might appear to borrow the etiology of debt that Keller’s novellas first practice.

Indeed, at the center of the genealogy’s second essay – where the text comes to reflect most intensely on its own historiographic method – lies the problem of what

21 As many commentators have noted, the preface explicitly notes a move towards a modern, liberal capitalism replete with “Spekulationsbethätigung in bekannten und unbekanntem Werten” and emblemized in the move from “zerknitterten Schuldscheinen” (V, 8) to “elegante kleine Notizbücher, in welchen die Aufträge in Aktien, Obligationen, Baumwolle oder Seide kurz notiert werden” (V, 8–9).

22 “Akkommodements”, *Meyers Großes Konversationslexikon*, vol. 1, col. 228.

23 Note, too, that Keller addresses this problem in a similar manner in the aforementioned preface to *Der grüne Heinrich* where he is concerned with how an economy of expression is “ge-drängt durch die äußeren Ereignisse und Schicksale” (XI, 13).

‘maladies’ debt causes, brings about, or occasions. To live up to its designation as a critical “Streitschrift,” Nietzsche’s genealogy must, however, follow a method that isn’t prescribed by the ‘real history’ it sets out to write (Nietzsche 2018, 245). Since historical method depends, as Nietzsche is at pains to show, upon the same modes of causation and teleology that genealogy will derive from the “ungeheure[n] Arbeit” “[der] Sittlichkeit der Sitte,” Nietzsche’s text demands not only a different *mode* of explanation but a different *form* altogether, if it is not itself to be restrained by this “socialen Zwangsjacke” (Nietzsche 2018, 293). Much of the genealogy’s own “drastic” form, as Martin Saar has described it, owes to this methodological impasse (2007, 130–139): How can the text posit an origin, a “*causa fiendi*” (Nietzsche 2018, 313), without imposing finality; how can it assert the primal violence of the creditor-debtor relation – its equivalence of “Schaden und Schmerz” (Nietzsche 2018, 298) – without assigning this violence a univocal purpose or meaning? Seeking a way out of its complicity in the violent history it traces, genealogy insists on the irreducibility of use to emergence, and of purpose to origin. In contradistinction to the moral philosophies against which its polemic is directed, genealogy accounts for guilt not simply by excavating the material violence that grounds it, but by also attending to the contingent inscriptions of this violence in what Nietzsche names a “fortgesetzte Zeichenkette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen” (Nietzsche 2018, 314). Genealogy is, from this perspective, a hermeneutics calibrated towards material relations that proliferate immaterially and contingently; it traces this history of agonistic, complexly overlaid signs and interpretations by disambiguating what endures, “das ‘Drama’, eine gewisse strenge Abfolge von Prozeduren” from “das Flüssige an ihr” (Nietzsche 2018, 316). Yet in doing so it remains necessarily conscripted by and subjected to the debt narrative it is attempting to tell, as it strains to differentiate origin from instrumentalization.

To return this to the context of debt and realism: Insofar as bad conscience, guilt, and moral accountability are meant to emanate from the injury inflicted upon the debtor, the genealogy of this emanation can’t help but assign a ‘primordial’ meaning to the penal exchange whose meaning it claims to be “unsicher,” “nachträglich,” and “accidentiell” (Nietzsche 2018, 317). Although the debtor’s punishment, as a retributive compensation to the creditor, grounds the “moralische Begriffswelt” (Nietzsche 2018, 300) of guilt and bad conscience, Nietzsche is clear that it would be a distortion of reality (“damit vergreift man sich selbst für heute noch an der Wirklichkeit” [Nietzsche 2018, 318–319]) to assume punishment as an “eigentliche[s] instrumentum” (Nietzsche 2018, 318) of bad conscience. Finding itself forced to concede that the knotted history of punishment is, in fact, “schwer löslich, schwer zu analysiren” and “ganz und gar undefinierbar” (Nietzsche 2018, 317), Nietzsche’s genealogy cedes to what might be called a different realist form, one rhetorically bent on producing a “Vorstellung” (Nietzsche 2018, 317) of just

how uncertain the meaning of punishment is. It is at this point that the genealogy gives way to a different form: it yields to a paratactic assemblage, a list of the uses of punishment. With this change in form, the genealogy makes clear that the project of positing the credit-debt relation as origin, the “älteste[] und ursprünglichste[] Personen-Verhältniss, das es giebt” (Nietzsche 2018, 305), is its own formal liability. Its narrative buckles under the weight this relation is meant to support as the bearer of a historically particular, yet not monolithic, a stringently repetitive, but not continuous violence that is, as Michel Foucault influentially described it: a “single drama [...], the endlessly repeated play of dominations” (1984, 84). Causation might be another way to name this liability; something the genealogy derives as an effect of the violent history it describes and which it, for this reason, can’t afford to wager even as it is compelled to do so.

Against genealogy’s complex and reflexive contortions around the matter of debt,²⁴ the poetic realism of Keller’s literary “Nachernte” (V, 10) seems a placid example of what genealogy strived against: the “attempt to capture the exact essence of things” (Foucault 1984, 80). But its open-ended capture of debt’s deformations in a literature motivated by its own lapses and deviations, is, in fact, a different mode of “maintain[ing] passing events in their proper dispersion” (Foucault 1984, 82). Insofar as it is literature, it need not feel guilty about its fabrication, about being “a narrative effect of the narrative it seeks to tell,” as Butler writes of genealogy (1997, 77). The literary “Nachernte” which the Seldwyla novellas practice, bears, however, further import for whatever critical consciousness one is willing to impart to poetic realism. Nietzsche’s genealogy has garnered renewed attention in the contemporary context of sovereign and personal debt crises. As one prominent theorist has argued, Nietzsche’s genealogy helps explain a purportedly neoliberal intensification of the subject’s internalized economic discipline in the form of contemporary “indebted man” – “affected by guilt, bad conscience, and responsibility” (Lazzarato 2012, 52). But what if such crises – and especially the subprime debt crisis of 2008 – demonstrate instead the extent to which, as Annie McClanahan has argued, “history has arced in the opposite direction” (2017, 79)? What if, as McClanahan suggests, more than bad conscience it is once again the threat of physical coercion and state-backed dispossession that ensures that debtors repay? If this is the case, then genealogy’s narrative of subjectivity might well have run its course. Keller’s literature would seem, by contrast, to admit its non-contemporaneity, its untimely realism. If it indeed writes a prehistory of our subprime moment, it knows quite well that the stories of its subprime figures are not our own, separated by more than the process of debt securitization that would make of the subprime class a new asset pool. Keller’s

24 On this aporetic reflexivity see Butler (1997, 63–78).

subprime realism is neither Nietzsche's, nor our own, though it informs both. If Seldwyla can be said, in some way or other, to figure the "Herkunft" (Foucault 1984, 78) of these later developments, it remains discarded, as it were, left over as their "Abfällsel" (IV, 12).

Works Cited

- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Auerbach, Berthold. "Gottfried Keller von Zürich". *Augsburger Allgemeine Zeitung*. Nr. 108 (17. April 1856). Beilage. 1721–1723.
- Bailey, Amanda. "Timon of Athens, Forms of Payback, and the Genre of Debt". *English Literary Renaissance* 41.2 (2011): 375–400.
- Benjamin, Walter. "Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke". *Gesammelte Schriften*. Vol. 2.1. Ed. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 283–295.
- Breithaupt, Fritz. *Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimationsfigur*. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.
- Breyer, Till. *Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und die Literatur des Realismus*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Campe, Rüdiger. *The Game of Probability. Literature and Calculation from Pascal to Kleist*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Cave, Terrence. *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Dienst, Richard. *The Bonds of Debt. Borrowing against the Common Good*. London: Verso, 2011.
- Eiden-Offe, Patrick. *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.
- Fabré, Sven. "Wirklichkeit über pari. Zu Gottfried Kellers Kleider machen Leute". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 135 (2016): 523–544.
- Fontane, Theodor. "Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848". *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*. Sec. 3. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vol. 1. Aufsätze und Aufzeichnungen. Ed. Jürgen Kolbe. Munich: Hanser, 1969. 236–260.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 76–100.
- Geulen, Eva. "Habe und Bleibe in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*". *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Ed. Eva Geulen, Stephan Kraft. Berlin: Erich Schmidt, 2010. 253–263.
- Geulen, Eva. "Poetry on Demand. Literatur und Dienstleistung". *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 850 (2020): 58–65.
- "FÜGUNG". *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Vol. 4. Col. 401–403. www.woerterbuchnetz.de/DWB/fuegung (15. April 2023).
- Groddeck, Wolfram. "'Eine gewisse Unförmlichkeit'. Briefeschreiben und Romangeschehen". *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – neu gelesen*. Ed. Wolfram Groddeck. Zurich: Chronos, 2009. 33–54.

- Hamacher, Werner. "Schuldgeschichte. Benjamins Skizze *Kapitalismus als Religion*". *Kapitalismus als Religion*. Ed. Dirk Baecker. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018. 77–119.
- Harney, Stefano, and Fred Moten. *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Wivenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2013.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers 'Die Leute von Seldwyla'*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Hörisch, Jochen. *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Hörisch, Jochen. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer, ⁴1968.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1981.
- Kreienbrock, Jörg. "Das Kreditparadies Seldwyla. Zur Beziehung von Ökonomie und Literatur in Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*". *Gottfried Keller. 'Die Leute von Seldwyla'. Kritische Studien – Critical Essays*. Ed. Hans-Joachim Hahn, Uwe Seja. Bern et al.: Peter Lang, 2007. 117–134.
- Lazzarato, Maurizio. *The Making of the Indebted Man. An Essay on the Neoliberal Condition*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.
- Ludwig, Otto. "Der poetische Realismus". *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*. Vol. 5. Studien und kritische Schriften. Erster Teil. Hg. Adolf Stern. Leipzig: Fr. Wilh. Grunow, 1891a. 264–269.
- Ludwig, Otto. "Der poetische Realismus". *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*. Vol. 5. Studien und kritische Schriften. Erster Teil. Hg. Adolf Stern. Leipzig: Fr. Wilh. Grunow, 1891b. 458–462.
- Lukács, Georg. "Gottfried Keller". *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Aufbau, 1953. 147–230.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. "Auszüge aus James Mills Buch *Éléments d'économie politique*". *Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*. Vol. 40. Ergänzungsband. Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844. Erster Teil. Ed. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz, 1968. 443–463.
- McClanahan, Annie. *Dead Pledges. Debt, Crisis, and Twenty-First-Century Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2017.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- "Akkommodement". *Meyers Großes Konversationslexikon*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. Vol. 1. Col. 228. www.woerterbuchnetz.de/Meyers/Akkommodement (15. April 2023).
- Muschg, Adolf. *Gottfried Keller*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- 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*. Ed. Rüdiger Campe, Julia Weber. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. 187–201.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Vol. 7. Januar 1885 – Dezember 1886. Ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Munich: dtv, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. "Menschliches, Allzumenschliches II". *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Vol. 2. Menschliches, Allzumenschliches I und II. Ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Munich: dtv, ²1988. 367–704.
- Nietzsche, Friedrich. "Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift". *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Vol. 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Munich: dtv, ¹⁵2018. 245–412.

- “Bankerot”. Johann Georg Krünitz. *Oekonomische Encyklopädie*. Vol. 3. Col. 515–519. Elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier. <https://www.kruenitz1.uni-trier.de> (15. April 2023).
- “Fallen”. Johann Georg Krünitz. *Oekonomische Encyklopädie*. Vol. 12. Col. 158–159. Elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier. <https://www.kruenitz1.uni-trier.de> (15. April 2023).
- “Falliren”. Johann Georg Krünitz. *Oekonomische Encyklopädie*. Vol. 12. Col. 159–160. Elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier. <https://www.kruenitz1.uni-trier.de> (15. April 2023).
- Rakow, Christian. *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Saar, Martin. *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*. Frankfurt/M., New York: Campus, 2007.
- Suter, Mischa. “‘Falliment’. The Social Life of a Legal Category. Knowledge and Morals in Bankruptcy Proceedings (Basel, 1840s)”. *Debtors, Creditors, and their Networks. Social Dimensions of Monetary Dependence from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Ed. Andreas Gestrich, Martin Stark. Bulletin Supplement. Vol. 3. London: German Historical Institute London, 2015. 217–251.
- Suter, Mischa. *Rechtstrieb. Schulden und Vollstreckung im liberalen Kapitalismus 1800–1900*. Konstanz: Konstanz University Press, 2016.
- Vischer, Friedrich Theodor. “Gottfried Keller. Eine Studie (Augsburger Allg. Zeitung 1874)”. *Altes und Neues*. Vol. 2. Stuttgart: Bonz, 1881. 135–216.
- Wiese, Benno von. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1956.



Praktiken

Cornelia Zumbusch

Cura, Care und Caritas

Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* als verdeckte Geschichte der Sorge

1 Einleitung

Der Grüne Heinrich beginnt in seiner ersten Fassung (1854/55) mit Heinrichs Aufbruch aus dem Haus der Mutter und endet mit seiner zu späten Rückkehr an ihr Grab und seinem eigenen Tod. Dazwischen liegt der Versuch, Künstler zu werden, den Heinrich so lange verfolgt, bis er die Lebensgrundlage der Mutter aufgezehrt hat. Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn hat man in der Forschung häufig thematisiert und meist als ebenso pathologische wie pathogene symbiotische Relation gedeutet.¹ Dabei wurde übersehen, wie differenziert der Roman das über die psychoanalytisch erfassbare Mutterbindung hinausreichende Problem einer Sorge entwickelt, das nicht nur die im Roman zentralen Diskurskomplexe der Ökonomie und der Theologie verklammert, sondern auch gegenwärtig debattierte Praktiken der Sorge als Care betrifft.² Schon im ersten Kapitel der ersten Fassung wird ausführlich beschrieben, wie die Witwe Lee ihren Sohn Heinrich mit Nahrung, Kleidung und Geld versieht, indem sie Angelegenheiten „besorgt“ (XI, 24) und für Gegenstände „Sorge“ (XI, 25) trägt. Ihr Umgang mit den Dingen wie mit ihrem Sohn wird ins Zeichen einer materiellen „äußern Sorge“ (XI, 27) gestellt, die zugleich theologisch gerahmt ist. Dem Sohn erscheint die sorgende Mutter als Vertretung eines Gottes, der für sie als „der versorgende und erhaltende Vater“ (XI, 94) figuriert. Während die Mutter in den letzten Kapiteln des Romans auf einen Brief des Sohns und den glücklichen Ausgang seines Ausbildungsgangs wartet, verwandelt sich ihre tätige Sorge in ein „stilles [...] Sorgen, Hoffen und Fürchten“ (XII, 268), während der Sohn von großer „Noth und Sorge“ (XII, 263) eingeholt wird. Mit den

1 Zu nennen ist hier Kessel (1988), die die These entfaltet, dass Heinrich aufgrund seiner Vaterlosigkeit sowohl eine außerordentlich starke Mutterbindung als auch eine überstarke Vaterimago ausbildet. Zu den Konsequenzen gehört ein gestörtes Kommunikationsverhalten, das ihn an allen Formen der öffentlichen Rede scheitern lässt und zuletzt daran hindert, in gesellschaftliche Diskursordnungen einzurücken. Eine deutlich biografistischere Lektüre bietet Tanzmann (2009, 151), indem er der fiktiven wie der realen Mutter einen von Egoismus angetriebenen Altruismus attestiert.

2 Die einzige Ausnahme bildet Hauser (1993), der allerdings mit einem eher diffusen Begriff von Sorge antritt und keine klare These gewinnt.

Bedeutungen der praktischen Versorgung, der materiellen Not und Sorge und der emotionalen Einstellungen eines zukunftsbezogenen Sorgens wird die vielseitige Semantik des deutschen Worts Sorge ausgereizt.

In lexikalischen Erfassungen des Wortes Sorge werden meist zwei Grundbedeutungen unterschieden. Laut dem Grimm'schen Wörterbuch handelt es sich bei der Sorge erstens um ein Gefühl „von innerem druck, quälenden seelischen empfindungen, gedanken“; an zweiter Stelle steht die „bemühung, besonders: auf schutz, erhaltung, förderung gerichtetes streben“.³ Beide Bedeutungen sind in dem 1743 erschienenen Artikel „Sorge“ in Johann Heinrich Zedlers *Universallexikon* integriert:

Sorge, Lat. Cura, ist eine fleißige Aufmerckung und Bekümmerniß um ein Ding, da man mit sich zu rathe gehet, und nachdencket, wie man eine Sache recht angreifen müsse, daß man keine Ungelegenheit, Schaden oder Gefahr davon habe, sondern daß alles einen erwünschten Ausgang gewinnen möge: Wie etwa Eltern für ihre Kinder, Obrigkeit für die Unterthanen, Lehrer und Prediger für die Gemeine, auch ein jeder Christ dafür, daß er des Zwecks der Seeligkeit nicht verfehle, bekümmert seyn müssen.⁴

Während sich im Grimm'schen Wörterbuch die existenzielle Sorge mit ihren affektiven Erscheinungen in den Vordergrund schiebt und die tätige Sorge verdeckt, leitet der Autor des Zedler-Artikels die Formen der Sorge von einer besonders umsichtigen Planung ab, die Erwünschtes fördern und Befürchtetes abwenden soll. Ausgehend vom Eltern-Kind-Verhältnis betrifft dies die Sorge der Herrschenden und die priesterliche Seelsorge bis hin zur Sorge um das eigene Seelenheil. Wie der Blick in die Wörterbücher lehrt, kann sich Sorge als Sorge für andere oder für sich selbst realisieren, Sorge kann sich auf die Gegenwart oder auf die Zukunft richten, sie kann sich auf die materielle und ökonomische Versorgung mit Geld und Gegenständen oder auf die direkte Intervention in Gestalt sorgender Tätigkeiten beziehen, sie kann sich in privaten wie in öffentlichen Kontexten organisieren. Vor allem aber – und in gewisser Weise quer zu diesen Praktiken der *Fürsorge*, *Vorsorge* und *Selbstsorge* – meint die Sorge im Deutschen auch eine Emotion. Es ist das Gefühl eines ängstlichen Bezogenseins auf Künftiges, das sich in der Rede vom ‚sich Sorgen machen‘ verdichtet.

Dennoch geben gerade die Differenzen zwischen dem im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert festgehaltenen Begriffsgebrauch Fragen auf. Denn lassen sich das ängstliche Besorgtsein und das tätige Sorgen wirklich so trennscharf auseinanderhalten, wie im Grimm'schen Wörterbuch angenommen? Oder sind sie nicht, wie im Zedler'schen Eintrag impliziert, wechselweise voneinander tingiert? In welche Be-

3 „SORGE“, Grimm, Bd. 16, Sp. 1755.

4 „Sorge“, Zedler, Bd. 38, Sp. 935–936.

gründungsverhältnisse werden also die Gefühle von Angst, Kummer und Jammer sowie die auf Abhilfe dieser Zustände gerichteten Tätigkeiten gesetzt?⁵ Aufschluss kann hier die ebenso komplexe wie historisch brisante Art und Weise bieten, in der im *Grünen Heinrich* sorgende Tätigkeiten und sorgelastete Befindlichkeiten thematisiert und aufeinander bezogen werden. Dies möchte ich im Folgenden in drei Schritten entfalten. Im ersten Teil skizziere ich exemplarische Szenen des Sorgehandelns im *Grünen Heinrich*, frage nach ihren emotionalen Grundierungen und perspektiviere sie über die in den Care Studies meist hergestellte Verbindung von Sorge und Liebe. Im zweiten Teil möchte ich den religionsgeschichtlichen Hintergrund der Caritas aufziehen, vor dem der Roman in aufeinander verweisenden Episoden eine Problemgeschichte der Fürsorge entwickelt. Im dritten Teil werde ich schließlich nach den metapoetischen Dimensionen der Sorge fragen und versuchen, diese für die Form des Romans produktiv zu machen.

2 Die Sorge der Mutter: Sorge und Care

Sorge im Sinn des auch in der deutschsprachigen Diskussion üblich gewordenen Begriffs Care springt an den Rändern und bei den Kontingenzen des Lebens ein. Sie greift in Phasen und Fällen der Unselbstständigkeit, der Hilflosigkeit und der Schwäche, denen sich niemand auf Dauer entziehen kann. In den soziologischen Care Studies wird nach der gesellschaftlichen Organisation von Sorgearbeit, nach generationellen Sorgeordnungen und von hier aus auch nach dem Geschlecht der Sorge gefragt. In den Care Ethics hingegen wird Sorge nicht nur als Tätigkeit, sondern auch als moralischer Wert jenseits von abstrakten Gerechtigkeitsprinzipien verstanden: „Care is both value and practice“ (Held 2006, 9). Überlegungen zur emotionalen Grundierung von Sorgehandeln betreffen in den Care Studies nur das liebevolle Zugewandtsein als Antrieb oder zumindest als wichtige Zutat von sorgendem Handeln. So bespricht etwa der Band *Emotions and Care* fast ausschließlich angenehm konnotierte Gefühle wie Empathie oder Mitleid (Bourgault/

5 Eine Pointe der etymologischen Erfassung der Sorge ist es, die beiden Grundbedeutungen nicht als eigentliche und figurative Bedeutung gegeneinander abzustufen, sondern sie in ein pragmatisches Verhältnis zu versetzen. Sorge im Sinn von „Unruhe, Angst, quälender Gedanke“ löst Sorge im Sinn von „Bemühung um Abhilfe“ aus („Sorge“, *Duden*, 751). Tätige Sorge reagiert auf die ängstliche Sorge in einer Weise, die ihr den Grund nehmen soll. Hier kommt ein ähnliches Paradox zum Tragen, wie Hamilton (2013) es für das Sicherheitsdenken entwickelt hat. Sicherheit (*securitas*) impliziert zwar einen Zustand der Sorglosigkeit (*sine cura*). Insofern in einer solchen Sorglosigkeit aber jede Sorge ausgesetzt wäre, handelt es sich zugleich um den Zustand größter Unsicherheit.

Pulcini 2018). Auch in dem bislang einzigen begriffshistorischen Band zur Sorge herrscht ein positives Vorurteil: Sorge wird als „eine innere Haltung“ verstanden, „die in ihren vielfältigen Formen darauf gerichtet ist, Gemeinschaft zu stiften“; sie begegne entsprechend „als Nächstenliebe, Patronage, Solidarität oder Wohltätigkeit“ (Melville u. a. 2015, 9).⁶ *To care*, darauf wird gerne hingewiesen, heißt, sich um jemanden kümmern, weil er einem lieb und teuer ist. Dieser Bedeutungszusammenhang trägt allerdings. Denn abgeleitet vom altenglischen Wort *caru* als Wort für Trauer hat *to care* weder etwas mit dem lateinischen *carus* (lieb, teuer) noch mit der *Caritas* als Menschenliebe oder christlicher Nächstenliebe zu tun.⁷ Die in gegenwärtigen Debatten geläufige Kopplung von Sorge und Liebe beruht also auf einer falschen Etymologie. Ihre unverminderte Überzeugungskraft bezieht sie wenn schon nicht aus der Wortgeschichte, so doch aus der Geschichte des Sorgehandelns.

Historische Herleitungen gegenwärtiger Sorgeverhältnisse beginnen meist in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Dort formiert sich das sogenannte bürgerlich-familiale Regime, ihm folgen im zwanzigsten Jahrhundert die national- und wohlfahrtsstaatliche Ausprägung und mit der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert dann deren ökonomische Ausrichtung auf die sogenannten ‚care markets‘ (Gerhard/Klinger 2013, 271–272). Ausgehend vom bürgerlich-familialen Modell des neunzehnten Jahrhunderts wird Sorgearbeit, romantisch verklärt und zur Mutterliebe verkitscht, als Beziehungs- und Gefühlsarbeit gedacht. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die These von der gesellschaftlichen Verdrängung der Sorge. In dem Maße, in dem Sorge zur Domäne der Frauen wurde, wurde sie zur Selbstverständlichkeit. Die mütterliche Sorge gilt als naturgegeben, sie hat ihren Lohn angeblich in sich selbst und muss deshalb auch nicht wirklich vergütet werden. Mit der Einsetzung der Frau als Figur einer liebevoll Sorgenden geht also eine Invisibilisierung von Sorge einher. Die Philosophin Cornelia Klinger spricht von der „Abdrängung der Lebenssorge und aller damit verbundenen Arbeiten und Mühen ins ‚Dunkel des Hauses‘“ (2014, 23).

⁶ Melville tritt in seinem Versuch einer Begriffsgeschichte schon mit einem deutlich verengten Begriff der Sorge an: „Sorge bezeichnet dabei eine innere Haltung, die in ihren vielfältigen Formen darauf gerichtet ist, Gemeinschaft zu stiften. Dabei scheint des Sorgens nie genug zu sein: Ein Verlangen nach Vollkommenheit wird zum Ideal. Der Band betrachtet Sorge in ihren historischen Entwicklungen durch die ganze europäische Kultur hindurch. Sie begegnet hier als Nächstenliebe, Patronage, Solidarität oder Wohltätigkeit“ (Melville u. a. 2015, 9). Hier scheint klar zu sein, was Sorge ist – sie ist nur in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zu verfolgen. Damit ist aus der Begriffsgeschichte die in dem Wort angelegte, schwer auflösbare Spannung zwischen negativem Zukunftsaffekt und positiver Hinwendung schlicht gestrichen.

⁷ „[G]rief; burdened state of mind; serious attention OE. [Old English; CZ]; charge, oversight XIV; object of concern XVI. OE.“ (Hoad 1996).

Diese Analysen sind ebenso treffend wie differenziert. Dennoch bleibt zu fragen, ob die affektiven Motoren des Sorgehandelns nicht von komplexeren Gefühlslagen geprägt sind, als der in soziologischen Arbeiten zugrunde liegende Kurzschluss zwischen Care, Sorge und Liebe nahelegt. In der emotionstheoretischen Erfassung des Sorgehandelns sieht man in der Soziologie der Sorge durchaus ein Desiderat, speisen sich doch die jeweils handlungsleitenden Vorbilder sorgenden Verhaltens aus dem Gefühlsleben der Akteur:innen, das notorisch schwer zu erfassen ist. Ilona Ostner etwa hat „Mikroanalysen des Sorgegeschehens“ (2011, 470) eingefordert, denen sich die ‚Wünsche und Nöte‘ Sorgender entnehmen lassen. Man wisse zwar viel über Ausbildung, Bezahlung, Rechte und Pflichten von Pflegekräften – „Wie sich ihre Sorgearbeit für sie selbst und für ihr ‚Betreuungsgegenüber‘ (Kind oder alter Mensch) ‚anfühlt‘, wissen wir damit noch lange nicht“ (ebd.).⁸ Wo die soziologischen Care Studies an ihre Grenzen zu gelangen scheinen, können literarische Texte mit ihren feinskaligen Beschreibungen einspringen.

Ein genauerer Blick auf die Eingangsszene von Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* zeigt, wie komplex sich die Kommunikation von Gefühlen im Rahmen sorgender Beziehungen gestaltet. Heinrichs Mutter, die Witwe Lee ist hier darum „besorgt“ (XI, 24), im übervollen Koffer des abreisenden Sohns Gegenstände wie Seife und Nähzeug unterzubringen, danach „besorgte“ (XI, 25) sie das letzte gemeinsam eingenommene Frühstück. Ihre Sorge um den Sohn knüpft sich neben Körperpflege und Ernährung vor allem an dessen Wäsche, die sie ihm mit ausführlichen Instruktionen in den Koffer packt:

„Trage doch recht Sorge für Deine Hemden,“ sagte sie, „ich habe das Tuch selbst gesponnen; siehst du, diese sechs sind fein und schön, sie stammen aus meinen jüngeren Jahren, diese sechs hingegen sind schon gröber, meine Augen sind eben nicht mehr so scharf. [...] Wechsle recht gleichmäßig ab, wenn Du sie der Wäscherin gibst, damit nicht ein Theil zu viel gebraucht wird, und verfasse immer einen genauen Waschzettel. Und daß Du mir nur das Weißzeug und dergleichen mehr estimirst, als bisher, und nichts verzettelst! Denn bedenke, daß Du von nun an für jedes Fetzen, das Dir abgeht, baares Geld in die Hand nehmen mußt und es doch nicht so gut bekommst, als ich es verfertigt habe.“ (XI, 23)

Die genauen Anweisungen – regelmäßig rotieren, nicht einseitig abnutzen, nichts falsch reinigen lassen – delegieren die Wäschepflege an den Sohn. Der biblische Subtext, der dem Sohn mit den sechs feinen und den sechs groben Hemden sym-

⁸ Die gegenwärtigen Untersuchungen von *social care* im Rahmen der Wohlfahrtsstaatlichkeits-Debatten, so kritisiert Ostner, beleuchten ausschließlich die Makro-Ebene, sie „abstrahieren von den Nöten und Wünschen der Menschen in ihrer alltäglichen Sorge und der Alltagspraxis – von Mikroebenaspekten“. Zu untersuchen wären aus Ostners Sicht insbesondere „Leitbilder guter Sorge (ideals of care)“ (2011, 473).

bolisch sechs fette und sechs magere Jahre in Aussicht stellt, verstärkt den Ernst, mit dem die Mutter diese Regeln der Sorge diktiert. Die Anspielung an Traumprophetien grundiert den handfesten Hinweis darauf, dass mit der Wäsche aus ökonomischen Gründen sorgfältig umgegangen werden sollte. Denn der Kauf neuer Wäschestücke müsste von der geringen Barschaft abgehen, die Frau Lee ihrem Sohn mitgeben kann. Zur Semantik der Sorge gehört hier von Anfang an die materielle Not der durch den frühen Tod des Vaters verarmten Witwe.

