

**DER NATURBEGRIFF
IM WERK GOTTFRIED KELLERS**

TOPIK DER NATUR, MATERIALISMUS, MIMESIS

DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT
ZU TÜBINGEN

VORGELEGT
VON
RAINER WÜRGAU
AUS
MURRHARDT

1970

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs Neuphilologie
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter:	Prof. Dr. Richard Brinkmann
Mitberichterstatter:	Prof. Dr. Hermann Bausinger
Dekan:	Prof. Dr. Hermann Bausinger
Tag der mündlichen Prüfung:	20. Februar 1969

INHALTSÜBERSICHT

EINLEITUNG

- „Natur“ – Begriff und Äquivokation 5
- Gesellschaftlicher Gehalt des Naturbegriffs 12
- Philosophische Kritik und Literaturkritik – Methode und Programm der Untersuchung 20

(A) TOPIK DER SCHÖNEN UND DER SCHRECKLICHEN NATUR

I. Lichtmetaphorik und Topos „Buch der Natur“

- Naturtheologisches Gut des 17. und 18. Jh. 26
- Physiognomik bei Lavater und Keller 32
- Weltalterlehrer und Natur-Geschichte 34
- Lichtenbergs materialistische Physiognomik 37
- Natur-Chiffre in der Romantik 39
- Kellers Absage an die *correspondence* 43

II. *Locus amoenus* und *locus terribilis*. Stoffwechselmetaphorik

- Geschichtslose Naturschönheit – Schrecken der geschichtlichen Natur 51
- Kellers geschichtlicher *locus amoenus* 56
- Katastrophenaspekte des Organischen im Naturbild des 19. Jh. 66

(B) INTERPRETATION DES SINNGEDICHTS – EMANZIPATION DER GESCHLECHTER UND NATURWISSENSCHAFT

I. Topos „Frau als Natur“

- Das *Sinngedicht* als Rebus und die Suche nach dem Schlüssel 72
- Die Frauenschicksale der *Sinngedicht*-Novellen 76
- Utopien des Geschlechterverhältnisses bei Keller und Bachofen 95
- Gegen idealistische Interpretationen des *Sinngedichts* 102

II. Wissenschaft des *Sinngedichts*

- Licht und Labyrinth – Metaphern der empirischen Methode 109
- Idiosynkrasie und Sympathie als Momente des Erkennens 113
- Dialektik der Desanthropomorphisierung 120

(C) VERSUCH ÜBER MIMESIS**I. Begriff der Mimesis 129**

Abbild und Zeichen. Zur Malergeschichte im *Grünen Heinrich* 129

Anmerkungen zu *mimesthai* = *durch Tanz zur Darstellung bringen* 139

II. Das Gestische im Kunstwerk 151

Linearer Duktus versus Konstruktion. Zur Römer-Episode 151

Produktion von Ähnlichkeit in der modernen Kunst 161

Bohème, Mimus, Theatralik, Posse, Komödie 168

Übersetzung gestischer Momente bei Keller 176

III. Zur Vorgeschichte der Moderne im 19. Jahrhundert

Eriksons Rede – Antizipation des Expressionismus? 186

Warencharakter und ästhetischer Schein 191

IV. Schluß

Absage an Naturidolatrie und kulturkonservative Technikfeindschaft in Kellers
Spätwerk 200

ANHANG

Nachweise und Anmerkungen 207

Verzeichnis der zitierten und in Anmerkungen verwendeten Literatur 229

Lebenslauf 239

REGISTER

Personen und Werke 240

EINLEITUNG

Befragt über sein Verhältnis zur Natur, sagte Herr K.: „Ich würde gern mitunter aus dem Haus tretend ein paar Bäume sehen. Besonders da sie durch ihr der Tages- und Jahreszeit entsprechendes Andersaussehen einen so besonderen Grad von Realität erreichen. Auch verwirrt es uns in den Städten mit der Zeit, immer nur Gebrauchsgegenstände zu sehen, Häuser und Bahnen, die unbewohnt leer, unbenutzt sinnlos wären. Unsere eigentümliche Gesellschaftsordnung läßt uns ja auch die Menschen zu solchen Gebrauchgegenständen zählen, und da haben Bäume wenigstens für mich, der ich kein Schreiner bin, etwas beruhigend Selbständiges, von mir Absehendes, und ich hoffe sogar, sie haben selbst für die Schreiner einiges an sich, was nicht verwertet werden kann.“

„Warum fahren Sie, wenn Sie Bäume sehen wollen, nicht einfach manchmal ins Freie?“ fragte man ihn. Herr Keuner antwortete erstaunt: „Ich habe gesagt, ich möchte sie sehen aus dem Hause tretend.“ (Herr Keuner sagte auch: „Es ist nötig für uns, von der Natur einen sparsamen Gebrauch zu machen. Ohne Arbeit in der Natur weilend, gerät man leicht in einen krankhaften Zustand, etwas wie Fieber befällt einen“.

Bertolt Brecht ¹

„Natur“ – Begriff und Äquivokation

Wer eine Darstellung des Naturbegriffs bei Gottfried Keller als Untersuchung über das Verhältnis von Literatur, Dichtung und Natur deklarierte, im selben Ton und mit demselben Anspruch, mit dem Arbeiten über das Verhältnis von Literatur und geschichtlichen, Literatur und gesellschaftlichen Gegenständen, auch Literatur und Naturwissenschaft angekündigt werden, verursachte Mißverständnis. Er müßte sich fragen lassen, ob er über Naturlyrik oder dichterische Landschaftsschilderung gearbeitet habe. Bejahte er, so wäre sein Thema wohl ausgewiesen: als geistesgeschichtliches in einem ziemlich genau eingegrenzten Sinne, als historische Beschreibung von Naturbildern, dichterischen Naturauffassungen. Eben darum aber bliebe an ihm der Makel des Obsoleten haften: es paßte nicht so recht in den Rahmen

avancierter Forschungsprobleme; und vielleicht wäre das Maß dieser Obsoleszenz eben das Maß des Veraltens von Naturlyrik. Wehrte sich der Befragte aber gegen diese Unterstellung, insistierte er darauf, daß er etwas Zeitgemäßes getrieben habe, etwa Realismustheorie, so stieß die Wahl seines Titels „Literatur und Natur“ auf Ablehnung. Nicht zu Unrecht: Seit den Auseinandersetzungen, die die Programmatischer des Naturalismus mit klassizistischer und spätrömischer Poetik und mit idealistischer Ästhetik führten, lautet das zentrale, problemreichste Thema „Literatur und Wirklichkeit“, gesellschaftliche, historische Realität; wurde das andere, „Dichtung und Natur“ an den Rand gedrängt und entspannt. Die Literaturwissenschaft setzt sich mit der alten poetischen Forderung der Naturnachahmung „nur“ historisch auseinander. Eher bilden die Erben dieser Poetik, Widerspiegelungsästhetik, Nachahmungspoetik allgemein, Mimesis- und Realismustheorie, versprechende Forschungsgegenstände. „Natur“ gerade in „Naturalismus“ steht für Wirklichkeit und das heißt bereits: für die in sich selbst problematische, für die vom erkennenden, dichtenden, erzählenden Subjekt problematisierte Realität; nicht für das, was am Rande der Zivilisation weiterexistiert, was sich aus den großen Städten zurückzieht: Natur. Die Äquivokation von Natur und Landschaft und dem, was mit Landschaft assoziiert wird: – Bäume, Kühe, heitere Gefühle bei der Ankunft, allerlei Zurückgebliebenes und Retardierendes, auch Erdbeben, Naturkatastrophen und vielleicht noch die Institution des Natur- und Landschaftsschutzes, – diese Äquivokation ist vollkommen. Was über sie hinausgeht, fällt schon in ein anderes Fach. Und auf dieses kam es von literarischen Programmatischer vor allem an, als sie sich Naturalisten nannten: die Naturwissenschaft.

Vom methodologischen Selbstverständnis der Naturwissenschaft aus läßt sich aber von Natur, als dem Gegenstand dieser Wissenschaft, kein Begriff mehr bilden. Das heißt, wesentliche Kriterien der Begriffsbildung fallen dahin. Natur als Gegenstand der Naturwissenschaft läßt sich nicht mehr identifizieren, es sei denn als Summe einzelner identifikatorischer (quantifizierender) Akte. Aber diese Summe ist infinit. Als bloßer „Inbegriff“ läßt Natur sich weder mehr subsumieren, unter ein *genus proximum* bringen, noch deduzieren, durch die Bildung einer spezifischen Differenz, sondern einzig tautologisch bestimmen, als Gegenstand der Naturwissenschaft. Gegenstand naturwissenschaftlicher Methoden ist das Faktische, das Gegebene, oder in der Sprache des Positivismus, was der Fall ist. Anstelle des Begriffs Natur, anstelle eines Identischen setzt die Naturwissenschaft die operationelle Anweisung: zu Identifizierendes. In dieser Anweisung spiegelt sich die scharfe Trennung von Subjekt und Objekt wider, das philosophische Hauptkriterium der naturwissenschaftlichen Methode.

Die Begriffe Realität, Wirklichkeit sind stark in den Bann des naturwissenschaftlichen „Begriffs“ der Faktizität gezogen worden. Sie haben sich ihrer metaphysischen Tradition entäußert und ihren Begriffscharakter abgestreift. Niemand denkt bei „Realität“ mehr an die scholastischen Realien, die geistigen Wesenheiten, wenige bei „Wirklichkeit“ an Hegels dialektische Bestimmung des Wirklichen als des Vernünftigen und des Vernünftigen als des Wirklichen. Zwar spielen diese begrifflichen Charaktere noch eine semantische Rolle: auch heute wird kein Positivist etwas dagegen haben, wenn man einen, der sich den harten Tatsachen

anpaßt, vernünftig heißt; im Wesentlichen ist jedoch ihre philosophische Geschichte erloschen. Anders verhält es sich bei „Natur“. Metaphysische Tradition und ontologische Würde sind aus diesem Begriff nicht so restlos geschwunden. Er lebt ein Doppelleben als Äquivokation „Landschaft“ und „Gegenstand der Naturwissenschaft“. Ja mehr: Die Naturalisten – und damit sind nicht die literarischen Programmierer allein gemeint, sondern die Exponenten des philosophischen Naturalismus, der in Deutschland mit Feuerbach einen Aufschwung nahm – führten ihn im Wappen, weil er zwar ihre Sehnsucht nach einer realitätsgerechten, unterscheidungskräftigen, eben naturwissenschaftlichen Weltanschauung und Literatur ausdrückte, zugleich aber das Unverrückbare, Vertrauenerweckende bezeichnete, mit anderen Worten, weil er Reste seiner traditionellen metaphysischen Bestimmung mit sich führte: Natur als Substanz, Weltgrund. Diese Bestimmung setzte eine Qualität. In Natur als Substanz ist ihre umfassende Einheit mitgedacht. Und als tragende und regelnsetzende ist die identische Natur selbst begrifflichen Wesens: Natur ist Vernunft. Keine philosophische Definition hat sich der Verkehrssprache so offen und tief eingepreßt wie die Gleichung natürlich = vernünftig. –Dieser Naturbegriff oder diese Begriffsnatur war der eine Pol des aufklärerischen Denkens. Er stand in lebendiger Spannung zum Vernunftbegriff, als dem andern Pol. Die aus theologischer Bevormundung sich emanzipierende Philosophie dachte Vernunft als subjektive, als so beschaffen, daß sie ohne Leitung eines andern auskommen und sich zu entfalten vermochte. Subjektive Vernunft arbeitete sich ab an den überkommenen Gestalten der objektiven Vernunft – der Wahrheit als einem vom Subjekt unabhängigen Bestehenden – und löste sie in mannigfaltiger Weise auf. „Subjekt als System“, aber auch „Natur als Vernunft“, d. h. gesetzhafte und systematisch gegliederte Natur gegenüber der dämonischen, verworrenen, unbegreiflichen, waren Weisen dieser Auflösung: Gestalten der objektiven und der subjektiven Vernunft zugleich.²

Das von der methodenkritischen Erfahrung der Naturwissenschaft ausgehende Bewußtsein hat die gespannte Einheit von subjektiver und objektiver Vernunft sehr bald wieder aufgelöst. So verwirft der Positivismus die Kantsche Kategorie der Substantialität, ja die ganze Kategorientafel als Metaphysik. Mit der Ersetzung des Begriffs, des Begreifens durch operationelle Anweisungen siegten Gestalten der subjektiven Vernunft. Mit dem philosophischen Naturalismus, in dem noch einmal, wenn auch sehr geschwächt, die Spannung von subjektiver und objektiver Vernunft erschien, nahm eine Gestalt autonomer Philosophie Abschied. Nach ihm begriff Philosophie sich immer mehr als Verbündete, ja Hilfskraft des naturwissenschaftlichen Forschens. An die Stelle des philosophischen Naturalismus traten Naturalismen, die das Verhältnis von Natur und Vernunft allenfalls als das zweier Verschworener sahen: Vernunft als Waffe im Kampf ums Dasein ist wohl auch „naturwüchsige“ Vernunft, aber nicht mehr objektive, sondern instrumentell-subjektive. Der Gedanke an eine mögliche Übereinstimmung von Subjekt und Objekt, an die Objektivierung von Vernunft, die den Kampf ums Dasein überflüssig machte, ist aus dieser Konzeption vollständig geschwunden. – Der besondere Tonfall mit dem der philosophische Naturalismus sprach: der des Naturvertrauens und der Hoffnung auf ein Mitwirken der Natur bei der Verwirklichung von Vernunft, der Hoffnung vor allem, daß Natur auch über ihre bloße Geltung

als Gegenstand der Naturwissenschaften hinaus etwas für das menschliche Leben bedeute, wurde abgedrängt in den Bereich der Äquivokation von Natur und Landschaft, jenem Harmlosen und zugleich leicht Unheimlichen am Rande der Wirklichkeit. Auch Philosophien, die gegen die Absorption des Denkens durch die naturwissenschaftliche Methodik protestierten, eigneten sich diesen Tonfall an. Zugleich ließen sie jedoch den Naturbegriff im Sinne der Begriffsnatur, der Natur als Vernunft fallen. Unter dem Titel des Willens zum Leben, zur Macht, der libidinösen und destruktiven Triebe wurde Natur gleichbedeutend mit dem Unvernünftigen; freilich nicht dem schlicht Vernunftunfähigen. Unter dem Namen der Lebenskräfte und -ströme, des archaischen Seelengrundes, der dämonischen und mythischen Gewalten, schließlich des Blutes und des Bodens wurde sie zum Antirationalen schlechthin. Gewiß haben diese Konzeptionen der Natur, soweit sie aus der Theologie entsprungen, die Aufklärungsphilosophie ständig begleitet, versteckt oder offen. Neu ist, daß sie mit dem Pathos der Naturhoffnung auftreten: gegen die entleerte Begriffsnatur spielen die Philosophien des Irrationalen das Symbolische, Anschauliche, Vitale, „Konkrete“ aus, erwarten von ihm das Heil. Daher auch ihre Sympathie für die Äquivokation von Natur und Landschaft, – der Natur, „gestalt“ im Gegensatz zum Naturbegriff. Von der Romantik über den Vitalismus des *fin de siècle* bis hin zu jenem Jargon, der Seinsmächte beschwört, haben irrationalistische Philosophien „gerettet“ und aufgelesen, was an Bildern und Äquivokationen aus dem immer abstrakter werdenden Naturbegriff ausgeschieden wurde. Daher wohl auch die Inklinaton mancher Richtungen der Geistes-, Kunst- und Literaturwissenschaft zu diesen Philosophien, vor allem dort, – aber nicht allein dort –, wo es um das geht, was „Erlebnis“ von Natur und Landschaft in der Dichtung heißt.

Die Affinität von Literaturwissenschaft und irrationalistischer Philosophie scheint genau dort ihr Recht zu haben, wo Dichtung Natur nicht begreift, sondern als „erlebte“ darstellt, in Bilder, Symbole, Gleichnisse bringt. Allerdings: in der Dichtung läßt sich kein „Gegenstand der Naturwissenschaft“ wieder entdecken. So unbeschadet die Ernsthaftigkeit des Themas Literatur und Naturwissenschaft bleibt, so verfehlt wäre es, Gedichte und Romane, auch solche mit naturalistischer Intention, als „Gedankenexperimente“, analog zu chemischen oder physikalischen Versuchsanordnungen lesen zu wollen, wie es in naturalistischen Programmen gelegentlich gefordert wird.³ Auch kamen Untersuchungen über den Naturbegriff der Dichter, die sich von den ausgehöhlten Resten der philosophisch-naturalistischen Konzeption leiten ließen, sehr schnell ans Ende. „‘Nature’“, resümiert ein amerikanischer Keller-Interpret, „was seen to refer to the tangible forms in nature, but even more to the order of those forms, to the complex of natural laws, which in its essence was at rest and closely related to the conception of God, but which in its parts, as individual laws, was purposefully in motion“;⁴ wobei dann noch festgestellt wird, daß die persönliche Gottesvorstellung nach dem „Feuerbacherlebnis“ wegfällt, ohne daß sich der Naturbegriff verändert. – Warum dann, so ist wieder zu fragen, überhaupt eine Untersuchung des Naturbegriffs bei Keller, warum nicht gleich Interpretation von gedichteten und erzählten Landschaften, von lyrischen Natursymbolen oder dergleichen? Die vorläufige Antwort lautet: weil die Weise, wie Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte auf sogenannte Naturbilder reagieren, durch einen aus zerfallenden philosophischen Naturbegriffen

ausgeschiedenen Formel-, Bilder- und Stereotypenvorrat bedingt ist, weil der Verdacht besteht, daß dieser Vorrat, was aus den Texten selbst zu erfahren wäre, grob überformt. Formeln können sich über lange Zeiträume hinweg ähnlich bleiben. Aber die Wirklichkeit hinter ihnen verändert sich. Und weil der Sinn solcher Formeln durch den Kontext, nicht nur den textimmanenten, sondern den weitesten, historischen bedingt ist, verändert sich dieser Sinn mit der Wirklichkeit. Darum kann es nicht angehen, auf Metaphern und Gleichnisse in Texten mit irgendwie ähnlichen Metaphern und Gleichnissen aus einem Stereotypenvorrat zu reagieren und die so entstehende Paraphrase für Interpretation zu halten. Man malt heute noch Naturbilder mit bestimmten, aus dem neunzehnten Jahrhundert übernommenen Techniken. Dennoch sehen die so entstandenen Bilder nicht denen des neunzehnten Jahrhunderts ähnlich, schon dadurch nicht, daß sie schäbig, heruntergekommen wirken. Auch sehen wir realistische oder impressionistische Landschaftsbilder nicht mit den Augen ihrer Zeitgenossen an: wir entdecken in ihnen bestimmte Schönheiten, auch bestimmte Schwächen, die den Zeitgenossen verborgen blieben, weil sie erst durch die Umwälzung der gesamten Bilderwelt hervortreten konnten. (Sicherlich bleiben uns andere Schönheiten und Schwächen wieder verborgen). Analoges gilt für die Dichtung. Im Eingangskapitel des *Grünen Heinrichs* hat Keller das Ineinander von selbstgenügsamer Lebendigkeit und einer Art dumpfen Trauer beschrieben, wie es wohl, anderthalb Jahrhunderte vor unserer Zeit, in den freien ländlichen Gemeinden Süddeutschlands anzutreffen war. Wer die Genauigkeit, mit der er diesem Gegenstand erzählerisch gerecht wird, – er verkettet den natürlichen Stoffwechsel der Generationenfolge mit dem gesellschaftlichen, dem Wandel der Besitzverhältnisse: „die Kinder der gestrigen Bettler sind heute die Reichen im Dorfe“ (III,3) ⁵, – in einen Schleier von obsoleten Theoremen hüllt, verfährt wie der stehengebliebene Landschaftsmaler: „So schafft die Natur, als echte Mutter, immer wieder den gesunden Ausgleich zwischen den einzelnen Geschlechtern. Sie gewährleistet ein dauerhaftes Gleichgewicht des Lebens, solange der Mensch sich nicht anmaßt aus eigener Berechnung in diese wohlgedachte Ordnung einzugreifen.“⁶. Dies Durcheinander von Theoremen, schwer identifizierbaren Bruchstücken von Naturmetaphysik, konservativer und liberalistischer Ideologie, (jene warnt vor dem Natureingriff überhaupt, diese will wenigstens die „natürliche“ Bewegung der Besitzverhältnisse unangetastet wissen), herrscht in einer Kellerstudie mit dem Titel *Mensch und Landschaft*. Die Fetischisierung der „Gestalt“ Landschaft geht in ihr bis zur Entstellung des Sinns der Texte. Für Keller folgt das Unheil in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ aus dem Bruch von Rechts- und Besitzverhältnissen. Die irrationalistische Interpretation gibt dem Natureingriff selbst die Schuld, für sie ist „die Schmälerung des mittleren Ackers ... in der Tat ein Frevel an der Landschaft“⁷. Der Punkt, an dem die Ideologiebruchstücke, mit denen hier, vagen Assoziationen folgend, paraphrasiert wird, zusammenpassen, liegt gerade Kellers Liberalismus am fernsten: Affirmation von Verhältnissen, die sich über die Köpfe der Individuen hinweg durchsetzen, Umdeutung der Hoffnung auf Harmonie von Subjekt und Natur, Individuum und Gesellschaft in die Erwartung naturwüchsiger Stabilität des Kollektivs. Neben solchen Formeln des Verzichts auf Versöhnung des Individuums stehen dann Beteuerungen von der Art „Landschaft und Seele des Dichters sind hier eins“⁸, ganz so, als läge zwischen Goethes und Kellers Anfängen kein Menschenalter, als befände man sich, heute fast

zweihundert Jahre nach *Werther*, noch in der Blütezeit des bürgerlichen Individualismus. Dabei war das Naturverhältnis der Geniezeit sicherlich gebrochener und differenzierter, als es Feststellungen über das Einssein von Seele und Landschaft suggerieren. Unsinnig und kraftlos sind diese aber nicht an sich, sondern mittelbar, durch ihren veränderten historischen Kontext. Die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, die Krisen und der Untergang ihrer Phase der freien Konkurrenz hat die liberalen Hoffnungen auf naturgesetzliche Selbstregulierung des Produktionsprozesses ebenso enttäuscht wie der industrielle Fortschritt die konservativen Utopien zerstörte, – viel gründlicher als Ideologiekritik es je vermochte. Der Bodensatz bürgerlicher Vorstellungen über das Verhältnis von Natur, Individuum und Gesellschaft wird dennoch weiter tradiert. Er hat eine neue Funktion zugewiesen bekommen: vorsätzlich oder fahrlässig ist er in den Dienst des Massenbetrugs gestellt. Philosopheme von der Art der zitierten prägen immer noch den Charakter der Schullesebücher und den Vorstellungshorizont derer, die Literatur- und Geisteswissenschaften studieren. Nicht selten dienen ihnen gerade Kellersche Texte als Kronzeugen. Zu beherzigen wäre darum Walter Benjamins Satz, daß Kellers Liberalismus „mit dem heutigen ... so wenig zu tun hat, wie mit sonst einem durchdachten Verhalten“.⁹ Wer Kellers Hoffnungen auf Naturgleichgewicht, Naturvernunft und gesellschaftliche Harmonie einzig mit den Resten des liberalen und konservativen Vokabulars, mit Phrasen vom heilen Leben und der prästabilierten Gesundheit der Natur paraphrasiert, der zerredet nicht nur gelungene literarische Texte, der versäumt nicht nur, eine Idee davon zu vermitteln, daß hinter den Theoremen einmal bündige Theorien standen, der verschleiert vielmehr das Verschleierte zum zweiten Mal, so wie es in der Natürlichkeitsideologie der Reklame und der Kulturindustrie geschieht.

Um die zirkulierenden stereotypen Naturvorstellungen zu kontrollieren, d.h. die Zusammenhänge, aus denen sie stammen, zu erforschen, ist philosophische Kritik der Naturbegriffe notwendig. Nicht erst die Paraphrase und der Kommentar, schon das Lesen ist Vergleichen und Wiedererkennen. Verstehen, Interpretieren wäre nicht zuletzt der Versuch, Pseudomorphose und *fausse reconnaissance* zu verhindern. Die Ansicht, daß die Feinheit der Bilder und Metaphern, in die die Dichter ihr „Naturerlebnis“ umsetzen, von Naturbegriffen nicht erreicht werden könne, vergißt, daß die Sprache selbst begrifflichen Wesens ist. Die Ansicht vom Rationalen als dem Widersacher des Seelischen selbst ist Reaktion gegen die Aushöhlung und Auflösung des substantiellen Naturbegriffs im neunzehnten Jahrhundert. Die Darstellung des Naturbegriffs bei Keller soll aber auf die historische Gewalt dieses Auflösungsprozesses nicht reflexhaft, sondern bewußt reagieren. Sie vermag dies, wo es ihr glückt zu zeigen, wie Keller selbst bewußt auf sie reagierte. Nicht indem er die philosophische Intention des Naturalismus, „seinen“ Feuerbach, in ein Glaubensbekenntnis verwandelte und mit diesem der Auflösung trotzte, – gerade aus solchem Trotz entstanden erst die kraftlosen Theoreme –; auch nicht, indem er sich an Symbole, Bilder und Metaphern klammerte. Er reagierte mit behutsamem Nachgeben. Dort wo der Druck der Realität, die Übermacht des naturwissenschaftlich-instrumentalen Bewußtseins zurecht oder zu unrecht bestimmte Erfahrungen und Hoffnungen entwertet hatte, übersetzte, chiffrierte er ihre Gehalte. Was offen als Programm, Reflexion nicht mehr sich vortragen ließ, was als Bild oder als Gleichnis

unmöglich geworden war, verschwand von der Oberfläche der Werke. Sehr oft schlugen falschgewordene manifeste Inhalte in die Struktur der Dichtung zurück und verwandelten sich, um die Erfahrung ihres Falschwerdens bereichert, in deren Innerem in stimmige Erfahrung. Darum muß auch die Interpretation über die üblichen Beispiele für dichterische „Naturerlebnisse“ und über ihre „Fundstellen“ in Lyrischem und Landschaftlichem hinausblicken. Gerade dort soll sie Naturbegriffe am Werk sehen und dechiffrieren, wo nicht von Natur die Rede ist und wo keine Naturbilder sind. So verfahren, kann sie auch das spezialistische Feld verlassen, zum Gedichteten und Erzählten selbst vordringen und zur Konstruktion seines Gehalts werden. Nur so meint Naturbegriff schließlich mehr als dessen abgezogene und bewegungslose Einheit, mehr als – in der Art der zitierten Definitionen „tangible forms“, „complex of natural laws“ – ein allgemeines Wissen: er meint die bewegte Konstellation, in welcher Bild- und Gleichnishafte zusammengetreten, aufgehoben und zur Erfahrung geworden ist.

Diese Konstellation aber i s t der Kontext, der die Stellenwerte von Bildern und Gleichnissen bestimmt. Die Konstellation umschreibt den Horizont der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Darstellung des Naturbegriffs als Konstellation muß so den Rahmen einer von der realen Geschichte abgelösten Geistesgeschichte sprengen. Sie muß aus der inneren Bewegung des Naturbegriffs, aus der Gespanntheit der Konstellation, die wirkliche geschichtliche Bewegung herauszulesen verstehen. Unzureichend erfüllen läßt sich diese Forderung durch bloßes Zuordnen von bestimmten Theorien, Bildern, Naturvorstellungen zu bestimmten Gesellschaftsverfassungen, Ideologien, von „Sozialen Standorten“, Hoffnungen zu politischen Strömungen, wie z.B. in Michael Kaisers literatursoziologischer Monographie über Keller vorherrscht. Über den Zusammenhang liberaler Gesellschaftsbilder mit der Erwartung von Naturvernunft und natürlicher Harmonie heißt es dort: „Der Liberalismus hatte die deistische Harmonieerwartung der Aufklärer, von der wissenschaftlichen Erkenntnis der durchgehenden Naturgesetzlichkeit bestärkt, in seine Soziallehre übertragen. Das führte zu der Vorstellung von der natürlichen Harmonie der Interessen, die sich aus dem ‚freien Spiel der Kräfte‘ notwendig ergibt.“¹⁰ So korrekt die Zuordnung von Aufklärung und bürgerlicher Wirtschaftsweise, so zweifelhaft die Vorstellung einer Übertragung, die sie erklären soll. Der Liberalismus hat nicht einfach naturwissenschaftliche Theorien in Beschlag genommen, sie außerhalb der Grenzen ihres Geltungsbereiches – und das heißt, mit je schon falschem Bewußtsein – angewendet. So gut Naturmetaphysik, selbst die verschrobenste, ein Konstituens naturwissenschaftlicher Erfahrung war – der grundlegenden von der inneren Gesetzmäßigkeit der Natur – so gut entstand diese Erfahrung in ständiger Wechselwirkung mit gesellschaftlichen Erfahrungen und Erwartungen im Verlauf ein und desselben praktisch-theoretischen Prozesses: der ökonomischen und politischen Emanzipation der bürgerlichen Gesellschaft. Bloße Zuordnung von Theorien und Utopien einerseits und historischen Prozessen andererseits unterstellt der Theorie- und Utopiebildung ein Moment der Willkür, der Gleichgültigkeit gegenüber, ja der Mißachtung von gesellschaftlicher Erfahrung. So sehr vergangene Gesellschaftsbilder und Utopien kritisch angegangen werden müssen, so sehr automatisiert die neutral sich gebende Zuordnung diese Kritik zur bloßen Skepsis. Vor jeder inhaltlichen Kritik distanziert sie sich von

all dem, was an Theorie, Utopie und auch Kunstwerken Wahrheitsmoment ist, als von bloßen zu relativierenden Wahrheitsansprüchen. Wo sie, „wissenssoziologisch“, eine inhaltliche Beziehung von Theorie und Gesellschaftsverfassung herstellt, geschieht dies so, daß etwa die Vorstellungen von Naturvernunft und natürlicher Harmonie ausschließlich als das erscheinen, was sie wohl zu einem Teil sind: Verallgemeinerungen partikularer Interessen, Hypostasierung des *laissez-faire*-Prinzips.¹¹ So verstärkt die Methode der Zuordnung in einer wissenssoziologisch sich verstehenden Literaturwissenschaft ungewollt die Anziehungskraft jener mit Restbeständen von Metaphysik operierenden Theorien und Interpretationen, die in bewußtem Kontrast zu Relativismus und Historismus, den Anspruch der Kunstwerke, ungeteilte Erfahrung zu sein, vorgeblich ernst nehmen, indem sie, was Utopie ist, zur ewigen Idee erheben. Vom enttäuschten Fallenlassen der harmonistischen Utopie, von relativistischer Skepsis unterscheidet sich Kellers Verfahren der Chiffrierung nicht einzulösender Erwartungen aber ebenso, wie von verstockter Idealisierung. Seiner Kunst wird nur eine Interpretation gerecht, die das historische Moment der Wahrheit in der Gleichsetzung von Natur und Vernunft und damit die Funktion der metaphysischen Naturbegriffe im Emanzipationsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft begreift. Dazu muß sich philosophische Kritik der Naturbegriffe mit kritischer Theorie des praktischen, historischen Verhältnisses von Gesellschaft und Natur verbinden. Nur wo die Darstellung des Naturbegriffs dies Doppelte leistet, kann eine in Naturbegriff zentrierte Interpretation zu einem Stück Realismustheorie werden.

Gesellschaftlicher Gehalt des Naturbegriffs

Philosophische Kritik eines Naturbegriffs und kritische Theorie der historischen Praxis verbanden sich wohl zum ersten Mal bewußt in Marx' Auseinandersetzung mit Feuerbach. Marx kritisiert am philosophischen Naturalismus den mit der historischen Praxis unvermittelten, ontologisch gesetzten Naturbegriff, – stellvertretend für die gesamte Tradition der Naturmetaphysik im bürgerlichen Denken. Der Impuls dieser Kritik hielt sich nicht nur im ganzen Marxschen Werk durch, er konstituierte überhaupt den Begriff des historischen Materialismus als einer Lehre von der geschichtlichen Dialektik des Verhältnisses von Gesellschaft und Natur.

Ein Zentrum der historisch-materialistischen Aufhebung von Naturmetaphysik – das bedeutet zugleich, der Explikation ihres historischen Wahrheitsgehaltes – liegt in der bei Pascal, auch bei Kant in Ansätzen, bei Hegel sehr weit vorgebildeten Unterscheidung einer ersten und einer zweiten Natur.

Wenn Marx von der Naturgesetzlichkeit der kapitalistischen Produktion spricht, so ist damit zugleich ihre Übermächtigkeit über individuelle und ihre Veränderbarkeit durch kollektive Anstrengung gemeint. Denn wie alle historischen Produktionsweisen, so ist auch die kapitalistische ein von Menschen geschaffenes, sich aber gegen die Menschen verselbständigendes gesellschaftliches Verhältnis. In ihn erscheint die zwingende Übermacht der Natur als Fremdbestimmung menschlicher Geschichte wieder. Zweite Natur meint die an

sich von Menschen geschaffene, aber noch nicht für die Menschen gewordene Geschichte. Ihr Material ist die erste Natur, das Objekt der gesellschaftlichen Praxis, das, was die Gesellschaft durch Arbeit aneignet; zugleich aber auch das, was mehr oder weniger gerecht am Genuß der Früchte dieser Arbeit beteiligt ist, – die mit natürlichen Bedürfnissen ausgestatteten Menschen.

Wenn Marx von unumstößlichen Gesetzen der Natur spricht, wenn er, – so Alfred Schmidt in seiner Darstellung des Marxschen Naturbegriffs – „die Natur ... als dasjenige bestimmt, was nicht subjekteigen ist, was in den Weisen menschlicher Aneignung nicht aufgeht, was mit den Menschen schlechthin unidentisch ist, so versteht er diese außermenschliche Wirklichkeit doch nicht im Sinne eines unvermittelten Objektivismus, also ontologisch“.¹² Nicht nur die zweite Natur, auch die erste ist – extrem formuliert – gesellschaftliches Verhältnis.¹³ Die erste Natur ist vermittelt durch die zweite. Die menschlichen Naturbedürfnisse verändern sich mit den geschichtlich geschaffenen Produktionsweisen. Ebenso sind die Formen, unter denen Natur angeschaut, die Gesetze, die in der Natur entdeckt werden, abhängig von der gesellschaftlichen Organisation der Natureingriffe, vermittelt vom Stand der Produktivkräfte. Dieses „vermittelt“ bedeutet nicht „gesetzt“, „erzeugt“ im Kantischen oder Hegelschen Sinn; Marx weist nach, „was es mit dem eigentümlichen Pathos des ‚Erzeugens‘ von Kant bis Hegel auf sich hat: der Erzeuger einer gegenständlichen Welt ist der gesellschaftlich-historische Lebensprozeß der Menschen“¹⁴. Dieser Arbeitsprozeß ist Anpassung der Natur an die Menschen, aber zugleich der Menschen an die Natur: nirgendwo ereignet sich die idealistische Angleichung oder Aufhebung. Gerade durch den Arbeitsprozeß ragt die erste Natur in die zweite, gesellschaftliche hinein. Die zweite Natur ist vermittelt durch die erste.

Gesetzlichkeiten der zweiten wie der ersten Natur sind Mächte unabhängig vom individuell handelnden und vom isoliert erkennenden Subjekt, wiewohl erst historische Praxis der Subjekte die gegenständlichen Bedingungen von Erkennen und Handeln geschaffen hat. Unaufhebbar, weil nicht „erzeugt“, ist die Macht der ersten Natur und deren Fortsetzung in der Gesellschaft. Aufhebbar, weil erzeugt, ist die Übermacht der zweiten Natur, die Herrschaft der Produkte über die Produzenten: die permanente Verkehrung der von Menschen zur Milderung des Naturzwanges erarbeiteten Verhältnisse in Instrumente der Übermacht des gesellschaftlichen Systems, in Mittel gesellschaftlicher Herrschaft.¹⁵

Historisch-materialistisch gesehen sind die metaphysischen Naturbegriffe Weisen der Selbstreflexion der bürgerlichen Gesellschaft. Vor dem Spiegel der Philosophie tritt das Bürgertum verwundert der Natur als seinem andern Ich gegenüber. Es entdeckt in ihr sein eigenes Rationalitätsprinzip, – in der mechanisch-egalen Natur seinen Rechtsbegriff – , es erhebt Natur zur Legitimationsbasis seiner Wirtschaftsordnung des strengen Tausches, zugleich erstaunt es darüber, daß Natur „gratis“ da ist, dem Tauschverhältnis entzogen scheint, etwa als „naturwüchsige“ Familie. Es verklärt Natur so zu seinen bessern Selbst, zum Inkorrumpiblen, Gesunden, zum ruhenden, von Tausch und Vergesellschaftung nicht erreichbaren Gegenpol. Dann wieder eifert es gegen „bloße“ Natur, macht in ihr sein roheres Selbst zum Objekt erzieherischer Korrektur und veredelnder Anstrengung. Dabei vergißt es immer von neuem, daß es, durch seine philosophischen Naturbegriffe, sehr Wesentliches über sich selbst aussagt,

beinahe „bei sich selbst“ ist. Der historische Materialismus kritisiert die Bewußtlosigkeit der Naturmetaphysik, die sich in der unvermittelten Setzung von Natur als unabhängiger Substanz ausdrückt. Bei der Reflexion auf Gesellschaftliches in Naturkategorien und auf Natürliches in gesellschaftlichen Kategorien ist die bürgerliche Gesellschaft in Gedanken eben nicht ganz bei sich selbst. Sie ist außer sich, steckt tief in einer Verdoppelung. Sie läßt ihrer Neigung freien Lauf, die eigene Praxis nicht als Praxis, sondern als Sein zu begreifen. Naturalistische und idealistische Philosophien unterscheiden sich hier wenig. Beide haben die theoretische Vermittlung von Subjekt und Naturobjekt im Auge, nicht die praktische durch historische und kollektive Arbeit. Immerhin aber geben die idealistischen Richtungen, besonders die der Kantischen Philosophie sich entfaltenden dialektischen, dem, was da die theoretische Vermittlung leisten soll, dem metaphysischen Medium Geist, eine Anweisung auf „Tätigkeit“. Wenn sich daher die bürgerliche Gesellschaft im Naturbegriff über ihr Sein verständigt, so im Begriff des Geistes über ihre Praxis.

Das bürgerliche Denken laboriert an seinen widersprüchlichen Selbstbespiegelungen in der Natur und im Geist. Auf mannigfaltige Weise versucht die Philosophie zur Selbstanschauung der bürgerlichen Gesellschaft durchzustoßen, das Sein als Praxis und die Praxis als Sein zu fassen. Diese Versuche schufen verschiedene Instanzen des Mediums Geist: subjektiven, absoluten und objektiven Geist. Die theoretische Entwicklung dieser Instanzen spiegelt die praktische reale Vermittlungsbewegung, die historische Praxis der bürgerlichen Gesellschaft bei der Emanzipation ihrer Produktionsweise aus feudalen Produktionsverhältnissen. – Seit Marx' Hegelkritik schöpft der historische Materialismus aus der kritischen Beobachtung dieser Entwicklung die Kraft zur Konsistenz der eigenen Lehre.

In der mittelalterlichen Philosophie war Geist für-sich-seiende, von allem Räumlichen, Materiellen der Natur getrennte Substanz. In den metaphysischen Systemen, die die neuzeitliche Gesellschaft auf dem Wege ihrer Emanzipation begleiten, wird Geist zum dialektischen Gegenbegriff der Natur. Was bei Spinoza verschiedene Attribute e i n e r Substanz sind, was als Parallelismus der Modi dieser Attribute Natur und Geist miteinander verbindet, erscheint im spekulativen deutschen Idealismus wieder als Einheit zweier Momente, Subjekt und Objekt, in ihrer Differenz, – als Präformation der geistigen Akte in der Natur etwa bei Schelling. Die Anfänge der bürgerlichen Philosophie freilich kennzeichnet das Fehlen eines Bewußtseins von der Dialektik der Momente. Es drückt sich aus in der Absenz der Instanz objektiver Geist. Unvermittelt stehen sich subjektiver und absoluter Geist, Ich und Gott gegenüber. Im Subjekt, das zum Ausgangspunkt des Philosophierens gemacht wurde, kündigte sich der Geltungsanspruch der kapitalistischen Produktionsweise, des autonom über Produktionsmittel verfügenden, privat („für sich“) aneignenden Individuums an. Bei Descartes erklärt sich das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt zur Legitimationsbasis für unabhängig von ihm Seiendes, ohne jedoch dessen eigenmächtige Existenz, – die Gottes und der Natur – , aufzulösen: Ausdruck der Unterordnung kapitalistischer Produktion unter feudal-absolutistische Produktionsverhältnisse, trotz wachsender gesamtgesellschaftlicher Relevanz des Kapitalismus und weitgehender Abhängigkeit des Absolutismus vom Kapital. Descartes' Natur – *res extensa*,

geometrischer Raum – ist gesetzhafte Natur. Aber noch darf dies An Sich Gesetzhafte die subjektive Vernunft als sein direkt Vorgesetztes, als ungebunden Gesetzgebendes nicht wiedererkennen. Noch ist die Übereinstimmung des geometrischen Raumes mit der mathematischen Produktivkraft des Subjekts garantiert durch den absoluten Geist; dieser wiederum legitimiert durch den subjektiven. In solch komplizierter, fast diplomatisch gewandter Vermittlungstätigkeit meldet sich zwar bereits der Systembau des objektiven Geistes an. Aber erst wo subjektiver und absoluter Geist einander durchdrungen und aufgezehrt haben, entsteht dessen Begriff: der einer historischen Selbstbewegung des vernünftigen Objekts, der einer tätigen Objektivation von Vernunft. Erst als die kapitalistische Produktionsweise so stark geworden war, daß sie die Fesseln des feudal-absolutistischen Staates zu sprengen vermochte, bildete die Spannung von subjektiver und absoluter Wahrheit die Figur des objektiven Geistes. Der philosophischen Figur entsprachen reale Gestalten, brachten sie erst zum Leuchten: neue Rechtsverhältnisse, in einem neuen, nicht mehr theologisch legitimierten und daher über die Subjekte voluntaristisch verfügenden, auch nicht mehr durch die subjektive, „räsonnierende“ Vernunft der Bürger bloß akklamierten, nach dem *volonté de tous* opportunistisch sich ausrichtenden, sondern einem aus Objektivem, *volonté general*, ständig sich hervorbringenden, Nation als Natur organisch in sich begreifenden Staat. Allein in der Epoche der französischen Revolution und ihrer kollektiven Praxis, allein in der geistigen Wirkung, die von ihr ausstrahlend die Systeme des deutschen objektiven Idealismus entfaltete, wurde das zwischen den auseinanderweisenden Momenten Tätigkeit und Sein Vermittelnde als selbst Objektives gedacht: als durchbrechende, sich selbst organisierende Naturvernunft bei Rousseau, als prozessuale Tätigkeit des sich objektivierenden Geistes bei Hegel. Mit „Subjekt als System“ erreichte die Gleichung von Natur und Vernunft ihr höchstes Stadium der Entfaltung. Im Begriff des objektiven Geistes ist der historisch-materialistische Begriff von gesellschaftlicher Praxis und von Natur als einem gesellschaftlichen Verhältnis keimhaft vorgebildet. Beim frühen Schelling, wo sich Natur- und Transzendentalphilosophie dialektisch ergänzen, wo Natur sich zur Geistigkeit emporarbeitet und der Geist Natur aus sich entläßt; in Hegels proteushaftem, bald als Subjekt, bald als Objekt hervortretenden „Begriff“ konnte das Bürgertum seines Seins als Praxis und seiner Praxis als eines Seins innerwerden. Vor dieser Epoche bewußter geschichtlicher Praxis ging die den Dualismus von Tätigkeit und Sein überbrückende Vermittlungsbewegung vom subjektiven Geist aus. Nach dieser Epoche ging sie nicht mehr bloß von ihm aus – d.h. nahm sie nicht mehr von ihm aus den Umweg über die Instanz des absoluten Geistes – war sie vielmehr gänzlich Leistung des Subjektiven.

Im selben Maße nämlich wie naturwissenschaftliches Denken den Naturbegriff als Begriffsnatur auflöste, liquidierte es, als subjektiv vernünftiger Positivismus, Wahrheit als Substantielles, als Geist überhaupt. Die moderne bürgerliche Philosophie kennt das Subjekt nicht mehr als Substanz, sondern als Funktion, nicht mehr als Identität eines Mannigfaltigen, sondern als Punkt, von dem identifikatorische Operationen ausgehen. Der Rückweg des subjektiven Geistes zur subjektiven Vernunft, auf dem die Figur des objektiven Geistes eine Arabeske, die Zeit der kollektiven Praxis ein Intermezzo zu sein scheinen, drückt indessen die säkulare Bewegung der bürgerlichen Gesellschaft aus: die Vorherrschaft bewußtlos-arbeitsteiliger Praxis und eines

individualistischen Selbstverständnisses dieser Praxis. Dieses Selbstverständnis ist Schein, aber notwendiger Schein, sich durch den Widerspruch in der privaten Aneignung des kollektiv produzierten ständig neu hervorbringender. „Subjekt als System“ und „Natur als Vernunft“ vereinen wohl die Figuren der subjektiven und der objektiven Vernunft, aber sie tun dies, selbst im Hegelschen Entfaltungsstadium des objektiven Idealismus, unter dem Primat der subjektiven. Darum hat sich das bürgerliche Denken in Schellings früher Philosophie weniger als ein Jahrzehnt, in Kants Erkenntnistheorie jedoch mehr als ein Jahrhundert hindurch wiedererkannt.

Kant ermächtigt das Subjekt, – ein zwischen empirisch-subjektiver und transzendental-objektiver Vernunft changierendes Subjekt –, der Natur die Gesetze vorzuschreiben. Seine Lehre antizipiert das Naturverhältnis einer ihre Produktion industriell entfesselnden Gesellschaft. Ja, sie reflektiert die Evolution dieser Produktionsweise umfassend, – Jahrhunderte scheinbar individualistischer Praxis, von Jahrzehnten bewußt kollektiver Praxis kaum unterbrochen. „Es gehört zum ökonomischen Übergang von der mittelalterlichen zur bürgerlichen Gesellschaft, daß Natur erkenntnistheoretisch sich immer mehr als ein ‚Gemachtes‘, immer weniger als schlicht ‚Gegebenes‘ darstellt. Je umfassender alle organisierten Eingriffe in die Naturvorgänge werden, als desto unzulänglicher erweist sich auch ein Begriff von Erkenntnis, der sich im passiven Nachbilden objektiver Strukturen erschöpft.“¹⁶ Mit Natur als vernünftig gemachter, als von subjektiv-instrumentaler Ratio erst identifizierter, verdoppelt sich jedoch der Begriff der Natur. Auf die eine Seite kommt das unter Gesetzen Erscheinende und rational Beherrschbare zu stehen, auf die andere das, worauf Begriffe nicht mehr anwendbar sind, was hinter den chaotisch-indifferenten Datenmaterial keine gesetzhafte Struktur mehr aufgeprägt bekommen kann, was schlicht unerkennbares An Sich bleibt. Instrumentale Ratio – vor Kant das mathematische Erzeugen, bei Kant alle Kategorien, im fortgeschrittenen 19. und im 20. Jahrhundert die operationellen Anweisungen und Axiome der Naturwissenschaft – prallt auf begriffsfreies der-Fall-Sein. Hinter der gesetzhaften Natur steht Natur nicht als Irrationales, einfach Unvernünftiges, sondern als gegenüber Vernunft wie Unvernunft Gleichgültiges: „Ordnung und Unordnung sind nicht in der Natur“,¹⁷ urteilt der mechanische Materialist Holbach, sonst durchaus ein Denker der regelhaften und vernünftigen, ja sogar vorbildlich vernünftigen Natur.

Angesichts von „Faktizität“, von jeder begrifflichen Qualität gegenüber indifferentem So-Sein scheint die metaphysische Gleichung von Natur und Vernunft bloße Fassade, zumal deutsche Fassade zu sein. (In Frankreich und in England verlief die Tradition des instrumentalsubjektiven Selbstverständnisses von Vernunft, des naturwissenschaftlich-materialistischen, empiristischen und pragmatischen Denkens viel kontinuierlicher). Und doch unterscheidet sich die naturwissenschaftliche Aufklärung des 18. Jahrhunderts wesentlich von der des 19. und 20. Wohl prallt die instrumentelle Vernunft auf begriffsfreie Faktizität, bei Kant wie im Positivismus. Aber aus den Energien dieses Aufpralls entsteht je Verschiedenes. Bei Kant verwandelt sie sich in philosophisch autonome Reflexion einer allgemeinverbindlichen Theorie/Praxis, in die Frage nämlich nach den Objektivierungen von Vernunft jenseits der

Naturwissenschaft. Im Positivismus, ja auch im Neukantianismus springt das Aufprallende nicht mehr zurück. Im späten 19. Jahrhundert versteht sich die philosophische Theorie spezialistisch, als Grundlagenkritik oder gar Grundlagenforschung einer mit ihrem arbeitsteiligen Dasein sich bescheidenden Wissenschaft. Die Frage nach der Objektivierung von Vernunft verläßt das Feld der Gesellschafts- und Geschichtsphilosophie. So zieht zwar Husserls transzendente Meditation aus auf die Suche nach Unbedingtem und Erstem, aber nicht mehr wie die Hegelsche nach einem Unbedingten auch im Sinne des Letzten, der sich vollendenden Freiheit.¹⁸ Bei Kant impliziert die Frage nach dem An Sich die nach den historischen Möglichkeiten der Praxis. Die idealistische Metaphysik, die die Anlagen des Kantischen An Sich entfaltete, gelangte zum Begriff des objektiven Geistes und seiner Konkretion in Natur und Geschichte. Auf den Positivismus jedoch folgte eine prozeßfeindliche, irrationalistische und intuitionistische Metaphysik, aus der jeder Gedanke an vernünftige geschichtliche Praxis verschwand. Daß die Trennung von Erscheinung und An Sich in der Kantischen und in der neukantianischen Erkenntnistheorie, daß die Neutralisierung des An Sich im Positivismus – damit die Leugnung nicht nur der Erkennbarkeit, sondern überhaupt jeder Möglichkeit des Transzendierens – , daß also die Entqualifizierung von Natur und Geschichte nicht das letzte Wort sein könne und sich im An Sich das Wesentliche verberge: diese Erwartung trieb sowohl die objektiv-idealistische als auch die irrationalistische Spekulation zu ihren Konstruktionen und Mystifikationen.¹⁹ Aber am Beginn des 19. Jahrhunderts steht die These von der Wirklichkeit des Vernünftigen und der Vernünftigkeit des Wirklichen; an seinem Ende die von der Unvernunft des Wirklichen, von der Hemmung der der Wirklichkeit immanenten objektiven Tendenzen, Triebe, Lebenskräfte durch Vernunft.

Gleichsetzung von Natur und Vernunft enthält in sich den Keim einer gedoppelten Bewegung: Entfaltung eines differenzierten Systems von Qualitäten (so in Teleologien und Potenzenlehren) und die Tendenz zur Entqualifizierung von Natur zu einem Vernunft und Unvernunft gegenüber Indifferenten. Die Metaphysik des Irrationalen reagiert auf eine geheime Konvergenz beider Bewegungen. Sie läßt sich, seit Schellings Abwendung von der Identitätsphilosophie, als Einspruch gegen die Entqualifizierung von Natur im Gefolge der Gleichsetzung von Natur und Vernunft interpretieren. Das bedeutet: als Versuch, die Hoffnungen, die in die Begriffsnatur gesetzt waren – Hoffnungen auf ein nicht-gleichgültiges, affines Verhältnis von Subjekt und Objekt – und die der Gleichsetzung von Natur und Vernunft zu entgleiten drohten, durch die Antithese von Natur und Vernunft zu retten. Besser als das Grauen einer Natur, in der es weder Ordnung noch Unordnung gibt, schien Natur als unvernünftiger Wille, Trieb. Besser als die absolut gleichgültige schien die schreckliche, todverfallene Natur. Im späten 19. Jahrhundert war irrationalistische Metaphysik eine Reaktion gegen die totale Verfügungsgewalt über ein qualitätsloses So-Sein, die der Positivismus der Naturwissenschaft und den technisch-industriellen Aneignungsprozessen zusprach.

Der Perspektivenwandel im Selbstverständnis der naturwissenschaftlichen Aufklärung, meßbar an der Differenz der Kantischen Lehre von der positivistischen, läßt sich auch als Veränderung des Begriffs dieses So-Seins, besser, als Veränderung der Valeurs von „Gegebenheit“,

„Faktizität“, „der-Fall-Sein“ beschreiben. Nur fällt diese Beschreibung viel schwerer als der unterscheidende Hinweis darauf, daß es nach der Kantischen Erkenntniskritik in der Metaphysik ganz anders zugeht – geschichtsphilosophisch, sozusagen revolutionär – als nach der positivistischen Erkenntniskritik. Denn diese Beschreibung ist eine von Nuancen. – Das begriffsfrei Gegebene, das „Material“ der Sinnesdaten hat bei Kant nicht den Grad von Indifferenz wie im Positivismus, obwohl Kants abstrakte Trennung von Material und Form selbst schon positivistisch ist. Die Auflösung qualitativer Naturbegriffe ist bei Kant nicht so weit fortgeschritten wie im späten 19. Jahrhundert; und doch konnten sich dessen wissenschaftstheoretische Schulen zurecht auf die radikale Kritik der von Kant als dogmatisch verworfenen teleologischen und qualifizierenden Naturlehren berufen. Das Nichtidentische behält in Kants Lehre ein Moment der Eigenständigkeit. Es ist noch nicht unter den totalen Bann der operationellen Anweisung geraten und zum „zu Identifizierenden“ neutralisiert. Unter dem Namen des „An Sich“ bedeutet es Latenz von Möglichkeiten der Erfahrung; und doch läßt die Kantische Theorie der Erfahrung kein Transzendieren der Erfahrung in diese Latenz zu. Jede Faser der Kantischen Philosophie ist gespannt von der Anerkennung einer Macht des Nichtidentischen, der Materie-Natur. Die Lehre vom notwendig gedoppelten, empirischen und transzendentalen Konstituens von Erfahrung spricht diese Anerkennung aus, ebenso die Lehre von der Unmöglichkeit einer Spezifikation der Natur. Und dennoch hat Kant dort, wo er Natur als Macht thematisierte, in der Explikation der ästhetischen Kategorie des dynamisch Erhabenen, diese Machtqualität der Natur aufgelöst und zur Reflexionsbestimmung erklärt: „Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt, statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.“²⁰ Das Nichtidentische schwebt bei Kant zwischen Indifferenz und qualitativer Bestimmung. Es ist gleichgültig gegenüber Vernunft und Unvernunft; ihm kommt aber auch jene Schwere, jenes in sich selbst Versenkte zu, das Schelling in seiner Philosophie des Willens thematisierte. Daß Schopenhauer bei der Bestimmung des philosophischen Ortes für den Willen zum Leben gerade auf Kants An Sich zurückgriff, zeigt die bei Kant latente Qualität dieses An Sich. Diese Machtqualität der Natur, die die Metaphysik des Irrationalen vor einer Reduktion auf bloße Reflexionsbestimmung schützen wollte, hat der Positivismus, dem Modell der Kantischen „Subreption“ folgend, als Anthropomorphismus, als Projektion von Subjektivem auf Objektives denunziert. Ihm ist das Nichtidentische tendenziell zum Identischen geworden, zum verfügbaren Material. Für Kant aber „entsprang“ das Nichtidentische gleichsam unter der im verfügbaren Zugriff innehaltenden Hand: in der Indifferenz zeigt es Qualität, in der Qualität Indifferenz. Darum wird ihm Natur zur Macht, die nicht Übermacht ist: „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Ebendieselbe heißt Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben“.²¹ Diese Bestimmung der Macht ist wahrhaft dialektisch. Sie hebt den Satz vom Widerspruch auf: Macht ist Gewalt und zugleich nicht

Gewalt; sie sprengt den Zusammenhang der deduktiven Logik: was aus Macht entspringt – Gewalt – ist qualitativ von Macht verschieden; sie faßt das Selbstwidersprechen in den Begriffen Macht und Gewalt als Ausdruck wirklicher Antagonismen von Mächten.

Die Fähigkeit zur dialektischen Bestimmung, damit auch die Fähigkeit zur Nuance, die Fähigkeit, eine Balance zwischen Naturmacht und gesellschaftlicher Produktivkraft zu denken, schwindet im 19. Jahrhundert. Mit dem Erlöschen des philosophischen Naturalismus werden die harmonistischen Theoreme zu Leerformeln. Es beginnt eine Epoche des gleichsam imperialistischen Verhältnisses der Gesellschaft zur Natur, welches Diskussionen über die Unterschiede von Macht und Gewalt erübrigt. „Natur als Macht“ löst sich auf in die viel genannten „Naturgewalten“, die immer schon durch die entfesselte Natur der industriellen Produktion unterworfen gedacht werden. Naturmacht erscheint durch kategoriale Gegengewalt gebrochen.

Auf der Abstraktionsebene, die das positivistische Selbstverständnis der Wissenschaft besetzt hält, werden die Exponenten eines instrumentell-subjektiven Begriffs der Vernunft gegen die Systematiker der objektiven Vernunft ausgespielt. Empiristen, Kantianer, Positivisten stehen gegen Metaphysiker schlechthin. Diese Abstraktionsebene zu verlassen, wäre Aufgabe einer historisch-materialistischen Geschichtsschreibung der philosophischen Naturbegriffe. Sie hätte nicht nur den Bruch zwischen Kant und dem Positivismus herauszuarbeiten, sondern auch die Brüche zwischen den Systemen des objektiven Idealismus und innerhalb der Systeme selbst. Die beständige Erinnerung an die Macht des Nichtidentischen rückt Kant in die Nähe Hegels, gegen die identitätsphilosophische, das Primat von „Subjekt als System“ voll durchführende Intention Hegels: „Gegenüber der abgründigen Brüchigkeit des Kantischen Systems“, schreibt Theodor W. Adorno, „hat Hegel die größere Konsequenz von dessen Nachfolgern gerühmt und noch gesteigert. Ihm stieß nicht auf, daß die Kantischen Brüche eben jenes Moment der Nichtidentität verzeichnen, das zu Hegels eigener Fassung der Identitätsphilosophie unabdingbar hinzu gehört.“²² Die Glätte aber, mit der in Schellings Identitätsphilosophie Subjekt und Objekt ineinander aufgehen, das absolute praktische Postulat Fichtes: „Welt als Material der Pflicht“ ist mit der instrumentell-subjektiven Ratio des Positivismus verwandt. Verstand sich in den idealistischen Systemen der Vernunft die bürgerliche Praxis keimhaft als kollektive, so versteht sich im Positivismus die entfaltete kollektive Praxis, die der industriell organisierten Naturbeherrschung, explizit subjektivistisch. Die perennierten und verschärften Widersprüche von kollektiver Produktion und individueller Aneignung reduzieren das Sein, der aus diesen Widersprüchen sich erzeugende Schein reduziert das Bewußtsein der Menschen in der industriellen Zivilisation auf das biologischer Einzelwesen im Kampf mit einer übermächtigen Natur. Lag in der Identitätsphilosophie die Anweisung auf totale Naturbeherrschung, so kam im Positivismus der vernichtende Doppelsinn dieser Anweisung zu sich selbst, als Perspektive totaler Herrschaft der Natur über die Gesellschaft in einem unendlich verlängerten Kampf mit der Natur. In den Brüchen der Kantischen Philosophie, in Hegels Reflexion auf die Macht eines Nichtidentischen ist anderes angelegt: über den historisch-materialistischen Begriff des Verhältnisses von Gesellschaft und Natur hinaus bereits dessen

theoretisch-praktisches Postulat. Dieses heißt: Beherrschung des Verhältnisses von Gesellschaft und Natur statt unmittelbarer Naturbeherrschung; es kehrt sich gegen die quasi-imperialistische Herrschaft über Natur, in Erwägung, daß sie blinde Herrschaft der Natur über Gesellschaft bedeutet.

Philosophische Kritik und Literaturkritik. Methode und Programm der Untersuchung

Der Übergang von der philosophischen Kritik zur Literaturkritik läßt sich nicht als stufenweis absteigende Spezialisierung denken, nicht als Anwendung von philosophiehistorischen Kenntnissen auf Ästhetik und Poetik und dieser wiederum auf Texte und Stilgeschichte. Verglichen mit der Kunsttheorie der klassisch-romantischen Epoche ist die Ästhetik des deutschen 19. Jahrhunderts arm. Und es wäre zu fragen, ob diese Armut nicht Konsequenz eines spezialwissenschaftlichen Verständnisses von Ästhetik ist. Literaturkritik hätte zu begreifen, daß sie an jedem Punkt schon philosophische Kritik sein kann und sein muß. Philosophische Kritik ist Literaturkritik, wo sie sich über die Hierarchien und Spezialgebiete des geistigen Ausdrucks hinwegsetzt, wo sie im systemhaft Geschlossenen die Brüche und im Versprengten die Zusammenhänge sieht. Sie ist es, wenn sie sich nicht scheut, den voll individuierten wachen Ausdruck mit dem träumenden, der sich selbst nicht versteht, vergleichend auf eine Stufe zu stellen. Am Ende muß die Nivellierung, die das 19. Jahrhundert übte, noch überboten werden; denn wo dieses Hierarchien niederriß, grenzte es im Trümmerfeld sogleich spezialistische Parzellen ab. Die Philosopheme, Äquivokationen, Namen der Natur entstanden durch die in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Destruktion philosophischer Naturbegriffe. Die Architektur der Systeme verwitterte, die Schwerkraft der Sprache ergriff zerstückelnd Besitz von dem, was sich ihr einmal entrunnen hatte: wie bei Hegel bis zur Grenze des Sprachmöglichen angespannt. Zur Literaturkritik als philosophischer stellte das bescheidene archäologische Verfahren nicht das schlechteste Analogon dar. Sprache ist ihr ein Trümmerfeld. Wo sie aber vor philosophischen, dichterischen und erzählerischen Werken wie vor Bauten steht, läßt sie sich nicht vom architektonischen Schwung ganz und gar ablenken; sie blickt auch aufs Mauerwerk, das mit den Resten zerfallener Bauten aufgeführt ist. –

Vulkanausbrüche, Erdbeben, Bergstürze, Überschwemmungen, Gewitter, Stürme, Staubstürme, die Brandung großer Wasserfälle bieten erhabene Schauspiele. Man muß die Furcht abziehen, die manche Menschen dabei befällt, und es bleibt Bewunderung einer Kraft und Dauer übrig, die weit über unser Können hinausgeht, in deren Anschauen aber doch zugleich eine Art von Befriedigung darüber empfinden, daß wir nicht willenlos diesen Gewalten unterliegen. Vielleicht kommt auch noch der Reiz der Abwechslung hinzu, denn schauerlich fremd sieht selbst eine befreundete Natur in solchen Katastrophen aus.²³

Diese Worte stammen von einem Nachfahren der Schule Alexander von Humboldts, dem Geographen Friedrich Ratzel. Es ist ihnen nicht auf den ersten Blick anzumerken, daß sie eine berühmte Kantstelle nachsprechen, sie wie aus einem ungenauen Gedächtnis zitieren. In § 28 der *Kritik der Urteilskraft* heißt es von der Machtqualität der Natur in der Empfindung des dynamisch Erhabenen:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.²⁴

Die Verschiebungen und „Ungenauigkeiten“ im über hundert Jahre jüngeren Text registrieren gedämpft und genau die Umwälzung des gesellschaftlichen Naturverhältnisses. Der zentrale Unterschied liegt im Sprachgestus des Wortes „Können“, das Ratzel verwendet. In ganz neuer Weise ist im 19. Jahrhundert der chaotische Naturaspekt ertragbar geworden. Das Kantische „wenn wir nur in Sicherheit sind“ wurde zur stillschweigend vorausgesetzten Gewißheit. Ja, der Zuschauer applaudiert dem „erhabenen Schauspiel“, dem Feuerwerk und Theaterdonner der Katastrophen. Kants Beschreibung der Naturmacht ist darum nicht weniger eine der „Erscheinung“. Sie ist nicht etwa „unmittelbarer“. Auch Kant zitiert bereits, – aus einem Schatz von Topoi, solchen des *locus terribilis* im Gegensatz zum *locus amoenus*; seine Beschreibung ist so konventionell²⁵ wie die des Humboldt-Nachfolgers. Die Distanz jedoch, die Kants Konventionalität schafft, hebt nicht die Erinnerung an das vernichtende Geschehen auf, in welchem Natur immer wieder über das von Menschen Geschaffene siegte. Eben dies tut Ratzel: man muß die Furcht „abziehen“. Nur am Faden dieser Erinnerung kann sich die Hoffnung auf das „Vermögen zu widerstehen“ fortasten. Der Geograph jedoch ist mitten in seiner Wissenschaft, ins Aufzählen und Klassifizieren von Naturgewalten vertieft. Durch Wissenschaft und Technik gefeit kann er sich ruhig in Gefahr begeben. Die Machtmittel der industriellen Gesellschaft umgeben ihn, selbst in größter Entfernung von aller Zivilisation, wie ein Tabu. Der *mundus intelligibilis* wurde in „Können“ verwandelt, welches sich nicht länger gefallen läßt, zur „unbedeutenden Kleinigkeit“ herabgesetzt zu werden, welches sich nur noch graduell von Natur zu unterscheiden meint, welches nicht mehr das „Vermögen ganz anderer Art“ ist. Natur wird unter Kategorien der industriellen Leistung, der Ausnützung von Naturgewalten angeschaut.

Dennoch beschwört Ratzels Schrift, in der der Ausdruck „erhabene Schauspiele“ begegnet, die unmittelbare, noch ganz die sich selbst gehörende Natur, fern aller technischen Zivilisation: als müsse gegen die mythische Furcht vor dem organisierten Natureingriff das unverletzte Bild der Natur aufgerichtet werden. Der Humboldt-Nachfolger nimmt Teil an jener Naturidolatrie, an jener Fetischisierung der unberührten Landschaft, die sich an die Stelle eines begriffenen und beherrschten Verhältnisses zu Natur und Landschaft setzt. – An dieser Stelle entspringt ein wesentlicher Programmpunkt dieser Arbeit: Zu fragen ist, wie sich Kellers Werk zur Idolatrie von Natur verhält, zur Erstarrung des ehemals bewegten Naturbegriffs in Formeln, Bildern, Bildchen und Äquivokationen. Unbeschadet aller Irrationalismen übers „Landschaftliche Sein“ und seine „Bindung“ enthält die Äquivokation von Natur und Landschaft einen positivistischen

Grundzug. Sie steht für den „verdinglichten“, ganz auf Tast- und Sichtbares eingeschränkten Naturbegriff. Zu Aufschlüssen über die Dynamik des gesellschaftlichen Naturverhältnisses verhilft deswegen der Umstand, daß Keller die Erfahrung seiner – gescheiterten – Versuche mit dem Naturabbild, seiner abgebrochenen Laufbahn als Landschaftsmaler, erzählerisch fruchtbar machte. Dem *Grünen Heinrich* als Künstlerroman werden jedoch nicht einfach Einsichten über die Lage der bildenden Kunst in 19. Jahrhundert zu entnehmen sein, welche dann, von außen, auf Technik und Inhalt sprachlicher Landschaftsbeschreibung anzuwenden wären.

Der abschließende dritte Teil (C) dieser Arbeit versucht vielmehr, die künstlerischen Erfahrungen Kellers, – besondere Erfahrungen eines Künstlers in Hochkapitalismus – , für eine historisch-materialistische Theorie des Verhältnisses von sprachlichem und bildlichem Ausdruck nutzbar zu machen. Wer Einheit und Differenz von Sprachlichem und Bildlichem auf den Begriff brächte, indem er behutsam ihre Verflechtung mit geschichtlich-gesellschaftlichen Erscheinungsweisen der Arbeitsteilung aufdeckte, der gelangte zu neuen, vielleicht feineren und zugleich kräftigeren ästhetischen Kriterien, anstelle der älteren Realismuskriterien „Nachahmung“, „Mimesis“, „Widerspiegelung“. Das Schlußkapitel geht ein paar Schritte in dieser Richtung. Es verläßt den ausgetretenen Weg der älteren marxistischen Ästhetik, die Kunst so selten mit den Augen der Produzenten anschaute, daß ihr technisch-organisatorische Prozesse im Inneren der Kunstwerke zum Fernstliegenden wurde.

Der „Versuch über Mimesis“ hat es sich angelegen sein lassen, Lichtzeichen, die aus den Theorien der modernen Kunst stammen, aufzufangen. Aus Walter Benjamins Philosophie stammen diese Lichtzeichen vor allem; bei ihm ist die moderne Kunstkritik zu einem Sammelpunkt historisch-materialistischer Ideen zu Sprachtheorie geworden. Leiten läßt sich der Versuch jedoch vom Text selbst, von den oft verwischten Spuren einer dialektischen, nicht-idealistischen Sprachtheorie in Kellers Werk. Voraussetzung für die Wahrnehmung solcher Spuren ist die Kritik des Kellerschen Naturalismus.

Diesen andern wesentlichen Programmpunkt erfüllt der zweite Teil (B) der Arbeit. In ihm ist auch das Thema „Literatur und Naturwissenschaft“ zuhause. Bei der Kritik des Kellerschen Naturalismus kann es nicht so sehr darauf ankommen, das Nachwirken Feuerbachscher Gedanken zu verfolgen. Die manifesten Einflüsse lassen sich schnell aufzählen. Aber in Kellers *Sinngedicht* sind die philosophischen Themen Feuerbachs ohne jede Abhängigkeit von der Gestalt seiner Lehre am Werk. Die Verflechtung des Themas Geschlechterliebe und Emanzipation der Geschlechter mit dem Thema Naturwissenschaft und die „Umschmelzung“ alter theologischer Hoffnungen konstituiert einen der Gehalte des *Sinngedichts*. Die dichterische Durchführung dieser Themen unterscheidet Keller von Feuerbach. Sie überschreitet die Grenze des philosophischen Naturalismus und des naturwissenschaftlichen Materialismus.

Jürgen Habermas hat auf die Versammlung Marxscher Motive in der Schellingschen

Spätphilosophie aufmerksam gemacht.²⁶ In ganz anderer Weise wieder gehört das, was Walter Benjamin Kellers „dichterischen Materialismus“ nannte, zur im bürgerlichen Denken verlaufenden Vorgeschichte des historischen, wiewohl dieser dichterische Materialismus gänzlich „unpraktisch“, theoretisch im alten Sinn der Kontemplation war. „Denn allerdings war dieser Atheismus ... nicht subversiv. Er lag vielmehr in Sinne einer starken, siegreichen Bourgeoisie. Nicht aber auf ihrem Wege zum Imperialismus. Die Reichsgründung bedeutet auch ideologisch in der Geschichte des deutschen Bürgertums einen Bruch. Der Materialismus – der philiströse wie der dichterische – verschwindet.“²⁷ Um es nicht bei der „siegreichen Bourgeoisie“ zu belassen, um dem Citoyen bei Keller gerecht zu werden, kommen Thesen von Georg Lukács in Betracht: über die historische Kontinuität der schweizerischen Demokratien, im Gegensatz zur deutschen. Nur durch das besondere Verhältnis zur Tradition, das die Kontinuität demokratischer Prozesse setzte, war Kellers Werk, war etwas wie Sättigung und Erfüllung in kontemplativer Haltung möglich. Historische Bedingungen, die es einem etablierten bürgerlichen Staat erlaubten, überkommene Volksherrschaft – das, was Lukács „urwüchsige schweizer Demokratie“ nennt²⁸ – zu entfalten, bevor auch hier die Bewegungsgesetze kapitalistischer Akkumulation Demokratie zu liquidieren sich anschickten: dieser Glücksfall historischer Bedingungen erlaubte die Blüte des hedonischen Zweigs der Aufklärung auch im Kleinbürgertum, das von ihr sonst nur die Zuchtrute zu spüren bekam. Er bewahrte den Atheismus davor, religiös zu werden, und machte dafür Theologie atheistisch. Er gestattete Erinnerung an die halbkünstlerische Produktionsweise der spätmittelalterlichen Stadtkultur, ohne sie gleich in marktgerechte Ideologie des Kunstgewerbes zu verwandeln. Kontinuität direkter Demokratie, sicherlich nur episodisch, vollbrachte noch ein Dutzend kleinerer Wunder. Sie ließ, – um gleich weitere Züge der Kellerschen Dichtung zu nennen –, eine Spielart des Romantischen zu, die von keiner feudalen Sehnsucht getrübt, auch kein Alibi für politische Resignation liefern konnte; deren verborgene Naturspekulation sich gründlich von jener neuromantischen unterschied, die Ernst Bloch an Naturbildern des ausgehenden 19. Jahrhunderts „hurrapantheistisch“ nennt.²⁹

Kellers dichterischer Materialismus war kontemplativ zu einer Zeit, da sich schon die imperialistische Katastrophe des 20. Jahrhunderts vorbereitete. Hätte er praktisch, „subversiv“ sein können? – Beobachtet man, wie die subversiven Fraktionen des Bürgertums sich nach und nach den Herrschaftsmechanismen der kapitalistischen Produktionsverhältnisse angliederten, wie der bürgerliche Klassenstaat sich schließlich sogar die politischen Kräfte der unterdrückten Klasse zunutze machte, wie die falschen Methoden des Widerstandes gegen diese Integration die historisch-materialistische Lehre dogmatisierten, so wird man irre an der Verdammung des Kontemplativen. Ohne ein kontemplatives Moment wäre das Marxsche *Kapital* nie geschrieben worden. Vielleicht ist die Kontemplation Subversion mit längerem Atem, vielleicht hält sie das Versprechen von Theorie auf Praxis besser als die stereotyp postulierte Einheit von Theorie und Praxis im revisionistisch gewordenen Sozialismus und ihre auswegslose Identität im technokratischen System, das der Spätkapitalismus plant. Denn es gibt keine unmittelbare Einheit von Theorie und Praxis; ebensowenig gibt es reine Kontemplation. Oder vielmehr, es gibt beide in der Tat dort, wo der Bourgeois gediegene praktische Gründe dafür hat, rein

theoretisch und beziehungslos daherzuschwätzen: wo er von seinen Geschäften ablenken muß. Diese Art mit reiner Praxis zweckvollendet versöhnter reiner Theorie hat Keller oft genug entlarvt in all den Meierleins, Louis Wohlwends und den geschäftstüchtigen Pfaffen seiner Romane und Erzählungen. Hierin ist er praktisch, übt er bürgerliche Selbstkritik in volkspädagogischer Absicht, – eine Aktivität, die der historische Materialist, soweit er Praktiker ist, wachsam passieren lassen kann. Dem historischen Materialisten als Theoretiker kommt es aber darauf an, in den kontemplativen, intentionslosen Momenten der Kellerschen Dichtung die Reflexion des gesellschaftlichen Naturverhältnisses zu beobachten und aus ihr zu lernen. Denn solche Reflexion enthält immer ein praktisches Ferment. Am unverschämten Zugriff einer Theorie erkennt man nur ihre Blindheit. Lernen an Kellers historisch materialistischen Ansätzen heißt natürlich nicht, daß davon irgend ein Heil zu erwarten wäre, nach der Devise „zurück zum jungen Marx“ zu den Keimen der historisch-materialistischen Lehre. Nur sei an den Ernst und die Kraft von Kellers *Sinngedicht* erinnert, mit der in einer von begriffener historischer Praxis sich entfernenden Zeit das Glück von Individuen beschrieben wurde, die ihre monadenhafte Isolierung verneinen, die über ihre zufällige bürgerliche Existenz hinausblickend zu einem historisch-gesellschaftlichen Verständnis ihres Lebensprozesses kommen, und die nach Auswegen aus den versteinerten bürgerlichen Geschlechterrollen suchen.

Während sich die Themen des zweiten und dritten Teiles der Arbeit einigermaßen notwendig aus den Themen dieser Einleitung ergeben, bereitet der erste Teil (A) nur vor, verweist auf die folgenden, entzieht sich aber der Pflicht, geschlossen zu sein. Er überläßt sich ganz dem Stoff. Er gehorcht der Neigung für das, was bei Keller reizt und beim Lesen seiner Texte in die Augen fällt: den Lichterscheinungen vor allem, den kleinen Bilder- und Sprachwundern, auch dem, was sonst „Stimmung“ heißt, der stillen Grundtrauer, in die so viele Erzählungen und Gedichte versenkt sind. Dabei wird freilich nicht naiv verfahren; es soll ja nicht vergessen werden, daß Unmittelbarkeit von Eindruck und Ausdruck höchst vermittelt sind, – gegen alle lehrhaften Ansichten Feuerbachs auch bei seinem Schüler. So wird denn das Sinnlichste bei Keller für das Geistigste genommen, der Glanz und die Farbe seiner Beschreibungen als einer durch Sprache, durch Lichtmetaphern, das Rätselhafte als Ausfluß von Schrift- und Hieroglyphengleichnissen, das Lust- und Trauervolle als Wirkung von Gemeinplätzen, von *locus amoenus* und *locus terribilis*, der Topik der schönen und der schrecklichen Natur. Lichtmetaphern, Schriftgleichnisse, *loci* sind allesamt Topoi: sprachliche Individuen, in denen sich Geschichte niedergeschlagen hat. Der erste Teil der Arbeit versucht die Geschichte einiger dieser Topoi nachzuzeichnen, bis hin zu ihrer Konservierung oder auch Auflösung und Umschmelzung in Kellers Sprache. Es kommt dabei weniger auf irgend eine Art der Vollständigkeit an als auf die exemplarische Geltung der Schicksale solcher sprachlicher Individuen. Soziologische, philosophische, gleich zu Anfang auch theologiegeschichtliche Kommentare versuchen den säkularen Prozeß der Entqualifizierung von Natur in seiner Auswirkung auf die ästhetische Metaphorik der Natur bewußt zu machen, zugleich auch die Widerstände, die Keller dieser Entqualifizierung entgegengesetzte. So erscheint im Zerfall des

theologischen Kontextes der Lichtmetaphorik die Auflösung eines Mediums des substantiellen Geistes, so in der Neutralisierung der *loci terribiles* der Schwund der Machtqualität der Natur, – Vorgänge deren gesellschaftliche Bedeutung über den Rahmen dieser Einleitung hinaus zu umreißen sind.

Im nun folgenden Teil (A) werden Textstellen zunächst aus dem Zusammenhang herausgegriffen und kommentiert. Zweimal allerdings wird schon Eigenständiges und Abgeschlossenes interpretiert, – Kellers Gedicht „Die Zeit geht nicht ...“ und das Kapitel „Lob des Herkommens“ aus dem *Grünen Heinrich* –, wenn es nämlich darum geht, Kellers Art und Weise der Verschlüsselung, seine Neigung zur Montage von Chiffren aus aufgelösten alten Topoi-Komplexen kennenzulernen.

(A) TOPIK DER SCHÖNEN UND DER SCHRECKLICHEN NATUR

I. Lichtmetaphorik und Topos „Buch der Natur“

Naturtheologisches Gut des 17. und 18. Jahrhunderts

Wenn Arno Schmidt in einem literaturhistorischen Essay Keller und Stifter in einem Atem mit dem Dichter der religiösen Aufklärung, Barthold Hinrich Brockes nennt,³⁰ so lenkt die ungewöhnliche Verbindung das Augenmerk auf die Frage, wann denn nun in der deutschen Literatur das „Unmittelbare der Natur“ aufgegangen sei, woher denn Konkretion der Anschauung, Nahbeleuchtung und Verklärung des Details, „entzückte“ Betrachtung des Einzelnen („der Tropfen am Eimer“) im großen Zusammenhang ihren Ausgang genommen hätten. Klopstock, Rousseau, der Sturm und Drang werden genannt. Indessen ist man sich im Klaren, daß die neue Anschaulichkeit älter ist als das empfindsame und geniehafte Naturverhältnis. „Gleichwohl“, schreibt Karl Markus Michel, „spricht man von einem Traditionsbruch, einer gründlich neuen Einstellung des Menschen zur Natur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Wo bisher ein literarischer Topos ohne konkreten Erfahrungs- und persönlichen Gefühlsgehalt geprangt habe, melde sich nun ein Subjekt, das sich und die Welt in neuer Weise erlebe und ausdrücke. Daß aber in dem Landschaftsgedicht von Johann Klaj mit den Anfangszeilen: ‚Hellglänzendes Silber! mit welchem sich gatten / Der astigen Linden weitstreichende Schatten!‘ weniger konkrete Anschauung enthalten sei als in den 150 Jahren späteren Versen aus Matthisons Alpenreise: ‚Wie schimmert das Grün der arkadischen Flur! / Wie glänzen die Täler von Gold und Azur!‘ läßt sich kaum beweisen ...“.³¹ Die Erfahrung, daß Topoi wirklich prangen können, daß Bilder und Gleichnisse nicht durch Unmittelbarkeit oder nächste Kontextdetermination, sondern gerade kraft ihres weitesten, nämlich historischen Kontextes wirken, daß auch, was in Kellers Beschreibungen funkelt und leuchtet, nicht einem photographischen Talent sich verdankt, Natureindrücke unmittelbar, so wie sie sind festzuhalten, sondern von weit her, aus der geschichtlichen Bilderkraft des Sprachmediums kommt, – diese Erfahrung muß anscheinend neu gemacht werden. Dabei wäre auch die Meinung zu korrigieren, daß Brockes’ und anderer Aufklärungstheologen „irdisches Vergnügen“ niemals echte Naturanschauung enthalten haben, weil es ja eines „in Gott“ gewesen. Ist denn nicht das Wort „Aufklärung“ selbst eine Lichtmetapher theologischen Ursprungs?

Irrige Ansichten über die Unmittelbarkeit des Erlebnisses in der Dichtung, zumal der Naturlyrik, eine irrite Ansicht auch über das Verhältnis von „Rationalismus“ und „Irrationalismus“, Aufklärung und Theologie haben Schuld daran, daß eine ganze, große Tradition, von der die Topoi des Licht- und Naturentzückens, wenn nicht ihren Ausgang nahmen, so doch gespeichert und genährt wurden, an den Rand des literaturwissenschaftlichen Wahrnehmungsfeldes

gedrängt wurde. Wolfgang Philipps Arbeiten über Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht schaffen hier Abhilfe. Sie lenken die Forschung von den in der großen Literatur manifesten Zusammenhängen auf einen breiten popular-theologischen Unterstrom, in dem Naturwissenschaft und Theologie eine eigentümliche Verbindung eingegangen sind, die Physikotheologie.³² In ihr bilden sich viele Motive und Beleuchtungsverhältnisse dessen heraus, was im 18. und lange noch im 19. Jahrhundert als Naturschönes wahrgenommen wird. Der staunende, zwischen mikroskopischer und teleskopischer Perspektive wechselnde Blick, der enthusiastische Blick Rousseaus und der Stürmer und Dränger hat sich hier vorgebildet. „Fast anderthalb Jahrhunderte vor Rousseau lehrten die Physikotheologen bereits ein fasziniertes Naturentzücken ...“³³

Die Physikotheologie ist ein Umschlageplatz für die mannigfaltigsten Natur-Topoi, wie sie die bis zur Spätantike zurückreichende Theologie der natürlichen Offenbarung ausgebildet hatte und zugleich für das seit der Renaissance neu entstandene Naturwissen. Sie muß als ein Organ begriffen werden, das diese neue Gestalt des Wissens theologisch assimilierte, nicht allein rezeptiv, sondern selbständig, aus theologischen Antrieben naturforschend.³⁴ Die Funktion dieses Organs scheint darin bestanden zu haben, den glaubensgefährdenden Konsequenzen der naturwissenschaftlichen und anthropologischen Wende, für die das kopernikanische Weltsystem als Metapher steht,³⁵ „weich“, aufnahmebereit zu begegnen, im Gegensatz zu der Gewaltmaßnahmen der orthodoxen protestantischen Theologie des Barocks und der Inquisition. Verdienst von Philipps Darstellung ist der Nachweis von Zusammenhängen all jener Metaphern des Licht- und Naturentzückens mit der Umwälzung kosmologischer und anthropologischer Vorstellungen. Diese Verbindung ist nicht direkt, fließend. Sie ist als Brücke über einen tiefen Bruch im gesellschaftlichen Naturverhältnis geschlagen. Der Enthusiasmus für die Naturdinge in klar umreißenen, weißen Schöpfungslicht reagiert auf gewaltige Eingriffe ins dunkle, durch neue technisch-wissenschaftliche Verfahren weniger „erhellte“ als bis zur Unkenntlichkeit verfremdete Naturgefüge, – auf ein erhebliches Erschrecken vor der Naturgewalt also und auf den Widerstand gegen Natureingriffe, der aus diesem Erschrecken erwachend die Brandzeichen des religiösen Fanatismus im Gefolge hatte.

Hinter den Namen der von der Orthodoxie bekämpften menschlichen Vermessenheiten, Pantheismus, Ontologismus, Deismus und Atheismus, verbergen sich, eng miteinander verflochten, ebensoviele Bündnisse des zur Selbstbehauptung erwachenden Menschen gegen die alten Mächte: Das Bündnis mit der unendlichen „Göttin Natur“ (Vanini) gegen den verborgenen Vatergott, der den Menschen in ein beschränktes Sphärenhaus einschloß. Das Bündnis mit der natürlichen Notwendigkeit, der Wirkkausalität oder Mechanik, gegen *natura* als Schreckensort ungesetzlicher Dämonen, denen nur durch Flucht nach oben zu entkommen ist. Schließlich eine Teleologie der von Menschen im Einvernehmen mit der Natur gesetzten Zwecke, gegen die alte kosmische Teleologie, in der patriarchalische Gerechtigkeit Gottes die Natur notdürftig für den Menschen eingerichtet hatte, um ihn für die alleinige Sorge ums Heil freizustellen. Im Zeitalter des Barock entwickeln sich diese neu gewonnenen Freiheiten zu Schreckensvisionen. Die feudalen und patriarchalischen Strukturen waren in voller Auflösung begriffen. Leibeigenschaft

und zünftische Abhängigkeitsverhältnisse verwandelten sich aus – wenigstens dem Anspruch nach – Sorgepflichtverhältnissen in Zwangsmittel einer fortschreitend kapitalisierten Wirtschaft. In der Struktur der entfalteten Tauschwirtschaft zeigte das anthropologische Prinzip der humanen Selbstbehauptung seine vernichtende Seite, die der ökonomischen Selbsterhaltung und der freien Lohnarbeit. Die schwer vorstellbaren Leiden der ursprünglichen Akkumulation artikulierten sich erst durch die Forschungen von Marx und Engels als gesellschaftliche, ökonomisch bedingte. In der Epoche der ursprünglichen Akkumulation drückten sie sich vornehmlich in zynischen politischen Theorien (Hobbes, Macchiavelli) und in religiösen und kosmologischen Schreckensbildern aus. Daß die bürgerliche Geistesgeschichte immer wieder diese Leiden als primär seelische darstellt, gar als solche, die von den neuen Theorien verursacht wurden, gewinnt durch diesen Umstand seinen Anschein von Recht. Es handelt sich dabei um einen Schein, der durch die Konfrontation allein mit der Analyse der gesellschaftlichen Basis nicht aufzulösen ist. Immerhin ist Philipps geistesgeschichtliche Darstellung so konsequent und aufschlußreich, wie es eine auf Phänomene des Überbaus beschränkte Analyse sein kann: sie stellt eine stringente Verbindung der Umwälzung kosmologischer Vorstellung mit der Auflösung der theologischen Fassung feudaler Sorgepflichtverhältnisse her. „Was die abendländische Menschheit zu ertragen hatte, war nicht einfach die Verwandlung eines geo- in ein heliozentrisches Weltbild, sondern die Zerstörung eines bis ins Detail durchkonstruierten anthropo-kosmologischen Gehäuses in ein durchaus mittelpunktsloses infinites Welten- und Menschheitsbild.“³⁶ Unter dem Titel des Kopernikanisch-Brunoischen Chocs beschreibt Philipp das Umschlagen des faszinierten Entzückens der „*Eroici furori*“, Bruno und Vanini, in das Grauen vor der Unendlichkeit, in die Weltangst, den Weltfrost des Barockzeitalters. Die extrem dualistischen Erfahrungsstrukturen, die seinen Epochencharakter prägen, entstehen mit der Zertrümmerung des alten Sphärenhauses, der *trina machina rerum* mit ihren auf- und absteigenden Gnaden-, Glaubens- und Wunderverkehr. Ohne die vermittelnde Architektur der theologisch-ontologischen Hierarchie, ohne die Stufenleiter der Himmel stehen sich Individuum und expandierende Unendlichkeit gegenüber. Das Individuum, ehemals in Kosmos ein Mikrokosmos, zerfällt in Differentiale des Bewußtseins und des ausgedehnten Seins, die als Monaden, Atome oder unvereinbare Substanzen nebeneinander existieren. Dem nominalistischen Dualismus des Barock,³⁷ der Trennung von Begriff und Sache, von Besonderem, als unendlich Vereinzelttem, und Allgemeinem, als schlecht unendlichem All, entspricht eine Vergeblichkeitstheorie der menschlichen Freiheit. Jede Praxis menschlicher Zwecksetzung, jeder Begriff wird entwertet durch die Labilität der Dinge, die, wie ein Erdbeben Bauwerke, fremde Zwecke von sich abschütteln. Unendlichkeit ist gleichbedeutend mit Expansion, Schwindel, Sturz; analog dazu Ewigkeit mit permanentem Zerfall menschlicher Werke und organischer Naturdinge. Geschichte erscheint als Ruinenfeld, Natur als ewige Himmels- und Erdkatastrophe. Von den mannigfaltigen dualistischen Schemata, – theologischen, sprachlichen, emblematischen, architektonischen – , scheint die Welt bis zum Horizont übersät, wie von den Scherben der heruntergestoßenen Sphärenschalen.

Während nun die fest institutionalisierte Theologie, vor allem die katholische, sich um

gewaltsame Restauration des alten Kosmos bemüht und ungeheure Kuppeln als Ersatzhimmel entwirft, bewältigt die neue Philosophie das eingebrochene Chaos vom Grund der Scherbenwelt aus. Descartes und Hobbes akzeptieren den Dualismus, Leibniz die atomistischen Differentiale der Substanzen. Spinozas Konstruktion eines zugleich geistlichen und weltlichen Absoluten – *deus sive natura* – soll ihn überwinden; ebenso die unendlich vermittelte Abstufung von Bewußtseinsgraden in der Leibnizschen Monadentheorie. Die Philosophie schickt sich an, den alten Kosmos durch „Subjekt als System“ zu ersetzen.³⁸ Aufklärung, Enlightenment – dem Wortsinn nach Aufhellung des barocken Dunkels – beginnt nach Philipp mit der theologischen Bewältigung des Chocs durch einen neuen Transzendenzglauben. Der Akt des Glaubens durchmißt nicht mehr den kosmischen Stufenhimmel, sondern die Unendlichkeit selbst. Heil ist jenseits des unendlichen Weltalls; als Kälte und Dunkelheit überwindendes Licht strahlt es von dort herein. Eigentümlichster Ausdruck dieses neuen Glaubens ist diese Lichtmetaphorik. „An die Stelle des zertrümmerten alten Sphärenhauses setzt man ein transzendentes Schöpfungslicht als Grundlage und Substrat der gesamten Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit verwandelt sich damit in ein Gefüge von unzählbaren ‚Wundern‘. Zum ‚Betrachten‘ dieser Wunder fordert man unermüdlich, verkündigend, beschwörend, werbend auf, da unter diesem Betrachten die ‚Herrlichkeit‘ des lebendigen Gottes erscheint und den Betrachtenden und die Welt objektiv ‚hell‘ macht, wie man überzeugt ist.“³⁹ Die Schreckenszeichen, die dem Blick der Melancholie an den Dingen der Welt aufgingen, werden dem aufgeklärten Blick zu Wundern: „Die Weltmaschine darf keine Maschine sein, kein toter Unendlichkeitsraum. Wenn alle Naturgesetze zerbrechen würden und alle Gestirne durcheinanderfallen, wären es für alle furchtbare Wunderzeichen: ‚Da doch in Wahrheit, wenn die Natur ihren gewöhnlichen Lauf hält, die Wunder vielmal größer sind, als wenn sie dergestalt aus ihrer Ordnung kommen sollte‘.“⁴⁰ Das Disparate, das für den theologischen, auch für den naturphilosophischen Blick dämonische Züge hatte, für den naturwissenschaftlichen atomistische, wurde so von außen durch übernatürliches, die Unendlichkeit selbst transzendierendes Licht verklärt. Auf dem Weg durch die Aufklärungsepoche „saugte die biblische ‚Herrlichkeit‘ alle früheren Gestalten und Motive der Lichtergriffenheit – das neu-platonische Lichtentzücken aus Mittelalter-Renaissance-früh-barockem (!) Panentheismus ebenso wie das innere Licht des Pietismus, des Spiritualismus, des Quäkertums – an. Das bedeutet einerseits Bereicherung, Füllung, weiteren Ausgriff der Verkündigungssprache, andererseits bereits erste Anfänge der Umdeutung und Verweltlichung.“⁴¹

Der Sprachgebrauch nennt phantastische Metaphern und Redewucherungen „barock“. Eine sehr vage Kennzeichnung, der sich, was bei Keller in der Tat heimliche Fortsetzung barocker Stilmerkmale ist, gänzlich entzieht: gewisse emblematische, allegorische Züge seiner Dichtung, die einfacher Vergleichung, wie sie an diesem Punkt der Untersuchung nicht anders geübt werden kann, spotten.⁴² Auch ist der Ort noch nicht erreicht, wo Reste monadologischer und atomistischer Spekulation bei Keller beschrieben werden können.⁴³ Anders steht es mit der Physikotheologie. Wohl ist ihre Intention erloschen. Wer jedoch ihr sprachliches Bilder- und Gleichnismaterial bei Keller ständig entdeckt, fällt gewiß keiner Pseudomorphose zum Opfer. Kaum eine Erzählung, kaum ein Gedicht, wo nicht das eine oder das andere Lichtwunder

stattfindet. Eines der einschneidendsten Mirakel hat einem Kapitel des *Grünen Heinrich* den Titel „Das Flötenwunder“ gegeben:

Wie ich nun so vor mich hinblickte, sah ich aus einer Ecke des Zimmers einen kleinen Glanz herüberleuchten, wie von einem goldenen Fingerringe, nahe dem Boden. Es blinkte ganz seltsam und lieblich, da sonst dergleichen Licht keines im Zimmer war. So stand ich auf, die Erscheinung zu untersuchen, und fand, daß der Glanz von der metallenen Klappe meiner Flöte herrührte, die seit Monaten ungebraucht in einer Ecke lehnte gleich einem vergessenen Wanderstabe. Ein einziger Sonnenstrahl traf das Stückchen Metall durch die schmale Ritze, welche zwischen den verschlossenen Fenstervorhängen offen gelassen war; allein woher, da das Fenster nach Westen ging und um diese Zeit dort keine Sonne stand? Es zeigte sich, daß der Strahl von der goldenen Spitze eines Blitzableiters zurückgeworfen war, die auf einem ziemlich entfernten Hausdache in der Sonne funkelte, und so seinen Weg gerade durch die Vorhangspalte fand. Indessen hob ich die Flöte empor und beschaute sie. ‚Die brauchst du auch nicht mehr!‘ dachte ich, ‚wenn du sie verkaufst, so kannst du wieder einmal essen!‘ Diese Erleuchtung kam wie vom Himmel gleich wie dem Sonnenstrahl. (VI,66 f.)

An einer andern Stelle des *Grünen Heinrich* gibt es Überbleibsel einer physikotheologischen Begründung der Landschaftsmalerei:

„Warum sollte dies nicht ein edler und schöner Beruf sein, immer und allein vor den Werken Gottes zu sitzen, die sich noch am heutigen Tag in ihrer Unschuld und ganzen Schönheit erhalten haben, sie zu erkennen und zu verehren und ihn dadurch anzubeten ... ? Wenn man nur ein einfältiges Sträuchlein abzeichnet, so empfindet man eine Ehrfurcht vor jedem Zweige, weil derselbe so gewachsen ist und nicht anders nach den Gesetzen des Schöpfers;“ (III,244 f.)

Allerdings ist die Theologie durch erzählerische Ironie sehr eingeschränkt: der grüne Heinrich, der so spricht, wurde gerade von der Schule gewiesen und scheint das Bedürfnis zu haben, seinem geistlichen Vetter ein wenig nach dem Mund zu reden. Er verrät sich auch, läßt die eigentliche transzendente „Lichtergriffenheit“ vermissen und setzt sich unversehens an die Stelle des Schöpfers: „Da lasset man die Bäume in den Himmel wachsen Man spricht es werde Licht und streut den Sonnenschein beliebig über Kräuter und Steine Man reckt die Hand aus und es steht ein Unwetter da“ Aus Brockes „Irdischem Vergnügen in Gott“ wird ein himmlisches Vergnügen auf der Erde. Der grüne Heinrich über seinen Konfirmandenunterricht: „Das Heiterste und Schönste war mir die Lehre vom Geiste, als welcher ewig ist und alles durchdringt. Freilich fürchte ich, daß ich die Lehre ein wenig mißverstanden und nicht vom rechten geistlichen Geiste ergriffen war. Denn Gott schien mir nicht geistlich, sondern ein weltlicher Geist, weil er die Welt ist und die Welt in ihm; Gott strahlt vor Weltlichkeit.“ (IV,146) Darum strahlt auch die Lichtquelle, als selbst innerweltliche keinen „Demantglanz“ aus wie bei Brockes, nicht das weiße Licht der transzendenten Herrlichkeit, sondern ein atmosphärisch gefiltertes, rotes oder goldenes, ohne daß es sich darum weniger in den Gegenständen bricht, funkelt und gleißt. Groß ist die Zahl der Himmelslichter, Morgen- und Abendröten, die Personen und Gegenstände vergolden. Vor allem in den *Züricher Novellen* wiederholen sich solche Erscheinungen unablässig. Sie tauchen unvermittelt auf, stehen da,

scheinbar ohne Funktion, und verschwinden ebenso unvermittelt wieder.⁴⁴ Sie sind Stereotype, Leitmotive, die die *Züricher Novellen* locker mit dem *Grünen Heinrich* verknüpfen. Dort spielt sich in den Lichterscheinungen etwas wie eine frühe theologische Offenbarung ab: dem Kind, das vom Dach des Elternhauses in die Umgebung der Stadt hinausblickt, werden die Berge als „mächtige Zeugen von Gottes Allmacht“ benannt:

... ich vermochte sie darum nicht besser von den Wolken zu unterscheiden, deren Ziehen und Wechseln mich am Abend fast ausschließlich beschäftigte, deren Namen aber ebenso ein leerer Schall für mich war wie das Wort Berg. Da die fernen Schneekuppen bald verhüllt, bald heller oder dunkler, weiß oder rot sichtbar waren, so hielt ich sie wohl für etwas Lebendiges, Wunderbares und Mächtiges wie die Wolken und pflegte auch andere Dinge mit dem Namen Wolke oder Berg zu belegen wenn sie mir Achtung und Neugierde einflößten. (III,27 f.)

Gott „erscheint“ auch als glänzender goldener Kirchturmhahn oder als prächtiger Bilderbuchtiger, vor allem aber in den roten Lufterscheinungen: die „rotglühende Ebene über der dunklen Stadt war für mich recht eigentlich das, was die Phantasie sonst unter seligen Auen oder Gefilden versteht.“ (III,28)

Ich kann nicht sagen, daß, nachdem Gott einmal die bestimmte und nüchterne Gestalt eines Ernährers und Aushelfers für mich gewonnen hatte, er mein Herz in jenem Alter mit zarteren Empfindungen oder tiefgehenden Gemütsfreuden erfüllte, zumal er aus dem glänzenden Gewande des Abendrotes sich verloren, um in viel späterer Zeit es wieder aufzunehmen. (III,57)

Diese Prophezeiung, gleich in den ersten Kapiteln des *Grünen Heinrich*, mutet wie das Überbleibsel einer früheren Stufe der Romankonzeption an, das bei der Umarbeitung versehentlich stehenblieb. Weder im *Grünen Heinrich*, noch in den *Züricher Novellen* noch in einem andern Werk wird sie eingelöst. Der Gott der Kindheit hat sich aus den Abendröten verflüchtigt. Nur sein Lichtgewand ist geblieben. In seiner kindlichen Malerei bildet der grüne Heinrich sich selbst als Wanderer ab: „Diese Figur in einem grünen, romantisch geschnittenen Kleide ... starrte in Abendröten und Regenbogen“ (III,196), als ob aus ihnen die Erfüllung der Prophezeiung erwartet würde. Nie aber geschieht etwas; die Himmelslichter bleiben stehen, als Zeichen einer Verweltlichung, die in der inneren Geschichte des Werkes stattgefunden hat.

So breit und allgemein der Prozeß der Verweltlichung natur-theologischen Vorstellungsgutes verlaufen ist, so spezifisch ist doch ihr Vorgang bei Keller: der theologische Sinn schwindet, die Bilderkraft überdauert. Hier ist durchaus Feuerbachsche Gegentheologie am Werk, die die utopischen Wesenskräfte nicht leugnet, sondern aus ihrer religiösen Selbstentfremdung zurückholen will. Bei ihrer Wiederkehr aus dem Jenseits bringen die menschlichen Wesenskräfte jedoch, bei Feuerbach und noch viel mehr bei Keller, die Farben, den Glanz und die Töne mit, die sie dort zu sehen und zu hören bekamen. Auf die Erinnerung an die Theologie der Kindheit kann nicht verzichtet werden, ohne sie ist kein himmlisches Vergnügen auf der Erde möglich. Freilich, für das Werk eines Realisten, der bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt, sind die Spuren der Verweltlichung einer antiquierten, dem 17.. 18. und frühen 19. Jahrhundert zugehörigen Populartheologie, doch fast allzu frisch. Nicht überall ist

Keller indessen so „ungleichzeitig“ wie an den zitierten Stellen. Vielen seiner Lichtgleichnisse ist anzumerken, daß sie einen verschlungenen Weg aus der Naturtheologie durch Sturm und Drang, Klassik und Romantik hinter sich haben.

Physiognomik bei Lavater und Keller

Auf der Suche nach Stationen auf diesem Weg indirekter Überlieferung gelangt man zu einer sonderbaren wissenschaftlichen Mode, der Physiognomik. Dem Wortsinn nach ist auch die Naturtheologie eine Physiognomik, eine Lehre von den „Gnomen“, den körperhaft ausgeprägten Zeichen eines Unkörperlichen. Die theologischen Wurzeln der Physiognomik zeigen sich weniger bei Exponenten wie Mendelssohn, Zimmermann als beim prophetisch auftretenden Lavater.⁴⁵ Seine Lehre von der geistigen Entsprechung menschlicher Gesichts- und Körperbildung versteht sich als Ausdruckskunde. Sie steht unter dem Zeichen des Sturms und Drangs. Die Physiognomik lieferte den Namen unter dem bis heute die verschiedenartigsten Versuche von Ausdruckslehren sich versammeln, – wissenschaftlich-systematisch intendierte Morphologien in der Nachfolge Goethes, etwa Alexander von Humboldts *Physiognomisches System der Pflanzen*,⁴⁶ wie antisystematisch-aphoristische in der Nachfolge Lichtenbergs. Als Erzähler ist auch Keller Physiognomiker, mit bedeutenden Unterschieden allerdings gegen Lavater und größerer Nähe zu Lichtenberg, der die Lehre des Propheten scharfsinnig kritisierte.

Die Unterschiede zwischen Physiognomik und alter Physikotheologie spiegeln einige Umbrüche des Naturverhältnisses wider. Den Physikotheologen galt natürliche Schönheit als bewußtlose. Geistig war sie nur „von außen“, als Abglanz der alles überbietenden transzendenten Schönheit des Schöpfungslichtes.⁴⁷ 1775 dagegen, theologisch abgesichert durch die stärkere Betonung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, wird mit der sittlich gefaßten Innerlichkeit ein Licht angezündet, das die menschliche Gestalt über die Abglanzschönheit hinaushebt, sie zur selbsterleuchteten, nicht bloß äußerlich widerstrahlenden erhebt.⁴⁸ Hinwendung auf den obersten Meister ist nicht mehr ausschließlicher Sinn der körperlichen Schönheit. Die Physiognomik, zur „Beförderung der Menschenliebe“ erdacht, „reißt Herzen zu Herzen“.⁴⁹ Das ganz innerlich gewordene Licht gibt es bei Keller nicht. Personen erscheinen dafür oft in zweierlei Licht, einem äußeren und einem inneren; auch in doppelten Farben, die für ihren Betrachter die Lichtquelle zu einem Rätsel machen:

Salomon Landolt, ... sah sie beglückt an; er konnte aber wegen des Glanzes der Abendsonne, der auf ihrem schönen Gesichte lag, nicht erkennen, ob es von dem Scheine oder von Zärtlichkeit gerötet sei; nur leuchteten ihre Augen durch allen Glanz hindurch, ...
 . (IX,175)

Das Phänomen findet vorzugsweise auf den Gesichtern kluger und begehrter Frauen statt, wenn sich Liebesverhältnisse anbahnen. Wie die Abendröten gehört es zu den Sinnbildern, deren *symbolon* zweifelhaft ist; wie beim einen das theologische Versprechen abhanden gekommen ist, so ist beim andern das erotische nicht unbedingt vertrauenswürdig.

Lavaters Stellung inmitten des Umbruchs von Theologie in Anthropologie bezeichnet der

folgende Passus aus den *Physiognomischen Fragmenten*:

Die Physiognomik ist eine Quelle der feinsten und erhabensten Empfindungen, ein neues Auge, die tausendfältigen Ausdrücke der göttlichen Weisheit und Güte zu bemerken Wo das stumpfe, das ungeübte Auge des Unaufmerksamen nichts vermutet, da entdeckt das geübte des Gesichtskenners unerschöpfliche Quellen des geistigsten, sittlichsten und zärtlichsten Vergnügens. Nur er versteht die schönste, beredetste, richtigste, unwillkürlichste und bedeutungsvollste aller Sprachen, die Natursprache des moralischen und intellektuellen Genies, die Natursprache der Weisheit und Tugend. Er versteht sie in dem Gesichte derjenigen, die selbst nicht wissen, daß sie dieselbe sprechen. ... Mit geheimer Entzückung durchdringt der menschenfreundliche Physiognomist das Innere eines Menschen und erblickt da die erhabensten Anlagen, die sich vielleicht erst in der zukünftigen Welt entwickeln werden.⁵⁰

Kontinuität mit der Physikotheologie zeigt sich etwa darin, daß diejenigen, die die Natursprache sprechen, sie selbst nicht verstehen, es sei denn sie hätten physiognomisches Genie. So schaut auch das physiognomische Genie mit Vorliebe seinesgleichen an und das allergeistigste Vergnügen gewährt der Anblick der in sich reflektierten Schönheit, die Lavater zu so vielen Genieportraits inspirierte. Das Neue ist angelegt in der Natursprache, im Gegensatz zum „Buch der Natur“ der sammlerischen und archivarisches Kompendien der Physikotheologie. Gerade hier erscheint der Zusammenhang mit Herders und Hamanns Bestrebungen, durch die schriftlich erstarrte Sprache zum lebendigen Laut vorzudringen, den sprachlichen Dualismus zu versöhnen. Greifbar wird das Neue in der Aufhebung des Dualismus der Erkenntnisvermögen, der sinnlichen und der höheren vernünftigen. Trotz aller sinnlichen „Lichtergriffenheit“ hing die Physikotheologie dem Schematismus von Wahrnehmung und Schluß an. In der Physiognomik ist die Würde der Wahrnehmung erhöht. Die „neuen Augen“ sind ein alter theologischer Topos, einer jedoch, den Lavater neu und unorthodox verwendet: diese Augen stehen nicht erst im Jenseits zur Verfügung, sie sind im Diesseits schon vorhanden, wenn auch nur beim seltenen physiognomischen Genie. So projiziert er der Kantischen Hypothese des intuitiven Verstandes durchaus Vergleichbares: einen Verstand, der fähig ist anzuschauen, eine Sinnlichkeit produktiver Art soll das physiognomische Blickvermögen sein. Es soll größte Durchdringungskraft besitzen und Verborgenes wahrnehmen, unter der Oberfläche Liegendes aus seinen Spuren erschließen können: Keime, Anlagen zu bestimmten Eigenschaften und Reste verfallener Eigenschaften. Dabei nimmt es nicht immer den geraden Weg der Lichtstrahlen, sondern den gekrümmten des Tastempfindens. Es scheint Atavismen des optischen Wahrnehmungsvermögens zu reaktivieren. „Der Haschisch“, erfährt man aus der Aufzeichnung eines modernen Physiognomikers, „begann seinen eigentlichen kanonischen Zauber mit einer primitiven Schärfe spielen zu lassen, mit der ich ihn vordem wohl noch kaum erlebte. Nämlich er machte mich zum Physiognomiker, zumindest zum Betrachter von Physiognomien ...“⁵¹ Aber gerade diesem die Schranken der konventionell zugerichteten Wahrnehmung sprengenden Zauber scheint sich die Fähigkeit des physiognomischen Blicks zu verdanken, die Schönheit in der Häßlichkeit und die Häßlichkeit in der Schönheit zu entdecken. „Ich begriff nun auf einmal, wie einem Maler – ist es nicht Rembrandt geschehen und vielen anderen? – die Häßlichkeit als das wahre Reservoir der Schönheit, besser als ihr Schatzbehälter, als das zerrissene Gebirge mit

dem ganzen inwendigen Golde des Schönen, erscheinen konnte, das aus Falten, Blicken, Zügen herausblitzte. Besonders erinnere ich mich an ein grenzenlos tierisches und gemeines Männerantlitz, aus dem mich plötzlich die ‚Falte des Verzichts‘ erschütternd traf.“⁵² Moralisiert abgestumpft formuliert Lavater dies so: „Bei der Untersuchung findet sich’s, daß gerade jene Schönheit, die wir nicht Ausstehen können, und jene Häßlichkeit die wir lieben müssen, durch die häßlichen oder liebenswürdigen Eigenschaften, die sich in ihrem Antlitz ausdrücken, diese Antipathie oder Sympathie erwecken.“⁵³ Lichtenberg hat das Prophetische bei Lavater als Schrulle gekennzeichnet. Bei Keller ist die physiognomische Schrulle prophetisch. Er hat das Unstete im Prophetenblick wahrgenommen. Gelassen beobachtet er die durchdringenden Blicke der falschen Propheten, Ennoch Schnurrenberger und wie sie alle heißen.⁵⁴ Wenn bei ihm der Vernünftige zum Physiognomiker wird, so sieht er anstelle der künftigen Schönheit eher die künftige Häßlichkeit:

Wo er hin sah, erblickte er in dichter Nähe nichts als blühende und lachende Gesichter, die an der Grenze der Kindheit noch alle frisch und lieblich waren und das ihrer wartende Reich der Unschönheit noch nicht gesehen hatten. Hier das schönäugige Gesichtchen ... ahnte nicht, daß es in weniger als zehn Jahren ein sogenannter Totenkopf sein würde; dort das regelmäßige ruhige Engelsantlitz schien unmöglich Raum zu bieten für die Züge anererbter Habsucht und Heuchelei, welche in kurzer Zeit es durchfurchen und verwüsten sollten; wer glaubte von jenem rosigen Stumpfnäschen, daß es zu einem Thron und Sitz unerträglicher Neugierde und Spähsucht bestimmt war und die beiden Sternäugelein links und rechts in falsche Irrlichter verwandeln würde? ... Und wiederum diese in gleichmütiger Unschuld und zarter Heiterkeit lachende junge Rose, die vor der Zeit entblättert sein wird von tausend Sorgen und ungeahnten Erfahrungen, gebleicht von Kummer und zu schwach auch nur für den Widerstand der Verachtung!“ (IX,12 f.)

Dieser Cassandra-Blick ist näher der barocken Melancholie verwandt, die Geschichte als Zerfallsgeschichte, Schönheit als Auseinanderstrebendes wahrnimmt.

Weltalterlehrer und Natur-Geschichte

So wie die physikotheologische und physiognomische „Lichtergriffenheit“ das Grauen vor dem Dunkel der Naturgestalten bewältigt, so kompensiert die in Lavaters physiognomischer Intention implizierte Weltalterlehre die barocke Auffassung der Geschichte als Inferno. Der kosmologische Umbruch hatte eine neue Zeitvorstellung im Gefolge, in der die geschichtlichen Katastrophen des Barockzeitalters wieder erkannt wurden. Ewigkeit erhielt den neuen Charakter einer „Zeit ohne Zeit“, wurde zu einem ‚Anfang ohne Ende‘, einem ‚fort und fort‘ betreffenden ‚Toben‘, zu einem den Menschen ohne Unterlaß fordernden ‚Nunc aeternum‘.“⁵⁵ Eine präsentische Eschatologie setzte sich an die Stelle der futurischen und der Jenseitigeschatologie, die beide den alten Kosmos voraussetzten, als einen erst durchs Jüngste Gericht zu sprengenden oder als vertikale Architektur mit oberen Räumen für ein künftiges Leben. Die Restaurationsversuche von „Kosmos“ als „System“ am Ende des Barock verbanden Momente der präsentischen Eschatologie mit der futurischen. So entstanden historische Eschatologien, dadurch gekennzeichnet, daß sie welt- und natur-immanente Entwicklungen einführten. Da das

statische Sphärenhaus endgültig zerstört war, da die Welt dennoch nicht blinde Wirkkausalität, die Geschichte nicht ein Trümmerhaufen bleiben sollte, wurden die auf- und niedersteigenden Himmelskräfte aus heilsökonomischen in real- und naturhistorische uminterpretiert, der architektonische Stufenbau durch den historischen der Weltalter ersetzt und der aufsteigende Erlösungsvorgang zum selbsttätig-prozeßhaften gemacht. Die Ideengeschichten der Naturwissenschaft lassen das eigentlich natur-geschichtliche Denken mit solchen Weltalter-Theologien und Philosophien beginnen. Zu den Herolden der Paläontologie und Deszendenztheorie rechnet Stephen F. Mason den Schweizer Charles Bonnet, orthodoxen Gegner Rousseaus und Voltaires und naturwissenschaftlicher Lehrmeister Lavaters. Eine „zu damaliger Zeit weitverbreitete Anschauung unterstellte, daß die verschiedenen Arten bereits für alle Zeit festgelegt seien, da ja alle späteren Tiere schon im Keim existierten. Allerdings war Bonnet der Meinung, daß die Welt periodisch in größere Katastrophen gestürzt würde, deren letzte die biblische Sintflut gewesen sei. Bei diesen Katastrophen sollten die Leiber aller Lebewesen vernichtet worden sein, die Keime der nachkommenden Generationen aber das Ereignis überlebt haben. Dabei dachte er, hätten die wiedererstandenen Geschöpfe in der Folge der Lebewesen alle höher gestanden als ihre Vorgänger vor der Katastrophe, sie alle seien in der Hierarchie sozusagen einen Platz heraufgerückt. Um seine Theorie zu stützen, wies Bonnet auf die fossilen Knochen und Schalen hin, die man gefunden hatte und die er für die Überbleibsel von Tieren hielt, die in vergangenen Katastrophen umgekommen waren. Er sagte auch das Eintreten einer weiteren Katastrophe voraus. Nach ihrem Ende würden Steine organische Struktur haben, Pflanzen sich selbst bewegen, Tiere die Fähigkeit zu denken entwickeln und Menschen Engel werden. Dann, so schrieb er, ‚mag sich ein Leibniz oder Newton unter den Affen oder Elephanten, ein Perrault oder Vauban unter den Bibern finden‘“.⁵⁶ Lavaters transzendierender Blick ist also hier auf ein selbst transzendierendes, zugleich real und heilsgeschichtlich bewegtes Objekt der Welt gerichtet. Von hier führt eine indirekte Verbindungslinie zum neuen, historisch vorgestellten „Kosmos“ des deutschen objektiven Idealismus, zu Schellings Weltalterphilosophie und auch zu Hegels *Phänomenologie des Geistes*.

Von solchen neu-kosmischen Spekulationen sind in Kellers frühen Werken leuchtende Bruchstücke übriggeblieben. In einer der bewegtesten Passagen des *Grünen Heinrich*, beim Bericht über die anthropologischen Bildungserfahrungen des Helden nach dem Scheitern seiner Malerei steht ein weltalterphilosophisches Denkbild:

Das Licht hat aber den Sehnerv gereift und ihn mit der Blume des Auges gekrönt, gleich wie die Sonne die Knospen der Pflanzen erschließt; es hat das Auge scheinbar selbständig sich gegenüber gesetzt, so daß, wenn das Auge des Tieres und des bewußtlosen Menschen sich schließt, für dasselbe auch kein Licht mehr in der Welt ist; aber im bewußten Menschen bleibt die Erfahrung, und durch die Generationen vereinigt die eingeborne Kunde wieder die Welle mit der Quelle, das Auge mit dem Lichte, so daß beide eines sind. ... Das Licht hat den Gesichtssinn hervorgerufen, die Erfahrung ist die Blüte 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. Denn der Geist, welchen die Materie die Macht hat in

sich zu halten, hat seinerseits die Kraft, in seinen Organen dieselbe zu modifizieren und zu veredeln ... (XIX,36 f.)

Im gleichen Zusammenhang steht ein Stück Hegelscher Phänomenologie: ein Bericht über die „Erfahrungen des Bewußtseins“, das in seinem Wissen, – den „poetischen Symbolen“, wie es bei Keller hier, in der ersten Fassung des Romans, heißt – , zugleich bei der Sache selbst ist. Diese Erfahrung wird dargestellt an einem sonst recht wenig Hegelischen Gegenstand, einer Spekulation über die *pluralité des mondes*, den Brunoischen Weltorganismus, der als innere mikroskopische Infinität sich wiederholt und dem reflektierenden Ich gestattet, zur gleichen Zeit „außer sich“ und „bei sich selbst“ zu sein.

Heinrich faßte indessen alles Wissen, das er erwarb, sogleich in ausdrucksvolle poetische Vorstellungen, wie sie aus dem Wesen des Gegenstandes hervorgingen und mit demselben eines waren, so daß, wenn er damit hantierte, er die allerschönsten Symbole besaß, die in Wirklichkeit und ohne Auslegerei die Sache selbst waren und nicht etwa darüberschwammen wie die Fettaugen über einer Wassersuppe Das schöne rote Blut, sicht-, fühl- und hörbar, unablässig umgetrieben und wandernd, gegenüber dem unbeweglichen, still verharrenden und farblosen Nervensystem, welches doch der allgegenwärtige und allmächtige Herr der Bewegung ist, mit geheimnisvoller Blitzesschnelle herrschend, während jenes in ehrlicher und handgreiflichster Arbeit wandern muß, das Blut war ihm der allgemeine Strom organischen Lebens, angefüllt mit sphärischen Körpern, jeder schon eine kleine Welt und ungezählt wie die Sterne des Himmels; und jeder dieser Myriaden Körper, der einige Pulsschläge lang kreiste, ehe er unterging, war ihm so wichtig und merkwürdig, wie jene leuchtenden Globen, welche Millionen Jahre sich im Strome fortschwingen, ehe sie eben auch wieder anderen Platz machen. ... Daher sah der grüne Heinrich recht eigentlich in ihm das rote Lebensbächlein ... an welchem erst die geheimnisvolle Individualität des Nervensystemes sitzt ... ein wahrer Hexenmeister von Proteus, bald Gesicht, bald Gehör, bald Geruch, bald Gefühl, jetzt Bewegung und jetzt Gedanke und Bewußtsein, und doch bezwingbar wie Proteus ... (XIX,42 f.)

Bei der Umarbeitung des Romans hat der Autor diese Gedankengänge gekürzt. Der Erzähler der späteren Fassung, der kein zweites, kein Begleit-Ich des grünen Heinrichs mehr ist, sondern der grüne Heinrich selbst, nur zeitlich von sich abgerückt, retrospektiv und kritisch, nimmt an identitätsphilosophischen Denkbildern und Metaphern Anstoß. So verschwindet das „Licht, das den Sehnerv gereift“ und das Ich, das in Symbolen bei der Sache selbst ist. Stattdessen heißt es jetzt: „... bemerkte ich nicht ohne Verwunderung, wie die Dinge neben ihrer sachlichen Form eine phantastisch typische Gestalt annahmen, welche zwar die Kraft des Vorstellens in den Hauptzügen erhöhte, hingegen das genauere Erkennen des Einzelkleinen gefährdete“ (VI,10 f.), worauf, gedrängter, die Spekulation über Blutkreislauf, proteushaftes Nervensystem und die *pluralité des mondes* folgt. – Mit Kellers Sinn für Gerechtigkeit und Ökonomie scheint es zusammenzuhängen, daß er dem Roman nie Gutes entzog, ohne sich zur Reparationsleistung verpflichtet zu fühlen. So wurde auch hier der gekürzten Stelle etwas rückerstattet, in Form einer Nachbemerkung:

Auch die Wiederholung der ungeheuren Vielzahl und Zusammengesetztheit der ganzen kosmischen Natur in jedem einzelnen hinfälligen Schädelrunde dehnte sich mir zu der

ungeheuerlichen Vorstellung aus, als ob ein monadenkleines Forscherlein tief im Gehirne sitzen und ebensoleicht sein Fernrohr durch freie Räume richten könnte wie der Astronom das seine durch den Weltäther, trotz aller scheinbaren Dichtigkeit der Materie im ersten Rundgebiete; ja vielleicht sei das Oszillieren der Nervenmassen des Gehirns nichts anderes als das wirkliche Wandern der Gedanken- oder Begriffskörperchen durch die Räume der Hemisphären und was dergleichen Späße mehr waren.“ (VI,11 f.)

Die gründliche Neugestaltung des Kapitels über die anatomisch-physiologischen Vorlesungen für die zweite Fassung des *Grünen Heinrich* kündigt vom Zerfall der idealistischen Systeme im fortschreitenden 19. Jahrhundert; substantieller Geist wurde nun dem Spiritualismus zugerechnet. Mit einer kurz abfertigenden Wendung „was dergleichen Späße mehr waren“ distanziert Keller sich von dem, was er doch nicht ganz tilgen wollte. Er verzichtet auf die mit der Totalität identische Ich-Substanz und bewältigt die idealistische Enttäuschung durch eine Art philosophische Regression auf frühe Stufen der Identitätsphilosophie: monadologische. Wohl wird an anderer Stelle des *Grünen Heinrich* vom „greulichen Monadenstaub“ (IV,107) gesprochen; hier erscheint das Monadenwesen als Rettung. Es gibt keinen alles durchdringenden Weltgeist mehr, nur Konzentrate von Geist und Materie im wesenlosen Weltäther; Begriffskörperchen, monadenkleinen Forscherlein und schlafenden Monaden als Materiekörperchen. Sie verhalten sich äußerlich zueinander, richten ihre Fernrohre durch den Raum und bedürfen zur Kommunikation der selbst endlichen Geschwindigkeit des Lichts. So wenig dieses Licht noch transzendent ist, so wenig gibt es zwischen den Monaden etwas wie prästabilisierte Harmonie. Der „allgegenwärtige und allmächtige Herr der Bewegung“, Lavaters „himmlischer Körper“,⁵⁷ der Pan-Logos des deutschen Idealismus, der weltliche Lichtgeist der frühen Fassung des Romans ist abgesetzt.

In den Weltalterlehren bis hin zu Schelling hat Theologie sich mit der unendlichen Expansion des Alls und der mechanisch-toten Natur abgefunden. Sie hat die Konsequenzen des Kopernikanisch-Brunoischen Chocs assimiliert. Aneignendes Organ der Theologie war das gnostische Denken. Die Gnosis war seit ihren spätantiken Anfängen wohl Fluchtbewegung. Ihr galt die Schöpfung, der durchkonstruierte Kosmos als Gefängnis, von einem Schöpfer-Demiurgen erbaut, einem Dämon, der mit dem Heilbringer von außen nichts gemein haben konnte, der gerade als Kosmoszerstörer ersehnt wurde. Gnosis kommt auf diese Weise seltsam zu spät in einer Zeit, da das Sphärengebäude zerstört ist. Durch Aufschwung ins All will sie sich der von Wirkkausalität beherrschten Scherbenwelt entziehen.

Lichtenbergs materialistische Physiognomik

Die Wurzeln materialistischer Geschichtsauffassung liegen in einer Philosophie, die diese Fluchtbewegung nicht mitvollzieht, die der Scherbenwelt der Atome und ihrer blind waltenden Notwendigkeit nicht durch den Bau neukosmischer Luftschlösser zu entkommen sucht. Die Physiker-Philosophen des Barock lassen die Zerfallenheit des Wirklichen nicht aus den Augen. Bei ihnen setzt Reflexion darauf ein, daß die Gefängniswelt nicht durch abstraktes Voraus- oder Entgegensetzen des Erlösenden, der Dualismus nicht durch enthusiastische Versicherung des

Einklangs aufzuheben ist.

So wie die Physikotheologie sich gegen die „Zerschneidung von Leib und Seele wendete und ... die (biblische) Ganzheitsgestalt des Menschen entdeckt, will auch Lavater in den physiognomischen Fragmenten eine solche Ganzheitsgestalt festhalten. Wie jetzt Staub durch diese Gestalt rinnt, wird sie einst von göttlichem Licht durchflutet werden“.⁵⁸ Philipp beschreibt, wie starr die Gegensätze bei Lavater sind, trotz aller dithyrambischen Erhöhung der Ganzheitsgestalt des „seelenvollen Menschenantlitzes“⁵⁹. Seine Lehre von den physiognomischen Entsprechungen basiert auf einer höchst unbeweglichen und abstrakten Charakterologie,⁶⁰ die moralistisch umgedeutete Züge der religiösen Prädestinationslehre und der gnostischen Verworfenheitslehre enthält. So unabänderlich wie die Gnadenwahl vollzogen wird, so unabänderlich stehen auch die Charaktermerkmale äußerlich und innerlich fest. Einschränkungen wie die, daß Laster verhäßlicht, Tugend verschönt, oder daß es eine Häßlichkeit gibt, die wir lieben müssen, bleiben harmlos. – Kritiker der Physiognomik haben, um die große Intention der physiognomischen Einbildungskraft zu retten, Lavaters System der physisch-psychischen Analogien *ad absurdum* geführt. So proklamiert Lichtenberg,⁶¹ gleichsam als Gegenwissenschaft eine Physiognomik, die sich statt auf den einförmigen Charakter auf den widersprüchlichen, statt auf dessen Heilsgeschichte auf dessen Realgeschichte bezieht: „Warum deutet ihr nicht den Monat der Geburt, kalten Winter, faule Windeln, leichtfertige Wärterinnen, feuchte Schlafkammern, Krankheiten der Kindheit aus den Nasen? Was bei dem Mann Farbe wirkt, wirkt bei dem Kind Form, grünes Holz wirft sich bei dem Feuer, an dem ein trockenes bloß braun wird. Daher vermutlich die regelmäßigeren Gesichtszüge der Vornehmen und Großen, die sicherlich weder an Geist noch Herz Vorzüge besitzen, die wir nicht auch erreichen könnten.“⁶² Es ist wahr, daß Keller mit der Physiognomik auch gelegentlich deren Ungerechtigkeit in Kauf nimmt. Im *Grünen Heinrich* gibt es einen Mann namens Wurmlinger, von dem gehässig erzählt wird: „Er war ursprünglich gut gewachsen; doch die andauernde Verdrehtheit seiner Seele hatte den Körper ganz windschief gemacht, daß er aussah wie ein verbogener Wetterhahn.“ (IV,143) Aber die physiognomische Idiosynkrasie wird nicht gehätschelt und entschuldigt. Im „Verlorenen Lachen“ findet ein sehr lehrreiches Wiedererkennen mit ihr statt: sie erscheint in der Gestalt einer durch Verleumdung ausgelösten politischen Verfolgung: „... so stellte man sich zuletzt einfach vor die Personen hin und sagte: Euere Gesichter gefallen uns nicht mehr. Dies geschah mittels einer dämonisch-seltsamen Bewegung, welche mehr Schrecken und Verfolgungsqualen in sich barg, als manche blutige Revolution, obgleich nicht ein Haar gekrümmt wurde und kein einziger Backenstreich fiel.“ (VIII,375) Wenn der Erzähler seiner physiognomischen Intuition und seiner Kassandraleune genüge getan hat, kehrt der gerade Blick Lichtenbergs zurück, der in der entblätterten Rose und im bleichen, verzerrten Gesicht die kalten Winter, die äußere Geschichte am Werk sieht.