Neben der proleptischen Funktion haben die schneeweißen Hemden auch eine kommunikationstheoretische Dimension. So werden in der Szene, in der Sohn und Mutter einander beim Packen des Koffers mehr behindern als helfen, Wäsche und Papier in ein Vergleichsverhältnis gesetzt:

Heinrich guckte in den Koffer; mit richtigem Sinn hatte die gute Frau Mappen und Bücher auf den Boden gebreitet; nur hatte sie mit weniger Zartheit verschiedene Bogen und Papiere nicht genugsam zusammengeschichtet, so daß einige derselben an den Wänden des Koffers gekrümmt wurden, was der Sohn eifrig verbesserte. Für Papier haben die meisten Hausfrauen überhaupt nicht viel Gefühl, weil es nicht in ihren Bereich gehört. Die weiße Leinwand ist ihr Papier, die muß in großen, wohl geordneten Schichten vorhanden sein, da schreiben sie ihre ganze Lebensphilosophie, ihre Leiden und ihre Freuden darauf. (XI, 22–23)

Die Herstellung und Reinhaltung der Wäsche ist nicht nur als Domäne sorgender Hausfrauen ausgewiesen. Die selbstgewebte Leinwand entpuppt sich auch als ihre Ausdrucksform: Die Webstücke sind Papiere, auf denen sich die Mutter ihrem Sohn mitzuteilen versucht. Der Vergleich zwischen dem weißen Papier und der weißen Leinwand, der im Roman mehrmals aufgegriffen wird, wird sich zu einer metapoetischen Figur verdichten – dazu später mehr. Im ersten Romankapitel wird die „wohl geordnete[]“ Leinwand als Zeichenträger eingeführt, um die kommunikative Schiefelage zwischen Mutter und Sohn zu charakterisieren. Denn so wie Heinrich die Pflegeinstruktionen überhört, so wird er auch die textilen mütterlichen Mitteilungen übersehen.

Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist im gesamten Roman durch eine eigenartige Sprachlosigkeit und gegenseitige Verfehlung gekennzeichnet, und diese mangelnde Mittelbarkeit verbindet sich mit einer alles durchdringenden ökonomischen Sorge. Über den wortkargen Abschied der beiden heißt es: „Das Volk, das mit der äußern Sorge sein Leben lang zu kämpfen hat, erweist sich selbst wenig sichtbare Zärtlichkeit“ (XI, 27). Es ist offenbar die materielle Knappheit, die zu einer fatalen Armut an Zeichen führt. Dies wird kurz darauf unterstrichen, als der Erzähler Einblick in Frau Lees Gedanken gibt:

Ach, du lieber Himmel! dachte sie, eine Witwe muß doch Alles auf sich nehmen; diese Ermahnungen zu ertheilen, dazu gehört eigentlich ein Vater, eine Frau kann solche Dinge

nicht auf die rechte Weise sagen; wenn das arme Kind nicht zurechtkommt, wie werde ich die Sorge mit dem gehörigen klugen Ernste vereinigen können? (Ebd.)

Die Aufteilung ist aufschlussreich. Zur praktischen Versorgung durch die Mutter müsste die vom Vater übernommene moralische Unterweisung des Kindes treten. Wo ein Vater mit dem richtigen Ernst sprechen könnte, bleibt die Sorge der Mutter sprachlos.

Als tätige Fürsorge für das unselbstständige Kind, als materielle Sorge aufgrund der knappen Ressourcen und als moralische Erziehung installiert der Roman auf den ersten Seiten ein Konzept der Sorge, wie es den im neunzehnten Jahrhundert gültigen rechtlichen Regelungen entspricht. Die elterliche Sorge für ihre Kinder besteht aus rechtlicher Sicht in Unterhalt und Erziehung, der Sorge für den Körper sowie der Erziehung zu einem Lebensberuf.⁹ Diesen Vorgaben folgt Frau Lee vorbildlich. Dabei fehlt nur eines: der Hinweis auf Zärtlichkeit als Kern dieser Sorge. Besprochen werden im *Grünen Heinrich* vielmehr Gefühlslagen, in denen die durchaus angedeutete Liebe für das Kind von der Angst vor seinem Scheitern überlagert wird. Treibende Kraft der Sorge für den Sohn ist die Sorge um den Sohn. Oder wie es im Text ausdrücklich heißt: Frau Lee sorgt sich um die „Zukunft ihres sorglosen Kindes“ (XI, 28). Die funktionale Entkopplung von Sorge und Liebe, in der die Kompetenz des tätigen Sorgens keineswegs allein durch die Annahme einer instinktiven Mutterliebe gedeckt ist, hat einen religionsgeschichtlichen Hintergrund. Die pragmatische Sorge der Mutter, die das erste Kapitel zwischen Frühstückstisch und Wäscheschrank aufspannt, wird im weiteren Verlauf des Romans in ein sich verdichtendes Motivgeflecht gestellt, das auf ihren theologischen Rahmen verweist. Dies zeigt sich in den Szenen der Fürsorge, die sich meist am gedeckten oder leer bleibenden Tisch abspielen.

9 Sorge als Rechtsbegriff, dies lässt sich in einschlägigen Handbüchern mit Bezug auf das Preußische Allgemeine Landrecht wie auch das Österreichische Bürgerliche Gesetzbuch zeigen, bedeutet grundsätzlich: ‚Verantwortung, Aufsicht, Überwachung‘. Im Preußischen Allgemeinen Landrecht wird dies mit Bezug auf die elterlichen Pflichten ausformuliert: ‚beyde eheleute müssen für standesmäßigen unterhalt und erziehung der kinder mit vereinten kräften sorge tragen. Preuß ALR II 2 § 64“ („Sorge“, *Deutsches Rechtswörterbuch*, Bd. 13, Sp. 800). Ähnlich heißt es im Österreichischen Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch: „die sorge für die person umfaßt die gesundheit, geistige und körperliche anständige erziehung, auch befähigung für einen bestimmten lebensberuf“. Weiter heißt es dort: „wenn der vater stirbt [...] muß die mutter überhaupt für die erziehung der kinder sorgen, ist die mutter auch nicht mehr vorhanden, so fällt die sorge auf die väterlichen großältern. Öst ABGB § 143“ („Sorge“, *Deutsches Rechtswörterbuch*, Bd. 13, Sp. 801).

3 Bei Tisch: Sorge und Fürsorge

Noch bevor Frau Lee auftritt, wird der Protagonist Heinrich als sorgloses Kind eingeführt. Auf seinem letzten Morgenspaziergang spielt er mit einem Schlüsselblümchen, das er beim Abstieg vom Berg in die Röhre wirft, auf dem Weg nach unten fast vergisst, zuletzt aber gerade noch aus dem Strudel rettet und sich an den Hut steckt. Wie das zweite Kapitel zeigt, ist Heinrich keineswegs ganz sorgvergessen, wie es scheinen könnte. Über seine Reise in der Kutsche heißt es hier:

Dann und wann begegnete ein reisender Handwerksbursch, ein alter zitternder Mann, ein verlaufenes bleiches Bettlerkind dem dahinrollenden Wagen. Während keiner der andern Reisenden sich regte, wenn die demüthig Flehenden mühsam eine Weile neben dem schnellen Fuhrwerke hertrabten, suchte Heinrich immer mit eifriger Hast seine Münze hervor und beeilte sich, sie zu befriedigen. (XI, 31)

Heinrich zeigt als einziger die emotionalen Regungen, die zum spontanen Akt der Fürsorge führen: Er gibt jedem Bettler eine Münze. Heinrichs Empathiefähigkeit wird vom Erzähler zu einer republikanischen Tugend erklärt, weil sie den anderen nicht herabsetzt, sondern von gleich zu gleich zu geben versucht. Es sei „die königliche Gesinnung eines ursprünglichen und reinen Menschen, welche, allgemein verbreitet, die Gesellschaft in eine Republik von lauter liebevollen und wahrhaft adelich gesinnten Königen verwandeln würde“ (XI, 32). Die Republik als Gesellschaft liebevoller Könige – was hier im Konjunktiv als politische Utopie aufscheint, ist der Aufklärungsphilosophie als Idee längst vertraut. Wie Brunhilde Wehinger an Texten von Voltaire und Montesquieu gezeigt hat, wird die christliche Caritas im achtzehnten Jahrhundert zur Brüderlichkeit als einer Solidarität der Gleichen, die füreinander zu sorgen haben.¹⁰ Allerdings lässt der Erzähler keinen Zweifel daran, dass Heinrichs Almosen-Praxis eigentlich verfehlt ist. Allzu sorglos teilt er das Geld aus, ohne die Beschenkten dazu anzuregen, selbst tätig zu werden, einen Beruf auszuüben und sich selbst aufzuhelfen.

¹⁰ „Daraus leitet Voltaire die Diesseitigkeit der karitativen Wohltätigkeit ab, die keinen Bezug mehr zur Transzendenz der christlichen Nächstenliebe aufweise“ (Wehinger 2015, 152). Für Montesquieu sei sie sogar die „einzige Tugend, die im Zeitalter der Vernunft zähle“, sie liefere die „Begründung für die Einführung guter Gesetze und implizit für Rechtsstaatlichkeit, Rechtsgleichheit und die im Esprit des lois thematisierte Gewaltenteilung“ (Wehinger 2015, 153). Die *Chambers Cyclopedia*, darauf verweist Wehinger kurz, bespricht auch den englischen Sonderweg, die weibliche Wohltätigkeitsarbeit zu betonen. So etwa in der ‚Society of Women‘, die 1710 von Queen Ann eingerichtet wurde. Daran zeige sich das im achtzehnten Jahrhundert herausgebildete Ideal der Frau als Verknüpfung von mütterlicher Fürsorge und erst hochadeliger, dann großbürgerlicher Wohltätigkeit, während in der deutschen Tradition eher männliche Figuren der Sorge, so etwa Prediger und Lehrer dominieren.

Hier klingen nicht nur die historischen Verwerfungen in der Umsetzung der christlichen Zentraltugend der Caritas an, wie sie sich in der protestantischen Kritik am Almosenwesen artikulieren.¹¹ Der Zweifel am Nutzen sporadischer Geldgeschenke weist auch auf Heinrichs eigenen Lebensgang voraus, der bis zuletzt von der Sorge der Mutter abhängig bleiben und – dies ist eine Pointe des in den ersten Romankapiteln etablierten Verweisungszusammenhangs – selbst auf Almosen angewiesen sein wird. Am Tiefpunkt seiner Karriere setzt Heinrich seine Zeichnungen, Studien und Bilder bei einem Trödler in Geld um. Dies wird klar von dem Prinzip der Berufsarbeit unterschieden, hat er sein Werk doch „für ein Almosen“ (XII, 380) und für ein bloßes „Bettelgeld“ abgegeben (XII, 390). Wenn er zuletzt „ganz im Unstern war und verlassen als ein Bettler im Unwetter dahin trieb“ (XII, 367), dann hat sich die Klammer zwischen erstem und letztem Band des Romans geschlossen: Heinrich ist selbst zu dem bleichen Bettlerkind geworden, das im zweiten Kapitel neben seiner Postkutsche herlief. Diese Spannung verstärkt sich in weiteren Variationen der Caritas, die der Roman in unterschiedlichen Facetten zur Diskussion stellt.

Heinrichs intuitive Nächstenliebe hat ihr Gegenbild in einer satirisch überzeichneten Szene, die er aus dem Kutschfenster beobachtet. Man durchfährt ein als „schön[]“ beschriebenes Dorf, in dem nur die Kirche als „fremdartiger“ Rest hervorragt (XI, 35). „Aus diesem herzlos unschönen Gebäude nun bewegte sich ein langer Zug sechszehnjähriger Confirmandinnen“, die „keuschen Lippen noch feucht von dem Weine, welchen man ihnen als Blut zu trinken, in der Kehle noch das Brot, welches man ihnen als Menschenfleisch zu essen gegeben hatte“ (XI, 36). Die Rede ist weiterhin von einem rotnasigen, offenbar dem Alkohol nicht abgeneigten Pfarrer. In seinem Gefolge wirken die Mädchen auf den jungen Heinrich „wie ein Flug gefangener Nachtigallen aus dem Morgenlande, welche ein betrunkenener Vogelhändler zum Verkauf umher führt“ (ebd.). Diese Szene gibt dem auktorialen Erzähler Anlass, sich über Heinrichs Auffassung der liturgischen Agape zu verbreiten. Statt eines kannibalistischen Festes, bei dem der Leib Christi verspeist werde, habe man die Agape als „Feier eines gemeinsamen symbolischen Mahles der Liebe“ auf-

11 Der Wert der Caritas im Sinn einer allgemeinen Menschenliebe wie auch der christlichen Nächstenliebe ist zwar kaum umstritten. Ihre Ausübung ist gleichwohl Gegenstand der kontroversen Diskussion, die einige historische Phasen durchläuft. So gerät das Almosengeben als unregelte Geldgabe an Bettler, die dem Gebenden zum Seelenheil verhelfen soll, spätestens mit der Reformation ins Zwielicht. Mit dem sich durchsetzenden frühneuzeitlichen Arbeitsethos geht die Auffassung von der Armut als selbstverschuldetem Zustand einher. Die Polizierung des Almosenwesens und neue Strategien im Umgang mit Armut sind die Folge. Wohltätigkeit und christliche Barmherzigkeit soll sich stattdessen in Tätigkeiten sowie Institutionen wie Krankenhäusern, Armenhäusern oder Waisenhäusern zeigen. Zur komplexen Geschichte der Caritas als tätiger Nächstenliebe bzw. Wohltätigkeit vgl. Vonhoff (1987); Bremner (1994).

zufassen (XI, 37). Agape und Caritas als kirchlicher Ritus erscheint hier in religionskritisch mehrfach verzerrter Perspektive. Denn nicht nur wird der Verzehr von Leib und Blut auf seinen buchstäblichen Grund hin transparent gemacht; wenn der Konfirmandinnenzug überdies mit einem Schwarm gefangener, zum Verkauf angebotener Vögel verglichen und über die Assoziation des Morgenlands mit einem Harem assoziiert wird, dann verbindet sich das Fest der Liebe nebenbei mit der gewaltsamen Enteignung und Kommodifizierung weiblicher Sexualität.

Als sentimental aufgeladenes Bild der Agape dient wiederum eine gleich darauf eingefügte Mutter-Sohn-Konstellation. Beim kurzen Aufenthalt in einem Wirtshaus beobachtet Heinrich einen Handwerksburschen, der von seiner Mutter auf der ersten Etappe seiner Gesellenreise begleitet worden war. Über die beiden heißt es: „Sie tranken einen blassen dünnen Wein und aßen Brot und Käse dazu; doch war es eine Freude zu sehen, wie sorglich die Frau die ‚Gottesgabe‘ behandelte, ihrem Sohne zuschob und für sich fast nur die Krumen zusammen scharrte“ (XI, 38). Indem die Gottesgabe zur Gabe der selbst verzichtenden Mutter wird, setzt sich die neuzeitliche Fixierung der aufopfernden Nächstenliebe auf Mutterfiguren durch. War die allegorische Figur der Caritas zwar schon im Mittelalter grundsätzlich als weibliche Figur, hier etwa mit austeilender Geste oder einem Füllhorn dargestellt worden, so finden sich seit dem vierzehnten Jahrhundert Darstellungen der Caritas als Frau mit Kindern. In Spätrenaissance und Manierismus gerinnt dies zu einem Bildtypus, der sich aus größeren allegorischen Bildprogrammen löst und sich mit seiner Konzentration auf intim wirkende Mutter-Kind-Gruppen bestens zur Ausgestaltung bürgerlicher Gefühls- und Erfahrungsräume eignet (Boskovits/Wellershoff 1968). Nun zeichnet sich die Geste der im *Grünen Heinrich* beschriebenen Mutter aber kaum durch liebende Fülle, als vielmehr durch eine besondere Sorgsamkeit, Sorgfalt und Umsicht aus. Zudem endet die Szene mit dem genauen Abzählen des Geldes, das sie dem Sohn mitgeben kann. Der Szene ‚sorglicher‘ Caritas ist somit ebenjene materielle Sorge eingeprägt, die auch in der Beziehung zwischen Heinrich und seiner Mutter bestimmend bleibt.

Sorge und Liebe werden im *Grünen Heinrich* also allein über die religionsphilosophischen Reflexionen, nicht aber über intime Gefühlskommunikationen zusammengehalten. Die in der Bildtradition geleistete Überblendung von christlicher Glaubenspraxis und mütterlicher Sorge versieht der *Grüne Heinrich* dabei mit einem doppelten Boden. So kehren Tischszenen, in denen die Mutter dem Sohn das tägliche Brot vorsetzt, im *Grünen Heinrich* an entscheidenden Stellen des Romans wieder. Allerdings sind sie selten glücklich. Es beginnt mit der Kritik des kleinen Heinrich an den Mahlzeiten, die seine Mutter zubereitet. Sie seien allzu nüchtern und ausgewogen, ganz und gar ohne besondere Zutat und Würze. Eine der frühesten Kindheitserinnerungen, die in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* ab dem vierten Kapitel unter der Überschrift „Eine Jugendgeschichte“ nachgetragen wird,

betrifft eine Bestrafung durch die Mutter. Weil Heinrich bei Tisch nicht laut beten will, schickt seine Mutter ihn hungrig vom Tisch.¹² Diese Erinnerung führt den Ich-Erzähler auf die im kollektiven Gedächtnis des mütterlichen Heimatdorfs verankerte Geschichte vom kleinen Meretlein, die sich im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts zugetragen habe.¹³

Meret, das ungeliebte Kind aus der ersten Ehe eines Adligen, wird bei dem Dorfpfarrer in die Pflege gegeben. Dessen schriftliche Aufzeichnungen, die in den Text eingerückt sind, betreffen die Maßnahmen, mit denen er den von Merets Stiefmutter erhaltenen Auftrag zur „Fürsorge und *Education*“ (XI, 101) zu erfüllen gedenkt.¹⁴ Seine Fürsorgepraxis rechtfertigt sich durch die einseitige Interpretation von Sorge als einer Seelsorge, in die sich alte Elemente des Hexenglaubens mischen. Der Pfarrer kümmert sich ausschließlich um das vermeintliche Seelenheil des kleinen Mädchens, indem er gezielt jede Sorge für ihren Körper verweigert. Schlafentzug, Nahrungsentzug und Entkleiden sind neben körperlicher Züchtigung die Waffen in seinem Kampf gegen das Kind, das ebenso wie Heinrich nicht auf Befehl laut beten möchte. Die unter dem Deckmantel der Sorge ausgeübte Gewalt geht mit der Sexualisierung des Kindes im Zeichen seines befürchteten „Hexenthum[s]“ (XI, 105) einher. Die Züge dieses pervertierten Sorgeauftrags treten in der Anweisung hervor, der Pfarrer solle doch „fürsorgen, daß sie kein öffentlich Aergerniß“ (XI, 102) gebe. Hier wird eine Zielsetzung angesprochen, die an der diskursiven Oberfläche auf die Verhinderung von ‚Verwahrlosung‘ ausgerichtet scheint und Programme der Jugendfürsorge antizipiert.¹⁵ In gewisser Weise gelingt dies dem Pfarrer ausgezeichnet, führt seine schwarze Pädagogik doch nach einem letzten gespensterhaften Auf-

12 Die für den Roman ebenfalls wichtige Frage nach Heinrichs Weigerung, laut zu beten, hat Hunziker nicht nur in den Kontext der Feuerbachlektüre, sondern auch als religionskonstruktive Verweigerung einer rein veräußerlichten Gebetspraxis gedeutet (2015). Die Tatsache, dass Heinrich am Tiefpunkt seiner Verarmung tatsächlich betet, ließe sich über diese Erklärung erfassen.

13 Zu einer Lektüre der Erzählung und ihrer Einbettung in den Roman vgl. Berndt (1996); Diedrichs (2012); Dürr (1996).

14 Die Verwendung des Wortes Fürsorge ist hier außerordentlich interessant, lässt sich an ihr doch eine gewisse begriffsgeschichtliche Dynamik beobachten. Wortgeschichtlich wird Fürsorge im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zuerst gebraucht als Begriff, der die Übernahme von Sorgeverantwortung durch eine nicht der Familie zugehörige Person meint. Kinder werden außer Haus in Fürsorge gegeben, vgl. „Fürsorge“, *Deutsches Rechtswörterbuch*, Bd. 3, Sp. 1088. Die semantische Erweiterung auf andere, insbesondere auf öffentliche Typen sorgenden Handelns findet erst im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert statt (Neises 1965).

15 Ein Beispiel bieten etwa die ‚Halleschen Anstalten‘ von August Hermann Francke (1663–1727), deren Ziel „die Bekämpfung der körperlichen und seelischen Verwahrlosung von Kindern durch Erziehung“ war (Neises 1965, 169).

bäumen zum Tod des Kindes. Die Geschichte des kleinen Meretlein ist nicht nur eine Spiegelgeschichte für Heinrichs Leiden unter dem Zwang, laut zu beten; Merets Geschichte erzählt auch eine Gegengeschichte der familialen Sorge, in der sich die latente Gewalt strukturell asymmetrischer Sorgebeziehungen manifestiert. Meret erfährt eine Fürsorge im Dienst der religiösen ‚Correction‘, die in vermeintlich professionelle Hände gegeben und mit Geld bezahlt wird. Diese Sorge findet in einem Machtgefüge statt, dem das unmündige Kind hilflos ausgeliefert ist. Die Erzählung vom kleinen Meretlein weist dabei nicht nur auf eine entlegene dörfliche Vergangenheit zurück, sondern auch auf die im neunzehnten Jahrhundert gelegten Grundlagen für die Strukturen einer öffentlichen, nicht selten gewaltsamen (Zwangs-)Fürsorge voraus.¹⁶

In Heinrichs Jugendgeschichte ist der Dorfpfarrer als Kontrastfigur angelegt, von der sich Frau Lee punktuell abheben darf: Sie leidet unter der Bestrafung ihres Kindes so sehr, dass sie nur wenig später mit einem Teller an seinem Bett steht. Ihre Rolle als versorgende Mutter krankt jedoch an einer inneren Aporie, die im Roman als paradoxe Grundstruktur einer Theologie der Sorge exponiert wird. Frau Lee, so bestimmt der Ich-Erzähler der Jugendgeschichte, sei die „inbrünstige Gottesliebe“ fremd, weil Gott für sie „klar und einfach der versorgende und erhaltende Vater“ (XI, 94) sei.¹⁷ Ludwig Feuerbach, an dessen atheistischer Position Keller bekanntlich eine Zielrichtung für die Ausgestaltung der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* gewonnen hat, schreibt in seiner 1841 publizierte Schrift *Das Wesen des Christentums*: „[A]uf dem Vater ruht die Last der Sorge; das Kind dagegen lebt sorglos und glücklich im Vertrauen auf den Vater, seinen lebendigen Schutzgeist, der nichts will, als des Kindes Wohl und Glück“ (1841, 161).¹⁸ Besprochen wird hier die für den *Grünen Heinrich* so entscheidende Praxis des Gebets, also die Kommunikation mit einem göttlichen Vater, dem man die

16 Texte wie Marie von Ebner-Eschenbachs *Das Gemeindegeld*, in der sich Sorgebeziehungen ebenfalls als Machtbeziehungen entpuppen, schließen hier um 1900 an, vgl. Hubmann (2016).

17 Gemäß dem Satz „Werft alle eure Sorge auf ihn, denn er kümmert sich um euch“ (1 Petr 5,7) gilt die übermäßige Sorge als Untugend. Im Petrusbrief ist dies in die Anweisung zur Seelsorge eingelassen: „Sorgt als Hirten für die euch anvertraute Herde Gottes, nicht aus Zwang, sondern freiwillig, wie Gott will“ (1 Petr 5,2). Die angemessene Haltung der Gläubigen, das entwickelt die Bergpredigt, ist diejenige des Vertrauens, das dem Zukunftsaffekt des ängstlichen Bekümmertseins diametral entgegengesetzt ist. Die Auslegungen dieser Theologie der Sorge und Sorglosigkeit wäre in der religiösen Erbauungsliteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts noch genauer zu entfalten.

18 Zur Bedeutung der Feuerbach-Rezeption für die Konzeption des *Grünen Heinrich* vgl. Amrein (2009).

Sorge für das eigene Leben überlässt.¹⁹ Wenn Frau Lee nun „mit andauernder Sorge den Grund zu einem unwandelbaren Gottvertrauen“ (XI, 95) in ihren Sohn zu legen versucht hat, dann gibt es aber keine Sorglosigkeit ohne Sorge. Das Kind kann sein Gottvertrauen nur entwickeln, weil ihm die Mutter unbemerkt alle Sorge abnimmt und sich selbst umso mehr sorgt.

Die unglückliche Fügung aus sorgendem Elternteil und sorglosem Kind spielt der *Grüne Heinrich* sowohl in Heinrichs Mutterbeziehung als auch in seiner Auseinandersetzung mit der von der Mutter weitergegebenen personalen Gottesvorstellung durch. Während der dritte Band von Heinrichs Künstlerleben, dem glänzenden Kunstfest und Heinrichs autodidaktischen Studien erzählt, deckt der vierte Band unversehens die versiegenden materiellen Voraussetzungen dieses Lebens auf. Heinrich hat das Geld seiner Mutter aufgebraucht „und sah sich plötzlich zu seinem großen Erstaunen von Noth und Sorge umgeben, so daß er kaum wußte, wie ihm geschah“ (XII, 263).²⁰ Das sorglose Kind ist von der Sorge eingeholt worden – just hier besinnt sich Heinrich auf den Versorgergott seiner Mutter:

Wie er aber an die Geberin seines Lebens dachte, fiel ihm auch der höchste Schutzpatron und Obervirtualienmeister seiner Mutter, der liebe Gott, ein, und da Noth beten lehrt, so betete er ohne weiteres Zögern, und zwar zum ersten Mal so zu sagen in seinem Leben um das tägliche Brot. (XII, 293–294)

Am Tag nach dem spontanen Gebet und der Wiederaufnahme einer persönlichen Gottesbeziehung fällt Heinrichs Blick auf ein Buch, das er zum Trödler trägt. Kurzfristig zu ein wenig Geld gekommen, verhält er sich sofort wieder, „als ob er ohne alle Sorgen wäre“ (XII, 298). Tatsächlich gerät der alte Trödler, der ihm nach und nach alle künstlerischen Arbeiten abkauft und immer wieder auch Naturalien mitgibt oder ihn an seinen Mittagstisch nötigt, zur satirischen Verzeichnung dieses göttlichen „Obervirtualienmeister[s]“. Eine Gänsekeule, die der Trödler ihm gegen seinen Willen aufdrängt, möchte Heinrich an der Schwelle zu seinem Haus einer Bettlerin weitergeben:

Wie er aber die elende und hinfällige Frau näher ansah, da verging ihm endlich der letzte Stolz, und statt des Fleisches gab er ihr eines der Geldstücke, die er eben von seinem Gönner erhalten, ging auf seine Stube und aß die Ganskeule aus der einen Hand, aus der anderen

¹⁹ Feuerbach entwickelt aus der Religionskritik indirekt die Notwendigkeit der Selbstsorge, von der ein falscher Glaube an die Vorsehung abhält. „Der Glaube an die Vorsehung ist der Glaube an den eignen Werth – daher die wohlthätigen Folgen dieses Glaubens, aber auch die falsche Demuth, der religiöse Hochmuth, der sich zwar nicht auf sich verläßt, aber dafür dem lieben Gott die Sorge für sich überläßt – der Glaube des Menschen an sich selbst“ (Feuerbach 1841, 132).

²⁰ Vetter (2015) hat den Aspekt der Verelendung im Kontext zeitgenössischer Armutstheorien analysiert und auf seine Genderkodierungen hin befragt.

das Brot, nicht um sich gütlich zu thun, sondern zu Ehren und zu Liebe der Menschlichkeit und der Armuth, welche die Mutter der Menschlichkeit ist, und diese einsame Mahlzeit war gewissermaßen seine nachgeholte und verbesserte Abendmahlsfeier. (XII, 303)

Einerseits markiert die Tatsache, dass Heinrich die ihm vom Trödler zuge dachte Gänsekeule gegen allen Widerstand doch selbst verzehrt, den Tiefpunkt seines sozialen Abstiegs. Andererseits bringt gerade die höchste Armut seine selbstlose Menschenliebe zum Strahlen. Tugendhaft ist nicht der Reiche, der gibt, was er ohnehin nicht braucht, sondern der Arme, der selbst seine letzte Münze verschenkt. So ist hier zum Gesetz erklärt, was das Sorgehandeln von Heinrichs Mutter längst zu verstehen gab: Nicht die Liebe, sondern die materielle Not bringen die als Menschlichkeit annoncierte Caritas hervor.

Dass Heinrich die Erfahrung von ‚Not und Sorge‘ nicht in tätige Selbstsorge verwandelt, zeigt sich auch noch in der einzigen glücklichen Wendung, die dem langsam aber stetig ins soziale Elend führenden Roman als kurzes retardierendes Moment eingetragen ist. Als der nach Hause wandernde, zum Bettler verkommene Heinrich von Dorothea, der bereits im zweiten Kapitel des ersten Bands auftretenden jungen Adelligen, in ihr Schloss mitgenommen wird, nötigt sie ihn mit den Worten an den Tisch: „[E]ssen Sie wenigstens sogleich etwas, bis mein Papa zu Hause kommt und für Sie sorgt“ (XII, 375). Dieser Papa hat nun, wie sich kurz darauf herausstellt, all jene Jugendarbeiten aufgekauft und gesammelt, die Heinrich in der Kunststadt München weit unter Wert an den Trödler gegen bloße Almosen eingetauscht hatte. So rückt auch der Graf in die Reihe der Figuren ein, die von Heinrichs Mutter und ihrem Versorgergott eröffnet und vom Trödler auf entstellte Weise fortgesetzt worden war. Die in dem Aufenthalt beim Grafen kurz aufblitzende märchenhafte Möglichkeit, dank einer endlich eingreifenden väterlichen Sorge doch noch zu einer Künstlerkarriere und zu ökonomischer Unabhängigkeit zu kommen, wird aber gerade durch diese glückliche, aber wohl nicht zufällig auf einem mit erstaunlich vielen Kindergräbern bestückten Kirchhof stattfindende Begegnung zunichtegemacht. Denn weil Heinrich zu lange auf dem Schloss bleibt, macht er sich am Tod der Mutter schuldig und hat – zumindest in den Augen des Autors Keller – sein Anrecht auf Liebe und Leben vertan. Sorge und Glück vertragen sich nicht. Die Ambiguität einer Sorge, die den Versorgten verfehlt, prägt zuletzt auch das früh eingeführte Requisite der weißen Leinwand und die eng daran entlanggeführte metapoetische Reflexion des Romans.