Lichtenbergs Kritik sprengt die Fixierung der physiognomischen Phantasie an die menschliche Gestalt, ihre Vergafftheit in die *physis* des Genies und zeigt ihr den Weg zu ihrem angemesseneren Gegenstand: der materialistisch verstandenen Geschichte.

Niemand wird leugnen, daß in einer Welt, in welcher sich alles durch Ursache und Wirkung verwandt ist, und wo nichts durch Wunderwerke geschieht, jeder Teil ein Spiegel des Ganzen ist. ... Dieses setzt uns oft in den Stand, aus dem Nahen auf das Ferne zu schließen, aus dem Sichtbaren auf das Unsichtbare, aus dem Gegenwärtigen auf das Vergangene und Künftige. So erzählen die Schnitte auf dem Boden eines zinnernen Tellers die Geschichte aller Mahlzeiten, denen er beigewohnt hat, und ebenso enthält die Form jedes Landstrichs, die Gestalt seiner Sandhügel und Felsen, mit natürlicher Schrift die Geschichte der Erde, ja jeder abgerundete Kiesel, den das Weltmeer auswirft, würde sie einer Seele erzählen, die so an ihn gekettet würde, wie die unsrige an unser Gehirn. Auch lag vermutlich das Schicksal Roms in dem Eingeweide des geschlachteten Tieres, aber der Betrüger, der es darin zu lesen vorgab, sah es nicht darin. Also wird ja wohl der innere Mensch auf dem äußern abgedruckt sein?⁶³

Der Satz über das Schicksal Roms will nicht teleologisch verstanden werden. Eher atomistisch; als, wie Kant es nennen würde, mathematisch-erhabenes Gleichnis. Der Physiker und Wahrscheinlichkeitstheoretiker erfindet ein Gegenstück zum älteren Gleichnis von Buchstaben-Zufall, das den Weltsinn *ex negativo* zu beweisen versuchte: „Wie kann ein gesunder Mensch“, schreibt um 1700 ein niederländischer Optiker und Naturtheolog, „davon überzeugt werden, daß sich der Kosmos durch zufälliges Zusammentreffen einer unendlichen Anzahl von Atomen gebildet habe. Es ist tausendmal unwahrscheinlicher als wenn alle Buchstaben der Äneis Virgils geschüttelt das Poem ergeben hätten.“⁶⁴ Bei Lichtenberg aber enthält gerade das unendliche Zufallsmuster den Weltsinn. Doch als einen, der sinnlos ist, wenn Wissenschaft und historische Praxis ihn nicht aus der unendlichen Möglichkeit zur Wirklichkeit befreien.“⁶⁵ „Das Gegenwärtige, sagt ein großer Weltweiser, von dem Vergangenen geschwängert, gebiert das Zukünftige. Sehr schön. Aber was für eiteles, elendes Stückwerk ist nicht gleich unsere Wetterweisheit? Und nun gar unsere prophetische Kunst! ... Und doch ist der Gegenstand der Meteorologie ... eine bloße Maschine, deren Triebwerk wir mit der Zeit näherkommen können.“⁶⁶ Physiognomik wird materialistisch umgedeutet. Es entsteht ein Blickvermögen, das Geschichte als spurenhafte Gegenwart des Vergangenen aufblitzen sieht. So wie aus dem alten Haruspex-Orakel ein mathematisch-erhabenes Gleichnis für die schlummernde Möglichkeit der Materie wird, so hängt die materialistische Prophetie nicht länger der Illusion des Wahrsagers nach, das im Gegenwärtig verschlüsselt liegende Zukünftige hier und jetzt, vom individuellen Subjekt aus entziffern zu können. Prophetie wird zu etwas anderem als Hellseherei: zur Anweisung auf Praxis der Vielen. Das Wir ist bei Lichtenberg noch gleichgesetzt mit Wissenschaft; bei Keller wird es zu einem Politischen, – zum utopischen Prozeß einer „ungeheuren Republik des Universums.“⁶⁷

Natur-„Chiffre“ in der Romantik

Mit dem Buchstabengleichnis und mit Lichtenbergs „natürlicher Schrift“ ist ein weiterer Topoi-Zusammenhang angeschnitten. „Buch der Natur“, „Hieroglyphe“, „Chiffre der Natur“ sind altes naturtheologisches Gut, das in mannigfaltigen Formen säkularisiert worden ist.⁶⁸ So spricht in nachmittelalterlicher Zeit die galileische Naturwissenschaft vom „Buch der Natur“, das sie in Zahlen geschrieben findet. Neupythagoräer, Alchymisten und viele andere Hermetiker der

Naturwissenschaft verwenden den Topos, ebenso wie die großen Hauptströmungen der Naturtheologie in Renaissance, Barock, Aufklärung und schließlich Romantik. „Wenn Novalis – nach Hamann, Herder und Baader – von der Chiffrenschrift der Natur spricht oder die Natur einen „encyclopädischen, systematischen Index oder Plan unseres Geistes“ nennt, wird barockes Erbe aktualisiert, aber unter anderen Bedingungen: die Analogie, nach welcher die Hieroglyphen der Landschaft entziffert werden sollen, ist in Vergessenheit geraten, der Schlüssel verloren.“⁶⁹ Die philosophischen Aphorismen der Novalis, Friedrich Schlegel und Johann Wilhelm Ritter, ja auch die von Hegel verspotteten Passagen der Schellingschen Naturphilosophie⁷⁰ sind Versuche, durch die Rekonstruktion von analogen Punkten im Gesamtprozeß der idealen und realen Welt die Bedeutung der Mineral-, Pflanzen- und Tier-Buchstaben zu erschließen, gleichsam durch ein philologisches Verfahren zu interpolieren.⁷¹ Soviel zeigen die Rückgriffe auf apokryphe Traditionen der Naturwissenschaft. Auch die empirische Naturforschung, etwa die Rittersche über den Galvanismus, lebt vom spekulativen Antrieb.⁷² Ritter gerann die Welt in ein Gefüge von dichteren und unausweichlicheren Beziehungen, als sie sich selbst Schelling in seinen weitgegriffensten Analogien träumen ließ: er fand die alten Alphabete in der Natur selbst vorgebildet, in der organischen als Pflanzen- und Tier-Hieroglyphen Alpha und Omega, als Gottes- und Menschenbuchstaben Theta, in der anorganischen Natur als Lichtenberg-Chladnysche Klangfiguren, – jenem großen Gegenstand der romantisch-physikalischen Spekulation, der die Identität von Raum und Zeit, flüchtigem Laut und starrem Zeichen zu enthalten schien.⁷³

Spätere Empiriker und Morphologen, welchen die Analogiensysteme der frühen Romantik wie Gebilde des Beziehungswahnes vorkamen, gingen nach Goethe ihren eigenen Weg, um – physiognomisch – das Geistige aus der Oberfläche der Welt zu erschließen. Dabei malte Alexander von Humboldt die Oberfläche sehr breit und farbig aus, auf Kosten der Korrespondenz mit dem Inneren, dessen Entfaltung nicht mehr dargestellt, sondern als „geheime“ bloß noch geahnt wurde. So heißt es in den *Ansichten der Natur*:

Denn in dem innersten, empfänglichen Sinn spiegelt lebendig und wahr sich die physische Welt. Was den Charakter einer Landschaft bezeichnet: Umrisse der Gebirge, die in duftiger Ferne den Horizont begrenzen; das Dunkel der Tannenwälder; der Waldstrom, welcher tobend zwischen überhangenden Klippen hinstürzt: Alles steht in altem geheimnisvollen Verkehr mit dem gemütlichen Leben des Menschen.⁷⁴

Ähnlich Carl G. Carus in seinen *Lebenserinnerungen*:

Erst wenn man in der weiten, großen Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Prinzip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt alle Szenerie der Landschaft einen höheren und mächtigeren Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Umgestaltungen des äußeren Naturlebens an die Gefühlsschwankungen unseres Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt.⁷⁵

„Geheime Gewalt“ und „geheimer Verkehr“, – beide Wendungen führen auf die uneingelösten Hoffnungen zurück, die Goethes morphologische Naturwissenschaft hegte, ja auf Kants Hypothese von der Einheit des teleologischen und des mechanischen Naturprinzips: auf die

Sätze, die Goethe so sehr beschäftigten, „ob nicht in dem uns unbekanntem inneren Grunde der Natur selbst die physisch-mechanische und die Zweckverbindung an denselben Dingen in einem Prinzip zusammenhängen mögen, nur daß unsere Vernunft sie in einem solchen zu vereinigen nicht imstande ist“.⁷⁶

Vielleicht ist es der Kontext von Kants strengem und kargem System der Vernunftkritik, in dem die Hypothese vom Zusammenhang, der Blick auf ein mögliches Geheimnis, durch Kontrast, seine weite Perspektive erhält. Auf dem Hintergrund von Humboldts *Ansichten der Natur* hat das Geheime seine perspektivische Kraft verloren und beginnt zur erbaulichen Redensart herabzusinken, wird zur „Ahnung“. Von dieser Verflachung werden die ganzen bisher behandelten Topoi-Zusammenhänge, Lichtmetaphorik, „Chiffre“, „Buch der Natur“ erfaßt. Karl Markus Michel: „Die Rede von der Hieroglyphe wird zum Allgemeingut, wirkt tief ins 19. Jahrhundert hinein. 1852 schreibt Carl Ritter: ‚Von dem Menschen unabhängig ist die Erde auch ohne ihn und vor ihm der Schauplatz der Naturbegebenheiten; von ihm kann das Gesetz ihrer Bildung nicht ausgehen. In einer Wissenschaft der Erde muß diese selbst um ihre Gesetze befragt werden. Die von der Natur auf ihr errichteten Denkmale und ihre Hieroglyphenschrift müssen betrachtet, beschrieben, ihre Konstruktion entziffert werden.‘ Hier steht die Landschaft dem Menschen fremd gegenüber, ohne daß der Schmerz der Trennung, der das romantische Verhältnis zur Natur bestimmt, noch erfahren würde.“⁷⁷ Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein entstehen immer wieder Versuche landschaftlicher Ausdruckslehren. Nicht nur Geisteswissenschaftler, auch Geographen lassen sich die Restauration der morphologisch-physiognomischen Wissenschaftsintention Goethes und Humboldts angelegen sein. Der Mangel an Reflexion auf den Bruch im gesellschaftlichen Naturverhältnis hindert diese Ausdruckslehren jedoch daran, über in sich selbst widersprüchliche Programmentwürfe hinauszukommen. Niemand kann die Entqualifizierung des Naturobjekts rückgängig machen, die das An Sich ästhetischer Naturqualitäten auflöste und so auch die Wahrnehmung des Naturschönen durch und durch veränderte. Wenn es in einem derartigen Programm heißt : „Ästhetisch-psychologische Analyse des Ausdrucksgehaltes der Formen und Formkompositionen geht Hand in Hand mit der geologisch-morphologischen Analyse des Landschaftsaufbaues, dergestalt, daß die erstere danach fragt, wie der Formenschatz wirkt, die letztere aber danach, wodurch er bedingt ist“⁷⁸, so verschleiert die Floskel „Hand in Hand“ nur die Unwiderrufflichkeit des Bruches. Unter positivistischen Voraussetzungen kann gar nicht mehr danach gefragt werden, welches Spezifische, in den Dingen selbst Angelegte die Wirkung in Subjekt inhaltlich bestimmt. Auf der einen Seite, der des Objekts, wird die „Gegebenheit“, die Erdoberfläche geologisch erklärt, auf der andern Seite, der des Subjekts, werden, assoziations- oder gestaltpsychologisch, den Formen Wirkungen „zugeordnet“, ohne daß die genetische Erklärung mit der Deskription auch nur einen einzigen gemeinsamen Punkt aufweist. Denn „es ist die Kraft und Arbeit des Gedankens, welche die Natur unter dem Bilde der Landschaft erscheinen läßt“, wie es bezeichnend in einem geistesgeschichtlichen Beitrag zur Landschaftsästhetik heißt;⁷⁹ nicht die „Kraft des Geistes“, die „Anstrengung des Begriffs“, die Arbeit des Proteus Subjekt-Objekt. Wenn die (ziemlich unwahrscheinliche) Hegelassonanz „Arbeit des Gedankens“ etwas wie eine Symptomgeltung besitzt, dann die, daß man ästhetische

Naturqualität zwar der subjektiven Beliebigkeit anheimstellt, auf Reflexionsbestimmung reduziert, daß man aber andererseits nicht auf eine objektiv-idealistische Fassade verzichten will. Das läuft letztlich auf die matte Weisheit hinaus, daß Landschaft „nur zu einem Teil in sich gegeben“ sei, zu einem andern Teil in dem bestehe, „was der jeweils sie erfahrende Mensch durch den Akt des Erfahrens selbst in sie hineingibt.“⁸⁰ Naturdinge erscheinen als reine Zeichen, die gegenüber ihrer Bedeutung völlig gleichgültig sind; als auslösende Signale, auf die das individuelle Bewußtsein durch „Subreption“, durch die Setzung von Bedeutung reagiert. Die unreflektierte Physiognomik führt, wie Hegel schon spöttisch gegen Lavater geltend machte, in die „heillose“ Wissenschaft der Chiromantik und Astrologie⁸¹ und in Lehren von einem „äußere(n) zufällige(n) Ausdruck, dessen wirkliche Seite für sich bedeutungslos, eine Sprache deren Töne und Tonverbindungen nicht die Sache selbst, sondern durch die freie Willkür mit ihr verknüpft und zufällig für sie sind“.⁸² – Keller hat auf eines seiner schönsten Gleichnisse, das vom Auge, welches als Knospe der Sonne entgegenblüht,⁸³ bewußt verzichtet. Keine Restauration romantischen Analogiedenkens, keine Reaktivierung Schellingscher Spekulation über die Pflanze als einen verschlungenen Zug der Seele⁸⁴ verhilft heute zu einer Theorie des Naturschönen, wo dieses durch die Regression des Verhältnisses der Gesellschaft zu ihrer Natur sich verflüchtigt hat. In der Erwartung dieser Regression und mit ihr nicht ganz unverschworen klammerte Hegel das Naturschöne aus der Ästhetik aus,⁸⁵ freilich, um es umso mehr in der Kunst aufgehoben sein zu lassen. Denn die Kunst enthält die Idee einer Sprache, deren Töne und Tonverbindungen die Sache selbst sind: einer Dingsprache.

Nicht die Erklärung des Naturschönen als Anthropomorphismus, als Projektion ist neu. Schon in der Zeit des großen Naturentzückens sprach man von Ich-Landschaften.⁸⁶ „Man sagte, was der nüchterne Garve ... schon gesagt hatte, daß Werther nur das wahrnehmen könne, wonach es ihn im Augenblick verlange, weil es ihm gemäß sei, sein Ich widerspiegle. Aber unter welchen Bedingungen in welchen ihrer Formen Natur überhaupt fähig sei, Seelisches zu spiegeln, fragte man nicht.“⁸⁷ Neu ist die Formalisierung der Ästhetik. Sie setzt ein mit der ästhetisch-psychologischen Analyse, mit der „Ästhetik von unten“,⁸⁸ der naturwissenschaftlich-materialistischen Reaktion eines Fechner und Lotze gegen die idealistische Gehaltsästhetik. Ihr bedeutet Anthropomorphismus etwas von der Rousseauschen oder Wertherschen *paysage de correspondance*, von der Wunschlandschaft, in der die Phantasie das Gegenbild des eingengten Gesellschaftszustandes, das ganze aufgewühlte Ich auf die Natur projiziert,⁸⁹ sehr Verschiedenes. Psychophysikalische Konstanten und assoziative Varianten sind das „menschliche Maß“.

Der Unterschied von Kunst- und Naturschönheit wird nivelliert, ja der von Kunst und Natur überhaupt beginnt zu schwinden. Einerseits muß das Schöne naturgesetzlicher Wirkung sich verdanken, muß ganz unmittelbares Gefühl sein. Und in bewußtlosem Widerspruch hierzu muß andererseits das Schöne ein Wiedererkennen der hochbewerteten technischen Fertigkeiten, des menschlichen „Könnens“ gestatten. Oder wie es im erwähnten Programm einer geographischen Ausdruckslehre heißt: „Eine Form wird nicht dadurch schön, daß ich ihre gesetzmäßigen Bildungsbedingungen erkenne, wenn auch in solchem erkennenden Durchschauen neben der

rationalen Befriedigung ein geradezu ästhetischer Genuß mitschwingen kann, ähnlich dem, der von Mathematiker bei der ‚schönen‘ oder ‚eleganten‘ Lösung einer Aufgabe empfunden wird.“⁹⁰ Bei solchem Formalismus kann die menschliche Schrift nicht mehr als Naturschrift vorgebildet sein, wie Barock- und Aufklärungstheologen und nach ihnen Romantiker fanden.“⁹¹ Höchstens bietet sich dem Naturforscher der alte Topos als Stilmittel für populäre Abhandlungen dar und läßt ihn von der „verwirrenden Schrift des Furchen- und Rippenwerkes“⁹² oder den „Runen der Erosion“ sprechen, – ohne daß hinter der Ähnlichkeit noch ein Sinn gesucht würde: ein Verborgenes der Natur, das sich durch Kombination der Hieroglyphen aufschlösse. Im Bereich der Lichtmetaphorik ist das Endprodukt dieser Entwicklung zur entleerten Bedeutung der Name „Stimmung“. Was bei Schelling Lichtwesen, „Lebensblick im allgegenwärtigen Centro der Natur“⁹³ war, wird, wie bei Simmel, zu einer Kategorie des psychologischen Relativismus.⁹⁴ Allerdings, die leeren Hüllen werden wieder mit ontologischer Weihe aufgeblasen. Das Programm der landschaftlichen Ausdruckslehre beruft sich ungeniert auf Schelling und Schlegel als auf Vorläufer. Mumifizierte Zitate passen ganz gut ins Konzept der Kulturkonservativen in den geisteswissenschaftlichen Residuen; handelt es sich doch schließlich darum, daß „die Sinnenwelt den Wink zum Idealismus gibt“⁹⁵: „In der Landschaft wird die Einheit zwischen Natur und Mensch sichtbar, und diese Einheit ist eine geistige. Der Dualismus zwischen Physis und Psyche ist in ihr aufgehoben. Der Ort dieser Einheit ist das, was bereits A. W. Schlegel die ‚Stimmung‘ nannte, die für ihn der ‚Ferne‘ bzw. dem Licht entsprang :...“⁹⁶

Die Systeme des objektiven Idealismus hatten der ganzen ausgebreiteten Natur- und Weltgeschichte bedurft, um den Geist mit seinem Anderssein zu versöhnen. Als den Romantikern diese Versöhnung problematisch wurde, blieben nur Mysterien und apokryphe Wissenschaften, um sie zu vollbringen. Und selbst den Epigonen der Goetheschen Morphologie war das Band schon ein geheimes. Die Geisteswissenschaften in ihren Rückzugsgebieten aber kostet es einen Federstrich, um den „Dualismus von Physis und Psyche“ aufgehoben, „Landschaft und Seele des Dichters“ eins sein zu lassen. Wie Natur selbst, so wird unter spätbürgerlichen Verhältnissen auch das, was von der großen bürgerlichen Hoffnung auf Natur übriggeblieben ist, Gegenstand beliebiger Verfügung.

Kellers Absage an die *correspondence*

Der Vorgang der Entqualifizierung der Natur hat in Kellers Werk Spuren hinterlassen. Das Ende der theologischen und idealistischen Hypostasen und Konstruktionen erscheint jedoch nicht als quälender Prozeß der Aushöhlung, sondern als schmelzlose Ablösung; das Neue erscheint als das schon immer Dagewesene. Der grüne Heinrich besinnt sich auf seine erste Bekanntschaft mit der Feuerbachschen Philosophie: „Ich hörte daher ohne alle Bedenklichkeit vom Sein oder Nichtsein jener Dinge sprechen und fühlte ohne Freude oder Schmerz, ohne Spott und ohne Schwere die anerzogenen Gedanken von Gott und Unsterblichkeit sich in mir lösen und beweglich werden.“ (VI,212) Umso konsequenter ist die Ablösung im Werk als Bruch vollzogen: Nie wurde der Entschluß revidiert, die aus der romantischen und identitätsphilosophischen Sphäre stammenden Gedanken zu unterdrücken. Nie wurden sie auch

durch jene allgemeinen Redensarten vom geheimen Einklang ersetzt. Keller widerstrebte es, mit der Präntion eines Geheimwissens oder einer „Ahndung“ aufzutreten. Ebenso wenig kommt die Rousseausche oder Werthersche *paysage de correspondance* noch ungebrochen vor. Das Ich der „Seelenlandschaft“ wird entmythologisiert. Nicht als idealistisches, individuell „erzeugendes“ Subjekt findet es sich im Außen wieder, sondern als gesellschaftlich tätiges. Der einsame Naturgenuß wird suspekt: „So war alles betätigt [...] selbst der blaue See fernhin von den Segeln der Last- und Marktschiffe bedeckt, müßig allein die stille weiße Alpenkette und Herr Jacques“, (IX,3) heißt es am Eingang der *Züricher Novellen* über ein verspätetes Originalgenie. Es gibt ein Wissen davon, daß Natur nicht das „Anderssein“ des individuellen Subjekts, sondern das der bürgerlichen Gesellschaft und der von ihr produzierten „Natur“ des Subjekts ist: Subjekt der *correspondance* sind Gruppen, Festversammlungen. Der Einzelne, ohne Arbeit in der Natur weilend, gerät leicht in einen krankhaften Zustand. Aber ein Umzug junger Leute stellt ihr gegenüber etwas dar:

Zur Mittagszeit machte der Zug in einem sonnigen, unbewohnten Talkessel halt; der wilde Boden war mit vielen einzelnen Eichen besetzt, um welche sich das junge Volk lagerte. ... Obgleich wir noch nichts von landschaftlicher Schönheit zu sagen wußten und einige vielleicht in ihrem Leben nie dazu kamen, fühlten wir alle doch ganz die Natur, und das umso mehr, als wir mit unserm Freudenzuge eine würdige Staffage in der Landschaft bildeten, selbst handelnd darin auftraten und daher der empfindsamen Sehnsucht untätiger Naturbewunderer enthoben waren. Denn ich habe erst später erfahren und eingesehen, daß das müßige und einsame Genießen der gewaltigen Natur das Gemüt verweichlicht und verzehrt, ohne dasselbe zu sättigen, während ihre Kraft und Schönheit es stärkt und nährt, wenn wir selbst auch in unserm äußeren Erscheinen etwas sind und bedeuten ihr gegenüber. Und selbst dann ist sie in ihrer Stille uns manchmal noch zu gewaltig; wo kein rauschendes Wasser ist und gar keine Wolken ziehen, da macht man gern ein Feuer, um sie zur Bewegung zu reizen und sie nur ein bißchen atmen zu sehen. ... Gar zu gern hätten wir einige Schüsse in die stille Luft gesandt, wenn es nicht streng untersagt gewesen wäre; ein Knabe hatte schon geladen und mußte den Schuß kunstgerecht wieder aus dem Gewehre ziehen, was ihm so peinlich war als einem Schwätzer das Unterdrücken eines Geheimnisses. (III,150 f.)

In bezeichnender Weise verwandelt sich der Topos „Buch der Natur“; nur einmal kommt er bei Keller namentlich vor, als Titel eines Zyklus der *Gesammelten Gedichte*. Die Hieroglyphen-, Buch- und Schriftmetaphorik hat im fortgerückten 19. Jahrhundert nur dort ihre Kraft bewahrt, wo sie sich vom Vergleichsglied „Natur“ ablöste. Ihr alter Reiz hatte darin bestanden, daß ein ausgebreitetes, geheimnisvolles, verwirrend-mannigfaltiges Wesen, wie Natur für den Unkundigen und ein Buch für den Analphabeten eines war, nicht hoffnungslos verschlossen, sondern durch Studium sinnvoll und begreiflich sein sollte. Aber die Aufklärung hatte die Autorität des Buches erschüttert; die beherrschte Natur verwirrte nicht länger.⁹⁷ Anschaulichkeit bewahrte die Buchmetapher anscheinend nur dort, wo ihr Vergleichsglied auch weiterhin etwas scheinbar Unübersichtliches und Mysteriöses ist. So bei Marx, der – wohl in ironischer Verkehrung des romantischen Satzes von der Natur als eines systematischen Index unseres Geistes – in einem frühen Fragment schreibt:

Man sieht, wie die Geschichte der Industrie und das gewordene gegenständliche Dasein der Industrie das aufgeschlagene Buch der menschlichen Wesenskräfte ... ist ...⁹⁸

Die Verwandlung des Gleichnisglieds „Natur“ in „Industrie“ enthält die sehr bezeichnende realistische Einschränkung, nach der nicht die Gesamtwirklichkeit Produkt des Subjekts ist, Natur dennoch aber gesellschaftlich vermittelt aufgefaßt werden muß, indem eine erste von einer gesellschaftlich gewordenen, zweiten Natur dialektisch abgegrenzt wird.

Gesellschaftliche Objektivation statt Natur: dieser Austausch ist auch bei Keller zu spüren. Zunächst in einem nicht sehr ernst gemeinten Bild. Keller hat das Gleichnis von den Chladnyschen Klangfiguren umfunktioniert. Es hatte in der romantischen Naturphilosophie den Sinn, Diachronisches – flüchtigen Laut, Geist – zu synchronisieren, in Naturzeichen erstarrt erscheinen zu lassen. Es wird nun nicht mehr auf das Geheimnis der Natur angewendet, sondern mit spöttischem Unterton auf einen Wirtshausstreit:

Es erhob sich jedoch da und dort ein Widerspruch des Einen gegen den Andern, oder die Auflehnung eines Dritten, die Einsprache eines Vierten, die nähere Erläuterung eines Fünften, woraus ein wirrer Lärm gegenseitiger Vorwürfe und Anschuldigungen wurde und für den unbefangenen Zuhörer sich ergab, daß es sich um ein ziemlich ausgebreitetes und verknotetes Gewebe von geringen, wenig rühmlichen Verrichtungen handelte, wegen welcher alle sich gegenseitig die ausgezeichnetsten Spitzbuben schalten, und zwar in einer so künstlichen Durch- und Überkreuzung, daß, wenn man, etwa nach Art der Chladnischen Klangfiguren, ein sichtbares Bild davon hätte machen können, dieses die schönste Brüsseler Spitzenarbeit dargestellt hätte, oder das zierlichste Genueser Silberfiligran, so wunderbar und mannigfaltig sind Gottes Werke. (VIII,382)

Doch nicht hier geht der Sinn des Bedeutungswandels der Schriftmetaphorik auf, sondern in jenem ernsten Schriftgleichnis Kellers, mit dem Ernst Robert Curtius seine Darstellung des Topos „Buch der Natur“⁹⁹ abschließt. In ihm sind die alten Gleichnisglieder „Natur“, „Offenbarung“, „Schriftsteller Gott“, „Weltgeist“ von einander gelöst. Auch ist es nicht mehr die Zeit, die sich in den Naturdingen vergegenwärtigt, sondern auf die Zeit selbst, die flüchtig ausgebreitet erscheint, wird geschrieben:

Es ist ein weißes Pergament
Die Zeit und jeder schreibt
Mit seinem roten Blut darauf,
Bis ihn der Strom vertreibt.

Das Gedicht, in dem diese Strophe steht, beginnt:

Die Zeit geht nicht, sie stehet still,
Wir ziehen durch sie hin;
Sie ist ein Karawanserei,
Wir sind die Pilger drin. (I,214)

Diese Zeilen haben Emil Staiger Anlaß gegeben, das Keller-Kapitel in *Zeit als Einbildungskraft des Dichters* unter den Titel ‚Die ruhende Zeit‘ zu stellen. „Jedenfalls“, schreibt dort Staiger, „steht aber Künftiges nicht im mindesten herein in Kellers stille Gegenwart. Der Dichter von ‚Die Zeit geht nicht‘ scheint nichts zu erwarten, sondern einfach hinzunehmen, was der

rätselhafte Strom ihm bringt.“¹⁰⁰ Staigers Begriff der „Vergegenwärtigung“ vereinigt neuplatonische Ideen-Schau, den Licht-Geist-Zeit-Komplex¹⁰¹ mit der objektiv-idealistischen Vorstellung eines Absoluten, in dem alle Momente des Weltprozesses zur Identität, zur vollen Gegenwart gelangt sind. Oder mit Hegels Worten aus dem Schlußkapitel der *Phänomenologie des Geistes* über das „Absolute Wissen“: „Die Zeit ist der Begriff selbst, der da ist, und als leere Anschauung sich dem Bewußtsein vorstellt; deswegen erscheint der Geist notwendig in der Zeit, und er erscheint so lange in der Zeit, als er nicht seinen reinen Begriff erfaßt, d.h. nicht die Zeit tilgt.“¹⁰²

Nicht im Titel „Die ruhende Zeit“ und in den vielen zutreffenden Beobachtungen Staigers und seiner Schule über Phänomene der Vergegenwärtigung bei Keller liegt eine Unzulänglichkeit der Interpretation, sondern im ungebrochen idealistischen Verständnis des mit der Tilgung von Zeit Gemeinten. Interpretationen, die auf diesem Verständnis aufbauen, treffen sehr genau den Sinn dessen, was in der ersten Fassung des *Grünen Heinrichs* „allmächtiger, allgegenwärtiger Herr der Bewegung“, Licht und Geist heißt. Warum wurde bei der Umarbeitung des Romans diese platonische Weise, Vergegenwärtigung zu denken, eliminiert? Warum durften andere Bilder und Metaphern der Vergegenwärtigung stehen bleiben, warum wurden sogar neue erdacht? Wie unterscheiden sie sich überhaupt von den idealistischen? – Der Zyklus „Sonnenwende und Entsagen“, in dem das Zeitgedicht steht, spiegelt die wichtige Veränderung wider, die die kosmologische Passage in der zweiten Fassung erfahren hat. Licht ist zu einem Medium endlicher Kommunikation geworden. Doch gerade diese endliche Kommunikation soll Vergegenwärtigung ermöglichen; im dritten Gedicht des Zyklus („Siehst du den Stern ...“) drückt Keller dies so aus:

Vielleicht vor tausend Jahren schon
Zu Asche stob der Stern;
Und doch steht dort sein milder Schein
Noch immer still und fern. (I,215)

Staiger nimmt diese Zeilen zur Kenntnis, berücksichtigt jedoch in seiner Interpretation nicht die entscheidende Absage an die platonische Vergegenwärtigung, die in ihnen enthalten ist. Diese Absage wird deutlich aus einem Satz der umgearbeiteten Kosmologie der zweiten Romanfassung:

... ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar wie die Heerscharen der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihre Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens einherfahren in Zeiträumen, die im Auge der Weltordnung ebenso lange oder so kurz sind wie diejenigen, welche die Sterne zu ihrer Wanderschaft und Geschickserfüllung bedürfen. (VI,11)¹⁰³

Das Auge der Weltordnung ist keines, das alle Momente des Weltprozesses synchronisiert, in Raum verwandelt. Nicht aus einer getilgten Zeit, d.h. einer unermeßlichen Zeit der vollen Gegenwart und des absoluten Wissens blickt es auf die individuellen Lebenszeiten der Sterne und Monaden, sondern aus einem Nichts völliger Indifferenz. Der Zeitbegriff ist eindeutig subjektiviert. Zeit ist untrennbar vom Individuum, jedes trägt seinen eigenen Zeithorizont mit

sich. Der gleiche Gedanke bedient sich im Zeitgedicht zu seinem Ausdruck eines Paradoxon: „Die Zeit geht nicht“. Zwar deutet das Pergament und die Karawanserei auf Verräumlichung hin. Doch werden diese Bilder zurückgenommen in der zweiten Strophe:

Ein Etwas, form- und farbenlos,
Das nur Gestalt gewinnt,
Wo ihr drin auf und nieder taucht,
Bis wieder ihr zerrinnt. (I,214)

Wo die Individuen zerrinnen, erlischt die Zeit; nur die Spuren der Zeithorizonte bleiben, Zeichen mit Blut auf das Pergament, das nicht Zeit ist, geschrieben. In diesen Spuren, Werken, Zeichen leben die Individuen nicht fort in versöhnter Allgegenwart, in lebendigem Selbstgenuß aller gewesenen Momente, wie es die idealistische Auffassung und der theologische Trost wollen; aus keiner Zeile des Gedichts geht solches hervor. Die Zeichen bleiben als Leerstellen zurück. Jede bestimmte Individualität, Zeit, Leben, ist aus ihnen gewichen. Darum mußte bei der Umarbeitung des *Grünen Heinrich* der folgende Satz über die versöhnte Allgegenwart am Zeitende getilgt werden: „aber im bewußten Menschen bleibt die Erfahrung, und durch die Generationen vereinigt die eingeborene Kunde wieder die Welle mit der Quelle, das Auge mit dem Lichte, so daß beide eines sind, und wenn ein Auge sich schließt, so weiß es: noch ist das Licht da und genug Auges es zu sehen.“ (XIX,36) Im „Zeitgedicht“ wird dagegen Identität als präsentische Ewigkeit, als platonische Ideenschau, als idealistische Aufhebung der Zeit in bewußter und sich selbst genießender Geschichte bereits widerrufen. Identität erscheint nur als etwas, das kurz aufblitzt, an einem Ort des Ausruhens; so wie im vielleicht glücklichsten Bild des Gedichts: der Karawanserei.

Die idealistischen Interpretationen haben einen begrenzten Bereich der Gültigkeit. In Kellers Roman bewegt sich die subjektive Zeit des erfahrenden Individuums in einem Raume. Dessen Objektwelt ruht, ist nicht selbst subjekthaft historisch bewegt wie in Revolutions-Romanen, etwa Flauberts *Education Sentimentale*.¹⁰⁴ Höchstens daß aus „politischen Tänzen, zu denen ganz leise bei Keller der Rhythmus mitklingt,¹⁰⁵ eine leichte Unruhe entsteht, wie im Kapitel, das von der Rückkehr des grünen Heinrichs in die sich umgestaltende Schweiz berichtet oder, als Störung des Weltlaufs dargestellt, in den Kapiteln des *Martin Salander*. Kellers erfahrende Individuen trachten danach, mit einer ruhenden Zeit in Einklang zu kommen. Die Hoffnungen des grünen Heinrich in den Heimatträumen richten sich auf die Identität mit der Nation; während der Heimreise geschieht in Selbstgesprächen eine realistische Bestandsaufnahme des Geträumten:

Jede wahre Volksrede ist nur ein Monolog, den das Volk selber hält. Glücklich aber wer in seinem Lande ein Spiegel seines Volkes sein kann, der nichts widerspiegelt als das Volk, während dieses selbst nur ein kleiner Spiegel der weiten lebendigen Welt ist und sein soll. (VI,286)

Solche Identitätshoffnungen stammen aus der idealistischen Geschichtsphilosophie. Sie waren vom Standpunkt Kellers und der Frühfassung seines *Grünen Heinrich* aus vielleicht sogar um einiges realistischer und berechtigter als von dem des preußischen Staatsphilosophen, insofern sie aus der Tradition verwirklichter bürgerlicher Demokratie Kraft zogen. Auch wurden sie von

Keller nie verleugnet, blieben noch in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* stehen, allerdings mit warnenden, einschränkenden Zusätzen versehen: „Freilich ahnte ich nicht, daß Zeit und Erfahrung die idyllische Schilderung der politischen Mehrheit nicht ungetrübt lassen würden, daß ich im gleichen Augenblicke, wo ich mich selbsttätig zu verhalten gedachte, auch schon die Lehren der Geschichte vergaß (VI,286 f.)

Staiger legt diese Identitätshoffnungen falsch aus, wenn er schreibt: „Doch wie? Hat nicht der Demokrat und Liberale seinen Glauben an eine Zukunft des Menschengeschlechts so gut wie Lessing, Fichte, Humboldt? Gewiß! Der grüne Heinrich redet eifervoll vom Fortschritt ... Doch wie wird diese Zeit beschrieben? Als eine Zeit ‚wo die geläuterte unbedingte Einsicht alle versöhnt‘. Ebenso im ‚Verlorenen Lachen‘: ‚Ich glaube es handelt sich um eine ungeheure Republik des Universums, welche nach einem einzigen und ewigen Gesetz lebt und in welcher schließlich alles gemeinsam gewußt wird.‘ Der Fortschritt äußert sich also nicht in der Erzeugung eines Neuen, sondern der wachsenden Einsicht in das Kunstwerk, das die Welt schon war, noch ehe das Auge es erkannte ...“¹⁰⁶ Kellers Umdeutung von Figuren der Vergegenwärtigung, – Chladny-Effekt, Brüsseler Spitzen, Silberfiligran –, auf die Staiger, blind gegen den Sarkasmus der Stelle, sich bezieht,¹⁰⁷ kontrastieren die liberal erhoffte Aufhebung der privaten Laster in den öffentlichen Tugenden mit der Realität des „geistigen Tierreichs“, als welches die bürgerliche Gesellschaft in der Hegelschen Phänomenologie erscheint. Darum wird zwar nicht auf einen Kosmos, ein Weltschmuckstück, ein ungeheures Neues, das historisch zu erzeugen wäre, verzichtet, umso mehr aber auf die Ansicht, daß es bloß auf die Einstellung zur Welt ankäme, um sie als Kunstwerk, als Gesamtkunstwerk genießen zu können; ebenso auf die von einem unaufhebbaren Dämonischen oder Chaotischen, das alle Versuche einer historischen Praxis von Anfang an entwertet, wie sie bei Staiger nicht selten durchscheint.

Zwischen der idealistisch gefaßten Vergegenwärtigung und der mythischen Zeitstruktur ewiger Wiederholung besteht eine Verwandtschaft. Keller erkannte sie und eliminierte bei der Revision der frühen Fassung konsequent ihr Bild: die Schlange, die sich in den Schwanz beißt:

Aber nachdem der [kluge] Lehrer die Trefflichkeit und Unentbehrlichkeit der Dinge auf das Schönste geschildert, ließ er sie unvermerkt in sich selbst ruhen und so [vollkommen ineinander aufgehen] in einander übergehen, daß die ausschweifenden Schöpfergedanken ebenso unvermerkt zurückkehrten und in den geschlossenen Kreis der Tatsachen gebannt [blieben, welcher jener Schlange der Ewigkeit gleicht, die sich selbst in den Schwanz beißt] wurden. (VI,8 f. und XIX, 32)¹⁰⁸

Die mythische Zeitauffassung enthält Fatalismus. Staiger unterstellt ihn Keller: daß er nicht zu erwarten, sondern einfach hinzunehmen scheine. Die Worte aber, die am Schluß des „Verlorenen Lachens“ Jukundus und Justine tauschen, stehen für ein gelassen erwartendes, insofern kontemplatives, aber zur Tätigkeit bereites Verhalten: „Gewärtig der Dinge, die kommen oder nicht kommen werden“. (VIII,429) Künftiges steht bei Keller nicht als mythische Erwartung bevor, weder als letztendliches Verhängnis, noch als letztendliche Erlösung. Das Künftige sind bei ihm die der Materie immanenten, noch unverwirklichten, „utopischen“ Möglichkeiten, die noch keinen Ort haben, noch nicht „der Fall“ sind. Wie bei Lichtenberg

enthält das Wirkliche Hieroglyphen, die aber nicht mehr vom individuellen Subjekt entziffert werden können, sondern einzig vom Gesamtprozeß der bewußten gesellschaftlichen Praxis. Eine dieser Chiffren Kellers ist die Traumbrücke, über die der grüne Heinrich auf den sprechenden Traum-Roß in die Vaterstadt reitet. Ihr Inneres ist:

... mit zahllosen Malereien bedeckt, welche die ganze Geschichte und alle Tätigkeiten des Landes darstellten. Das ganze abgeschiedene Volk war sozusagen bis auf den letzten Mann, der soeben gegangen, an die Wand gemalt und schien mit dem Lebendigen, das auf der Brücke verkehrte, Eines zu sein; ja manche der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten unter den Lebendigen mit, während von diesen manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. Beide Parteien bestanden aus Helden und Weibern, Pfaffen und Laien, Herren und Bauern, Ehrenleuten und Lumpenhunden; der Eingang und Ausgang der Brücke aber war offen und unbewacht, und indem der Zug über dieselbe beständig im Gange blieb und der Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben unausgesetzt stattfand, schien auf dieser wunderbar belebten Brücke Vergangenheit und Zukunft nur ein Ding zu sein. (VI,125)

Die Chiffre des lebendigen Prozesses wird als Verkehrsmittel geträumt; nicht einmal im Traume aber kann sie durch reine Betrachtung enträtselt werden. Es bleibt unbestimmt, ob die Brücke die Identität der Nation ist oder ob sie zur ihr hinführt:

„Also ist die Brücke auch eine Nation?“

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

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

„Das sagt' ich auch und bleibe dabei!“

„Nun also?“

„Wisse“, antwortete der Gaul bedächtig, ... „wer diese heikle Frage zu beantworten und den Widerspruch zu lösen versteht, der ist ein Meister und arbeitet an der Identität selber mit. Wenn ich die richtige Antwort, die mir wohl so im Munde herumläuft, rund zu formulieren verstehe, so wäre ich nicht ein Pferd, sondern längst hier an die Wand gemalt.“ (VI, 127)

Der Traum-Gaul macht sich über seinen Träumer lustig. – Im Ernst aber gehören solche Träume, denen wirkliche, literarisch bearbeitete zur Grund liegen mögen, zu den Chiffren, die von nicht einlösbarer Versprechen herrühren, ähnlich den Wolken, den fernen Bergen, den Abendröten, mit denen sich das Kind die Frage nach Gott beantwortet. Der Schwund der einst verheißenen Bedeutung hat diese Chiffren nicht entwertet, als sinnliche Zeichen bestehen sie fort. – Keller hat die Traumerlebnisse und seine Gespräche mit dem erträumtem Pferd bei der Umarbeitung des Romans teils verkürzt, teils erweitert, aber im Wesentlichen beibehalten.

Auch die Beobachtung der empirischen Kausalität des freien Willens führte nicht dazu, ihn zu leugnen, und die Luftschlösser, die der grüne Heinrich baute, um ihn zu retten,¹⁰⁹ wurden nicht denunziert. Über sie urteilt der Erzähler:

Ob auch Luftschlösser sich verwirklichen, oder ob sie mindestens dazu dienen, eine große Mittelstraße zu schützen, wie das römische Kastum einst den Heerweg, wird wohl das

Geheimnis einer Erfahrung sein, welches erworbene Bescheidenheit nicht immer preisgibt.
(VI,20)

II. *Locus amoenus* und *locus terribilis*. Stoffwechselmetaphorik

Geschichtslose Naturschönheit – Schrecken der geschichtlichen Natur

1755 – eine Erdbeben zerstörte Lissabon. „Die frisch entdeckte Natur zeigte zwei Gesichter, eben die, die ihr seit der Antike eigneten: ein angenehmes, liebliches, arkadisches und ein düsteres, drohendes, gottverlassenes“.¹¹⁰ Die Topoi des *locus amoenus* und des *locus terribilis*, auf die Michel hier zielt,¹¹¹ stehen in frühen Romanen fast im Range mithandelnder allegorischer Personen: „Der gnädige und der erzürnte Himmel, die ‚an ihr selbst ergötzliche Gegend‘ und der ‚an sich selbst abscheuliche Ort‘ sind meteorologische und topographische Chiffren, denen bestimmte menschliche Seins- und Verhaltensformen korrespondieren“.¹¹² Ob für die Antike Gegensatzpaare wie Arkadien und cimmerische Küste mit Recht sich bilden lassen, ob sie den im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit geprägten Schemata wesentlich entsprechen, soll hier nicht untersucht werden. Wahrscheinlich polarisieren sich die antiken Landschaften zu einem guten Teil durch die Rückprojektion der jüngeren Gegensatzpaare: idyllisch-heroisch, bukolisch-grotesk, lieblicher Garten und abscheuliche Wüste. Zu vermuten ist allenfalls, daß der Gebrauch, solche Gegensätze in einem Schema zu vereinen, aus der Spätantike stammt, vor allem aus der römisch-stoischen, die das goldene und das eiserne Zeitalter nebeneinander zu stellen pflegte, im privaten Tusculum und der öffentlichen Tyrannenwelt als gleichzeitige erblickte. Denn die Chiffren korrespondieren nicht „menschlichen Seins- und Verhaltensformen“ als ewigen, sondern, wie gerade Michels Arbeit deutlich macht, als bestimmt historischen. Und an ehesten lassen sich noch zwischen nachmittelalterlich erwachender und spätantiker bürgerlicher Gesellschaft soziologische Parallelen ziehen. Vor allem im Ideologischen. Beiden Epochen erschien Natur als Inbegriff der Gesetzmäßigkeit. In der stoischen Bewegung der Spätantike traten *physis* und *nomos* zusammen und setzten sich *thesis* gegenüber: die nicht mehr allgemein menschliche, sondern despotische, voluntaristische Satzung. Der Staat sollte kein Tyrannenwerk, er sollte Natur sein, ein „Gemeinwesen aus Göttern und Menschen und dem, was um dieser willen entstanden ist“.¹¹³ Die „ungeheure Republik des Universums“, in der schließlich „alles gemeinsam gewußt wird“, in Kellers „Verlorenem Lachen“ (VIII,346) erinnert aus großer Ferne an diesen naturrechtlichen und naturgesetzlichen Kosmos und die *communes notiones* der Stoiker.

Indessen gilt es, den spätantiken, den mittelalterlichen Begriff der Naturgesetzlichkeit vom neuzeitlichen abzugrenzen. Die stoische Berufung auf das Naturgesetz „verteidigte Monarchie und Republik hintereinander, ja nebeneinander.“¹¹⁴ Natur war Bestandteil einer Berufungsformel,¹¹⁵ blieb immer rhetorisch-sophistischer Willkür unterworfen. Wohl hat sich an der Verschiebbarkeit des Naturbegriffs und an seinem „Mißbrauch“ in der Neuzeit nichts geändert. Aber der neuzeitliche Naturbegriff sitzt doch tiefer, ist nicht mehr wesentlich die auswechselbare Berufungsinstanz. Denn seit dem späten Mittelalter ließ die Entfaltung der Produktivkräfte Natureingriffe entstehen, die die bisher gesetzten natur- und gottesrechtlichen Grenzen überschritten, in einem Maß, das die spätantike Produktionsweise und Technik nicht kannte. Der Naturbegriff mußte darum revolutioniert werden. Denn diese Eingriffe ließen sich nicht mehr durch die Berufung auf den rechten Einklang legitimieren, als Entnahme des

Notdürftigen aus dem großen Naturreservoir. Für eine erweitert sich reproduzierende Gesellschaft, eine akkumulierende, ihre Bedürfnisse expandierende, genügt der Begriff des Notdürftigen nicht mehr. Um das Mehr und immer Mehr der Eingriffe, welches verletzend in den ausgewogenen Naturhaushalt führte, nicht zu vermessenem Grenzüberschreitung und zur niederdrückenden Schuld werden zu lassen, mußte, was da neu wirkte, was mit Hegels Worten „alle Eingeweide der Dinge durchwühlt“, selbst Natur sein: Naturvernunft, die den Objekten „alle Adern öffnet, daß sie sich daraus entgegenspringen möge“.¹¹⁶ Das Genie in seinem Schaffen beruft sich nicht mehr quasi-juristisch auf Natur; es selbst ist, durch es selbst schafft Natur. Die entstehende Stadtkultur und mit ihr die noch schwache bürgerliche Gesellschaft mußte, um zu überleben, vielfältige Bündnisse mit den alten Mächten der feudalen Umgebung eingehen. Doch ihren sichersten Bündnispartner schuf sie sich gleichsam selbst, in der Gestalt der Natur als eines selbstgesetzgebenden, nicht von andern Instanzen gesetzten Wesens. Die neue Produktivkraft, deren Substrat die sich erweitert reproduzierende Gesellschaft, deren Idee der schöpferische Mensch, das unternehmerische Genie war, verband sich mit einer Natur, die sie mit Zügen ausgestattet hatte, in denen sie sich selbst wiedererkennen konnte: Selbstbeweger und Selbstschöpfertum, *natura naturans*.

Das Ungeheure und Fremde wurde zugleich zum Wohlvertrauten und Eigenen erklärt, das nicht länger entgegenwirkt, sondern mitarbeitet. Der Begriff der gesetzgebundenen und verlässlichen Natur fiel nicht einfach dahin. Er stand für die Emanzipation aus dem mythischen Naturbezug der Gesellschaft, in welcher Natur von willkürlichen Mächten besessen ist, die zwar durch Opfer beschwichtigt und günstig gestimmt werden können, die aber einen schöpferischen Eigenwillen des Menschen vernichten. Es blieb indessen in der mittelalterlichen Vorstellung von der Gesetzlichkeit der Natur ihr dämonisch verschlossenes Eigenwesen erhalten. Sie war von Gott erschaffen, zu einem bestimmten Zweck erschaffen, als Aufenthaltsort auch des Bösen und der dämonisierten Heidengötter. Was die darum rachbegierige Natur davon abhält, das Gemeinwesen der Gotteskinder zu verschlingen, ist Naturgesetz als Gesetz über die Natur, ein von höchster Instanz oktroyiertes, das selbst nur einen Unterparagraphen des Gottesrechts darstellt. Der Naturlauf wird von oben beschleunigt und verlangsamt, mit Regeln versehen und, unter Verletzung der Regeln, gelenkt, gemäß dem Willen des Welterschöpfers, der sich des Sphärengetriebes als mittelbarer und der Wunder als unmittelbarer Krafttransmission bedient. Nur durch dieses Gehaltensein im übernatürlichen Gesetz rechtfertigt *natura* menschliches Vertrauen. Nur durch übernatürliche Vorsorge ist sie zweckvoll-notdürftig eingerichtet. Die neue Konzeption der Natur nimmt den dämonischen Eigenwillen der *natura* mit auf. Oder mythologisch ausgedrückt: Das Tellurische wird nicht länger perhorresziert, das erstickte Saturnische gewinnt wieder den Fruchtbarkeitscharakter, bewegt sich auf den Sternhimmel zu. Die Natureingriffe beseitigen das Oben und Unten, den siderisch-tellurischen Dualismus. So in der Theorie des Kopernikus, die die Erde zum Himmelskörper, die Himmelskörper zu andern Erden macht. So im Empirismus Bacons und Galileis, der irdische und himmlische Natur zusammenfaßt und nun gerade in ihrer Bewegtheit selbstgesetzhaft sein läßt. Kein Gott hält mehr den geschleuderten Stein durch eine „begleitende Kausalität“ in seiner Flugbahn, sondern ein naturimmanenter Impuls, der ihr nicht als dämonische Willkür einwohnt, sondern als Wucht

mitgeteilt als Antrieb eingeflößt wird, wobei der menschliche Arm oder die Wurfmaschine wiederum nur einen Teil des unerschöpflichen Impulsvorrats für endliche Zwecke abzweigen. Die Aufhebung von Natur im Produktionsprozeß, die schöpferische Gewaltanwendung geschieht also im tieferen Einverständnis mit der Natur, die selbst Impulsvorrat, selbst Machthaushalt, selbst gewalttätig, ist.¹¹⁷ Zu diesem starken Bündnispartner der schwachen bürgerlichen Gesellschaft wurde Natur zu einer Zeit, da manufaktuelles Kalkül berechenbare Verhältnisse verlangte. Als die Veränderung der feudalen Staatseinrichtung überfällig wurde, lieferte diese von selbst arbeitende und zu Arbeit angehaltene, eingeschränkte Natur ein doppeltes Anschauungsobjekt des Neuen: als mechanische Materie war sie Inkarnation des egalitären Prinzips wie bei Helvetius und Holbach. In Newtons Materiebegriff ist dieser gesellschaftliche Inhalt deutlich genug enthalten: die These, daß materie-immanente Bewegungsimpulse und -gesetze keine *qualitates occultae* sind, steht für Entdämonisierung und die Forderung nach Öffentlichkeit, Demonstrierbarkeit im Gegensatz zu geheimer Machination.¹¹⁸ Als selbstbewegte war Natur Garant der Umwälzung. Revolution befindet sich im Einklang mit der Natur. Sie sollte kein zusätzlicher menschlicher Eingriff sein, sondern die Zurücknahme der Kette despotischer Eingriffe, Willkürakte. Der politische Begriff stammt vom astronomischen ab: die Glorious Revolution verstand sich zyklisch, in Analogie zur Kreisbewegung der Gestirne. Rousseau erhoffte im Neuen die Wiederkehr eines Alten, der Natur.¹¹⁹

Sehr früh schon trat eine andere Seite an dem gesetzhaft eingeschränkten Bündnispartner Natur hervor. Die durchgehende Gesetzlichkeit war auch Schranke, die den schöpferischen Eigenwillen des Menschen entgegenstand. Jeder Gesetzeshorizont war nur durch Überschreitung eigentlich auszufüllen. Im Einklang mit der Natur produzieren bedeutete, ihr den Verrat von Gesetzen ablisten oder abzwängen. Natur als deterministisches System entfaltete neue, bisher ungekannte Aspekte der Übermacht und der Dämonie.

In *Dichtung und Wahrheit* hält Goethe den Eindruck von Holbachs *Système de la nature* auf die Sturm und Drang Generation fest:

Wir begriffen nicht, wie ein solches Buch gefährlich sein könnte. Es kam uns so grau, so cimmerisch, so totenhaft vor, daß wir Mühe hatten, seine Gegenwart auszuhalten, daß wir davor wie vor einem Gespenste schauderten. ... Eine Materie sollte sein von Ewigkeit, und von Ewigkeit her bewegt, und sollte nun mit dieser Bewegung rechts und links und nach allen Seiten, ohne weiteres, die unendlichen Phänomene des Daseins hervorbringen. Dies alles wären wir sogar zufrieden gewesen, wenn der Verfasser wirklich aus seiner bewegten Materie die Welt vor unseren Augen aufgebaut hätte. Aber er mochte von der Natur so wenig wissen als wir: denn indem er einige allgemeine Begriffe hingepfahl, verläßt er sie sogleich, um dasjenige, was höher als die Natur, oder als höhere Natur in der Natur erscheint, zur materiellen, schweren, zwar bewegten aber doch richtungs- und gestaltlosen Natur zu verwandeln, und glaubt dadurch recht viel gewonnen zu haben.¹²⁰

Einen Gesetzeshorizont der Natur als unüberschreitbaren darzustellen, – dies war nur einem Bewußtsein ertragbar, das innerhalb dieses Gesetzeshorizonts noch genug Unverwirklichtes zu erblicken vermochte. Angesichts der durch Privilegienwesen und nicht marktrationale Territorialpolitik gefesselten Produktivkräfte – den technisch und noch mehr organisatorisch

hochentwickelten – konnte das deterministische und egalitäre Natursystem, ja selbst der Begriff einer menschlichen Belangen gegenüber gleichgültigen Natur sehr wohl als ein Reich der Freiheit erscheinen. So bei den mechanischen Materialisten des vor-revolutionären Frankreichs; anders bei den Stürmern und Drängern, die den mechanischen Materialismus leicht mit dem Gesetz- und Regelwesen „von oben“ identifizieren konnten, weil sie im unterentwickelten Deutschland weniger die praktischen als die ästhetischen Produktivkräfte gefesselt sahen. Doch die Verlässlichkeit der verbündeten Natur wurde allgemeiner angezweifelt. Wie der Bestand der Bastille die Staatsgesetze, so beschädigte das Erdbeben von Lissabon die Legitimation der Naturgesetze als vollkommener und guter, – nur mit ungleich geringeren politischen Auswirkungen.¹²¹

Rousseau ist zur Bestimmung des Anteils der Natur gezwungen, der die schätzbaren, nachahmenswerten Modelle liefert.¹²² Der Naturbegriff schwankt, bewußt in der Philosophie, bei Kant zwischen unspezifizierbarem Aggregat von Gesetzen und Datenchaos und Vernunftsystematik, letztlich Datenchaos und Gegenständlichkeit; unbewußt oft in der Literatur. Wenn Carl Bernhard Garve, der pietistische Theologe, am Goetheschen Werther kritisiert, dass er „die Natur, von der er gerade noch sagte, wer sich ihrem Laufe überlasse, habe sein Schicksal der höchsten Einsicht anvertraut, nun die einsame und tote nennt und diesen Widerspruch unvermittelt stehen läßt, spricht er für eine Epoche, die Vernunft und Natur bald in eins setzt, bald gegeneinander ausspielt, als gebe es eine doppelte Natur“.¹²³ Die vom revolutionären Prozeß bewegte bürgerliche Rhetorik setzte viel daran, den Natur- und den Vernunftbegriff einheitlich zu halten und das doppelte Gesicht der Natur zu verbergen. Aber die Ambivalenz schlug durch. Als kaum bewußte etwa in Jules Michelets Geschichte und Apologie der französischen Revolution. Er schildert Natur als den feudalen Banden glücklich entsprungene, fast als *locus amoenus*, mit wohltätigen Gewässern, herden- und volkreichen Tälern:

Ist das alles nicht ein Wunder? Ja das größte und einfachste: die Rückkehr zur Natur. ... Eine Welt widernatürlicher Erfindungen war nötig gewesen, um die Menschen vom Menschen zu sondern. Binnenzölle, zahllose Wegegelder auf Straßen und Flüssen, unübersehbare Verschiedenheiten in Gesetzen und Vorschriften ... sorgfältig gepflegte Gegensätze in Städten, Ländern und Korporationen. Eines Morgens sinken diese Hindernisse, die alten Mauern fallen. ... Das war es, was eine so künstlich scheinende Schöpfung, wie die Departements, so leicht und ausführbar machte. Wenn sie ein rein geometrischer Gedanke gewesen wäre, in Sieyès Gehirn ausgebrütet, so hätte sie weder die Kraft noch die Dauer besessen, die wir an ihr wahrnehmen. ... Sie war in der Hauptsache eine natürliche Schöpfung, eine gesetzmäßige Wiederherstellung alter Beziehungen zwischen Orten und Bevölkerungen, welche die künstlichen Einrichtungen des Despotismus und der Staatskasse getrennt gehalten hatten. Die Flüsse zum Beispiel, die unter dem *ancien régime* nur Hindernisse waren... wurden wieder, was sie nach dem Willen Natur sein sollen, das Band zwischen den Menschen.“¹²⁴

Wenig später ist bei Michelet Natur wieder die glücklich überwundene große Schranke, der *locus terribilis* fast, wo die Gebirge schroff und verkehrsfeindlich, die Flüsse breit und reissend sind:

Wo sind die alten Unterschiede des Bodens und des Stammes geblieben? Die geographischen Gegensätze, die so stark, so schneidend waren? Alles ist verschwunden, die Geographie ist erloschen. Keine Gebirge mehr, keine Flüsse, keine Schranken von Mensch zu Mensch.¹²⁵

Nur ein Denken, das der Naturtheologie und den alten Weltalterlehren die Vorstellung einer Natur-Geschichte, einer Heilsgeschichte der Natur entlehnte und sie zu übersetzen verstand, konnte diesen Widerspruch bewältigen. Gerade Schellings Philosophie lehrt sein immer neues Aufbrechen. Aus der Einheit von Schrecken und Schönheit in der geschichtlichen Natur trat die liebliche wieder heraus – als geschichtslose. So bei Friedrich Schlegel:

Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rau und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, nur erhabene Gegenden können schön sein, nur diese erregen den Gedanken der Natur. Der Anblick üppiger, reicher Fluren erweckt auf eine angenehme Weise zum freudigen Genuß des Lebens, wenn man lang in Städten gefangen saß; diese blühenden Reize der Natur rühren um so kräftiger an unser Herz, je seltener sie genossen werden. Alles ist da nur Gefühl einer angenehmen lieblichen Gegenwart, nichts erinnert uns an die große Vergangenheit. Jene Felsen aber, die wie sprechende Denkmale von den alten Kriegen im Reiche der noch wilden Natur da stehen, von den furchtbaren Kämpfen der in ihrer Gestaltung gewaltsam ringenden Erde so deutlich reden, sind ewig schön.¹²⁶

Diese Natur, die schrecklich-schöne, wird, wie es der barocke Ruinenkult vorzeichnete, mit Kreuzen, Skeletten, Wegemarken ausgestattet. „Die Ruine als Chiffre des Vergänglichen, als Ort der Geschichte, ist dem *loco terribili* zugeordnet, der einsamen, toten Natur, während die beseelte und bewohnte Natur zeitlos ist, ein geschichtsloses Eden, in dem man – mit Klopstock – ewig wohnen möchte.“¹²⁷

Was Schiller im projektierten Demetrius-Schluß als Vergeblichkeit, Sieg der Natur über den Menschen und seine Geschichts-Versuche darstellt, kehrt sich in 19. Jahrhundert tendenziell um: Geschichte hat über die Natur gesiegt, ihren Stoff „veredelt“.¹²⁸ Oft wird das 19. Jahrhundert als eines geschildert, in dem sich bis zum Extrem Natur und Geschichte vermischen und einen allgemeinen Evolutionismus herbeiführen. Diese These ist einseitig. Der Ludwig Büchnersche, Moleschottsche Materialismus und der Haeckelsche Monismus, der menschliche Geschichte an die natürliche Evolution anknüpft, wird wohl zu einer mitbestimmenden Vorstellung, eben als stetige „Veredelung“ der Materie in der Natur- und Menschengeschichte, die ineinander und durcheinander stattfinden. Doch die historisch-praktische Intention in der zu spät gekommenen mechanistischen Philosophie ist sehr schwach. Es gibt keine auseinandertretende, sondern nur eine nivellierende Einheit von Natur und Geschichte. Das naturalistische Pathos läßt sich leicht in Denunziation der Materie und in neuen praktischen Idealismus umbiegen. Ludwig Büchner, philiströser Bruder des Dramatikers und Revolutionärs, schreibt in seinem popularmaterialistischen Pamphlet *Kraft und Stoff*:

Dasselbe Atom, welches heute den stolzen Gang eines Herrschers oder Helden vermitteln hilft, liegt vielleicht schon morgen als Straßenschmutz zu dessen Füßen. Dasselbe Atom, welches heute im Gehirn eines Schafes kreiste, hilft vielleicht schon morgen an der Gedankenarbeit eines Denkers oder Dichters. Dasselbe Atom, welches heute noch Unrath

oder Dünger bilden half, wiegt sich vielleicht schon morgen im Verein mit seinesgleichen als duftender Schmelz auf Blumenkelchen.¹²⁹

Der revolutionär egalisierende Impuls ist geschwunden, der im Materialismus der französischen Enzyklopädisten steckte. Der egalisierende Bourgeois, der im administrativen System der Holbachschen Natur freilich auch angelegt war, siegt über den egalen Citoyen: die Würde und das Recht des Atoms, – des Individuums – , besteht nur noch darin, am großen Ganzen teilhaben zu dürfen, um den Preis, darin herumgestoßen zu werden. Das Gleichnis Büchners vermischt die ernstliche materialistische Mahnung an die Labilität und Vermitteltheit des Schönen mit grinsend zur Schau getragendem Ekel vor dem Unrathaufen Materie. Es enthält die Selbstverachtung der politisch Unterlegenen und kündigt ihre überschwengliche Idealisierung von Herrschergestalten an. Obendrein bietet es noch eine neue Version der Menenius-Agrippa-Fabel an: die am Boden liegenden dürfen sich damit trösten, daß ihr Blut und Nervensaft, letztlich auch ihr Leichnam unentbehrlich für den Gang der gigantischen Machtanlage sind.

Natur und Geschichte treten im 19. Jahrhundert auseinander. Die Erforschung der Zeiträume natürlicher Evolution stellt diese als eine im Vergleich zu Menschheitsgeschichte ungeheuer lange dar, so daß sich beide voneinander viel schärfer abheben als zu einer Zeit, da man die biblische Schöpfungsgeschichte zwar nicht mehr ungebrochen glaubte, ihr jedoch die zeitlichen Maßstäbe entnahm. Geschichte beginnt ein Eigenleben zu führen, wird zur mysteriös webenden und verwobenen „Natur“ welcher kausal nicht beizukommen ist, während die andere Natur, die erste, übersichtlich und beherrschbar wird, scheinbar immer mehr den Charakter eines „Welträthsels“ verliert. Das bürgerliche Denken im 19. Jahrhundert stellt Vico auf den Kopf. Ihm galt Geschichte begreifbar, weil von Menschen gemacht, Natur, als von Gott geschaffene unbegreiflich. Jetzt sieht die Natur aus, als verdanke sie ihr Sein dem menschlichen „Können“, während Geschichte zum rational nicht mehr erklärbaren Urgrund wird. „Unterscheidet Dilthey zwischen kausal ‚erklärender‘, den Naturwissenschaften eigentümlicher und intuitiv ‚verstehender‘ Methode der historischen Geisteswissenschaften, so zerschneiden Windelband und Rickert die Wirklichkeit noch radikaler in zwei schlechthin getrennte Bereiche. Natur wird kantianisch als das Dasein der Dinge unter Gesetzen gefaßt. Dem entspricht der ‚nomothetische‘ Charakter der Naturwissenschaften. Die Geschichte besteht aus einer Fülle wertbezogener, im Grunde unverbundener ‚individueller‘ Befunde, die nur einer beschreibenden, ‚ideographischen‘ Methode zugänglich sind, wodurch sie zu etwas jenseits aller rationalen Analyse wird.“¹³⁰

Kellers geschichtlicher *locus amoenus*

All diese Verhältnisse erscheinen im Werk des „dichterischen“ Materialisten Keller seltsam verändert. Gewiß folgt er an der Oberfläche der Trennung von Natur und Geschichte:

Mit der Gedankenlosigkeit der Jugend ... hielt ich die Schönheit des Landes für ein historisch-politisches Verdienst, gewissermaßen für eine patriotische Tat des Volkes und gleichbedeutend mit der Freiheit selbst ... (VI,284)

Der Erzähler der späten Fassung des Romans stellt diese Zwischenreflexion an, um sich von den

Hoffnungen des grünen Heinrich bei seiner Heimkehr zu distanzieren. Aber der Schwund des „historisch-politischen Verdienstes“ aus der Landschaft macht die Schönheit des *locus amoenus* nicht zur geschichtslosen, zum bloßen Spiel von Rhythmus, Symmetrie, von morphologischen Formen. Ja, die liebliche Landschaft, für Friedrich Schlegel die zeitlose, wird zur wahrhaft geschichtlichen; die erhabenen *loci terribiles* verschwinden: es scheint kein Bedarf zu herrschen an Rückzugsgebieten für Genies, die in schrecklicher Umgebung jenes „ganz andere Vermögen zu widerstehen“ in sich stark machen wollen. Den grünen Heinrich zieht es mit dem „eisernen Bild“ Dorotheas in der Brust nicht in eine Werthersche *paysage de correspondance* hinaus. Er irrt in einer recht teilnahmslosen Natur umher, die ihm, und in der er sich selbst verschlossen bleibt. Es ist ihm nicht möglich, in ihr sich selbst zu genießen; er benützt die Landschaft, die nicht einmal labyrinthisch wirkt, zu seinen gleichgültigen Streifereien. Nur einmal, in einem Randgebiet des Kellerschen Werkes, taucht der übermächtige, eisig glitzernde Schreckensort auf, und zwar, wie im barocken Roman, mit der Funktion eines Prüfungs- und Läuterungsfeldes für romanhafte Helden: im „Apotheker von Chamounix“, wo in der Hochgebirgswüste des Mont Blanc ihre abgeschiedenen Seelen sich reinwaschen müssen:

... Laut erbraust die Arve,
Schäumend durch Gestein und Klüfte,
Wände ragen über Wolken,
Ein Lavinenchor erdröhnt.

Jetzt aus ihren Riesenschleiern
Endlich blitzt die nackte Wüste,
Und mit allen seinen Schrecken
Tritt hervor der weiße Berg.

Flattert dort, vom Sturm verschlagen,
Eine Handvoll Schmetterlinge
An dem ew'gen Eis der Firnen,
Auf dem tausendjäh'gen Schnee?

Nein, es sind die Totenmädchen
Von Paris mit unserm Dichter,
Dem sie eine Kammer suchen
Für sein Purgatorium. (II/1,284 f.)

Der angesprochene Dichter ist Heinrich Heine. Die Parodie Heinescher Töne scheint Keller als Stilmittel nicht gänzlich befriedigt zu haben, als es ihm darum ging, den Schreckensort, die alte Höllenvorstellung der Natur satirisch zu wenden. Er bedurfte des gröberen, skurrilen Spotts. So findet sich das so subtil verfremdete Bild der Eishöhe und der hinauffliegenden Seelen ein zweites Mal, als Selbstzitat und grob entstellt im „Verlorenen Lachen“ Dort ist ein Wirtshaussaal, Treffpunkt von Demagogen und Winkeladvokaten mit einem Schweizerpanorama tapeziert:

Da aber der Saal, für welchen dieses prächtige Tapetenwerk früher bestimmt gewesen, um die Hälfte höher war als der Raum, in welchen es jetzt verpflanzt worden, so hatte zugleich die Decke damit bekleidet werden können, also daß die gewaltigen Bergriesen ... sich in ihrer halben Höhe umbogen und ihre schneeigen Häupter an der Mitte der niedrigen Zimmerdecke zusammenstießen, wo sie jedoch von Dunst und Lampenruß

etwas verdüstert waren. ... Einige ungerührte Gesellen machten sich nichts daraus und schleuderten, da sie eben Heringe aßen, die Heringseelen geschickt an die ewigen Eisfirnen empor, die über ihren Häuptern hingen, daß jene dort kleben blieben. Hierüber murrten die andern und der ideale Redner verwies den Übeltätern ihre gemeine Gesinnung, ... sie hätten ihre eigenen Heringseelen dem Vaterlande ins Gesicht geschleudert und die reinen Alpenfirnen beschmutzt. (VIII,385 ff.)

Nur dieser eine Ausfall gegen den „idealen Patriotismus“, für den Landschaft „historisch-politisches Verdienst“ ist, der sie zum nationalen Emblem macht, wendet sich gegen das Bild der Firnen. Sonst ist der Schreckensort zum schönen geworden. Nicht durch den erhobenen, idealisch empfindenden Betrachter, sondern einfach durch weite Ferne und atmosphärische Verhüllung:

...wo die Föhren sich lichteten, sah man über zuerst grüne, dann immer blauer werdende Bergrücken hin nach dem Gebirge im Süden, welches in seiner ganzen Ausdehnung von Ost nach West vor uns lag, von den Appenzeller Kuppen bis zu den Berner Alpen, aber so fern wie ein Traum. (III,220)

Bei Keller fehlt der Vertikalismus, der noch Alexander von Humboldts Naturschilderungen beherrschte. Was dieser Schwund zu bedeuten hat, läßt sich aus einer Bemerkung Friedrich Ratzels erschließen: „Man kann behaupten, der Vertikalismus, den in der Landschaftsmalerei das 17. Jahrhundert, in der Naturschilderung das ausgehende 18. abgelegt hatte, habe sich in der Katastrophengeologie bis tief in das 19. erhalten; denn Gebirge, die durch gewaltsame Stöße, Vulkane, die durch blasenartige Auftreibung entstanden waren, mußten doch wohl steile Wände haben! Zu den merkwürdigsten Wirkungen der irregehenden Wissenschaft auf die Kunst gehört es, daß unter dem Einflusse der plutonischen Lehre sich sogar eine Art von plutonistischer Ästhetik entwickeln konnte, und das trotz der energischen Proteste Goethes. Man redete sich ein, die Natur sehe katastrophenhaft aus!“¹³¹ Der katastrophenhafte Naturaspekt erscheint bei Keller nicht, wenigstens nicht als einer der anorganischen Natur. Durch atmosphärische Verhüllung und traumhafte Ferne waltet jenes sanfte Gesetz, das gerade vielen Stifterschen Landschaften abgeht, seinen wenn nicht steil aufragenden, so doch in der Horizontale vielfältig gebrochenen und zerklüfteten Gebirgsbildern. Bei Stifter maskiert sich der Wanderer und Betrachter oft als Geologe, gibt sich wissenschaftlich, um der Übermacht seismischer Kräfte widerstehen zu können. Bei Keller hält er sich fern, widersteht der Faszination, die von dieser Übermacht ausgeht.

Locus terribilis und *locus amoenus* habe sich einander angeähnelte, werden von einem Blick umfaßt und bewußt als Bestandteile eines Schemas, als Topoi zitiert. Der Erzähler kann es sich leisten, in einer vom mittelalterlichen Zürich handelnden Geschichte Claude Lorraines zu gedenken, als eines Ideographen des *locus amoenus*:

Als er eine genügende Umsicht erreicht, ruhte er eine Weile auf einem Steine sitzend aus und ließ mit Behagen seinen Blick über die weite Landschaft gehen oder vielmehr über die Versammlung von Landschaften, welche ebenso widerspruchsvoll sich aufreichte, wie unser Zürich, seine Leute und seine Geschichte überhaupt. Das Gebirgsland gegen Süden war urhelvetischen Charakters, in unruhigem und ungefügem Zickzack, eine wilde Welt,

die nur durch das Blau der Sommerluft und den Glanz von Schnee und See einigermaßen zusammengehalten war. Wendete der Kantor aber den Blick rechts, gegen Abend, so sah er in das ruhige Tal der Limmat hinaus, durch welchen der Fluß, an wenigen Punkten aufleuchtend, hinzog und in den sanft gerundeten und geschmiegtten Höhelinien sich verlor. Von einem massigen Nußbaum und ein paar jungen Eschen eingefäßt, glich das Tal, wenn es im Abendgolde schwamm, in seiner maßvollen Einfachheit einem Bilde des Lothringers, der vierhundert Jahre später malte. (IX,23 f.)

Der Erzähler ist räumlich und zeitlich souverän. Er nimmt sich, durchaus auktorial, in die Erzählung mit hinein, gibt offen seinen fortgeschrittenen zeitlichen Standpunkt preis. Den mehrere Landschaften zusammenfassenden Blick gibt es indessen schon beim um hundert Jahre älteren Landsmann Kellers, in Albrecht von Hallers „Alpen“:

Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen
 Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
 Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
 Vorauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht:
 Bald zeigt ein nah Gebirg die sanft erhobnen Hügel,
 Wovon ein laut Geblok im Tale widerhallt,
 Bald scheint ein breiter See ein meilenlanger Spiegel.
 ...
 Den nahen Gegenstand von unterschiednen Zonen
 Trennt nur ein einges Tal, wo kühle Schatten wohnen.¹³²

Charakteristisch für diese landschaftliche Synopse ist eine Art Flugperspektive; keine realistische Vogelperspektive, mit geschrumpfter Vertikale der Gegenstände: eine Engelsperspektive wie in Klopstocks „Messias“, standpunktslos, aus der die Gegenden in ungeheurem Überblick und dennoch frontal und kulissenhaft gestaffelt erscheinen. Etwas von diesem Weltaspekt hat sich auch im Blick des heimkehrenden grünen Heinrich erhalten. Doch die verwirrende Vielfalt der Gegenden in Hallers Gedicht ist der Doppelung der *loci* gewichen:

Ich sah die reichen Formen der Heimat, in Ebenen und Gewässern ruhig und waagrecht,
 im Gebirge steil und kühn gezackt, zu Füßen blühende Erde und in der Nähe des Himmels
 eine fabelhafte Wüste, alles unaufhörlich wechselnd und überall die zahlreich bewohnten
 Tal- und Wahlschaften bergend. VI, 284)

Aus dem poetischen Gemälde, wo „bald – bald“, „worauf“, „wovon“ die Vorstellungen des Lesers hin und her beordern, wurde Erzählung. Ihr Prinzip ist variierende Wiederholung. Sie ersetzt alle Aspekte der Schilderung, die hier und jetzt sind, durch Topoi, die schon waren, die hier und jetzt neu sich wiedereinstellen. Unter der Oberfläche der Schilderung verbergen sich bei Keller eine Art Sinnreime. Die Vielfalt ordnet sich in eine Erwartung ein, ohne als Vielfalt verloren zu gehen: „alles unaufhörlich wechselnd“ heißt es, und gewiß ist dieser allgemeine Ausdruck der konkretere, anschaulichere. Denn er benennt die Vielfalt, anstatt sie verwirrend vorzuführen.

Keller hat das Erzählerische nicht von Anfang an beherrscht. Das Eingangskapitel der ersten Fassung des *Grünen Heinrich*, das, was man die große Eröffnungslandschaft nennen könnte, ist noch Schilderei, „pfeilschnell“ vorüberfließendes „Gemälde“, wie es programmatisch heißt. (XVI,7) Da wird ausführlich ein Bild der Stadt Zürich entworfen, da werden ähnlich gelegene

Orte, Genf, Luzern, genannt und beschrieben. Da wird der Leser direkt dazu angehalten, von allen Bildern das Gemeinsame zu abstrahieren und es sich als die Stadt des grünen Heinrich zu denken: „Die Zahl dieser Städte aber um eine eingebildete zu vermehren, um in diese, wie in einem Blumenscherben, das grüne Reis einer Dichtung zu pflanzen, möchte tunlich sein: indem man durch das angeführte, bestehende Beispiel das Gefühl der Wirklichkeit gewonnen hat, bleibt hinwieder dem Bedürfnisse der Phantasie größerer Spielraum ... (XVI,8) Mit dem hübschen Gleichnis – Blumenscherben schweizerisch für Blumentopf – bringt der Erzähler eine Art Musenanruf ans Gefühl für Wirklichkeit zustande. Er ahnt schon, wie zu erzählen wäre: eben nicht durch optische Konkretion, sondern durch Abstraktion. Aber die Einsicht bleibt noch unfruchtbar. Eine verwickelte poetische Maschinerie vollzieht nacheinander Akte der Abstraktion, anstatt sie von der Sprache selbst besorgen zu lassen. Keller hat die Maschinerie später „nach innen“ verlegt: bald schon schreibt er keine poetischen Gemälde mehr. Es genügt ihm die Nennung des Namens, das Zitieren des Topos: „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens, gelegen irgendwo in der Schweiz“. (VII,1) Ein *locus amoenus* also, zu dem sich, am Nordhang des Berges gelegen, einmal Ruechenstein als *locus terribilis* gesellen wird. Am Anfang der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* stehen die Schilderung von Heinrichs Vaterstadt und die Erzählung seiner Abreise noch unvermittelt nebeneinander. Die zweite Fassung beginnt mit dem Kapitel „Lob des Herkommens“, das ohne diese Überschrift schon in der ersten enthalten war, nämlich den Anfang von Heinrichs selbst verfasster und erst später mitgeteilten Jugendgeschichte bildete. In „Lob des Herkommens“, dem Eröffnungskapitel der zweiten Fassung durchdringen sich nun Schilderung von Zuständlichem und Erzählung von Geschichtlichem so innig, daß man anstatt von einer Landschaftsschilderung von einer Landschaftserzählung sprechen kann.

Es kommt noch etwas hinzu. Die Landschaftsidolatrie, der Kult des unversehrten Naturbildes, hat wohl die ältere Bedeutung des Wortes „Landschaft“ im Sinne von *regio*, geographische und politische Einheit,¹³³ aus dem ästhetischen Bewußtsein verdrängt. Eben in dieser Bedeutung verwendet Keller das Wort „Landschaft“. Das Land besteht bei ihm aus einer „Versammlung von Landschaften“. Nicht „Land“, sondern „Landschaft“ bildet den Gegenbegriff zu „Stadt“. Als Stadtbürger gehören die Eltern des grünen Heinrich „zum arbeitenden Mittelstande, welcher von jeher aus den Tiefen des Volkes auf den Landschaften umher seine Wurzeln trieb und sie erneuerte“. (III,16)¹³⁴ – Wohl kaum eine Passage des *Grünen Heinrich* trägt so sehr die Züge von Landschaftlichkeit –horizontumgreifende Breite, Mannigfaltigkeit, Nähe und Ferne, Atmosphäre, Licht – wie das Kapitel „Lob des Herkommens“. Und doch enthält es bei näherem Zusehen nicht eine einzige räumliche Konkretion. Topographie und Lichtverhältnisse sind ganz unbestimmt, jede räumliche Perspektive, selbst die standortungebundene des „Höhenflugs“, fehlt, und die unentbehrlich scheinenden Requisiten von Landschaftlichem, Erhebungen, Wald, Flüsse kommen nur spärlich vor, als genannte, nicht als geschilderte. Das Kapitel bezieht seine ganze Anschaulichkeit aus Geschichtlichem und Vorgeschichtlichem, das nicht chronologisch gereiht, sondern ausgebreitet erscheint. Der Raum dieser Eröffnungslandschaft ist mit Dingen ausgefüllt, die ihren Glanz nur als zeitliche gewinnen. Vergangenes, von der alemannischen

Landnahme bis zur Schlacht bei Waterloo, ist nicht nur Vergangenes; es spricht mit. Gegenwärtiges, Feld, Wald und Fluß, ist nicht nur Gegenwärtiges, nicht nur optisch-ästhetisches Landschaftsbild; es ist landschaftlich im realistischen Sinn, „bildet ein reiches, unverwüstliches Vermögen der Bewohner.“ (III,3) Oder, sofern Feld, Wald und Fluß bildlich in einem weiteren Sinn sind, haben sie den Charakter von Topoi, werden sie zitiert: „schattige Wälder, Höhen und Täler mit den angenehmsten Freudenplätzen, ein fischreicher, klarer Fluß und die Wiederholung aller dieser guten Dinge in einer weiten, belebten Nachbarschaft ...“ (III,5) Der *locus amoenus*, wie er hier im Umkreis der junkerhaften, reformierten Landgeistlichkeit auftaucht, ist nicht mehr zeitlos. Wie die „junge Saat der französischen Ideen“ wächst er heran, „durch einen ungeheuren Schneefall österreichischer, russischer und selbst französischer Quartierbillets“ hindurch, erlebt nach dem „gelinden Nachsommer“ der Mediationsverfassung einen neuen „sanftknisternden Papierblumenfrühling“ nach der Schlacht bei Waterloo und setzt sich gleich der „ehrwürdigen Dame Restauration“ auch in der Schweiz fest, im Hause des geistlichen Großvaters. (III,4 f.) Dort geht es

... geräuschvoll und lustig her; die Pfarrkinder steuerten reichlich, was Feld und Stall abwarf, die Gäste holten sich selbst aus dem Forste Hasen, Schnepfen und Rebhühner, und da Treibjagden doch nicht landesüblich waren, so wurden die Bauern dafür zu großen Fischzügen freundschaftlich angehalten, was jedesmal ein Fest gab, und so war das Pfarrhaus nie ohne Freude und Lärm. Man durchzog das Land rings umher, stattete Besuche ab in Masse und empfing solche, schlug Zelte auf und tanzte darunter oder spannte sie über die lauterer Bäche, und die Griechinnen badeten darunter... Aber diese ganze Herrlichkeit barg bereits den Keim ihres Zerfalls in sich selbst. (III,6 f.)

Zum Genesungsort des grünen Heinrichs der Jugendgeschichte wird die Herrlichkeit aber gerade durch ihren unbekümmerten Verfall. Das Lustvolle an diesem *locus amoenus* ist, wie es im Kapitel „Flucht zur Mutter Natur“ heißt, die „reizende Wildnis“ des verbauerten feudalen Hauswesens:

Gegen Osten sahen die Fenster des Hauses in das Wirrsal von Obstbäumen und Dachgiebeln des Dorfes, aus welchem der erhöhte Kirchhof mit der weißen Kirche wie eine geistliche Festung herausragte. ... Gemüse- und Blumengärten, vernachlässigte Zwischenräume, Holunderbüsche und eingefasste Quellen, alles von Bäumen überschattet, bildeten eine reizende Wildnis weit herum Das ganze war eine Verschmelzung von Pfarrei, Bauernhof, Villa und Jägerhaus, und mein Herz jubelte, als ich alles entdeckte und übersah, umgaukelt von der geflügelten und vierfüßigen Tierwelt. (III,214 f.)

Gleichwohl ist nicht vergessen, worauf dieser Lustort steht. Der Weg des grünen Heinrichs führt über den Kirchhof: „Dort duftete es gewaltig von tausend Blumen, eine flimmernde, summende Welt von Licht, Käfern und Schmetterlingen, Bienen und namenlosen Glanztierchen webte über den Gräbern hin und her.“ (III,205) Der Blick des Erzählers, der meist oberirdisch bleibt, dringt gleich zu Anfang des „Lob des Herkommens“ auch unter die Erde:

Der kleine Gottesacker, welcher sich rings an die ... Kirche legt und niemals erweitert worden ist, besteht in seiner Erde buchstäblich aus den aufgelösten Gebeinen der vorübergegangenen Geschlechter; es ist unmöglich, daß bis zur Tiefe von zehn Fuß ein Körnlein sei, welches nicht seine Wanderung durch den menschlichen Organismus

gemacht und einst die übrige Erde mit umgraben geholfen hat. Doch ich übertreibe und vergesse die vier Tannenbretter, welche jedesmal mit in die Tiefe kommen und den ebenso alten Riesengeschlechtern auf den grünen Bergen rings entstammen; ich vergesse ferner die derbe ehrliche Leinwand der Grabhemden, welche auf diesen Fluren wuchs, gesponnen und gebleicht wurde und also so gut zur Familie gehört wie jene Tannenbretter und nicht hindert, daß die Erde unseres Kirchhofes so schön kühl und schwarz sei als irgendeine. Es wächst auch das grünste Gras darauf, und die Rosen nebst dem Jasmin wuchern in göttlicher Unordnung und Überfülle, so daß nicht einzelne Städtlein auf ein frisches Grab gesetzt, sondern das Grab muß in den Blumenwald hineingehauen werden, und nur der Totengräber kennt genau die Grenze in diesem Wirrsal, wo das frisch umzugrabende Gebiet anfängt. (III,1f.)

In diesem Bild sind Extreme scheinbar harmonisiert: Verwesung und Blüte, Trauer und Lust. Was hier geschildert wird, ist der Sache nach der Büchnersche oder Moleschottsche „Stoffwechsel“. Fragt man nach dem Unterschied zu Ton und Gestus, mit dem die philiströsen Materialisten diese Sache vortragen, so trifft man auf die Indifferenz des Erzählers. Er läßt den Kreislauf in der Erde, allenfalls beim grünen Gras oder den Blumen einhalten. Dem Vulgärmaterialismus wäre diese Indifferenz unerträglich; er würde das Kreislaufgleichnis weiterspinnen, über das vegetabilische zum Animalischen hin. Er würde ihm eine mythische Rückkehr zum Belebtesten, dem Phönix aus der Asche, dem Menschen als Krönung des Ablaufs oder, bezeichnender, „Newtons Gehirn als höchste Erscheinungsform der Materie“ zuteil werden lassen.¹³⁵ Wenn in der Fassung, die Keller dem Stoffwechselgleichnis gibt, solch mythischer Zeitkreislauf überhaupt vorkommt, so wird er real aufgefaßt, als noch nicht zu sich selbst, zur bewußten Geschichte gekommenes gesellschaftliches Leben:

Aus der unergründlichen Tiefe der Zeiten an das Tageslicht gestiegen, sonnen sich diese Menschen darin, so gut es gehen will, rühren sich und wehren sich ihrer Haut um wohl oder wehe wieder in der Dunkelheit zu verschwinden, wenn ihre Zeit gekommen ist. Wenn sie ihre Nasen in die Hand nehmen, so sind sie sattsam überzeugt, daß sie eine ununterbrochene Reihe von zweiunddreißig Ahnen besitzen müssen, und anstatt dem natürlichen Zusammenhange derselben nachzuspüren, sind sie vielmehr bemüht, die Kette ihrerseits nicht ausgehen zu lassen. So kommt es, daß sie alle möglichen Sagen und wunderlichen Geschichten ihrer Gegend mit der größten Genauigkeit erzählen können, ohne zu wissen, wie es zugegangen ist, daß der Großvater die Großmutter nahm.

...

Die Einteilung des Besitzes aber verändert sich von Jahr zu Jahr ein wenig und mit jedem halben Jahrhundert fast bis zur Unkenntlichkeit. Die Kinder der gestrigen Bettler sind heute die Reichen in Dörfern, und die Nachkommen dieser treiben sich morgen mühsam in der Mittelklasse umher, um entweder ganz zu verarmen oder sich wieder aufzuschwingen. (III,2 ff.)

Der Kreislauf, in dem die Zeit mit den Individuen so verfährt, kennt zwar Ausgleich, aber nur als einen in der Gattung, nicht in den Individuen selbst. Vielleicht läßt es der Erzähler an Anzeichen der Ehrfurcht vor diesem Zirkel nur deswegen fehlen, weil zu beobachten ist, daß vieles, was sich in ihm bewegt, aus seiner beschränkten Raumzeit ausbrechen will; oder metaphysisch-materialistisch formuliert: daß die Materie Anstalten trifft, sich selbst auf den

geschichtlichen Weg zu machen. So scheint es nicht einzelne, sondern unzählige Nahtstellen zwischen Natur und Geschichte zu geben. Jedes Individuum ist, während es sich sonnt und bevor es wieder verschwindet, ein Ansatz zur Sprengung des Kreislaufs. Dessen Bann wäre dann aufgehoben, wenn die Individualität außer der Gattung sich verwirklichte und erst als geschichtliche, gewordene zu ihr zurückkehrte. – Nur eine der vielen Nahtstellen kann für einen Roman verbindlich werden: der Vater des grünen Heinrichs läßt eines Morgens die Kühe, die er weidete, stehen und geht in die Stadt, um ein Handwerk zu lernen. Keller, – und darin besteht ein Teil seines historischen Krypto-Materialismus – übersetzt die Kategorien der idealistischen Metaphysik in Vorgänge des konkreten Lebens, seiner Herausbildung aus dem Naturzustand in einen bürgerlich gesicherten. Identität als Indifferenz: abgeschiedenes, kreisläufiges Leben der Menschen als Anhängsel der Erde; Entzweiung: einer läßt seine Kühe stehen, lernt ein Handwerk, geht in die Fremde und vervollkommnet es; Zurücknahme der Entzweiung: derselbe kehrt erfahren heim, mit den Schätzen, die er erworben hat, goldener Uhr, seidenen Strümpfe und einer Kiste voll Zeichnungen; neue Identität des Erinnerens: als reicher und angesehener Mann vergißt er die abgeschieden lebenden Verwandten nicht, „bewegte sich mit einem edlen Anstande in den Gassen des Dorfes umher und trat freundlich und leutselig in die niederen Türen“. (III,10) Schließlich soll ein stattliches Hauswesen, Arbeit und Geschäftsverkehr garantieren, daß diese Identität nicht wieder zerfällt so wie der unermüdlich sich teilende Besitz der Landschaftsbewohner. Die Identität besteht nicht nur in der Nation oder der Gattung, sondern, bevor an die Rückkehr in sie zu denken ist, in der Akkumulation, – ein Gedanke, den der Erzähler des *Grünen Heinrichs* wieder vom weisen Traumpferd aussprechen läßt:

„Hm!“ machte das Pferd, „... Die Leute haben allerdings ihr Augenmerk darauf gerichtet, ihre Identität, die sie in diesem Falle Unabhängigkeit nennen, zu behaupten und gegen jeglichen Angriff zu verteidigen. ... Da dies aber nur durch allerhand Gemünztes zu erreichen und zu sichern ist, so betrachten sie jeden, der damit versehen, als einen gerüsteten Verteidiger und Unterstützer der Identität und sehen ihn darum an. ... ich rate dir, dein Kapital hier noch ein wenig in Umlauf zu setzen und zu vermehren.“ (VI,129)

Die Identität ist so auf einer materiell soliden Basis angesetzt. Nicht Fichtesche Tathandlungen, denen im Kellerschen Klartext John Kaby's, des Glückschmieds Meisterschläge entsprechen, sondern zähe Akkumulation begründen die Identität der bürgerlichen Rechtsperson. So tritt auch aus Kellers Werken kaum die idealistische Überzeugung hervor, daß mit der Verwirklichung der bürgerlichen Gesellschaft durch sich selbst alle Momente der Vorgeschichte aufgezehrt würden: die Idiotie des Landlebens, wie Elend und Dumpfheit überhaupt. Bei ihm ist Vorgeschichte nicht wesentlich abgeschlossen und allein in der Erinnerung der bürgerlichen Gesellschaft aufgehoben. Der Kreislauf des nicht zu sich selbst kommenden Lebens existiert weiter, außerhalb der Stadt in der „Landschaft“, wenn auch unter veränderten Bedingungen. Keller stellt geschichtlose Gegenwart „Natur“ nicht neben geschichtliche; er stellt sie ineinander. Die zur eigenen Geschichte erwachte Individualität sprengt den Kreislauf. Umgekehrt aber nimmt die Kreislaufzeit Geschichte wieder zurück, löscht die Spuren aus, die sie hinterlassen hat, wie es im Heimatdorf geschieht:

Nachdem im Verlauf der Jahrhunderte das namengebende Geschlecht im Volke verschwunden, machte ein Lehenmann den Dorfnamen zu seinem Titel und baute ein Schloß, von dem niemand mehr weiß, wo es gestanden hat; ebensowenig ist bekannt, wann der letzte ‚Edle‘ jenes Stammes gestorben ist. Aber das Dorf steht noch da, seelenreich und belebter als je ... (III,1)

An dieser Stelle wird auf den Trost, den die ruinenhafte Gegenwart des Vergangenen zu spenden vermag, – erhabener Trost wie bei Friedrich Schlegel – , verzichtet. Der Triumph des Bastille-zerstörenden Citoyen verwandelt sich im 19. Jahrhundert in eine neue Art von Trost: Vergessen. Trotz Kirchhof und Gräberkult oder vielmehr gerade wegen der nivellierenden Tendenz des Stoffwechsels in seiner Erde, die das „organisch Gewachsene“ wieder auf seine bewußtlosen Elemente zurückbringt. Damit ist das „Lob des Herkommens“ zugleich eines des Wieder-Hinscheidens, wenigstens in der ersten Fassung des Romans, wo am Ende frisches grünes Gras über den toten Helden wächst. Die Ruinen, so deutet das Eingangskapitel der Jugendgeschichte an, sind dann am besten aufgehoben, wenn niemand mehr weiß, wo sie gestanden haben. Die Identitätshoffnung hat sich von der Totalität ab- und der Indifferenz zugewendet. Der Kirchhofskreislauf, das Aufblitzen und wieder Zurücksinken der Individuen wird zu einem Hoffnungsbild gegen den Tod, weil dazugedacht ist, daß sich Materie von selbst auf den geschichtlichen Weg macht. Der Weltlauf tilgt die Schrecken des Weltlaufs, die Erde ist kühl, die Rückkehr zu ihr wird bejaht als eine, die Bewußtsein, gleichgesetzt mit Schmerz, auslöscht. Gegen die Schrecken des Bewußtseins hilft die große Zerstreuungstendenz der Materie, der im desorganisierten Zustand Bewußtsein nicht anhaftet. Und die Reduktion aufs Elementarische wäre so das nachdrücklichste Vergessen; die Materie schmilzt die Lebensläufe, die ihr mißglückt sind, wieder ein, in den *locus amoenus*, als einen letztlich doch Zeit tilgenden.

Doch Keller ist nicht durchgehend so „naturfromm“, wie es das Gleichnis vom Stoffwechsel erscheinen lassen will. Es gibt in seinem Werk genug Spuren konkreter Angst vor dieser Version der Rückkehr zur Natur. Das spielende Kind vergräbt seine Menagerie: „der Rasenplatz war aber lange eine schauerliche Stätte für mich und ich wagte nie jener kindlichen Neugierde zu gehorchen, welche es immer antreibt, etwas Vergrabenes wieder auszugraben und anzusehen“. (III,109) Auch gibt es genug literarische Ahnung davon, daß die Auslöschung des Bewußtseins eben nicht nachdrücklichstes Vergessen bedeutet. So wie in der weniger anspruchsvollen Literatur zum sentimentalen Genuß der Kirchhofszene ein gedoppeltes Ich gehört, das bei seiner eigenen Beerdigung zuschaut, – etwa wie am Schluß der ersten Fassung des *Grünen Heinrichs*, so benötigt die hochliterarische Heilung in der „Anmutigen Gegend“, das wirkliche Vergessen also, ihren Faust, den Vergessenden. Und diesen Vergessenden löst der bloße Naturstoffwechsel auf. „Täler grünen, Hügel schwellen“, aber Kellers Melancholiker-Blick muß durch ihre hoffnungsvolle Oberfläche hindurchschauen:

O Erde, du gedrängtes Meer
 Unzähliger Gräberwogen,
 Wie viele Schifflein kummerschwer
 Hast du hinuntergezogen,
 Hinab in die wellige grünende Flut,
 Die reglos starrt und doch nie ruht! (I,106)

Der physiognomische Blick gestattet nicht, irgendwo ruinen- und spurenlose Gegenwart zu sehen. Unter ihm verwandelt sich Arkadien zur Hölle des natürlichen Stoffwechsels; das goldene Zeitalter offenbart seine saturnischen Aspekte.¹³⁶ Wie der Maler Ferdinand Lys, so vergleicht sich auch der grüne Heinrich, der den Totenschädel nicht loswerden kann, mit Hamlet.¹³⁷ Die Gründe, die Hamlet vom Selbstmord abhalten: daß der zurückgekehrte Zustand kein schmerzloser sein, daß er qualvolle Träume enthalten könnte, sind nicht vergessen. Die dämonische Verslossenheit der Materie, jene andere Seite der ihr immanenten Spannkraft, die Qual, erscheint in Kellers Gedicht von der Nixe im erstarrten See:

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin –
Ich vergeß das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir in Sinn! (I,79)

Wie das metallene Gefängnis des unerlösten burgundischen Ritters und das „eiserne Bild“ Dorotheas handeln diese Zeilen von der kontraktiven Gewalt der Materie, von jenem Geist der Schwere, der die Spekulation der romantischen Naturphilosophie bewegte. Der Gehalt der romantischen Hypostase ist in ein Bild zurückübersetzt, das ihn divinatorisch erhellt: es bedeutet erotische Verslossenheit. Deutlich spielt das Gedicht auf das Spiegelbild des Narziß an und wiederholt den Topos variierend. Hinter dem Spiegel erscheint ein anderes Ich, eines mit weiblichen Zügen. Bild und Gegenbild ergeben zusammen die Figur des Androgyn.¹³⁸

Entmythologisierung, wie sie das naturwissenschaftliche Denken des 19. Jahrhunderts betreibt, hängt eng mit der Erwartung von totaler Nivellierung der Erinnerungsspur durch die Rückkehr zum Anorganischen zusammen, vom Vergessen, der „Identität in der Indifferenz“. Die Entmythologisierung schlägt aber in neue Mythologie um. Gerade bei Haeckel bleibt als letztes „Welträthsel“ die gänzlich mystifizierte Substanz, vor der der Kulturkämpfer sich beugt. Bei ihrer Propaganda für Vergessen und integrale Sterblichkeit standen sich die philiströsen Materialisten selbst im Weg. Physiologen, Psychophysiker formulierten die These von der Materie als Gedächtnis. Lange vor Bergsons *Matière et mémoire* erschien Gustav Theodor Fechners *Büchlein vom Leben nach dem Tode*.¹³⁹ Um 1870 beschloß der Forscher Ewald Hering einen Akademievortrag mit den Worten: „Das bewußte Gedächtnis des Menschen verlischt mit dem Tode, aber das unbewußte Gedächtnis der Natur ist treu und unaustilgbar, und wem es gelang, ihr die Spur seines Wirkens aufzudrücken, dessen gedenkt sie für immer.“¹⁴⁰ Um die Unsterblichkeit zu retten, identifiziert sich der naturwissenschaftliche Materialist mit ihrem Bedroher, dem Tod. Durch ihn erst sollen unauslöschliche Spuren möglich werden. Am Gegenstand der Indifferenzhoffnung selbst, der Natur, kehrt die Totalität des Erinnerns zurück. Schopenhauers Trostgründe für den Tod sind zwiespältig, sind auch solche gegen den Tod: halten es jedenfalls mit dem Weiterleben im Toten. Doch empfiehlt Schopenhauer, als Feind der alles versöhnenden Erinnerung in der Totalität, die Indifferenz. Nicht aber als

Rückkehr zum natürlichen Stoff und zur chthonischen Tiefe, die ein Ort qualvoller unbewußter Erinnerung ist, sondern als jene fortgesetzte Anstrengung des Bewußtseins. Wachsein: nichts anderes bedeutet die „Verneinung des Willens“. „Wenn in schweren, grausenhaften Träumen die Beängstigung den höchsten Grad erreicht; so bringt eben sie selbst uns zum Erwachen, durch welches alle jene Ungeheuer der Nacht verschwinden. Dasselbe geschieht im Traume des Lebens, wann der höchste Grad der Beängstigung uns nötigt, ihn abzubrechen. – Der Selbstmord kann auch angesehen werden als ein Experiment, eine Frage, die man der Natur stellt und die Antwort darauf erzwingen will: nämlich welche Änderung das Dasein und die Erkenntnis des Menschen durch den Tod erfahre. Aber es ist ein ungeschicktes: denn es hebt die Identität des Bewußtseins, welches die Antwort zu vernehmen hätte, auf.“¹⁴¹

Katastrophenaspekte des Organischen im Naturbild des 19. Jahrhunderts

Das schreckliche Gesicht, das die Naturschilderung des 19. Jahrhunderts am Anorganischen mit soviel Kunst verhüllte, trat in der organischen Natur wieder hervor. Naturforschung ebnete die qualitative Differenz zwischen belebter und unbelebter Materie ein. Die vitalistischen Theorien verfallen. Das kontraktive Prinzip kommt in der belebten Materie selbst zum Zuge. Im Organischen und im Zusammenleben der organischen Formen finden nun die Naturkatastrophen statt. Diese Wahrnehmung kommt nicht nur metaphysisch gefaßt vor wie bei Schopenhauer, – von ihr zehren die sozialwissenschaftlichen und biologischen Katastrophentheorien von Malthus bis Darwin, die andere Seite des Evolutionismus und der Veredelung. Karl Marx in einem Brief an Engels: „Es ist merkwürdig, wie Darwin unter Bestien und Pflanzen seine englische Gesellschaft mit ihrer Teilung der Arbeit, Konkurrenz, Aufschluß neuer Märkte, ‚Erfindungen‘ und Malthusschen ‚Kampf ums Dasein‘ wiedererkennt. Es ist Hobbes' ‚*bellum omnium contra omnes*‘ und es erinnert an Hegel in der *Phänomenologie*, wo die bürgerliche Gesellschaft als ‚geistiges Tierreich‘ während bei Darwin das Tierreich als bürgerliche Gesellschaft figuriert ...“¹⁴²

Im Denken des ausgehenden 18. Jahrhunderts bedeutete das Organische eine der vielen Vermittlungen zwischen den Polen der Identität: Indifferenz und höchstem Bewußtsein. Der zweckvolle, selbstgenügsame „Gliederbau“ galt als adäquater Gegenstand der Vernunft: als Selbstanschauung des Lebendigen. Grundgedanke des Konzepts vom Organischen seit Herder war, soziologisch formuliert, die Utopie der repressionsfreien Arbeitsteilung. Ein wirkliches Mehr sollte der Teil gewinnen durch seine Partizipation am Ganzen; gewaltlos sollte die Selbstbestimmung des Ganzen aus seinen Teilen erfolgen. Mit den vielen vermittelnden Konstruktionen der idealistischen Metaphysik beseitigte das Denken des 19. Jahrhunderts auch die vom Organischen als einer schmerz- und krisenfreien Selbstregulierung. Die verschärfte Konkurrenz entwertete alle Hoffnungen auf angstlose Existenz inmitten der gesellschaftlichen Zirkulationssphäre. Wo es darum ging, den Konkurrenten zu vernichten oder selbst vernichtet zu werden, verfiel der Spruch vom „Streben nach dem Ganzen“ und vom „sich als dienendes Glied einem Ganzen anschließen“ nicht mehr so recht. Gerade darum aber wurden Organismus und Ganzheit zu ängstlich festgehaltenen, magischen Worten, die das Bürgertum gegen die

„Mechanei“ des kapitalistischen Prozesses im Munde führte, die sie seiner doppelten Bedrohung entgegenhielten: der individuellen Furcht vor Enteignung durch die Konkurrenz, der kollektiven vor der Entstehung einer nicht „gebildeten“, d.h. nicht nur ungelehrten, sondern vor allem nicht individuierten, amorphen Masse.

Die beiden Extreme der idealistischen Konstruktion blieben verkümmert zurück: Totalität und Ganzheit als eilfertige Beschwörung möglichst abgerundeter Bilder des versöhnten geschichtlichen Lebens. Indifferenz als *après nous le déluge*, als Sichgehenlassen, sich der anarchischen Ökonomie und den chaotischen Prozessen der Gesellschaft anbequemen. Was die deutschen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts als Epigonensituation wahrnahmen, als Schalwerden der Klassik und ihrer Forderungen von Vollkommenheit, ist wohl auch Ahnung und Eingeständnis dieser Entwicklung. Keller hat die Epigonensituation niederdrückend genug erfahren. Aber sein Talent – und dieses enthält nicht die Besonderheit seiner zufälligen Existenz, sondern vor allem den Fundus seiner politischen Heimat, der demokratischen Schweiz – befähigte ihn, die kümmerlichen Alternativen Abrundung oder Auflösung, Untergang oder Verklärung des Bürgerlichen zu verwerfen. Am ehesten hängen noch seine *Züricher Novellen* der Vorstellung von der versöhnten Vergangenheit nach, ähnelt noch sein „Hadlaub“ einem „lebenden Bild“ aus der Ahnengalerie, die das Bürgertum sich zulegte.¹⁴³ Doch gerade hier, wo so versöhnlich gerahmt und gerundet werden soll, ist Keller mit dem Kassandrablick geschlagen:

Es gab nichts Schöneres zu sehen, als die sitzende Fides in ihrer Bedrängnis, festgehalten von den zwei blühenden jungen Paaren, aber auch nichts Erschütternderes, wenn einer die Zukunft hätte sehen und wissen können, wie in einer kurzen Spanne Zeit der jetzt so frohe Wart wegen König Albrechts Ermordung auf das Rad geflochten sein und eben dieses fröhliche Bräutlein, alsdann seine Gattin, drei Tage und Nächte hindurch betend auf der Erde unter dem Rade liegen würde, bis er den Geist aufgegeben; wie dieser selbe Eschenbacher Freiherr, landesflüchtig, in der Fremde als Hirtenknecht sein Leben fünfunddreißig Jahre lang fristen sollte, verborgen, verschollen in einer Hütte sterbend; ... Diese Wolke schwarzen Schicksale, die über dem sonnigen Lebensbilde hing, barg den Blitz einer unbesonnenen, ungeheuren Tat, wie sie, erzeugt durch den Druck ungerechter Gewalt, ungeahnt und plötzlich einmal entsteht und den Täter mit dem Bedrucker vernichtet. (IX,92)

Kann die Lebensbilder nichts vor ihrem Verfall retten, so ist doch der Kassandrablick heimlicher Komplize der Katastrophe. Wo der Liebesszene, wie an Drähten gezogen, die Katastrophenwolken nachrücken, wo dieser Blick das Grauenhafte ins Heroische wechseln läßt, ist er um nichts tiefer als der, der besonnte Vergangenheit stiftet: der Feudalismus verengt sich im bildhaften Gedächtnis des deutschen Bürgertums zum Minnesang, Revolution schrumpft auf Putsch und Terror, die einander wie Blitz und Donner folgen. Soviel die Schweizer historische Erzählkunst beider Genres, des idyllischen und des heroischen, der Kellersche und der Conrad F. Meyersche, vor der reichsdeutschen Ahnenliteratur eines Dahn und Freytag voraushat, so wenig gelingt es ihr, von der falschen Versöhnlichkeit, der falschen Heroisierung und Dämonisierung an jeder Stelle loszukommen.¹⁴⁴

Vergessen und Tod versöhnen nicht die Leiden der Geschichte, machen sie nur stumm, zu Gebärden „erstickten Jammers“. Goethe gewährte im Granit, dem versteinierungsfreien Urgestein, die einfache indifferente Substantialität.¹⁴⁵ Der Blick der bei Keller in die Tiefe geht, fördert Ruinen zutage. Keller nahm die Möglichkeiten, die Katastrophe des Organischen gleichsam zu verwissenschaftlichen, nicht wahr. Die Stifterschen Züge des passionierten Geognostikers, die humanistisch-antiquarischen des alten Raabe fehlen ihm sosehr wie seinen Gestalten. Der Schulmeister in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ entdeckt von seiner Einsiedelei aus das Grab eines Keltischen Kriegsmannes und erfährt so, „wie das grüne Erdreich Trost und Kurzweil hat für den Verlassenen“. (VIII,185) Doch er schließt das Grab wieder, um nicht selbst aus der Verborgenheit zu treten. Das Feld, in dem Keller die Spuren des „Stoffwechsels“ verfolgt, ist das Belebteste selbst, das Organische der Sprache. Vor allem Namen bilden den Gegenstand der Versenkung: in „Hadlaub“ ist die Rede von „Nachkommen königlicher Verwalter mit seltsam abgedrehten altdeutschen Namen, die meist ein- oder zweisilbig, aus ehemaligen Personen- oder Spitznamen zu rätselhaften Familiennamen geworden, mancher verhallende Naturlaut aus dem Rauschen der Völkerwanderung darunter. (IX,22)

Im barocken Todesgrauen bedeuteten Ruinen die Vergeblichkeit der Menschen- und Naturdinge; gleichzeitig drückte sich in ihnen Präsenz und Fähigkeit zum Widerstand aus. Als solche Gegenstände erhabenen Trostes nahmen die Romantiker sie wahr und korrigierten mit ihnen die idealistischen Totalitätsvorstellungen vom versöhnten Aufgehobensein. Sie insistierten darauf, daß die erinnerten Momente, in denen der absolute Geist sich selbst zu genießen meint, grau und verfallen aussehen. Das Wissen um die ruinenhafte Gegenwart des Organischen bildet das, was Keller die „stille Grundtrauer“ nannte, – eine philosophische Komponente des historischen Materialismus: „Bei allem Optimismus“, schreibt Max Horkheimer, „den er im Hinblick auf die Veränderung der Verhältnisse aufbringen mag, bei aller Einschätzung des Glücks, das aus der Arbeit an der Veränderung und aus der Solidarität hervorgeht, trägt er ... einen pessimistischen Zug an sich. Das vergangene Unrecht ist nicht wieder gut zu machen. Die Leiden der verflorenen Geschlechter finden keinen Ausgleich. Aber während in den idealistischen Strömungen der Pessimismus sich heute auf die irdische Gegenwart und Zukunft, d.h. auf die Unmöglichkeit des künftigen Glücks der Allgemeinheit zu beziehen und als Fatalismus oder Strömung des Untergangs zu äußern pflegt, trifft die dem Materialismus einwohnende Trauer die vergangenen Geschehnisse.“¹⁴⁶ Kellers Trauer, „von bunten Fäden der Lust durchzogen“¹⁴⁷ ist kein Spätprodukt des grämlich gewordenen Autors. Sie bestimmt auch die frühen Erzählungen und Gedichte. Oft zwar tritt sie als Grämlichkeit an die Oberfläche, vor allem in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrichs*. Mit großer Sorgfalt werden Lösungen vermieden, die an die geläufigen Vorstellungen von Glück streifen könnten: So spricht die zurückgekehrte Judith den Satz: „Nein, du willst dein Leben nicht zu deinem Glücke mißbrauchen! Er soll frei sein und sich durch die Lebenstrübeheit nicht noch mehr abziehen lassen als es schon geschehen ist!“ (VI,323) Abgeschnitten blieb Keller von jeder Solidarisierung mit den am gründlichsten Abgeschiedenen seiner Zeit, den proletarischen Massen, abgeschnitten auch von ihren Hoffnungen auf Identität und Glück bei der Arbeit an der

Veränderung. Lichtenbergs Grundhoffnung auf Materie, als unbeschränkter Möglichkeit eines andern als des Bestehenden, erreichte nicht ihren neuen praktisch-historischen Gegenstand. Die Folge davon ist, daß das verheißende Zufallsspiel, die unbeschränkte Möglichkeit des Wege- und Spurensuchens wieder zum Ängstigen wird. So im Schlußkapitel des *Grünen Heinrichs*, wo Dortchen Schönfunds Spruch „Hoffnung hintergehet zwar / Aber nur, was wankelmütig“ (VI,321,269) unvermutet wiedererscheint: „Mich aber“, teilt der Erzähler angesichts der auf eine Glasscheibe gemalten Schrift mit, „berührte die Aufdringlichkeit des Zufalls, die aus der ganzen Schilderei leuchtete, eher ängstlich und beklemmend als freudig; denn dieser Machthaber schien sich förmlich zu meinem Führer aufwerfen zu wollen, und der Spruch konnte eine neue Täuschung verkünden.“ (III,321 f.)

Hoffnung zieht sich ganz in unlesbare Chiffren zurück, ja in so Verborgenes, daß es als Chiffre oft nicht mehr kenntlich ist. Fern vom einfachen Glücksversprechen des bürgerlichen Lebens, fern von den eingebürgerten Formen religiöser Erwartung beginnt sie zu vagieren. Den Schrecken des tellurisch gebundenen Stoffwechsels entkommt sie in kosmisches Gebiet. Kellers sonderbarstes Todesgleichnis bedient sich der Verkehrsmetaphorik. Ernst Bloch konstatiert in ihm die „Bereitschaft zu einer freundlich weiten Leere des Nichts wie zur kosmisch bevölkerten Unendlichkeit. Neu wird das Bild der Reise beim Blick auf die Toten selbst, in einer Leichenhalle, wo sie von allen Ständen und Lebensaltern ausgestreckt lagen, wie Marktleute, die den Morgen erwarten, oder Auswanderer, die am Hafenplatz auf ihren Siebensachen schlafen“.¹⁴⁸ Furcht vor der falschen Hoffnung, der trügerischen Erlösungserwartung entwertet wohl die religiösen Bilder und die romantischen, identitätsphilosophischen Gleichnisse. Nicht aber ihre verborgenen Chiffren. Sie durften bei der Umarbeitung des Romans stehenbleiben. Der *Grüne Heinrich*, dem so wenig an Landschaftsschilderung um ihrer selbst willen liegt, enthält neben der tellurischen Landschaft im „Lob des Herkommens“ noch eine kosmische, in den Weltraum übergreifende. Ihre „Transzendenz“ ist kunstvoll verborgen, frei von all dem, was Keller bei Jean Paul feuerwerkerisch vorkam.¹⁴⁹ Fast ließe sich realistische Tarnung vermuten: nur eine einzige Wendung macht das Übergreifen dieser Landschaft eben kenntlich. Was unter der Tarnung liegt, erweist sie als der Idee Jean Paulscher Landschaft ebenbürtig:

... unter uns zog der Fluß, wir blickten seine glänzende Bahn entlang, jenseits erhob sich das steile Ufer mit dunklem Walde und darüber hin sahen wir über viele Höhenzüge weg im Nordosten ein paar schwäbische Berge, einsame Pyramiden in unendlicher Stille und Ferne. Im Südwesten lagen die Alpen weit herum, noch tief herunter mit Schnee bedeckt und über ihnen lagerte ein wunderschönes mächtiges Wolkengebirge, im gleichen Glanze, Licht und Schatten ganz von gleicher Farbe, wie die Berge, ein Meer von leuchtendem Weiß und tiefem Blau, aber in tausend Formen gegossen, von denen eine die andere übertürmte. das Ganze war eine senkrecht aufgerichtete glänzende und wunderbare Wildnis, gewaltig und nahe an das Gemüt rückend und doch so lautlos, unbeweglich und fern. Wir sahen alles zugleich, ohne daß wir besonders hinblickten; wie ein unendlicher Kranz schien sich die weite Welt um uns zu drehen, bis sie sich verengte, als wir allmählich bergab jagten, dem Flusse zu. Aber es war nur als ob wir im Traume in einen geträumten Traum träten, als wir auf einer Fähre über den Fluß fuhren, die durchsichtig grünen Wellen sich rauschend am Schiffe brachen und unter uns wegzogen,

während wir doch auf Pferden saßen und uns in einem Halbbogen über die Strömung weg bewegten. (IV,201 f.)

Der fernste Ahne dieses Landschaftstraumes von der senkrecht aufgerichteten Wildnis ist wohl Giordano Brunos unendlicher Weltorganismus; nächster der randlose Kosmos Jean Pauls, „ebenso dem Chaos wie einer immer wieder gefüllten, gerade aus Fülle unaufhörlichen Unendlichkeit zugeordnet“.¹⁵⁰ Wildnis erinnert an das zertrümmerte Sphärenhaus, meint aber nicht mehr den erhabenen Schreckensort. Durch die „reizende Wildnis“ der Romantik hindurchgegangen, im „Lob des Herkommens“ so erinnert, wurde der Topos zum Namen für anarchisches Glück. Die senkrecht aufgerichtete Wildnis, das Motiv des Schwindels, des aufhaltsamen Sturzes ist zugleich Zeichen der beginnenden Moderne.¹⁵¹ Gleichnis für die fortschreitende Atomisierung des Subjekts. Bei Keller aber zeigt sie sich nur dem gemeinsamen Trauma eines Paares, einem Auge, dem alle Starrheit der Faszination fehlt, das von der Höhe oder Tiefe nicht mehr angesogen wird: „Wir sahen alles zugleich, ohne daß wir besonders hinblickten“. Das Motiv des kosmischen, aus den Fesseln der Monadenexistenz gelösten Eros führt in Kellers *Sieben Legenden*, wo ein Liebespaar den Märtyrertod erleidet und im Himmel wieder zusammengeführt wird:

... wie zwei Tauben, die vom Sturme getrennt, sich wiedergefunden und erst in weitem Kreise die Heimat umziehen, so schwebten die Vereinigten Hand in Hand, eilig, eilig und ohne Rasten an den äußersten Ringen des Himmels dahin, befreit von jeder Schwere und doch sie selber. Dann trennten sie sich spielend und verloren sich in weiter Unendlichkeit. ... Dann suchten sie sich wieder mit wachsendem Verlangen, das keinen Schmerz und keine Ungeduld kannte; sie fanden sich und wallten wieder vereinigt dahin oder ruhten im Anschauen ihrer selbst und schauten die Nähe und Ferne der unendlichen Welt. Aber einst gerieten sie in holdestem Vergessen zu nahe an das kristallene Haus der heiligen Dreifaltigkeit und gingen hinein; dort verging ihnen das Bewußtsein, indem sie, gleich Zwillingen unter dem Herzen ihrer Mutter entschliefen und wahrscheinlich noch schlafen, wenn sie inzwischen nicht wieder haben hinauskommen können. (X,285)

Gerade fürs höchste Bewußtsein wird also die Rückkehr in die Indifferenz, in „Paradiese des Nichtseins“ mit Schopenhauers Worten, nicht ausgeschlossen.

Kellers Chiffre „ungeheure Republik des Universums“ umfaßt Himmel und Hölle zugleich. Zwischen beiden gibt es Verkehr. Die in die Hölle verbannten Musen dürfen bei bestimmten festlichen Anlässen in den himmlischen Räumen zu Gast sein, wie im „Tanzlegendchen“. Dort klingt aber ihr Gesang „so düster, ja fast trotzig und rau, und dabei so sehnsuchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk vom Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach.“ (X,293) Aller kosmischen Ausschweifungen ungeachtet bleibt die Liebe auf der Erde. Auch in der Traumlandschaft des Paare Anna und Heinrich:

Und wieder glaubten wir uns in einen andern Traum versetzt, als wir, am andern Ufer angekommen, langsam einen dunklen Hohlweg emporklommen, in welchem schmelzender Schnee lag. Hier war es kalt, feucht und schauerlich; von den dunklen Büschen tropfte es und fielen zahlreiche Schneeklumpen, wir befanden uns ganz in einer

kräftig braunen Dunkelheit, in deren Schatten der alte Schnee traurig schimmerte, nur hoch über uns glänzte der goldene Himmel. (IV,202)

Das stygische Gewässer, das ohne Schrecken überschritten wurde, trennt nicht, sondern vereint chthonische Unterwelt und uranischen Überbau. Unter den „Heimatträumen“ des grünen Heinrich gibt es einen, der kosmische Weite und kräftige Dunkelheit der Erde in einem Bild vereint:

In einem großen Walde fand ich mich wieder und ging auf einem wunderlichen schmalen Brettersteige, welcher sich hoch durch die Äste und Baumkronen wand, eine Art endlosen hängenden Brückenbaues, indessen der bequeme Boden unten nach richtiger Traumart unbenutzt blieb. Aber es war schön hinabzuschauen auf den Waldgrund, da er ganz aus grünem Moose bestand, das in tiefer Dunkelheit lag. Auf dem Moose wuchsen viele einzelne sternförmige Blumen auf schlankem Stengel und sie wendeten sich nach dem oben gehenden Beschauer; bei jeder Blume stand ein kleines Erdmännchen oder Moosweiblein, das mittels eines in goldenem Laternchen strahlenden Karfunkels die Blume beleuchtete, daß sie aus der Tiefe heraufschimmerte wie ein blauer oder roter Stern, und indem sich diese Blumengestirne, welche oft in schönen Bildern zusammenstanden, langsamer oder schneller drehten, gingen die winzigen Leuchten mit ihren Laternchen um sie herum und lenkten sorgfältig den Lichtstrahl auf die Kelche. So sah sich das kreisende Leuchten in der Tiefe von den hohen Balken- und Bretterwege wie ein unterirdischer Sternhimmel an, nur daß er grün war und die Sterne in allen Farben strahlten. (VI,120 f.)

Unbestimmtheit und reichster Austausch zwischen astralischer Verklärung und tellurischer Trübung wären für eine mythengeschichtliche Untersuchung das Spezifische an Kellers Gleichnissen.¹⁵² Der vagierenden Hoffnung des Träumenden bleibt es unbenommen, beide nicht nur ineinander übergehen, sondern auch innig verschmelzen zu lassen, im Bilde eines in sich selbst zurückgeschlagenen Kosmos, dessen Sterne auf der Erde leuchten. Himmels- und Höllenlichter sind aufeinander angewiesen, müssen bei Keller zueinanderkommen, um die Farben der Erde hervorzubringen.

(B) INTERPRETATION DES *SINNGEDICHTS*

EMANZIPATION DER GESCHLECHTER UND NATURWISSENSCHAFT

I. Topos „Frau als Natur“

Das Sinngedicht als Rebus und die Suche nach dem Schlüssel

Die Untersuchung hat sich bisher von Topoi leiten lassen, von sprachlichen Individuen, die wie Personen und Dinge eine Geschichte haben. Unschwer als Topoi zu erkennen geben sich „*locus amoenus*“, „Buch der Natur“ und auch die vielen Lichtmetaphern. Walter Muschg erinnert daran, daß „Mutter Natur“, „Göttin Natur“ Topoi sind, daß ferner Wendungen wie „Schönheit der Frau als Naturoffenbarung“ ebenso den Charakter von Topoi haben wie „Kindheit als Natur“, „Naturkind“ der oder die „edle Wilde“, – nämlich als geschichtsloses „Naturwesen“.¹⁵³ Judith, – sie erinnert von fern an die Lucie des *Sinngedichts* –, ist für den grünen Heinrich „das Beste, was er erlebt hat, nach allem, eine einfache Naturmanifestation“.¹⁵⁴ Mit der Afrikanerin in „Don Correa“ und der Indianerin in den „Berlocken“ ist die „edle Wilde“ im *Sinngedicht* vertreten. Wenn wir nach der schrecklichen Seite der „doppelten Natur“ fragen, so tritt auch sie uns entgegen, in einer Frauengestalt, als Donna Feniza Mayor de Cercal, als böses Weib mit einem dämonischen Gefolge. – Inwiefern ist nun die Gestalt wie Judith „Naturmanifestation“? Max Wehrli bringt ihr Wesen auf diesen Begriff: „In ihrer Freiheit von Anerzogenem, von moralischen Maßstäben und Vorbehalten, ist sie reine Natur.“¹⁵⁵ So skeptisch wir diese Beschreibung aufnehmen, sie lenkt uns doch auf die Frage nach den gesellschaftlichen Inhalten der Natur-Topoi und des Naturbegriffs.

Den verschiedenen Interpreten geht es mit Kellers *Sinngedicht* wie dem Naturforscher Reinhart mit dem Logauschen Sinnspruch: es ist etwas daran, das unmittelbar einleuchtet; gleichwohl bleibt der Zusammenhang des Ganzen rätselhaft, – ein Rebus, das zur Entzifferung herausfordert und zur Suche nach einem geheimen Schlüssel. Für Emil Ermatinger liegt dieser Schlüssel in einer sittlichen Idee: „... in Gottfried Keller wirkt als Idee die Polarität: Sinnendumpfheit (Flunkerei) und Geistesklarheit (Wahrheit) – entartete und wahre Natur. Diese Idee leitet ihn – bewußt oder unbewußt – bei seinem Erleben der Eheverhältnisse seiner Zeit. ... Naturwahrheit aber heißt Gleichgewicht der sinnlichen und der seelischen Kräfte, einerseits Eingrenzung und Durchgeistung des Begehrlichen, üppigen durch das vernunftgegebene Gesetz, anderseits Belebung und Lockerung des starren Gesetzesbegriffes durch die heitere Freiheit der

sinnlichen Genußkraft. ...In dem ‚Errötend-Lachen‘ steckt die polare Idee: Erröten ist das Zeichen der Scham, des Gefühls der notwendigen sittlichen Grenze; Lachen ist das Zeichen des sinnlichen Wohlseins, der heiteren Freiheit.“¹⁵⁶ Auch Priscilla Kramer sieht in einem solchen Ausgleich höherer und niederer Vermögen den Schlüssel zum Logauschen Sinngedicht wie zum Kellerschen Novellenzyklus: „The epigram thus becomes ... a formula for the perfect girl. Such a girl must have the freedom of spirit and the capacity to laugh: she must be thoroughly aware of what she does and feels, so as not to be bound to the earth like an animal. But she must also be able to blush – that is, she must not have lost contact with the world of instinct, of feeling; and her experiences must not be so intellectualized that she can forget that they touch her own self intimately in body as well as soul. If by laughing she shows herself to be a human being and a free spirit, she proves by blushing that she is capable of feeling as a woman. She must be able to recognize her nature and submit to the laws of her sex.“¹⁵⁷ Seltsam die Tendenz zur Umkehrung der Ermatingerschen Lesart von den körperlichen Zeichen nicht-körperlicher Vermögen. Auf den Weg in die Neue Welt – Priscilla Kramer schreibt in den USA – scheinen die Bedeutungen von Erröten und Lachen unauffällig ihre Plätze gewechselt zu haben. Das Zeichen der Sittlichkeit, das Erröten, steht jetzt mehr für die Verbindung mit der „world of instinct“ und das Zeichen der sinnlichen Freiheit entwickelt sich zum Ausdruck strenger, sittlicher Freiheit. Wir nehmen die leise Begriffsverwirrung bei der allegorischen Entschlüsselung der Physiognomik einstweilen zur Kenntnis.