4 Poetik der Sorge? Die weiße Leinwand

Heinrich dehnt den Aufenthalt beim Grafen und dessen Pflgetochter Dortchen Schönfund derart aus, dass er zu spät nach Hause zurückkehrt. Beim Begräbnis seiner Mutter, auf dem er sich unversehens wiederfindet, sieht er gerade noch das weiße Leinentuch, das unter der schwarzen Totendecke hervorsieht: „Eben nahm der altbekannte Todtengräber die obere schwarze Tuchdecke von demselben und legte sie bedächtigt zusammen, dann die untere von weißer Leinwand, welche der Sitte gemäß eine Handbreit unter der schwarzen Decke hervorsehen muß“ (XII, 463). Liest man die weiße Leinwand, wie dies bereits Frau Lees Anleitungen zur Wäschepflege im ersten Kapitel nahegelegt hatten, als misslungene Selbstrepräsentation der Mutter, dann erzählt *Der Grüne Heinrich* zugleich von der Einsetzung wie von der Verdrängung der mütterlichen Sorge. Während von den Erfahrungen des Sohnes umständlich berichtet wird, scheint die Muttersorge nur in den stummen Textilien auf.²¹ Diese Verdrängung der Muttersorge betrifft in gewisser Weise auch die Form des Romans. Denn weit ausführlicher als die Geschichte von der stummen Sorge der Mutter erzählt der *Grüne Heinrich* ja die Geschichte eines sorglosen Kinds, dessen Produktivität versiegt, als es die äußere Sorge kennenlernt.

Schon in seiner ersten Fassung bringt *Der Grüne Heinrich* die Sorge der Mutter nur an den Rändern, mithin in den ersten Kapiteln des ersten Bands und in den motivisch eng darauf bezogenen letzten Kapiteln des vierten Bands zur Sprache. In der zweiten Fassung, die den Handlungsverlauf chronologisiert und den *medias in res*-Einstieg mit dem Abschied von der Mutter streicht, tritt sie als Zentralfigur der Sorge noch weiter in den Hintergrund.²² In der Gestalt Judiths, die am Ende verstirbt, weil sie sich bei der Pflege kranker Kinder ansteckt, wiederholt sich zwar der in der ersten Fassung so einschneidende Tod durch Care-Arbeit. Die Letalität der Sorge scheint hier jedoch nur in einem Satz auf:

21 Im Anschluss an Kellers Rede vom Band, das mit dem Tod der Mutter durchschnitten sei, hat Schneider eine andere textile Metapher für die Deutung einer Romanform geltend gemacht, die zu viele Prosagattungen zu verknüpfen versucht: „[D]ie Teleologie des Romans findet keinen Anschluss an das Gewebe der erinnerten Jugendgeschichten und ihrer Verfehlungen“ (Schneider 2019, 299). Als Ergebnis hält sie fest: „Kellers poetologische Selbstdiagnose erklärt das gebrochene Ende seines Romans strukturell. Sie gibt die Hybridisierung der Gattungen – zu denen neben Bildungsroman, Autobiographie und Tragödie auch noch Epos, Idylle, Abenteuerroman sowie die Fallgeschichte zu zählen sind – als notwendige Antwort auf die Zweifel an der Bindefähigkeit der Prosa des Lebens“ (ebd.).

22 Für einen Vergleich der Fassungen in der Dynamik der Textgenese vgl. Morgenthaler (2009).

Sie starb, als eine verderbliche Kinderkrankheit herrschte und sie sich mit ihren hilfsbereiten Händen in eine ratlose Behausung armer Leute stürzte, die mit kranken Kindern angefüllt und von den Aerzten abgesperrt war. Sonst hätte sie leicht noch zwanzig Jahre leben können und wäre ebensolang mein Trost und meine Freude gewesen. (III, 281)

Auserzählt wird die Episode einer etwas kopflosen, spontanen Caritas in der stark raffenden Schluss-Sequenz also nicht. Betrachtet man die erzählerische Anordnung der Handlung, so wird der mütterlichen Sorge in der von Keller favorisierten letzten Fassung des *Grünen Heinrich* fast vollständig die erzählerische Repräsentation entzogen. Es bleibt die Farbe Weiß, die auch noch die zweite Fassung als Zeichen der Sorge durchzieht. Von der weißen Wolke, die Heinrich als kleines Kind mit der Idee des sorgenden Gottes assoziiert, über die schneeweißen Hemden der Mutter bis zur weißen Brust Judiths und der von ihr ausgeschenkten „Schale Milch“ (I, 233) verweisen die weißen Dinge deshalb nicht nur auf eine metonymische Verschiebung des Begehrens (Menninghaus 1982), sondern stehen auch für die fast gelöschte Geschichte der Sorge. Erst auf diesem weißen Grund, an dem die weiblichen Figuren bis zu ihrem Ableben weben, kann sich Heinrichs Lebensgeschichte abzeichnen.

Nun assoziiert sich die weiße Leinwand nicht nur mit der Webtätigkeit der Mutter, sondern ebenso mit der künstlerischen Tätigkeit des Sohns. Am Ende der ersten Fassung werden die sorglich gesponnenen weißen Tücher ausdrücklich mit den künstlerischen Materialien der weißen Leinwand und des weißen Papiers enggeführt. Von dem mittlerweile gestandenen Handwerker, der am gleichen Tag wie er aus der Heimatstadt aufgebrochen war, erfährt der seinerseits verschuldete Heinrich, dass seine Mutter unbeirrt am Spinnrad sitzt, „als ob sie zwölf Töchter auszusteuern hätte“:

Wie es scheint, glaubt sie durch den Vorrath weißen Tuches, das sie jedes Jahr weben läßt, Ihr Glück herbeizulocken, gleichsam wie in ein aufgespanntes Netz, damit es durch einen tüchtigen Hausstand ausgefüllt werde, oder gleichsam wie die Gelehrten und Schriftsteller durch ein Buch weißes Papier gereizt und veranlaßt werden sollen, ein gutes Werk darauf zu schreiben, oder die Maler durch eine ausgespannte Leinwand, ein schönes Stück Leben darauf zu malen. (XII, 324)

Die Sorge als ängstliche Besorgnis um die Zukunft provoziert hier eine anhaltende Aktivität, mit der die Mutter für die Rückkehr und Ausstattung des Sohns vorzusorgen und einen stattlichen Vorrat an „weiße[m] Tuch[]“ anzulegen versucht. Im Vergleich des Webstücks mit dem Papier figuriert die Leinwand der Mutter nicht mehr nur als stummer Appell an den Sohn, der ungehört bleibt. Zugleich steht sie für den Grund, auf dem sich Heinrichs unterschiedliche künstlerische Artikulationsmöglichkeiten entfalten könnten. Verweist die Sorge der Mutter also auf eine Poetik der Sorgfalt, die der Sohn sowohl im Zeichnen als auch im Dichten zu befolgen hätte?

Dagegen spricht, dass die vom Sohn benutzten Papiere und Leinwände zu den von der Mutter verfertigten weißen Tüchern in ein Konkurrenz- und sukzessives Ersetzungsverhältnis gestellt werden. Heinrich legt das Manuskript seiner Jugendgeschichte im vierten Band des Romans just in den Koffer, in den die Mutter im ersten Kapitel so sorgfältig seine Wäsche gepackt hatte. Zwar stellen Heinrichs Hungerträume, die ihm Berge von Geld und Gold, gedeckte Tische und immer wieder fein gewebte Hemden als „Traumeshabe“ (XII, 348) vorgaukeln, die Dichtung kurz ins Zeichen der Sorgfalt. Noch träumend ruft Heinrich seinen Landsleuten „sorgfältig gefügte Worte nach, welche wie ein Lied klangen“ (XII, 350). Diese geträumte „liedartige Rede“ versucht er nach dem Aufwachen auf einem „Fetzchen Papier“ aufzuschreiben (ebd.). Auch seine frühen Arbeiten, die hier im Schloss des Grafen archiviert werden, werden als „sorgsam gemachte“ (XII, 380) Zeichnungen gelobt. Zum künstlerischen Durchbruch führen diese Fetzen und Reste aber nicht. Gerade das gescheiterte Werk der abstrakten, Grau in Grau gehaltenen „gedankenlose[n] Kritzelei“ steht im Zeichen einer „Aufmerksamkeit, Zweckmäßigkeit und Beharrlichkeit“, die zwar die „sorgsame und kluge Art“ Heinrichs zeigen, aber nicht von Kreativität und Lebensfülle zeugen (XII, 220). Sorge und Sorgfalt führen offenbar nicht zur Kunst.

Stattdessen übernehmen andere die Sorge um Heinrichs rudimentäres Werk, indem sie seine Hinterlassenschaften mehr oder weniger *cum cura* retten und ordnen. Heinrichs am Leib getragenes, vom Regen durchnässtes Manuskript wird von Dorothea „sorgfältig an das Feuer“ (XII, 386) gehalten und getrocknet; der Graf selbst berichtet, dass er durch Zufall bei dem alten Trödler auf Heinrichs Zeichnung gestoßen sei: Er „sammelte sie sorgfältig auf“ (XII, 390). Mehr noch: Sowohl Heinrichs Jugendgeschichte als auch seine künstlerischen Arbeiten auf Papier werden schmerzhaft falsch behandelt. Als Dorothea und Appolönchen graues Papier zurechtschneiden, um Heinrichs Studienblätter aufzuziehen, gehen sie vor, „als ob sie Leinwand vor sich hätten und eine Aussteuer zuschnitten“ (XII, 377). Dies führt zu Rissen im Papier, das leider ein anderes Materialverhalten als das von den Frauen sonst gehandhabte Tuch an den Tag legt. Ebenso hatte die Mutter ja schon in der Eingangsszene die Papiere nicht nach Heinrichs Ansprüchen im Koffer verstaut. Vor allem aber findet die mütterliche Versorgung mit selbstgewebter Leinwand wie auch die im Grafenschloss praktizierte Sorge um Heinrichs Jugendwerk zu einem Zeitpunkt statt, als dieser seine künstlerische Produktivität längst eingebüßt hat. Und so fügt sich das Motivensemble weißer Web- und Schreibgründe eben nicht zu einer Poetik der Sorge, sondern grundiert den Wunsch nach einer Sorglosigkeit, die dem Protagonisten des Prosaromans nicht auf Dauer gegönnt wird.

Der Grüne Heinrich bietet, so lässt sich zuletzt resümieren, eine mehrfach verdeckte Geschichte der Sorge. Das Einstiegskapitel handelt an der Schwelle

vom Elternhaus in die Welt von der pragmatischen Sorge der verarmten Witwe um ihren adoleszenten Sohn; die eingelagerte Jugendgeschichte erzählt von dem Versuch der Mutter, ihrem Sohn den Glauben an einen versorgenden Gott einzuflößen; die in diese Jugendgeschichte eingeschachtelte Geschichte des kleinen Meretlein berichtet von der gewaltsamen ‚Fürsorge und Education‘ eines Seelsorgers. Diese Episoden leuchten nicht nur die semantischen Nuancen der Sorge aus, sondern ordnen diese auch in unterschiedlichen erzählerischen Zeitschichten an. Auf diese Weise ist dem Roman eine Geschichte der Sorge eingesenkt: Er verfolgt, wie sich die mütterliche Sorge etabliert, indem sie andere Sorgeformen ablöst, in sich aufnimmt oder sich von ihnen abgrenzt. Diese Geschichte der Sorge ist zugleich eine Demontage der göttlichen Vorsorge wie auch der instinktiven Mutter-sorge. Zwar sind es Mütter, die ihre Söhne ernähren, kleiden und erziehen, die mit ihnen Brot und Wein teilen und sich um ihre Seele sorgen. Allerdings bezieht die Sorge der Mutter ihren affektiven Antrieb mindestens zu gleichen Teilen aus ihrer Liebe für das Kind wie aus der ängstlichen Sorge um seine Zukunft, um die sich kein Gott mehr kümmert. Es ist diese von Angst tingierte äußere Sorge und der daraus hervorgehende Zwang zur Sparsamkeit, Genauigkeit und Sorgfalt, den das sorglose Kind so lange übersehen darf. Der Traum von der Kunst bleibt beschränkt auf den Zeitraum einer suspendierten und den Blicken entzogenen Sorge, die jedoch an den Rändern, mithin in den materiellen Voraussetzungen wie in der Verwaltung des Werks hervorsieht.

Literatur

- Amrein, Ursula. „Atheismus – Anthropologie – Ästhetik. Der ‚Tod Gottes‘ und Transformationen des Religiösen im Prozess der Säkularisierung“. *„Der grüne Heinrich‘. Gottfried Kellers Lebensbuch – neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 111–140.
- Berndt, Frauke. „Das Meretlein“. Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*“. *Historismus und Moderne*. Hg. Harald Tausch. Würzburg: Ergon, 1996. 161–180.
- Boskovits, Miklós, und Maria Wellershoff. „Caritas“. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd 1. Allgemeine Ikonographie, A – Ezechiel. Hg. Engelbert Kirschbaum in Zusammenarb. Günter Bandmann u. a. Rom: Herder, 1968. 350–352.
- Bourgault, Sophie, und Elena Pulcini (Hg.). *Emotions and Care. Interdisciplinary Perspectives*. Leuven: Peeters, 2018.
- Bremner, Robert Hamlett. *Giving. Charity and Philanthropy in History*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1994.
- „Fürsorge“. *Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache*. Hg. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Weimar: Böhlau, 1935–1938. Bd. 3. Sp. 1088.

- „Sorge“. *Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache*. Hg. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 2014–2018. Bd. 13. Sp. 800–802.
- Diederichs, Rainer. „Vom Hexenkind Meretlein in Kellers *Grünem Heinrich* oder die Gefährlichkeit christlichen Übereifers“. *Macht in der Deutschschweizer Literatur*. Hg. Gonçalves Vilas-Boas. Berlin: Frank & Timme, 2012. 87–94.
- „Sorge“. *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Eine Etymologie der deutschen Sprache*. Bearb. Günther Drosdowski, Paul Grebe, Konrad Duden. Mannheim: Dudenverlag, 1963. 751–752.
- Dürr, Volker. „Nun sag, wie hast du’s mit der Religion?“. Gottfried Keller’s critique of reformed Protestantism in *Meretlein* and later narratives“. *Colloquia Germanica* 29.2 (1996): 115–140.
- Feuerbach, Ludwig. *Das Wesen des Christentums*. Leipzig: Otto Wigand, 1841.
- Gerhard, Ute, und Cornelia Klinger. „Im Gespräch. Ute Gerhard und Cornelia Klinger über Care/ Fürsorgliche Praxis und Lebenssorge“. *Feministische Studien* 31.2 (2013): 267–277.
- „SORGE“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. München: dtv, 1984. Bd. 16. Sp. 1755–1773 [Leipzig: Hirzel, 1905. Bd. 10. Abt. 1].
- Hamilton, John T. *Security. Politics, Humanity, and the Philology of Care*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013.
- Hauser, Albert. „Gottfried Keller. Die Sorge als Schicksal“. *Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*. Hg. Joseph Bättig, Stephan Leimgruber. Freiburg: Universitätsverlag, 1993. 35–53.
- Held, Virginia. *The Ethics of Care. Personal, Political, and Global*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.
- Hubmann, Philipp. „Ich, dem’s alle Tage geschehen kann, er weiß nicht wie, daß er Einen erschlagen muß“. Biopolitik und Risikobewusstsein in Marie von Ebner-Eschenbachs *Das Gemeindegeld*. *Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen*. Hg. Thomas Wegmann, Martina King. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2016. 167–194.
- Hunziker, Andreas. „Stimme und Gebet“. *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 34. Rhetorik und Religion. Hg. Philipp Stoellger. Berlin, New York: De Gruyter, 2015. 179–193.
- Kessel, Ruth M. *Sprechen – Schreiben – Schweigen. Mutterbindung und Vaterimago des ‚Grünen Heinrich‘ im Spiegel seines kommunikativen Verhaltens*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 1988.
- Klinger, Cornelia. „Selbst- und Lebenssorge als Gegenstand sozialphilosophischer Reflexionen auf die Moderne“. *Sorge. Arbeit, Verhältnisse, Regime*. Hg. Brigitte Aulenbacher, Birgit Riegraf, Hildegard Theobald. Baden-Baden: Nomos, 2014. 21–40.
- Melville, Gert, Gregor Vogt-Spira und Mirko Breitenstein. „Sorge. Konzepte, Praktiken und Wandel eines europäischen Grundbegriffs“. *Sorge. Europäische Grundbegriffe im Wandel*. Hg. Gert Melville, Gregor Vogt-Spira, Mirko Breitenstein. Köln u. a.: Böhlau, 2015. 9–11.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Morgenthaler, Walter. „Die ‚Grünen Heinriche‘. Zur Text- und Überlieferungsgeschichte eines Romans“. *Der grüne Heinrich. Gottfried Kellers Lebensbuch – neu gelesen*. Hg. Wolfram Groddeck. Zürich: Chronos, 2009. 11–32.
- Neises, Gerd. „Fürsorge“. *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften. Zugleich Neuauflage des Handwörterbuchs der Staatswissenschaften*. Bd. 4. Forschung und Lehre – Handelspolitik. Hg. Erwin von Beckerath u. a. Stuttgart u. a.: G. Fischer, 1965. 164–180.
- Ostner, Ilona. „Care – eine Schlüsselkategorie sozialwissenschaftlicher Forschung?“. *Handbuch soziale Dienste*. Hg. Adalbert Evers, Rolf G. Heinze, Thomas Olk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011. 461–481.

- „Care“. *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Hg. T. F. Hoad. Oxford: Oxford University Press, 1996. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192830982.001.0001/acref-9780192830982-e-2301?rskey=1LSt5v&result=2301> (15. April 2023).
- Schneider, Sabine. „Formprobleme in der Prosa der Verhältnisse. Gattungswissen im realistischen Roman (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*)“. *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hg. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten, Martin Zimmermann. Paderborn: Fink, 2019. 289–307.
- Tanzmann, Christian. *Im Windschatten der Mutter. Beziehungsstrukturen und Beziehungsprobleme in Gottfried Kellers ‚Der grüne Heinrich‘*. Marburg: Tectum, 2009.
- Vetter, Jakob. „[U]nd sah sich plötzlich zu seinem großen Erstaunen von Noth und Sorge umgeben“. Männliche Armutsrisiken in Kellers Bildungsroman *Der grüne Heinrich*“. *GenderGraduateProjects I. Geschlecht, Fürsorge, Risiko*. Hg. Gudrun Loster-Schneider u. a. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. 203–225.
- Vonhoff, Heinz. *Geschichte der Barmherzigkeit. 5000 Jahre Nächstenliebe*. Stuttgart: Quell Verlag, 1987.
- Wehinger, Brunhilde. „Von der Gottesliebe zur Brüderlichkeit. Zur Debatte um *charité*, (Für-)Sorge, Nächstenliebe im 18. Jahrhundert“. *Sorge. Europäische Grundbegriffe im Wandel*. Hg. Gert Melville, Gregor Vogt-Spira, Mirko Breitenstein. Köln u. a.: Böhlau, 2015. 145–161.
- „Sorge“. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Hg. Johann Heinrich Zedler. Leipzig, Halle: Zedler, 1743. Bd. 38. Sp. 935–937.

David Pister

Buying Fat from Cats

Judicial and Narrative Substitutions in Gottfried Keller's *Spiegel, das Kätzchen*

Eine Spiegelwelt ist die Welt
der kellerschen Schriften.
(Benjamin 2007, 46)

1

The last story of Gottfried Keller's first volume of *Die Leute von Seldwyla* (1856), the fairy tale *Spiegel, das Kätzchen*, ends in a concealed, yet consequential joke. After the male cat Spiegel sells his fat to the town's warlock Pineiß in a fatal deal, Spiegel comes up with a trick to escape the contract with the help of a befriended owl. The unlikely trickster duo, owl ('Eule') and Spiegel, alludes to the most famous trickster of German literature, Till Eulenspiegel, who spent his life fooling and tricking everyone he came in contact with. Rhetorically, this joke can be described as a variation of the hendiadys. In this particular instance, the hendiadys not merely repeats one word with a synonym, but adds a second word to generate a new, third word and context: the owl gets added to the character of Spiegel and activates the new Eulenspiegel context.

On top of that, this particular hendiadys at the end of the fairy tale also utilizes a humoristic method of concealing itself, because Till Eulenspiegel is generally not represented by an owl and a cat. Instead, he is depicted with an owl and a mirror, just one of the first depictions of Till Eulenspiegel on the cover of Hermann Bote's *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel* (1510/11) show the two emblematic images of his name, an owl and a mirror ('Spiegel') (fig. 1). The allusion to the German trickster in Keller works differently because it conflates and, by that, substitutes two distinctly separate levels: the level of the image (the character of the owl) to the level of the word (the name Spiegel) and vice versa. This substitutive movement is what the following thoughts are aiming at, may it yet appear through a different perspective. These substitutions stand not only at the center of Keller's punch line, but also at the center of his entire narrative practice. In a narrative setting, Gérard Genette has named the narrative metalepsis responsible for such connotations and, with it, describes a phenomenon in which distinctively separate narrative levels

are transgressed and even interact with each other, declaring it a distinct phenomenon of (logical) transgression (1998, 168–169).



Fig. 1: Hans Baldung Grien: *Ein kurzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel gebore vß dem land zu Brunßwick: wie er sein leben volbracht hatt; XCVI seiner geschichten.* Straßburg 1515, Titelpuffer.

I argue that this substitutive logic in the concealed joke at the end of *Spiegel, das Kätzchen* resembles, in nuce, the structure of the entire novella, and – in substituting various judicial and narrative elements – establishes a substitutional logic. It tells the tale of the cat Spiegel – named for the quality of his shiny fur – who strikes contract with the warlock Pineiß. In analogy to William Shakespeare’s *The Merchant of Venice* (1600), the cat contractually sells his fat to the warlock in return for extravagant nourishment over a limited amount of time. Historically, the judicial practice of the contract has differed vastly in its shape and form. What a

contract is, exactly, leads to a differing array of definitions. Yet, at its core every definition of the contract has the reciprocity of the contractual agreement as well as the contract's authority, its binding power (Thomalla 2019). This binding power is the reason why Shylock in *The Merchant of Venice* insists on his pound of flesh, and it is the reason why Pineiß in *Spiegel, das Kätzchen* insists on the cat's fat.

However, the contractual arrangement in Keller's novella is much more complex than in Shakespeare's comedy since it does not only influence the content of the story, but also the story-telling itself: the narration on all its diegetic levels is part of a carefully constructed arrangement of contracts. Each contract gets substituted by another story and therefore triggers another story where yet another contract awaits. The contract – that is my argument – is an element to give structure to the narration, as it connects the different diegetic levels with each other: Each diegetic shift amends the narrative arrangement with new clauses. These narrations and their contracts inform and influence each other in a substitutive fashion, putting the storyteller Spiegel on the same level of credibility as the extradiegetic narrative instance of *Die Leute von Seldwyla's* preface.

In the following, I will reconstruct the contractual and narrative substitutions on all levels from within the narration. In a first step, I will look at how Spiegel escapes his contract and substitutes it with a metadiegetic narration that ultimately saves his life. Then, I will look at the contracts and narrations that Spiegel strikes with Pineiß on the intra- and metadiegetic level. In a final step, I will examine the consequences of the judicial and narrative substitutions on the extradiegetic level of the preface to *Die Leute von Seldwyla* and the ultimate contract with the reader.

2

After striking the contract that is supposed to cost Spiegel his fat and life, the cat figures out a way to postpone his death: In the grace period before Spiegel's supposed execution, Spiegel physically exhausts himself enough to lose all the valuable fat again. Pineiß quickly notices that Spiegel uses the grace period as a loophole in the contract. As a result, he insists the contract be fulfilled and repeats the first clause of the contract – 'take it or leave it:' "Da sieh zu, ob Dir Deine süße Gewalt der Leidenschaft noch einmal heraushilft und ob sie stärker ist, als die Gewalt der Hexerei und meines rechtlichen Vertrages! Jetzt heißt's: Vogel friß und stirb!" (IV, 280). On top of that, Pineiß invents his own special clause in the contract: He might have to leave Spiegel alive until the next full moon, but he will now feed the cat in a cage, causing Spiegel to grow fatter with-

out proper physical activity and training. The full moon grows closer, the warlock already begins to sharpen his knives, when Spiegel suddenly laments that he has done an injustice (“Unrecht” [IV, 281]). Curious whether or not this was an injustice committed against him, the warlock orders Spiegel to confess his deed.

“Ach nein!’ sagte Spiegel, ‘wegen Euch habe ich mir nichts vorzuwerfen. Es betrifft die zehntausend Goldgülden meiner seligen Gebieterin” (IV, 282). The greedy warlock swallows hook, line, and sinker and orders Spiegel to tell him the whole story. Spiegel, much like Scheherazade in the fairy tale collection of *1001 Nights*, escapes his execution not by a loophole in the contract, but by the quantity and quality of his narration. Pineiß commends: “Du kannst nicht übel erzählen, Du Sapperlöter!” (IV, 295).

Spiegel’s narration on the metadiegetic level within the metadiegetic fairy tale then takes up one fourth of the entire text. Its protagonist, Spiegel’s late (and rich) female owner, structurally doubles – not to say: mirrors – the male cat as the protagonist of *Spiegel, das Kätzchen*, therefore moves in an almost unnoticeable inversion underneath the surface between male and female, or rich and poor, as well as human and animal. Spiegel doesn’t just talk, he talks and philosophizes like a human (Fleming 2014, 73).

The metadiegetic narration tells of the life and times of Spiegel’s owner who found numerous ways, as a rich and single lady, to keep her many suitors at bay. In the course of that, she not only proves cunning, but also – and that is especially remarkable in the context of the entire story – uses proverbs. Whenever one of her gentleman callers does not behave to her liking, she goes on to say: “dies alles geschehe nur, um mit einem Würmchen den Lachs zu fangen, oder mit der Wurst nach der Speckseite zu werfen, wie man zu sagen pflegt” (IV, 286). This proverb finds its equivalent in a proverb that stands at the beginning of the entire story: “Er hat der Katze den Schmeer abgekauft!” (IV, 266), is the proverb that is used whenever someone in Seldwyla makes a bad deal and kickstarts the story about Spiegel. Again, we are presented with a story that begins with a proverb; one that also draws its content from the semantic field ‘fat:’ “Schmeer” (IV, 270), “Lachs,” “Speck[].” That means: Both the tales about Spiegel and the one about his owner are structurally equivalent. This equivalence also goes for the characters in each story: While a cat signs a contract with a warlock about the cat’s fat on the metadiegetic level, Spiegel’s owner and her groom make each other a promise, that would lead to marriage as well as ten thousand gold coins. However, the story of the owner ends without the promise getting fulfilled. Her lover dies at war, and Spiegel’s owner grievously throws the gold into a well, and declares Spiegel its custodian after her death. Spiegel is supposed to ensure that a beautiful, but poor woman receives the ten thousand gold coins when she finds a handsome man as a dowry (IV, 296). With this story, Spiegel prepares an escape from the consequen-

ces of the contract on one hand. On the other hand, Spiegel's metadiegetic story-within-the-story represents a structural analogy to the metadiegetic story. Along with the structural equivalents of the story-within-a-story comes the fact that Spiegel tells this story as a ploy to save his life which now also exports itself onto its analogous counterpart.

Pineiß walks into Spiegel's trap and lets the cat lead him to the well, just to see if the gold is really there. Even though the story of his owner was pure fantasy, the golden coins really are in the well – or at least the bottom of the well glitters and shines like gold. The warlock believes to have reached his goal, but sets his eyes not just on the dowry, but also on the beautiful woman that is part of the story: “Da wäre nun der Schatz!’ sagte Pineiß, indem er sich hinter den Ohren kratzte, ‘und hier wäre auch der Mann dazu; fehlt nur noch das bildschöne Weib!’” (IV, 298). From this moment on the tides have turned: “[D]ie Geschäftsbeziehung zwischen Pineiß und Spiegel und damit zwischen Täter und Opfer [hat sich] von Grund auf umgekehrt. Nun ist es Kater Spiegel, der seinen ehemaligen Meister vollauf in der Hand hat, weil dieser es nicht mehr vermag, Herr über die eigenen Triebe und Wünsche zu sein” (Honold 2016, 66). Even though Pineiß notices Spiegel's plan, he can't do much about it apart from lament Spiegel's possible deceit:

“Ich merke, Du willst unsern Kontrakt aufheben und Deinen Kopf salvieren!”
 “Schiene Euch das so uneben und unnatürlich?”
 “Du betrügst mich am Ende und belügst mich wie ein Schelm!”
 “Dies ist auch möglich!” sagte Spiegel.
 “Ich sage Dir: Betrüge mich nicht!” rief Pineiß gebieterisch.
 “Gut, so betrüge ich Euch nicht!” sagte Spiegel.
 “Wenn Du's thust!”
 “So thu' ich's.”