Hellmut Petriconi vergleicht Kellers *Sinngedicht* mit einem andern Novellenzyklus, Crébillons des Jüngeren *Le Sopha*. Seine Sympathien liegen mehr bei diesen galanten Erzählungen und er hat wenig übrig für die bürgerliche Sorge um den rechten Ausgleich von Sinnlichkeit durch Sittlichkeit. Er ist so geneigt, in der Kellerschen Verarbeitung des Logauschen Epigramms das Thema der Frauenemanzipation zu sehen: „... hier geht es nicht um Kritik und Moral, sondern darum, ob die Frau sich dem Mann überantworten und sich von ihm bilden lassen oder ob sie ihm selbständig gegenüber treten und ihr Schicksal bestimmen, ob sie, kurz gesagt ‚erröten‘ oder ‚lachen‘ soll, wobei sich eben herausstellt, daß sie beides tun müsse.“¹⁵⁸

Wäre der Schlüssel des „Errötend-Lachens“ auch eindeutig, das *Sinngedicht* würde dadurch noch nicht geheuer. Wolfgang Preisendanz, den der Hinweis auf Darwin gleich zu Beginn des ersten Kapitels beschäftigt, fragt: „Was hat das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl, was hat der Darwinismus zu tun mit dem Herrn Reinhart, der seine Fensterläden öffnet und den Morgenglanz, der hinter den Bergen aufkommt, in sein Arbeitsgemach einläßt...?“¹⁵⁹ Was hat das Thema Liebe, Ehe – Wahlverwandtschaft – mit der Naturnotwendigkeit zu tun, deren Erforschung Reinharts Beruf ist? Vor Preisendanz hat schon Karl Essel diese Frage zu beantworten versucht. Er schildert eine charakteristische Haltung der Erzähler in 19. Jahrhundert, – ob sie eine Maske ist oder ob sie ihrem Selbstverständnis entspricht sei dahingestellt –, die Haltung des Wissenschaftlers, des strengen Beobachters, ja des Experimentators:¹⁶⁰ „Von da aus könnten auch die einzelnen Novellen des *Sinngedichts* als Beispiele dafür aufgefaßt werden, wie unter verschiedenen Umständen trotz der Wirksamkeit desselben Gesetzes verschiedene Erfolge eintreten.“¹⁶¹ Dagegen erhebt Preisendanz Einwände;

er beklagt sich nicht nur über das „beklemmend formelhafte Verständnis“,¹⁶² das in den Erzählungen Polaritäten von der Art „Freiheit und Sitte“, „Natur und Kultur“ in Gestalten verwandelt sieht, sondern auch über eine Deutung, die meint, sie könne das *Sinngedicht* wie eine aufschlußreiche naturwissenschaftliche Versuchsbeschreibung „auswerten“. Er wendet sich ferner gegen Interpretationen, die in ihm Geschlechterspannung, Emanzipation, Bildung der Persönlichkeit thematisiert sehen und stellt fest: „daß der rote Faden, das thematisch Gemeinsame der fünf Binnengeschichten nicht das Verhältnis von Freiheit und Sitte, Natur und Kultur, Natur und Geist – oder wie immer man die aus dem Logauschen Epigramm herauszulesenden polaren sittlichen Werte nennen mag – sein kann, und man wird auch nicht die erzählende Entfaltung einer Persönlichkeitsidee finden können. Was allen Geschichten gemeinsam ist, ist vielmehr etwas sehr Einfaches, dafür aber für Kellers Erzählthematik vom *Grünen Heinrich* bis zu *Martin Salander* sehr Kennzeichnendes, nämlich das Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein, Kern und Schale, Gestalt und Vermummung, faktischer Wirklichkeit und Vorstellungswelt als der eigentliche Spielraum menschlicher Schicksal.“¹⁶³ Preisendanz läßt sich nicht von dem Licht täuschen, das das glückliche Ende des *Sinngedichts* über die einzelnen Binnenerzählungen ausbreitet. Zwei dieser Geschichten enthalten Grauen: Regine nimmt sich mit einer seidenen Schnur das Leben, Donna Feniza wird durch den Strang gerichtet. Ähnlich wie bei Karl Reichert¹⁶⁴ steht dies doppelte Verhängnis, das andere Deutungen übergehen, bei Preisendanz an einer bevorzugten Stelle der Interpretation: „Was aber zum Schicksal wird, was sich zum Verhängnis gestaltet, ist doch fraglos das Mißverhältnis oder gar die Kluft zwischen Vorstellung und Wirklichkeit: zuerst Erwins Blendung oder Verblendung durch das ‚verklärte Bild‘ um dessentwillen er den Menschen der Not aussetzt, am Ende das beiderseitige Verkennen dessen, was sich hinter dem Schweigen des anderen verbirgt.“¹⁶⁵

Man muß sich vor Augen halten, was die Formel „Schein und Sein“, „faktische Wirklichkeit und Vorstellungswelt“ enthält. Schein, Erscheinung, hatten in der Philosophie nicht immer einen neutralen erkenntnistheoretischen Klang. Deutlich zeigt dies gerade der Kantische Begriff der Erscheinung, der „in der Mitte schwebt zwischen greifbarer Wirklichkeit und gespenstischem Abbild“.¹⁶⁶ Im Gegensatz von Sein und Erscheinung ist der Gegensatz von – praktisch – gesicherter und ungesicherter Wirklichkeit gefaßt, ob nun Erscheinung geradewegs das Täuschende selbst ist, oder ob sie die Schleuse zwischen dem kategorial gesicherten Subjekt und der chaotischen Flut der Datenwelt bedeutet. Preisendanz’ und Reicherts Interpretationen konvergieren im Thema der Täuschung; sie tun dies trotz verschiedener Terminologien, in denen Begriffe aus mehreren Entwicklungsstufen der bürgerlichen Philosophie verschiedenartig zusammengesetzt sind: Preisendanz neigt mehr zu neukantianischer und phänomenologischer Terminologie. Reichert bedient sich der Begriffe des „Irrationalen“, und des „Dämonischen“. Er schreibt zu Regines Tod: „Hier schlägt in Kellers Alterswerk die menschliche Ur-Erfahrung vom tragischen Untergang und der ewigen Gefährdung des Guten, Edlen und Schönen durch, hier bricht etwas durch die Oberfläche bürgerlicher Lebensanschauung, was sich rationaler Aufhellung entzieht.“¹⁶⁷ Ist unaufhaltsames Verschwinden der festen Wirklichkeit, Einbruch des Chaos, vor dem sich das Subjekt unter Verzicht auf eine substantielle, im Hegelschen Sinne

begriffliche Sicherung des An-sich-Seienden in eine Monadenwelt der Vorstellung flüchtet, Thema des *Sinngedichts*? Entfaltet es die eine Erfahrung der Täuschung? Preisendanz gewinnt aus dieser Deutung eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Themas „Naturwissenschaft“ im Novellenzyklus. Reinhart müsse von Lucie lernen, daß die „moralischen Dinge“, die er so sicher an die Naturkausalität gebunden glaubt (XI,4), sich der ihm geläufigen wissenschaftlichen Analyse entziehen, und sich nur einer „verstehenden Methode“ anschließen: „Wo immer es in der moralischen Welt auf das individuell Bedingte und Geprägte ankommt, hat das Vertrauen auf Gesetzmäßigkeit und Kausalität der moralischen Dinge, hat die Orientierung an der Naturwissenschaft das Spiel verloren, verfehlt eine mechanistische Reduktion die Wirklichkeit, bleibt Luciens Weise, nach dem Kern des Menschen zu fragen, die zulänglichere.“¹⁶⁸ Preisendanz erinnert an die Spaltung der Methoden in kausal-erklärende und intuitiv-verstehende (Dilthey), nomotetische Naturwissenschaft und ideographische Geschichts- und Geisteswissenschaft (Windelband, Rickert), wie sie als unversöhnliche am Ende des 19. Jahrhunderts gedacht wurden.¹⁶⁹ Er erklärt, zunächst sehr einleuchtend, die resignative Stimmung, die über das *Sinngedicht* ausgebreitet ist, als die Weise, wie die Dichtung, parallel zur Philosophie, das Auseinanderfallen der Wirklichkeit in Geschichte und Natur registriert.

Wir stimmen seiner Interpretation, die Reinharts und Lucies Erfahrung auf diese und nur diese Wahrnehmung festlegt, nicht zu. Uns erscheinen beider Erzählungen zu gewichtig, zu gesättigt von einer Erfahrung, die mehr umgreift als dies eine „Entfremdungserlebnis“. Wenn im *Sinngedicht* anthropologisch gedacht und gefragt wird, so bestimmt nicht in einer Weise, die sich auf „Kernfragen“ wirft, um der Peripherie, vor allem der sozialen, zu entkommen; die an der Unlösbarkeit, die solchen Kernfragen einmal zukommt, an mit ontologischer Würde ausgestatteten „Spannungsverhältnis“ von Sein und Schein eilig verzweifelnd, die Erfahrungen an der Peripherie relativistisch entwertet. Das Unbehagen Preisendanz' an den etwa bei Ermatinger zu Stereotypen geronnenen Polaritäten Natur und Kultur, Natur und Geist ist verständlich. sein eigenes Schema jedoch, Sein und Schein, Faktizität und Bewußtseinsakt ist nur scheinbar inhaltsreicher und radikaler gedacht. Zu vermuten ist in ihm eine Kulisse, die die andern Schemata nur verdeckt, vielleicht „erledigt“, keinesfalls aber aufgearbeitet hat.¹⁷⁰ Diese Aufarbeitung des Naturbegriffs und seiner Korellate soll unsere Interpretation des *Sinngedichts* weitertreiben.

Wir gehen dabei nicht vom abgegriffenen Schema Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder Natur und Kultur aus; dies wäre Aufgabe einer kritischen Begriffsgeschichte. Wir gehen aus vom nicht weniger abgegriffenen Topos „Frau als Natur“, der sich mit seinem Gefolge, mehr oder weniger versteckt, in unserem Text findet. Vor allem im ersten Teil dieser Interpretation halten wir, gegen Preisendanz, fest, daß durch die Weise, wie dieser Topos im *Sinngedicht* bewegt wird, dieser Dichtung das gesellschaftliche Thema der Frauenemanzipation zu tief eingesenkt ist, um übergangen werden zu können; daß dies gesellschaftliche Thema ferner vermittelt werden kann mit dem, was sich um den thematischen Zusammenhang „Naturwissenschaft“ an gesellschaftlichen Erfahrungen und Hoffnungen versammelt hat. Wohl legt Reinhart mit Lucies Hilfe seine borniert-naturwissenschaftliche Haltung ab. Aber er läßt sich kaum zum Zeugen für

die saubere bürgerliche Aufteilung der Welt in Objekte der naturwissenschaftlichen und technischen Verfügungsgewalt und Gegenstände unbestimmter und unverbindlicher Reflexion aufrufen. Der zweite Teil der Interpretation versucht darzutun, daß in der Gestalt des Forschers Reinhart sich eine andere, ältere naturwissenschaftliche Haltung verkörpert, besser ein naturwissenschaftliches Erbe durchscheint, ein selbst bürgerliches, von dem sich aber die bürgerliche Gesellschaft im Prozeß der Ausbeutung der Natur, im Vollzug der positivistischen Wissenschaftsentwicklung lossagte.

Die Frauenschicksale der *Sinngedicht*-Novellen

Nach Reichert bricht in zwei von den Erzählungen Reinharts, in „Regine“ und in der Geschichte Donna Fenizas etwas durch die „Oberfläche bürgerlicher Lebensanschauung“. Wir fragen ob es sich rationaler Aufhellung entzieht. Wer sind die „Dämonen“ in „Don Correa“? (XI,269) Was ist das „Dämonische“ in Donna Fenizas Natur? Der Erzähler zweifelt selbst. Er spricht von „unergründlichen sittlichen und geistigen Zustände“ (XI,273) dieser Frau. An einer Stelle läßt er eine gnostisch-manichäische Interpretation durchblicken: Don Salvador Correa, Vernichter und Retter, sieht, knapp dem Anschlag der Donna Feniza entronnen, „als er genugsam vom Strande entfernt war, ... das Schloß in roten Flammen stehen, indessen von den Schiffen her die Geschütze dröhnten und der Glanz der Lichter strahlte. Eine sonderbarere Lage hatte er noch nie zwischen zwei Feuern erlebt ...“ (XI,271) Gelegentlich trägt Don Correa Züge des Lichthelden, der gegen dunkle Mächte kämpft und sich vor höllischem Blendwerk vorsehen muß. Auch der Irrweg Zambo-Marias, ihre verschiedenen Stufen der Läuterung, ihr Namenswechsel, die Listen, die sie gegen die hemmenden Mächte gebraucht, schließlich der junge Adjutant Don Correas als Psychagog, – all dies ähnelt von fern jenem gnostischen Erlösungsschema, demzufolge die Seele aus dem kosmischen Gefängnis, aus dem Machtbereich der Demiurgen und bösen Sphärenwächter in die transzendente Heimat geführt wird. Doch der Erzähler wehrt sich selbst gegen diese dualistische Deutung, die die Vorstellung der korrupten Natur enthält. Er gibt zu verstehen, daß er von der Polarität des klaren Oberen und bösen Unteren nichts hält: „Der Vergleich mit dem schönen weichen Fell einer geschmeidigen Tigerkatze, oder mit der blauen stillen Oberfläche eines tiefen Gewässers, auf dessen Grunde häßliches Gewürme im Schlamme kriecht, u. dgl. hätte zu nichts geführt ...“. Doch er fährt fort: „Ihr Charakter war darum nicht minder auch ihr Schicksal.“ (XI,274) Fenizas Geschichte enthält viele Hinweise darauf, daß es der Charakter des von patriarchalischer Herrschaft verstümmelten Weibes ist. Donna Feniza wird der Hexerei verdächtigt, (XI,249) sie wird „Furie“ genannt. (XI,269) Hexen und Furien sind entwürdigte patriarchalische Göttinnen, rachbegierige tellurische Mächte, gegen die astralische mobilisiert werden müssen. Doch handelt es sich in „Don Correa“ nicht um eine Auseinandersetzung von Matriarchat und Patriarchat. Feniza ist keine Amazone, sowenig wie Annachinga, die Schwester des angolesischen Herrschers, die ja keine weibliche Hausmacht hinter sich hat und nur aus Privileg das Regiment führt. Die einzige Gestalt, bei der ein matriarchalischer Hintergrund angedeutet ist, ist Zambo, – sie soll von der Königin von Saba abstammen. Und gerade mit ihr geht die Liebe glücklich aus, gerade sie wird vom Verhängnis

nicht ereilt. Feniza dagegen ist durchweg nach dem Bild der Frau unter patriarchalischer Herrschaft gemodelt. Da ist die traurige Szene in der sie vorgestellt wird, umgeben von ihrem Gefolge bei öffentlichen Spielen: „Sie war weder groß noch klein zu nennen und vom Kopfe bis zu den Füßen schwarz gekleidet, den steifen weißen Ringkragen ausgenommen, der nicht nur dem strengen, wohlgeformten Gesichte mit seinem blühweißen Kinn, sondern auch den dicken schwarzen Lockenbündeln zu beiden Seiten als Präsentierteller diente...“; nur „von der Brust glühte ein paarmal, wenn die Dame sich regte, das dunkelrote Licht eines Rubins auf.“ (XI,245) Feniza ist sittsam, kirchlich, eingeschnürt. Sie langweilt sich. (XI,247) Keller hat mit exakter Phantasie die Mischung von Schwäche und Machtnimbus festgehalten, mit der der verkleidete Don Correa Feniza fesselt. Er trägt einen schäbigen und doch geheimnisvollen, nämlich astrologischen Mantel:

Indem bemerkte er lächelnd die zahlreichen Mottenlöcher, die in den dunkeln Mantel gefressen waren und nun, da die Nachmittagssonne dahinter stand, wie ein Sternhimmel schimmerten. Drei solcher Löcher standen so schön in einer Reihe, daß sie prächtig den Gürtel des Orion vorstellten, einige andere zeigten ziemlich genau das Sternbild der Kassiopeia ... und Don Correa, der ein Sternkenner und Astrologe war, betrachtete die Erscheinung sogleich mit Aufmerksamkeit als ein bedeutsames Spiel des Zufalls. Er brachte unverweilt eine Konstellation zusammen, in welcher ihm das Venusgestirn glückverheißend zu glänzen schien. (XI,253)

Einmal blickt das Liebespaar gemeinsam in den astrologischen Himmel aus der Mottenkiste, in welchem der Riß eines Degenstichs den Mond vorstellt. Don Correa erzählt Feniza das kleine Abenteuer, das ihm den Stich einbrachte: „wie er als junges Studentchen einst sich seiner Haut habe wehren müssen, als er nächtlicherweile einem unter dem Haus einer Schönen plärrenden Ständchensinger im Vorbeigehen ein ‚Halt's Maul!‘ zugerufen habe“. Und Feniza ist hingerissen von der Gebärde der Verachtung, mit der der Renommist sein Verhältnis zur Frauenliebe beschreibt: „Denn von Frauenliebe sei ihm sehr wenig bewußt und das katermäßige Miaulen an allen Straßenecken höchst widerwärtig gewesen. Nur der Mantel, den er mit der linken Hand vorgehalten, habe den Stoß des ergrimmt Lautenkratzers abschwächen können. Dessenungeachtet habe er doch ziemlich geblutet. Ob er jetzo wirklich ernsthaft zu lieben verstehe, fragte Feniza Mayor und küßte ihn, ehe er zu antworten vermochte.“ (XI,255 f.) Fasziniert durch Verletzungen wählt Feniza ihre Liebesobjekte, erst Don Correa, den Hungerleider, dann den Banditen, – aus Selbsthaß, wie um die Emporkömmlinge als Puppen in der Gewalt zu haben. All dies beschreibt Keller genau nuanciert. Feniza übt an ihrem Gemahl keine individuelle Rache. Der scheinbar mächtigere, zugleich aber auch verkommenere Liebhaber, der Bandit, ist in der Abwesenheit Don Correas zurückgekehrt, und sie beschließt, den verkannten Admiral „durch ihn zu vertreiben oder zu vernichten, wenn er wieder käme“. (XI,273) Auch ihren ersten, „häßlichen und ältlichen Gemahl“ scheint sie nicht durch persönliche Erbitterung oder Not umgebracht zu haben. Sie rächt sich nicht für eine vergangene Demütigung, es sei denn die älteste, kollektive, die ihres Geschlechts. Feniza reflektiert die Gewalt, die Frauen in patriarchaler Herrschaft hält, jener Gewalt, die nicht dem schlechteren Naturell der Männer entspringt, die vielmehr in ihrem Herrschaftssystem verkörpert ist. Diesem System gehört auch Don Correa an, Konquistador, am Beginn der kapitalistischen Umwälzung

noch feudaler Patriarch; er schlägt zu „nicht sowohl aus Roheit, als aus angeborener Matrimonialpolitik“. (XI,258) Im Bewußtsein dieser Macht erschrickt er auch nicht eigentlich, als der Verrat offenbar wird, sondern ist vier eher erstaunt:

„Was bist du für ein Weib?“

„Was bist du für ein Mann?“ fragte sie entgegen mit furchtsamer Stimme und immerfort zitternd. (XI,266)

Preisendanz hat die Bedeutung dieser Frage für das *Sinngedicht* herausgearbeitet. Reinhart richtet sie zweimal sinngemäß an Lucie. Ein Kapitel, das letzte der Exposition, ist überschrieben: „Worinnen eine Frage gestellt wird“. – Ferdinand Lys, der Malerfreund des grünen Heinrich zeigt diesem eines seiner Bilder, das Salomon, „ein(en) Mann von eigentümlicher Schönheit, der sowohl das hohe Lied gedichtet als geschrieben haben mußte: Alles ist eitel unter der Sonne!“ mit der Königin von Saba darstellt: „beide... saßen allein und einsam sich gegenüber und schienen, die glühenden Augen eines auf das andere geheftet, in heißem, fast feindlichem Wortspiele sich das Rätsel ihres Wesens, der Weisheit und des Glückes herauslocken zu wollen“. (V,161 f.) Die beiden Kontrahenten stellen diese Frage beileibe nicht im Jargon der Eigentlichkeit, als schein tiefe Kernfragen. so nackt wie Don Correa und Feniza sie aussprechen, bedeutet diese Frage: wer wird den anderen beherrschen? während in der Bildbeschreibung und in den verschiedenen Situationen, in denen Reinhart fragt, noch etwas anderes impliziert ist: die Frage nach Glück jenseits von Herrschaft.

Don Correa erscheint den Schloßbewohnern und Donna Feniza als Teufel. (XI,270) Wichtigste Indizien für Donna Fenizas Charakter sind ihre tückische Anpassungsbereitschaft und ihre unsägliche Angst: Narben jener Verhältnisse, in denen je schon entschieden ist, wer den andern beherrscht. Diese Verhältnisse – Don Correa ist ihr Statthalter, Kläger und oberster Richter zugleich – machen kurzen Prozeß: „Der Umstand, daß das Verbrechen im Angesichte eines Kriegsgeschwaders verübt und dessen Führer beinahe das Opfer wurde, schien die Gerichtsbarkeit der Kriegsflagge hinreichend zu begründen.“ (XI,272) Das Urteil ist unter diesen Verhältnissen immer schon vorweggenommen, der „steife weiße Ringkragen“, der Fenizas Gesicht als „Präsentierteller“ diente, enthielt es bereits. Ihr Charakter war ihr Schicksal, – nicht im Sinne des von sich aus korrupten Naturells, sondern der korrumpierten Natur der Geschlechterdifferenz. Am Individuum läßt sich diese Korruption nicht rückgängig machen. Darum bleibt auch der Versuch, das Problem mit moralischen Begriffen zu lösen, recht schwach: „Wäre es ihr möglich gewesen, in der letzten Stunde den Worten des Mannes zu glauben, mit dem sie sich doch verbunden hatte, so wäre sie ohne Zweifel mit ihm gegangen und gerettet worden. Aber nur für einmal; denn nachher würde sie es nicht über sich gebracht haben, die Selbstsucht, Willkür, die Liebe zum Laster und die vollendeten Künste der Heuchelei zu unterdrücken, die ihre Lebenslust waren.“ (XI,274) Soviel ist selbst hier gesagt: das Verhängnis ist dem gesellschaftlichen Schuldzusammenhang einbeschrieben, individuell unaufhaltsam. Don Correa hat sich nur Vorwürfe zu machen wegen seiner Unklugheit; um Feniza ist es niemand leid. Daß er die „Bestie“ in diesem Weib nicht erkannte und „daß man in Heiratssachen auch im guten Sinne keine künstlichen Anstalten treffen und Fabeleien aufführen

soll, sondern alles seinem natürlichen Verlaufe zu überlassen besser tut“ (XI,271) dieser Läßlichkeiten klagt er sich an. Der Gerechtigkeit, die in der Schloßruine ihren Lauf nimmt, fehlt alles befreiende. Sie ist rein positiv.¹⁷¹ Sie wiederholt das alte Verbrechen der Unterwerfung. So gibt es für Don Correa und scheinbar auch für den Erzähler und sein Publikum nur Konsequenzen aus der Geschichte Fenizas zu ziehen, Erfahrungen sind aus ihr nicht zu machen. Die Erzählung erlischt, scheint keiner Erinnerung wert. Ohne Gedankenpause – von einem Absatz oder gar einem Kapiteleinschnitt zu schweigen – gleitet der Erzähler über das Ende hinweg:

Nachdem infolge kurzer Beratung alle Angeklagten zum Tode verurteilt worden, ließ er das Gericht durch ein paar geistliche Kapitelsherren, die an Bord waren, vervollständigen und seine Ehe mit der Verbrecherin feierlich auflösen. Die Gültigkeit dieser letzten Verhandlung kam nicht mehr in Frage, weil die Feniza Mayor von Cercal gleich nachher mit ihren Genossen ans Land zurückgebracht und an der geschwärzten Mauer des ausgebrannten Turmes aufgehängt wurde, worauf der Admiral die Anker lichten ließ und die Fahrt nach Westen fortsetzte. Nach vollen zehn Jahren erst nahm er auf ebenso ungewohnte, aber glücklichere Weise die zweite Frau. (XI,275)

In der „Armen Baronin“ ist die Geschlechterfeindschaft in einem lebenden Bild, einer Art Rebus thematisiert. Das Bild enthält die „Treppenheirat“ – das Stichwort, das Lucie Reinhart für die Erzählung liefert – und den biblischen Fluch: die ewige Feindschaft zwischen Evas Nachkommen und denen der Schlange (1. Mose 3,15). Brandolf, ein Student der Rechte und Freund der Gerechtigkeit stößt unachtsam an ein armseliges Wesen, das auf einer Treppe Messer putzt. Sie sticht nach seiner Ferse. Die Erzählung scheint darauf angelegt, im voraus ein Gegenbild zu Donna Fenizas Geschichte zu liefern. Aus der Perspektive Reinharts ist ihr Thema die versöhnende Gerechtigkeit, – nicht die Sühne, die Wiederholung des Unterwerfungsaktes, sondern die glückliche Errettung der durch Männerherrschaft ins Verderben gebrachten, mühseligen und beladenen weiblichen Natur. Der Kreislauf ist durchbrochen. Auf den Stich in die Ferse erfolgt nicht die Rache, die der biblische Fluch ankündigt; vielmehr käme es nach Brandolf „nur darauf an, die Dame in ihrem eigensten Wesen an der Kehle zu packen und ihr den Kopf zurechtzusetzen“. (XI,148)¹⁷²

Die Erzählung handelt also, in bürgerlich-aufklärerischer Weise, vom Bösen als einem Schein, einem Vorurteil. Von seinen Freunden muß sich der Philanthrop Brandolf sagen lassen: „Diesmal hat Ihre humane Düsterei den Gegenstand gänzlich verfehlt! Die Dame auf der Treppe ist eine wahrhafte Baronin, die aus reiner Bosheit, um den Verkehr zu hemmen, und aus Geiz, statt ihre Innenräume zu brauchen, die gemeinsame Treppe mit Hammerschlag beschmutzt und Messer blankfegt und dabei aus Adelsstolz uns Bürgerliche weder grüßt noch auch nur ansieht!“ (XI,146) Ein hin- und zurückprojizierter Schein also, – gerade die Nachbarn, die die Baronin so gründlich verkennen, fühlen sich durch ihren vorurteilshaften Adelsstolz gekränkt. Unbeschadet der These vom Bösen als einem Vorurteil abstrahiert die Erzählung keineswegs von den realen Gründen weiblicher Erniedrigung. Die Gründe liegen in der korrupten Adelsheerrschaft, der Erb- und Mitgiftjägerei verkommener Junker und Offiziere. Und noch mehr: An einer Stelle wird sogar das Böse, das Dämonische als Hunger gezeigt; das wirft

ein Licht voraus auf Fenizas trostlos süchtiges und ungesättigtes Wesen: „Da glaubte er denn eines Tages zu bemerken, daß Frau Hedwig von Lohausen, als sie das Geschirr wegholte, mit einer unbewachten Gier im Auge auf den Teller blickte, ob eine Semmel übrig sei. ... Das Auge hatte förmlich geleuchtet wie ein Sterngefunkel. Brandolf mußte sich an ein Fenster stellen, um seiner Gedanken Herr zu werden. Was ist der Mensch, sagte er sich, was sind Mann und Frau! Mit glühenden Augen müssen sie nach Nahrung lechzen, gleich den Tieren der Wildnis!“ (XI,155 f.) Der Ton ist ironisch genug, um die Spekulation zu verdecken; er paßt gut zu Brandolf, der es trotz aller Einsicht nicht unterlassen kann, die Baronin mit dem übriggelassenen Frühstücksbrötchen zu vexieren.

Freilich kommt das Dämonische an Hedwig ganz und gar nicht zur Auswirkung. Schuld ist in der „Armen Baronin“ bis auf eine Ausnahme individualisiert. Es gibt keine unergründlichen Verhängnisse und zweideutigen Mächte. Es gibt auch kein vertracktes Zufallsspiel wie in „Regine“. Ebendarum ist versöhnende Gerechtigkeit möglich: Wiederherstellung des weiblichen Naturrechts nämlich, das die Mitgiftjäger an ihrer Schwester, Gattin, an der Mutter mit ihrem Kind verletzten. Am ehesten noch erscheint das Privatrecht, das es den Junkern erlaubt, Hedwigs Vermögen an sich zu bringen, als etwas Anonymes, als mit der Unausweichlichkeit eines Fluches wirkende positive Satzung. Um sich selbst zu erhalten, bringt Hedwigs Großmutter zwei andere Frauen ins Unglück. Hedwig:

„Ich habe meine Großmutter noch gekannt, deren Vermögen der Großvater bequemlich aufbrauchte, bis der Sohn erwachsen und heiratsfähig war. Diesem verschaffte sie dann im Drange der Selbsterhaltung eine reiche Erbin aus ihrer Freundschaft, von welcher man wußte, daß ihr im Verlauf der Zeit noch mehr als ein Vermögen zufallen würde, sodaß es nach menschlicher Voraussicht endlich etwas hätte klecken sollen. Diese aber starb noch in jungen Jahren, nachdem sie zwei Knaben zur Welt geboren hatte, und weil nun möglicherweise zwei Nichtstuer mehr dem Hause heranwachsen, ruhte jene nicht, bis sie dem Sohne, meinem Vater, eine zweite Erbin herbeilocken konnte, von der ich sodann das Dasein empfing. Allein ich erlebte noch, wie die Großmutter, ehe sie starb, ihre Sorge verfluchte, mit der sie die zwei jungen Weiber ins Unglück gebracht.“ (XI,176)

Die Erzählung individualisiert das Schuldverhältnis. In Donna Fenizas Geschichte war die Verletzung des weiblichen Naturrechts etwas durchaus Unpersönliches, alte, an der Rechtsperson nur zu vollstreckende, nicht aufzuhebende Schuld. Die Unterwerfung der Frau konstituiert, so schien es, einen gesellschaftlichen Schuldzusammenhang von Verbrechen und unausweichlicher Sühne. In der „Armen Baronin“ dagegen ist die Rechtsverletzung eine Sache des Individuums, Schuld aufhebbar, der Schaden reparabel. Ja die privatrechtliche Ordnung, die Verfügung der Männer über das Weibergut erlaubt, ist schließlich nur darum Quelle dauernden Übels, weil ein anderes Recht, die Verwaltungsbefugnisse der Hausherrin, von den nichtsnutzigen Männern gebrochen wurde. (In dieses Recht wird Hedwig von ihrer Heirat mit Brandolf wiedereingesetzt, und sie bewährt sich in ihm sehr gut.)

Gibt es also einen doppelten Naturrechtszusammenhang? Ist die Antwort, die das *Sinngedicht* auf die Frage nach Gerechtigkeit gegenüber der Frau und auf die Frage nach Glück erteilt, zweideutig? Gibt es eine doppelte weibliche Natur, eine verletzbare aber auch

versöhnungsfähige und eine niedrige, unrettbar verlorene? Oder sind die Erzählungen einfach ein Stück bürgerlicher Ideologie, die davor resigniert, den Schuldzusammenhang gesellschaftlich zu fassen, um ihn entweder zu individualisieren oder zu dämonisieren? Ist das Naturrecht selbst in die doppelte Natur verstrickt? Für sich allein genommen lösen Hedwigs und Donna Fenizas Geschichte diese Fragen nicht.

Hedwigs Charakter ist unwahrscheinlich. Wie konnte sie, die doch von klein auf die Herrschaft des Vaters und der Brüder zu ertragen hatte, ihre Erniedrigung ohne nicht wiedergutzumachende Verletzungen überstehen? Warum ist sie nur im Vorurteil ihrer Nachbarn, warum nicht wirklich böse? Hedwigs Geschichte – der Titel „Die arme Baronin“ deutet dies schon an – enthält Züge der bürgerlichen Wunscherfüllungsnovellistik des 19. Jahrhunderts. Dem Schema nach ist sie mit der Trivilliteratur verwandt. Das ist nicht unser Urteil allein, der Rahmen selbst, die Vorbereitung der Erzählung gibt dazu einen Wink:

Der Tisch wurde abgeräumt, Lucie ließ sich einen Arbeitskorb bringen, und Reinhart suchte den Eingang seiner Geschichte zusammen. „Denn“, sagte er; „die Personen, die es angeht, stehen in der Blüte ihres Glückes, und um sie in keiner Weise darin zu stören, ist es nötig, sie in eine allgemeine Form der Unkenntlichkeit zu hüllen. Es dürfte daher am zweckmäßigsten sein, die Sache gleich in der Art zu erzählen, wie ein gezielter Novellist sein Stücklein in Szene setzt. Ich würde damit zugleich in meiner Erzählkunst, die mir wie ein Dachziegel auf den Kopf gefallen, einen Fortschritt anstreben können, man weiß ja nie, wo man es brauchen kann. Es würde also etwa so lauten: ...“ (XI,144 f.)

Hierin liegt zweifellos, wie Petriconi bemerkt hat, eine Rechtfertigung des *Sinngedicht*-Autors für die gesamte Anlage des Zyklus; denn nicht nur Reinhart, sondern auch den andern Erzählern ist ihre Kunst ja „auf den Kopf gefallen“.¹⁷³ Aber warum steht diese Rechtfertigung gerade vor der „Armen Baronin“? Warum müssen gerade hier die Vorbereitungen so umständlich und gezielt sein? Man hat Reinhart im Verdacht, daß er, wo er nicht alles erfindet, mit seinem Stoff doch sehr frei schaltet, und die Geschichte als Lösung aus dem Rebus um die „Treppenheirat“ herausspinnt. Lucie ist die Erzählung suspekt. Hat die Baronin, die „kleine Hexe“ (XI,183) Brandolf nicht einfach umgarnt? Lucie nimmt für sich das Recht in Anspruch, mit einer erfundenen Geschichte frei umgehen zu dürfen. Und vielleicht will sie mit ihrem Verdacht auch zu verstehen geben, daß das Schicksal die arme Baronin etwas kokett und durchtrieben gemacht hat: „Ich meine nur“, erwiderte Lucie, „haben Sie auch alle Umstände ordentlich aufgefaßt und wiedergegeben, und nichts übersehen, was auf eine bescheidene Einwirkung, ein kleines Verfahren der guten Frau von Lohausen hindeuten ließe?“ (XI,197) Reinhart wird unsicher: „Kennen Sie die Leute, oder haben Sie sonst schon von der Geschichte gehört?“ Als Lucie verneint, scheint er aufzutatmen: „Nun, wenn Sie also keine andere Quelle kennen, so müssen Sie sich schon an meine Redaktion halten, die ich nach bestem Wissen und Gewissen besorgt habe. Ich beteuere...“ und nun erwartet man weitere Versicherungen, daß es sich so und nicht anders verhalten habe; stattdessen fordert er aber eine „immanente Interpretation“ seiner Erzählung und hebt so ihren Fiktionscharakter erst recht heraus: „Ich beteuere, daß auch nicht die leiseste Spur von Koketterie und Schlaueit soll zwischen den Zeilen zu lesen sein, und ich bitte Sie, hochzuverehrendes Fräulein, nichts hineinlegen zu wollen, was hineinzulegen ich

nicht die Absicht hatte!’“ (XI,197 f.)

Will man beschreiben, was die „Arme Baronin“ von Trivialliteratur unterscheidet, so gerät man – weit über den einbekannten Fiktionscharakter hinaus – auf ihre märchenhaften Züge. Die arme Baronin ist ein Aschenputtel. Und Brandolf ist ein Glückskind. Er hat nicht das Pech, auf einen wirklich hartgesottenen Übeltäter zu treffen: „Allein sei es, daß die Argen seine sieghafte Sicherheit von weitem aufspürten, sei es das irdische Schicksal, welches uns das, was man wünscht, selten erreichen läßt, Brandolf bekam fast nie so recht wohl begründete Händel, und wo eine ausgesuchte üble Existenz blühte, kam er immer zu spät, die Blume zu brechen.“ (XI,149) Die Gerechtigkeit, die der armen Baronin zuteil wird, ist märchenhafte Gerechtigkeit. Oder besser: es gibt in dieser Erzählung einen edlen Wettstreit von bürgerlich-philanthropischer und märchenhafter Gerechtigkeit. Dem Richter Theodor Storm wollte es nicht gefallen, daß die verkommenen Junker – in einem Bacchantenzug als Allegorien des schlechten Weines in Teufel verkleidet und von Küfern an den Schwänzen einhergezerrt – vor ihrem geretteten Opfer erniedrigt werden. Er beklagt sich bei Keller: „Wie, zum Teufel, Meister Gottfried, kann ein so zart und schön empfindender Poet uns eine solche Roheit ... als etwas Ergötzliches ausmalen, daß ein Mann seiner Geliebten ihren früheren Ehemann nebst Brüdern zur Erhöhung ihrer Festfreude in so scheußlicher, possenhafter Herabgekommenheit vorführt!“¹⁷⁴ Während die philanthropische Gerechtigkeit die Verbrecher mit Geld und Schriften versehen auswandern läßt, insistiert die märchenhafte Gerechtigkeit darauf, daß, die sich selbst ihr Urteil gesprochen haben, in Schimpf und Schande geraten. Damit hat es aber kein Ende. Denn als arme Spielleute und ausgestoßene Soldaten gehören sie nun zum Märchenvolk, das gerettet zu werden verlangt. Und so spricht das Märchen das letzte Wort und läßt die Gedeimütigten im selben Amerika, wohin die Philanthropie sie geschickt hat, ihr wenig wahrscheinliches Glück machen. Wie in einer Hebelschen Kalendergeschichte heißt es am Ende der Erzählung: „Einer sei ein stiller Bierzapfer in der Nähe von Neuyork, der andere Schulhalter in Texas, und der dritte Prediger bei einen kleinen Religionsunternehmen, und allen gehe es gut“. (XI,196) Der Zug zum Märchen verhindert, daß die „Arme Baronin“ im literarischen Genre der Wunscherfüllungsnovellistik stecken bleibt. Er ist das *principium stilisationis*, der Ton, der die Erzählung – und nicht nur diese eine¹⁷⁵ – von Satz zu Satz prägt und so verhindert, daß die Geschichte trivial und falsch wird. Denn das Märchen malt den befriedeten Zustand nicht aus und stellt die Gerechtigkeit nicht als je schon erreichte dar. Es warnt vor dem falschen Wünschen, konstruiert erst das Wünschbare und stellt dahin, wie es ändern zuzugehen hätte.

Dieser Zug fehlt „Regine“. Er fehlt gerade dort, wo die Erzählung vom gemachten Glück der Hauptperson berichtet. Nicht allein sind Zeit, Ort und Umstände viel genauer bestimmt als in der „Armen Baronin“. Es fehlt vor allem das Thema der versöhnenden Gerechtigkeit. Altenauer hängt einem verklärten Bild des deutschen Volkstumes nach, wie Preisendanz hervorhebt.¹⁷⁶ Er nähert sich der Magd Regine seiner eigenen Vorstellung nach als Unbefangener und Gleicher. Er ist Amerikaner, Repräsentant einer freien bürgerlichen Vernunft und einer egalitären Gesellschaftsordnung. Die Leiden der Unteren erscheinen ihm – ohne daß er sich etwas vormacht oder gerade weil er sich nicht darüber täuscht, wie sehr sie durch die feudalen

Verhältnisse der europäischen Gesellschaft bedingt sind – ein wenig rückständig: „Ungefähr so gestaltete sich das Bild, das Erwin den Worten der Magd entnahm ...“: „Sie war das Kind armer Bauersleute, die einen Teil des Jahres im Tagelohn arbeiten mußten. Nicht nur die acht Kinder, Söhne und Töchter, sondern auch die Eltern waren wohlgestaltete große Leute, ein Geschlecht, dessen ungebrochene Leiblichkeit noch aus den Tiefen uralten Volkstumes hervorgegangen. Nicht so verhielt es sich mit dem Seelenwesen, der Beweglichkeit, der moralischen Widerstandskraft und der Glücksfähigkeit der großwüchsigen Familie. In Handel und Wandel wußten sie sich nicht zeitig und aufmerksam zu kehren und zu drehen, den Erwerb vorzubereiten und zu sichern, und statt der Not gelassen aus dem Wege zu gehen, ließen sie dieselbe nahe kommen und starrten ihr ratlos ins Gesicht.“ (XI,73 f.) Was ihnen fehlt, ist die Chance einer veränderten Umwelt. Wird sie gewährt, so finden sie wohl zu ihrer alten Würde zurück und darüber hinaus auch einen Weg in die Zukunft. So oder ähnlich stellt sich für Altenauer die Sache dar. Er bietet Regine die „Chance ihres Lebens“. Sein Bewußtsein als Bürger der Neuen Welt, sein Stolz auf das erfolgsversprechende Bildungsunternehmen zeigen dies deutlich:

Die Heimführung, die noch bevorstand, beherrschte alle seine Gedanken; in Regine hoffte er ein Bild verklärten deutschen Volkstumes über das Meer zu bringen, das sich sehen lassen dürfe und durch ein außergewöhnliches Schicksal nur noch idealer geworden sei. Wollte er aber diesen Erfolg nicht nur einem Glücksfunde, sondern auch seiner liebevoll bildenden Hand verdanken, so war ihm nur umso mehr daran gelegen, daß auch in Nebendingen das Werk so vollkommen als möglich sei und sein Triumph durch keine kleinste Unzukömmlichkeit gestört werde. Man kann eben sagen, daß er bei aller Humanität und Freisinnigkeit, die ihn beseelte, hierin umso geiziger, ja ängstlicher war, als er sich in allen wesentlichen und wichtigen Dingen ganz sicher fühlte. (XI,87 f.)

Altenauer unterschätzt dabei, wie fest die alten Herrschaftsverhältnisse im Denken und Fühlen der Unterdrückten eingepreßt sind, als Bewußtsein ihres Unwertes und ihrer Verschuldung. Regine zweifelt an der „Rechtmäßigkeit und der Dauer ihres Glückes“. (XI,106) So bringt auch Altenauer sein Bildungswerk nicht zum glücklichen Ende. Unter der Hand gerät es ihm zu einem Vernichtungswerk. Altenauers Bewußtsein, die ganze Umwelt, in die er Regine führt, stellt bürgerliche Egalität als abstrakte dar, als Chancengleichheit. Man muß in dieser Umwelt Glück haben. Doch Glück ist in ihr nichts, was einer Person anhaftet, sie mit einem Nimbus, einem Schutzwall umgibt wie im Märchen. Glück ist vielmehr ein objektives Verhältnis: der gesellschaftliche Zufall, der Glück und Unglück gleichsam auswürfelt. Dieses Zufallssystem hat sich zu Regines Unglück verschworen. Für ihre Schwäche hat es einen objektiv ruinösen Charakter. Das wird in dem sehr ausführlich beschriebenen Konkurrenzmechanismus dieser Gesellschaft deutlich, – nicht dem wirtschaftlichen, sondern dem des Überbaus, des Salon- und Kulturbetriebs. Da gibt es jene „drei Parzen“, die immer in der vordersten Reihe zu finden sind und „alles und jedes beschützen“, da ist die gebildete „Renommisterei“, die „unschüchterne“ Malerin, die Landpartie mit ihren eifersüchtigen Machinationen, die bewirken, daß die Gesellschaft am Ende „ziemlich ohne Abschied“ auseinanderrasselt. (XI,108) Alle Einzelintentionen dieser Gesellschaft richten sich aufs Rangablaufen, auf die Ausschaltung von Konkurrenten. Der Erzähler bedenkt diese Verhältnisse mit dem Spott und der Antipathie des

bürgerlichen Sozialkritikers und Satirikers, d.h. er wehrt sich dagegen, das Destruktive in der Substanz der bürgerlichen Gesellschaft selbst zu erblicken. Er beschreibt es als etwas Individuelles, moralisierend als „Heuchelei“, als Auseinandertreten von vorgeblichen und wirklichen Zielen der Handlungen: „Die Herzen schlagen unruhvoll, / Kein Auge blickt, wohin es soll!“ (XI,108) Die drei Parzen werden so genannt, „weil sie jeder Sache, deren sie sich annahmen, schließlich den Lebensfaden abschnitten“.(XI,93) So versuchen sie auch die alleingelassene Regine mit einem brasilianischen Grafen zu kompromittieren. Gerade dieser Graf, „lang und schlank, wie ein alter Ritterspeer, pechschwarz und blaß, mit der schönsten graden Nase und glühenden Augen“, (XI,103) steht, fast gegen den Willen des Erzählers, für das Auseinanderklaffen von vorgeblichen und wirklichen Zielen, – nicht als subjektiver Heuchelei, sondern als eines objektiven Mechanismus. Denn ohne ein wirklicher Don Juan zu sein, braucht dieser Edelmann bloß in das Spannungsfeld der Gesellschaft zu treten, um sofort alle Veränderungen hervorzurufen, die ein wirklicher Verführer und eine gelungene Verführung mit sich brächten. Der Erzähler, der sich als eine Art Kontrollfigur in die Geschichte Regines selbst hineinnimmt, vermag sich nicht von dieser Wirkung freizuhalten: die bloße Existenz eines exotischen Ritters bildet ein gravierendes Indiz für Regines Fehltritt. Reinhart: „Immer fiel mir der lange Brasilianer wieder ein, wie ein Dolchstich. Sollte doch gestern ein rasches Einverständnis stattgefunden haben, als Abschluß längeren Widerstandes und fortgesetzter Verführungskünste? Und wenn der Verführer vielleicht wirklich ins Haus gedrungen ist, muß er denn wirklich gesiegt haben? Aber seit wann trinken feine Herren, wenn sie auf solche Abenteuer ausgehen, so viel süßen Wein, und seit wann frißt ein vornehmer Don Juan so viel Brot dazu? Und warum nicht, wenn er Hunger hat? Der erst recht!“ (XI,115) Reinhart hält in seinem Bericht genau fest, daß alle noch so unbedeutend scheinenden Fehlhandlungen konvergieren, – hin auf die schutzlose Person in der Mitte. Taktlosigkeiten halten sich genau am Rande des Schicklichen, ohne ihn zu überschreiten. Noch das Bildnis Regines, das die Malerin dem Brasilianer verkauft hat, ist diskret mit einem andern Gesicht versehen. In dies Geflecht von nur an der Oberfläche sinnlosen, „zufälligen“ Fehlhandlungen, das sich zu einem Indizien-system auswächst, wirkt auch scheinbar echter Zufall hinein. „Wie ein Blitz aus heiterem Himmel traf eine Nachricht aus Boston ein, infolge welcher Erwin, ohne einen Tag zu verziehen, nach Amerika abreisen mußte, um bei der Ordnung gewisser Verhältnisse hilfreich zu sein, von denen das Wohl der ganzen Familie abhing.“ (XI,92) Vielleicht ist mit den „gewissen Verhältnissen“ das Vermögen der Familie gemeint, vielleicht handelt es sich um eine plötzliche Wirtschaftskrise, „eine jener grimmigen Krisen von jenseits des Ozeans“, die im „Verlorenen Lachen“ über das Glorsche Haus hereinbricht: „Schlag auf Schlag fielen die Unglücksberichte innerhalb weniger Wochen und machten den stolzen Menschen die Nächte schlaflos, den Morgen zum Schrecken und die langen Tage zur unausgesetzten Prüfung. Große Warenmassen lagen jenseits der Meere entwertet, alle Forderungen waren so gut wie verloren und das angesammelte Vermögen schwand von Stunde zu Stunde mit den hochprozentigen Papieren, in welchen es angelegt war ...“ (VIII,389) Wir brauchen kaum zwischen echtem und scheinbarem Zufall zu unterscheiden, um anzudeuten, daß hinter dem Zufallsgeflecht, das Regine zum Verhängnis wird, die Notwendigkeit der Gesellschaft waltet, jener Gesellschaft, für

die die Parzen so gut wie Altenauer Repräsentanten sind. Denn wie im mechanisch-atomistischen Natursystem, das die naturwissenschaftliche Aufklärung als Spiegelbild der bürgerlichen Gesellschaft beschwor, so wirkt in der anarchischen Ökonomie, im verselbständigten Tauschwesen das Notwendige als Zufall. Objektiv notwendig ist die Krisenbewegung vom Ganzen her gesehen. Als zufälliges Schicksal erscheint sie dem befangen urteilenden Einzelnen, dem Unternehmer, kleinen oder großen Kaufmann, Produzenten, der „befangen“ ist, weil er sich mit seinem Unglück nicht abfinden kann. Zufall als Schuld, Schicksal in der bürgerlichen Gesellschaft: Auch wenn man mit dieser Deutung dem Erzähler zuviel kritischen Abstand von dieser Gesellschaft unterstellt, – gestaltet ist dieser Zusammenhang doch. Jede idealistische Konstruktion der Tragik, die Schuld im selbstmächtigen Subjekt festmacht, ist ausgeschaltet. Eine Kette von Zufällen führt Altenauer in die Wohnung des Brasilianers, wo Regines Bildnis hängt. Er muß eine Verhandlung führen, sein Partner „hatte Zahnweh und ersuchte ihn nur selbst zu den Brasilianern zu gehen und in seinem Namen das Nötige zu verhandeln. Erwin ging hin, traf aber bloß einen Sekretär. Der Gesandte sei in Karlsbad, hieß es. Doch habe der Attaché Graf So und So die bezüglichen Akten an sich genommen und studiere sie soeben; er sei ohne Zweifel in der Lage, Aufschluß zu erteilen und entgegenzunehmen und Vorläufiges anzuordnen. Um keine weitere Zeit zu verlieren, begab sich Erwin ohne Aufenthalt zu dem Grafen, welcher eben der unsrige war.“ (XI,121) „Zahnweh“, „Graf So und So“, die „bezüglichen Akten“, „Aufschlüsse“, die leeren Worte über die leeren Verfahren sind Erzählgesten, die bedeuten: was absichtlich-unabsichtlich Regine bedroht, ist eigentlich ein Unpersönliches. – Preisendanz hat seine These vom unauflösbaren Schein an der „Regine“ Erzählung dargetan. Aber er faßt das „Spannungsverhältnis von Sein und Schein“ theoretisch, wo es praktisch ist. Mit dem Auseinanderklaffen von vorgeblichem und wirklichem Ziel der Handlungen als dem Grund des Verhängnisses ist nicht nur gemeint, daß die drei Parzen ihre schlechten Absichten wortreich zu verstellen wissen, so wie Louis Wohlwend im *Martin Salander*. Es bedeutet auch, daß die beste Intention, Erwins Erziehungswerk, das Verderben herbeizieht. Gesellschaft, zweite Natur, wirkt blind wie die erste. Der Naturwissenschaftler Reinhart lachte, „wenn unter seinen chemischen Stoffen allerlei Komödien und unerwartete Entwicklungen spielten“. (XI,4) Das *Sinngedicht* ist ein Nachfahre eines andern großen Erzählwerkes des 19. Jahrhunderts, das Naturwissenschaft und Ehe zugleich thematisiert, das Natur in gesellschaftlichen Kategorien, Gesellschaft in Naturkategorien reflektiert: Goethes' *Wahlverwandtschaften*. Auch dort scheitern wie in „Regine“ die Veredelungs- und Bildungsanstrengungen. „Die konstruktive Arbeit an der Landschaft, an den Anlagen, schränkt die Macht und Unheimlichkeit der Natur keineswegs ein; im Gegenteil, erst die Bearbeitung der Landschaft setzt diese Macht frei – durch den Bau des Dammes und die Konstruktion der Seen sind die Kulissen der beiden Katastrophen geschaffen.“¹⁷⁷ Nicht so sehr bricht „Dämonisches“ von unten herauf – auch dafür gibt es freilich Bilder in den *Wahlverwandtschaften* – : Naturbeherrschung selbst, die Dämme, die gesellschaftlichen Institutionen, Recht, Ehe verwandeln sich in mythische Gewalten.¹⁷⁸ Einmal erscheint Altenauer dieser Schrecken im Hintergrund: es graut ihm davor, Regine sich auf einem untergehenden Schiff zu denken.¹⁷⁹ Altenauer verkennt die Warnung des plötzlich

auftauchenden Bildes. Die erste Natur scheint zu drohen, nicht der blinde Naturzusammenhang der Gesellschaft. Diese Gesellschaft verdrängt die Leiden, die sie produziert, gibt sie als versöhnt aus. So entsteht das (bewußte) Bild des verklärten Volkstumes, Volk als gute Natur. Die andere Seite zeigt sich blitzhaft in Gedanken ans Grauen. Und nicht weniger flüchtig tauchen Bilder einer Lust auf, die die Gesellschaft verfolgt und in verzerrte Gebärden und Verkleidungen zwingt. In einer Kunsthandlung trifft Altenauer zufällig auf ein schlechtes Bildnis Regines, das aus den Händen der männlichen Malerin über den Atlantik gewandert ist: „Erwin fühlte sich, trotz den blitzartigen Eindruck von Lust, den ihn der unerwartete Anblick verursacht hatte, gleich darauf ganz widerwärtig berührt.“ (XI,117) Nicht umsonst werden die Parzen als Gattinnen „selbstzufriedener und gleichgültiger Männer“ vorgeführt, wird die falsch rebellierende und sich falsch emanzipierende Malerin als Transvestitin geschildert, (XI,94,95) wird schließlich die mittelalterliche Legende von Neros „Gelüste nach Geschlechtsänderung“ eingeflochten. (XI,95)

Regine ahnt, was mit ihr geschieht. Altenauers Werbung erschreckt und bekümmert sie. (XI,80) Sie fleht ihn vor seiner Reise vergebens an, mitgenommen zu werden. Sie hegt Zweifel an der Rechtmäßigkeit und Dauer ihres Glücks. Ihre Vergangenheit holt sie ein. Was in der guten Gesellschaft feiner, zäher Kampf um Anerkennung ist, vollzieht sich bei den Unteren als Kampf um reine Selbsterhaltung. Regines Bruder schlägt seinen Peiniger tot. Wie seine Schwester gerät er in ein falsches Indizien-system. Die Indizien sind notwendig-zufällig falsch: weil die Geldtasche des Erschlagenen fehlt, – ein anderer Verbrecher hat sie an sich genommen – , erkennt das Gericht auf Raubmord. Regine, der Untreue verdächtigt ohne davon zu wissen, schweigt angesichts der stummen Vorwürfe ihres Gatten. Als Schwester eines Mörders glaubt sie, nicht seine Frau sein zu dürfen. Das sind herrschende Gedanken, die die Gedanken der Herrschenden sind, über die die Herrschenden wohl duldsam hinweggehen können, die Beherrschten aber nicht. So fügt sich Regine selbst die mythische Strafe der ungetreuen Mägde zu. (XI,133)¹⁸⁰

Preisendanz führt das Unheil auf das Mißverständnis der Ehegatten zurück. Es bleibt zweifelhaft, wie weit er objektive Hemmnisse des Verstehens als gesellschaftliche Bewußtseinsformen, die Vernunft und Sprache ersticken, gelten läßt. Nach seiner Auffassung fehlt es Guillemette, dem Mädchen, das vom Helden der „Berlocken“ angeführt und bestohlen wird, an der nötigen „Unbefangenheit“¹⁸¹ ihrem Verlobten gegenüber, der sie wegen des fehlenden Medallions zur Rede stellt: „allein sie brachte die Worte so verlegen, so erschrocken hervor, daß der Bräutigam einem etwelchen Verdachte nicht widerstehen konnte. Und als er dringend nach den Umständen fragte, unter welchen sie ein solches Andenken haben verlieren können, gab sie eine unglückliche Antwort, in der die Reue sich hinter beleidigtem Stolze verbarg. Die Verlobung löste sich auf ...“ . (XI,321 f.) Wie soll Guillemette die nötige Unbefangenheit aufbringen, wo sie weiß, daß die Verdächtigungen doch in der Luft liegen? Noch um beleidigten Stolz zu empfinden, muß sie sich mit der von Männern geschaffenen Geschlechtermoral identifizieren.

Der Erzähler hat die Geschichte Regines so eingerichtet, daß die objektiven Bedingungen, die

das befreiende Wort zurückhalten, überall durchscheinen. Das subjektive Mißverständnis ist objektiv bedingt, – ist eigentlich kein Mißverständnis. Beide Verbrechen, das vermeinte und das wirkliche, haben die gleiche gesellschaftliche Wurzel. Der bürgerliche Autor und der bürgerliche Erzähler Reinhart stellen das Verbrechen gegen die Treue als das schlimmere dar. Hier liegt selbst ein Stück der bürgerlichen Geschlechtermoral. Auf der andern Seite fällt dieser Vorwurf der Untreue mit ganzer Schwere auf Altenauer zurück. Und die bürgerlichen Erzähler verstoßen gegen bürgerliche Moral, indem sie Altenauer mehr Schuld anlasten. Er ist nicht der subjektiv-moralisch Schuldige, sondern der im objektiven Schuldzusammenhang unweigerlich befangene. Etwas davon hält Lucie in ihrem Urteil über Altenauers Bildungswerk fest: „Ich könnte nun einwenden, daß ihre Geschichte mehr eine Frage des Schicksals als der Bildung sei; doch will ich zugeben, daß eine schlimme Abart der letzteren durch die Parzen, wie Sie die Trägerinnen derselben nennen, von Einfluß auf das Schicksal Regines gewesen ist. Aber auch so bleibt sicher, daß es dem guten Herrn Altenauer eben unmöglich war, seiner Frauenausbildung das rechte Rückgrat zu geben. Wäre seine Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umspinnen gewesen, so hätte er lieber die Braut gleich anfangs nach Amerika zu seiner Mutter gebracht und dieser das Werk überlassen; dann wäre es wohl anders geworden!“ (XI,138 f.) „Eitelkeit der Welt“ ist freilich eine verkleinernde und privatisierende Formel für das, woraus sich Altenauer nicht emanzipieren kann. Lucies Vermutung über den einen möglichen Ausweg ist keine Lehre, die man aus der Geschichte Regines zu ziehen hätte. Sie formuliert die Erfahrung von der Untreue Altenauers und seiner Gesellschaft, vom Verrat an einem gegebenen Versprechen. Altenauer begeht keine einzelnen „Fehler“. Was als singuläre Entscheidung, als Wendepunkt erscheint – die Reise Regines, von der alles abhängen soll – wird in Wirklichkeit an jedem Punkt der Geschichte vollzogen. Daß ein Weniges die Rettung hätte bringen können – eine gemeinsame Reise oder eine Aussprache – dies setzt voraus, daß fast alles um ein Weniges hätte anders sein müssen. Diesen Gedanken verkörpert die Geschichte von der Befreiung Zambo-Marias. Nicht daß Reinhart, der sie erzählt, sich bloß recht weit weg wünschte von Ort, Zeit und Umständen der „Regine“, in der Art pessimistischer Kulturkritiker, die für Exotik schwärmen. Dazu sind bewußt die Umstände, Gestalten und Hoffnungen der „Don Correa“-Novelle viel zu bürgerlich eingefärbt (der Konquistador als Vertreter der Humanität!). Aber die Kluft, die die Liebenden zu überbrücken haben, muß verbreitert werden, die hemmenden Mächte müssen ein schrecklicheres Gesicht erhalten, um das konstruieren zu können, wonach Lucie fragt.

Die „Regine“-Novelle ist zweiteilig. An der Stelle, die sich als Wendepunkt darbietet, – Regines Hochzeit – schickt Lucie ihre Dienstmädchen ins Bett. Reinhart gesteht verwundert ein, daß die Fortsetzung der Erzählung dem widerspricht, was er eigentlich demonstrieren wollte. „Ich überlege soeben, ... daß ich am Ende unbesonnen handle und meine eigenen Lehrsätze in bewußter Materie untergrabe, indem ich die Geschichte fertig erzähle und deren Verlauf auseinandersetze. Vielleicht werden Sie sagen, es sei nicht die rechte Bildung gewesen, an welcher das Schiff gescheitert. Am besten tu ich wohl, wenn ich Sie mit dem Schlusse verschone!“ (XI,84) Die Geschichte strebt von sich aus weiter, setzt sich über Reinharts subjektive Erzählintention hinweg. Reichert schreibt viel von der Dialektik des *Sinngedichts*.

Aber er entwertet seine guten Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte des Novellenzyklus durch einen falschen Begriff von Dialektik, einen, der dem *Sinngedicht* nicht angemessen ist. Die Binnenerzählungen seien geeignet, „die fehlerhafte Überspitztheit der Positionen Reinharts und Lucies dialektisch zu evolvieren und damit am Schluß zu überwinden.“¹⁸² Hier ist Dialektik ein schöneres Wort für Ausgleich, „Vermittlung“ im ganz undialektischen Sinne. Zäh hält sich diese Bedeutung in der Literaturwissenschaft. Doch ist bereits die subjektive Dialektik, die sophistisch-rhetorische etwa, Überwindung der Kompromißhaftung des gesunden Menschenverstandes gerade durch Überspitzung. Kritiker der bloß subjektiven Dialektik wie Hegel, Realdialektiker wie Marx sprechen – „überspitzt“ würde der gesunde Menschenverstand dies nennen – von der *Sache*, die falsch ist oder falsch wird. Realdialektik ist Bewegung der Sache; logischer Widerspruch innerhalb der Realdialektik der Ausdruck der bewegten, weil widersprüchlichen Sache. So auch das „Mißverständnis“ im *Sinngedicht*. Den besten philologischen Nachweis für die Realdialektik des *Sinngedichts* erbringt Reicherts Untersuchung seiner Entstehungsgeschichte.¹⁸³ Keller plante ursprünglich ein sophistisch-rhetorisches Duell zwischen Reinhart und Lucie. Und zwar sollten die Erzählungen, die nachher in den *Sieben Legenden* zusammengefaßt wurden, etwas in der Art von Thesen, Antithesen und Synthesen darstellen. „Am Text der Legenden-Urfassung ist die Absicht Kellers, seine Legenden in den Galatea-Zyklus einzubauen, zu erkennen und exakt nachzuweisen. Sie sollten ähnlich wie die *Sinngedicht*-Novellen von 1881 in strenger Antithetik einander paarweise zugeordnet werden und in logisch-rationaler dialektischer Entfaltung die diametralen Positionen Reinhart und Lucies allmählich relativieren, *ad absurdum* führen und so im Hegelschen Sinne ‚aufheben‘.¹⁸⁴ Tatsächlich lassen sich die *Sieben Legenden* in drei Waffengänge aufteilen oder als drei Rededuellen lesen mit einer Art Schlußkommuniqué, dem „Tanzlegendchen“, das die erreichte Gemeinsamkeit formuliert und vor dem weiteren bloßen Theoretisieren warnt.¹⁸⁵ Sehr fraglich ist jedoch, ob es sich mit den Novellen der endgültigen Fassung noch ebenso verhält. – Reichert konzediert, daß die Abtrennung der *Sieben Legenden* vom *Sinngedicht* beiden Werken gut bekommen ist. Er vermag aber nur formal-ästhetische Gründe dafür anzugeben, während sein Material zur Entstehungsgeschichte des *Sinngedichts* die wirklichen, historischen Gründe für diese Verbesserung der Konzeption durchscheinen läßt.¹⁸⁶

Im Jahre 1851 konzipierte Keller das *Sinngedicht*, besonders „Regine“. gegen die falsche Schwärmerei fürs unverdorbenes Volk und gegen den Kulturpessimismus in Auerbachs Novelle „Die Frau Professorin“. Das Bildungswerk und die Ehe Altenauers sollten glücken. Nach Reichert blieb er bei der Ausarbeitung dieser Konzeption an der Stelle stecken, wo Altenauer Regine seinen Heiratsantrag macht.¹⁸⁷ Was Schwierigkeiten bereitet zu haben scheint, war die Reaktion des Mädchens, die ja keimhaft das Weitere enthält. Keller schreibt 1881 an Exner: „Die ersten siebenzig Seiten sind in Jahre 1855 in Berlin geschrieben. Genau an der abgebrochenen Stelle fuhr ich hier im Dezember 1880 fort, als ob inzwischen nichts geschehen wäre.“¹⁸⁸ Nach Reichert weist die hauptsächlichste Veränderung, also „daß Regine, die einst mit Erwin Altenauer glücklich werden sollte, um Auerbachs ‚Professorin‘ zu widerlegen, jetzt sterben mußte, ... auf die tiefe Resignation des alternden Dichters hin.“¹⁸⁹ Aus der Lagestelle des Bruchs läßt sich aber mehr als Biographisches herauslesen; daß nämlich der jüngere Keller

in Jahre 1850 der immanenten Gesetzlichkeit der Erzählung noch nicht gewachsen war. Die doppelte Entgegensetzung, – gegen den falschen Kulturpessimismus und gegen das falsche Bild des Volkes als die zwei Seiten einundderselben Ideologie – macht es künstlerisch unmöglich, dem Unglück in der „Professorin“ einfach das Glück Regines nachzuschicken. Um Regines Schicksal so zu gestalten, daß kein schaler Kulturpessimismus herauszulesen wäre, bedurfte es einer Erfahrung von der objektiven Tendenz der bürgerlichen Gesellschaft, die Keller 1850 versperrt war. Das Zufallsspiel, die Konvergenz der Fehlhandlungen, die Ankündigungen des Verhängnisses, welche die Personen nicht als Warnungen aufzufassen vermögen, überhaupt das Motiv des blinden Vollzugs in der spät vollendeten „Regine“,¹⁹⁰ all diese Züge erinnern an Kellers *Martin Salander*. Hier wie dort herrscht zwar die apologetische Absicht des Erzählers, die Substanz der bürgerlichen Gesellschaft von der Destruktivität freizusprechen, und sie gegen ihre eigene Korruption in Schutz zu nehmen. Aber die Verhältnisse, die beschrieben werden, sind stärker als die Intention des Erzählers. um bei der Wahrheit, der ästhetischen Stimmigkeit zu bleiben, läßt er, was ihm vom bürgerlichen Standpunkt aus undurchschaubar ist, in allegorischen Abkürzungen zusammenrinnen. Die drei Parzen. oder im *Martin Salander* die Zwillinge, sind wohl Personalisierungen eines an sich Unpersönlichen. Somit falsch: Kulissen, die sich vor die Sache selbst, die Destruktivität des Konkurrenzmechanismus schieben. Aber zugleich sind sie, durch ihre bewußte Unwahrscheinlichkeit und Ungereimtheit Fremdkörper: Verfremdungen, an denen das bürgerliche Bewußtsein, das in der Novellistik seine Realität als versöhnte dargestellt sehen will, Anstoß nehmen muß, wie es Theodor Storm an den Teufeln der „Armen Baronin“ auch wirklich tat. Durch ihren eingestandenen fiktiven, allegorischen Charakter zeugen sie für die Instabilität der bürgerlichen Autonomie, die Metamorphose der bürgerlichen Individualität in Stereotypen, Duplikate, in das, was Marx Charaktermasken nennt.

Anders als es in den *Sieben Legenden* geplant war, bringen Reinhart, Lucie, der Oberst ihre Erzählungen nicht mehr als Argumente für einen Standpunkt vor. Eine Ausnahme bildet allenfalls die „Arme Baronin“. Und selbst hier tritt die zweckhafte Argumentation vor dem freien Spiel mit dem Rebus zurück. Als Erzähler vertiefen sich die Personen in die Sache. Der Erzähler Reinhart und Lucies Kontrahent Reinhart sind wohl einundderselbe Person. Doch diese Person verändert sich, sobald sie erzählt, kehrt am Ende der Erzählung auch vorerst wieder in ihre Ausgangslage zurück. Ihre bornierten Ansichten von Ehe und Frauenemanzipation bleiben weit hinter dem erzählerisch Objektivierten zurück. Lucie nennt diese Ansichten „orientalisch“. (XI,59) Was sie damit meint, macht sie in der Diskussion über die „Arme Baronin“ deutlich: „Ein sanftes Wollschäfchen mehr auf dem Markte! Diesmal handelt es sich noch um die Nutzbarkeit einer guten Wirtschaftlerin, und wir müssen gestehen, Sie haben das Thema fast wie ein Kinder- und Hausmärchen herausgestrichen!“ (XI,198) Das bedeutet: Die Idee, auf die die Männergesellschaft bisweilen gerät, mit den Frauen glimpflich – herablassend oder vielmehr heraufholend – zu verfahren, – diese Idee blamiert sich, wenn keine handfesten Interessen hinter ihr stehen. – Eigentümlich ist, daß Lucie übertreiben kann wie sie will: die prompten Einwände der Kontrahenten geben ihr recht. Kaum hat sie ihre Bedenken gegen die „Arme Baronin“ vorgebracht, da formuliert schon der Oberst, in einen Atemzug mit wohlmeinenden

Beschwichtigungen, das Paradebeispiel eines patriarchalischen Anspruchs, das ihre Polemik nur allzu gerechtfertigt erscheinen läßt: ‚Aber, liebe Lux ... sei doch nicht so zänkisch! Du hast ja, Gott sei Dank, nicht nötig, dich über diese Dinge zu ereifern, wenn du doch unverheiratet bleiben und mein Alter verschönern willst!‘ (XI,198) Freilich, der Oberst steht dem, was sich zwischen Reinhart und Lucie anbahnt, nicht unfreundlich gegenüber. Er will Lucie nur aufziehen; aber dies „nur“ ist allemal mehr: in ihm verrät sich die ganze Macht der Verhältnisse. Allein die Erzählung ist dieser Macht gewachsen. Nicht so der Erzähler, der Privatmann Reinhart ist in der fixen Idee, den orientalischen Anschauungen, der patriarchalischen Jovialität befangen. Wie bei Brechts jovialem Herrn Puntila läßt sich von dieser Haltung nicht genau sagen, ob sie mehr schlechtem gesellschaftlichem Gewissen, mehr reduzierter Gutmütigkeit oder mehr echten Herrschaftsinteressen entspringt. Jedenfalls ist sie das Zerrbild der Gerechtigkeit. In der Erzählung, durch das Erzählen selbst entzerrt sich diese fixe Idee. In der „Armen Baronin“ verwandelt sie sich in abstrakte, tastende Überlegungen zum verletzten weiblichen Naturrecht und seiner Reparation. Die fixe Idee ist die treibende Kraft, die Reinhart so viel erzählen läßt. Aber seine Erzählungen bringen die Fixierung in Fluß. Nicht daß die orientalischen Anschauungen schrittweise abgebaut würden; sie werden viel eher unterhöhlt. und endlich läßt eine Bemerkung des Obersten sie zusammenfallen:

‚... merken Sie denn nicht, daß es weniger schmeichelhaft für Sie wäre, wenn sich die Lux gleichgültig dafür zeigte, daß Sie für allerhand unwissende und arme Kreaturen schwärmen, zu denen sie einmal nicht zu zählen das Glück oder Verdienst hat?‘

Ob Reinhart als Gelehrter schon so unpraktisch oder als junger Mann noch so unkundig oder blind war, genug, er hatte diese Seite noch gar nicht bedacht und errötete über den Worten des Alten ordentlich von der inneren Wärme; die sie ihm verursachten.

‚So geht es‘, sagte er mit unmerklicher Bewegung; ‚wenn man immer in Bildern und Gleichnissen spricht, so versteht man die Wirklichkeit zuletzt nicht mehr und wird unhöflich. Indessen habe ich natürlich an das Fräulein gar nicht gedacht, sowenig als eigentlich an mich selbst, so wie man auch niemals selber zu halten gedenkt, was man predigt. Es ist Zeit, daß ich abreite, sonst verwickle ich mich noch in Widersprüche und Torheiten mit meinem Geschwätz, wie eine Schnepfe im Garn.‘ (XI,337 f.)

Reinhart wird gewahr, daß seine Ansichten und seine Erzählungen divergierten. Der ironische Effekt besteht darin, daß er sich nicht mehr an die fixe Idee, mit der er angerückt ist, erinnern kann oder will. Lucie hat ihm so sehr eingeleuchtet, daß es ihm unwahrscheinlich vorkommt, jemals für arme und unwissende Geschöpfe geschwärmt zu haben. Oder genauer: der Wunsch, Frauen möchten doch nicht gar zu selbstbewußt sein, den die zu anhaltender Sammlung zwingende Gegenwart Lucies entstehen ließ, wird zunächst einmal – gesund – verdrängt. soviel ist kaum bewußt gelernt. Darum pocht Reinhart an seine Brust und übertreibt die Selbstbezeichnung, wirft die befangenen Dialoge mit den gelungenen Monologen in einen Topf. Dabei haben Lucie, ohne daß sie es gerade merken ließ, diese Bilder- und Gleichnisreden der Erzählungen so wenig mißfallen, daß sie die wiederholten Unhöflichkeiten der Dialoge nachsah. Ja, „Regine“ und „Don Correa“ wurden selbstvergessen erzählt, waren keine bloßen Argumente oder Werbenummern. Lucie, hellhöriger als Reinhart, schürt die Verwirrung

bewußt. Sie hört Reinhart gern und aufmerksam zu, läßt aber doch keine Gelegenheit verstreichen, ihn auf seine Ansichten festzunageln. Das ist ihre Rache für die täppisch-aggressive Frage in der Bibliothek: „Warum treiben Sie alle diese Dinge?“ (XI,38) Lucie kann es sich leisten, diese Unruhe zu stiften, weil sie merkt, daß Reinhart erzählend sich auf den Weg gemacht hat, seine Ansichten zu korrigieren, durch Einsicht in die Zusammenhänge, die seine Erzählungen umkreisen. „Glauben Sie“, sagt sie einmal zu ihm, „man ist immer etwas besser als man Wort haben will!“ (XI,240) Noch den Keim zu „Don Correa“, der ihm aus einem von Lucies Büchern zufliegt, hält Reinhart für Wasser auf die Mühle seiner bornierten Ansichten; er „erschien ihm nämlich prächtig zur Abwehr gegen die Überhebung des ebenbürtigen Frauengeschlechts zu taugen“. (XI,242) Doch gerade die Geschichte der Afrikanerin, in der sich die orientalischen Anschauungen einen orientalischen, exotischen Gegenstand suchen, enthält den feinsten und zugleich schärfsten Bruch mit der patriarchalischen, jovialen Gemütlichkeit. Denn die zweite Hälfte des „Don Correa“ zeigt den großmütig-herablassenden Salvador in der peinlichen Verlegenheit, sein Versprechen aus eigener Kraft nicht halten zu können. Fast wird er der selben, objektiv bedingten Untreue schuldig, an der Regine zugrunde geht. Doch Zambo-Maria befreit sich selbst und kehrt zu ihm zurück, in einem Augenblick, da er sich bereits Gründe für den Wortbruch zurechtlegt:

‘Ich bin nun sechsunddreißig Jahre alt’, sagte er bei sich, ‘und dürfte die Fackel des Eros füglich auslöschen! Wer Krieg führen und befehlen soll, muß reinen Tisch im Herzen und kühles Blut haben. Das Haus ist freilich zu erhalten; allein vielleicht wäre es am besten, dem Willen der Frau Muhme zu folgen und eine gleichgültige Dame ins Haus zu setzen, die den Staat macht und uns kalt läßt! Und wäre es am Ende für die arme Zambo nicht auch besser, wenn sie vor den Stürmen des Lebens geschützt und zu einem frommen Nönnchen gemacht würde?’

Hier wurde die Stille der Nacht unterbrochen durch ein schüchternes Zeichen der Hausglocke, die in der weiten Flurhalle des Palastes hing. Ein einziger Anschlag ließ sich vernehmen, welchem ein schwächlicher Nachklang folgte, der im entstehen abbrach und erstarb. Don Correa achtete nicht darauf und setzte seine Promenade fort. Wie er aber doch alles bemerkte, was vorging, so ward er nach ein paar Minuten inne, daß das Haustür nicht geöffnet wurde. ... Nachdem er erst jetzt ein kleines Weilchen stillgestanden und gehorcht hatte, trat er zu dem schlafenden Knaben, weckte ihn und sagte: ‘... geh’ hinunter und laß den Pförtner nachsehen, was es sei!’ (XI,306)

Der Apparat, der Don Correa umgibt, hat noch nicht alles in ihm verschüttet. Die unbewußte Wahrnehmung vermag noch selbsttätig sich zur Wachheit zu erheben. Doch Jesuiten, Kirchen- und Matrimonialpolitik, das Meer, die Zeit, die Pest, der Hof; alle Mächte der Natur und der Gesellschaft, denen der Admiral gebietet, die ihn tragen oder mit denen er sich zu arrangieren weiß, verselbständigen sich gegen seinen Wunsch und guten Willen, treten zwischen ihn und das Wort, das er gegeben hat. Was Lucie Altenauer vorhält: daß er ein aufwendiges Bildungswerk inszeniert und seine Frau dann doch im Stich läßt, dies trifft auch Don Correa: „... die Sorgen kehrten über diesen Widersprüchen der Sachlage mit alter Schwere zurück und Don Correa schlug sich abermals vor die Stirne aus Zorn über sich selbst, daß er die Maria nicht gleichzeitig mit der Taufe zur Gemahlin erhoben und bei sich behalten habe.“ (XI,305) – Von

Altenauer unterscheidet Don Correa, daß er niemals versucht, – auch dazu gar nicht in die Lage kommt – dem Mädchen die Trennung als etwas geradezu Förderliches darzustellen. Vor seiner Abreise redet Altenauer so zu Regine: „es gehört auch zum Leben, sich einer schweren Notwendigkeit zu unterziehen und von der Hoffnung zu zehren! Solches wird uns noch mehr widerfahren, und so wollen wir guten Mutes den Anfang machen!“ (XI,92 f.) Regine steht von vornherein unter äußerem Zwang, frei zu werden, unter auswegslosem Druck, die ihr fremden Ansprüche der Bildung, des gehobenen Lebens zu eigenen zu machen. Um frei zu werden – und das heißt für die Freigelassene vor allem: um gebieten zu können – muß sie die Brücken zu ihresgleichen abbrechen. Die Bildung, die sie genießt, isoliert sie.¹⁹¹ Keller hat, „contra Auerbach“,¹⁹² diese Bildung keineswegs als etwas dargestellt, was aus Prinzipien unmöglich ist. Zur Hälfte gelingt sie: als Wiederbegegnung der in der Kunst verarbeiteten kollektiven Gehalte mit dem „Kind des Volkes“. Regine liest „ein starkes Buch Gedichte mit Aufmerksamkeit und Genuß...“ – Goethes Jugendlyrik und *Des Knaben Wunderhorn* sind angedeutet – „...in einem Zeitalter, wo Gebildete dergleichen fast nie mehr über sich bringen“. (XI,90) Hier hat sich ein Rest von Kellers volkspädagogischen Hoffnungen gehalten. Diese gründeten auf dem Kommerz zwischen „Stadt“ und „Landschaft“, das Auf- und Absteigen, sich Individuieren und Wiederzerstreuen von Kunstgebilden. Die Gotthelfrezension von 1851 kennt noch eine solche Stoffwechselutopie der Poesie:

Es handelt sich eben darum, daß das ‚Volk‘ so gut zu sich selbst zurückgeführt werde wie überhaupt alle Menschheit, und auch bei ihm der Geschmack am Fremden und Sonderbaren vertrieben werde. Denn vieles, was man für ursprünglich Volkstümliches hält, die Lust an allerlei gepfeffertem Abenteuer- und Sagenspuk, ist ebenfalls nur ein Hinzugekommenes und in den tiefen Grundschichten und Spalten länger Hängengebliebenes. Es ist sehr natürlich, daß der Görres des neunzehnten Jahrhunderts dasjenige für urvolksmäßig und ewig erkläre, was ein Görres des zehnten Jahrhunderts ausgestreut hat; aber nicht so natürlich ist es, daß wir andern Leute darauf schwören. Und was vor tausend Jahren da oder dort volkstümlich gewesen sein mag, es ist es jetzt nicht mehr. Das Volk streift zeitweise alte geborstene Rinden von sich ab, und man wird vergebens diese Bruchstücke trocknen, zu Pulver stoßen, und ihm wieder unter die Nahrung mischen wollen; sie werden entweder sogleich ausgespieden, oder die gute Natur hilft sich durch Geschwüre und Ausschläge. (XXII,45 f.)

Keller erkennt: wo Kunstwerke sich aus dem kreisförmigen, abgeschiedenen Volksleben emanzipieren, ist überall schon Individualität am Werk. Zwar scheint er eine spezifisch bürgerliche, individualistische Auffassung von der Kunst unbesehen in die vorbürgerliche Vergangenheit zu projizieren, mit der Geste, so sei es immer schon gewesen, so werde es füglich auch bleiben. Doch die unwillige Übertreibung, mit der er von einem Görres des zehnten Jahrhunderts spricht, hat ihr kritisches Recht im Bestreben, Volk als eine sich bewegende, Rinden abstreifende Einheit vor jeder Hypostasierung zur Ganzheit zu bewahren, die ihm eine unmittelbare schöpferische Potenz verleihen soll. Allenfalls wäre die Austreibung des Fremden und Sonderbaren, die sein Aufsatz empfiehlt, zu kritisieren. Keller hat sich aber gerade hier nicht an das gehalten, was er predigte. Er hat das Fremdartige als unverzichtbare Bedingung der Individuation erkannt und gestaltet, etwa in der Figur Wenzel Strapinskis, des Schneiders mit

dem ritterlichen Radmantel, nicht ohne ihm ein differenzierendes Gegenbild beizugeben, John Kabys, den Schmied seines Glückes, der, trotz aller verzerrten Anstrengungen in seinem Habitus, vor allem er selbst bleiben will. In der „Regine“ von 1881 verfällt individualistische Bildung und Kunst einer partiellen, aber sehr bestimmten Kritik. Festgehalten wird die Unverzichtbarkeit dieses Mediums für die Individuation, die Differenzierung des Subjekts vom Allgemeinen, für seinen Kommerz und Stoffwechsel mit der Gesellschaft. Aber Keller zeigt auch die Gefahr, in die dieses Medium geraten ist, durch einen bestimmten historischen Zustand, der auf Atomisierung und Isolation des Individuums drängt: die Utopie von Stoffwechsel der Kunstgebilde mit der Gesellschaft hat sich in eine Ideologie verkehrt, die bürgerliche Gesellschaft verneint diesen Stoffwechsel, die Rückführung des Volkes zu sich selbst durch die Kunst, schon zu besitzen. Im falschen, verklärenden Bild, das Altenauer sich vom Volk macht, steckt noch das ungebrochene Vertrauen auf die „gute Natur“. Verlorengegangen ist etwa der differenzierte Sinn, den Keller an diesen Topos geheftet hat: Natur, die am ehesten noch in der Krankheit, mit der sie auf Falschgewordenes reagiert, gesund zu nennen ist. In „Regine“ gelingt die Rückführung des Volkes zu seiner Substanz nicht mehr durch das Medium individualistischer Bildung. Regine bleibt in allem was sie lernt an Altenauer fixiert. Der Kommerz spielt sich nur noch zwischen den beiden ab. Er wird privat und esoterisch. Regine wird nicht produktiv: sie kann, was sie Neues lernt, nur dem mitteilen, von dem sie es empfangen hat. so erwacht bei ihr auch kein Interesse, sich selbst auf die Suche zu machen: „Nur wollte einstweilen kein rechter Zusammenhang in die Sachen kommen; auch beschäftigte es zuweilen Erwins Gedanken, daß Regine wohl allerlei Lehrhaftes aus seinem Munde hören, nie aber solches für sich allein lesen wollte. Sie brachte es nicht über sich, nur einige Seiten Geschichtliches oder Beschauliches hintereinander in sich aufzunehmen, und legte jedes Buch dieser Art bald weg.“ (XI,91) – Zambo-Maria entgeht dem Zwang nicht. Sie sitzt im Kloster gefangen. Doch so gibt es auch nicht leicht die Möglichkeit, Isolation als Verwirklichung der Freiheit auszugeben. Die größte Gefahr, die ihr endlich droht, schafft die Gelegenheit zur Befreiung. Die Pest in Cadiz bringt die Klosterherrschaft durcheinander. „Dieser Zustand verlockte die Afrikanerin desto unwiderstehlicher, die Freiheit zu suchen, um in ihr die Hand ihres Herrn und die rechtmäßig geliebte Unfreiheit wiederzufinden.“ (XI,309) Regine erfährt die Freiheit als Zwang, ja zu sagen zur Trennung. Das hindert sie daran, fortzulaufen wie die Afrikanerin. Zambo gehorcht ihrem *daimonion*, dem, was sie nicht als frei Gewähltes, sondern als Naturnotwendiges ansieht; nämlich heimzukehren. Zwar wird auch sie nach der Hochzeit zur Gebieterin erzogen. Aber sie vergißt ihre Erfahrung nicht. Auf Don Correas Prüfungsfrage antwortet sie dialektisch:

„Hat das Meer auch eine Seele und ist es auch frei?“ fragte die Frau.

„Nein“, antwortete Don Correa, „es gehorcht nur dem Schöpfer und den Winden, die sein Atem sind! Nun aber sage mir, Maria, wenn ehemals du deine Freiheit gekannt hättest, würdest du mir auch deine Hand gereicht haben?“

„Du fragst zu spät“, erwiderte sie mit nicht unfeinem Lächeln; „ich bin jetzt dein und kann nicht anders, wie das Meer!“ (XI,313)

Don Correa ist nicht zufrieden mit der Antwort. Der Admiral und Matrimonialpolitiker meint eine ganz andere Freiheit, eine, die sich zuletzt von der in Altenauers Gesellschaft üblichen wenig unterscheidet: die Freiheit, die Herrschaft über andere bedeutet. Erst hier beginnt der Zwang für Donna Maria. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, sie muß diplomatisch sein und in diese Freiheit einwilligen. So tut sie ihm den Gefallen, erkennt ihn als ihren Herrn an, mittels einer Geste, die die Matrimonialpolitik immer für frei gehalten hat: sie blickte ihm, heißt es, „ernst und hochaufgerichtet in die Augen und gab ihm mit freier und sicherer Bewegung die rechte Hand“. (XI,314)

Reinhart bleibt auch beim Erzählen Empiriker. Er hat sich von der Frage, die Lucie stellte, leiten lassen. Er beantwortet sie nicht willkürlich, sondern läßt sich beim Erzählen von der Sache leiten. Er experimentiert, versucht, mit Essels Worten, herauszufinden, „wie unter verschiedenen Umständen trotz der Wirksamkeit desselben Gesetzes verschiedene Erfolge eintreten“. Das Experiment verdirbt ihm sogar ein wenig die Augen für die eigenen subjektiven Interessen, ohne ihnen indessen einen bleibenden Schaden zuzufügen. Das Gesetz ist die Geschlechterspannung, Anziehung und Abstoßung von Mann und Weib. Worin bestehen aber die verschiedenen Umstände? Es geht hier fast verdächtig systematisch zu. Zwei der Geschichten, die Fenizas und Hedwigs, führen standesgemäße Männer ein. In den beiden übrigen tritt zur Geschlechterdifferenz der Standes- und der Klassenunterschied, im Falle Zambos sogar mehr als dieser: die ethnische, religiöse, sprachliche, ja die extremste Differenz überhaupt, die von Sklavin und Konquistador. Worin bestehen die verschiedenen Erfolge? Von den gleichen wie von den ungleichen Paaren wird je eines glücklich, eines unglücklich. – Wenn man von den gleichen Paaren ausgeht, wird man aus dem doppelten Resultat nicht recht klug. Vielleicht gibt es eine ewig gedoppelte Natur, eine gute und eine schreckliche; vielleicht gibt es verschiedene Naturelle, zweideutige Verkörperungen der „Natur als Frau“, dämonische und sanfte. Diese Zweideutigkeit ist aber Schein, einer der daher kommt, daß in den bewußten Erzählungen Standesgleichheit die Herrschaft des Mannes über das Weib verhüllt. Daß die Paare an sich auf gleichem Rechtsboden stehen, wenn sie sich auch verkleidet begegnen, gestattet es, ihre latente Ungleichheit zu übersehen. Was Herrschaftsverhältnis ist, erscheint als bloße, naturbedingte Rollendifferenz. Dies ändert sich in den beiden andern Erzählungen. In ihnen werden die Herrschaftsverhältnisse unverhüllt dargestellt. Die Rollendifferenz kann die patriarchalische Herrschaft nicht mehr verdecken, denn die Frauen sind zugleich Mägde, Sklavinnen der Männer. Die Differenz der Geschlechterrolle trägt nicht länger das Ansehen von Natur. Gesellschaftliche Arbeitstellung, die grundlegende von Herr und Knecht, wird in ihr sichtbar. Der dualistische Schein einer unversöhnlich gedoppelten Natur verschwindet. Der Widerspruch wird geschichtlich gefaßt, als das Glücken und das Mißlingen weiblicher Emanzipation.

Die Geschichte Regines handelt von den Gefahren einer Emanzipation, die über Freilassung nicht hinauskommt. Als Chance, wie sie sich Regine bietet, wird Emanzipation falsch. Ihr Schicksal zeigt, daß Freilassung in einer selbst emanzipationsbedürftigen Gesellschaft der Frau zusätzliche Versagungen aufnötigt, gemessen sowohl an ihrem unemanzipierten Zustand, als

auch an den Verhältnissen, in denen sich die von dieser Gesellschaft ohnmächtig gehaltenen Männer finden. Ihnen ist es immer noch möglich, die Entfremdung als eigene Macht zu erfahren. Regine muß in ihren neuen Verhältnissen bestimmte Ungezwungenheiten ihres früheren Zustandes aufgeben: Reservate der Menschlichkeit, die es den Unteren ermöglichen, den Druck der Gesellschaft auszuhalten. Ihr Verstummen kurz vor dem Ende ist langerhand vorbereitet. Die Sprachlosigkeit wird ihr nach dem Eintritt in Altenauers Haus aufgezwungen. Sie muß den vertrauten Umgang mit Leuten ihres früheren Standes abbrechen:

Ebenso kostete es ihn (Altenauer) einige Mühe, sie an größere Zurückhaltung gegenüber den Dienenden und Geringen zu gewöhnen, so zwar, daß sie ohne der menschlichen Freiheit Abbruch zu tun, die zu große Vertraulichkeit vermeiden lernte, um einst leichter befehlen zu können. Dieser Punkt soll für beide Personen nicht ohne etwelche Bekümmernis erledigt worden sein; denn während Regine sich immer wieder vergaß und schwer begriff, warum sie nicht mit ihresgleichen über alles plaudern sollte, was diese freute oder betrübe, dachte Erwin fortwährend nur an den gemessenen Ton, der in seinem elterlichen Hause herrschte, und an die Rangstufe, welche Regine dort einzunehmen berufen war. (XI,87)

Von Altenauer alleingelassen, versenkt sich Regine in den Anblick eines Wasserspiels: „eine flache goldene Schale, aus welcher das Wasser über ein großes Bukett frischer Blumen so sanft und gleichmäßig herabfiel und so ohne jedes Geräusch, daß es vollkommen aussah, als ob die schönen Blumen unter einer leise fließenden Glasglocke ständen, die von der Sonne durchspielt war“. (XI,105) Der Erzähler, der ihr hier als Begleitperson beigegeben ist, merkt an:

... ich sah wohl, daß die lebendige Kristallglocke, die so treu die Rosen schützte, die Gedanken der Frau nur wieder auf den Mann zurückgewendet hatte. ... Ich hätte vormals nie geglaubt, daß es eine so reine Freude geben könnte, wie diejenige ist, in die Liebe einer holden Frau zu einem dritten hineinzusehen und ihr nur Gutes zu wünschen! (XI,106)

Der Ton dieses Kommentars ist gebrochen. Reinhart redet nicht mehr allein. Durch seine Person spricht Keller als auktorialer Erzähler mit verstellter Stimme die bittere Formel der Resignation. Sie hat die Gestalt eines ohnmächtigen Wunsches, der um die Unaufhaltsamkeit von Regines Zerstörung weiß.¹⁹³ Unheimlich ist auch das Bild, an dem sich Regines Erwartung festhält: ein zum „artigen Wunder“ (XI,105) herabgerücktes Kosmosmodell mit Gnadenlicht, Sphärenschale und kostbarem, versorgtem Inhalt. Die falsche Schönheit dieses Bildes bricht mit der Hoffnung auf Geborgenheit unter Glasstürzen, die an einer andern Stelle des *Sinngedichts* noch ironisch eingeschränkte Sympathien erhält.¹⁹⁴

Utopien des Geschlechterverhältnisses bei Keller und Bachofen

Während der Arbeit an der Vollendung des *Sinngedichts*, zu einer Zeit also, da Frauen der Berufslosigkeit müde geworden, sich den Zugang zur Universität und auch zur naturwissenschaftlichen Bildung erkämpften, plante Keller eine Erzählung mit anti-emanzipatorischer Tendenz: „Einen ... lange gehegten Novellenstoff ‚Die Medizinerin‘“,

berichtet Baechtold, „mit Zugrundelegung eines thatsächlichen Vorkommnisses, das Gottfried Keller allgemein vertieft, z. B, gezeigt hatte, wie eine Studierende der Medizin ihre weibliche Natur jeden Augenblick ins Gedränge bringt, gab er ungern preis. Ein sogenannter Stoffverderber war ihm zuvorgekommen.“¹⁹⁵ Ein Stoff wohl, mit dem sich künstlerisch nichts Rechtes anfangen ließ. Keller hat sich nicht gescheut, „Regine“, deren Stoff ja auch von Auerbachs „Frau Professorin“ verdorben war, zu vollenden, „contra Auerbach“. Der kritischen Arbeit an Gotthelf verdankte er die Erkenntnis, daß verstockt-reaktionäre Ansichten, die sich im Gehalt der Dichtung nicht lösen (so wie Reinharts fixe Idee), künstlerische Fehler hervorrufen:

Es wäre hier noch auszuführen, wie diese übelangebrachte Askese doch nur zum Teil der Grund von Gotthelfs äußerer Formlosigkeit gewesen, wie dieser Grund sich vervollständigte in einer nicht durchgebildeten kurzatmigen Weltanschauung, insofern diese unser heutiges Tun und Lassen betrifft, wie aus diesem mangelhaften vernagelten Bewußtsein von selbst ein mangelhaftes Formgefühl hervorgehen muß, da wir heutzutage zu tief mitleidend darin stecken, als daß ein schiefes und widersprechendes ethisch-politisches Prinzip nicht auf alle geistige Tätigkeit einwirken sollte. (XXII,110)

So sind auch die drei Parzen, die Malerin in „Regine“ vor allem, nicht einfacher Niederschlag des Unmuts des Erzählers: anti-emanzipatorische Tendenz. Die Malerin ist wohl eine Karikatur; aber sie wird nicht von einem fixen Standpunkt aus anvisiert, nicht als Emanzipierte lächerlich gemacht, in der Art etwa, wie Gotthelf, zu Kellers Verdruß, mit den Liberalen umspringt. Der Kritiker verzerrt weniger, als daß er die Stellen beschreibt, an denen das Objekt verzerrt ist. Er denunziert nicht die Neigung, sondern ausdrücklich die „Wut, sich die Attribute des andern Geschlechts anzueignen“. (XI,96) Nicht, daß eine Frau malt, ist anstößig, sondern daß das Schlechteste: die „Frechheit ...“, wie sie von gewissen Kunstjüngern mit unendlich mühevollen Salben und Schmieren und ängstlicher Hand zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird“, (XI,98) gerade gut genug ist, um kopiert zu werden. Ermatinger und Reichert befördern das, was bei Keller leidenschaftlich schwankender Vorbehalt ist, zu einer Grundsatz- und Standpunktsache. Ermatinger poltert gegen „die Emanzipierten, die Keller aufs grimmigste haßt, weil sie mit ihrer Verwischung der Geschlechtsunterschiede die Natur zu verfälschen trachten“¹⁹⁶ und Reichert tut es ihm nach: „Vor allem aber war ihm die Aufhebung oder Vertauschung der tertiären ... Geschlechtsunterschiede – das ‚Androgyne‘-Problem der Romantik – ein Greuel“.¹⁹⁷ Aber gerade hier ist Keller äußerst unzuverlässig. Der Hadlaub der *Züricher Novellen* wird sympathisch gezeichnet, wo er, um seine Neigung zu Fides auszudrücken, einem Ritterbild aus dem Manesseschen Kodex ihre Züge verleiht:

... und dieser Pfalzgraf, von jugendlicher Gestalt, zeigte ein so zartes und adeliges Gesicht, daß es fast überanmutig schien für einen Mann, bis man entdeckte, daß es eigentlich nichts anderes, als das Gesicht der Dame Fides sei. Diese Entdeckung fand jedoch nicht sogleich statt, sondern erst, als einige weitere Bilder die gleiche Erinnerung zeigten und man zu untersuchen begann, warum die edlen Gestalten einem denn so bekannt vorkämen. (IX,85)

Und der Erzähler merkt dazu an: „Denn es ist merkwürdig, wie diese ganze Bilderwelt, gleich archaischen Werken des frühern Altertums, ein ewig heiteres, lächelndes Wesen zeigt und man manchmal die Männer, wo sie nicht in den Eisenhüllen stecken, nur an den kürzeren Haaren von

den weiblichen Personen zu unterscheiden vermag, ein Zeugnis, daß das Schöne schöner sein sollte, als das wirkliche Leben.“ (IX,86) Dies Verfahren läuft jeder Verklärung der arbeitsteilig-eindimensionalen Geschlechterdifferenz zum unaufhebbaren Naturverhältnis zuwider. – Von einem Hamletportrait des Ferdinand Lys heißt es, es erinnere an den Maler selbst, „aber mit so großer Kunst verhüllt, daß man nicht wußte woran es lag.“ (V,162) Für Kellers Frauengestalten ließe sich dieses wohl umkehren: kaum läßt sich von ihnen sagen, warum sie nicht ähnlich sind. Genau dort, wo sie zum Leben erwachen, werden sie unwirklich. sie sind phantasmagorisch, – unauffällig zusammengesetzte Mischfiguren.¹⁹⁸ Keller verrät im *Sinngedicht* ein wenig vom Verfahren seiner Traumarbeit; es ist die der Versenkung und des Tagtraumes, nicht des Nachttraumes:

(Zambo-Maria) ... blickte unverwandt nach Westen, wo die Sichel des untergehenden Mondes über dem Meere glänzte, und zwar so stark, daß die Palmen ihren Schatten warfen. Die äußerste Kante des großen goldenen Gestirns schimmerte noch extra im feinen Sonnenlicht gleich einem blitzenden schmalen Ringe, während Zambos scharfes Auge zugleich die nach Innern des Ringes hin allmählich verschwimmenden Gebilde wahrnahm, die von dem Lichte schwächer getroffen, ihr aber vertraut waren. Stets aber hing das Auge wieder an dem blitzenden Ringe. Es war die letzte Überlieferung eines wahrscheinlich schon seit tausend Jahren untergegangenen Kultus, welche in dem Mädchen von der alten Heimat oder der toten Mutter her noch dämmerte; vielleicht wendete sie sich, ohne es zu wissen, noch einmal der verschollenen Selene zu, ehe sie der goldenen Göttin folgte, an deren Altar sie heute gestanden, kurz, sie streckte wie um Schutz flehend, die Hand nach dem Gestirn aus. (XI,293)

Bei Keller kommt zur Anamnese der alten tragenden Bilder die Spekulation über ihre ferneren, möglichen Metamorphosen, die Montage. Er verschiebt das historische und mythologische Material bewußt und erfinderisch. Viele männliche Züge sind in diesem Material alter Frauenbilder, beschädigter matriarchalischer Gestalten, von denen die „edle Stauffacherin“ nur eine ist, eine mehr ironisch zitierte.¹⁹⁹

Noch heute²⁰⁰ fehlt in der Schweiz das Frauenwahlrecht. Diese Besonderheit der Schweizer Verfassung erinnert von fern wohl daran, daß die Auseinandersetzung mit der alten Institution des Mutterrechts und mit matriarchalischen Herrschaftsdomänen in der Geschichte dieser Nation sehr konfliktreich und gesellschaftlich bewußt verlaufen sein muß. Spät sind diese Konflikte wissenschaftlich-antiquarisch fruchtbar geworden beim Baseler Patriziersohn Johann Jakob Bachofen, dichterisch fruchtbar beim Kleinbürgersohn Keller.²⁰¹ Es bedürfte der Anleihen bei Bachofens Divinationsgabe und Arbeitskraft, um jene Besonderheiten der Schweizerischen Entwicklung nachzuzeichnen, die seinem und Kellers Genie den Boden bereiteten. – Mehr als die Neigung zu mythologischen Denkbildern ist dem puritanisch-frommen, konservativen Patrizier und dem Demokraten und Feuerbachschüler gemeinsam. Trotz aller romantischen Reaktion, trotz der oft wiederholten Rechtfertigung patriarchalischer Herrschaft über die Frau, nährt sich wie bei Keller so bei Bachofen eine Utopie der Versöhnung der Geschlechter. Der Mythologe Bachofen gehört sonderbarerweise zugleich der prophetischen Tradition an. Er bejaht nicht den Kreislauf der Weltalter von männlicher und weiblicher Herrschaft wie später sein faschistischer Interpret Bäumler. Der „positiv-rechtliche Zustand ist ... diesem stärksten

Antiquar, stärksten Mythologen der historischen Rechtsschule nicht der letzte. Das ist überraschend bei einer Romantik, die so entschieden die Straße der Gräber geht, die ihre Mythologie so extrem-historisch, nämlich als Ahnenkult betreibt; wonach doch Vergangenheit als Tiefe selber erscheint, die Zukunft aber als leer und Wind. Doch plötzlich fällt, fast illegal, ein Blitz des Werdens in die Gruft des Ungekommenen; ... Die historische Betrachtungsweise involviert ihm nämlich ‚eine Darstellung des Vernunftgesetzes, das sie als letztes Ziel der Entwicklung an das Ende der Zeiten, nicht in den Anfang derselben stellt, mit dem sie das Werk der Geschichte krönt, nicht aber einen vorgeschichtlichen Zustand ausschmückt.‘²⁰² ‚Äußerst allgemein, doch unverkennbar‘, so Bloch, ist ein herrschaftsfreies Recht, ein letztes Naturrecht gedacht: ein egalitäres, dabei aber auf Vergeltung verzichtendes quasi-Mutterrecht und ein distributives (bevorzugendes, gnadenwählendes), aber sühnefreies Vaterrecht in einem. So prophezeit der § 66 des Mutterrechts die höchste Gerechtigkeit, die ‚in der Vollendung selbst den Begriff des Rechts aufhebt.‘²⁰³

Vollendung und Aufhebung der Gerechtigkeit durch egalitäres Einfordern des Naturnotwendigen, zugleich aber distributives Gewähren von Gnade: dies ist das Thema der letzten, glückverheißenden Erzählung Reinharts, der Geschichte Zambo-Marias. Für die Afrikanerin bleibt Gerechtigkeit ein unsicheres Versprechen, soweit sie aus den Gedanken ihres Herrschers kommt. Doch hat das Versprechen seinen Sinn: es kann beim Wort genommen werden. Die Verwirklichung der von den Herrschenden gedachten Gerechtigkeit geschieht nur dort, wo die Objekte dieser Gerechtigkeit sich zu deren Subjekten erheben, ihr Maß verändern und ihre Verwirklichung in eigene Hände nehmen. – Dennoch kommt die Geschichte nicht ohne theologische Kategorien aus. Bei ihrer Konstruktion des Glücks spielt, wie überhaupt im *Sinngedicht*, Erlösung durch Gnade, durch Zerschlagung des vergeltenden Rechtszusammenhangs eine versteckte, aber wesentliche Rolle. Etwas von der Thematik der *Sieben Legenden*, die sich selbständig gemacht haben, ist im *Sinngedicht* zurückgeblieben: das Wechselspiel von irdischer und himmlischer Liebe. Das allegorische Bildchen von den zwei Herzen, dem zurückbleibenden und dem sich aufschwingenden, wird Lucie zum Anlaß, ihre Geschichte zu erzählen, die Geschichte ihrer Kinderneigung, ihres Konfessionswechsels, ihrer Bildung. Und schon an einer anderen Stelle ist ein krypto-theologischer Zug aufgefallen, – erinnert sei an das Zwielficht, in dem Don Correa, der Rächer und der Retter stand.

Es käme auf den Versuch an, den Begriff Gnade aus seinem Zusammenhang mit dem des Rechts zu bestimmen, um jenem noch unauflöselichen Rest, den die Erzählungen zu enthalten scheinen, auf die Spur zu kommen: der Frage nach Glück. In Donna Fenizas und Hedwigs Geschichte tauchte ein doppelter Begriff des Rechts auf: Versöhnung der verletzten Natur und Wiederholung der Verletzung. Gerechtigkeit als vergeltende, vernichtende und – ließe sich hier sagen: Gerechtigkeit als Gnade? oder muß es vielmehr heißen: Gnade vor Recht? Im letzteren Fall ist Gnade in dieser Weise bestimmt: sie bricht die Kommunikation des Gnadenempfängers mit dem Rechtszusammenhang. Dieser tritt ihm als fremde Macht gegenüber. Gnade bedeutet hier Unterwerfung. Ihr Objekt, als ein vom Rechtszusammenhang isoliertes, bietet sich dieser fremden Macht rückhaltslos dar. so aber schlägt die Isolation in völlige Identifikation mit dieser

fremden Macht um. Die Gnade, die vor Recht ergeht, sprengt nicht den vergeltenden Rechtszusammenhang, sie stellt ihn vielmehr erst her, als einen jeder Macht des Subjekts entzogenen. Flehen um Gnade vor Recht fordert die Gewalt und die Verachtung der objektivierten, überlegenen Macht heraus. selbst wenn Gnade ergeht, findet die Wiederherstellung der verletzten Natur außerhalb des Subjekts statt, als Unterwerfung, Opferung des Subjekts. Gnade vor Recht ändert nichts; sie ist Rückfall in einen vergeltenden Rechtszusammenhang. Diesen aber sprengt Gnade als Recht, zum objektiven Rechtsverhältnis selbst gewordene, gleichsam institutionalisierte Gnade. In ihrem Falle, den der versöhnenden Gerechtigkeit, partizipiert das Objekt der Gnade – und darum ist es nicht länger Objekt – am Rechtszusammenhang. Versöhnung der verletzten Natur vollzieht sich im Medium der Geschichte, dem eingeborenen Medium des Subjekts, als Aufschub der partikularen Verschuldung des Individuums gegenüber dem Schuldzusammenhang der Totalität.

In Zambos Geschichte weisen Gnade und Recht nicht auseinander. Gerade die extreme Differenz zwischen der Afrikanerin und dem Konquistador enthält die Möglichkeit der Rettung. Als Hausklavin ist für sie das Rechtsverhältnis ein distributives, ein Gnadenvhältnis, die „rechtmäßig geliebte Unfreiheit“. (XI,309) Freilich, wie in der alten römischen Großfamilie, ein unvollkommenes. Ihr Objekt ist Subjekt nur insoweit, als ihm das Recht zusteht, Nahrung und Schutz zu fordern. Das Oberhaupt besitzt Verfügungsgewalt über das Leben des Gesindes und der Kinder und das heißt: es läßt permanent Gnade vor Recht ergehen. Der Erzähler projiziert, um zu verdeutlichen, in dies Verhältnis überraschend eine seiner modernen Erscheinungsformen zurück:

Während des Verkehrs mit Annachinga hatte er (Don Correa) diese einmal beiläufig, wie man sich etwa aus Höflichkeit über die Beschaffenheit eines Geschenkes bei dem Geber erkundigt, befragt, welcher Rasse die Sklavin eigentlich angehöre und woher sie dieselbe erhalten habe. Er sprach überdies vorsichtigerweise in dem Tone, mit welchem ein Fant sich nach der Nahrung eines geschenkten seltenen Vögelchens erkundigt, ob man es mit Würmern oder mit Körnern füttere usw. Annachinga sagte ihm, die Person stamme von Sonnenaufgang her, wahrscheinlich von einem ausgerotteten Volke, und sei mit ihrer Mutter auf dem Wege der Eroberung und des Handels quer durch den Weltteil bis gegen Westen geraten. Sie selbst habe sie als zehnjähriges Kind erhalten und seither besessen; jetzt möge sie siebzehn Jahre alt sein. ... Sonst aber sei sie noch zu roh und unwissend, da sie noch nie aus Frauenhand gekommen. Im übrigen habe man noch nichts an sie gewendet hinsichtlich der moderegerten Aufstutzung; noch seien die üblichen Zähne nicht ausgebrochen, die Wangen nicht tätowiert und noch kein Ring durch die Nase gezogen, zu was allem das Alter jetzt da sei. Höflich aber leichthin, der Geringfügigkeit des Gegenstandes entsprechend, dankte Don Correa der Dame für ihren sportmässigen Rat. XI, 286 f.)

Zambo, die an keinen Sportsmann geraten ist, versteht ihr Recht einzuklagen. Sie vermag es sogar stumm durch Gebärden zu fordern, wo ihr die fremde Sprache nicht zur Verfügung steht. (XI,285) Anders Regine. In ihrer Geschichte ist das Gnadenvhältnis vom Rechtszusammenhang abgelöst. Die Freiheit, zu der sie erzogen wird, enthält die Forderung, bei Strafe des Untergangs niemand etwas schuldig zu bleiben. Sie muß diese Forderung

vergeltender Gerechtigkeit verinnerlichen. Gerade gegen Altenauer steht sie, als unvollendetes Bildungswerk, in einem Schuldverhältnis. Da sie den Aufschub ihrer Schuld nicht als Recht fordern kann, muß sie ihn erflehen, als Gnade, die vor Recht ergeht. Doch „umsonst fiel sie ihm fast zu Füßen und flehte wie ein Kind, sie mitzunehmen, damit sie bei ihm sei: sobald er nur einen Blick auf ihre Gestalt und ihr Gesicht warf, graute es ihm, dieses schöne Geschöpf sich auf einem untergehenden Schiffe zu denken, und so bitter ihm die zeitweilige Trennung auch war, so zog er sie doch der offenbaren Gefährdung des teuersten Wesens vor. (XI,92) Die blitzhafte Vision der Vernichtung ist ein Rudiment jenes Vergeltungsmechanismus, den Rückhaltslosigkeit und Schwäche herausfordert. Subjektiv, für Altenauer, wird er sofort durch Sorge ums Leben der flehenden Person überdeckt oder rationalisiert. Objektiv aber ist er mehr als Rudiment. Nur mahlen seine Mühlen langsam. Auch überläßt er die Zerstörung dem Subjekt selbst. Das bedeutet nicht, daß in Regines Wirklichkeit Gnade nicht vorkommt. Doch ist sie eben nicht öffentliches Verhältnis, bleibt, als philanthropische Privatsache, dem Einzelnen überlassen. Sie vermag auch nicht wiederherzustellen. Altenauer, von Regines Untreue überzeugt, „scheute sich ebenso ängstlich vor dem Beginn des Endes; nach dem bekannten Spruche konnte er begreifen und verzeihen, aber nicht wiederherstellen, und das wußte er.“ (XI,128) Regine, gezwungen dies gnadenfreie Recht sich zu eigen zu machen, sieht schnell die Nutzlosigkeit des Flehens ein. Sie lernt aus der einen Enttäuschung ihren Weg zur Selbstzerstörung finden. Mit furchtbarem Takt versagt sie sich jede Regung, jedes Wort, das andeuten könnte, daß sie den Aufschub ihrer Schuld verlangt:

Schon die Seefahrt nach dem Westen muß ein eigenartiger Zustand von Unseligkeit gewesen sein. Die wochenlange Beschränkung auf den engen Raum bei getrennten Seelen, die doch im Innersten verbunden waren, das wortkarge, einsilbige Dahinleben, ohne Absicht des Wehtuns, die hundert gegenseitigen Hilfeleistungen mit niedergeschlagenen Augen, das Herumirren dieser vier Augen auf der unendlichen Fläche und am verdämmernden Horizonte des Ozeans, in den Einsamkeiten des Himmels, um vielleicht einen gemeinsamen Ruhepunkt zu suchen, den sie in der Nähe nicht finden durften, alles mußte dazu beitragen, daß die Reise dem Dahinfahren zweier verlorener Schatten auf Wassern der Unterwelt ähnlich war, wie es die Traumbilder alter Dichter schildern. ... Regine ... schien sich vor dem Fallen einer drohenden Masse und jedes Wörtlein zu fürchten, welches dieselbe in Bewegung bringen konnte. Ebenso ängstlich wie sie ihre Zunge hütete, überwachte sie auch jedes Lächeln, das sich aus alter Gewohnheit auf die Lippen verirren wollte, wenn sie unverhofft einmal Erwins Auge begegnete. Er sah, wie es um ihren Mund. zuckte, bis die traurige Ruhe wieder darauf lag, und er war überzeugt, daß sie damit jeden Verdacht auch der kleinsten Anwendung von Koketterie vermeiden wollte, oder nicht sowohl wollte als mußte. Welch ein wunderbarer Widerspruch, diese Kenntnis ihrer Natur, dieses Vertrauen, und das dunkle Verhängnis. (XI,127 f.)

So wird ihre Gebärde zum Ausdruck des trostlosen stummen Flehens, des „erstickten Jammers“ der Kreatur wie in jenem Kellerschen Gedicht „Winternacht“. (I,79)

Lucies Bildung folgt, wie der Befreiungsweg der Afrikanerin, einem Versprechen, das, der es gab, nicht einlösen kann. Über jenen Leodegar, der ihr als Kind im Scherz die Ehe versprach: „Je weiter seine körperliche Gegenwart in meiner Erinnerung zurücktrat, desto heller glänzte er, einem Sterne gleich, mir in der Seele“. (XI,369) Die geheime Konversion, die der ehrgeizige

Phantast, der sie als Kind seine kleine Braut nannte, ihr heuchlerisch als Bedingung auferlegt hat, wird zum harten Kern ihrer Individuation. Durch ihr Geheimnis ist sie für sich, unterscheidet sie sich von andern. Und wie die Sklavin denkt sie sich eine Zeitlang die Einlösung des Versprechens, das sich endlich als hohl erweisen wird, als Rückkehr aus diese Identität mit sich selbst, fast als Befreiung zur rechtmäßigen Unfreiheit: „Allein ich glaubte fest, daß er eines Tages, wenn die Zeit da sei, kommen und mich und mein Geheimnis befreien werde.“ (XI,369) Ihre Geschichte weist mit der Zambos verschlungene, oft gegensinnige Parallelen auf. Was für Zambo Irrweg ist, ist es auch für sie: Bildung als Labyrinth; sie flieht ins Kloster, Zambo bricht aus ihm aus. Ja in beider Geschichten ereignet sich sogar eine Art Bilderwunder vor der Taufe bzw. der Konversion. Die Afrikanerin erschrickt vor einem Marienbild:

... die Krone frisch vergoldet, das Gesicht so stark gefirnißt, daß es glänzte wie ein Spiegel und die linke Wange wirklich das daran gedrückte Näschen des Christuskindes abspiegelte. Weil die Wange aber rundlich gewölbt war, so erschien das Näslein darin so groß, daß die Zambo-Maria vermeinte, es wohne ein Mann in der durchsichtigen Frau, der seine Nase herausstreckte, und da sie überhaupt noch nie ein derartiges Bildwerk gesehen, so hielt sie es für einen lebendigen Zauber und fing sich gewaltig an zu fürchten. Zitternd raffte sie sich auf und suchte zu entfliehen. Sie fand aber ... keinen Ausweg und flüchtete an die Seite des Don Correa, in welchem sie ihren Beschützer sah, und deutete mit der Hand nach dem leuchtenden goldenen Weiblein, in welchem ein Geist stecke, der größer sei als es selbst. (XI,289)

Fast denkt man an einem geheimen Verbindungsweg von Bachofens Spekulation über Dionysos, den Gott der Frauen und der werdenden Welt zu diesem Bilderwunder. Es selbst deutet, weit über Zambo-Marias Mondvision, – in der wiederum sich die Zwittergestalt des Lunus/Luna verbirgt, Durchdringung von Männlichem und Weiblichem, Methexis also von tellurischer und uranischer Sphäre, – weit über ‚Don Correa‘ und das *Sinngedicht* hinaus: Alle Bilder haben für Kellers physiognomischen Blick etwas vom Wunder, von Mischgestalten und Doppelnaturen an sich, sind Wirklichkeit und erschreckender Schein zugleich. Einmal präsentiert sich der in immer neuen Verkleidungen erscheinende Kinder-Bräutigam Lucie so: „Ich erblickte ihn jetzt fast mit Entsetzen; denn seine regelmäßigen, aber starken Züge, die schwarzen, in die Stirne fallenden Locken, die großen Augen, die mit kalten Flammen leuchteten, alles sah ich später lange noch einem gemalten Bilde gleich vor mir; damals aber erschreckte und blendete mich dies zu seinem vollen Ausdruck gelangte Wesen(XI,353) Anders als Zambo aber begreift Lucie ihr *daimonion*. Sie faßt die himmlische Liebe, die Anweisung auf Gnade als Ausdruck der „Selbstzerrissenheit der weltlichen Grundlage“.²⁰⁴ „... ich sehnte mich nach Vertrauen, nach Freundschaft und Liebe, nach einer bessern Heimat, als ich besaß (XI,385) Was sie gegen die fixe Idee, und die orientalischen Anschauungen, mit denen Reinhart anrückt, so aufbringt, ist, daß sie unter dem Schein des Versprechens den Herrschaftsanspruch formulieren, jenes „Kerl, dich wollt‘ ich, wenn ich dich hätte und du mich nicht anbeten würdest!“ (XI,370) das aus Leodegars Blick spricht.

Man kann Reinharts Erzählungen als Antwort auf Prüfungsfragen betrachten, die Lucie bewußt

und unbewußt stellt. Reinhart muß von selbst auf den Rechtsanspruch der verletzten Natur kommen. Durch die Prüfung, die Lucie veranstaltet, vermeidet sie, daß ihr das Versprechen bloß wiederholt wird. Sie ängstigt sich vor neuer Täuschung. Sie will das Versprechen ausgelegt haben. Ausgelegt, begriffen ist es erst, wo es hohl erscheint und wo die Arbeit der Selbstbefreiung derer erkannt und geschätzt wird, denen das Wort gegeben und gebrochen wurde. Strukturprinzip des *Sinngedichts* ist das Wiedererkennen in veränderter Gestalt. Reinharts Prüfungsaufgabe verkörpert ein sehr altes Schema; er muß Lucies Namen finden. Nicht aber mythisch, um sie zu beherrschen, sondern märchenhaft, um ihren Bann zu lösen. Er vollbringt dies, indem er als Schlüssel zu Lucies Geschichte die der Zambo-Maria entdeckt und erzählt. Die Expositionsfrage des *Sinngedichts* lautet in Reinharts Mund: „Warum treiben sie alle diese Dinge?“ Über die eigene taktlose Impulsivität beschämt, lauscht Reinhart seinen Worten nach und stellt fest, „daß seine Frage eigentlich nichts anderes sagen wollte, als: Schönste, weißt du nichts Besseres zu tun? ... „ dazu einen zweiten Nachhall: „Was hast du erlebt?“ (XI,39) Das erste war die Machtfrage, das zweite die Frage nach Glück. Im letzten Kapitel, nach längerer Abwesenheit wieder bei Lucie einkehrend, fragt Reinhart, wissender geworden, nur noch im letzteren Sinn: „... nun empfinde ich ein Gelüste, diesen Spuren nachzugehen und Ihre guten Gedanken zu haschen. Vielleicht, wenn es überhaupt erlaubt wird, entdecke ich das Geheimnis, welches Sie in den Offenbarungen anzieht!“ (XI,343) Hier folgt nun Lucies Geschichte. Sie beschließt sie mit den Worten:

Von der verfrühten törichten Leidenschaft und ihrem Gegenstande erholte ich mich zwar bald, da es mir wie Schuppen von den Augen fiel. Aber ich hatte durch meine Streiche Jugend, Leben und Glück, oder was man dafür hält, mir selbst vor der Nase abgesperrt. Inzwischen lernte ich mich mit der Idee trösten, daß meine Geschichte mich vor späteren Unheil, Unstern und vor Teufeleien bewahrt habe, die ich ohne diese Erfahrung noch hätte erleben oder anrichten können. Es gibt ja auch Krankheiten, die man den Kindern einimpft, damit sie später davor bewahrt bleiben! Nun aber halten Sie reinen Mund, nicht wahr? Und mischen Sie die Geschichte nicht unter die Beispiele, die Sie etwa anderwärts vorzutragen in die artige Laune geraten, wie Sie hier getan haben! (XI,371)

Erst hier, nachdem das Versprechen sich als bloßer Schall erwiesen hat, besteht eine Möglichkeit, es einzulösen; eine Einlösung, die aber jetzt umso dringlicher wird. Dabei muß das Versprechen gleichsam übersetzt werden: die Großmut ist auf der Seite derer, die es erhalten, nicht derer, die es geben. Dessen wird Reinhart gewahr. Er läßt nämlich Lucie eine abschätzige Bemerkung über ihre „Kinderdummheit“ nicht durchgehen: „Der naive Kinderglaube an die leichtfertigen Scherzworte des Herrn Kardinals, an welchem Sie so treulich festgehalten haben, gehört zu dieser Großmut wie ein Taubenflügel zum andern, und mit solchen Flügeln fliegen die Engel unter den Menschen.“ (XI,372) Und Lucie atmet auf: die Einlösung der Verheißung, die sich hier anbaut, wird in einer Form möglich sein, die sie nicht mehr zwingt ihre Identität, ihren Namen aufzugeben.

Gegen idealistische Interpretationen des *Sinngedichts*

Durch diese Lösung offenbart sich noch einmal die Verwandtschaft des Novellenzyklus mit den

Sieben Legenden und also mit einem Stück Feuerbachscher, nämlich dialektischer Religionskritik. Am Ende des *Sinngedichts* steht keine „Aufhebung der überspitzten Standpunkte“, keine Kompromißformel. Diese drängt sich sonst überall nach vorn, wo bürgerliches Denken sich mit der Gesellschaft und ihrem religiösen und rechtlichen Überbau abgibt. Auch und gerade die Ehe, vorgestellt als dem Tauschprinzip unterstellte „Partnerschaft“, soll in dieser Formel aufgehen. Es kann keine Rede davon sein, daß „Lucie den Hochmut der Emanzipierten verlernen und den Gefühlen Raum geben muß“.²⁰⁵ Damit wird eine An Sichts ins *Sinngedicht* projiziert, die vom Erzähler Keller untergraben und zum Einsturz gebracht wird. Es mag hier genügen, nochmals auf die Unverantwortlichkeit jener Trennung der Vermögen Gefühl und Verstand, „Sinnendumpfheit (Flunkerei) und Geistesklarheit“, wie sie bei Ermatinger benannt ist, hinzuweisen. Schon nach der ersten Erzählung Lucies „Von einer törichten Jungfrau“ merkt Reinhart an, „daß z.B. die Torheit, wenn ihre eingebildete Klugheit angegriffen wird, in ihrem Schmerze darüber zuletzt wahrhaft weise und zurückhaltend werden kann“. (XI,56) Nicht Lucie muß sich ändern, sondern Reinhart. Und zwar weniger durch Auseinandersetzung mit Lucies Sticheleien, Anspielungen und Argumenten. In der Sache, im Medium der Erzählungen, verstehen sich beide von Anfang an gut. Lucie selbst, als wirkliche, freie Person, ihre Erzählungen, Lebensbücher, die Prüfungsaufgabe, die sie verkörpert, sind das Skandalon. Reinhart besteht die Prüfung, indem er sich selbst emanzipiert. Lucies Bildung nachkonstruierend holt er sie ein, mit den Siebenmeilenstiefeln des Begriffs, der in den Erzählungen am Werk ist. Dieser Begriff, die Sache selbst, läßt die Ansichten, die Borniertheit der Standpunkte zergehen. – Wir müssen uns mit einer Deutung auseinandersetzen, die diesen Sinn des *Sinngedichts* bestreitet.

Preisendanz ist es „nicht recht klar, wie jede Novelle, jede Binnengeschichte eine Etappe des Reifungsprozesses, ein Schritt zur dialektischen Vermittlung der Gegensätze der Anschauung sein soll, ... ein Ausgleich, eine Vermittlung, ein Sich-Annähern und Sich-Vereinigen der Positionen kann nur einer postulierten Sinnerwartung zuliebe hineingelesen werden.“²⁰⁶ Soviel stimmt mit unseren Beobachtungen überein: es gibt keinen Ausgleich, kein Sich-Annähern, auch keinen Stufenbau, von dessen Etappen herunter die neu erreichten Kompromisse sogleich lauthals verkündet werden. Wohl aber Reifung der Widersprüche, unmerkliche Schürzung des Knotens in der Sache selbst. Das Nacheinander der Erzählungen muß lesend, auch interpretierend²⁰⁷ gerafft, „vergegenwärtigt“ werden, zu einer Art Klangfigur. Nur so gewinnt das Einzelne einen Sinn, läßt sich der Gehalt des Ganzen erfassen. Preisendanz meint, was Keller gestaltet habe, sei, gemessen an der Ehe- und der Emanzipations-Thematik, „viel subtiler: die beiden gewinnen einander, obwohl Gespräch und Geschichten an der Wirklichkeit vorbeiführen, obwohl sie ihr Eigentliches im Sprechen vorenthalten.“²⁰⁸ Nun urteilt Reinhart wirklich unwillig über sein „Geschwätz“, von dem er merkt, daß es ihn in Widersprüche vertieft hat. „Das Sprechen in Bildern und Gleichnissen habe die Wirklichkeit nicht mehr verstehen lassen: d.h. doch, daß alle Erzählungen an der konkreten Situation von Lucie und Reinhart vorbeiführen. ... Damit sind diese Erzählungen als solche selbst ein Beispiel, ein Bild oder Gleichnis dessen, was in ihnen immer wieder Motiv ist: Beispiel dafür, wie sich der Mensch verummmt, verhehlt, verbirgt, verschließt, wie er sich in den Anschein hüllen, wie er sich

besonders im Sprechen entziehen oder vorenthalten kann.“²⁰⁹ Hier liegt bei Preisendanz die Gefahr, Thema und Lösung des *Sinngedichts*, – ein unbeschadet seiner Allgemeinheit höchst konkretes gesellschaftliches Thema und eine wenn nicht gesellschaftskritische so doch theologie- und ideologiekritische Lösung – den Gehalt also des *Sinngedichts* zu verflachen. Und zwar durch „Vertiefung“, Verbreiterung ins allgemein Menschliche und ins gewohnt Skeptische bezüglich Sprache und Erkenntnis. Die Personen des *Sinngedichts* spielen wohl gelegentlich miteinander, aber sie reden nicht aneinander vorbei. Reinhart zieht nicht „mit langer Nase“ ab, sondern „ernst wie ein Afrikareisender“, (XI,339) als habe er den Schauplatz von Zambos und Don Correas Geschichte soeben bereist. Reinhart hat sehr wesentliche Erfahrungen gemacht, die längerer Inkubationszeit bedürfen. Erfahrung aber, Inbegriff des Erzählens, spricht Preisendanz dem *Sinngedicht* ab. Freilich ist diese Erfahrung flüchtiger als der handgreifliche Satz übers Sich-Verbergen. Preisendanz stützt seine Theorie von der Vergeblichkeit des Erzählens, von der Sinnlosigkeit des *Sinngedichts* auf jene Stelle, da Reinhart bekennt, daß er beim Erzählen weder an sich, noch an Lucie gedacht habe: „Wo bleibt also der ‚gesellschaftlich-weltanschauliche Liebeskampf‘“ („wie ihn die marxistische Interpretation wahrhaben will“ d.h. Lukacs²¹⁰) „wo das Ringen um die rechte Vorstellung von der Grundlage einer glücklichen Ehe, wenn Reinhart weder an Lucie noch ‚eigentlich‘ an sich selbst gedacht hat?“²¹¹ Preisendanz versäumt genau die Pointe: daß Reinharts neues Wissen abstrakt, gleichsam spiegelbildlich verkehrt auftritt und so sich erst einmal breit macht, die „Bewegung seines Gewordenseins“, mit Hegel, gänzlich vergessend; daß er, wie beschrieben,²¹² in seinen Erzählungen die Unhöflichkeit erblickt, nicht achtend, daß sie gerade Lucie Eindruck machten und daß in ihnen seine „orientalischen Anschauungen“, die erste und einzige Unhöflichkeit, still untergingen.