(IV, 299–300)

Spiegel's position of power culminates in his indifferent interjection at the end of the dialogue: “So thu' ich's.” This shift in power leads Pineiß to renegotiate the contract: “‘Ei Du Tollhäusler und Obenhinaus!’ sagte Pineiß [...]. ‘Das will ordentlich besprochen sein und muß jedenfalls ein neuer Vertrag geschlossen werden!’” (IV, 300). In order to begin these contract re-negotiations, Pineiß takes out the contract and puts it on the well – the moment that Spiegel has waited for. “Kaum lag das Papier dort, so schnappte es Spiegel auf und verschlang es; und obgleich er heftig daran zu würgen hatte, so dünkte es ihn doch die beste und gedeihlichste Speise zu sein, die er je genossen, und er hoffte, daß sie ihm noch auf lange wohl bekommen und ihn rundlich und munter machen würde” (IV, 301). At this point of the story, one might suspect Spiegel's problem to be solved

and the story that was substituted by another story to be over. Yet, instead of the story's end, we witness yet another substitution. This time, the substitution not only takes place from the outside to the inside of Spiegel's body, but also, along with it, undergoes a metonymic shift, turning the contract into that which it originally promised: food. This ingestion of the contract has consequences for the rest of the story. Spiegel might plot his plans for the warlock under the pretense of revenge: He pretends to facilitate Pineiß's downfall through a bride and her dowry: "Ei, er hat es doch rechtlich und vertragsmäßig thun können, und da ich ihn in gleicher Münze wieder bedienen kann, warum sollt' ich es unterlassen? Wer sagt denn, daß ich ihm wohlthun will?" (IV, 304).

Revenge, however, is not the only motivation for Spiegel's plan, because now the cat sticks to the promise he gave in his made-up tale to his owner. On a merely symbolic level, the ingestion of the contract coincides with Spiegel feeling bound to his promise to his late owner and to Pineiß. This overlap leads to the assumption that Spiegel has to keep his promise, because he ingested, together with the contract, also its binding force: He eats the contract, therefore he becomes the contract. This thought stands in line with how influential food is to the state of mind in Keller's fairy tale based on Feuerbach's motto: You are what you eat. The motto finds its expression by yet another, this time physical, substitution that shifts from the written word of the contract to the inside of Spiegel's body. While this logical substitution might clash with the rules of the real world, the narrated world of the fairy tale, already following an unreliable rule book, has no problem with it.

On a structural level, this substitution lets contract, promise, and narration, yet again, correlate with each other. Thus, the contract does not get resolved, it first gets suspended by Spiegel's (metadiegetic) narration, and then continues with a binding promise on the metadiegetic level. In a metalepsis, the binding force of the contract carries over from one level of the narration to the next. Spiegel's plotted revenge, then, amends this correlation with another metaleptic arrangement. With the help of a special yarn ("Schnepfengarn" [IV, 305]), Spiegel and his friend, the owl, braid a net in order to catch a witch from the neighborhood. The yarn's and net's relation to the semantic field of woven and braided fabric puts the yarn and especially the net close to those concepts of the text and textuality that derive from the Latin *texere* ('to weave,' 'to braid,' 'to plait') as something carefully constructed. Not just for this semantic relation, the net and the contract are structural equivalents: Just like the witch is caught and tied up in the net, Pineiß is caught and tied up by Spiegel's narration, Spiegel is caught and tied by the contract. Thus, Keller's fairy tale creates a precarious arrangement in which text, narration, contract, and net are vexing mirrors for each other: They are nearly impossible to escape.

The same goes for the witch. The magical rules of the narrated fairy tale world dictate that she has to follow the will of whoever catches her with the net: Spiegel and the owl. Spiegel tells her to dress up as a beautiful young woman and tells the warlock that bride and dowry are waiting for him. After Pineiß seals the deal and marries the young woman, she turns back into her actual ugly form: “Diese [...] stand auf, näherte sich ihm und trieb ihn vor sich her in die Hochzeitskammer, wo sie mit höllischen Künsten ihn auf eine Folter spannte, wie noch kein Sterblicher erlebt. So war er nun mit der Alten unauflöslich verehelicht” (IV, 309–310). However, this end to the story does not signify – as Alexander Honold would like to have it understood – the radicality of love that leads to Pineiß’s downfall (2016, 50). Radical love or not, the marriage between witch and warlock not just expresses an emotional arrangement, but adds yet another contract. The story brings up another contract to substitute Spiegel’s promise: the marital contract between witch and warlock, sealed by the priest, and consummated in the marital bed – adding yet another layer to the already turbulent network of narration and contract.

The contracts and narrations in Keller’s *Spiegel, das Kätzchen* – thus I have shown – are nearly impossible to escape. A contract almost costs the life of a talking cat, he barely escapes and survives by means of a metadiegetic narration, just to tie a warlock to the contract of a bourgeois marriage. It creates an unending chain of substitution between contract and narration that neither the characters of the stories nor the readers are able to escape. At the end of this chain stands the joke that puts an owl next to Spiegel, declaring the cat’s tricks and traps an *Eulenspiegelei*. After the entire story, however, spent a lot of energy on creating structural equivalents by substituting contracts and narrations and breaching them along the way, this joke also exports its punch line onto all other structural equivalents of the novella collection. Therefore, the other narrative instances of the story are declared *Eulenspiegel* tricksters as well.

3

Since *Spiegel, das Kätzchen* is titled a fairy tale, a substitution between narrative instances is taking place in contrast to the rest of the novellas. While the extradiegetic instance of the preface strikes the fictional contract with the reader, it now passes the baton to a fairy tale narrator on the intradiegetic level. In Keller’s novella collection, contractual agreements and narration stand in direct correlation to each other. However, the fairy tale does not start as expected from the rules of the fairy tale genre: Instead of a ‘Once upon a time’ (‘Es war einmal’), we find a

temporal or conditional ‘when/if’ (‘wenn’), that, at the same time marks the shift from extradiegetic to intradiegetic narration. The extradiegetic voice gives the narrative floor to an intradiegetic voice that now speaks under the modified rules of the fairy tale genre. Thus, the first word of the fairy tale imprints onto the reader that the following narration is based on conditions, and that means: the conditions dictated by the narrative instance.

Wenn ein Seldwyler einen schlechten Handel gemacht hat oder angeführt worden ist, so sagt man zu Seldwyla: Er hat der Katze den Schmeer abgekauft! Dies Sprichwort ist zwar auch anderwärts gebräuchlich, aber nirgends hört man es so oft wie dort, was vielleicht daher rühren mag, daß es in dieser Stadt eine alte Sage giebt über den Ursprung und die Bedeutung dieses Sprichwortes. Vor mehreren hundert Jahren, heißt es [...]. (IV, 266)

Honold rightly points out the shift on the diegetic level: “Der gesamte folgende Text von Spiegel das Kätzchen ist damit als Wiedergabe dieser ätiologischen Sage gekennzeichnet, stellt also eine Art Binnenerzählung dar, und erst mit dem allerletzten Satz kehrt die Diegese wieder auf die eingangs markierte Kommunikationsebene zurück” (Honold 2016, 65). Since this diegetic shift is taking place just a few lines after the shift from the extra- to the intradiegetic level, the actual content of the fairy tale is easy to sum up: A proverb is being explained.

Within the story, it is, then, Spiegel the cat who has to strike the contract with the warlock. “Die Konstellation dieses ‘Märchens’ ist keineswegs aus der Zeit gefallen. Es handelt sich um eine lehrstückhaft durchgespielte Vertragssituation” (Honold 2016, 65). The protagonist, Spiegel, is not just a beautiful cat, but most of all skillful, wise, and moderate, only killing when he has to: “Es fing und tötete daher nur die zudringlichsten und frechsten Mäuse, welche sich in einem gewissen Umkreise des Hauses betreten ließen, aber diese dann mit zuverlässiger Geschicklichkeit” (IV, 266). These attributes quickly change to the contrary: Spiegel’s owner dies and, along with her, Spiegel’s main source of food. Within in a matter of weeks, Spiegel emaciates, his fur gets dull, he loses all skill to catch mice, and stands at the brink to starvation. Its wisdom and moderation have gone. Linking food and nourishment this closely with character, reason, and morale finds its equivalent in the philosophy of Keller’s contemporary, Ludwig Feuerbach, at least that’s how Harald Lemke’s philosophical thoughts *Über das Essen* elaborate: “[D]as Essen zu einem Objekt des Nachdenkens und Umbildens zu machen, folgt [...] deutlich den Anregungen und revolutionären Ideen von Ludwig Feuerbach, der provokativ feststellt: *Der Mensch ist, was er isst*” (2014, 45–46).

The philosophy of Feuerbach, Keller’s professor in Heidelberg, teaches that we are what we eat. This philosophy gets extended in the fairy tale, as Paul Fleming explains: “In Kellers Neubestimmung der Doktrin der Mäßigung, gelesen durch den Körper, ist Mäßigung nicht, oder zumindest nicht vorrangig, eine

Frage der Vernunft – des Verlusts, Aussetzens oder Mangels an Vernunft. Vielmehr beginnt die Mäßigung beim Magen: Nur ein gut genährter Körper kann ein gemäßigter Körper werden” (2014, 79–80). While Feuerbach points out the influences of physical existence on mental conscience, his student Keller broadens this influence with the cat Spiegel; that is what George Lukács illustrates in his Marxist study on poetic realism and the Swiss realist *Gottfried Keller*. Keller gives

einen materialistischen Fund für die Bestimmtheit des Menschen durch seine Seinsgrundlage an. Sobald es sich jedoch um wirkliche gesellschaftliche und menschliche Probleme handelt, erlebt und gestaltet Keller außerordentlich verwickelte innere Wechselwirkungen zwischen Sein und Bewusstsein, ohne dabei die Priorität des Seins aus den Augen zu verlieren, geht also als Realist in der konkreten Erfüllung seiner Weltanschauung über die Philosophie des Meisters hinaus. (Lukács 1947, 48; see Ermatinger 1990)

Back in the fairy tale world of Seldwyla, the desperate and almost starved cat Spiegel crosses paths with the city’s warlock Pineiß. “Na, Katze! Soll ich Dir Deinen Schmeer abkaufen?” (IV, 270). Spiegel believes the warlock to be joking, but the warlock continues: “[E]s ist mir voller Ernst! Ich brauche Katzenschmeer vorzüglich zur Hexerei; aber er muß mir vertragsmäßig und freiwillig von den werten Herren Katzen abgetreten werden, sonst ist er unwirksam” (IV, 270). Thus, Spiegel has what the warlock needs, or rather: the cat could have it, were he not that thin. For that reason, the warlock offers to feed Spiegel to an extent that will leave the cat wanting for nothing. In his hour of dire need, Spiegel can hardly say no to this offer, but at least knows to further discuss the conditions of this deal before signing the contract:

“Das ist soweit nicht übel, Herr Pineiß! Wenn ich nur wüßte, wie ich alsdann, wenn ich doch, um Euch meinen Schmer abzutreten, mein Leben lassen muß, des verabredeten Preises habhaft werden und ihn genießen soll, da ich nicht mehr bin?” [...] “Es sei!” sagte Herr Pineiß mit anscheinender Gutmütigkeit, “bis zum nächsten Vollmond sollst Du Dich alsdann Deines angenehmen Zustandes erfreuen dürfen, aber nicht länger!” (IV, 271)

Spiegel, therefore, amends his death sentence with a more or less flexible due date. On the spot, Spiegel then signs a contract which the warlock seemed to conveniently have ready in his pocket (IV, 272).

“Bemerkenswerter Weise kommt keiner der beiden Partner auf die Idee, die Vertraglichkeit (und soziale Verträglichkeit) ihres Geschäftes in Frage zu stellen” (Engelsing 1978, 65). This level of ignorance is in so far remarkable as contracts usually become void if they result in the death or coercion of one of their partners. After all, the starved cat doesn’t have another choice than to enter the contract with the warlock. That this problem, so far, hasn’t been recognized only speaks to the persuasiveness of the narrative instance, and, thus, to the stability of the contract between narrative instance and reader: In a narrated world that

contains a city named Seldwyla, in which they tell a fairy tale of talking cats and warlocks, we are bound to take the words of a narrative instance at face value. I suggest to see the contract as an element to give structure to the narration, as it connects the different diegetic levels with each other: Each diegetic shift amends the narrative contract with new terms and clauses, and, ultimately, gets an increasingly close grip on the reader – just like Pineiß's grip on Spiegel grows tighter.

At this moment of the story, Spiegel moves in with the warlock. The latter leaves nothing to be desired. He creates

eine ordentliche Landschaft in seiner Stube, indem er ein Wäldchen von Tannenbäumchen aufstellte, kleine Hügel von Steinen und Moos errichtete und einen kleinen See anlegte. Auf die Bäumchen setzte er duftig gebratene Lerchen, Finken, Meisen und Sperlinge, je nach Jahreszeit, so daß da Spiegel immer etwas herunter zu holen und zu knabbern vorfand. In die kleinen Berge versteckte er in künstlichen Mauslöchern herrliche Mäuse, welche er sorgfältig mit Weizenmehl gemästet, dann ausgeweidet, mit zarten Speckriemchen gespickt und gebraten hatte. [...] Das Becken des Sees aber füllte Pineiß alle Tage mit frischer Milch, damit Spiegel in der süßen seinen Durst lösche, und ließ gebratene Gründlinge darin schwimmen, da er wußte, daß Katzen zuweilen auch die Fischerei lieben. (IV, 273–274)

With this artificial landscape, Pineiß creates a paradise for cats. This paradise stands in the tradition of the proverbial land of milk and honey, the 'Schlaraffenland.' The fictional 'Schlaraffenland' has become world famous in numerous narrations, fairy tales, and poems, since antiquity, and serves as a projection space for all fantasies of abundance. In his collection of fairy tales, Ludwig Bechstein, thus, publishes one version of this *Märchen vom Schlaraffenland* (1845), that describes the land much like Pineiß's paradise as follows:

Die Fische schwimmen in dem Schlaraffenlande obendrauf auf dem Wasser, sind auch schon gebacken oder gesotten und schwimmen ganz nahe am Gestade; wenn aber einer gar zu faul ist und ein echter Schlaraff, der darf nur rufen: bst! bst – so kommen die Fische auch heraus aufs Land spaziert und hüpfen dem guten Schlaraffen in die Hand, daß er sich nicht zu bücken braucht. Das könnt ihr glauben, daß die Vögel dort gebraten in der Luft herumfliegen, Gänse und Truthähne, Tauben und Kapaunen, Lerchen und Krammetsvögel, und wem es zu viel Mühe macht, die Hand darnach auszustrecken, dem fliegen sie schnurstracks ins Maul hinein. Die Spanferkel geraten dort alle Jahr überaus trefflich; sie laufen gebraten umher und jedes trägt ein Tranchiermesser im Rücken, damit, wer da will, sich ein frisches, saftiges Stück abschneiden kann. (Bechstein 1950, 280–281)

However, the 'Schlaraffenland' is not just a desirable place; or at least that is insinuated by the 'Schlaraff' who is too lazy to bend down. On top of that, the name 'Schlaraff' (from Middle High German 'sluraff' for slacker) implies that the abundance of food goes along with a decrease in motivation (Lexer 1992, 198). The various philosophical connections as well as the intertextual relations in Keller's text hint at the substitutional logic at the core of the fairy tale: Food gets substituted

with thought, nourishment with laziness. This logic continues not only within the plot and its outline, but also in its narrative setting of Keller's novella collection.

4

“Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der That die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz” (IV, 7). These words begin the preface to the first volume of *Die Leute von Seldwyla* and not only set the extradiegetic framework to the following novellas, but they also set a topographical profile, as unprecise as it might be: “irgendwo in der Schweiz” is a vague declaration that does not allow for an exact location. The decisive factor of this sentence is, instead, the first part that reads: “Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache.” With it, the narrative instance creates the location for the following narrated world, on one hand. On the other, the narrative instance gives itself authority to know about the name Seldwyla and its meaning in ‘the old language,’ not mentioning what language that might be – only that the narrative instance knows it as opposed to the readers. Keller made up the name and first mentions “Seldwyl” in a notebook around 1852 (XXI, 414). Therefore, the first sentence of his preface to his novella cycle introduces a narrative instance that not only claims to know something that we don't, but that also expects us to believe the geography and etymology of the narrated world. In these instances, the readers can't decide without hesitation whether the narrated world stands in line with any historical truth or not. This leads the reader to pre-emptively believe the narrative instance, like in every fairy tale or any example of fantasy (Köppe/Kindt 2014).

This narratological arrangement, then, goes on to describe the inhabitants of Seldwyla, as if nothing were more banal and as if those inhabitants were an actual empirical, yet dysfunctional group of people. The plan works out: because it is so dysfunctional, the narrated world comes across as even more authentic. The narrative instance closes its preface with: “Doch nicht solche Geschichten, wie sie in dem beschriebenen Charakter von Seldwyla liegen, will ich eigentlich in diesem Büchlein erzählen, sondern einige sonderbare Abfällsel, die so zwischen durch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen konnten” (IV, 12). Thus, the narrative instance claims not just to tell stories, but also to author a ‘booklet’ that is supposed to contain several “sonderbare Abfällsel,” an ironic characteristic that stresses the novella as a genre. After all, these “Abfällsel,” as superfluous, unnecessary stories, stand in opposing allusion to the singular and peculiar events, or rather: “sich ereignete, unerhörte Begeben-

heit[en],” to use Johann Wolfgang Goethe’s famous definition of the novella that he coined in a conversation with Johann Peter Eckermann on January 29th, 1827 (Eckermann/Goethe 1986, 203). This series of singular events is implicitly held together and gains a semblance of totality, thus Honold’s argument, by the fictional place Seldwyla:

Gerade die Serie, die Pluralität von Fallgeschichten schafft sukzessive, auch wenn ein ausdrücklicher Rahmen fehlt, den Abstand einer solchen Einzelfall-übergreifenden Sicht. Weil keiner der Akteure und keine der Geschichten für sich allein steht, kann die Komposition als Ganze das vorwärts drängende Handlungsmoment einzelner, unerhörter Ereignisse mit der Schilderungslust eines breit angelegten Gesellschaftspanoramas [...] verbinden. (2018, 378)

The last of these narrations in the first part of the novella collection is *Spiegel, das Kätzchen*. It, hence, marks a special position in the collection as its middle, or better: its mirror (‘Spiegel’) axis of symmetry. On top of that, *Spiegel, das Kätzchen* is the only novella in the collection that bears a subtitle, characterizing it as a fairy tale: *Ein Märchen*. Just like the introductory words of the narrative instance, this characterization serves several purposes: On one hand, it prepares the reader for the content of a fairy tale that is about to follow, a story with talking cats, witches, and warlocks. On the other hand, *Ein Märchen* can only be told by a narrative instance familiar with the lore and tradition of the fictional Seldwylan culture. “Wie bei einem Schild oder Wappen tragen die Erzählungen gleichsam ein Motto, ein Beweisziel oder eine Quintessenz auf der Stirn. Dabei ist nun nicht mehr die mündliche Überlieferungsdimension der entscheidende ästhetische Gestaltungswert, sondern die emblematische oder allegorische Bildkraft” (Honold 2016, 50). Therefore, *Spiegel, das Kätzchen* is not just a fairy tale, it is a fairy tale within the narrated world of Seldwyla.

When Honold argues that the narrative instance has almost without notice struck a contract with the readers (2018, 159), he means the extradiegetic voice of the preface: We read and by reading we accept that the narrative instance is telling us about a world that can be believed. We, so to speak, enter a fictional contract: “einen Fiktionspakt, demzufolge für diesmal die physikalischen, biologischen und historischen Grenzen der zeitgenössischen Wirklichkeit außer Kraft gesetzt sein mögen zugunsten anderer, rein poetischer Wahrheitsbedingungen” (Honold 2018, 159). This contract, then, already shows its effect at the beginning of *Spiegel, das Kätzchen*. At the end of the first novella collection, we are already deep enough in the realm of the narrated world, that we can now even listen to fairy tales from this world. Aside from the fairy tale, the intradiegetic narrative instance then invokes and highlights the proverb ‘buying fat from cats’ (‘Der Katze den Schmer abkaufen’), thereby pointing again towards a collective orality, a fictitious collection of oral sayings, speech acts, and traditions (Honold 2016, 50). “Sinnsprüche, geprägte Sätze und volkstüm-

liche Redewendungen durchsetzen den Erzählton mit einer räsonierenden Kommentarfunktion allgemeinen Charakters, deren zitathafte Wörtlichkeit zwar griffige Münze ausgibt, in ihrer Aussageinstanz jedoch um so schwerer zu fassen ist” (Jeziorkowski 1984, 92). By calling the story a fairy tale, by mentioning a legend and a proverb, the narrative instance uses every trick in the book to sell the narration as exclusive, but most of all authentic and believable knowledge. It calculates with the reader as ready, for a certain amount of time, to be taken into a different kind of narrative order (Honold 2016, 50). However, and that is my aim, this readiness does not come out of the blue, but instead is the result of rhetorical and narratological techniques, in the shape of an implicit contract with the reader.

Generally, the idea of such contracts goes back to autobiography, but has also found its way into fiction. Thus, Philipp Lejeune describes the autobiographical pact as those rhetoric techniques of an autobiography, that tempt the reader to see the autobiographical text as true and authentic:

Im Fall der Autobiographie ist der Referenzpakt gewöhnlich deckungsgleich mit dem autobiographischen Pakt und ebenso schwer von ihm zu trennen wie in der ersten Person das Subjekt der Aussage vom Subjekt der Äußerung. Die Formel würde nun nicht mehr lauten “Ich, der Unterzeichnende”, sondern “Ich schwöre, die Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu sagen.” (1994, 40; see Wagner-Egelhaaf 2005)

This supposed truth is, as I said, the result of rhetorical techniques. What Lejeune says about the autobiography, is extended to the narration in general by Paul Ricoeur: Such contracts are an agreement between narrative instance and reader and are built on a trust that lessens the violence that underlies every persuasive strategy (Ricoeur 2007, 222–223). A narrative instance gets attention credibility from us, and, in turn, we get whatever entertainment value that story might hold for us.

The implications for the novella *Spiegel, das Kätzchen* are not difficult to see: In a tale about a bad deal struck we get prepared by a narrative instance to buy the authenticity of the narrated world Seldwyla *and* the fairy tale world within the narrated world. Once the actual cat Spiegel is first mentioned, the contract between reader and narrative instance has long been struck, and its fine print is then negotiated in the intradiegetic contract between cat and warlock. A logic of substitution underlies the various contracts and narrations in Keller’s *Spiegel, das Kätzchen*. A contract almost costs the life of a talking cat, he barely escapes and survives by means of a metadiegetic narration, just to tie the warlock with the contract of a bourgeois marriage. It creates an unending chain of substitution between contract and narration that neither the characters of the stories nor the readers are able to escape without telling more stories with other contracts.

Works Cited

- Bechstein, Ludwig. *Märchenbuch*. Leipzig: Hesse & Becker, 1950.
- Benjamin, Walter. "Gottfried Keller". *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ed. Alexander Honold. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007. 39–50.
- Eckermann, Johann Peter, and Johann Wolfgang Goethe. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. Heinz Schlaffer. Munich, Vienna: Hanser, 1986.
- Engelsing, Rolf. "Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit". *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1978. 112–154.
- Ermatinger, Emil. *Gottfried Keller. Eine Biographie*. Zurich: Diogenes, 1990.
- Fleming, Paul. "Der Schmerz des Realismus. Der Körper in Kellers *Spiegel, das Kätzchen*". Trans. Elke Siegel. *Organismus und Gesellschaft. Der Körper in der deutschsprachigen Literatur des Realismus (1830–1930)*. Ed. Christiane Arndt, Silke Brodersen. Bielefeld: transcript, 2014. 69–92.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Munich: Fink, ²1998.
- Honold, Alexander. "Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)". *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Ursula Amrein. Stuttgart: Metzler, 2016. 47–86.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers 'Die Leute von Seldwyla'*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Jeziorkowski, Klaus. *Gottfried Keller. 'Kleider machen Leute': Text, Materialien, Kommentar*. Munich: Hanser, 1984.
- Köppe, Tilmann, and Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Trans. Wolfram Bayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Lemke, Harald. *Über das Essen. Philosophische Erkundungen*. Boston: Fink, 2014.
- Lexer, Matthias. *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart: S. Hirzel, ³⁸1992.
- Lukács, Georg. *Gottfried Keller*. Berlin: Aufbau, 1947.
- Ricœur, Paul. *Die erzählte Zeit*. Trans. Andreas Knop. Munich: Fink, ²2007.
- Thomalla, Erika. "Vertrag, Pakt". *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Ed. Joseph Vogl, Wolf Burkhardt. Berlin: De Gruyter, 2019. 317–320.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, ²2005.

Vera Bachmann

Poetik des Vergleichs

Recht und Rhetorik in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

1 Vergleiche über Vergleiche

In Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* finden sich Vergleiche wie Sand am Meer. „[W]ie in Stein gemeißelt“ (IV.1, 75) wirken die Falten der Hosen der beiden Bauern, die Zipfel ihrer Mützen ragen in den Himmel „wie zwei weiße Flammen“ (ebd.) und im Gleichmaß ihres Pflügens verschwinden sie hinter dem Hügel „wie zwei untergehende Gestirne“ (ebd.). Auch später, als sie einen Rechtsstreit wegen des verwaisten Ackers führen, gleichen sie einander noch in ihrer Feindseligkeit. Die Ähnlichkeit der beiden Bauern wird jeweils im Vergleich mit einer dritten Größe hervorgehoben. Der Rechtsstreit, so heißt es, lässt ihre Gedanken „so kurz geschnitten wie Häcksel“ (IV.1, 88) werden und sie allmählich Hab und Gut verlieren. Als bald stehen sie nur noch „wie die Störche“ (IV.1, 90) auf einem Bein in ihren Häusern, ihr Leben „glich fortan der träumerischen Qual zweier Verdammten, welche auf einem schmalen Brette einen dunkeln Strom hinabtreibend sich befehden, in die Luft hauen und sich selber anpacken und vernichten, in der Meinung, sie hätten ihr Unglück gefaßt“ (IV.1, 88–89).

Doch nicht nur die beiden Bauern, auch alles andere in dieser Novelle wird auffallend oft in Vergleichen beschrieben. Vrenis Puppe sitzt auf dem Wagen „wie ein Fräulein zwischen den Broten“ (IV.1, 76) oder wirkt „wie eine Zauberfrau“ (IV.1, 79), das Haus „glich einer vollkommenen Räuberhöhle“ (IV.1, 96) und der Acker ist „wie ein recht übel gepflegter Gemüseplatz“ (IV.1, 107). Der schwarze Geiger besitzt eine Nase, „welche wie ein großes Winkelmaß aus dem dürren schwarzen Gesicht ragte oder eigentlich mehr einem tüchtigen Knebel oder Prügel glich“ (IV.1, 112). Fast auf jeder Seite begegnen in der Novelle Vergleiche, die Ähnlichkeiten markieren und andere Bildfelder in das Erzählen mit einbeziehen. Es dominieren dabei der Mensch-Tier-Vergleich („wie ein Krebs“ [IV.1, 92], „wie ein Tiger“ [IV.1, 101], „wie die Schnecken“ [IV.1, 143], „wie zwei wilde Tiere“ [IV.1, 150], „wie zwei Hasen im Zickzack“ [IV.1, 112], „leicht wie ein Vogel“ [IV.1, 156], „wie ein Fisch“ [IV.1, 158]) und das Bildfeld der Gestirne, das nicht nur auf die Bauern bezogen bleibt: auch das junge Paar glich „einem Sternbilde“ (IV.1, 111), etwas wirkt „wie vom Himmel gefallen“ (IV.1, 105) oder gleicht „einem plötzlich aufleuchtenden oder hinschießenden Stern am blauen Himmel“ (IV.1, 116). Häufig findet sich das Bildfeld des Todes: „wie tot“ (IV.1, 118), „still wie das Grab“ (ebd.), „wie ein Sarg unter einem Bahrtuch“ (IV.1, 120). Daneben sticht das Bildfeld der

Kindheit hervor: „wie ein kleines Kind“ (IV.1, 123), „wie ein Kind“ (IV.1, 157) oder „wie zwei Kinder“ (IV.1, 113), „wie zwei Kinder in einer Wiege“ (IV.1, 124). Dazu kommen christliche Bilder, die in der Novelle allgemein eine große Rolle spielen (Kaiser 1971) und immer wieder über Vergleiche eingeführt werden: die verarmten Seldwyler stehen angelnd am Strom „gleich einer Gallerie von Heiligen- und Prophetenbildern“ (IV.1, 99) und Vrenchen mit ihrem Lebkuchenhaus „gleich einer heiligen Kirchenpatronin auf alten Bildern“ (IV.1, 146).

Ohne Zweifel erfüllen die Vergleiche die Funktion, die Beschreibung von Figuren und Alltagssituationen mit bestimmten Bildern anzureichern. Dabei wird meist auf Ähnlichkeiten, weniger auf Unterschiede gezielt: Die beiden Bauern gleichen sich ohnehin, aber auch Vater und Sohn ähneln einander: „Er war ziemlich genau so, wie sein Vater in diesem Alter gewesen war“ (IV.1, 93), heißt es über Sali, und er und Vrenchen gehen über die Anhöhe „wie einst die sichergehenden Pflugzüge ihrer Väter“ (IV.1, 111).¹

Die folgende Untersuchung geht von der Beobachtung aus, dass der Dominanz des Vergleichs auf Ebene der Bildlichkeit sein völliger Ausfall auf einer anderen Ebene gegenübersteht: auf der des Rechts. Denn der Rechtsstreit der Bauern, der den Niedergang beider Familien nach sich zieht, könnte durch einen sogenannten ‚außergerichtlichen Vergleich‘ beendet werden, eine Vertragsform, auf die zurückgegriffen wird, wenn sich zwischen zwei Rechtspositionen keine Entscheidung herbeiführen lässt. Der außergerichtliche Vergleich stellt eine Übereinkunft zwischen den streitenden Parteien dar. In der Novelle kommt diese Option nicht in den Blick; das einmal gestörte Gleichgewicht zwischen den Bauern wird erst durch den völligen Bankrott beider wiederhergestellt. Statt Rechtsfrieden durch einen Vergleich zu stiften, thematisiert die Novelle die Fragilität von Gleichgewichtszuständen; sie geht den Dynamiken der Übereinkunft und der Entzweigung nach. Zudem wird dies – ein weiterer Aspekt des Vergleichs – in kontrastierenden Vergleichen erzählt: der Verfall der Familien wird entlang des Vergleichs der Ehefrauen und der beiden Kinder beschrieben, der Umzug der Familie Manz nach Seldwyla gibt Anlass zum Vergleich von Stadt und Dorf. Kontrastierend verglichen wird auch das Verhalten von Mann und Frau in der Rolle der Wirtsleute. Neben den synchronen finden sich auch asynchrone Vergleiche, die dem Zustand der Familien vor und nach der Entzweigung gelten. Zu guter Letzt betreffen Fragen des Vergleichs auch die Anlage der Novelle selbst, die sich zu Beginn und Schluss dem intertextuellen

1 Natürlich finden sich neben der Vielzahl der Vergleiche auch Metaphern im Text. So etwa, als Vreni mit ihrem wahnsinnig gewordenen Vater einen „letzten Gange zu dem lebendigen Begräbnis“ (IV.1, 121) antritt. Neben den vielen Vergleichen wirkt die Metapher im Text ungleich härter. Sie identifiziert stärker als der Vergleich, der nebeneinanderstellt: Der Gang in die Anstalt ist ein lebendiges Begräbnis und *gleicht* nicht nur einem. Doch dazu weiter unten mehr.

Vergleich mit William Shakespeare auf der einen, dem medialen Vergleich mit den Zeitungen auf der anderen Seite stellt.

Das Prinzip des Vergleichs wird von der Novelle also auf mehreren Ebenen durchgespielt. Im Folgenden wird gezeigt, dass die verschiedenen Arten des Vergleichs nicht einfach nur nebeneinanderstehen, sondern sich gegenseitig ergänzen und substituieren. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* entfaltet damit eine Reflexion des Vergleichs, die ins poetologische Zentrum der Novelle führt. Um dieser These nachzugehen, werden die verschiedenen Dimensionen des Vergleichs zunächst gesondert betrachtet, um zu untersuchen, wie diese in der Novelle aufgegriffen und verschränkt werden. Daran schließt die Frage nach ihrer Funktion für die Novelle und deren epochenspezifische Verortung an. Zuletzt wird gezeigt, wie Keller aus der vielschichtigen Reflexion des Vergleichs ein Argument für die Positionierung der Literatur im Feld des Wissens gewinnt.

2 Arten des Vergleichs

Der Begriff ‚Vergleich‘ hat verschiedene Bedeutungen, die hier zunächst einmal differenziert werden sollen. Michel Foucault hat in *Die Ordnung der Dinge* (1974) den Vergleich als ein wissenschaftliches Prinzip beschrieben, das eine entscheidende wissenschaftsgeschichtliche Zäsur des frühen siebzehnten Jahrhunderts herbeiführte: Das Zeitalter der Ähnlichkeit sei mit dem Prinzip des Vergleichs durch ein Denken abgelöst worden, das an Maß und Ordnung orientiert war und Identitäten und Unterschiede festzustellen beabsichtigte (Foucault 1974, 82–91). In den letzten Jahren sind in Auseinandersetzung mit dieser These zum einen eine Reihe von Arbeiten erschienen, die das Paradigma der Ähnlichkeit aufwerten und gegen ein Denken in starren Gegensätzen in Stellung bringen (Bhatti u. a. 2011; Kimmich 2017), zum anderen hat der Vergleich und seine Methodik vermehrte Aufmerksamkeit erfahren. Vor allem die Komparatistik hat sich über die Beschäftigung mit dem Vergleich mit der Genealogie des Fachs auseinandergesetzt. In diesem Kontext ist insbesondere die Arbeit von Michael Eggers, *Vergleichendes Erkennen* (2016), zu nennen, die die wissenschaftsgeschichtlichen Ausprägungen der Methode des Vergleichs in verschiedenen Disziplinen nachzeichnet. Die Methode des Vergleichens habe, so Eggers, die Wissenschaften des neunzehnten Jahrhunderts fachübergreifend dominiert. Trotz des Kontrasts zwischen analogiegeleiteter und differenzorientierter Ausrichtung des Vergleichens lasse sich beobachten, so Eggers, dass der Vergleich „von verschiedenster Seite als elementare, das jeweilige Fach begründende Methode reklamiert wird“ (2016, 17).

Der Vergleich ist aber nicht nur eine wissenschaftliche Methode. Das *Handbuch Komparatistik* unterscheidet vier Bedeutungen des Wortes ‚Vergleich‘: „Vergleich‘ bezeichnet (a) ein juristisches Verfahren zum Interessensausgleich zweier widerstrebender Parteien, (b) eine rhetorische Gedanken- bzw. Sinnfigur, (c) ein ggf. literaturkritisches Genre und (d) eine gelehrte bzw. wissenschaftliche Erkenntnismethode“ (Zelle 2013, 129). Bezeichnend für diese wie andere Überblicksdarstellungen zum Vergleich ist, dass die verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Begriffs nicht aufeinander bezogen werden. Auch in Eggers’ Eintrag „Vergleich“ im *Handbuch Literatur und Wissen* heißt es: „Der Vergleich ist ein intellektuell elementarer Vorgang, der Erkenntnis ermöglicht und ohne den Wissensbestände nicht reflektierend und ordnend betrachtet werden können, der aber zugleich, als rhetorisches Stilmittel, wesentlich zur ästhetischen Qualität literarischer Sprache beiträgt“ (2013, 265). Methode und Stilmittel werden mit dem Adverb „zugleich“ nebeneinandergestellt, ohne dass die genannten Dimensionen des Vergleichs vergleichend geordnet würden. Wenn der Vergleich als Methode darauf zielt, „zwischen zwei Gegenständen Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen, die als *tertium comparationis* das jeweils Dritte des dreigliedrigen Denkschritts bzw. Bezeichnungsvorgangs ausmachen“ (ebd.), so scheint es, als sei das *tertium comparationis* der verschiedenen Varianten des Vergleichs nicht mehr als die Homonymie. Und selbst die Homonymie ist fraglich, sprechen viele Texte im neunzehnten Jahrhundert doch nicht von ‚Vergleich‘, sondern von ‚Vergleichung‘: *Über das Prinzip der Vergleichung in der Physik* heißt Ernst Machs Abhandlung von 1896, in der er den Vergleich nicht nur als grundlegende Denkkoperation, sondern auch als methodischen Brückenschlag zwischen den Wissenschaften beschreibt (Eggers 2016, 10–11). Und noch wenn Erich Rothacker 1926 rückblickend diagnostiziert, das neunzehnte Jahrhundert sei eines des Vergleichs gewesen, spricht er von ‚Vergleichung‘ und verwendet etwa die Komposita „Verfassungsvergleichung, Rechtsvergleichung“ (zit. Eggers 2016, 14). Auch Keller spricht von ‚Vergleichung‘, etwa in einer seiner Gotthelf-Rezensionen, in der er bemerkt, Berthold Auerbachs *Dorfgeschichten* würden ebenso wenig vom Landvolk gelesen wie Salomon Geßners *Idyllen* von Hirten, „ohne daß ich übrigens eine weitere Vergleichung hier beabsichtigte“ (XV, 68).

Nach dem Wörterbuch der Gebrüder Grimm scheint das Substantiv ‚Vergleich‘ zum Verb ‚vergleichen‘ noch im neunzehnten Jahrhundert nicht weit verbreitet gewesen zu sein. Die wissenschaftliche Methode ist die ‚Vergleichung‘ – mit ‚Vergleich‘ wird vielmehr das juristische Verfahren bezeichnet. So nennt das Wörterbuch den „ausgleich“² als Bedeutung des Substantivs ‚Vergleich‘, die „gleichstellung“ und „gleich-

2 „VERGLEICH“, Grimm, Bd. 25, Sp. 448.

machung“³ und weist darauf hin, dass der Begriff „in der älteren sprache nicht nachgewiesen“ ist und „erst im 17. jahrh. vorkommend“.⁴ Dagegen habe sich die juristische Form des Vergleichs „als zustand, der durch ausgleichung hervorgebracht ist, in *vergleich*, vertrag, übereinkommen bis heute erhalten. [...] *der vergleich* ist im gegensatze zu der durch streit und procesz herbeigeführten entscheidung, deren ausführung durch zwangsmittel durchgeführt wird, eine freundschaftliche übereinkunft, daher oft die benennung *gütlicher vergleich*“.⁵ Das Substantiv ‚Vergleich‘ bezeichnete demnach noch im neunzehnten Jahrhundert vorrangig einen Vertrag, im römischen Recht als *transactio* bezeichnet. In dieser Bedeutung zählt das Grimm’sche Wörterbuch zahlreiche Belege aus der Literatur auf; bei Christoph Martin Wieland, Gotthold Ephraim Lessing oder Johann Wolfgang Goethe ist die Rechtsform des Vergleichs eine bekannte Größe. Dagegen sei die Bedeutung von Vergleich im außerrechtlichen Sinn als „nebeneinanderstellung, aus welcher ähnlichkeiten erkannt werden können [...] nicht weit in die Schriftsprache eingedrungen“.⁶ Die dominante Bedeutung des Nomens ‚Vergleich‘ war demnach die rechtliche. Ein solcher Vergleich tritt an die Stelle des gerichtlichen Urteils, indem er keine Entscheidung trifft: Eine Einigung wird hier durch beiderseitiges Nachgeben erzielt, vor allem dann, wenn die Ansprüche der Parteien gleich wiegen. Er ist eine Rechtsform, die ein grundlegendes Prinzip des Rechts aussetzt: die Entscheidung.⁷

Der Vergleich zählt in der heutigen Schweiz zu den Innominatkontrakten und wird vom Bundesgericht definiert als „durch gegenseitige Zugeständnisse zustandengekommene vertragliche Beseitigung eines Streits oder einer Ungewissheit über ein bestehendes Rechtsverhältnis“ (Gauch 1988, 3–4), das zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses, so Peter Gauch, „umstritten oder ungewiß ist“, vielleicht sogar nur „behauptet“ (1988, 4). Maßgeblich ist dabei die subjektive Beurteilung der Sachlage durch die streitenden Parteien. Wie sich die Lage objektiv verhält, wie gerechtfertigt die jeweiligen Forderungen sind, darauf kommt es beim Vergleich nicht an. Voraussetzung des Vergleichs ist allerdings ein beiderseitiges Interesse und ein Gleichgewicht zwischen den Parteien, so Gauch: „Immer aber müssen die Zugeständnisse ‚gegenseitig‘ sein, indem *beide* Parteien ‚nachgeben‘“ (1988, 5). Wesent-

3 „VERGLEICH“, Grimm, Bd. 25, Sp. 449.

4 „VERGLEICH“, Grimm, Bd. 25, Sp. 448.

5 „VERGLEICH“, Grimm, Bd. 25, Sp. 449.

6 „VERGLEICH“, Grimm, Bd. 25, Sp. 449.

7 Vismann und Weitlin sprechen in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *Urteilen/Entscheiden* von den „Entscheidungszwängen“ (2006, 7) der Juristen und der grundlegenden Spannung bei jedem rechtlichen Entscheidungsvorgang: „Auf der einen Seite steht der nie zu einem Ende kommende Abwägungsprozess der Gerechtigkeit, auf der anderen die alles erledigende, rechtskräftige Entscheidung“ (2006, 8).

lich ist das wechselseitige Zugeständnis, ein Entgegenkommen auf beiden Seiten, durch das ein Rechtsstreit beendet oder abgewendet wird; eine Idee, die sich bereits im römischen Recht findet:

Unter das *genus comparativum* fasst schon Quintilian eine bestimmte Art der Gerichtsrede, und zwar im Falle wechselseitiger Anklage (Quint. inst. orat. III, 10, 3–4). Eine solche Wechselseitigkeit kennzeichnet den juristischen Vergleich (*transactio*), der zur Absicht hat, einen bestehenden Rechtsstreit zu beenden, oder einen drohenden Rechtsstreit abzuwenden, indem die beiden Rechtsparteien beiderseits etwas von ihren Forderungen aufgeben. Noch das BGB (§ 779, Abs. 1) versteht unter ‚Vergleich‘ einen Vertrag, durch den ein Rechtsstreit ‚im Wege gegenseitigen Nachgebens beseitigt wird‘. (Zelle 2013, 129)

Rechtliche und rhetorische Dimension des Vergleichs kommen hier zusammen: Das *genus comparativum* als wechselseitige Anklage kann zum Abschluss eines Vergleichs führen.

Die Praxis des Nebeneinanderstellens und Abwägens, des Ermittlens von Ähnlichkeiten und Unterschieden kennzeichnet auch die weiteren Verwendungsweisen des ‚Vergleichs‘. In Kellers Novelle spielen sie alle eine Rolle. Das Prinzip des Vergleichs wird auf verschiedenen Ebenen durchgespielt und miteinander verschränkt. Der auffälligen Häufung der rhetorischen Figur korrespondieren Verfahren des Vergleichens auf der Ebene des Erzählten wie auf der des Erzählens selbst.

3 Kein Vergleich in Sicht: Der Rechtsfall der Novelle

Die Idylle der pflügenden Bauern zu Beginn der Novelle hat eine Kehrseite: das Unrecht, das dem namenlosen ‚schwarzen Geiger‘ damit zuteil wird. Wohl wissend, dass diesem der mittlere Acker zusteht, laden die Bauern die Steine ihrer Felder dort ab. Gegenüber diesem Dritten gleichen sich nicht nur die scheinbar rechtschaffenen Bauern, es gleicht sich auch das Maß des Unrechts, wenn sie von beiden Seiten Furche um Furche vom mittleren Acker abpflügen. Wenn der Vergleich das Maß von Identität und Differenz zwischen zwei Dingen abwägt, so neigt sich die Waagschale im Fall der beiden Bauern auf die Seite der Identität. So heben sich die kultivierten Äcker vom verwaisten Acker dazwischen ab, die biedereren Bauern von dem heimatlosen Geiger, die Eintracht ihres Vergehens von dem Unrecht, das an dem Geiger verübt wird. Was das Vergehen betrifft, die gleichmäßige und sukzessive Aneignung des Ackers in der Mitte, so wirkt der Paragraph zum Vergleich des 1907 verfassten Schweizerischen Zivilgesetzbuches wie im Blick auf Kellers Novelle verfasst: „Das Eigentum an der Sache, die einem Drit-

ten gehört, bleibt von der Verfügung im Vergleichsvertrag unberührt, es sei denn, dass die Rechtssätze des gutgläubigen Erwerbes eingreifen würden“.⁸ Dass es mit der Gutgläubigkeit der Bauern Manz und Marti hinsichtlich der Unauffindbarkeit des Ackereigners nicht weit her ist, daran lässt die Novelle keinen Zweifel, von einem „gutgläubigen Erwerb[]“ kann also nicht die Rede sein. Doch aufgrund des fehlenden Bürgerrechts in der Gemeinde ist der Geiger keine gleichwertige Partei. Zwischen den Bauern und ihm besteht ein Ungleichgewicht hinsichtlich des Rechtsstatus. In der Versteigerung des Ackers stehen sich nur die beiden Bauern gegenüber. Ihr Streit entzündet sich aber auch nicht daran, dass nur einer von beiden den Acker erwerben konnte (Manz), sondern dass Marti kurz vor der Versteigerung dem Acker noch „ein gutes Dreieck abgeschnitten“ hat (IV.1, 85). Von Manz als „ungehörige Einkrümmung“, „unvernünftige[r] Schnörkel“ und „krumme[r] Zipfel“ (ebd.) bezeichnet, stört das Stück Land nicht nur die Symmetrie der Raumordnung, sondern auch das Gleichgewicht der Beziehung zwischen den Bauern, stellt er doch eine Abkehr vom Prinzip der gleichmäßigen Aneignung des fremden Eigentums dar.⁹

Ein außergerichtlicher Vergleich als eine „durch gegenseitige Zugeständnisse zustandgekommene vertragliche Beseitigung eines Streits oder einer Ungewissheit über ein bestehendes Rechtsverhältnis“ (Gauch 1988, 3–4) läge hier nahe – fällt als Option aber aus, weil keine der Parteien bereit ist, nachzugeben. Stattdessen wird das Dreieck zu dem Ort, wo die Steine des mittleren Ackers, Symbol des lange andauernden und fortgesetzten Unrechts gegenüber seinem Eigentümer, abgeladen werden.¹⁰ Beim Streit der Bauern scheint es auch um die Schuld zu gehen, die beide gemeinsam auf sich geladen haben und die nun einer dem anderen anhängen will. Statt eines Ausgleichs der Ansprüche, wie sie der Vergleich herbeiführen würde, beharren die Bauern auf einer gerichtlichen Entscheidung, die in der Novelle dann erst zugunsten der Position des Bauern Manz gefällt wird, als dieser nichts mehr davon hat, weil der Acker längst verkauft ist. Sie „ruhten nicht, ehe sie beide zu Grunde gerichtet waren“ (IV.1, 88). Die Waagschalen des Rechts bleiben in Bewegung, denn das Recht hat in der Novelle keine befriedende Funktion, es gleicht nicht aus, bringt nichts zur Ruhe, sondern produziert und prozessiert Ungleichheit. Das gilt nicht nur für den Streit der beiden Bauern, sondern auch im Hinblick auf den schwarzen Geiger, dessen Ansprüche durch immer weitere rechtliche Winkelzüge (Taufschein, Bürgerrecht, Verjährungsfristen) durch die Gemeinde abgewehrt werden. Es geht also auf Ebene des Rechts um stabile Ungleichheitsverhältnisse ei-

⁸ ZGB, Art. 933, zit. Gauch (1988, 15).

⁹ Zur Symmetrie und Spiegelung in Kellers Erzählungen vgl. grundlegend Irmscher (1971).

¹⁰ Zur Symbolik der Steine und anderer beweglicher Güter und Lasten vgl. Geulen (2010).

nerseits, instabile Gleichgewichtsverhältnisse andererseits, deren Entstehung, Dynamik und Verlust verhandelt werden.

Der Ausgleich wird dabei von der synchronen – das wäre der Vergleich – auf die diachrone Achse verschoben: die Kinder büßen, was ihre Eltern verschuldet haben. Kellers Rechtsauffassung, das hat Winfried Menninghaus im Anschluss an Walter Benjamin herausgearbeitet, fußt auf einem Begriff des Schicksals, durch das sich die Schuld der Väter auf die Kinder fort vererbt und diese zum Tod verurteilt. Das gemeinsame Prinzip von Recht und Mythos sei das des Gleichgewichts, das Gleich um Gleich von Verletzung und Vergeltung (Menninghaus 1982, 107), was zu einer Logik fortwährender Abgeltung führe. Anders als in der antiken Tragödie führt die Sühnung des Unrechts in der Novelle jedoch nicht zu einer Wiederherstellung verletzten Rechts: Der Geiger erhält auch nach dem Tod der Kinder weder den Acker noch den Erlös des Verkaufs zurück; die Frist ist bereits abgelaufen, als er Vreni und Sali auf dem Feld begegnet (IV.1, 113). Der rechtliche Vergleich ist also implizit als erzählerische Möglichkeit angelegt, fällt aber von vornherein aus. Das Prinzip des Vergleichens und Ausgleichens wird vom Recht auf andere Ebenen der Novelle verschoben.

4 Similitudo: Der Vergleich in der Rhetorik

In der Rhetorik steht der Vergleich seit jeher im Schatten seiner attraktiveren Schwester, der Metapher, laut Quintilian der „bei weitem schönste“ Tropus (zit. Groddeck 1995, 255). Zwar hatte dieser Homer einen „Meister der similitudo“ (Lausberg 1990, 232) genannt und die Metapher, ebenso wie Cicero, als *brevitas*-Form des Vergleichs beschrieben. Dennoch wurde, so Wolfram Groddeck, „der Metapher in der langen Zeit seit ihrer Erfindung unvergleichlich mehr Aufmerksamkeit zuteil [...] als allen anderen Tropen und Figuren zusammen“ (1995, 255). Im Gegensatz zu Quintilian hatte Aristoteles die Metapher als grundlegend für den Vergleich angesehen und die *similitudo* als weiterentwickelte Metapher verstanden. Beiden Sichtweisen gemeinsam ist dabei die Annahme, dass die Ausdrucksmittel grundlegend verwandt sind, da sie auf einer Ähnlichkeitsbeziehung beruhen. In der Folge wurde aber weniger auf die Ähnlichkeiten als auf die Unterschiede von Vergleich und Metapher abgehoben: „Das Nachdenken über den Unterschied von Vergleich und Metapher ist so alt wie die Theorien über diese beiden Redeformen selbst“, so Christian Strub (2011, 243). Die Konjunktur der Metapher hat allerdings dazu geführt, dass die Unterschiede zwischen beiden meist mit Blick auf die Metapher bestimmt worden sind. Die moderne Metaphertheorie seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts werde, so Strub, durch das Bedürfnis geleitet, „die Metapher aus dem Schatten des Vergleichs zu be-

freien“ (2011, 246). Wenn es die offensichtliche Funktion des Vergleichs sei, Ähnlichkeiten zu thematisieren, müsse die Metapher im menschlichen Sprechen andere Funktionen erfüllen. Und selbst wo sie Ähnlichkeiten thematisiere, so tue sie dies „bildlicher, deutlicher, reicher, anschaulicher“ (Strub 2011, 245), sie beinhalte ein unerschöpfliches semantisches Potenzial. Während der Vergleich vorausgesetzte Ähnlichkeiten ausdrücke und darstelle, stelle die Metapher diese her (ebd.). Neben dieser Perspektive, die vor allem in den Arbeiten Igor A. Richards' und Max Blacks zu finden ist,¹¹ gibt es aber auch andere Versuche, Vergleich und Metapher zu differenzieren. So sieht Donald Davidson den Unterschied – in Abgrenzung zu Black – vor allem im Wahrheitswert der jeweiligen Aussage: „Sofern ein metaphorischer Satz im gewöhnlichen Sinne wahr ist oder falsch, ist klar, daß er normalerweise falsch ist. Der augenfälligste Unterschied zwischen Vergleich und Metapher ist, daß alle Vergleiche wahr und die meisten Metaphern falsch sind“ (Davidson 1990, 360, zit. von Sass 2011, 34). In der alltäglichen Verwendung sei der Vergleich gewissermaßen *höflicher* als die Metapher, so Hartmut von Sass (2011, 34). Er lege eine Analogie nahe, biete sie an, während die Metapher vor vollendete Tatsachen stellt.¹² Die Metapher hat demnach eine stärker identifizierende Wirkung als der Vergleich. Nach Hans Georg Coenen (2002, 72) ist das in der unterschiedlichen Stellung des gemeinsamen Beschreibungsinhalts (von Coenen als „Wurzelprädikat“ bezeichnet) begründet:

Die Metapher macht – unter Neustrukturierung der Begriffswelt – das Wurzelprädikat der zugrunde liegenden Analogie zur Bedeutung einer üblichen Bezeichnung des zweiten Analogiepartners. Der bildliche Vergleich dagegen benutzt diese Bezeichnung nicht zur tropischen Benennung des Wurzelprädikats, sondern zur normalen Benennung des zweiten Analogiepartners. Das Wurzelprädikat wird beim Vergleich anhand der Gegenüberstellung beider Analogiepartner evoziert, manchmal auch zusätzlich als *tertium comparationis* ausdrücklich benannt, jedoch nicht mit dem Namen des zweiten Analogiepartners. (2002, 72–73)

Bei der Metapher bezeichnet also der Name des einen Analogiepartners die Analogie zum anderen. Beim Vergleich wird das Gemeinsame evoziert, aber nicht benannt. Man könnte aber auch sagen, es wird vorausgesetzt, so von Sass: „In Vergleichen ist dafür ein Woraufhin des Komparativs nötig, während in Metaphern eine hervorhebende (und dadurch gleichzeitig anderes abblendende) Auswahl bestimmter Konnotationen vorgenommen wird“ (von Sass 2011, 33). Im Vergleich bleiben die Analogiepartner nebeneinanderstehen; zwischen ihnen

¹¹ Vgl. die Texte in der Anthologie *Theorie der Metapher* (Haverkamp 1983).

¹² Davidson gibt dazu ein Beispiel: „Wir sagen, Herr S. sei wie ein Schwein, weil wir wissen, daß er kein Schwein ist. Hätten wir eine Metapher verwendet und gesagt, er sei ein Schwein, dann hätte das nicht daran gelegen, daß wir uns anders besonnen haben, sondern daran, daß wir beschlossen haben, den Gedanken auf andere Weise mitzuteilen“ (1990, 360, zit. von Sass 2011, 34).

wird eine Beziehung gestiftet. In dieser Perspektive scheint der Vergleich viel weniger banal als aus Sicht der Metapherntheorie. Im Vergleich „hängt sich [...] ein, was fremd scheint“ (Bloch 1960, 138), so beschrieb es Ernst Bloch in einem Essay über den Vergleich, dem er sich auf metaphorische Weise nähert:

Eines lässt sich durch ein Anderes ausdrücken, auf quertönende Art. Sein Klang hallt plötzlich von ganz anderer Gegend wider. Der oder jener Zug, das oder jenes Merkmal eines Dings taucht nun, weiter deutend, an einem ganz verschieden dreinsehenden, verschieden gelagerten auf. (Ebd.)

Der Vergleich kann viel mehr als vorausgesetzte Ähnlichkeiten aufgreifen. Er verbindet unterschiedliche Bereiche und kann so die Bedeutung eines Textes spalten, ihn zweideutig machen (Groddeck 1995, 132); „nächstverfremdend“ nennt Bloch ihn treffend (1960, 139–140).

Im System der Rhetorik taucht die *similitudo* zudem an zwei Stellen auf: nicht erst auf der Stufe der *elocutio*, um die es bei der Alternative von Vergleich und Metapher geht, sondern bereits auf der Stufe der *inventio*. Sie dient in der Argumentation als Beweismittel und bringt, so Heinrich Lausberg, „jedes ähnliche Phänomen (also nicht nur das der *res gestae*, sondern auch das des Naturgeschehens usw.) mit der *causa* in einen auf Glaubwürdigkeit zielenden Vergleichszusammenhang“ (1990, 232). Um wirksam zu sein, muss der Vergleich allgemein verständlich sein: „Die *similitudo* beschränkt sich also auf die Bereiche, die der allgemeinen, natürlichen Erfahrung jedes Publikums entsprechen; daher ihre Beweiskraft. Sie verlangt keinen besonderen Bildungsstand (wie etwa das *exemplum*, das historische Kenntnisse voraussetzt [...])“ (Lausberg 1990, 233). Die Sachbereiche von *causa* und *similitudo* können dabei mehr oder weniger nah benachbart sein. Je weiter sie voneinander entfernt sind, desto mehr gewinnt die *similitudo* an poetischer Kraft. Ihre Rolle als *ornatus* tritt dann in den Vordergrund, wenn die Beweiskraft der *similitudo* gelockert wird, sie ist von dieser Beweiskraft aber nicht unabhängig: „Die poetische Kraft der *similitudo* entspricht ihrer Beweiskraft“, heißt es bei Lausberg, „die *similitudo* vereindringlicht und verdeutlicht durch den Appell an die allgemeinen Erfahrungen des Natur- und Menschenlebens die in der Rede behandelte Sache“ (1990, 419). Das klingt fast wie auf *Romeo und Julia auf dem Dorfe* gemünzt, wo die meisten Vergleiche sehr einfach gehalten und von fast aufdringlicher Allgemeinverständlichkeit sind. Sie beziehen sich allesamt auf die unmittelbare Lebenswelt. Der anti-elitäre Gestus des Vergleichs – sein Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit und das Kriterium der *claritas* – macht diesen zum passenden Stilmittel der Poetik des bürgerlichen Realismus, der sich die Darstellung des Alltäglichen auf die Fahnen schrieb.

Die Figur der *similitudo* wird von Lausberg als „Figur der Sachzugewandtheit“ (ebd.) klassifiziert. Um den behandelten Gegenstand zu verdeutlichen, muss sie „klar und bekannt sein“ (ebd.), also zum einen dem Kriterium der *claritas* genügen,

zum anderen ein bestimmtes Verhältnis zum Publikum eingehen. Quintilian unterscheidet drei Grade der Bekanntheit: Während der maximale Bekanntheitsgrad zu abgedroschenen Vergleichen ohne schmückende Wirkung führe und sich Vergleiche mit minimalem Bekanntheitsgrad dem *exemplum* näherten, favorisiert er die Mitte. Auch Bloch spricht von dem „kleinbürgerliche[n] Wie“, das entstehe, wenn die „vergleichenen Dinge einander ohnehin zu benachbart sind. Wenn also beschneite Bäume wie zuckerbestäubt sein sollen oder die Häuser im Tal wie Spielzeug aussehen oder ein beleuchteter Zug aus dem Tunnel dort unten wie ein Glühwürmchen hervorkommt“ (1960, 138). In *Romeo und Julia auf dem Dorfe* findet sich diese Art abgedroschener Vergleiche auf den Sprüchen der Lebkuchenherzen, die Vreni und Sali auf der Kirmes studieren: „Mein Herz ist wie ein Zitherspiel“ heißt es da, oder „meine Liebe trägt ein Röslein frei, doch ist ihr Herz wie Stahl so treu“ (IV.1, 143). Am anderen Ende des Spektrums findet sich der „gesuchte Vergleich“, von Bloch als „fette Blumensprache“ bezeichnet, den er in Romanphrasen wie „Das Meer donnerte, als ob eiserne Röhren ans Land wollten“ erkennt (1960, 138). Den mittleren Bekanntschaftsgrad zu treffen, stellt eine Gratwanderung dar. „Dieser Bekanntschaftsgrad entspricht dem Schmuckbedürfnis der Prosa (der Rede)“, so Lausberg (1990, 420), der damit den Vergleich einer bestimmten Gattung zuordnet: der Gattung Prosa, zu der auch Kellers Novelle zählt.