Das *Sinngedicht* ist, gegen die bewußten Intentionen seiner Erzähler und seines Autors, historisch-materialistisch genug, um darzustellen, daß ein herrschaftsfreies Verhältnis der Geschlechter sich nicht durchs Aushandeln individueller Kompromisse herstellen läßt, wo Rede und Gegenrede zwischen Standpunkten „vermittelt“.²¹³ Diese seine implizierte Kritik an der bürgerlichen Auffassung von der Sprache als subjektiv-vernünftiger Garantie für die objektive Harmonie führt jedoch nicht ins andere, wiederum bürgerliche Extrem, nämlich zur pauschalen Konstatierung des Unzulänglichen der Sprache angesichts der widersprüchlichen Realität. Preisendanz’ Interpretation ist dem objektiven Schein verfallen, den die Konkurrenzgesellschaft, in der die Bewegung des Allgemeinen sich über die Köpfe der Individuen hinweg vollzieht, notwendig produziert. Auf die Selbstvergessenheit von Reinharts Erzählungen eingehend, wundert sich der Autor, wie von einem Gesellschaftlichen die Rede sein könne, da doch keine Interessen in Spiel seien. Im Sinne der Paretoschen und Mannheimschen Wissenssoziologie wird damit nicht etwa kritisiert, daß in der bürgerlichen Gesellschaft partikulare Interessen die Tendenz haben, sich zum Allgemeinen aufzuwerfen, sondern apodiktisch festgelegt, daß das Allgemeine von Sprache, Vernunft, Ideen stets bloßer Ausfluß, bloße Rationalisierung von partikularen Interessen, bloße Ideologie sei. Wo also selbstvergessen erzählt wird, wo einer beim Reden nicht „eigentlich an sich selbst denkt“, kann auch kein gesellschaftlich Allgemeines in Gedanken bewegt werden, sondern allenfalls das allgemein Menschliche. Dieses aber ist gerade jenes Partikulare und Private, das sich, um nicht

als solches dingfest gemacht zu werden, zum Unveränderlichen aufwirft.

Das *Sinngedicht* enthält die Erfahrung von der Ohnmacht der Sprache gerade dort, wo ihr das bürgerliche Denken, das pluralistische, all-parlamentarische, zwanghaft Macht zuspricht: bei der „Vermittlung“ von antagonistischen Interessen und der Beseitigung von Konflikten, die aus der Verletzung der Individuen in der antagonistischen Gesellschaft hervorgehen. Dies lehrt Regines Verstummen. Gegen die Rückversicherung aber, die das bürgerliche Denken, insgeheim über die Ohnmacht der Sprache vor den Antagonismen sehr gut informiert, in Form einer Theorie von der Vergeblichkeit alles Sprechens abschließt, um der Sprache in die Schuhe zu schieben, was in der Gesellschaft falsch ist, hält das *Sinngedicht* eine andere Erfahrung bereit: die von der Bedürfnisse, Interessen aufschiebenden, übersetzenden, aber nicht aufhebenden Kraft der Sprache. Wo das Reden als bloßes Mittel an die Verfolgung von Intentionen gekoppelt ist, befriedigt es die Bedürfnisse hinter diesen Intentionen nicht oder nur scheinhaft. Ablehnung dieser Bedürfnisse oder idealistisch-gezwungene Überhebung über sie instrumentalisiert die Rede in genau derselben Weise wie unverhülltes Drauflosgehen und zur Sache kommen. Dieses nämlich kommt eben doch nicht zur Sache, weil es sich vor allem den Gestus des Geradeheraus und der sogenannten Offenheit honorieren lassen will. Das *Sinngedicht* führt vor, wie Reinhart allmählich seine Rede präzisiert und die vergebliche Mühe des „Drumherumredens“ wie des „direkt Draufloshaltens“ einsparen lernt. Der richtige Weg seiner Werbung – und von der Liebesgeschichte im *Sinngedicht*, von den verliebten Interessen absehen, hieße es falsch sublimieren – ist nicht der kürzeste; ebensowenig der schlecht unendliche des Aneinandervorbeiredens, den Preisendanz sprachtheoretisch postuliert, um ihn dann zugunsten des „Unmittelbaren“ kurz abzuschneiden. Der Novellenzyklus destruiert genau die schlechte Theorie der menschlichen Unmittelbarkeit, des widersprüchlichen und widervernünftigen Gnadenaktes im Dennoch-einander-Gewinnen. Reinharts erworbene Fähigkeit aufzuschieben und dennoch nicht zu vergessen, ist die Fähigkeit, sich intentionslos der Sache anzuvertrauen. Hier erst ist das Gesellschaftliche mit dem Individuellen vermittelt. Reinhart stößt in seinen Erzählungen auf ein objektives, allgemeines Bedürfnis der weiblichen und männlichen Emanzipation; dabei lernt er für seine eigene und für sein individuelles Interesse.

Unter dem unbeholfenen Titel „gesellschaftlich-weltanschaulicher Liebeskampf“ hat auch Lukács das Verhältnis vom gesellschaftlichen Gehalt und dem Privatraum, in dem Reinhart und die andern erzählen, zu kurzatmig gefaßt. Gerade im Charakter der Verhandlung, der, wenn auch in Klausur, für die Öffentlichkeit vollzogenen Kodifizierung von gesellschaftlich bereits Vorentschiedenem, geht das *Sinngedicht* nicht auf. Lukács beeilt sich aber, diese Ungenauigkeit zu korrigieren und den Widerspruch von Öffentlichem und Privatem, den das *Sinngedicht* in sich aufgenommen hat, zumindest zu benennen: „Freilich, wenn wir die Frage vom Standpunkt des Kellerschen Entwicklungsganges betrachten, so sehen wir eine weitere Subjektivierung des gesellschaftlichen Rahmens, ein weiteres Sich-Zurückziehen Kellers von der unmittelbaren Gesellschaftlichkeit und Öffentlichkeit seiner Stoffwahl in die Problematik des individuellen Lebens, wobei selbstverständlich bei ihm der gesellschaftliche Hintergrund auch der

individuellen Probleme lebendig erhalten bleibt; die feinste individuelle Abstufung der Liebeserlebnisse, Stufen der entstehenden Liebe zwischen zwei Menschen, verdunkelt nie den sichtbaren Hintergrund, daß Liebe und Ehe große öffentliche Angelegenheiten eines demokratischen Gemeinwesens sind.“²¹⁴ Wobei anzumerken ist, daß die „feinste individuelle Abstufung“, wofern sie nicht bloß kulinarisch differenziert, zum Gesellschaftlichen, „großen Öffentlichen“ nicht im Gegensatz steht, sondern dieses erst recht transparent macht.

Der Schluß des *Sinngedichts* drückt die Macht der gesellschaftlichen Verhältnisse aus, die Glück nur als privates gestatten. Aber dieses Privatglück wird, als äußerst verletzliches, dem Paar überhaupt nur zuteil, weil es erzählend einen Blick in den gesellschaftlichen Schuldzusammenhang geworfen hat und weil es so über die Rechtmäßigkeit dieses Gelingens, als eines residualen, privilegienhaften, sehr nachdenklich wurde. Der Rückzug ins Private wird nicht anempfohlen, er wird beklagt, als Flucht in Reservate, die bereits gefährdet sind. Nach jenem „artigen Rettungsabenteuer“ auf dem Schlußspaziergang des Paares – eine Schlange wird von einem Parasiten befreit – besinnt sich der Naturwissenschaftler traurig: „es erfreut uns, in dem allgemeinen Vertilgungskriege das Einzelne für den Augenblick zu schützen, soweit unsere Macht und Laune reicht, während wir gierig mitessen.“ (XI,375) Wie die erste Anspielung auf Darwin im Eingangskapitel des *Sinngedichts* so zielt hier diese zweite auf ein gesellschaftlich vermitteltes Thema Naturwissenschaft. Der Vertilgungskrieg, die Katastrophe des Organischen, ist die besondere Erscheinungsweise der „schrecklichen Natur“ in der hochkapitalistischen Gesellschaft: jener von Hegel als „geistiges Tierreich“ bezeichnete Schuldzusammenhang, dessen Zerstörungsmechanismus in Regines Schicksal offenbar wird. Preisendanz entgeht nicht, daß Reinharts und Lucies Verständigung die Schwerkraft des Bestehenden überspielt, daß sie unwahrscheinlich ist. Diese Wahrnehmung kann jedoch nicht mit seiner Deutung versöhnen, die dies Paradox zu einem allgemein Menschlichen, Ontologischen erhebt. Der Hast, mit der diese Hypostase vollzogen wird, entspricht die übereilte Versöhnlichkeit des Gestus: es wird schon alles gut gehen, wie vielverschlungen und absurd die moralische Welt auch sei, irgendwie löse sich doch alles durch unmittelbare Menschlichkeit. Einklang von Allgemeinem und Besonderem, Gesellschaft und Individuum ist in Kellers Novellenzyklus, als Nicht-Wirklichkeit und als bestimmte Möglichkeit, abhängig von der Sprengung des Schuld- und Vergeltungszusammenhanges, dargestellt. In Preisendanz' Interpretation wird sie zur unbestimmten Möglichkeit und so wieder zu einer Glaubenswirklichkeit: Damit soll dem *Sinngedicht* Kontinuität der Verbindlichkeit zugesprochen werden, bis in unsere Zeit, wo die immer schon gefährlichen Reservate individualistischer Bildung, des *cultivons notre jardin*, des Privatglücks geschwunden sind. Man habe dem Novellenzyklus ein Plädoyer für ideographische, verstehende Methoden, gegen die „mechanistische Reduktion“ in der menschlichen Wissenschaft zu entnehmen. Dieser Appell wäre nicht nur ohnmächtig; er webte auch an den Schleiern mit, die über die gesellschaftlichen Ursachen repressiver Arbeitsteilung und Entfremdung in der Wissenschaft gebreitet sind. Begriff, Wissenschaft, die Arbeit des Negativen, reduzieren mechanistisch, weil sie untrennbar mit einer Gesellschaftsordnung verflochten sind, die nicht das Verhältnis von Gesellschaft und Natur, sondern die Natur beherrscht. An Perspektiven einer anderen Gesellschaft fehlt es nicht; und gerade das

Sinngedicht thematisiert Ansätze einer Wissenschaft, die sich den Alternativen roher Naturbeherrschung, mechanistischer Reduktion und unverbindlicher, ohnmächtiger Phänomenologie nicht fügt. Es läßt sich aus ihm nur lernen, wenn die Grenzen seiner Verbindlichkeit genau erkannt sind. Wo es das richtige, herrschaftsfreie Verhältnis der Geschlechter praktisch-politisch (auch der Rückzug ins Private ist Politik) auffaßt, kommt es über die fortgeschrittensten Thesen des Bürgertums vor 1848 nicht mehr hinaus. Übertragbar auf Reinharts und Lucies Verhältnis wäre etwa die eine Bruno Bauers, 1843 aufgestellt in einer Abhandlung zur Judenfrage: „Wir müssen uns selbst emanzipieren, ehe wir andere emanzipieren können“.²¹⁵ Für Bauer sind Religion und autoritärer, religiös sich legitimierender Staat unmittelbarer Grund für die menschliche Selbstentfremdung und Unmündigkeit. In der Metakritik zu Bauers *Judenfrage*, stellt Marx die Religion nicht als Grund, sondern als Phänomen dieser Selbstentfremdung dar.²¹⁶ Er spürt in der abstrakten Religionskritik der Linkshegelianer die Tendenz zur Halbheit der bürgerlichen Emanzipation auf, die, als eine des Privateigentums, Freiheit als Monadenexistenz und als Schranke zwischen den Individuen setzt. Wo die gesellschaftliche Emanzipation in diesen Schranken stehenbleibt, reproduzieren sich die alten, überwunden geglaubten Gestalten der Entfremdung; auch die religiösen, aller Säkularisation des Staates zum Trotz. (Marx weist auf den Sektenpluralismus, das Wesen der kleinen Religionsunternehmen in den amerikanischen Freistaaten hin). „Wir behaupten nicht“, heißt es in *Zur Judenfrage*, „daß sie (die Juden) ihre religiöse Beschränktheit aufheben müssen, um ihre weltlichen Schranken aufzuheben. Wir behaupten, daß sie ihre religiöse Beschränktheit aufheben, sobald sie ihre weltlichen Schranken aufheben.“²¹⁷ Sowenig Keller Hoffnungen auf die Privatexistenz setzt, soviel näher ist er diesen Marxschen Sätzen, der Marxschen These von der Religion als einem Phänomen der weltlichen Zerrissenheit, als die Linkshegelianer, Mechanisch-materialistische Elemente fehlen seinem Atheismus. Zu den naturalistischen der Feuerbachschule treten bereits historisch-materialistische. Marx sagt in den *Deutsch-Französischen Jahrbüchern* die schlechte Verweltlichung, die Privatisierung und Pluralisierung der Religion in der politisch emanzipierten bürgerlichen Gesellschaft voraus. Keller satirisiert im „Verlorenen Lachen“ einen neugeistigen Pfarrherrn, dessen Jargon mit dem der Eigentlichkeit bereits die tremolierende Ergriffenheit und die Sympathie zur Verwaltungssphäre gemein hat, wenn er auch noch nicht auf die falsche Schlichtheit des zeitgenössischen eingeschworen ist. „Dabei wurde mit Geringschätzung“, heißt es

auf die früheren Aufklärer und Rationalisten herabgesehen, welche mit ihrer trockenen Tapferkeit doch die jetzige Zeit vorbereitet hatten, und die philiströsen Wundererklärer wurden selbstzufrieden belächelt, während man selbst immer das eine oder andere Wunder ausnahm und dasselbe halb natürlich, halb übernatürlich geschehen ließ. (VII,354)

Auch in Preisendanz' Kernsätzen übers Aneinandervorbeireden und sich-trotzdem-Gewinnen und in Reicherts irrationalistischer Mystifikation des Dämonischen spukt Theologie fort, die sich bloß nicht mehr traut, eine zu sein.²¹⁸ Von dieser Postexistenz der zur Religiosität herabgesunkenen Religion unterscheidet sich die Kryptotheologie Kellers im *Sinngedicht*. Seine Konzeption kommt ohne den Begriff Gnade nicht aus, entscheidet sich aber gegen den pfäffischen Gebrauch dieses Begriffs, fordert Aufschub, Ablösung der Schuld, Erlösung der

Kreatur nicht als Akt von oben, sondern als von Menschen selbst zu schaffendes Moment einer mit dem Tausch- und Vergeltungsprinzip brechenden Gesellschaft. Allein dieser Kontext ist es, der Reinharts Äußerung über Lucies Kinderglauben zu mehr macht als einer Redeblyme privatisierender Religiosität. Insofern sind die theologischen Begriffe in Kellers historisch-materialistischer Religionskritik nicht leere, übriggebliebene Hülsen, sondern Keime, denen die praktischpolitische Entfaltung, die Marx ihnen gab, noch fehlt. Daher das Resignative im *Sinngedicht*. Es muß es sich versagen, Heilmittel gegen die Trennung von Beruf und Privatexistenz, Naturwissenschaft und „moralischen Dingen“ anzubieten. Die Trennung bleibt als ungelöste Spannung durchgehend bestehen, ja sie führt im Schlußkapitel zu Mißklängen, ästhetischen Mißgriffen.²¹⁹

Das *Sinngedicht* kommt mit seiner Einsicht übers richtige Leben zu spät, *post festum*, wie es Hegel den Gestalten der Philosophie zuschrieb. Aber es weigert sich, das gesellschaftlich Vorentschiedene zu kodifizieren. So wird in der merkwürdigen Wissenschaft vom Geschlechterverhältnis, die es erzählend expliziert, noch einmal das dialektische und naturphilosophisch-spekulative Element Hegels und Schellings spürbar, – das Konzentrat von Kräften, die sechs, sieben Jahrzehnte vor Keller ebenfalls an der praktisch-politischen Entfaltung gehindert waren. Dies Konzentrat gesellschaftlicher Erfahrungen und Hoffnungen wird nur fruchtbar, wenn der Verlockung zum Wörtlichnehmen und Nachahmen der Haltungen von Reinhart und Lucie widerstanden wird. Denn das Gelingen im *Sinngedicht* ist Schein; es findet dort statt, wonach Marx Worten „die Sphäre, in welcher der Mensch als Gemeinwesen verhält, unter die Sphäre, in welcher er sich als Teilwesen verhält, degradiert, endlich nicht der Mensch als citoyen, sondern der Mensch als bourgeois für den eigentlichen und wahren Menschen genommen wird.“²²⁰

„Denn es ist die Intelligenz selbst, welche durch alle Labyrinth und Krümmungen der organischen Natur hindurch sich selbst als produktiv zurückzustrahlen sucht.“

F. W. J. Schelling²²¹

„Die Mängel des abstrakt naturwissenschaftlichen Materialismus, der den geschichtlichen Prozeß ausschließt, ersieht man schon aus den abstrakten und ideologischen Vorstellungen seiner Wortführer, sobald sie sich über ihre Spezialität hinauswagen.“

Karl Marx²²²

II. Wissenschaft des *Sinngedichts*

Licht und Labyrinth – Metaphern der empirischen Methode

Nicht nur als Kristallograph ist Reinhart Empiriker. Er ist es auch als Ausbrecher, Reisender, schließlich als Liebhaber. Das *Sinngedicht* enthält einen veränderten Begriff der Empirie. Es bricht gleich anfangs mit der Auffassung, daß Wissenschaft möglich sei, wo ein starres Subjekt dem Objekt gegenübersteht. Ist der Experimentator einer, so verwandelt er sich durch das Experiment. Er tut dies selbst dort, wo er vom Objekt unberührt, es kalt zu beherrschen wähnt. Wie die Fragen, so sind die Antworten des Objekts beschaffen. Spannt er den Lichtstrahl „auf die Tortur“, so verdirbt ihm der Lichtstrahl die Augen. Gerade die starre Versuchsanordnung, die das Phänomen reduziert, indem das Subjekt nur nach Kalkulierbarkeit und Quantität des Objekts fragt, läßt Veränderungen am Subjekt entstehen. Diese sind so scharf und tief, daß sie sich der Kontrolle des Experimentators zu entziehen drohen. – Reinhart mißachtet die Warnung nicht und macht sich auf die Suche nach Erfahrungen, nicht-reduzierten, die ihn unverletzt lassen, ja ihn heilen und bereichern. Seine Forschungsreise erspart ihm zwar gar nichts – er gerät in ein Duell – doch sie verändert ihn in einer Weise, die letztlich der Kontrolle nicht entzogen ist. Reinhart sprengt sein Gehäuse, die „Studierstube eines Doktor Faustes, aber durchaus ins Moderne, Bequeme und zierliche übersetzt“ (XI,1) und seine Fahrt, so zielstrebig sie begonnen wird, so wenig sie mit dem Eigenwillen der Forschungsobjekte rechnet, – es dauert eine Weile bis der Naturwissenschaftler begreift – endet damit, daß er sich merklich verstrickt und in allerhand Unbequemlichkeiten gebracht sieht. Bedenklich wird ihm die Doppelung von Zielstrebigkeit – der eigenen – und sich Anbequememüssen – einem Fremden – auf jener Irrfahrt, die ihn plump-zerstörerisch und doch ängstlich-folgsam die verschlungenen Pfade von Lucies Gartenkunstwerk entlangführt:

Er fand bald diesen Seitenpfad; es war aber wirklich ein schalkhafter; denn kaum hatte er ihn betreten, so verlor er sich in einem Netze von Holzwegen und ausgetrockneten Bachbetten, bald auf und ab, bald in düsterer Tannennacht, bald unter dichtem Buschwerke. ... Aber unvermerkt entwirrte sich zugleich das Wirrsal in ersichtlich künstliche Anlagen, ... da er aber durchaus nicht wußte, wo er war, und nirgends einen Überblick gewinnen konnte, mußte er nun auch befürchten, als ein Eindringling und

Parkverwüster zum Vorschein zu kommen. Das Pferd riß unbarmherzig mit seinen Hufen den fein geharkten Boden, zertrat Gras und wohlgepflegte Waldblumen und zerstörte die Rasenstufen, die über kleine Hügel führten. Indem er sich sehnte, der traumhaften Verwirrung zu entrinnen, fürchtete er zugleich das Ende und verwünschte die Stunde, die ihn in solche Not gebracht.

... Gern hätte er sich über Garten und Zaun mit einem Satze hinweggeholfen; da dies aber nicht möglich war, so ritt er mit dem Mute der Verzweiflung und trotzig, ohne abzusteigen, zwischen den Zierbeeten durch, die Schneckenlinien verfolgend, deren weißen Sand der Gaul lustig stäuben ließ. (XI,24)

Lucies Anlage, der „Vexierwald“, (XI,239) ist ein Labyrinth. Das Labyrinth, im Renaissancegarten wie im französischen Garten beliebt, war in der Antike als Abwehranlage gegen böse und vorwitzige Geister gedacht, von denen man zu wissen glaubte, daß sie sich, wie das Licht, mit Vorliebe in gerader Richtung fortbewegten und krumme Wege haßten.²²³ In Goethes *Faust* ist der Erfahrungsweg des Bewußtseins ein Irrweg, so gut wie in Hegels *Phänomenologie* eine „Odyssee des Geistes“. Und Bildung, obwohl mit Siebenmeilenstiefeln des Begriffs ausgerüstet, ist nicht der königliche Weg zur Wissenschaft, sondern ein Rudiment des alten Irrwegs, der, zielstrebig durchs immer wieder anders Falsche, endlich doch ins Ziel führt. Der Orientierungssinn in diesem Labyrinth ist die Divination. Reinhart besitzt die Gabe, ein Buch aufzuschlagen und gleich glücklich zu finden: das Logausche Sinngedicht, das sich zu seinem Reiseführer aufwirft. (XI,3) In den Gesprächen und Erzählungen, ja schon bei der ersten Begegnung von Reinhart und Lucie erscheint die Labyrinthssituation als sonderbare Einheit von zentripetaler und peripherer Bewegung wieder. So passieren Fehlleistungen, die gleich aufs Ziel los wollen und dabei den allerverkehrtesten Weg einschlagen: Statt einer Botschaft, die ihn empfiehlt, überreicht Reinhart Lucie den Zettel, auf den er das Sinngedicht Logaus geschrieben hat. Um Nachsicht stammelnd muß er ihn wieder zurückfordern. (XI,28) Und noch nach geraumer Zeit „berichtete er mit der unklugen Aufrichtigkeit, welche ihn seit seiner Ankunft plagte, den vollständigen Hergang und die Beschaffenheit seines Ausflugs“. (XI,40) Doch alle Zielstrebigkeit, alle „zentripetalen“ Fehlleistungen und aller Geständniszwang nützen ihm nichts. Der richtige Weg bleibt ihm verschlossen. Und noch dort, wo er plötzlich in seiner ganzen Taktlosigkeit vor sich selbst auftaucht, steht er falsch vor sich, vor seinem Spiegelbild gleichsam. Er muß den Rückweg einschlagen, „ernst wie ein Afrikareisender“. Der aufklärerische Geist, den Lucie in ihren „Vexierwald“ gefangen hat, muß sich die geradlinige Ausbreitung abgewöhnen und das Tasten erlernen. Das Experiment gelingt überraschend. Auftauchend stellt sich das Resultat ein, als Anamnese, Ausgang aus dem Labyrinth ans Licht.

Das tastende Verfahren, das die Dinge als Qualitäten „begreift“, das sich den Windungen der Sache anvertraut, mit der Hoffnung auf Anamnese, war nicht nur eines der spekulativen Wissenschaft. Am Beginn der bürgerlichen Naturwissenschaft war es eins mit der Empirie. Doch diese tastende Empirie hat abdanken müssen. „Das bürgerliche Denken insgesamt hat sich von den Stoffen, von denen es handelt, entfernt. ... Dem entspricht ein nicht nur von den Menschen, sondern auch von den Dingen entfremdeter Kalkül, ein zu jedem Inhalt gleichgültiger. So bereitet²²⁴ sich ein nicht-organischer, ein entqualifizierender Sinn schon seit

dem Ende der ursprünglichen Akkumulation des Kapitals, also seit konzentrierter Warenerzeugung und entsprechendem Ware-Denken. Vom siebzehnten Jahrhundert an verschwinden die qualitativen Naturbegriffe, wie sie Giordano Bruno, stellenweise selbst Bacon noch gepflegt hatten. Galilei, Descartes, Kant sind in dem Gedanken vereint: nur was mathematisch erzeugt ist, ist erkennbar, nur was mechanisch begriffen ist, ist wissenschaftlich verstanden.²²⁵ „Schon viele Tage stand Reinhart vor der Maschine, guckte durch eine Röhre, den Rechenstift in der Hand, und schrieb Zahlen auf Zahlen.“ (XI,2)

Die Abdankung der qualitativen Naturbegriffe vollzog sich selbst noch im 19. Jahrhundert gegen viele Widerstände. Das „große Schauspiel ... welches den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen scheint, wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was“, (XI,4) forderte in der *Farbenlehre* Goethes Protest heraus.²²⁶ Und lange genug gab es „Rückfälle“, selbst solche bedeutender Naturwissenschaftler. So hat sich G. Th. Fechner gegen jene Reduktion des Sinnlichen verwahrt und seine Augen, die er sich bei der Arbeit verdarb, auf Moralisches, Schöngeistiges hingewendet, welches er darum nicht weniger empirisch verfolgte. Nicht ohne Grund fragt Essel, ob Fechners Person und Geschichte nicht ein Vorbild für den Reinhart des *Sinngedichts* war.²²⁷

Im *Grünen Heinrich* regredierte Keller, um eine kosmologische Spekulation zu retten, auf die monadologische Stufe der Identitätsphilosophie.²²⁸ Spuren einer ähnlichen Rückzugstaktik finden sich im *Sinngedicht*. Reinhart sollte Empiriker und Naturphilosoph bleiben und nicht etwa zum enttäuschten Skeptiker werden. Das konnte aber nur geschehen durch ironische Regression auf eine längst überwundene Gestalt der Naturwissenschaft: die Alchymie. „Ich habe“, rechtfertigt sich Reinhart vor Lucie „in einem alten ehrlichen Volksarzneibuche gelesen: kranke Augen sind zu stärken und gesunden durch fleißiges Anschauen schöner Weibsbilder, auch durch öfteres Ausschütten und Betrachten eines Beutels voll neuer Goldstücke!“ (XI,40) Aber wichtiger ist, daß Alchymie und vor allem die alchymische Heilkunde, die Iatrochemie, eine Wissenschaft war, die die Veränderung des Forschers vor dem Objekt nicht nur erkannte, sondern als Ritual forderte: „Der Schüler mußte sich selbst erst läutern, bevor er draußen dergleichen anfang. Auch wo der Antrieb, Gold zu machen, noch so nüchtern und geschäftlich war, sollte der Goldacker andächtig bearbeitet werden. Sonst, wurde gesagt (und hierin sind sich alle Schriften einig), darf kein Adept angenommen, noch weniger darf ihm ein Stück aus der Kunst „verraten“ werden. Oft wurden Fasten, sexuelle Enthaltbarkeit und andere feierliche Überweisungen verlangt; dadurch kam der Schüler jedenfalls in einen nicht alltäglichen, in einen gläubig-geduldigen Zustand. Und es blieb, bei einem Geschäft, das ohnehin kein Ende nehmen konnte, allemal die Möglichkeit, den Mißerfolg auf die eigene Unreinheit, auf die mangelhafte innere Bereitung zurückzuführen. ... Einige Vorschriften, diese ‚Imagination‘ betreffend, wirken, als ob gerade das ganze leidenschaftliche Willenssubjekt in die Natur einzusteigen habe, mit deren eigenem Innern oder Quellpunkt, wie durch einen unterirdischen Gang, „sympathetisch“ verbunden. Psychische, religiöse und Naturkategorien haben sich in der Alchymie häufig genauso verschlungen wie in den gleichzeitigen Kosmologien des Paracelsus und Böhmes. Dieser Zustand ist naturwissenschaftlich kaum mehr nacherfahrbar, wo gerade die

Unabhängigkeit vom erlebenden und auffassenden Subjekt als Kriterium der Erkenntnis gilt.“²²⁹

Logaus Sinngedicht erinnert an eine alchymistische Formel:

Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß eine weiße Galatée, sie wird errötend lachen,

eine Formel, aus der sich freilich viel herauslesen läßt, aus der auch schon so viel herausgelesen worden ist, daß es nicht darauf ankommt, wenn wir in ihr auch die Befreiung der Gold-Entelechie aus dem flüssigen, täuschenden Quecksilber durch den „roten Leu“, die „rote Tinktur“ erblicken.²³⁰ Wesentlicher ist der Heilungsprozeß, den die Logausche Formel ins Spiel setzt. Wenn das *Sinngedicht*, die Beschreibung eines Experiments ist, so nicht eines modernen naturwissenschaftlichen, sondern eines alchymistischen, iatrochemischen:²³¹ was äußerer Vorgang ist, bleibt nicht äußerlich, greift nach innen und befreit etwas, das allein nicht zu sich selbst kommt. Preisendanz weist darauf hin, daß das Experiment, das Hildeburg mit ihren beiden Verehrern veranstaltet,²³² – sie prüft deren Reaktion auf Spuk-Erscheinungen, das Gespenst ist sie selbst – , keine oberflächliches Entscheidungsspiel ist, vielmehr dazu dient „ihre ‚geheimsten Wünsche‘, eine Liebe, die sich vor sich selbst verhehlt zur Sprache zu bringen und offenbar zu machen“.²³³ Außen als Abdruck des Innen bedeutet: Vergegenständlichung der Gedanken und Neigungen statt Psychologie. Das ist ein Moment der Erzähltechnik des *Sinngedichts* selbst. So treffen Lucie und Reinhart auf ihrem Spaziergang einen „Eichbaum, der eine schlanke Buche in seinen knorrigen Armen hielt“. (XI,374) „Diese Schilderungen“, meint Petriconi, „sind gewissermaßen eine Maske, die der ... Autor seinen Personen vorhält und in deren Schutz sie nur äußern dürfen, was die bürgerliche *bienséance*, wie Keller sie auffaßt, ihnen sonst zu tun und sagen verbietet.“²³⁴ Es wird also optisch vergegenständlicht, was als Inneres sonst nur hörbar ist; oder besser: das Sehen wird zu einem Vernehmen, die Schrift wird zur Sprache, das Auge zum Ohr. Blumenberg hat die Einschränkung des Beweiskräftigen auf Optisches, und den Bedeutungsverlust des Auditiven als einen der wichtigsten Züge moderner Wissenschaftsentwicklung geschildert.²³⁵ Messen und Sehen gehen zusammen; wer nur hört, kann nichts vorweisen.²³⁶ Mit der Ausschaltung des Auditiven – ihr gesellschaftlicher Sinn lag im Bruch mit der als Tradition verkörperten Autorität – verändert sich das Verhältnis zur Geschichte. Das Hören im Sehen, der physiognomische Blick, der in den Gegenständen Geschichte am Werk sieht, wird suspekt. Geschichte taugt nicht mehr als Medium der Erfahrung. Die qualitative Naturphilosophie war Geschichte, Heilsgeschichte der Natur. Fechner klagt darüber, daß es kein Sinnesorgan gibt, um das zu erfassen, „was Millionen gestorbener Menschen geschaffen, gehandelt, gedacht haben“, obwohl es doch fortwirke und andere Millionen zu einem großen Ziele treibe, „das sie selbst nicht kennen“.²³⁷ Die „Erholung“ von Reinharts Augen bedeutet nicht zuletzt, daß er ihnen die Fähigkeit zurückerwirbt, Geschichte zu vernehmen. Die gute Gesellschaft, in die er gerät, hilft ihm dazu, ein anderer Empiriker zu werden: durch das Erzählen und Anhören guter Geschichten. Der naturwissenschaftliche Evolutionismus des 19. Jahrhunderts führt zum philiströsen Geschichtsbild der fortschreitenden Veredelung. Doch hinter der Veredelung steht unausgesprochen die Nivellierung und das zweideutige Vergessen.²³⁸ Außerhalb seiner biologischen Spezialität ist dieser Evolutionismus nicht aufklärerisches, sondern mythisches

Denken. Theoretisches Ungenügen an seiner Kurzschlüssigkeit, die Newtons Gehirn zur höchsten Erscheinungsform der Materie macht, und Angst vor dem Sinnverlust im Stoffwechselkreislauf führt die bürgerliche Philosophie auf dualistische Substanzentrennung zurück. Zwar nicht mehr auf eigentliche Substanzen im Sinne der neuzeitlichen Metaphysik: an die Stelle von Geist/Materie, *res cogitans/res extensa* tritt Kraft/Stoff oder Kraft und Stoff/Bewußtsein. Friedrich Albert Lange, ein Neukantianer mit Sympathien für den dogmatischen mechanischen Materialismus – er schrieb eine Geschichte des Materialismus – , formuliert diese Rückbildung so: „Das Bewußtsein läßt sich aus stofflichen Bewegungen nicht erklären. Wie bündig auch dargetan wird, daß es von stofflichen Vorgängen durchaus abhängig ist, das Verhältnis der äußeren Bewegung zur Empfindung bleibt unfaßbar und enthüllt einen umso grelleren Widerspruch, je näher man es beleuchtet.“²³⁹. Wie den Cartesianischen Physikern, so wird den modernen Naturwissenschaftlern, sofern operationelles Denken die Philosophie bei ihnen noch nicht gänzlich verdrängte, der physische Influx, das *connubium animae et corporis* zum Problem.²⁴⁰ Damit auch das, was bei Cabanis « rapport du physique et du morale de l’homme » heißt. Reinhart macht keine Ausnahme:

Die moralischen Dinge, pflegte er zu sagen, flattern ohnehin gegenwärtig wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling in der Luft; aber der Faden an dem sie flattern, ist gut angebunden und sie werden uns nicht entwischen, wenn sie auch immerfort die größte Lust bezeigen, sich unsichtbar zu machen. Jetzt aber war es ihm, wie gesagt, unbehaglich zu Mut geworden; in der Besorgnis um seine Augen stellte er sich alle die guten Dinge vor, welche man mittels derselben sehen könne, und unvermerkt mischte sich darunter die menschliche Gestalt, und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören läßt. (XI,4)

Wie Essel bemerkte, stellt Logaus Epigramm für den Naturwissenschaftler ein Gleichnis des *influxus physicus* dar. Preisendanz schreibt dazu: „Lachen und Erröten sind Momente der moralischen Welt, zu gleich aber ist das Lachen doch eine muskulär, nervös und innersekretorisch gesteuerte körperliche Bewegung, ist das Erröten ein dem ... Nervensystem unterworfenem ... Prozeß. Daß beide Phänomene gerade Darwin in seinem Werk, *The Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872, deutsch im selben Jahr) wegen dieses Doppelaspektes besonders interessiert haben, sei nur am Rande vermerkt.“²⁴¹ Als moderner Naturwissenschaftler zieht Reinhart also aus, um den physischen Influx auf die Liebe zu entdecken – wo bleibt nun der Alchymist? Wo bleibt Logaus alchymistisch-praktische Formel für glückliche Liebe?

Idiosynkrasie und Sympathie als Momente des Erkennens

Erröten und Lachen sind „Ausdrucksweisen, über die man nicht verfügen kann, denen man unterworfen und ausgeliefert ist.“²⁴² Preisendanz’ Bemerkung führt auf eine Spur, vor allem in ihrer Formulierung „unterworfen und ausgeliefert“. Art und vor allem gesellschaftliche Bewertung der subjekt-entzogenen Regungen verändert sich in der Geschichte der Zivilisation. Erröten ist heute, anders als zu Kellers Zeit, in der Gesellschaft verpönt. Die Umwelt reagiert

auf Unwillkürliches, auf verstockte Besonderheit des Naturells überhaupt, mit der Entwicklung von Idiosynkrasien: „Als natürlich gilt das Allgemeine, das, was sich in die Zweckzusammenhänge der Gesellschaft einfügt. Natur aber, die sich nicht durch die Kanäle begrifflicher Ordnung zum Zweckvollen geläutert hat, der schrille Laut des Griffels auf Schiefer, der durch und durch geht ... der Schweiß, der auf der Stirn des Beflissenen sichtbar wird; was immer nicht ganz mitgekommen ist oder die Verbote verletzt, in denen der Fortschritt der Jahrhunderte sich sedimentiert, wirkt penetrant und fordert zwangshaften Abscheu heraus“.²⁴³ Zu idiosynkratischen Reaktionen führt auch das Gähnen, – jene „trost-, hoffnungs- und rücksichtslose(n) Weltuntergangsseufzer oder Gestöhne, womit manche Leute, in der behaglichsten Meinung von der Welt, die gesunden Nerven erschüttern und die frohesten Gemüter einzuschüchtern verstehen“. (XI,52) Es wird dem törichten Bräutigam Anlaß, seine Verlobung mit der törichten Jungfrau Salome aufzulösen. Dem Erzähler aber wird das Gähnen zum bedeutsamen Zeichen, mahnt an das jähe Nichts, den Hunger der abgründig langweiligen Personen. Keller kennt die Verführbarkeit der physiognomischen Phantasie. Er hat sie dargestellt in der politischen Gereiztheit jener, die leidend, sich über die gesellschaftlichen Ursachen ihres Leidens unklar sind: als aggressive Fixierung auf physische Besonderheit, als Projektion schließlich, die ihre Zielscheibe scheinbar willkürlich wählt, dabei aber doch auf älteste Schwachpunkte der menschlichen Gestalt recurriert.²⁴⁴ Einer dieser Punkte, bekannt durch Lavaters Lehre, berühmter noch durch Lichtenbergs Verspottung, ist die Nase, „das physiognomische *principium individuationis*, ein Schriftzeichen gleichsam, das dem Einzelnen den besonderen Charakter ins Gesicht schreibt“.²⁴⁵ Daß Keller der Verlockung, aus ihr Bedeutung heraus zu lesen, nicht widerstehen kann, zeigt ihn auch einmal als Physiognomiker minderer Sorte. Selbst dort, wo die entflammte physiognomische Phantasie sich in ihren Gegenstand ein wenig verliebt, bleibt Idiosynkratisches im Hintergrund. Da ist die Pfarrerstochter, die Reinhart trifft:

... deren längliche Nase gleich einem ernsten Zeiger andächtig zur Erde wies, wohin auch der bescheidene Blick fortwährend ihr folgte. ... Sie trug ein himmelblau seidenes Kleidchen, das knapp genug einen rundlichen Busen umspannte, auf welchen die liebe ernsthafte Nase immerfort hinabzeigte. Auch hatte sie zwei goldene Löcklein entfesselt und eine schneeweiße Küchenschürze umgebunden; und sie setzte einen Pudding so sorgfältig auf dem Tisch, wie wenn sie die Weltkugel hielte. Dabei duftete sie angenehm nach würzigem Kuchen, den sie eben gebacken hatte. (XI, 12,14)

Idiosynkratisch reagierend trifft Hebbel in einem Epigramm „An die Realisten“ genau den Charakter der Idiosynkrasie: „Wahrheit wollt ihr; ich auch! Doch mir genügt es die Träne / Aufzufangen, indes Boz (Dickens) ihr den Schnupfen gesellt. / Leugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig, / Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur.“²⁴⁶ Das paßt auf Keller. In „Kleider machen Leute“ wird das Mädchen nach der schrecklichen Entlarvung ihres Grafen zuerst weinend, dann sich resolut schneuzend vorgestellt. (VIII,49 f.) Beschreibungen dieser Art gelten als Paradigmen für Kellers Humor.²⁴⁷ Sie sind in Wirklichkeit Abfallprodukte seiner dichterischen Einbildungskraft; als solche freilich auch, wie die blau übertünchte, erwachende und wandernde Wanze in den „Drei gerechten Kammachern“,

(VII,294) Konstituentien dieser Einbildungskraft: Wegzeichen ihrer Emanzipation aus Bedeutungszwängen zur Freiheit der Bedeutungen. Reinhart ist auf diesem Weg weiter fortgeschritten. Wie Ferdinand Lys, der Maler im *Grünen Heinrich*, entwickelt er eine Theorie vom Auge als dem „Urheber und Erhalter oder Vernichter der Liebe“. Auf den heftigen Vorwurf der Untreue, den der grüne Heinrich äußert, entgegnet er: „ich kann mir vornehmen, treu zu sein, das Auge nimmt sich nichts vor, das gehorcht der Kette der ewigen Naturgesetze.“ (V,274) Eine Theorie, deren Konsequenz, ausgesprochen von Reinhart, Lucies Zustimmung keineswegs findet:

„Aber die Schönheit geben Sie also nicht so leicht preis wie den Verstand?“

„Die Schönheit?“ sagte er. „Das ist nicht das richtige Wort, das hier zu brauchen ist. Was ich als die erste und letzte Hauptsache in den bewußten Angelegenheiten betrachte, ist ein gründliches persönliches Wohlgefallen, nämlich daß das Gesicht des einen dem andern ausnehmend gefalle. Findet dies Phänomen statt, so kann man Berge versetzen und jedes Verhältnis wird dadurch möglich gemacht.“ (XI,57)

Lucie macht sich einen Spaß daraus, diese Beobachtung, die mit dem Gestus des Hochbedeutsamen vorgetragen wird, in richtige Proportionen zu rücken: es sei, wendet sie ein, damit nur soviel gesagt, als „daß ein wenig Verliebtheit beim Abschluß eines Ehebündnisses nicht gerade etwas schade!“ (XI,57) Reinhart läßt sich die Verkleinerung indessen nicht gefallen:

„Zur Verliebtheit genügt oft das einseitige Wirken der Einbildungskraft, irgendeine Täuschung, ja es sind schon Leute verliebt gewesen, ohne den Gegenstand der Neigung gesehen zu haben. Was ich hingegen meine, muß gerade gesehen und kann nicht durch die Einbildungskraft verschönert werden, sondern muß dieselbe jedesmal beim Sehen übertreffen. Mag man es schon jahrelang täglich und stündlich gesehen haben, so soll es bei jedem Augenblick wieder neu erscheinen, kurz, das Gesicht ist das Aushängeschild des körperlichen wie des geistigen Menschen; es kann auf die Länge doch nicht trügen, wird schließlich immer wieder gefallen und, wenn auch mit Sturm und Not, ein Paar zusammenhalten.“ (XI,57 f.)

Lucie verhält sich Reinharts einleuchtenden Worten gegenüber ungerecht. Sie verkleinert oder übertreibt. Aber dieser Ungerechtigkeit der Überinterpretation gelingt es schließlich doch, tiefer in das scheinbar unauflösliche, als Naturgesetz gepriesene „Phänomen“ einzudringen. In seinem Kern ist es nichts anderes, als eine verkehrte Idiosynkrasie. Die Affekte, die das Subjekt ans unaufgelöste So-Sein des Objekts binden, sind umgeschlagen. Aus der Antipathie wurde Sympathie, der es aber schwerlich gelungen ist, einen antipathischen Rest, etwas wie Verachtung für das Objekt abzubauen:

„Dem Anscheine nach haben Sie immer noch nichts Außerordentliches gesagt ... doch fange ich an, zu merken, daß es sich um gewisse kennerhafte Sachlichkeiten handelt; das gefallende Gesicht wird zum Merkmal des Käufers, der auf den Sklavenmarkt geht und die Veredlungsfähigkeit der Ware prüft, oder ist's nicht so?“

„Ein Gran dieser böswilligen Auslegung könnte mit der Wahrheit in gehöriger Entfernung zusammentreffen“ (XI,58 f.)

Zu Reinharts Prüfungsaufgaben gehört es, das Kurzschlüssige dieser Theorie, hinter dem sich die autoritär-jovialen Ansichten verbergen, bewußt zu machen und aufzulösen. Er täuscht sich über die Distanz des „Phänomens“ zur fortgeschritteneren Neigung. Er täuscht sich über die Gefahren der Vergaffung, die Don Correa bei seinem ersten Abenteuer fast zum Verhängnis wird. Der Trug verschwindet erst, wo der Physiognomiker seiner selbst innewird, durch Einsicht, die im verstockt Partikularen den Abdruck von Geschichte, materialisierter, geschrumpfter Geschichte gewahrt. Nach W. F. Haug ließe sich das idiosynkratische Verfahren „auf die kürzeste Formel gebracht, übersetzen mit Bedeutungszwang. Denn Idiosynkrasie zwingt ein vielfach vermittelt Historisches als Resultat in scheinbarer Einfachheit zusammen. Sie ist der vorgeblich leere Hut des Magiers, aus dem dann doch das Kaninchen entspringt“.²⁴⁸

Den Weg zur historischen Lösung des „Phänomens“ schlägt Reinhart erzählend in „Don Correa“ ein. Preisendanz nennt die Afrikanerin nur mit halbem Recht geschichtslos.²⁴⁹ Sie hat Geschichte, die sich freilich nur in ihrem Gang und ihrer Gestalt bekundet: „Ihre angeborene schlanke und gerade Körperhaltung war so edel, daß Don Correa, als ein gelehrter Geistlicher unter den Gästen ihn flüsternd anerbote, einen Stammbaum zu verfassen und ihre Abkunft auf die Königin von Saba zurückzuführen, stolz auf ihre Haltung hinwies und sagte, es sei nicht nötig.“ (XI,312) Unklar bleibt hier, ob die Antwort des portugiesischen Granden die echt bürgerlich aufklärerische ist, die sich gegen die Legitimation des Individuums durch die Geschlechterkette verwahrt; die gegen die Abstammung den Naturadel ausspielt und die „Substanz“ – die Macht des in sich selbst vermittelten Begriffs: Natur als Reflex der bürgerlichen Gesellschaft – zum tragenden Grund der Individualität erhebt. Oder ob Don Correa, romantisch-bürgerlich, die edle, archaische Abstammung anerkennt, aber Titel und Verbriefung zurückweist, sich auf intuitive Anschauung berufend. Im ersten Falle wäre der Naturbegriff ähnlich ungeschichtlich wie das bloße, mythische Genealogisieren.²⁵⁰ Er zielte auf das, was sich gegen den genealogischen Gestaltenwechsel identisch durchgehalten hat, homogene, begrifflich – eine „gesunde“ Natur. Die Krankheit solcher gesunden Natur, die Hinfälligkeit solchen Naturadels hat Regines Geschichte dargetan. Im andern Falle wäre Don Correa ein Vorfahre und Herold des romantisierenden Altenauers und seines geschichtlichen, aber gefährlichen Naturbegriffs. Er schwebt ja auch in der Gefahr, durch unreflektierte Restaurations- und Veredelungsexperimente Vernichtung des zu Rettenden heraufzubeschwören. Was das am wenigsten gleiche Paar des *Sinngedichts* rettet, ist ein minimaler Unterschied. Der besondere Ausdruck, den Don Correa bei der ersten Begegnung an der jungen Frau wahrnimmt und der ihn ergreift, ist Natur. Nicht aber deren Widerstandskraft gegen die Zeit, sondern Natursprache, materialisierte Zeit: Spur des Leidweges der Geschöpfe.

Das arme Weib erriet den Sinn dieses Befehles und richtete sich empor; doch waren ihre Glieder von der unnatürlichen Lage erstarrt und der Atem beengt; sie schwankte im Aufstehen und wußte sich nicht recht zu helfen, so daß Don Correa ihr die Hand reichen und sie einen Augenblick halten mußte, um sie vor dem Umfallen zu schützen. ... Verwundert über die vornehme Anmut der ganzen Erscheinung, legte er die Hand unter ihr kurzes Kinn und drückte es sanft in die Höhe, so daß sie den Kopf zurückbiegen und ihn mit den mandelförmigen großen Augen ansehen mußte. Da sah er sowohl in diesen dunklen Augen als auf den kirsch-roten Munde die stumme Klage und Trauer der

leidenden Natur, die immer das Herz des Menschen rührt, während ihre triumphierenden Schrecken es nicht bezwingen können. (XI,285)

Die Erinnerung an den Naturschrecken gehört so notwendig zu diesem Bild, wie der Gedanke an Seesturm und Schiffbruch in die Szene, da Regine Altenauer anfleht. Daß Don Correa, „obgleich gegen Sklaven und farbige Menschen gleichgültig und verhärtet wie die ganze gebleichte Welt“ (XI,284) sich vom Ausdruck des Flehens nicht zur Stärke und Gewalt provozieren läßt, dies stellt der Erzähler als Keim seiner Humanität dar. Die sympathetische Reaktion ist zwar auch einem von Objekt aus gehenden Bedeutungszwang verhaftet, ist mimetisch, „irrational“. Don Correa vergißt die schlechten Erfahrungen, die er machte, läßt die Reflexion ausfallen und folgt einer „Eingebung“. (XI,285) Doch die rationale, historische Auflösung des „Phänomens“ setzt voraus, daß es überhaupt stattfindet: daß das verschüttete mimetische Vermögen des Subjekts nicht gebrochen ist. Nur dort, wo das Subjekt nicht unter dem Zwang steht, – auch er ist „Bedeutungszwang“, phylogenetisch wohl älter –, die Gebärde der Schwäche und der Trauer zu hassen und mit der Demonstration von Gewalt zu beantworten, kann solche historische Reflexion überhaupt ins Spiel gesetzt werden. Gerade im distanzierenden Wahrnehmungsvorgang des Sehens, muß das Hören erhalten geblieben sein. Die Übersetzung der mimetischen Reaktion allein ist fähig, den Bedeutungszwang zu lösen. – Reinharts Entdeckung des „Phänomens“ erhält so von der Logik der Erzählung ein eingeschränktes Recht zugestanden, gegen Lucies „Entlarvung“.

Lucies Sicherheit und Ausgeglichenheit gründet in der Arbeit zur Geheimhaltung eines Zwiespaltes, der aus Verletzung und Schwäche hervorgegangen ist. Reinhart durchschaut diese Sicherheit und läßt sich anfangs zu auftrumpfendem Gebaren hinreißen. Erst wo Lucie Anhaltspunkte dafür besitzt, daß Reinhart sich dieses Verhaltensmechanismus bewußt geworden ist und an seiner Korrektur arbeitet, kann sie ihre Schwäche aufdecken und ihre Geschichte erzählen. Und Reinhart hat bei seiner Rückkehr, was aus Don Correas zweitem Abenteuer allenfalls zu lernen war, nicht vergessen. Er schaudert kaum merklich mehr zurück, als Lucie ihren Zwiespalt verrät.

„Ein Religionswechsel ist in dies scheinbar ruhige Leben gefallen; was mag damit alles zusammenhängen!“ sprach es sogleich in seinem Innern, und er blickte zu der unweit von ihm stehenden Lucie mit der Überraschung empor, mit welcher man sonst in einen unvermuteten Abgrund hinabschaut. Sein Gesicht zeigte sogar einen etwas bekümmerten Ausdruck; es malten sich darin Mitleid und Sorge eines Menschen, den keineswegs gleichgültig ist, was ohne sein Wissen geschah, als ob es ihn nichts angehe. (XI,346)

Gar nicht als „Antithese“, sondern als vor beflissenem Mißverständnis warnenden Nachtrag zu „Don Correa“ erzählt Lucie die Geschichte von den „Berlocken“. (Wenn man das *Sinngedicht* sich szenisch vergegenwärtigt, so sind beider Novellen nicht gegeneinander gesprochen, sondern mit anfangs leichter, am Schluß sehr starker Wendung zum Publikum. Im *Sinngedicht* steckt ein Stück episches Theater.²⁵¹ Herrn Thibaults, des Helden Anschauungen von der „edlen Wilden“ sind durchgängig bürgerlich-aufklärerisch und ebenso fetischistisch wie sein Berlocken sammelndes Liebesleben. Rousseaus Naturpathos und der 4. August 1789 in der Französischen Nationalversammlung hemmten nicht den Lauf der Kolonialisierung. Die Bewunderung für den

„edlen Wilden“ war nur die andere Seite der Schrecken, die man den Wilden in den Kolonien bereitete. Sie diente mindestens der Verschleierung kolonialer Gewalt. Als Trophäe will Thibault das Indianermädchen nach Frankreich bringen. Er verspricht sich viel von der Aufmerksamkeit, die sie in den Salons erregen wird. Lucies Scharfblick für den Hintergrund solcher Veredelungsexperimente läßt sie die Erzählung so einrichten, daß am Ende Thibault betrogen wird. Was die Gestalt Zambo-Marias verklärt, ist nicht so sehr das antizivilisatorische Pathos Rousseaus, als ältere theologische, von der Romantik wiederaufgenommene Theorien über die Wilden, „denen zufolge die sogenannten ‚Primitiven‘ nichts sind als eine abgesunkene Spezies des ursprünglich integren Menschenwesens oder – vorsichtiger gesagt – verkommene Nachfahren hoher Kulturepochen.“²⁵² Vor der Gefahr der Instrumentalisierung für kolonialistische Zwecke, der kompensatorischen Verhimmelung real ausgebeuteter und vernichteter Völker, ist auch diese Theorie nicht gefeit. Doch hebt sie sich bei Keller hell ab vom Hintergrund der Vorstellungen über die Wilden, vor allem die Afrikaner, wie sie lange nach der Französischen Revolution das fortschreitende 19. Jahrhundert entwickelt. Um die Kolonialisierung des äquatorialen Afrikas zu rechtfertigen – als eine Art kultureller Mission der Weißen – breitete sich die Vorstellung vom anarchisch-unzivilisierten Leben der Afrikaner aus,²⁵³ und setzte sich an die Stelle der sehr viel älteren Erfahrung vom Gegenteil. Von wenigen Ausnahmen abgesehen herrschte die Ansicht, „man müsse alle erkennbaren Anzeichen von Zivilisation in Afrika auswärtigen Einflüssen zuschreiben. ‚Unzweifelhaft‘, so schrieb er (Sir Harry Johnston) im Jahre 1910, ‚hat der Einfluß der Portugiesen ... einige überraschende Entwicklungen im gesamten westafrikanischen Küstengebiet und im südlichen Kongobecken ausgelöst; es entstanden straff organisierte Königreiche, die ihrerseits wieder den Handel organisierten und belebten und die in ihrer Gesamtwirkung auf die Bevölkerung sicherlich weniger schrecklich waren als die Anarchie von Wilden und Kannibalen.‘ Aber die Königreiche in Kongogebiet gab es schon, bevor die Portugiesen eintrafen; die Portugiesen dagegen waren weit davon entfernt, die Gründung dieser Königreiche zu veranlassen, im Gegenteil, sie haben die in Wirklichkeit zerstört.“²⁵⁴ Keller hat die Motive der Don Correa-Novelle aus den verschiedensten Quellen zusammengestückt. Die Geschichte des Helden scheint eine Montage aus den Lebensabrisse mindestens zweier portugiesischer Seefahrer gleichen Namens zu sein.²⁵⁵ Ob dies ein Indiz ist für besondere Skrupel des Autors gegenüber dem Don Correa-Stoff, ob er der anekdotischen Überlieferung aus der Konquistadorenzeit mißtraute; ob endlich solche Vorbehalte auf ein Wissen des Schweizer Autors vom geschichtlichen Unrecht der Kolonialisierung schließen lassen, sei dahin gestellt. Wohl erscheint der Konquistador für Augenblicke als ein Vertreter der Humanität. Doch hebt sich die Gestalt seiner afrikanischen Gegner scharf vom Afrika-Bild der imperialistischen Ideologie ab, vom Afrika als der schrecklichen Natur. Es wird entzerrt durch einen Blick, der vor der Natur nicht zurückschaudert, sondern in ihr Geschichte wahrnimmt. Das Wissen das dieser Blick enthält, diktiert den Barbaren nicht die Schuld zu für das Barbarische, das an ihnen begangen wurde. Es entspringt der geschärften politischen Wahrnehmungskraft des Schweizer Demokraten, der Annachinga entdämonisiert, indem er sie als staatskluge Frau zeigt, in einer Haltung, „von welcher manche große Frau des Okzidents hätte lernen können“. (XI,278) Nirgendwo heftet

sich in dieser Erzählung Skurriles, Antipathisches an die Besonderheit der Schwarzen und ihrer Einrichtungen. Selbst dort nicht, wo das Gehabe der Hof- und Feldregenmacher Annachingas den „Humor“ geradezu herausfordert. Eher sind an dieser Stelle die überlegenen Europäer Zielscheibe des Spotts:

Besonders gegen eine Anzahl Jesuiten, welche herbeigekommen waren, das Schauspiel mit anzusehen, richteten die schwarzen Hexenmeister ihre Verwünschungen, da sie dieselben als ihre Hauptfeinde und Brotneider ansahen; die Jesuiten aber widmeten ihnen die wissenschaftliche Aufmerksamkeit gebildeter Männer und lernten den törrichten Heiden ruhig ab, was zu lernen war. (XI,279)

„Davon“, schreiben Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung*, „ob der Inhalt der Idiosynkrasie zum Begriff erhoben, das Sinnlose seiner selbst innewird, hängt die Emanzipation der Gesellschaft vom Antisemitismus ab.“²⁵⁶ Das gilt für den Rassismus überhaupt und alle ferneren imperialistischen Ideologien. Die Geschichte der positivistischen Wissenschaft zeigt, daß, wer Magie idiosynkratisch perhorresziert, ihr fast schon verfallen ist. Dem interessiert aufs Hexenwerk gerichteten Blick wäre aber die Phantasie fürs Reale abzulernen. So wie bei Keller die Wissenschaft den Regenmachern zuschaut, so müßte sie sich heute selbst zuschauen, um sich als Magie zu erkennen. Als qualitativ neue Magie, deren vernichtende Verfügungsgewalt über das widerstrebende Objekt den alten Zaubermitteln überlegen ist, um soviel überlegen, als der Auftraggeber dieser Wissenschaft, das System des Neokolonialismus, den Barbarenkönigen oder den Auftraggebern der Jesuiten.

Das Thema Naturwissenschaft steht im *Sinngedicht* nicht allein für die positivistische des 19. Jahrhunderts, sondern ebenso für ihre Vorgeschichte; innerhalb dieser Vorgeschichte nicht nur für die Alchymie, sondern auch für Renaissance-Mechanistik; und innerhalb dieser Mechanistik nicht nur für die materialistische, die entdämonisierende Substanzenlehre in der Nachfolge von Demokrit, Epikur und Lukrez, sondern auch für die spiritualistische, die gerade das Gegenteil tut, den Mechanismus nämlich mit einem geheimen, gefährlichen Leben versieht. „Ja, die Mechanik selber“, schreibt Bloch, „hatte damals zuweilen noch einen eigenen Spuk, einen nicht einmal soweit hergeholten. Er schloß sich an den alten um die Uhr an, um dies merkwürdige, Leben vortäuschende Wesen, um die Turmuhr vor allem und ihre einsam finstere Beschäftigung. Um das Knacken und Rücken der Räder droben im Gehäuse, um das ganze mechanische Todesleben und seine Aura. So blicken uns Zahnräder, Übersetzungen, Flaschenzüge aus Holzschnitten dieser Zeit entgegen, alles natürlich, alles wie aus der Glockenstube, alles nicht geheuer. Sogar *L'Homme machine*, das materialistische Stichwort La Mettries, das um 1750 so gründlich zu entzaubern schien, zeitigte für die mannigfach ungleichzeitige Bizarrerie, die sich auch während der bürgerlichen Aufklärung erhielt, neuen Schauer, einen bis dahin sogar ungekannten. In ihm mischte sich ein Stück Golemsage mit dem Uhrengleichnis, von dem das Barock voll ist. ... Ein Nachklang davon ist in dem Taburettkrämer aus *Hoffmanns Erzählungen*: mit Barometer, Hygrometer, Brillen, wer durch sie blickt, sieht alles Tote als lebendig; erst recht in Doktor Spallanzani, dem Physiker, der Automaten heckt.“²⁵⁷ Die Vorstellung einer Materie „nach gnostisch-manichäischer Doktrin geschaffen, um der ‚Detartarisation‘ der Welt willen, bestimmt also, das Teuflische in sich zu

nehmen“²⁵⁸ erklärt einen Teil von Goethes Abneigung gegen den cimmerischen Spuk der Holbachschen mechanischen Natur, der auch seine Abneigung gegen das „bewaffnete“ Auge, Brille, Fernrohr, überhaupt Instrumente korrespondiert.²⁵⁹ Ein Rest davon ist im *Sinngedicht* zu spüren, wo der auf die Folter gespannte Lichtstrahl Reinharts Auge verletzt. Hoffmans Mechanici sind Nachschöpfer, Demiurgen, die Materie zu einem zweideutigen Leben erwecken. Fast wie der Rabbi Loew, der den Golem-Lehmklöß durch ein Papier mit Sprüchen aus der Thora lebendig macht, nähert sich Reinhart Lucie, reicht ihr den Zettel mit der Logauschen Beschwörungsformel und „beginnt die Tragweite seiner Unternehmung zu ahnen“.²⁶⁰ Denn Lucie errötet, lacht aber nicht, „während es zweifelhaft, ob böse oder gut gelaunt, um ihre Lippen zuckte“. (XI,28) Mechanistik will nicht die Entelechie der Materie wecken, will keinen alchymistischen Prozeß ins Spiel setzen. Materie gilt ihr als Totes, das immer nur durch äußere Einwirkung und immer nur zu dienstbarem Leben zu erwecken ist. Der Verselbständigung des Instruments, des Produkts gilt aber, was Bloch die „Angst des Ingenieurs“ nennt.²⁶¹ In ihr spielen sehr alte und sehr moderne Befürchtungen zusammen. Und die kapitalistische Leere, das moderne „Nichts-Dahinter-Gefühl“²⁶² knüpft gerade an die ältesten Ängste an, der die Welt der Körper das Täuschende ist, die sich darum Verkörperungen der undurchschauten Mächte, Fetische, Götter schafft.