5 Vergleich und Realismus

In Kellers Novelle entspricht dem „Schmuckbedürfnis der Prosa“ (ebd.) ein auffälliges Schmuckbedürfnis der Figuren: von der Puppe, die auf dem verwaisten Acker von den Kindern geschmückt wird, über die Beschreibung von Vrenchens „Not, ihre anmutige Person einigermaßen auszustaffieren, sich ein allerbescheidenstes Sonntagskleid zu erobern und einige bunte, fast wertlose Halstüchelchen zusammenzuhalten“ (IV.1, 92), bis hin zu ihrem Mohnkranz und dem Naturschmuck der Heimatlosen, denen die „sechsfache Kette von Vogelbeeren auf einen Faden gezogen [...] die schönste Korallenschnur“ (IV.1, 148) ersetzte. Diesem Schmuckbedürfnis, das nicht auf Gold und Juwelen aus ist, sondern sich mit Feldblumen und Beeren begnügt, korrespondiert auf sprachlicher Ebene der bescheidene Ornat des Vergleichs: keine „fette Blumensprache“ (Bloch 1960, 138), sondern dezenter Naturschmuck der Rede.

Roman Jakobson hat in seinem Aufsatz über den *Doppelcharakter der Sprache* (1956) Metapher und Metonymie gegeneinander ausgespielt, indem er sie auf Ferdinand de Saussures Achsen der Sprache bezog: Die vertikale Achse der Selektion entspreche dem Prinzip der Metapher, die horizontale Achse der Kombination dem Prinzip der Metonymie. Bekanntlich hat Jakobson diese Unterscheidung

zur Charakterisierung ganzer Literaturepochen ausgebaut. Während die Romantik und der Symbolismus durch ein Primat des Metaphorischen gekennzeichnet seien, spiele die Metonymie im Realismus die tonangebende Rolle; hier dominiere also eher das Prinzip der Kontiguität als das der Similarität (Jakobson 1956, 169). Diesem Schema sperrt sich der Vergleich. Obwohl er in der Rhetorik mit der Metapher in Verbindung gebracht wird, wäre er eher dem metonymischen Prinzip zuzuordnen. Denn er basiert auf einer Selektion, stellt aber beide Seiten des Vergleichs in Kombination dar. Dadurch ergibt sich ein linearer Zusammenhang, wie er die Metonymie charakterisiert: Der Vergleich substituiert nicht, sondern kombiniert das Ergebnis der Selektion.

Jenseits der Alternative von Metapher und Metonymie ist aber auch die Alternative von Metapher und Vergleich im Hinblick auf die Typisierung von Literaturepochen diskutiert worden. Christian Begemann etwa hat an Adalbert Stifters *Abdias* (1853) gezeigt, dass sich die Figur der Ditha darin vorzugsweise einer metaphorischen Redeweise bedient, während der Text selbst mit Vergleichen arbeitet. Den Tod Dithas hat er entsprechend als Abschied von einer metaphorischen Redeweise gedeutet, der immer ein starker Subjektivitätsgrad zukomme (Begemann 1995, 160). Insgesamt gebe es bei Stifter eine Tendenz zur Tilgung der Metaphorik und ihrer Ersetzung durch Vergleiche. Begemann deutet dies als Vorgang der Entromantisierung, als Absage an die Übersteigerung der Metaphern über ihre komparative Funktion hinaus, als Rückkehr zu den rationalen bildlichen Verfahren der Aufklärung, die den Bezug zwischen *comparandum*, *comparatum* und *tertium comparationis* relativ genau bestimmbar hielten (1995, 161). Die Bevorzugung des Vergleichs gegenüber der Metapher entspräche also dem realistischen Streben nach Objektivität, dem die Willkürlichkeit des sprachlichen Ersetzungsvorgangs suspekt ist, auf dem die Metapher basiert.

Dies müsste man für Keller in einem größeren Rahmen überprüfen, denn auch andernorts findet sich bei ihm eine Vorliebe für Vergleiche – wenn auch vielleicht nicht so ausgeprägt wie in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Immerhin bezieht sich auch Bloch im bereits zitierten Essay auf ihn:

Gottfried Keller aber, dessen Adjektive mehr Gleichnisse in den Fingerspitzen haben als anderer Substantive im Kopf, legt allerorten, wo es nur angeht, Abziehbilder ins heimische Wasser, Abziehbilder, hinter denen die weiteste Entführung gemalt ist, und doch dicht darunter. Ein Gleichnis unter vielen ist hier immer wieder auffällig, denn es schlägt den waghalsigsten Bogen. Also nächstverfremdend führt Keller, im ‚Verlorenen Lachen‘, das Gesicht eines bösen alten Weibes aus, buchstäblich: er führt es aus, hinweg und im Echo wieder zurück, „das große viereckige gelbliche Gesicht, in welchem Neid, Rachsucht und Schadenfreude über gebrochener Eitelkeit gelagert waren wie Zigeuner auf einer Heide um ein zusammengebrochenes Feuer“. (1960, 139–140)

Die Vergleiche in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* nehmen sich bescheiden aus gegenüber diesem Beispiel, das Bloch in Nähe der „expressionistischen, gar surrealistischen Montage“ (1960, 140) rückt.¹³ Dennoch hat der Vergleich gerade für diese Novelle einen besonderen Stellenwert, denn er betrifft nicht nur die Ebene der Bildlichkeit. Auch das Erzählen selbst wird passagenweise in Vergleichen vorangetrieben. Darüber hinaus ist er für die gesamte Anlage der Novelle von Bedeutung, deren behauptete Beweiskraft aus dem Vergleich geschöpft wird.

6 Intertextualität und Vergleich

Kellers Novelle basiert auf deutlichen Dichotomien, das ist von der Forschung bereits umfassend herausgearbeitet worden.¹⁴ Diese Dichotomien werden jedoch vom Text nicht einfach gesetzt, sondern über kontrastierende Vergleiche etabliert. Die Gegensätze von Natur und Kultur, Land und Stadt, Sesshaften und Heimatlosen, Vätern und Kindern treten dadurch umso stärker hervor. In den Passagen, die nicht in dramatischem, sondern narrativem Modus erzählt werden, folgt das Erzählen oftmals dem Prinzip des Vergleichs. Besonders deutlich wird dies in dem Abschnitt der größten Zeitraffung, der die acht Jahre zwischen der Entzweiung der Bauern und der Wiederbegegnung am Fluss zusammenfasst. Während sich die Bauern auch im Streit noch gleichen, werden die Verhaltensmuster der beiden Ehefrauen kontrastierend verglichen („Ihre Weiber verhielten sich verschieden bei dieser Verarmung und Verschlechterung des ganzen Wesens“ [IV.1, 90]), ebenso die Lage der Kinder („Vrenchen hatte anscheinend einen schlimmeren Stand, als Sali“ [IV.1, 91]) und die beiden Hauswesen. Als Familie Manz in die Stadt ziehen muss, um dort eine Spelunke zu übernehmen, gibt das Anlass, das Verhalten der Eheleute angesichts der neuen Umstände nebeneinanderzustellen. Auch die Rückgriffe der Erzählung haben häufig einen kontrastierenden Charakter, der den Verfall der Bauern vor dem Hintergrund ihres früheren Wohlstands schärfer hervortreten lässt: „Wenn man Manz vor zwölf Jahren, als er mit einem schönen Gespann pflügte auf dem Hügel über dem Ufer, geweißt hätte, er würde sich einst zu diesen wunderlichen Heiligen gesellen und gleich ihnen Fische fangen, so wäre er

¹³ Nicht erst aus heutiger Perspektive fällt das politisch Inkorrekte des Satzes auf, bereits Bloch vermerkt ein gewisses Unbehagen, daher sei hier nochmal der Satz im Zusammenhang zitiert: „Wäre ein solches Gleichnis nicht schon hundert Jahre alt, und wären seine Teile daher nicht noch ungebrochen und kein Scherbenhaufen: man könnte die hierhin niedergeschlagene Bedeutungsbewegung eine der expressionistischen, gar surrealistischen Montage nennen“ (1960, 140).

¹⁴ Vgl. v. a. Titzmann (2002).

nicht übel aufgefahren“ (IV.1, 100). Es ist ein Erzählen im Modus des Vergleichs, das die Novelle kennzeichnet, das immer wieder Figuren, Zustände, Zeiträume und Orte vergleichend nebeneinanderstellt und so charakterisiert.

Der antiken Gerichtsrhetorik dient, wie oben ausgeführt, der Vergleich in der Argumentation als Beweismittel, allerdings nicht als hieb- und stichfester Fakt und schlagendes Indiz, sondern durch Herstellung eines glaubwürdigen Zusammenhangs. In *Romeo und Julia auf dem Dorfe* wird die Frage nach der Beweiskraft der Novelle gleich im ersten Satz gestellt. Die Geschichte tritt dort mit dem Anspruch auf, einen *Beweis* erbringen zu wollen: „Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind“ (IV.1, 74). Der unklare Bezug des Beweises exponiert diesen noch über seine syntaktische Hervorhebung hinaus. Was bewiesen werden soll, ist dabei unstrittiger als die Frage, wodurch – denn ob sich „zum Beweise“ auf den ersten oder zweiten der vorhergehenden Teilsatz bezieht, geht aus dem Satzbau nicht eindeutig hervor. Ist es die Bezugnahme auf den wirklichen Vorfall, der Beweiskraft besitzt? Oder das Erzählen der Geschichte? Offenbar wird durch den uneindeutigen Bezug beides verknüpft und so aus dem Erzählen des wirklichen Vorfalls die Beweiskraft der Novelle geschöpft.¹⁵ Keller hat die Passage für die zweite Auflage der *Leute von Seldwyla* von 1874 leicht überarbeitet. In der ersten Auflage (1856) lautete die Passage noch: „Auch diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Erfindung sein, wenn sie nicht auf einem wahren Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede der schönen Fabeln wurzelt, auf welche ein großes Dichterwerk gegründet ist“ (XXI, 82). Der syntaktische Bezug des Beweises ist hier ebenso unklar wie in der zweiten Fassung, doch geben die lexikalischen Ersetzungen Aufschluss darüber, was hier eigentlich verhandelt wird. Zunächst war statt von „Nachahmung“ von „Erfindung“ die Rede, statt von einem „wirklichen“ Vorfall von einem „wahren“ Vorfall. Keller greift also ausgerechnet dort ein, wo es um Schlagwörter der zeitgenössischen Realismusdebatte geht: Nachahmung/Erfindung und Wirklichkeit/Wahrheit. Die Begriffe werden aber gerade nicht entsprechend einer simplifizierenden Realismusvorstellung aufeinander bezogen, der zufolge Literatur eine mehr oder weniger exakte Nachahmung der Wirklichkeit sei, vielmehr nimmt der Satz einen Dreischritt vor. Zwischen ‚Wirklichkeit‘ und Dichterwerken stehen die Fabeln als verbindendes Element. Mit der Fabel ruft Keller keinen literarischen Gattungsbegriff auf, sondern spricht von ihnen als einem Dritten zwischen Leben und Kunst, auch hier also einem *tertium*

15 Honold vereindeutigt die Syntax und bezieht den Beweis nur auf den zweiten Teilsatz: „Der Vorfall dient ‚zum Beweise‘“ (2018, 82).

comparationis, das beide Bereiche verbindet. Wie nebenbei überbrückt die Metaphorik den Gegensatz von Natur und Kultur. Die Fabeln „wurzeln“ im Leben, liefern damit aber ein Fundament der Dichtung: „gegründet“ heißt es in der ersten Fassung, in der zweiten tritt die architektonische Metaphorik noch deutlicher hervor: „auf das die großen alten Werke gebaut sind“. Die Wurzel, die ein Fundament bildet, ist rhetorisch betrachtet eine Katachrese. Der Bildbruch bezeichnet etwas, für das es in der Sprache kein *proprium* gibt (Groddeck 1995, 259) und das in der missbräuchlichen Verwendung (*abusio* heißt die Katachrese auf Latein) eine Beziehung neuer Qualität erzeugt.

Gleichzeitig modelliert die Konzeption der ‚Fabeln‘ auch das intertextuelle Verhältnis: es handelt sich demnach bei der Novelle nicht um eine Neuauflage und Nachahmung des Shakespeare’schen Dramas, sondern um eine Aktualisierung anlässlich eines „wirklichen Vorfalls“. Intertextualität wird so nicht als Nachahmung eines Vorgängertextes verstanden, sondern als Bearbeitung einer gemeinsamen Wurzel. Die Novelle stellt sich, wie Alexander Honold es nennt, mit „poetologisch gefestigtem Selbstbewusstsein“ (2018, 82) dem Vergleich mit dem Prätext. Die Beziehung zu Shakespeare ist nicht eine von Original und Kopie, sondern die eines Vergleichs. Und wieder ist *tertium comparationis* das, auf was sich beide Texte beziehen: die im Menschenleben wurzelnden Fabeln.

Am Ende der Novelle wird ein weiterer intertextueller Vergleich gezogen: der zur Zeitung als faktualer Gattung, die mit kollektiver Stimme – es ist von „den Zeitungen“ (IV.1, 159) die Rede – einen ganz anderen Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeit erhebt, sich aber, anders als die Novelle selbst, einer eindeutigen Interpretation der Ereignisse nicht enthält und ein moralisches Urteil fällt. Die Zeitungen identifizieren die Ereignisse als „Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften“ (ebd.), während die Novelle sich einer Moralisierung des Geschehens auch dadurch entzieht, dass der Modus des Vergleichs Analogien immer nur anbietet, ohne sich darauf festzulegen. Die zur *narratio* ausgebaute *similitudo* der Novelle stellt sich als Alternative und Gegenrede gegen die Zeitungen und ebenbürtig neben den Intertext von Shakespeare. Sie bringt sich so, um noch einmal Lausberg zu zitieren, „in einen auf Glaubwürdigkeit zielenden Vergleichszusammenhang“ (1990, 232). Die Bescheidenheit ihres Auftritts in Vergleichen, die nicht identifizieren, sondern nur zur Identifikation anbieten, begründet dabei ihre Beweiskraft.

Romeo und Julia auf dem Dorfe entwirft damit eine umfassende Poetik des Vergleichs. So unterschiedlich die einzelnen Arten des Vergleichs sein mögen, die auf verschiedenen Ebenen der Novelle eine Rolle spielen, so haben sie doch eines gemeinsam: Das Prinzip des Vergleichens als ein Nebeneinanderstellen und Aufeinanderbeziehen durch Abwägen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden verbindet das Stilmittel mit dem verhandelten Rechtsfall sowie seiner Erzählung

in Vergleichen. Während der Vergleich aber auf Ebene des Rechts ausfällt, übernehmen Narration und Rhetorik seine Funktionen. Darüber hinaus beschreibt das Prinzip des Vergleichs auch die Verortung der Novelle im Feld von Literatur und Wissen. Intertextualität wird als Vergleichszusammenhang entworfen. Die Beweiskraft der Literatur, die sich hier mit anderen Medien misst, beruht auch auf der rhetorischen Beweiskraft des Vergleichs. Die Novelle gibt sich selbstbewusst als Text, der den Vergleich mit anderen Formationen des Wissens über den behandelten Fall nicht zu scheuen braucht: Recht und Moral, Tradition, Tagespresse und Klassiker. Der Vergleich ist damit für die poetologische Positionierung der Novelle zentral: In Form des Vergleichs und in Vergleichen erzählt der Text von der fraglichen und fragwürdigen Ausbalancierung von Ansprüchen, stellt Macht- und Besitzverhältnisse, Handlungen, Generationen und Lebensentwürfe nebeneinander, wägt das Für und Wider von Entscheidungen ab, ohne ein letztgültiges Urteil zu fällen.

Literatur

- Begemann, Christian. *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- Bhatti, Anil u. a. „Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36.1 (2011): 233–247.
- Bloch, Ernst. „Vergleich, Gleichnis, Symbol“. *Die neue Rundschau* 71.1 (1960): 138–148.
- Coenen, Hans Georg. *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin: De Gruyter, 2002.
- Davidson, Donald. *Wahrheit und Interpretation*. Übers. Joachim Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- Eggers, Michael. „Vergleich“. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Roland Borgards u. a. Stuttgart, Ann Arbor: Metzler, 2013. 265–270.
- Eggers, Michael. *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*. Heidelberg: Winter, 2016.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Gauch, Peter. „Der aussergerichtliche Vergleich“. *Innominatverträge. Festgabe zum 60. Geburtstag von Walter R. Schlupe*. Hg. Peter Forstmoser, Walter R. Schlupe. Zürich: Schulthess, 1988. 3–24.
- Geulen, Eva. „Habe und Bleibe in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*“. *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Hg. Eva Geulen, Stephan Kraft. Berlin: Erich Schmidt, 2010. 253–263.
- „VERGLEICH“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Bd. 25. Sp. 448–457. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V01500> (15. April 2023).
- Groddeck, Wolfram. *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 1995.
- Haverkamp, Anselm (Hg.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Irmischer, Hans Dietrich. „Konfiguration und Spiegelung in Gottfried Kellers Erzählungen“. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 65 (1971): 319–333.
- Jakobson, Roman. „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (1956)“. *Theorie der Metapher*. Hg. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 163–174.
- Kaiser, Gerhard. „Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*“. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 65 (1971): 21–48.
- Kimmich, Dorothee. *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Paderborn: Konstanz University Press, 2017.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner, 1990.
- Menninghaus, Winfried. *Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Sass, Hartmut von. „Vergleiche(n). Ein hermeneutischer Rund- und Sinkflug“. *Hermeneutik des Vergleichs. Strukturen, Anwendungen und Grenzen komparativer Verfahren*. Hg. Andreas Mauz, Hartmut von Sass. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 25–47.
- Strub, Christian. „Das hinreißendste Wort, über das wir verfügen, ist das Wort WIE, ganz gleichgültig, ob es ausgesprochen wird oder ungesagt bleibt“. Eine These zur Geschichte der Ähnlichkeit“. *Hermeneutik des Vergleichs. Strukturen, Anwendungen und Grenzen komparativer Verfahren*. Hg. Andreas Mauz, Hartmut von Sass. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 243–266.
- Titzmann, Michael. „Natur‘ vs ‚Kultur‘. Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Berlin, Boston: De Gruyter, 2002. 441–480.
- Vismann, Cornelia, und Thomas Weitin. „Einleitung“. *Urteilen/Entscheiden*. Hg. Cornelia Vismann, Thomas Weitin. Paderborn, München: Fink, 2006. 7–16.
- Zelle, Carsten. „Vergleich“. *Handbuch Komparatistik*. Hg. Rüdiger Zymner, Achim Hölter. Stuttgart: Metzler, 2013. 129–134.

Malika Maskariniec

Der Tod des Autors

Kellers Überlegungen zu Autor und Werk anhand *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*

1

1844 verteidigt Edgar Allen Poe in seinem Essay *Premature Burial* das Lebendigbegrabenwerden als einen der Dichtung angemessenen Gegenstand und bietet damit auch eine nachträgliche Rechtfertigung für die Faszination für das Makabre in seinen Erzählungen der vergangenen Jahrzehnte. Gegenüber allfälliger Kritik räumt er zunächst ein, „[t]here are certain themes of which the interest is all-absorbing, but which are too entirely horrible for the purposes of legitimate fiction“ (Poe 1984, 666). An erster Stelle sei das Lebendigbegrabenwerden zu nennen. Dennoch verteidigt er dessen poetische Darstellung mit der Behauptung, dass es sich um ein weitverbreitetes Phänomen handle. Untermauert wird diese Behauptung durch eine Reihe grausamer Beispiele, die den größten Teil seines Essays ausmachen. Der Grund für die Allgegenwart dieses Phänomens liege nicht zuletzt in der ‚schattenhaften und unklaren‘ („shadowy and vague“) Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen „cessation[]“ und „suspension[]“ (ebd.), die die Aufgabe eines Arztes, den Eintritt des Todes festzustellen, verständlicherweise erschwere. Zur Verantwortung der Dichtung gehöre es dagegen, die Durchlässigkeit dieser schattenhaften Grenze aufzuzeigen; über diese Verantwortung gewinnt das Thema seine Legitimierung. Poes Text verdeutlicht, wie sehr sich die Maßstäbe des guten Geschmacks seit 1766 verschoben haben, als Gotthold Ephraim Lessing die Frage stellt, wie Laokoons Schmerz abgemildert werden müsse, um ein zulässiges ästhetisches Sujet zu bilden. 1844 sind es die schauerlichen Kreaturen der Scheintoten, die zu denselben Grenzverhandlungen über den guten Geschmack Anlass geben.

Eine ähnliche Frage nach der Angemessenheit des Scheintods als Gegenstand der Dichtung beschäftigt die Rezeption eines seltsamen und überwiegend in Vergessenheit geratenen lyrischen Werks von Gottfried Keller. Der Gedichtzyklus mit dem plakativen Titel *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* ist als pathetischer Gesang des irrtümlicherweise begrabenen lyrischen Ichs verfasst und erscheint 1846 – zwei Jahre nach Poes Essay. Poe und Keller stehen für die weit verbreitete und beinahe pathologische Faszination für das Phänomen des Scheintods, die das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert durchzog und die von der sich wan-

delnden Wahrnehmung des Todes getragen wurde,¹ eine Faszination, die die Frage nach ihrer poetischen Zulässigkeit einfordert. Kellers Gedicht, das erstmals in seinem frühesten Gedichtband *Gedichte* im Leipziger Verlag C. F. Winter veröffentlicht wurde, ist von der Keller-Forschung der letzten zwei Jahrhunderte mit wenigen Ausnahmen höflich übersehen worden, vermutlich nicht zuletzt aus dem Grund, dass das Gedicht zu schwer mit dem Bild eines Nationalerziehers zu vereinen war.

Im Gegensatz hierzu sahen sich jedoch sowohl die zeitgenössische Kritik als auch Kellers Freunde anlässlich der Erstveröffentlichung gezwungen, auf das Gedicht zu antworten, sodass es schließlich im Mittelpunkt der Diskussionen über Kellers Fähigkeiten als Lyriker stand. Konsens bestand einzig darüber, dass das schwierige, wenn nicht gar geschmacklose Thema eine Bewährungsprobe für Kellers poetische Fähigkeiten darstelle. Wohlwollend interpretieren etwa der dem jungen Keller zugeneigte Wilhelm Schulz in einer Rezension der *Gedichte* für die *Blätter für literarische Unterhaltung* oder auch Kellers Freund Eduard Döbckel das Sujet des lebendigen Begräbnisses auf großzügige Weise als Beleg für den „Freibrief“ (XXVII, 495) des Dichters, wie es Schulz fasst, bei der Auswahl seines Themas. Ein Gedicht zu diesem schwierigen Gegenstand zeige, dass der junge Keller die größte Bewährungsprobe eines Dichters bestanden habe.² In diesem Sinne schreibt Döbckel, „jetzt erst beim wiederholten Lesen ging mir das Licht auf. Gerade ein solcher Stoff ist der wahre Prüfstein dichterischer Schöpfungskraft“ (XXVII, 412). Folglich lobt er den jungen Dichter und verwendet dabei eine Reihe von Baum- und Luftmetaphern, die ebenfalls Kellers gesamten Gedichtband durchziehen: „Aus einem unscheinbaren Körnlein, hast Du einen Baum erwachsen lassen, in dessen seltsamem Wipfel die schönsten Brillanten des Fühlens und Fantasierens hangen“ (ebd.). Sowohl die öffentlichen Rezensionen wie auch die privaten Reaktionen auf das Gedicht zeichnen sich durch diese parasitäre Übernahme der für das Gedicht zentralen Bilder des Wachstums, der Flucht und des Begräbnisses aus. So ringt ein weiterer Leser, Karl August Varnhagen, mit seiner offensichtlichen Abneigung gegen das Sujet und kommt zum Schluss, dass seine

1 Für die Geschichte der Beschäftigung mit dem Phänomen der vorzeitigen Bestattung im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert vgl. Bondeson (2001) und Ariès (1981).

2 Schulz leiht sich für seine Rezension die Metapher der sich entfaltenden Fantasie, mit der Kellers *Gedanken* beginnen: „Der Dichter hat als solcher einen Freibrief, der ihm das Recht gibt, jede vorkommende Erscheinung, die nicht außer dem Bereiche der Ästhetik und der psychologischen Möglichkeit liegt, auch wenn es sich um Schilderung von Seelenzuständen handelt, auf die Flügel seiner Phantasie zu nehmen und sie den Schranken des bloß Gewöhnlichen zu entrücken“ (XXVII, 495–496).

Verwendung nur dann zulässig sei, wenn es sein Medium, die Dichtung, ebenfalls „mitbegräbt“ (XXVII, 401).³

Schwerwiegend ist besonders die vernichtende, wenn auch sicher nicht ganz unzutreffende Kritik von Arnold Ruge an den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*. Sie ist insofern nicht unzutreffend, weil sie im Gegensatz zur Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiken sowie der späteren wissenschaftlichen Rezeption den Inhalt des Gedichts unmittelbar behandelt und an zentraler Stelle das Thema des Scheintods anspricht. Für Ruge wird das Gedicht zum Anlass des Spotts: „Er will die Welt poetisch erlösen und er giebt ihr ein endloses Leichengeleier, ein Sterbegewinsel, ein Auferstehungshoffen, er führt sie auf den Kirchhof, ja er sargt sie zu ‚dem Lebendigbegrabenen‘ ein“ (XXVII, 482). Auch wenn, wie Ursula Amrein nahelegt, Ruges Urteil auf politisch motivierte Gründe zurückzuführen ist,⁴ scheint die Bezeichnung „Sterbegewinsel“ nicht ganz unberechtigt für einen Text, der sich so plumper Reime wie „der Jammer [...] meine Todtenkammer“ (XIII, 94) oder „diese Bretterstücke [...] mich zurücke“ (XIII, 100) bedient.⁵ Kellers Entscheidung, die *Gedanken* in den bald darauf erschienenen Band *Neuere Gedichte* (1851/54) nicht aufzunehmen – eine durchaus bewusste Entscheidung, wenn man berücksichtigt, dass er die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* in seinem persönlichen Exemplar der

3 Varnhagen lobt Keller dafür, dass er das moralisierende Potenzial des Sujets (seine „sittlich-religiöse Kraft“ [XXVII, 401]) ausgeschöpft habe, findet aber dieses Potenzial unzureichend, um den vorzeitigen Tod zum Thema eines Gedichts zu machen. Er schreibt, „daß [er] die Lieder des Lebendig Begrabenen für einen Mißgriff im Stoff halte, der schauerhafte Gegenstand kann die Poesie kaum einen Augenblick anziehen, aber nicht festhalten, außer indem er sie selbst mitbegräbt“ (ebd.).

4 Amrein führt Ruges Angriff auf Kellers Gedicht auf den Ichel-Streit zwischen Ruge, dem führenden Zürcher Atheisten, und seinem Gegner, dem emigrierten Adolf Ludwig Follen, zurück, der Keller bei der Herausgabe seiner Gedichte stark unterstützte. Die Frage nach Kellers Interesse am Thema des Scheintods umgeht Amrein ebenfalls, indem sie Kellers *Gedanken* in eine Reihe mit der Literatur des Vormärz und insbesondere mit Georg Herweghs *Gedichte eines Lebendigen* (1841) stellt. Sie erklärt: „Keller, der seine Karriere entscheidend dem Kontakt mit der deutschen Emigrantenszene in Zürich verdankt, ließ sich von Herweghs politischer Lyrik ebenso begeistern wie von Gedichten weiterer Autoren, darunter Anastasius Grün und Ludwig Uhland, die beide das Motiv des Scheintoten aufnehmen, um die politische Situation der Gegenwart zu deuten“ (Amrein 2008, 72). Doch während viele der Gedichte in dem Band *Gedichte* sowohl patriotisch als auch politisch sind, lässt sich das von den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* nicht behaupten.

5 Die Herausgeber der HKKA weisen darauf hin, dass die Mitarbeit von August Adolf Ludwig Follen, der in seinem Bestreben, einen jungen, einheimischen Dichter zu unterstützen, die Erstveröffentlichung von Kellers Gedichten im Deutschen Taschenbuch vermittelte, von solchem Gewicht war, dass er als Mitautor der Texte gelten sollte. Der Briefverkehr, über den diese Überarbeitungen erfolgten und der Follens Mitwirken dokumentieren könnte, ist nicht erhalten (XXVII, 59–60).

Gedichte sogar durchgestrichen hat –, deutet darauf hin, dass er sich diese kritischeren Rezensionen zu Herzen genommen hatte. Es überrascht daher nicht, dass Keller in den folgenden Jahrzehnten durchgehend den Gedichtzyklus von weiteren Veröffentlichungen ausschloss und sogar zur Auffassung gelangte, im Falle der Erstveröffentlichung zu schnell gehandelt zu haben.⁶ Keller antwortet beispielsweise 1859 auf die Bitte von Heinrich Kurz, entweder eine Auswahl seiner Gedichte in eine Gedichtsammlung aufzunehmen oder eine neue Ausgabe der *Gedichte* herauszugeben (der Umfang dieses nie realisierten Projekts blieb unbestimmt), dass sowohl die *Gedanken* als auch die diesen unmittelbar vorangehenden *Liebeslieder* nicht nachgedruckt werden dürften. Aus Kellers Antwort an Kurz wird deutlich, dass diese Werke der Nachwelt endgültig entzogen bleiben sollten:

die sämtlichen Liebeslieder werde ich in Zukunft mit wenig Ausnahmen, selbst unterdrücken, als eine gemachte Geschichte, die theilweise geradezu albern ist. ebenso die Gedanken eines Lebendig Begrabenen (die Nummern 15 u 16 dieser Letztern könnten gerettet werden). Ich bitte Sie also, im Interesse meines und Ihres ästhetischen Gewissens diese beiden *Cyklen* ebenfalls laufen zu lassen. (XXVI, 227)

Der Gedichtzyklus, schon immer von fragwürdiger literarischer Qualität, scheint sich, ganz im Sinne von Varnhagens prophetischem Urteil, selbst begraben zu haben.

Umso bemerkenswerter ist es, dass Keller 1883 die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* in einer gekürzten und überarbeiteten Fassung unter einem ebenfalls leicht gekürzten Titel (*Lebendig Begraben*) in die zwei Gedichtsammlungen aufnimmt, die gegen Ende seiner Schaffens- und Lebenszeit beim Berliner Verlag Wilhelm Hertz erschienen sind. Es handelt sich um die *Gesammelten Gedichte* (1883) und die beiden Lyrikbände seiner *Gesammelten Werke* (1889). Im Folgenden nehme ich diese Kehrtwende Kellers als Ausgangspunkt, um drei Thesen aufzustellen. Erstens: eine Beschäftigung mit Kellers Werk vom Gesichtspunkt des *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* aus lässt aufspüren, dass der Scheintod eine anhaltende und poetologisch grundlegende Thematik von Kellers Dichtung bildet. Zweitens: die Entscheidung Kellers, dieses Gedicht in die *Gesammelten Gedichte* und *Gesammelten Werke* aufzunehmen, belegt, dass der Gedichtzyklus (wie der frühe Band *Gedichte* überhaupt) eine zentrale, symbolische Stellung innerhalb dieser beiden Sammlungen einnimmt. Trotz des makabren Sujets und der zweifelhaften poetischen Qualität ist der Gedichtzyklus für die Absicht einer Gesamtausgabe, Leben und Werk des Dichters darzustellen, unverzichtbar. Drittens möchte ich über eine Lektüre des Gedichtzyklus zeigen, dass die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* schon zum Zeitpunkt ihres Verfassens diese symbolische Funktion innerhalb der *Gesammelten*

⁶ So in Kellers Brief an Heinrich Kurz vom 18. November 1850 (XXVI, 227).

Werke antizipieren. Die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* sind das Werk eines aufstrebenden und frühreifen jungen Dichters, der anlässlich seiner ersten Buchveröffentlichung ein Bildrepertoire aufzubauen versucht, mit dem er den Anspruch absichern will, der Nachwelt ein dichterisches Erbe zu hinterlassen. Für dieses Repertoire ist das Bild des Scheintoten, wie es sich in diesem frühen Zyklus entfaltet und wie es Kellers nachfolgende Werke durchzieht, entscheidend.

2

Erklären lässt sich der Nachdruck des Zyklus in den späteren Werksammlungen zum einen mit der „selektionslosen Aufmerksamkeit“ (Martus 2005, 64) als Leitprinzip der Einordnung von Lyrik in Gesamtausgaben des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, wie es von Steffen Martus herausgearbeitet wurde.⁷ Das Ideal der Werkausgabe als Darstellung der Gesamtheit nicht nur des Werks, sondern vor allem des Lebens eines Schriftstellers – und darüber hinaus, der übergeordneten Einheit von Leben und Werk – gab der Vollständigkeit den Vorzug über Erwägungen der poetischen Qualität. Wie Martus feststellt, ist aus dieser Perspektive der Dichter und nicht das Gedicht das ausschlaggebende Kriterium der Auswahl (2005, 65). Anders ausgedrückt: Das Ideal des Gesamtwerks als Gesamtbild des Autors setzt den Werkumfang an die erste Stelle. Entsprechend ist es die prosaische Sorge um die Größe seiner Gedichtsammlungen, die im Zentrum von Kellers frühesten wie auch späteren Zusammenstellungen steht, welche er im Hinblick auf ihre buchstäbliche Masse konzipiert. Den frühen Band *Gedichte* stellt sich Keller als „schwere Menge“ vor,⁸ während die Vorbereitungen für die *Gesammelten Gedichte* die Frage des Umfangs noch viel deutlicher in den Mittelpunkt stellen: „[I]ch werde [...] meine Sammlung [...] so dick als möglich machen“, versprach Keller 1879 seinem Biografen Jakob Baechtold.⁹ Dieser Aussage und dem Prinzip der „selektionslosen Aufmerksamkeit“ getreu, umfassen die *Gesammelten Gedichte* fünfhundert Seiten – doppelt so umfangreich wie die zeitgenössische Sammlung

7 „An die Stelle der poetische[n] Qualität als primäres Selektionskriterium tritt die Zeit, und die Zeit dient eben der Komplexitätssteigerung durch Nachordnung, auch durch die Abnahme von Selektionsbedarf“ (Martus 2005, 66).

8 Keller an Julius Rudolf Leemann, 16. September 1845 (XXVII, 383).

9 „Etwas Ballast scheint lyrischen Fahrzeugen auf unseren seichten Seen eher gut zu thun, als zu schaden; ich werde darum meine Sammlung auch so dick als möglich machen“ (Keller an Baechtold, 21. November 1879 [XXVI, 289]).

Theodor Storms und nicht weniger als fünfmal so mächtig wie die von Kellers Freund Paul Heyse.

Freilich sind es nicht nur Überlegungen zum Umfang des Bandes, die Keller dazu bewegen, diese frühen Gedichte in die späteren Bände aufzunehmen; sie sollen vielmehr das Gesamtbild von Kellers schriftstellerischem Leben und Schaffen vervollständigen. Die Texte aus dieser frühesten Schaffensperiode dienen, dem Konzept des Gesamtwerks entsprechend, zur Aufzeichnung der Entstehung und Reifung der jugendlichen Dichterstimme. Auch wenn die Reihenfolge der zehnbändigen Ausgabe von Kellers *Gesammelten Werken* von einer biografischen Chronologie seines Werks absieht, sodass der erste Band nicht der Lyrik, sondern der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* vorbehalten ist, sind die frühen Gedichte für das Ideal der Vollständigkeit nicht weniger wesentlich. Der Beitrag, den die Gedichte zum Gesamtbild der *Gesammelten Werke* leisten, zeigt sich unter anderem darin, dass ausgerechnet im neunten Band (und nicht wie üblich im ersten) das Porträt Kellers der Titelseite gegenüber abgedruckt wird. Diese Platzierung des Porträts macht deutlich, dass eben in den Lyrikbänden das Gesamtbild des Autors vervollständigt und die Vereinigung von Leben und Werk gewährleistet werden soll, auch wenn sie erst im neunten und zehnten Band der *Gesammelten Werke* erfolgt. Insofern gehören die *Gedanken* zu den frühen *Gedichten*,¹⁰ die die Entstehung der jugendlichen Dichterstimme überliefern. Die zeitgenössische Kritik der *Gesammelten Gedichte* erkannte diesen sowohl symbolischen als auch biografischen Zweck sofort. Ferdinand Avenarius, Herausgeber des *Kunstwarts*, liest beispielsweise die frühen Gedichte innerhalb der *Gesammelten Gedichte* als Entwicklungsgeschichte des Dichters vom Gefühl zur Vernunft: „Die Anordnung der ‚Gesammelten Gedichte‘ zeigt in Grenzen einen Fortgang von rein lyrischen Schöpfungen zu solchen, in die das Willens- und Verstandesleben mehr und mehr hineinspielt“ (XXV, 58).¹¹

Auch die (meines Wissens) einzige ausführliche Untersuchung der *Gedanken* in Luzius Gesslers Dissertation aus dem Jahr 1964 schreibt den sogenannten drei *Tannen-Gedichten* (die Gedichte vierzehn bis sechzehn der *Gedanken*, die Keller 1851 sogar in seinen zweiten Gedichtband *Neuere Gedichte* aufnahm) nichts Geringeres

10 Ebenfalls aufgenommen wurden die *Sonette*, die *Siebenundzwanzig Liebeslieder* wie auch ausgewählte Stücke aus der Rubrik *Vermischte Gedichte*, darunter der *Poetentodt* und das satirische *Aus ihrem Leben. Dichtung und Wahrheit*.

11 Avenarius ordnet damit den Band *Gesammelte Gedichte* der gleichen breit angelegten biografischen Funktion zu, die Johann Wolfgang Goethes standardtragende Ausgabe letzter Hand bei ihrem Erscheinen im Morgenblatt für gebildete Stände anpries, in der es hieß, die Ausgabe illustriere „des Verfassers Naturell, Bildung, Fortschreiten und vielfaches Versuchen nach allen Seiten hin“ (zit. Martus 2005, 69).

zu als die Erschließung eines idyllischen, kontemplativen Tons, der die Erzählstimme des *Grünen Heinrich* und der *Leute von Seldwyla* präge. Nach Gessler lassen sich die *Gedanken* als Gründungsmoment des Keller'schen Stils verstehen, sodass er mit Verweis auf die siebte Strophe des neunten Gedichts (beginnend mit „Gewiß sind jetzt die Dächer warm beschienen / Vom sonn'gen Lenz, vom jungen Aetherblau“ [XIII, 98]) schreibt: „Hier offenbart sich deutlicher als je das Wesen von Kellers großem Stil. Er ist der Stil eines lebendig Begrabenen“ (1964, 92).¹² Die immense Bedeutung, die Gesslers Argumentation diesen drei Gedichten dabei zuschreibt, zeigt, wie sehr die *Gedanken* letztendlich ihren Zweck, den Reifeprozess des jugendlichen Dichters zu veranschaulichen, innerhalb der *Gesammelten Gedichte* und *Gesammelten Werke* erfüllen: In der frühen Dichtung wird die Stimme des „lebendig Begrabenen“ angelegt, die in der nachfolgenden Prosa ihre Vervollkommnung erfährt.

Damit liefern die *Gedanken* einen Mythos poetischer Selbstfindung, dem Kellers autobiografische Darstellung entgegensteht. Den gerne zitierten autobiografischen Beleg für diesen kritischen Wendepunkt im literarischen Werdegang Kellers bildet ein Brief vom September 1845. Darin kündigt Keller einen Medienwechsel von der Malerei zur Poesie an, der zum Lieblingstopos von Kellers Biografen geworden ist.

Seinem Freund, dem Maler Julius Rudolf Leemann, schreibt Keller von der Wiedererweckung und Neuausrichtung seiner schöpferischen Triebe. Ernüchternd ist jedoch, dass Keller diesen Medienwechsel, den er pointiert als *Verfall* bezeichnet, auf finanzielle Motive zurückführt; über eine Sammlung seiner Gedichte erhoffte er sich nicht zuletzt die Finanzierung künftiger Reisen ins Ausland. Ermöglichen sollte ihm diese Publikation in der Folge nicht nur das Reisen, sondern darüber hinaus den gesellschaftlichen Aufstieg und die Anerkennung als Dichter.

Im Frühling 1843 wachte mein Schöpfungstrieb wieder auf; da ich aber im Malen keinen Trost und Erfolg empfand, verfiel ich unwillkürlich und unbewußt aufs Versmachen und entdeckte höchst verwundert, daß ich reimen könne! Ich machte Gedichte die schwere Menge und faßte den Entschluß, sie herauszugeben, damals nur, um eine Summe zu erschwingen, um nach München zu kehren, wohin alle meine Gedanken noch gerichtet waren. [...] Sie [eine Sammlung] wurde hin und her beguckt und geworfen; endlich hieß es,

¹² Welchen Stellenwert Gessler den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* beimisst, zeigt sich schon im Titel seiner Basler Dissertation, die den Namen des Gedichts für seine gesamte Untersuchung von Kellers Lyrik übernimmt, wobei er die vorzeitige Bestattung als solche nicht thematisiert, sondern sich auf die Naturbilder des Gedichts konzentriert. Gessler blendet das eigentliche Sujet des Gedichts so vollständig aus, dass unklar bleibt, inwieweit er die geradezu perverse Doppeldeutigkeit seiner Behauptung „Die reinste Dichtung entsteht aus der tiefsten Versenkung“ in Bezug auf eine Schilderung des Lebendbegräbnisses wahrnimmt (1964, 89).

ich sei ein „Dichter“, und von da an kam ich in ausgezeichnete ehrenvolle Gesellschaft und begann literarische Studien.¹³

Dem Band *Gedichte* kommt wiederum die Aufgabe zu, ein alternatives Narrativ zu den finanziellen Beweggründen zu liefern, auf die Keller hier die Entdeckung seiner Fähigkeit zum Reimen und seine Wendung zur Poesie zurückführt. Im Folgenden möchte ich demnach die *Gedanken* als Reflexion der medialen Bedingungen für die Entstehung von Dichtung lesen, Bedingungen, die dann über die *Gedichte* hinweg untersucht und variiert werden. Als Mythos eines Werdegangs zum Dichter betrachtet,¹⁴ treten die *Gedanken* als unverzichtbarer Bestandteil nicht nur für die Erstpublikation der *Gedichte*, sondern auch für die *Gesammelten Gedichte* und die *Gesammelten Werke* hervor.

Dies bedeutet freilich nicht, dass das makabre Motiv des Lebendig-Begraben-Seins für meine Lektüre der *Gedichte* nur eine periphere Bedeutung hätte, wie es in der bisherigen Forschung oft zu beobachten ist. Was dieses Gedicht trotz der veralteten Tropen und den fragwürdigen Reimen interessant macht, ist die Entscheidung, ein Sujet in den Mittelpunkt zu stellen, das eher dem Genre der Schauerballade angemessen wäre und damit wenig geeignet scheint, einen Mythos des Dichterwerdens zu entwerfen (das morbide Sujet erinnert in der Tat an Kellers kannibalistische *Ballade vom dürren König*, aber den *Gedanken* fehlt im Gegensatz zur Ballade der rettende Humor). Zeigen möchte ich, dass gerade das Sujet des Gedichts, die Bestattung eines Lebenden, die später von den *Gesammelten Werken* zu leistende Synchronisation von Leben und Werk antizipiert. Wie häufiger in Kellers Werk dient der Scheintod in den *Gedanken* dazu, die Vorstellung der vorzeitigen Erstarrung eines jungen Lebens hervorzurufen. Es wird ein Körper evoziert, der aufgrund seiner Jugend und irrtümlichen Bestattung eine unverwechselbare Ähnlichkeit des Todes mit dem Leben beibehält. In deutlichem Gegensatz zum Pygmalion-Mythos, der für Kellers spätere Werke integral ist und den erotisierten Übergang des Kunstwerks ins Leben darstellt, imaginieren die *Gedanken* den Tod des Dichters als Voraussetzung für das spätere Aufleben des Kunstwerks in Form eines unsterblichen Korpus.¹⁵ Für den

13 Keller an Leemann, 16. September 1845 (XXVII, 383).

14 Da es sich in Kellers Werkpolitik um das Bild eines männlichen Dichters handelt, wird vom Dichter die Rede sein.

15 Für ein vergleichbares Szenario vgl. Mayers Analyse der Figur des König Midas im neunzehnten Jahrhundert als eine Konzeption des Künstlers, der sein Kunstwerk über den eignen Tod erzeugt. Dieser „Gegenmythos“, der ebenfalls auf die Inszenierung des Scheintods bei Keller zutrifft, besteht darin, dass er den Künstler „nicht als Leben schaffend, letztlich prometheisch, annimmt, sondern ihn der Paradoxie aussetzt, dem Leben nur dadurch Dauer in der Kunst und über den Tod hinaus verleihen zu können, daß er dem Leben die natürliche Lebendigkeit ent-

lebendig begrabenen Dichter garantiert die Dichtung die Aufbewahrung, wenn nicht gar Mumifizierung seines dichterischen Erbes. Mit anderen Worten: Das vorzeitige Begräbnis verspricht die Wiederbelebung des eingeschlossenen Dichterkörpers in der Form seines Werks.

3

Die symbolische Bedeutung innerhalb der *Gesammelten Gedichte* und vor allem der *Gesammelten Werke*, die ich den *Gedanken* zuschreiben möchte, lässt sich vor dem Hintergrund Kellers wiederholter Thematisierung des vorzeitigen Begräbnisses deutlicher erkennen. Entgegen jeden Zweifels, den Keller an der poetischen Legitimität des Themas gehabt haben mag, dient ihm das vorzeitige Begräbnis als Konstante seines literarischen Schaffens und weist erstaunlich gleichbleibende Konturen auf. Das Lebendbegräbnis taucht zunächst wiederholt in seinen frühen Gedichtsammlungen auf, wie etwa in der *Winternacht*; es bildet den Wendepunkt der Meretlein-Novelle aus dem *Grünen Heinrich*, wie auch der Novelle *Dietegen*, die 1874 als Teil des zweiten Bandes der *Leute von Seldwyla* veröffentlicht wurde, aber schon viel früher unter einem Titel konzipiert wurde, der das Thema des Scheintods und die potenzielle Wiederbelebung explizit in den Vordergrund stellt: *Leben aus dem Tod*.¹⁶

Im Vergleich mit Poe kann festgehalten werden, dass das Thema bei Keller stark zensiert und moralisierend behandelt wird. So werden die Opfer nicht wie bei Poe aufgrund mörderischer Böswilligkeit, sondern als Folge unglücklicher Umstände lebendig begraben, wobei insbesondere die Nachlässigkeit oder Versäumnisse der behandelnden Ärzte dazu beitragen.¹⁷ Noch wichtiger ist, dass in den Erzählungen, in denen die lebendig Begrabenen entdeckt werden, das schaurige Erscheinungsbild, wie es für Poes Auferstandene charakteristisch ist, völlig fehlt. Im Gegenteil – und diese Beobachtung ist für eine Lektüre der *Gedanken* wegweisend – sind die Opfer bei Keller ausnahmslos Kinder oder Jugendliche an der Schwelle zur Geschlechtsreife, deren kurze Leben beendet werden und deren jugendliche Körper

zieht und es der Ewigkeit der Kunst und des Todes überläßt. [...] Bedeutung und Sinn als Ursprung von Kunst ist nur um den Preis des Lebens zu haben“ (Mayer 1990, 291).

¹⁶ Ergänzen ließe sich hier auch *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wo sich das lebendige Begräbnis vom kindlichen Spiel mit der Puppe zu Beginn der Novelle zum gemeinsamen Tod der beiden Protagonisten steigert.

¹⁷ Beispielhaft dafür sind Meretlein und Dietegen. Obwohl sie Opfer der mörderischen Disziplinierungspraktiken ihrer mittelalterlichen Gesellschaften sind, wird ihr Lebendbegräbnis unmittelbar auf die Nachlässigkeit der behandelnden Ärzte zurückgeführt – ein häufiger Topos in den Berichten über Scheintod.

frei von Verwesungserscheinungen sind, die im neunzehnten Jahrhundert als sicherste Evidenz des einsetzenden Todes galten. Diese Körper zeigen darüber hinaus auch noch keinerlei Zeichen natürlichen Alterns; der vorzeitige Tod erfasst sie auf dem Höhepunkt ihres Lebens. Entsprechend vollzieht das Ereignis des Scheintods in der Meretlein-Novelle und in *Dietegen*, ebenso wie in den *Gedanken*, eine Ästhetisierung, wenn nicht gar eine Erotisierung des fast verstorbenen Körpers, der überwiegend aus der Perspektive eines männlichen Erzählers betrachtet wird. So wird Meretlein durch die Disziplinierungsmaßnahmen der Bildung, die ihrem Körper und ihrer Person auferlegt werden und die in der physischen Gefangenschaft in einem Sarg gipfeln, zeitlebens gequält und schließlich getötet. Sie wird nicht zuletzt deshalb zum Gegenstand dieser disziplinären Maßnahmen, weil ihr Körper ein Lustobjekt für die sie umgebenden Männer bildet. Ihrer Auferstehung aus dem Grab als Jungfrau von leuchtender Strahlkraft wohnt offenkundig ein ästhetisierendes Moment inne: „Und wie im selbigen Moment die Strahlen Phöbi seltsam und stechend durch die Wolken gedrungen, so hat es in seinem gelblichen Brokat und mit dem glitzrigen Krönlein ausgesehen, wie ein Feyen- oder Koboltskind“ (I, 55).¹⁸ Ihr Scheintod wird also als Spiel mit dem Begriff selbst inszeniert: als *Tod*, der einer Szene des *Scheins*, der schimmernden Schönheit weicht.

Ähnlich verfährt die Szene des lebendigen Begräbnisses im Gedicht *Winternacht*, in der die unter der gefrorenen Oberfläche des Sees gefangene Nixe das männliche lyrische Ich, das von Oberhalb der Eisfläche auf sie herabschaut, anfleht, sie aus ihrem eisigen Grab zu befreien. Dabei ist ihr Körper seinem erhabenen, erotischen Blick ausgesetzt: „Dicht ich unter meinen Füßen sah / Ihre weiße Schönheit Glied für Glied“ (XIII, 179). Die Gefangenschaft der Nixe erinnert unmittelbar an die Szene von Annas Bestattung aus dem *Grünen Heinrich*, bei der Heinrich durch die Glasscheibe auf ihren jungen zierlichen Körper blickt und sie noch einmal als Bild fixiert. Ein frühzeitiger Tod, wie im Fall Annas, oder ein vorzeitiges Begräbnis, wie im Falle des Meretleins und der Nixe, konservieren die Körper der jungen Frauen im erotischen Blick des männlichen Ichs.

18 Berndt weist darauf hin, dass der Arzt das Meretlein nicht nur als magisches Geschöpf (als Fee oder Kobold), sondern auch als Verkörperung der Heiligen Jungfrau erkennt. Sie legt weiterhin nahe, dass das Erscheinungsbild des Meretleins sich der Ikonografie der Maria immaculata bedient (Berndt 1996, 172). Nicht zuletzt wegen ihrer Strahlkraft im Moment ihres Todes und ihrer Auferstehung wird das Meretlein als eine Neukonzeption der Figur Mignons gelesen, dessen Tod auf ähnliche Weise den jugendlichen Körper als Kunst- und Lustobjekt des männlichen Blicks designiert. Zu den disziplinarischen und narrativen Versuchen, die erotische Kraft des Meretleins zu zähmen und zu binden, vgl. Downing (2018, 50–52).

Die ästhetische und zugleich moralische Aufladung des Themas wird in *Dietegen* besonders deutlich, wenn Dietegen durch die elektrisierende Kraft der Liebe eines Mädchens namens Küngolt zum zweiten Leben wiedererwacht. Nachdem ihn die sadistische Gemeinde Ruchenstein zu früh vom Galgen heruntergeholt und bestattet hat, wird er wiederbelebt, als Küngolt den Deckel seines Sarges abnimmt und liebevoll auf ihn blickt. Es ist ihm, „wie wenn er im Paradies erwacht wäre“ (V, 194). Seine Auferstehung befreit ihn von seiner schändlichen Geburt, die ihn zu einem trostlosen Leben als Waisenkind verdammt hatte, denn Küngolts Vater nimmt ihn im Anschluss als Adoptivkind in die Familie auf. Auch die darauffolgende Szene unterstreicht die Lesart von der Wiedergeburt im Paradies, in der Dietegen unmittelbar nach seiner Rettung von den Frauen von Seldwyla einschließlich Küngolts und ihrer Mutter auf eine Waldlichtung gebracht und dort mit Blumengirlanden geschmückt und liebkost wird. Während Dietegens Auferstehung anfangs an die Auferweckung des Jünglings von Nain erinnert, wie sie im Lukasevangelium berichtet wird, ist die zweite Szene auf der Waldlichtung eher symptomatisch für Seldwylas Neigung zu dionysischen Exzessen, die den moralischen Niedergang von Küngolts Mutter und anschließend auch Küngolts selbst ankündigen. Dietegens Paradies verwandelt sich zum Schauplatz eines Sündenfalls, von dem in der zweiten Novellenhälfte dann Küngolt erlöst werden muss. Die vollständige Umkehr des Schicksals von Dietegen und Küngolt mündet erneut in eine Szene eines Lebendbegräbnisses. Küngolt erlebt den Tiefpunkt ihres Abstiegs, als sie vom Totengräber des Dorfs in der mausoleumsähnlichen Kammer am Rande des Friedhofs verhaftet wird: „Dietegen ging mit, um zu sehen, wo sie untergebracht würde. Das war in einer offenen kleinen Vorhalle des Hauses, welche unmittelbar an den Totengarten grenzte und von demselben durch ein eisernes Gitter abgeschlossen war“ (V, 230). So wie sie einst Dietegen aus seinem Sarg wiederbelebte, vermögen es nur Dietegens nächtliche Besuche in Küngolts Gruft, ihre Stimmung aufzuheitern und ihre Verbindung zur Welt der Lebenden aufrechtzuhalten.

4

Vor diesem Hintergrund des wiederkehrenden Motivs des Scheintods in Kellers Werk möchte ich auf die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* zu sprechen kommen, die, wie zu zeigen sein wird, vom Werden eines Jugendlichen zum Dichter handeln. Baechtolds frühe Biografie *Gottfried Kellers Leben*, die sich auf mündliche Aussagen des Autors beruft, führt die Entstehung des Gedichts auf einen Auftrag des Zürcher Taphephobikers Leonhard Ziegler zurück. Gegen eine großzügige Menge Weins soll sich Keller bereit erklärt haben, das Gedicht als Warnung an die

Öffentlichkeit zu verfassen.¹⁹ Falls dieser Bericht seine Richtigkeit hätte, würden die *Gedanken* zu einem wachsenden Korpus populärer Texte gehören, die über die Gefahren einer vorzeitigen Bestattung aufklären und außerdem die Notwendigkeit von Leichenhallen belegen sollten, in denen der Leichnam einige Tage unter Beobachtung aufzubewahren sei, um den Tod mit größerer Sicherheit feststellen zu können. Das bekannteste Beispiele für dieses Genre stammt von Kellers Berliner Zeitgenossin Friederike Kempner, Gründerin der „Deutschen Anti-Scheintod-Liga“. Kempners Gedicht *Das scheintote Kind* weist eine Kellers *Gedanken* sehr ähnliche Ausgangssituation auf (Kempner 1964): In beiden Gedichten ruft das noch lebende lyrische Ich aus seinem Grab. Doch im auffälligen Gegensatz zu den pathetischen Hilfescreien von Kempners begrabenem Kind preist die Stimme aus Kellers Gedicht seine Lage als „still und behaglich“ (XIII, 93) und scheint damit den Schrecken, den vermutlich nur ein Lebendig-Begraben-Sein auslösen kann, eher zu lindern, als zu bestätigen. Wenn Ziegler das Gedicht tatsächlich in Auftrag gegeben hat, muss er von dem Ergebnis, das die offensichtliche Grausamkeit der Umstände nahezu verharmlost, schwer enttäuscht gewesen sein. Wahrscheinlicher ist es, dass Baechtolds Biografie sich auch an dieser Stelle gewisse Freiheiten in Bezug auf die relevanten biografischen Tatsachen erlaubt, um das unter dem Verdacht der Geschmacklosigkeit stehende Gedicht von der Person Kellers zu distanzieren.²⁰

Die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* bildeten in der Erstveröffentlichung einen nummerierten Zyklus von neunzehn Gedichten mit unterschiedlich vielen vierzeiligen Strophen und einem variierenden Reimschema. Auf vierzehn Gedichte gekürzt, stark redigiert und mit einer neuen Reihenfolge versehen, wird der Zyklus dann unter dem prägnanteren Titel *Lebendig Begraben* größtenteils in

19 „Über den anderen Cyklus ‚Gedanken eines Lebendig = Begrabenen‘ machte mir Keller folgende Mitteilung. Spitalpfleger Leonhard Ziegler zum ‚Egli‘ (1782–1854), eine in Zürich wohlbekannte Persönlichkeit, besaß nebst einem guten Tokaier eine unüberwindliche Angst vor dem lebendig Begrabenwerden. Er bot dem Dichter eines Tages hundert Flaschen seines edlen Weines an, wenn ihm jener ein allgemein nützlich Gedicht über das Thema verfertige. Keller machte sich ans Werk, wobei freilich etwas ganz anderes herauskam, als der Besteller gewollt hatte“ (Baechtold 1894, 224).

20 Die Tatsache, dass kein handschriftliches Manuskript oder Notizen zu den *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* erhalten sind, erschwert jeden Versuch, Kellers Motivation festzustellen. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass Baechtold hier von einem gewissermaßen unerfüllt gebliebenen Auftrag ausgeht, spricht gegen seine Version bereits die Tatsache, dass die *Gedanken* in den *Gedichten* veröffentlicht wurde und nicht in einer öffentlich zugänglichen Zeitschrift, die für die Aufklärung der Öffentlichkeit über die Gefahren des Scheintods besser geeignet gewesen wäre. Abhandlungen und volkstümliche Gedichte über die allgegenwärtigen Gefahren der Fehleinschätzung des Todes gehörten schließlich zum festen Bestandteil der Massenmedien des neunzehnten Jahrhunderts.

die *Gesammelten Gedichte* und in die bald darauf erschienene Werkausgabe übernommen. Der Begriff Gedanken im Originaltitel gibt jedoch den narrativen und theologischen Bogen des Gedichts vor, denn der Begriff weist auf die Verwandlung des materiellen Körpers in ein geistiges, aus Gedanken bestehendes Wesen voraus. Die Bahn, die der Titel vorzeichnet, ähnelt also der Auferstehungsprophezeiung von Paulus: „Es wird gesät ein natürlicher Leib, und wird auferstehen ein geistlicher Leib“ (1 Kor 15,44); in die Erde gelegt wird der lebende Körper, um ein geistiges, der immateriellen Lyrik zugewendetes Wesen auferstehen zu lassen. Anfangs scheint die Prophezeiung des Titels bereits in Kraft getreten zu sein, wenn das „Ich“ behauptet, sich von seinem materiellen Körper gelöst zu haben: „Ich fühle nicht die Glieder, die erstarrten; / Doch hell und heiter glimmt die Seele mir“ (XIII, 93). Und zumindest die ursprüngliche Fassung des Gedichts löst dieses Versprechen letztendlich ein: Das Gedicht schließt mit der vollkommenen Erlösung des lyrischen Ichs. Entsprechend beginnt das vorletzte Gedicht aus dem Zyklus mit dem Vers: „Ich bin befreit, mein Weh hat sich gewendet“ (XIII, 104).²¹ Die Unfähigkeit des Ichs, sich in dem begrenzten Raum des Sargs zu wenden, wird in der Hinwendung zu seinem zweiten, lyrischen Leben aufgehoben. Das Gedicht schließt dann, nach einer grimmigen Schilderung des Erstickens, die als endgültige Todesursache angegeben wird, mit dem Ausblick auf das himmlische Nachleben: „Matt schlägt das Herz, – bald bricht's – erwartungsvoll –“ (ebd.). Der Zyklus ist auf diese Weise zwar makaber, aber keineswegs spannungsgeladen, denn die Wendung zum Geistigen ist bereits im Titel zu erahnen. Damit wird der moralische, didaktische Auftrag erfüllt, den Varnhagen als einzige Rechtfertigung für einen solchen Stoff ansah: die Verkündigung vom Leben nach dem Tod.

Die Zeit zwischen Beerdigung und dem erlösenden Tod wird dadurch verzögert, dass das lyrische Ich durch die unerbittliche Materialität und Faktizität seiner Umgebung wiederholt gestört wird. Diese Störungen und die Art und Weise, wie sie das Ich zwingen, die damit verbundenen körperlichen Empfindungen zu überwinden oder zu verdrängen, werden in minutiösen, realistischen Details beschrieben. Der Hunger, das Wasser, das vom nassen Boden durchsickert und das Ich feucht werden lässt, das Sägemehl des frisch geschlagenen Holzes, das unter seinem Nacken kratzt („Die Späne knirschen unter dem Genick“ [XIII, 94]), und die Geräusche der Außenwelt unterbrechen permanent den Gedankenfluss des lyrischen Ichs. Zudem lenken diese materiellen und körperlichen Störungen seine Hoffnungen weg von seiner geistigen Erlösung, die den eigentlichen Tod selbstver-

²¹ Die spätere Fassung *Lebendig Begraben* von 1883 ersetzt dagegen diesen frommen Schluss mit Ausblick auf das Jenseits durch eine eher melancholische Reflexion über die Vergänglichkeit: „Fahr' hin, o Selbst! vergängliches Idol, / Wer du auch bist, leb' wohl du, fahre wohl!“ (IX, 147).

ständig voraussetzt und hin zu einer buchstäblichen Auferstehung in diesem Leben.

Die genannten Geräusche außerhalb des Grabes leiten die einzeln nummerierten Gedichte des Zyklus ein, indem sie das lyrische Ich aus dem Schlaf wecken und es zum Sprechen veranlassen. Zunächst ist es das Geräusch der Totengräber, später das eines betrunkenen Küsters und schließlich sind es die Glocken der nahen Kirche. Die Vorwegnahme der Auferstehung als ein von feurigen Gedanken verzehrtes geistiges Wesen – metaphorisch dargestellt im Bild eines Vulkans, der mit seinem Ausbruch das lyrische Ich aus dem Boden hervorschleudert – wird so im Verlauf des Zyklus immer wieder hinausgezögert und gibt Anlass zu den einzelnen Gedichten. In diesem Arrangement dient das Verfassen des Gedichts als Instrument der Affektsteuerung, als Mittel, das Bewusstsein gegen die Gefahren des Schreckens, der Verzweiflung und des Wahnsinns aufrecht zu erhalten: „Halt’ an, o Wahnsinn! denn *noch* bin ich Meister / Und bleib’ es bis zum letzten Odemzug!“ (ebd.). So gesehen bietet der Band *Gedichte* eine konventionelle Darstellung der Dichtung als Überwindung und Sublimierung jugendlicher Gefühlsausbrüche.

Es ist das lyrische Ich als Dichter, dessen abwechselnd buchstäbliches und geistiges Erwachen vorgestellt wird. Das Gedicht beginnt damit, dass das katatonische Ich, sieben Fuß tief begraben, durch die schrecklichen Geräusche des Totengräbers geweckt wird und, anstatt in Panik zu verfallen, seine Beerdigung als Gelegenheit für romantische Ausschweifungen der lyrischen Fantasie erkennt, die ihm in seinem früheren, prosaischen Leben nicht möglich waren.

Ei wie das kracht! – Abscheuliches Geroll
 Von Schutt und Erde, polternden Gebeinen!
 Ich kann nicht lachen und kann auch nicht weinen –
 Es nimmt mich Wunder, wie das enden soll!

Nun wird es still. – Sie trollen sich nach Haus
 Und lassen mich hier sieben Fuß tief liegen;
 Nun, Phantasie! laß’ deine Adler fliegen,
 Hier schwingen sie wol nimmer mich heraus!

(XIII, 93)

Da das lyrische Ich, wie später erklärt wird, ein weitgehend provinzielles Leben führte und zudem bei seiner unromantischen Mutter wohnte, wird das Lebendbegräbnis zur Bedingung der Möglichkeit einer Hinwendung zur Poesie. Um dies zu unterstreichen, gesteht der jungfräuliche Dichter, dessen Gestalt an einen schlafenden Amor oder an Endymion erinnert, dass er früher nicht einmal seiner Geliebten gegenüber Zuneigung äußern konnte; erst in der Abgeschiedenheit von der Welt und von dieser Geliebten gelingt ihm das Sprechen. Die *Gedanken* variiere-

ren damit die Umstände des ihnen unmittelbar vorausgehenden Gedichtzyklus innerhalb der *Gedichte*. In *Siebenundzwanzig Liebeslieder* wird der Liederzyklus vom Verlust und der Beerdigung der Geliebten ausgelöst, an deren Grab das Ich nun sitzt und trauert: „Wohl ergeh' es, Engel, Dir! / Werde licht und lichter! / Ach! Dein Knabe wurde hier / Unterdeß – ein Dichter!“ (XIII, 87).²² In den *Gedanken* ist es dagegen die eigene Bestattung und nicht die der Geliebten, die das dichterische Werden ermöglicht.

Als Erzählung dieser poetischen Selbstfindung zeichnen die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* ein für Keller überraschend asketisches Bild. Der Sarg verbürgt die klosterartige Abgeschlossenheit von weltlichen Dingen, die den Jugendlichen von der kleinlichen Sündhaftigkeit der Gesellschaft trennt – an einer Stelle wird er, wie bereits erwähnt, von dem betrunkenen Küster geweckt, der zu den wütenden Klagen seiner Frau nach Hause kommt. Eben diese Abgeschlossenheit ermöglicht es ihm, sich gegen Ausbrüche des körperlichen Begehrens zu wehren. Stillgestellt, kalt und feucht und vor allem von Dunkelheit umgeben, wird er zum blinden Barden, der unfähig ist, die visuellen Eigenschaften der ihn umgebenden Gegenstände wahrzunehmen. Als er zum Beispiel die Kirchenglocken zum ersten Mal die zwölfte Stunde schlagen hört, stellt er sich die strahlende Sonne vor, merkt dann aber, dass es genauso gut Mitternacht sein könnte – was ihn in Anlehnung an einen der häufigsten Topoi des Scheintodsujets hoffen lässt, dass bald der Totengräber erscheinen und ihn ausgraben könnte: „Zwölf hat's geschlagen – warum denn Mittag? / Vielleicht der Mitternacht ja galt der Schlag, / Daß oben nun die stillen Sterne gehn; / Ich weiß es nicht, ich kann es ja nicht sehn!“ (XIII, 98). In den beiden vielleicht bekanntesten Strophen des Gedichts, die durch die Musik von Othmar Schoeck und die Übersetzung von James Joyce berühmt geworden sind, stillt der Dichter seinen Hunger mit einer Rose, die ihm in die Hand gedrückt wurde und die er jetzt verzehrt.²³ Dabei frustriert ihn seine Unfähigkeit, die Farbe der Blume zu erkennen – ihre Blätter zu „lesen“: „Ich möcht' nur wis-

22 Die folgende Strophe des Gedichts beschreibt die tägliche Arbeit des Dichters als Zwang zum Reimen: „Muß nun reimen früh und spat / Um sein täglich Leben“ (*Nachhall* [XIII, 87]). Der *Nachhall* setzt damit die Gleichsetzung von Poesie mit dem Reim fort, die Keller im brieflichen, autobiografischen Bericht über seiner Wendung von der Malerei zur Poesie festgelegt hatte.

23 Im Januar 1935 besuchte James Joyce in Zürich eine Aufführung des Liederzyklus *Lebendig Begraben*, vom Komponisten Othmar Schoeck vertont. Joyce, der Kellers Werk zuvor als „technically conventional“ abgetan hatte, war von der musikalischen Darbietung offenbar so angetan, dass er sowohl einen Band mit Kellers Gedichten als auch ein deutsch-englisches Wörterbuch von Cassell erwarb, mit dem er dann die beiden Strophen beginnend mit „Da hab' ich gar die Rose aufgegessen“ ins Englische übersetzte: „Now have I fed and eaten up the rose“ (zit. Kereiling 1988, 352). Rückblickend auf die Zürcher Aufführung schreibt Joyce: „I did not know Keller wrote this kind of gruesome-satiric semi-pious verse but the effect of it on an audience is tremendous“ (zit. Kereiling 1988, 351).

sen, ob es eine weiße, / Ob eine rothe Rose das gewesen? / Am letzten Blatt, das spielend ich zerreiße, / Möcht ich es fühlend mit den Fingern lesen“ (XIII, 99). Es ist diese Unmöglichkeit festzustellen, ob die Rose weiß oder rot ist, oder ob die zwölf Glockenschläge Mittag oder Mitternacht anzeigen, die den freien Flug der poetischen Fantasie bedingt. Für die *Gedanken* hat die Dichtung ihren Ursprung in einem Zustand der epistemologischen Ungewissheit, einem Zustand, in dem die Fantasie an die Stelle des Wirklichen treten kann. Entsprechend lässt das lyrische Ich die offene Frage beiseite, ob die verzehrte Rose rot oder weiß war, und stellt sich stattdessen beharrlich idyllische grüne Wiesen und Wälder vor; eine Farbbezeichnung, die sechsmal wiederholt wird. Und da es nicht in der Lage ist, zwischen Mittag und Mitternacht zu unterscheiden, begibt es sich stattdessen in eine fantastische, ästhetische Eigenzeit: „Das ist jetzt eine wunderliche Zeit!“ (XIII, 93).

Es ist nicht lediglich die Bedingung, von der Welt der visuell wahrnehmbaren Eigenschaften abgeschnitten zu sein, sondern auch das nicht geführte Leben, das die Fantasie des Dichters anregt. Immer wieder unterbricht das Ich seine höchst realistische Beschreibung der materiellen Eigenschaften seines Sarges, um sich das Leben vorzustellen, das es hätte führen können. Die umfangreichste dieser Fantasien macht den Baum, aus dem sein Sarg gefertigt wurde, zur Hauptfigur. In der Einsamkeit wird der Sarg und vor allem dessen Holz sowohl zum Gesprächspartner als auch zum Helden der Verse. In den Gedichten vierzehn bis sechzehn (den sogenannten *Tannen-Gedichten*) trauert das Ich um den vorzeitigen Abbruch des jungen Lebens der Kiefer und imaginiert alternative abenteuerliche und ruhmreiche Lebensgeschichten: einmal als Schiffsmast („Viel besser wär’s, zerschnittner Tannenbaum, / Du ragtest als ein schlanker Mast empor“ [XIII, 100]), einmal als Sitzplatz für Waldvögel, einmal als Weihnachtsbaum und zuletzt als patriotischer Freiheitsbaum. Die beiden letztgenannten Visionen knüpfen an die Kindheitserinnerungen des lyrischen Ichs an und verweben so sein eigenes Leben mit dem des Baumes. Das nicht geführte Leben wird zum Stoff von fantastischen und heroischen Lebensgeschichten, die eines Dichters würdig sind, im Gegensatz zu der zuvor alltäglichen Existenz des lyrischen Ichs.

5

Wie bereits erwähnt, dienen die Holzbretter dem im Werden begriffenen Dichter in Abwesenheit einer Familie oder einer Geliebten als Held seiner lyrischen Ausschweifungen. Das Holz gewinnt einen zweiten Zweck, wie das Gedicht beiläufig

andeutet, als Schreibunterlage für die Komposition der *Gedanken*. In einer der merkwürdigsten Strophen findet der Dichter Zahnstocher und Bleistift in seinen Taschen:

Sie haben mir, als sie der Tod belogen,
Wie's scheint, die Sonntagsweste angezogen:
In ihren Taschen fand ich einen alten
Zahnstocher und ein Bleistift aufbehalten.

(XIII, 95)

Während der Zahnstocher angelegt ist, um einen satirischen Kontrast zu dem Schwert zu bilden, das die Beerdigungen vergangener Helden begleitet, lädt der Bleistift dazu ein, die Strophe als Darstellung einer Schreibszene zu lesen. Als solche leistet das Gedicht eine Reflexion über die medialen Bedingungen vom Werden des Dichters. Während die *Gedanken* als lyrischer Text immer wieder Mündlichkeit suggerieren, sodass sich beispielsweise die Stimme des Dichters in die Kakophonie der ihm umgebenen Geräusche einreihet und ihr Verstummen am Schluss des Gedichts mit nicht weniger als drei Apostrophen anklingt („Matt schlägt das Herz, – bald bricht's – erwartungsvoll“ [XIII, 104]), stellt der Bleistift zusammen mit den Holzbrettern, die dem Dichter als einzige Schreibfläche zur Verfügung stehen, das dichterische Werden als genuin schriftliche Tätigkeit dar. Die begrenzende Oberfläche des Sarges wird zum Medium für die Aufzeichnung und Erhaltung der dichterischen Mitteilung. Vor dem Hintergrund der Medienkultur des neunzehnten Jahrhunderts, in der die Lyrik offenkundig nicht ausschließlich oder gar primär über mündliche Sprache, sondern vor allem über Druckmedien zirkuliert, versucht Keller in den *Gedanken* eine neue Genealogie der Gattung zu entwerfen. Diese Genealogie imaginiert den Dichter nicht als blinden Bard, der sich an eine um ihn versammelte Gemeinschaft wendet, sondern bindet seinen Ursprung an das dauerhafte Medium der Schrift. Die Langlebigkeit der materiellen Schreibfläche wirkt dann als Garant, dass das Leben des Gedichts über das seines jungen, einsamen und bald verstorbenen Autors hinausgeht, und befreit den Dichter so von der Notwendigkeit eines unmittelbaren Publikums, das entweder aus seiner Geliebten, seiner Familie oder einem Kreis seiner Zeitgenossen bestehen müsste – Gemeinschaftsformen, die ihm sämtlich nicht zur Verfügung stehen. Ist die Dichtung auf diese Weise neben seinem idealerweise mumifizierten Körper aufgezeichnet, kann die Rezeption bis zur Exhumierung verschoben werden. Die „wunderliche Zeit!“ (XIII, 93), in der sich der Dichter befindet, ist die Zeit des Aufschubs in eine posthume Ewigkeit. Die *Gedanken* halten schlussendlich weder an der Möglichkeit fest, in diesem Leben gerettet zu werden, noch an der Möglichkeit eines Auferstehens im Jenseits; auferstehen wird der Dichter vielmehr durch diejenigen, die sein geschriebenes Wort lesen oder rezitieren. Der Gedichtzyklus projiziert somit eine zukünftige Mündlichkeit, die das ursprünglichere,

geschriebene Wort voraussetzt – eine Neukonzipierung der Gattung Lyrik angepasst an die medialen Realitäten des neunzehnten Jahrhunderts.²⁴

Die Vorstellung des Dichters von der aufgeschobenen Auferstehung seiner Schrift, die dann, einer Gesamtausgabe seiner Werke ähnlich, das Bild des Dichters auf dem Höhepunkt seiner jugendlichen Vitalität und dichterischen Kräfte überliefert, gewinnt zusätzliche Kontur in einer früheren Strophe, in der das lyrische Ich träumt, sein Spiegelbild vor Augen zu haben. Anstatt an das diverse Angebot von neuartigen Apparaten des neunzehnten Jahrhunderts zu denken, die es demjenigen, der lebendig begraben wurde, ermöglichen sollten, notfalls mit der Außenwelt zu kommunizieren, stellt sich das Ich der *Gedanken* einen mit Spiegeln ausgestatteten Sarg, in denen das grimassenhafte Porträt des lebendigen Leichnams abgebildet und bewahrt wird.

In's Innre jedes Sarges sollte man
Hell von Metall'nen Spiegel schlagen an,
Der, wie man sagt, in tiefster Dunkelheit
Getreu die Leichenzüge konterfeit.

(XIII, 95)

Zum Zeitpunkt seiner Exhumierung würde die Sonne den „[r]ost[igen]“ Spiegel verjüngen und ein Porträt erhellen, das, wie das Ich nicht ohne satirischen Unterton andeutet, „Licht und Leben und die Jugend“ ausstrahlt; ein „Kunstschatz“ von unzähligen „Perlen einer Todtengallerie“ (ebd.).

Zwei weitere Gedichte aus dem Band *Gedichte* verdeutlichen, dass die *Gedanken* den Scheintod in Szene setzen, um den Dichter in seiner Jugend zu konservieren und seine Rede für eine noch kommende Zeit aufzubewahren. Das hier gezeichnete Verhältnis zwischen Leben und Werk und der intendierte Umgang mit dem dichterischen Nachlass kontrastieren beispielsweise mit der Darstellung im Text *Poetentod*. Kernstück des Gedichts ist eine Szene der Nachlassverwaltung – ein weiteres Indiz dafür, dass Keller den Band *Gedichte* nicht nur im Hinblick auf seine unmittelbaren finanziellen Sorgen verfasst und gesammelt hat, sondern auch in einem frühzeitigen Vorgriff auf die Frage nach dem Nachlass und vor allem dem Nachleben dichterischen Schaffens. Die Szene des *Poetentod* zeigt den renommierten Dichter auf dem Sterbebett liegend, umgeben von Frau und Familie. Doch im

24 Bergengruen zeichnet eine ähnliche Denkfigur in Jean Pauls *Siebenkäs* nach. „Dem Leser wird mitgeteilt,“ schreibt Bergengruen, „daß seine Seele ‚statt seines bald verfliegenden Körpers‘ die eigenen literarischen Texte [...] als neue Heimat vorzöge, also von nun an ‚in den Papieren wohnte‘“ (2005, 133–134). Bergengruen kommt zum Schluss, dass „der selbst verfaßte literarische Text“ so zum „neue[n] himmlische[n] Körper und Ersatz für den irdischen“ avanciert (2005, 134). Kellers *Gedanken* vollziehen dieselbe Sublimierungsbewegung vom Körper zum Text hin mit der zusätzlichen Bedingung des Scheintods.

Gegensatz zum hoffnungsvollen Schluss der *Gedanken*, der sich auf die Wiedergeburt des Dichters in der Lektüre seines aufgezeichneten Wortes freut, ist das Stimmungsbild vom *Poetentod* dezidiert melancholisch; das im Text ubiquitäre Bild des erlöschenden Lichts prophezeit die vollständige Zerstörung von Werk, Leben und Ruhm des Dichters. Das Gedicht stellt das Testament des Dichters dar, der die Zerstörung zahlreicher zurückgelassener Manuskripte anordnet. Seiner Familie befiehlt er, den Nachlass, seinen Rosengarten und seinen Hausrat zu vernichten („Gebt jenen Band verblichner Schrift den Flammen, / s'ist meiner Jugend greller Widerschein“ [XIII, 147]), und empfiehlt seinem Sohn zu guter Letzt selbst, das Dichten zu unterlassen und das praktische Leben eines Handwerkers aufzunehmen.²⁵ „Der Ruhm wallt mit dem Leichenzug hinaus“ (XIII, 146), schwärmt er. Eben weil dieser Poet innerhalb seines langen Lebens Ruhm und Ansehen erlangt hat, bedeutet sein Tod nichts Weiteres als das Erlöschen von beidem, ein Erlöschen, das sich in der Zerstörung seines *Nachlasses* buchstäblich materialisieren soll. Da der junge Dichter der *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen* dagegen erst durch die vorzeitige Beerdigung sein Können als Dichter entdecken konnte, steht sein Ruhm noch bevor. Seine Stimme wird zum ersten Mal in der posthumen Lektüre seines auf dem Sarg aufgezeichneten Nachlasses zu hören sein.

Eine zweite Reihe von Bildern, die eng mit den *Gedanken* verbunden sind, stammt erstaunlicherweise aus dem antikatholischen Sonett *Reformation* in dem die tote Hand einer Mumie die Körner als Sinnbild und Medium einer zukünftigen Auferstehung umklammert.

Im Bauch der Pyramide tief begraben,
In einer Mumie schwarzer Todtenhand
War's, daß man alte Waizenkörner fand,
Die dort Jahrtausende geschlummert haben.

Und prüfend nahm man diese seltnen Gaben
Und warf sie in lebendig Ackerland;
Und siehe da: die gold'ne Saat erstand,
An der sich Herz und Auge konnt' erlaben!

²⁵ Für die 1883 erfolgte Veröffentlichung des Gedichts in den *Gesammelten Gedichten* stärkt Keller vor allem diese Anordnung, den Nachlass zu vernichten, indem er zwischen dem „Werk“ und dem „Wust“ der Schriften des Dichters unterscheidet: „Werft jenen Wust verblichner Schrift ins Feuer, / Der Staub der Werkstatt mag zu Grunde geh'n! / Im Reich der Kunst, wo Raum und Licht so teuer, / Soll nicht der Schutt dem Werk im Wege steh'n!“ (X, 127). Für eine Besprechung dieser beiden Ausgaben des *Poetentods* im Kontext von Kellers Politik der Nachlassverwaltung vgl. Behrs (2013, 80–108).

So blüht die Frucht dem späten Enkelkinde,
Die mit dem Ahnen schlief in Grabesschooß; –
Das Sterben ist ein endlos Auferstehen.

Wer hindert nun, daß *wieder* man entwinde
Die Kirche Mumienhand, was sie verschloß:
Das Wort des Lebens, wieder es zu säen?

(XIII, 57)

Während in der letzten Strophe deutlich wird, dass das Korn für Gottes Wort steht, erinnert das Bild der Mumifizierung an den Dichter der *Gedanken*, der sein Wort aufgrund der Beisetzung ebenfalls für eine zukünftige Zeit bewahrt. Im Falle der *Gedanken*, bei denen das Wort von keiner göttlichen Garantie getragen wird, lebt die Schrift stattdessen von der jugendlichen Vitalität des Dichters, der seine Lebenskraft seinem Kunstwerk vermachte. Auf dem jugendlichen Höhepunkt des Lebens verkörpert seine Sprache eine vitale Kraft, die sie für die ferne Zukunft der Exhumierung aufbewahren wird. Keller nimmt also die seltsamen Klagen dieses Opfers eines Scheintods in seine späteren Werkausgaben auf, ein Gedicht, das zwei Jahrhunderte lang von der Keller-Forschung nahezu totgeschwiegen werden sollte, damit man es eines Tages werde ausgraben können, um das Porträt des jungen, vitalen Dichters zu vervollständigen.

Literatur

- Amrein, Ursula. „Todesfiguren. Zur Begründung des Realismus bei Gottfried Keller“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin: De Gruyter, 2008. 63–86.
- Ariès, Philippe. „The Living Dead“. *The Hour of Our Death*. Oxford: Oxford University Press, 1981. 396–406.
- Baechtold, Jakob. *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*. Bd. 1. 1819–1850. Berlin: Wilhelm Hertz, ²1894.
- Behrs, Jan. *Der Dichter und sein Denker. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*. Stuttgart: S. Hirzel, 2013.
- Bergengruen, Maximilian. „Vita longa. Transformationen einer theosophischen Denkfigur. Jean Pauls *Siebenkäs* und Novalis' *Europa-Rede*“. *Romantische Religiosität*. Hg. Alexander von Bormann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 133–148.
- Berndt, Frauke. „Das Meretlein“. Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*. *Historismus und Moderne*. Hg. Harald Tausch. Würzburg: Ergon, 1996. 161–180.
- Bondeson, Jan. *Buried Alive. The Terrifying Story of Our Most Primitive Fear*. New York: Norton, 2001.
- Downing, Eric. *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought 1850–1940*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

- Gessler, Luzius. *Lebendig begraben. Studien zur Lyrik des jungen Gottfried Keller*. Einsiedeln: Waldstatt, 1964.
- Kempner, Friederike. „Das scheintote Kind“. *Die sämtlichen Gedichte der Friederike Kempner*. Hg. Eiger Blühm, Lutz Mackensen. Bremen: Carl Schünemann, 1964. 44–45.
- Kereiling, Jean L. „A note on James Joyce, Gottfried Keller, and Music“. *James Joyce Quarterly* 25.3 (1988): 349–356.
- Martus, Steffen. „Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert“. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hg. Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger. Bern: Peter Lang, 2005. 61–93.
- Mayer, Mathias. „Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64.2 (1990): 278–310.
- Poe, Edgar Allan. „The Premature Burial“. *Poetry and Tales*. Hg. Patrick F. Quinn. New York: Library of America, 1984. 666–679.

Biobibliografische Informationen

Vera Bachmann, Dr. phil. Akademische Rätin als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur der Universität Regensburg. Aktuelle Publikationen: „Schicksal in Raten. Teil und Ganzes in Stifters *Abdias*“. *Stifters Mikrologien*, hg. Davide Giuriato und Sabine Schneider (2019); zus. mit Michael Fleig u. a. (Hg.): *Staunen – Rechnen – Rätseln. Explorationen des Medialen* (2023).

Nicolas Detering, Dr. phil. Professor für Neuere deutsche Literatur und Komparatistik am Institut für Germanistik der Universität Bern. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Daniela Blum u. a. (Hg.): *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (2022); *Die Kunst der Einfalt. Märtyrer und Legenden im bürgerlichen Zeitalter der Literatur* (2023).

Yahya Elzaghe, Dr. phil. Professor für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Bern. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Ulrich Boss und Florian Heiniger (Hg.): *Matriarchatsfiktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts* (2018); *Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit* (2019).

Davide Giuriato, Dr. phil. Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Sabine Schneider (Hg.): *Stifters Mikrologien* (2019); *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne* (2020).

Aglaia Kister, Dr. phil. Postdoktorandin am Institut für Germanistik der Universität Bern. Aktuelle Publikationen: *Fragile Balance. Schwindelerfahrungen und Gleichgewichtsideale im Werk Thomas Manns* (2020); „Aus dem Selben und Gleichen das immer Neue“. *Wiederholung und Differenz in Thomas Manns Josephsromanen* (2020).

Malika Maskarinec, Dr. phil. Assistenzprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Bern. Aktuelle Publikationen: *The Forces of Form in German Modernism* (2018); (Hg.): *Truth in Serial Form. Serial Formats and the Form of the Series, 1850–1930* (2023).

Cornelia Pierstorff, Dr. phil. Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Frauke Berndt (Hg.): *Realismus/Realism. Themenheft: figurationen* (2019); *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe* (2022).

David Pister, Dr. phil. Oberassistent am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: *Leidensverträge. Masochistische Konfigurationen in der modernen Literatur* (im Erscheinen).

Peter Stocker, Dr. phil. und MLaw. Projektleiter am Robert Walser-Zentrum in Bern; Mitherausgeber der HKKA. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Kurt Lüscher u. a. (Hg.): *Robert Walsers Ambivalenzen* (2018); zus. mit Lucas Marco Gisi u. a. (Hg.): *Robert Walser. Werke. Berner Ausgabe* (seit 2018).

Nathan Taylor, Ph.D. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Nicolas von Passavant (Hg.): *Monika Rinck. Poesie und Gegenwart* (2023); „Gespenstische Gegenständlichkeit am Ende der Romantik. Wertformalismus als Lektürepraxis“. *Umstülpen. Zur Praxis materialistischer Literaturinterpretation*, hg. Florian Kappeler und Roman Widder (2023).

Gabriel Trop, Ph.D. Associate Professor of German und Adjunct Associate Professor of Comparative Literature am Department of Germanic & Slavic Languages and Literatures der University of North Carolina at Chapel Hill. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Edgar Landgraf und Leif Weatherby (Hg.): *Posthumanism in the Age of Humanism. Mind, Matter, and the Life Sciences after Kant* (2018); „Hemsterhuis as Provocation. The German Reception of his Early Writings“. *The Early Writings of François Hemsterhuis, 1762–1773*, hg. Jacob van Sluis und Daniel Whistler (2022).

Erica Weitzman, Ph.D. Associate Professor am Departement of German der Northwestern University. Aktuelle Publikationen: *At the Limit of the Obscene. German Realism and the Disgrace of Matter* (2021); „Realismus und Materie (Schelling, Ludwig und die Folgen)“. *Umstülpen. Zur Praxis materialistischer Literaturinterpretationen*, hg. Florian Kappeler und Roman Widder (2023).

Sandro Zanetti, Dr. phil. Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Zürich. Aktuelle Publikationen: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten* (2022); *Was bleibt, was kommt? Die Zeit der Literatur* (2023).

Cornelia Zumbusch, Dr. phil. Professorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Frank Fehrenbach u. a. (Hg.): *Form- und Bewegungskräfte in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (2021); *Was keine Geschichte ist. Literatur und Vorgeschichte im 19. Jahrhundert* (2021).