Natur ohne Entelechie ist die gefallene Natur. Sie kann nur von außen, durch die Eingriffe der transzendenten Lichtmächte verklärt werden.²⁶³ „Niemals verklärt sie sich von innen. Daher ihre Bestrahlung im Rampenlicht der Apotheose.“²⁶⁴ In der letzten der *Züricher Novellen* beschreibt Keller die Schönheit der irren, verkommenen Ursula mit einem Lichtgleichnis: „Und zwar entstand diese Schönheit sozusagen in Abwesenheit des Geistes, wie ein Sonnenblick, der über ein stilles Wasser läuft“. (X,138) Lucie aber ist von außen und innen erleuchtet: „Nicht nur vom Abglanz der Abendsonne, sondern auch von einem hellen inneren Lichte war die zierliche Dame dermaßen erleuchtet, daß der Schein den überraschten Reinhart seine Sicherheit wiedergab.“ (XI,28 f.)

Dialektik der Desanthropomorphisierung

Die Interpretation des *Sinngedichts* ist unter dem Aspekt der Entdämonisierung zu beschließen. – Zur Zeit der ersten Arbeiten an seiner Konzeption sah Keller den Titel „Die Galathee“ vor. „Als kosmische Dämonen gehörten die antiken Götter ununterbrochen seit dem Ausgang des Altertums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so einschneidend, daß man ein von der christlichen Kirche stillschweigend geduldetes Nebenregiment der heidnischen Kosmologie, insbesondere der Astrologie, nicht ableugnen kann.“²⁶⁵ Zu den dämonischen Elementargöttern, um deren Entteufelung und rettende Neuverkörperung sich der nachmittelalterliche Humanismus bis hin zu Winckelmann bemühte, gehört auch Galathee, oder Galatea, die Nereide, Tochter eines Flußgottes und Gespielin Polyphemos. Bereits in der Spätantike ist sie zu einer Roman- und Lustspielfigur geworden: verschiedene Autoren „schaffen das typisch gewordene Bild des stolzen, mutwilligen und koketten Mädchens, das mit dem ungeschlachten Liebhaber nur seinen Spott treibt. ... Galatea

ist für die späteren das unerreichte Vorbild weiblichen Liebreizes und ihr Name die nie versiegende Quelle naheliegender Wortspiele.²⁶⁶ Im *Sinngedicht* treibt sie in verschiedenen Verkleidungen ihr Wesen. Da ist die Tochter des Brückenzöllners, die nixenhaft ihr Haar kämmt, als Reinhart ihr begegnet: „Das offene braune Haar bedeckte die Schultern und den Rücken und war wie das Gesicht und die Hände feucht von dem frischen Quellwasser.“ (XI,7) Bei der Indianerin sagt es schon der Name: „Quoneschi, d.h. Libelle oder Wasserjungfer“. (XI,329) Auch Donna Feniza, bei der die Entdämonisierung mißlingt, ist als Wasserschloßbewohnerin nicht unverdächtig und selbst Lucie wird, bei der ersten Begegnung mit Reinhart, zusammen mit Nereiden-Attributen in einem *tableau* vorgestellt:

Unter den Platanen aber erblickte er einen Brunnen von weißem Marmor, der sich einem viereckigen Monumente gleich mitten auf dem Platze erhob und sein Wasser auf jeder der vier Seiten in eine flache, ebenfalls gevierte, von Delphinen getragene Schale ergoß, teils auf dem Rand einer dieser Schalen, teils auf dem klaren Wasser, das kaum handtief den Marmor deckte, lag und schwamm ein Haufen Rosen, die zu reinigen und zu ordnen eine weibliche Gestalt ruhig beschäftigt war, ein schlankes Frauenzimmer in weißem Sommerkleide, das Gesicht von einem breiten Strohhute überschattet. (XI,26)

Die Elemente – Rosen und die Lilie – sind also beieinander, das Experiment kann beginnen. – Was aber bedeutet das Erröten der Galatea? Es scheint aus einem ganz anderen Traditionszusammenhang von Topoi zu stammen. Die Galatea des Logauschen *Sinngedichts* ist möglicherweise die Geliebte oder Tochter Pygmalions: das durch einen Kuß zum Leben erweckte Bildwerk. In der kretischen Mythologie ist Pygmalion ein König, der sich in eine heilige Statue der Aphrodite verliebt.²⁶⁷ In Ovids *Metamorphosen* ist er der Bildhauer, der für sein eigenes Werk entflammt. Wenn, wie Altphilologen annehmen,²⁶⁸ die Verschmelzung der Künstlergeschichte mit der Gestalt und dem Namen Galateas, des Elementarwesens, gar nicht auf antike Überlieferung zurückgeht, sondern auf humanistische, so könnte man in Logaus Sinnspruch und Kellers *Sinngedicht* ein wichtiges Muster der nachmittelalterlichen Entdämonisierung wiedererkennen: jener Angstbefreiung durch Kunst, durch anthropomorphisierende Verkörperung, die die Spottgeburt aus dem täuschenden Schein zum Leben erhebt. Mit ihr, die ältere theologische Begriffe der Schöpfung absorbiert hat, liegt ein anderes wesentliches Muster der Entdämonisierung im Streit, das wissenschaftlich-philosophische, die Reduktion des ängstigend Unkörperlichen auf ein Prinzip. Beide Muster verbindet das abstrakte Schema der Reduktion des Fremden auf Bekanntes; und mehr: die Gefahr, das Ziel der Angstbefreiung zu versäumen. Auch die anthropomorphisierende Verkörperung enthält die Entlarvung des Anthropomorphismus. Sie zerstört frühere anthropomorphe Gestalten und entbindet die Kräfte, die in ihnen gebannt waren: „In diesem Sinne stellt kurioserweise die aufgeklärte hellenistische Theologie des Euhemeros an ihrem Teil ein Element des werdenden Volksglaubens. Denn ‚so verband sich die Herabsetzung der Götter zu bloßen Menschen immer enger mit der Vorstellung, daß in den Resten ihres Kultus, vor allem in ihren Bildern, böartige magische Kräfte fortwirkten. Der Nachweis ihrer völligen Ohnmacht wurde doch wieder abgeschwächt, indem sich satanische Stellvertreter der ihnen abgesprochenen Befugnisse bemächtigten.‘“²⁶⁹ Auch enthält die desanthropomorphisierende

Substitution eines Prinzips oder einer Substanz den Anthropomorphismus, den sie zu widerrufen scheint. Vereinfachung der Erscheinung auf Substanz bedeutet, daß sie dem Subjekt, das solche Substantialität denkt, kommensurabel gemacht werden. (Die neuzeitliche Metaphysik expliziert die Substanz ja als Subjekt).

In der Gegenwart tendiert Angstbefreiung durch Anthropomorphisierung zu einer Welt der Abbilder und der Ebenbilder, in der das Allgemeine verschwindet, in der insbesondere die strukturellen Zwänge der zweiten Natur, der Gesellschaft „personalisiert“ werden, d.h. als Beziehungen von Charaktermasken und Agenten kommensurabel erscheinen. Ebenso verrät Angstbefreiung durch Desanthropomorphisierung das aufklärerische Ziel. Sie tendiert zur Liquidation des Subjekts, als einer letzten Bastion des Anthropomorphismus, und zum Einverständnis mit der abstrakten Übermacht der Gegebenheit.²⁷⁰

In unserem Zusammenhang interessiert die Weise, wie sich in der „Entmythologisierung“, die das 19. Jahrhundert sich angelegen sein lässt – sie tritt gedoppelt auf, als Desillusionsromantik, welche die Gestaltungen der vorausgegangenen Klassik anzweifelt, und als naturalistische Kritik an der idealistischen Gleichsetzung von Substanz und Subjekt – wie sich beide Muster miteinander paaren. Denn Verkörperung und Entkörperung der ängstigenden Mächte in Gestalten wie in Substanzen sind ähnlich enttäuschend geworden. Die Bewegung der Desillusionierung scheint unaufhaltsam. Sie wird als verletzendes Geschehen erfahren, als dessen Ziel der Tod erscheint, nachdem die letzten Schleier, Bilder, Kulissen heruntergerissen sind. Im *Grünen Heinrich* ist diese Enttäuschung szenisch dargestellt. Ferdinand Lys flieht durch den nächtlichen Wald, wo ihm die Dornen jene assyrischen Königsgewänder herunterreißen, in denen er sich vergeblich der mythologisch als Venus identifizierten Rosalie näherte. Es entspannt sich das gereizte Zwiegespräch mit dem grünen Heinrich, es kommt zur Forderung und zum Duell im Morgenrot, das in der ersten Fassung mit einer tödlichen Verletzung für Lys endet. Wahrheit bedeutet Absterben der Gestalten, das unlebendig Reduzierte ist das Wahre, und alle Verkleidungen, Verkörperungen sind schon im Hinblick auf diese Reduktion entworfen. Über eines der Bilder Lys, die „Bank der Spötter“ urteilt der Erzähler: „Wären nun Absicht und Wirkung dieses Bildes verneinender Natur, so war dagegen die Ausführung mit dem wärmsten Leben getränkt.“ (V,164) Dies Bild hängt, gleichsam als Sentenz, als Motto über der Duellszene. (V,280)

Von solcher sentenziöser Verneinung, die die Gestalten, an denen sie sich erprobt, erst erfinden muß, ist das *Sinngedicht* weit entfernt. (Die Reduktion seines Erfahrungsgehaltes auf die Divergenz von Sprache und Wirklichkeit wäre eine jüngere Erscheinungsform dieser sentenziösen Verneinung, der die Verkörperungen, Figuren und Fabel, wie Lys Bilder, nur Mittel sind, sich auszusprechen). Diese Entfernung läßt sich beschreiben, wenn man sie mit den sonstigen Kompensationen und Reaktionsbildungen auf die Gefahr des Sinnverlustes innerhalb der Entmythologisierungsbewegung des 19. Jahrhunderts vergleicht. Die reaktionär gewordene Romantik, insbesondere die historische Schule, verzichtet auf die Reduktion und bejaht die begrifflich undurchdringbare Vielfalt der Verkörperungen. Der Positivismus bejaht die Reduktion und begründet einen Kultus der Eindeutigkeit des Reduzierten. Das Verhältnis

Kellers zu beiden Richtungen ist paradox. Er beschreitet den ersten Weg materialistisch und ohne Verzicht auf den Begriff; als Materialist aber vermeidet er den zweiten. Wie prägt sich dieses sein *tertium datur* dichterisch aus?

Zu Recht konstatiert Preisendanz die Unvereinbarkeit von Kellers Dichtung mit der Intention des literarischen Naturalismus. Er referiert ein typisches Programm des Naturalismus, das Zolas. Die Frage: was kann die Dichtung für die moderne Welt noch bedeuten? beantwortet Wolfgang Kirchbach 1888 mit der Forderung, „es käme nur darauf an, das Verlangen nach einem poetischen Weltbild mit der mechanistischen Weltanschauung der Naturwissenschaft zu versöhnen und die Poesie der wahren, d.h. der mechanisch aufgefaßten Wirklichkeit zu entdecken.“²⁷¹ Die Erfüllung dieser Forderung lief auf neue Verschleierung und Einkleidung der auf Kraft und Stoff reduzierten Materie hinaus. Die Phänomene werden physiko-mythologisch gerettet, als sogenannte Wunder der Materie. So Büchner: „Man unterlasse es daher in Zukunft, an der Hand einer veralteten und dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft nicht mehr entsprechenden Anschauungsweise der Dinge die Materie als jene Bettlerin in Lumpen zu betrachten, als welche sie bisher dem ungebildeten Verstande erschienen ist; man erblicke sie vielmehr in ihrer wahren Gestalt oder angethan mit jenem reichen Prachtgewand, mit welchem die moderne Wissenschaft sie bekleidet hat. Man wird sich dann leicht überzeugen, daß die auf einem solchen geläuterten Begriff aufgebaute Welt reicher und schöner sein muß, als irgend eine der jemals von Theologen und Philosophen erträumten und künstlich aufgebauten.“²⁷² Der Jugendstil und seine Nachfolger führen die Drapierung der an sich trostlosen Rohstoffe fort: „Das Leben war zwar nur ein Spiel von Kohlenstoffverbindungen, doch es phosphoreszierte wie Sumpf und leuchtete ans schmale Land gehend – mit Sonne im Herzen, neu-heidnisch, oft hurrapantheistisch.“²⁷³

Von solcher mythologischer Neuverkleidung unterscheidet sich die versteckte, verkleinerte Mythologie in Kellers Werk.²⁷⁴ Dem Hang des grünen Heinrichs, abstrakte naturwissenschaftliche Resultate in „phantastischer typischer Gestalt“ erscheinen zu lassen, gibt der Erzähler in der zweiten Fassung des Romans weniger leicht nach. Weit davon entfernt, solch ohnmächtige Wiedereinkleidungen des Entfremdeten – der Sehnerv eine Knospe, die das Licht zum Auge reift – zum Programm zu machen, wacht er skeptisch über den Verkehr der Phantasie mit dem neuen Weltbild und sieht in den naheliegenden Bebilderungen nicht ihre Freiheit, sondern ihren Zwang zur Bedeutung am Werk. Keller gehorcht der Entmythologisierungstendenz, die die Neuverkörperung des klassischen Pantheons verbietet. Zugleich empfindet er scharf die Dialektik von Anthropomorphisierung und Denunziation des Anthropomorphismus. Er erwartet keine Angstbefreiung von der Auflösung der Verkörperungen in Nichts. Denn allzuoft muß sich der skurrile Feuerbachschüler namens Peter Gilgus, der im *Grünen Heinrich* auftaucht, beteuern: „Ist es nicht eine Freude zu leben?“

Immer wieder ballte er die Faust gegen die ganze lange Vergangenheit voll anthropomorphischer Götter; aufs neue bestieg er jeden kleinen Hügel, reckte die Hand aus und pries die Schönheit der grünen Welt, jubelte über wolkenlose tiefe Bläue des entgötterten Himmels und trank bäuchlings liegend aus Quellen und Bächen, welche noch nie so reines und frisches Wasser geliefert hätten wie jetzt. Das hinderte ihn jedoch nicht,

sobald eine anhaltende Kälte oder ein langes Regenwetter eintrat, sehr ungehalten zu werden und einen persönlichen Groll mit altherkömmlichen Fluchworten zu äußern, wie man sie nur gegen persönlich existierende Urheber von widerwärtigen Wirkungen braucht. (VI,221)

Auf das Gebot der Reduktion des Anthropomorphismus reagiert Keller dialektisch: er treibt die Anthropomorphisierung auf die Spitze. Die Götter erhalten den Rat, sich zu tarnen und sich der verdinglichten bürgerlichen Umwelt anzupassen. Sie fügen sich und werden unauffällig.²⁷⁵ So hat sie ihr Schicksal in das finstere Ruechenstein zu den Antipoden der Seldwyler verschlagen. Im dortigen Gemeinde-Tafellinnen und -Geschirr führen sie ein Ornamentendasein, aus dem sie, zum Verdruß der Gastgeber, das Auge der Seldwyler erlöst:

Eine lange Tafel war mit gewirktem Linenzeug gedeckt, worein Laubwerk mit Hirschen, Jägern und Hunden mit grüner Seide und Goldfäden gewoben war. Darüber lagen noch feine Tüchlein von ganz weißem Damast, welche bei näherem Hinsehen ein gar kunstreiches Bildwerk von sehr fröhlichen Göttergeschichten zeigten, wie man sie in diesem gravitatischen Saale am wenigsten vermutet hätte. Auf diesem prächtigen Gedecke stand nun alles bereit, was zu einer öffentlichen Mahlzeit gehörte, und darunter besonders eine große Zahl köstlicher Geschirre, welche wiederum in getriebener Arbeit, bald halb erhaben, bald rund, eine glänzende Welt bewegter Nymphen, Najaden und anderer Halbgötter zur Schau trugen; sogar das Hauptstück, ein hoch aufgetakeltes silbernes Kriegsschiff, sonst ganz ehrbar und staatsmäßig, zeigte als Galion eine Galatea von den verwegensten Formen. ...

Die Seldwyler fanden zuerst ihre natürliche Heiterkeit wieder und zwar durch die Bewunderung des reichen Tafelzeuges. Dies gefiel den Ruechensteinern nicht übel und sie schickten sich eben an, ein steifes Gespräch zu führen, als die Sache eine Wendung nahm, die sie sich nie geträumt hätten. Denn die Seldwyler, welche ihre Augen gebrauchten, entdeckten alsobald die heitern und anmutigen Darstellungen der gewirkten Decken sowohl, wie der Trinkgeschirre, ließen die Blicke voll lachenden Vergnügens über die freien und üppigen Szenen schweifen, machten sich gegenseitig aufmerksam und wußten scherzend und zierlich das Dargestellte zu deuten und zu benennen, und die Damen hielten sich so wenig zurück, als die Herren. Dies dünkte die Wirte und Wirtinnen doch etwas kindisch und sie sahen jetzt auch näher zu, was denn da so lustig zu betrachten wäre. Wie vom Himmel gefallen erstarrten sie mit offenem Munde! Sie hatten in ihrem beschränkten Sinne all die Herrlichkeiten noch gar nie genauer beschaut und Zierat schlechtweg für Zierat genommen, der seinen Dienst zu tun habe, ohne daß ernsthafte Leute ihn eines schärferen Blickes würdigen. Nun sahen sie mit Entsetzen, welch eine heidnische Gruelewelt sie dicht unter ihren Augen hatten. (VII, 230 ff.)

Keller ist nicht so unklug wie seine Seldwyler. Nur wo die Götter harmlos sind, dürfen sie sich zeigen. So erscheint Judith einmal als „reizende Pomona“. (III,210) Epiphanien, gar üppige Szenen, sind sonst untersagt. Nur bei märchenhafter Gelegenheit darf eines oder das andere ihrer Attribute gezeigt werden, der schwarze Mantel des Hermes etwa am armen polnischen Schneider, zur Entschuldigung gleichsam für den verdächtigen Glücksnimbus, der ihn umgibt. Reinharts Spott über Lucies Klosterhandarbeit – er vergleicht das Emblem der irdischen Liebe, das Herz im grünen Erdboden mit einer roten Rübe (XI,345) – ist nicht der Spott der desillusionierenden Entzauberung, sondern eine Schutzmaßnahme gegen solchen Spott. Wie das

alte Schema der Metamorphose, das die fliehende Daphne sich in einen Baum verwandeln läßt, entzieht dies Unansehnlichmachen der bilderstürmerischen Verfolgung. Mit anderem Akzent hat Benjamin Kellers Verfahren so beschrieben: „Oft glaubten in der beginnenden Renaissance Maler und Dichter die Antike darzustellen und charakterisieren doch nur ihre Zeit. Für Keller gilt beinahe das Umgekehrte. Er glaubte seine Zeit zu geben und in ihr gab er Antike. Es geht aber mit den Erfahrungen der Menschheit – und die Antike ist eine Menschheitserfahrung – nicht anders wie mit denen des einzelnen. Ihr Formgesetz ist ein Gesetz der Schrumpfung, ihr Lakonismus nicht der des Scharfsinns sondern der eingezogenen Trockenheit alter Früchte, alter Menschengesichter. Das weissagende orphische Haupt ist zum hohlen Puppenkopfe geschrumpft, aus dem das Brummen der gefangenen Fliege tönt – wie man in einer Kellerschen Novelle ihn findet.²⁷⁶ Von dieser echten und verhutzelten Antike sind Kellers Schriften randvoll.“²⁷⁷ Antike als Menschheitserfahrung bedeutet: ihre Götterwelt ist eine Gestalt partiellen Gelingens und zugleich das Falschwerden dieses Gelingens. Völlige Auflösung der alten Gestalten ist aber selbst der falsche Ausdruck dieses Falschwerdens. Sie bedeutet für die christliche Ära die Redämonisierung. Gegen diese hat sich die humanistische Idee der Neuerkörperung gestellt. Neuerkörperung, Übersetzung läßt im Sein der Gestalten ihr Gemachtsein erkennen. Die Humanisten denken erstmals zu den alten Götterbildern den Künstler hinzu, zur Galatea den Pygmalion. Doch sie deuten den Künstler nicht als absoluten Erzeuger sondern als Beleber; sie fallen nicht von der Verehrung des Seins als Ursprung in die Verehrung des Gemachtseins als Ursprung wie alle späteren Formen des Erzeugungsidealismus. So ahnen sie bereits die Durchdringung von Natur und Geschichte: die gesellschaftliche Vermitteltheit der Natur und die Naturwüchsigkeit der Gesellschaft. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert war das Bürgertum nicht mehr fähig diese Vermittlung zu denken. So wie die Waren in der Gesellschaft, so übernahm der Warencharakter im Denken die Macht. Die undurchschaute Ware ist ein Zwitterwesen. Sie erscheint als absolutes Produkt und als reines Sein zugleich. Die Ironie aber, mit der die Götter bei Keller Mimikry an Waren treiben, befindet sich auf dem Weg, den Warencharakter zu durchschauen. Oder genauer: aus ihr spricht die Erinnerung an ältere, weniger übermächtige Gestalten des Warenfetischs. Diese Erinnerung ist ein Bestandteil der Kellerschen Divination, die durch die verhärtete, ornamentale Oberfläche der Dinge sich tastet, Bestandteil auch des spezifischen Seldwyler Lokalgenies, das sich vom Warencharakter nichts vormachen läßt und ihn in der pantomimischen Darstellung des Doppelsatzes „Kleider machen Leute – Leute machen Kleider“ entlarvt. (VIII,43) Solche Erinnerung schützt vor der Blendung durch den phantasmagorischen Schein der Warenwelt, treibt den Waren, nach Marx, die „theologischen Mücken“ aus. – Wie Benjamin so faßt auch Lukács das Formgesetz der Schrumpfung. Er führt diesen Gedanken in eine ähnlich fruchtbare Richtung: Kellers Humanismus als die Fähigkeit zur übersetzenden Erinnerung, die gleichbedeutend ist mit der Fähigkeit, Brüche zu gestalten, Fragmenten das abzugewinnen, was klassischen, ganzen Gestalten versagt ist. Das gilt nicht nur für Götterbilder sondern auch für literarische Formen: „Die Novellistik Kellers, die immer wieder derart reiche, lebendige Bilder des Volkslebens gestaltet, daß man sie als zerbrochene Stücke eines Volksepos der modernen Zeit auffassen und genießen kann, ist ein richtunggebendes Beispiel dafür, wie bei wirklich

großen Schriftstellern alte Formen aus dem Innersten erneuert und doch zugleich überraschend erweitert werden können“.²⁷⁸ Lukács im Kapitel über Kellers Humanismus: „Die Erneuerung einer uralten literarischen Form, die Verwurzeltheit in der urwüchsigen Demokratie machen, wie wir gesehen haben, Keller niemals zu einem Verkünder der ‚Rückkehr zur Natur‘, der die literarische und kulturelle Entwicklung auf primitive Formen zurückschrauben, der das Primitive und Alte gegen das Neue ausspielen möchte. Auf allen Gebieten der Kultur ist Keller entschiedener Gegner einer jeden romantischen Rückkehr zur Vergangenheit. Und wenn seine utopische Auffassung der Schweizer Demokratie aus bestimmten Zügen des Vergangenen einen Teil ihrer Kraft und Gegenständlichkeit schöpft, so bedeutet dies für sein Schaffen nur, daß darin die höchsten menschlichen und kulturellen Möglichkeiten der Höherentwicklung einer urwüchsigen Demokratie als gestaltete Wirklichkeit individueller Lebensläufe erscheinen.“²⁷⁹ Keller hat seinen Frauenfiguren ein utopisches Mehr eingebildet, das sich von der bloßen Tüchtigkeit männlicher Helden abhebt. Dieses Mehr resultiert nach Lukács überraschender Einsicht, bei Keller wie beim späten Goethe, aus der Wahrnehmung der Schranken, die die bürgerlich-patriarchalische Gesellschaft der Verwirklichung humaner Hoffnungen setzt.²⁸⁰ Der insgeheim nach Zukunft suchende Blick hat sich von den herrschenden männlichen Gedanken abgewendet. Er tastet nach einer Wissenschaft, die mehr wäre als instrumentalisierte Vernunft, Naturbeherrschung; nach einer Gerechtigkeit, die distributives und egalitäres Prinzip vereinte; nach einem qualitativ neuen historischen Subjekt. Und er findet Keime dieser Zukunft im Aufbruch derer, die bisher ohne Geschichte lebten. Die Kräfte des unbestimmten aber richtigen Weges sind: das aus Dämonie erwachende *daimonion*, die von Phantasterei befreite Phantasie und die aus Pragmatismus emanzipierte praktische Vernunft.

Erst wo der fremde Glanz des Pantheons und des Heiligenhimmels zum abstrakten Prinzip geworden sind, ist nach Feuerbach die Zeit gekommen, ihn auf die Erde zurückzuholen. Keller geht an zwei Stellen über Feuerbach hinaus. Einmal, wie bereits dargetan, ist ihm die religiöse Selbstentfremdung des Menschen viel weniger Grund als Phänomen der weltlichen Zerrissenheit. Zum andern besitzt er schärferes Gespür für die Dialektik des Ungleichzeitigen; das Christentum hat nicht, wie Feuerbach meinte, in seinem Gottesbegriff die älteren Gestalten der Religion aufgehoben. Sie führten als Materiedämonen ein Nebenregiment und führen es auch weiter, wo der abstrakt gewordene Gottesbegriff kritisch aufgelöst wurde. So entziehen sie sich aber der humanistischen Neuverkörperung oder Übersetzung, bleiben Mächte eines quasi-religiösen Kultus, der sich aber, falsch aufgeklärt, als Kultus selbst verborgen bleibt. „Viele sogenannte materialistische Lehren“, schreibt Horkheimer, „tragen solche Züge an sich, besonders jene, welche mit der Behauptung der Ursprünglichkeit der Materie eine Verehrung der Natur oder des Natürlichen verbinden, gleichsam als ob das Ursprüngliche oder Selbständige an sich besonderen Respekt verdiente.“²⁸¹ Dieser Kult fehlt bei Keller. Er kennt die seltsamen Gebräuche des ontologischen Denkens, das in der Verbindung mit instrumentaler Wissenschaft die Phänomene reduziert, das Reduzierte aber positiv setzt: „im Anfang war die Kraft oder sowas.“ In der ersten Fassung des Romans macht sich der grüne Heinrich kritische Gedanken über eine rhetorische Eigenart des sonst hochgeschätzten Anatomielehrers, der die Willensfreiheit ablehnt und sich dazu stets auf „die Materie“ beruft:

Diese Absonderlichkeit war nun zwar durchaus keine negative nihilistische Manie, sondern sie ruhte auf der „positiven“ Grundlage einer durchgeführten Nachsicht und Geduldsamkeit für die Irrtümer, Schwächen und trübselig tierischen Handlungen der schlichtbestellten Menschenkinder; aber nichtsdestominder hatte sie ihren Grund in der unglücklichen Neigung vieler, selbst ausgezeichneten Naturalisten, auch an ungehöriger Stelle die Materie auf abstoßende und ganz überflüssige Weise zu betonen. Wenn man aus einem grünen Tannenbaum drei Dinge macht: eine Wiege, einen Tisch und einen Sarg, so sagt man nicht, solange diese Dinge ihre nutzbare Bestimmung erfüllen: bringt mir das Tannenholz, das dermalen eine Wiege formiert; setzt euch an das Tannenholz, welches auf vier Beinen sich zum Tische erhebt, legt mich in das sechsbretterige Tannenholz; sondern man nennt diese Gegenstände schlechtweg eine Wiege, einen Tisch und einen Sarg, und erst wenn sie ihre vergängliche Bestimmung erfüllt haben, erinnert man sich wieder an das Holz aus welchem sie gemacht, und man sagt beim Anblicke ihrer Trümmer: dies ist altes Tannenholz, lasset es uns verbrennen; alles zu seiner Zeit! (XIX,47 f.)

In einer ganz ähnlichen Situation der Kritik – gegen Dühring – hat Friedrich Engels dies so ausgedrückt: „Die Materie als solche ist eine reine Gedankenschöpfung und Abstraktion. Wir sehen von den qualitativen Verschiedenheiten der Dinge ab, indem wir sie als körperlich existierende unter dem Begriff Materie zusammenfassen. Materie als solche, im Unterschied von den bestimmten, existierenden Materien, ist also nichts sinnlich-existierendes.“²⁸² Desanthropomorphisierend aufgelöst wird das Abstraktum Substanz wohl auch im Positivismus. Abstraktum bleibt dessen „Gegebenheit“ gleichwohl: Monadenwelt nomothetisch und ideographisch zu erfassender Modelle und „Erlebnisse“. Nur im gleichsam pulverisierten Zustand wird eine Durchdringung von Natur und Geschichte zugegeben. Davon unterscheidet sich das, was bei Keller Wechsel von Sprach-Stoffen ist: die Sphären der natürlichen und der menschlichen Produktion vermischende Metaphorik.²⁸³ „Infinita infinitis modis: mit unzähligen, an jeder Stelle beunruhigend, fast aufspriessenden Bedeutsamkeiten, die sich in kein Wort zwingen lassen und darum gerade alles und das Tiefste zu sagen scheinen“ (Walter Calé)²⁸⁴ ist diese Welt und ihr Text nicht als Aneinandervorbeireden und Beziehungslosigkeit der „Begriffskörperchen“, sondern als Unvollendetes, als weder durch positive Begriffe noch durch affirmative Bilder festlegbares Noch-Nicht. „Die Natur jedes Winkels der Erde“, schreibt noch Alexander von Humboldt, „ist ein Abglanz des Ganzen.“²⁸⁵ Dies Konzept der symbolischen Korrespondenz, bei Humboldt eine Art Ersatz fürs bereits unmöglich werdende System, fällt bei Keller dahin. Gegen Humboldt hält er es mit dem frühen Feuerbach (gegen den spätern, der in Moleschotts Gedanken die eigene projektierte Philosophie der Zukunft erblickte²⁸⁶) und seiner These: „Das Wirkliche ist im Denken nicht in ganzen Zahlen, sondern nur in Brüchen darstellbar.“²⁸⁷ – Brücken, Landstraßen, Verkehrsmittel als Chiffren, deren Bedeutung die Ausfahrt selbst nur einlösen kann; Leben als rätselhaftes Schriftzeichen auf dem Pergament Zeit; Abendröten, Regenbogen als Zeichen einer Verheißung, eines Bundes, dessen Erfüllung nur die falschen Propheten wörtlich verkünden; – auch das Schlußkapitel des *Sinngedichts* enthält ein solches Gleichnis. Über ihr Studium von „Lebensbüchern“ bemerkt Lucie zu Reinhart:

„ ... ich suche die Sprache der Menschen zu verstehen, wenn sie von sich selbst reden; aber es kommt mir zuweilen vor, wie wenn ich durch einen Wald ginge und das

Gezwitscher der Vögel hörte, ohne ihrer Sprache kundig zu sein. Manchmal scheint mir, daß jeder etwas anderes sagt, als er denkt, oder wenigstens nicht recht sagen kann, was er denkt, und daß dieses sein Schicksal sei. Was der eine mit lautem Gezwitscher kundgibt, verschweigt der andere sorgfältig, und umgekehrt. Der bekennt alle sieben Todsünden und verheimlicht, daß er an der linken Hand nur vier Finger hat. Jener erzählt und beschreibt mittels einer doppelten Selbstbespiegelung alle Leberflecken und Muttermälchen seines Rückens; allein daß ein falsches Zeugnis, das er einst aus Charakterschwäche oder Parteilichkeit abgelegt, sein Gewissen drückt, verschweigt er wie ein Grab. Wenn ich sie nun alle so miteinander vergleiche in ihrer Aufrichtigkeit, die sie für kristallklar halten, so frage ich mich, gibt es überhaupt ein menschliches Leben, an welchem nichts zu verhehlen ist, das heißt unter allen Umständen und zu jeder Zeit? Gibt es einen ganz wahrhaftigen Menschen und kann es ihn geben?“

„Es sind wohl manche ganz wahrhaftig“, sagte Reinhart, „nur sagen sie nicht alles auf einmal, sondern mehr stückweise, so nach und nach, und die Natur selbst, sogar die heilige Schrift verfahren ja nicht anders!“ (XI,343 f.)

Selten tritt sonst bei Keller die Idee einer Natursprache, einer Sprache also, die Menschen und Dinge verkörpern, bevor sie sie selbst zu sprechen und zu verstehen wissen, an die Oberfläche. Diese Idee ist älter und umfassender als ihre theologische, später idealistische Interpretation. Natur ist ihr nicht der verderbte Text des Ewigen, „bloße“ Mimesis, aber die Natursprache zugleich auch mehr als der Gegenstand der *physis*-Theorien über die menschliche Sprache. Die Idee dieser Sprache treibt verborgen, unterirdisch ihr Wesen in Kellers Dichtung. Zum Ausdruck drängt sie oder wird die getrieben in den werkimmanenten Reflexionen über künstlerische Arbeit. Ihr ein Weniges fortzuhelfen auf dem Weg zum Begriff, – mit dieser Hoffnung trägt sich der folgende Versuch über Mimesis.²⁸⁸

(C) VERSUCH ÜBER MIMESIS

„Für die Erkenntnis der Kunstformen gilt der Versuch, sie alle als Sprache aufzufassen und ihren Zusammenhang mit Natursprachen zu suchen. Ein Beispiel, das naheliegt, weil es der akustischen Sphäre angehört, ist die Verwandtschaft des Gesanges mit der Sprache der Vögel. Andererseits ist gewiß, daß die Sprache der Kunst sich nur in tiefster Beziehung zur Lehre von den Zeichen verstehen läßt. Ohne diese bleibt überhaupt jede Sprachphilosophie gänzlich fragmentarisch, weil die Beziehung zwischen Sprache und Zeichen (wofür die zwischen Menschensprache und Schrift nur ein ganz besonderes Beispiel bildet) ursprünglich und fundamental ist.“

Walter Benjamin ²⁸⁹

Der Choc, der vom Erscheinen der modernen bildenden Kunst ausging, verebte in der Kunsttheorie. Die Zerstörung des Abbildcharakters der Bilder hat die Reflexion darauf freigesetzt, was an den alten Bildern Abbildhaftes, was an ihnen Konstruktives, Zeichenhaftes, „Symbolisches“ gewesen; worin das Postulat der „Nachahmung der Natur“ seine Macht besessen, worin der Triumph eines Prinzips absoluter Produktion, von allem Vorgegebenen entfesselter Kreativität zu erblicken sei. Diese Reflexion hat wiederum den Blick für die Vorbereitungsstufen und Keime der Moderne in der Tradition geöffnet. Ja, vor ihrer Freisetzung scheint diese Reflexion, vor ihrem geschichtlichen Auftreten die Moderne überall in den Bildern schon am Werk zu sein. Und es gibt nicht wenige Stellen, wo sie als Theorie über Bilder manifest wird. So in jener bekannten Rede des Malers Erikson über das sonderbar „gegenstandslose“ Bild des grünen Heinrichs. Diese Rede und dieses Bild bringen die Formeln „Nachahmung der Natur“, versus „losgelöste Produktion“ in die Darstellung von Kellers Naturbegriff ein, in den Naturbegriff des 19. Jahrhunderts, gefaßt als Konstellation.

I. Begriff der Mimesis

Abbild und Zeichen. Zur Malergeschichte im *Grünen Heinrich*

Gewiß hängt es mit Kellers malerischem Talent und ebenso gewiß mit der Überwältigung dieses Talents durch das stärkere, dichterische zusammen, daß seine halb-autobiographische Malergeschichte ungleich reicher ist an Erfahrung mit der Bilderwelt, der optischen Merkwelt überhaupt, als Malerautobiographien, -briefwechsel und -tagebücher des fortschreitenden deutschen 19. Jahrhunderts. Ihm gelang es auszusprechen, transparent zu machen für Kritik, was

bei schreibenden Malern sonst oft Metaphysik wird, traditionell-romantische, oft zu Gemeinplätzen abgenutzte bei einem Ludwig Richter, oder terminologisch undurchdringliche wie zu Beginn des Expressionismus. Diese Erfahrungen mit dem gegenständlichen Sehen, Zeichnen, Malen, Komponieren tauchen scheinbar beiläufig, als Episoden des *Grünen Heinrichs* auf. So fühlt sich in der ersten Fassung der Autor noch veranlaßt,

sich gewissermaßen zu entschuldigen, daß er so oft und so lange bei diesen Künstlersachen und Entwicklungen verweilt, und sogar eine kleine Rechtfertigung zu versuchen. Es ist nicht seine Absicht, so sehr es scheinen möchte, einen sogenannten Künstlerroman zu schreiben und diese oder jene Kunstanschauung durchzuführen, sondern die vorliegenden Kunstbegebenheiten sind als reine gegebene Facta zu betrachten, und was das Verweilen bei denselben betrifft, so hat es allein den Zweck, das menschliche Verhalten, das moralische Geschick des grünen Heinrich und somit das Allgemeine in diesen scheinbar zu absonderlichen und berufsmäßigen Dingen zu schildern. (XVIII,123)

Später konnte diese Bemerkung entfallen. Die Sorge, Erfahrungsmaterial aus dem technischen Sektor der Malerei könne Fremdkörper bleiben, vom Gehalt nicht ergriffen und aufgezehrt werden, hatte sich als überflüssig erwiesen. Wer sich von der Malergeschichte leiten läßt, darf hoffen, den Erfahrungsgehalt des Kellerschen Erzählwerkes – weit über das hinaus, was der Autor „moralisches Geschick“ nennt – zu begreifen. In dieser Malergeschichte verbirgt sich mehr als eine werkimmanente Poetik: das künstlerische Gewissen von Kellers Dichtung.

Versucht man sich, ohne den Text des *Grünen Heinrichs* in genauer Erinnerung, auf den Ausgangspunkt der Erfahrungen des Zeichenschülers zu besinnen, so fällt einem vermutlich als „Urszene“ die folgende ein:

Mit einer Mappe und Zubehör versehen lief ich bereits unter den grünen Hallen des Bergwaldes hin, jeden Baum betrachtend, aber nirgends eigentlich einen Gegenstand sehend, weil der stolze Wald eng verschlungen, Arm in Arm stand, und mir keinen seiner Söhne einzeln preisgab; die Sträucher und Steine, die Kräuter und Blumen, die Formen des Bodens schmiegt und duckten sich unter den Schutz der Bäume und verbanden sich überall mit dem großen Ganzen, welches mir lächelnd nachsah und meiner Ratlosigkeit zu spotten schien. Endlich trat ein gewaltiger Buchbaum mit reichem Stamme und prächtigem Mantel und Krone herausfordernd vor die verschränkten Reihen, wie ein König aus alter Zeit, der den Feind zum Einzelkampfe aufruft. ... Schon saß ich vor ihm, und meine Hand lag mit dem Stifte auf dem weißen Papier, indessen eine geraume Weile verging, eh ich mich zu dem ersten Strich entschließen konnte; denn je mehr ich den Riesen an einer bestimmten Stelle genauer ansah, desto unnahbarer schien mir dieselbe, und mit jeder Minute verlor ich mehr meine Unbefangenheit. Endlich wagte ich, von unten anfangend, einige Striche und suchte den schön gegliederten Fuß des mächtigen Stammes festzuhalten; aber was ich machte, war leben- und bedeutungslos; die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und ließen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex ließ auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab, während der Baum in seiner Größe immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen ließ. Aber hastig und blindlings zeichnete ich weiter, mich selbst

betrügend, baute Lage auf Lage, mich ängstlich nur an die Partie haltend, welche ich gerade zeichnete, und gänzlich unfähig, sie in ein Verhältnis zum Ganzen zu bringen, abgesehen von der Formlosigkeit der einzelnen Striche. Die Gestalt auf meinem Papiere wuchs ins Ungeheuerliche, besonders in die Breite, und als ich an die Krone kam, fand ich keinen Raum mehr für sie und mußte breitgezogen und niedrig, wie die Stirne eines Lumpen, auf den unförmlichen Klumpen zwingen, daß der Fuß unten im Leeren taumelte. Wie ich auf sah und endlich das Ganze überflog, grinste ein lächerliches Zerrbild mich an wie ein Zwerg aus einem Hohlspiegel; die lebendige Buche aber strahlte noch einen Augenblick in noch größerer Majestät als vorher, wie um meine Ohnmacht zu verspotten; dann trat die Abendsonne hinter den Berg, und mit ihr verschwand der Baum im Schatten seiner Brüder. (III,227 f.)

Wohl kommt dieser Szene in bestimmten Sinn Priorität zu, doch Heinrichs allererstes Bild entsteht viel früher. Nicht als Skizze vor der Natur, sondern als Kopie. Angesichts der Kunst also, keine wirkliche, sondern eine gemalte Landschaft übt den ersten Reiz zur Mimesis aus:

Ich hatte schon längst mit Verwunderung eine alte in Öl gemalte Landschaft betrachtet, die an unserer Wand hing; es war ein Abend; der Himmel, besonders der unbegreifliche Übergang des Gelben ins Blaue, die Gleichmäßigkeit und Sanftheit desselben reizte mich stark an, ebenso sehr der Baumschlag, der mich unvergleichlich dünkte. Obgleich das Bild unter dem Mittelmäßigen stand, schien es mir ein bewundernswertes Werk zu sein, denn ich sah die mir bekannte Natur um ihrer selbst willen mit einer gewissen Technik nachgebildet. Stundenlang stand ich auf einem Stuhle davor und versenkte den Blick in die anhaltlose Fläche des Himmels und in das unendliche Blattgewirre der Bäume, und es zeugte eben nicht von größter Bescheidenheit, daß ich plötzlich unternahm, das Bild mit meinen Wasserfarben zu kopieren. Ich stellte es auf den Tisch, spannte einen Bogen Papier auf ein Brett und umgab mich mit alten Untertassen und Tellern; denn Scherben waren bei uns nicht zu finden. So rang ich mehrere Tage lang auf das mühseligste mit meiner Aufgabe. ... Noch weniger, als ich den Abstand des Originales von der Natur fühlte, störte mich die unendliche Kluft zwischen meinem Werke und seinem Vorbilde. Es war ein formloses, wolliges Geflecksel, in welchem der gänzliche Mangel jeder Zeichnung sich innig mit dem unbeherrschten Materiale vermählte; wenn man jedoch das Ganze aus einer tüchtigen Entfernung mit dem Ölbilde vergleicht, so kann man noch heute darin einen nicht ganz zu verkennenden Gesamteindruck finden. (III,169 f.)

Seiner Entwicklung zur Ausdrucksfähigkeit und zur Kunst auf der Spur, entreißt der Erzähler diese Szene der Vergessenheit. Ihre Erfahrung ist viel selbstgenügsamer, stumm, treibt von sich aus nicht zur Äußerung. Von Mühe ist auch in ihr die Rede. Doch unterscheidet sich diese Mühe vom ängstlichen Affekt des Zeichners vor dem Buchenbaum. Es fehlt das bewußte, in der Arbeit selbst miterfahrene Mißlingen. Die Mimesis ist spielerisch, Emphase liegt nicht auf dem Resultat, sondern dem Vorgang selbst. So gelingt auch wie von selbst, was später fehlschlägt: ein nicht ganz zu verkennender Gesamteindruck kommt zustande, wie es der Erzähler vorsichtig nennt, wohl im Bewußtsein, daß viel mehr gelingt als die Herstellung einer meßbaren Ähnlichkeit von Original und Abbild. Gelungen ist die Vergegenständlichung selbst, die dem spielenden Kind sehr viel bedeuten muß, wo es eine schwere Kränkung zu bewältigen hat: den Betrug durch die Schulkameraden, die zu renommistischer Verschleuderung eines kleinen Münzvermögens verleiteten und den Zorn der Mutter über den geplatzten Wechselverkehr mit

dem Kaufmannstalent Meierlein. „Unter den Trümmern und Erinnerungen meines verflungenen Wohlstandes“, heißt es, „befand sich ein großer Farbenkasten“; der ist es, der zum Spiel Anlaß gibt, zum Aufbau einer neuen Objektwelt aus dem Scherbenmaterial der mißglückten Vergangenheit: „Kurz ich wurde zufrieden über meinem Tun, vergaß mich und fing manchmal an zu singen wie früher, erschrak jedoch darüber und verstummte wieder.“ (III,168,170) Die Entscheidung des grünen Heinrich für das Malerwesen fällt in einer ähnlichen Notlage. Der Wahl dieses scheinbar so glücklich gesellschaftliche Anerkennung und das Nichtangewiesensein auf solche Anerkennung vereinigenden Berufs geht ein Schultrauma voraus: die Relegation Heinrichs wegen Rädelsführerschaft bei antiautoritären Umtrieben der Schüler. Sein Rückzug aus der Stadt in die Landschaft läßt ihn an Geßner geraten:

Ich liebte sogleich diesen Mann und machte ihn zu meinem Propheten. Nach mehr Büchern von ihm suchend, fand ich ein kleines Bändchen, nicht von ihm, aber seine Biographie enthaltend. Auch dieses las ich auf der Stelle ganz durch. Er war ebenfalls ein hoffnungsloser Schüler gewesen, indessen er auf eigene Faust schrieb und künstlerischen Beschäftigungen nachhing. Es war in dem Werklein viel von Genie und eigener Bahn und solchen Dingen die Rede, von Leichtsinn, Drangsal und endlicher Verklärung, Ruhm und Glück. Ich schlug es still und gedankenvoll zu, dachte zwar nicht sehr tief, war jedoch, wenn auch nicht klar bewußt, für die Bande geworben. (III,224 f.)

Doch der Versuch neuer Vergegenständlichung mißlingt fürs erste. Was dem Leser die Szene vor der Buche besser im Gedächtnis haften läßt, ist wohl eine Fixierung auf ihren erkenntnistheoretischen Charakter. Ihr Thema ist die Schwierigkeit der Umsetzung von Sinnesdaten in Gegenständlichkeit. Das macht sie zu einer Art Paradigma für den Ausgangspunkt einer Malerlaufbahn, – für ein Bewußtsein jedenfalls, das an einen erkenntnistheoretischen Dualismus akkomodiert ist und Gegenständlichkeit als Resultat einer kategorialen Bearbeitung von Sinnesdaten begreift, als Strukturierung dieses „Materials“ durch dem Subjekt innewohnende Formen. Die Erfahrung, die der Zeichenschüler macht, ist die von der Verschworenheit der Naturdinge zu unterschiedsloser Einheit, zu nicht-gegenständlicher Einheit, die sich in der chaotischen Vereinzlung der Dingwelt herstellt. In der wirren Bewegung von Reflexen und Schatten bleiben die vertrauten Gegenstände wohl bestehen, doch trügerisch, dem vergegenständlichenden Zugriff nämlich spottend. Die vertraute Erscheinung der Natur entzieht sich der „figürlichen Synthesis“ (Kant) durch einen virtuellen Zerfall in Disparates, in instabile Einzelheiten, die fortwährend aus sich neue Details erzeugen, feine und feinste Partikel, doch nirgendwo fest umrissene Atome oder Elemente.

Was den festen und klaren Anblick des Baumes plötzlich verhext, ist der Zwang, den eine neue Sehweise ausübt, genauer, die drückende Verpflichtung zu einer solchen. Noch fehlt jedes Wissen von ihrem Wie, nur ihr bloßes Daß steht fest: daß sie gegenständlich sein, daß sie ganz einfach Gegenstände zu Papier bringen soll. Was das Erfahrungsprotokoll an dieser Stelle so wertvoll macht, ist, daß es diesen Zwang nicht so schildert, als ob er ganz aus reinen, apriorischen Quellen stamme; daß es vielmehr die handgreifliche Verpflichtung des gescheiterten Schülers festhält, etwas darzustellen, im doppelten Sinn des Wortes. Umso schwerer wiegt das Mißlingen der Vergegenständlichung, einer Vergegenständlichung, die sich

vom alten Spiel durch die Erwartung des Resultats, eines Abbildes mit mehr als unbestimmter Ähnlichkeit unterscheidet. In einem ganz andern Sinn wurde dem grünen Heinrich die alte Landschaft, das erste Vorbild, fremd: weniger verhext als verzaubert. Wohl ist die Fläche des Himmels „anhaltlos“, das Blattgewimmel „unendlich“ und der Übergang von Gelb in Blau wird „unbegreiflich“ genannt. Doch ängstigt diese Fremdheit nicht. Es fehlt der Zwang zur Gegenständlichkeit. Der Ausdruck „Versenkung“ in diesem Zusammenhang steht für einen Vorgang, der den kindlichen Betrachter sich in die Fläche hineinräumen läßt, in ebenso wunderbarer Weise, wie dort Blau und Gelb ineinander übergehen. Es fehlt die starre Gegensätzlichkeit einer Kampf- und Arbeitssituation, wie sie – die Metaphorik zeigt es: „Herausforderung“ – vor der Buche gegeben ist. Viel eher findet hier, wo es verhext aber nicht wunderbar zugeht, etwas wie Objektverlust, Schwund der Realität statt. Der angehende Maler besitzt nichts als den Vorsatz, sich in dieser ängstigen Reflex- und Schattenwelt durchzusetzen; ihm mangelt dazu jedes Werkzeug, nicht Zeichenutensilien, sondern der Formelkanon, das konstruktive und perspektivische Wissen, das Zeichen- und Malkunst seit dem Ausgang des Mittelalters angehäuft haben.

Dies Wissen stellt ein Organon dar, das sich, wie die Sozialgeschichte der Kunst vor allem zeigt,²⁹⁰ in mannigfaltiger Verschränkung zusammen mit dem neuen naturbeherrschenden, wissenschaftlichen und technischen Rüstzeug entwickelt. Dies Organon wurde aber von den Anforderungen der Naturbeherrschung gleichsam befreit, abgezweigt vom nützlich kanalisierten Hauptstrom der Entwicklung von Instrumenten und zu Zielen organisiert, die von der bloßen individuellen und gesellschaftlichen Reproduktion abwichen: das Organon sollte sich intentionslos, interessenlos entfalten. Es strebte danach, wie auch immer gebunden durch den Zwang, den Auftraggeber und Markt ausübten, die Idee eines Lebens darzustellen, das dem Zwang entfremdeter Lebensinteressen entkommen, nicht länger die mimetischen und gegenständlichen Praktiken dem Kampf gegen Natur und der Fortsetzung dieses Kampfes in der Gesellschaft unterzuordnen hätte. Der grüne Heinrich muß sich, weniger glücklich als sein Prophet Geßner, die Grundbegriffe dieses Organons in der unfreiesten Werkstatt aneignen, in die sie je verschlagen wurde. Bei Habersaat lernt er, was der Erzähler abschätzig „plumpe Formeln der Virtuosität“ (IV,65) nennt. Dies Lernen geschieht nicht vor der Natur, sondern vor der Kunst. Nur darf das Kopieren jetzt nicht mehr spielerisch betrieben werden. Gefordert ist stumme Konzentration, Arbeit, ein gehöriger Aufwand von Langeweile, Automatisierung der einzelnen Kunstgriffe. Die wesentliche Erfahrung in Habersaats Schule ist die, daß die gezielten und geformten Striche, die Flächenbearbeitungen und Schraffuren, die den virtuellen Zerfall der Dinge aufhalten sollen, diesen Dingen fremd sind. Habersaats „fixer Jargon“, (IV,58) eine Art Zeichensprache, sehr selbständig der Natur gegenüber. Dies offenbart sich, wo das Zeichen vor der Natur beginnen soll:

Ich selbst ging nicht mehr mit der unverschämten, aber gut gemeinten Zutraulichkeit des letzten Sommers vor die runden, körperlichen und sonnenbeleuchteten Gegenstände der Natur, sondern mit einer weit gefährlicheren und selbstgefälligen Borniertheit. Denn was mir nicht klar war oder zu schwierig erschien, das warf ich, mich selbst betrügend, durcheinander und verhüllte es mit meiner unseligen Pinselgewandtheit, da ich, anstatt

bescheiden mit dem Stifte anzufangen, sogleich mit den angewöhnten Tuschschalen, Wasserglas und Pinsel hinausging und bestrebt war, ganze Blätter in allen vier Ecken bildartig anzufüllen. ... Das lebendige und zarte Spiel des Wassers im Fallen, Schäumen und eiligen Weiterfließen, seine Durchsichtigkeit und tausendfältige Widerspiegelung ergötzte mich, aber ich bannte es in die plumpen Formeln meiner Virtuosität, daß Leben und Glanz verlorengingen, während meine Mittel nicht hinreichten, das bewegliche Wesen wiederzugeben. Leichter hätte ich die mannigfaltigen Steine und Felstrümmer der Bäche, in reicher Unordnung übereinandergeworfen, beherrschen können, wenn nicht mein künstlerisches Gewissen verdunkelt gewesen wäre. Wohl regte sich dieses oft mahrend, wenn ich perspektivische Feinheiten und Verkürzungen der Steine, trotzdem daß ich sie sah und fühlte, überging und verhudelte, statt den bedeutenden Formen nachzugehen, mit der Selbstentschuldigung, daß es auf diese oder jene Fläche nicht ankomme und die zufällige Natur ja auch so aussehen könnte, wie ich sie darstellte ... (IV,64 f.)

Das Philosophem von der Zufallskonstitution der Natur, eine metaphysische Eselsbrücke also muß herhalten, um den Mangel, den der Schüler ahnt, das Allzubeschränkte des Habersaatschen Formelschatzes auszugleichen. Aber die Probe aufs Exempel, die der Schüler mit seinem Können veranstaltet – er beginnt mit den auswendig beherrschten Formeln frei zu experimentieren – ist ehrlicher als die Praktik seines Lehrers, Veduten einfangen zu lassen und zu verkaufen. Im „fixen Jargon“ seines halben Könnens drückt sich der grüne Heinrich in seiner ganzen zwiespältigen und enttäuschten Lage aus. Er erfindet Zerrbilder, gespenstische Gestalten und macht sich, unterstützt von seinem verlegenen Lehrer, auf die Suche nach allerhand ausgefallenen Sujets, „hohle, zerrissene Weidenstrünke, verwitterte Bäume und abenteuerliche Felsgespenster ... mit den bunten Farben des Zerfalles...“ .

Das blühende Leben in Berg und Wald fing daher an, mir gleichgültig zu werden im einzelnen, und ich streifte vom Morgen bis zum Abend in der Wildnis umher. Ich drang immer tiefer in bisher nicht gesehene Winkel und Gründe; fand ich eine recht abgelegene und geheimnisvolle Stelle, so ließ ich mich dort nieder und fertigte rasch eine Zeichnung eigener Erfindung an, um ein Produkt nach Hause zu bringen. In derselben häufte ich die seltsamsten Gebilde zusammen, die meine Phantasie hervorzutreiben vermochte, indem ich die bisher wahrgenommenen Eigentümlichkeiten der Natur mit meiner erlangten Fertigkeit verschmolz und so Dinge hervorbrachte, die ich Herrn Habersaat als in der Natur bestehend vorlegte und aus denen er nicht klug werden konnte. (IV,66)

Diese Heuchelei hat aber soviel Wahrheit in sich, als das Habersaatsche Formelmaterial, einer „verschollenen Manier“ (IV,50) entlehnt, an sich auf die idyllische Naturdarstellung zugeschnitten ist, sich aber ohne viel Schwierigkeiten umfunktionieren läßt zur Darstellung des Grotesken: Ohne daß das Formelement selbst angetastet werden müßte, genügt es, durch bloße Veränderung des Kompositionsprinzips aus der Darstellung von *loci amoeni* in die von *loci terribiles* umzuschwenken. Den Zeichen, die die chaotischen Aspekte der Natur bannen sollen, scheint die Tendenz eingeboren, die Schreckgestalt der verfallenden Natur auszudrücken, wo sie einmal der Verpflichtung zum Zusammenspiel auf der Ebene des Bildganzen enthoben sind.

Im provinziellen Medium, im abgestandenen Betrieb des Habersaatschen Gewölbes wiederholt sich so ein Vorgang, der, unter dem Titel Manierismus zusammengefaßt, als Gegenzug zur harmonisierenden Entwicklung der Kunst in der Renaissance einsetzte, der vielleicht als

„Unterstrom“ die europäische Kunst von der Antike bis zur Moderne begleitete.²⁹¹ Der Manierismus betreibt die Befreiung jener Instrumente, die die Angst vor der Täuschung, der unbeherrschten Ungegenständlichkeit der Natur beschwichtigten. Er ändert den Zweck dieser Instrumente, lenkt sie ab von der organisierten Naturbeherrschung, läßt sie, als seien sie Natur, zwecklos neue Wege der Organisation einschlagen, ihre immanenten Tendenzen entfalten. Diese Selbstbestimmung, die sich im Bild vollzieht, läßt wieder Angst vor dem virtuellen Zerfall der Naturdinge eindringen. soviel zeigen die sogenannten naiven Reaktionen auf manieristische, „formalistische“ Produktionen. Der grüne Heinrich kann ein Lied davon singen. „Dann möchte ich auch wissen“, läßt sich sein Oheim, „in seinem realistischen Sinne als Land- und Forstmann“ vernehmen,

... was an solchen verfaulten Weidenstöcken Zeichenswertes ist; da dünkte mich doch eine gesunde Eiche oder Buche erbaulicher, usf.

Die Frauensleute hingegen ärgerten sich über meine Vagabunden, Kesselflicker und Fratzensichter und begriffen nicht, warum ich im Felde nicht lieber einen anständigen Ackersmann abgebildet habe als mich fortwährend mit solchen Unholden zu beschäftigen; die Söhne belachten meine ungeheuerlichen Berghöhlen, die unmöglichen und lächerlichen Brücken, die menschenähnlichen Steinköpfe und Baumkrüppel und gaben jeder solchen Tollheit einen lustigen Namen, dessen Lächerlichkeit auf mich zu fallen schien. Ich stand beschämt da als ein Mensch, der voll närrischer und eitler Dinge ist, und die mitgebrachte künstliche Krankhaftigkeit verkroch sich vor der einfachen Gesundheit dieses Hauses und der ländlichen Luft. (V,69 f.)

Die kindliche Rancune sieht in den Fratzen renitente Subjektivität am Werk – die eigene – und macht sich ihren aggressiven Reim darauf. Es bleibt dem grünen Heinrich wenig übrig, als in die Denunziation der eigenen Ungebändigkeit miteinzustimmen.

Seit der Entfaltung der Technik der Zentralperspektive, seit der Kanonisierung von Formeln künstlerischer Naturbeherrschung experimentieren die Künstler mit dem in lokalen, nationalen auch übernationalen Schulen und Einflußsphären historisch-gewordenen Instrumentarium. Was sich als Bild ausgibt, wird als Zeichen entlarvt, das scheinbare Abbild als dem Gegenstand äußerliche Formel, als gänzlich der Konvention Anheimgestelltes; damit auch als Herausforderung für die umdeutende Kraft der Subjektivität, für ihr Ausdrucksstreben. „Die Manieristen müssen sich der Tatsache bewußt geworden sein“, schreibt Arnold Hauser, „daß auch der Naturalismus der Renaissance keine vollkommene Voraussetzungslosigkeit der Natur gegenüber, keine wirkliche Unmittelbarkeit zu ihr bedeutete; sie wollten aber den Abstand der Kunst von der Natur jedenfalls erweitern. ... Man begann zu vermuten, daß auch das objektivste Bild der Wirklichkeit ein Geistesprodukt, also zum Teil eine Fiktion und Illusion, daß es von der Welt der Phantasie, des Traumes, des Spiels mit erfundenen Rollen und starren Masken durch keinen Abgrund geschieden sei.“²⁹² Die manieristischen Experimente reflektieren also auf die Selbständigkeit, genauer die Verselbständigung der technischen Formeln und Formelemente gegenüber dem jeweiligen Ausschnitt der optischen Wirklichkeit, denen sie im Bild zugeordnet sind. Eine Schraffur, ein Aggregat paralleler Linien bedeutet einen Schatten wohl ebensosehr als es ihn vortäuscht. Es hat so auch ein Recht auf freie Entfaltung, – etwa zu

einem Flächenornament – , es darf die Lockerung der Verpflichtung, etwas vorzutäuschen, verlangen. Den Künstlern ist die Erfahrung geläufig, daß außerhalb des Horizontes der ihnen vertrauten, von ihnen gemachten Bilderwelt die Formelemente, die Licht- und Perspektiventricks wie unverstandene Bedeutungen von Fachausdrücken erscheinen. Unwillig hält sich Erikson darüber auf: es seien ihm „Kollegien lesende Professoren vorgekommen, ... welche in technischer Hinsicht überhaupt auf dem Standpunkte von Kindern und Wilden standen, die in einem gemalten Gesichte den Nasenschatten für einen schwarzen Fleck anzusehen pflegen.“ (V,167) Manche Bilder, mit denen die Maler im Roman umgehen, haben aber tatsächlich etwas von den Vexierbildern Leonardos oder Arcimboldis.²⁹³ Der Blick, der ihre ablenkenden Oberfläche durchdringt, gewahrt eine Unterlage von ganz Anderm, Verschollenem, das sich in einer Deckschicht gleichsam abgedrückt hat. So enthält Lys „Bank der Spötter“ bis in Einzelheiten der Figurenanordnung hinein eine vergessene Szene: das spöttische Rededuell Judiths mit den „barmherzigen Brüdern“, den zechenden Masken des Tellenspiels.²⁹⁴ Der Sinn der manieristischen Experimente scheint durch die Frage übersetzbar zu sein: was rechtfertigt den Zwang, unter den sich die Formeln und Formelemente zu fügen haben, den Zwang zum Abbild? Was hindert die „Formeln“ – Produktionsmittel im nicht nur metaphorischen Sinn: im Dienste der Naturbeherrschung entstanden – aus dieser ihrer zwangshaften Organisationsform in eine freie zu treten? Ein ferner Widerhall dieser Frage läßt sich in Heinrichs Erfahrungen bei Habersaat vernehmen. Der abschätzigste Ausdruck „plumpe Formeln der Virtuosität“ bezieht sich nicht auf das prinzipielle Anderssein der Formel gegenüber dem Objekt, für das sie steht, bezieht sich nicht auf das, was Manier, Stil heißt.²⁹⁵ Der „fixe Jargon“ wird unausstehlich, weil er sich dem Subjekt gegenüber verselbständigt. Er tut dies durch seinen Verrat an jenem Versprechen, unter den die Künstler Mittel der Naturbeherrschung aus dem Kanon der Techniken und Wissenschaften entliehen, den Verrat an der Idee, diese Mittel für Zwecke zu organisieren, denen der Kampf der Selbsterhaltung, der Herrschaft über das Selbst, über Gesellschaft und Natur fremd wäre. Der Enttäuschte ahnt den Verrat an der Kunst in Habersaats Kunstbetrieb:

Die Jugendjahre von wohl Dreißigen solcher Knaben und Jünglinge hatte Habersaat schon in blauen Sonntagshimmeln und grasgrünen Blumen auf sein Papier gehaucht, und der hüstelnde Kupferstecher war sein infernalischer Helfershelfer, indem er mit seinem Scheidewasser die schwarze Unterlage dazu ätzte, wobei die melancholischen Drucker, an das knarrende Rad gefesselt, füglich eine Art gedrückter Unterteufel vorstellten, nimmermüde Dämonen, die unter der Walze ihrer Pressen die zu färbenden Blätter unerschöpflich, endlos hervorzogen. So begriff er vollständig das Wesen heutiger Industrie, deren Erzeugnisse um so wertvoller und begehrenswerter zu sein scheinen für die Käufer, je mehr schlau entwendetes Kinderleben darin aufgegangen ist. Er machte auch ganz ordentliche Geschäfte und galt daher für einen Mann, bei dem sich was lernen ließe, wenn man nur wolle. (IV,54)

Aber der Schwindelhabersche Betrieb widerlegt nicht die Idee der Idyllik. Daß ihr Formelschatz – an die Geßnerschen Landschaften zu denken – in die kleinbürgerliche Manufaktur herunterkommt, diesem Absinken von Kulturgut spricht der Erzähler ein gewisses Recht zu: im Namen jener Stoffwechselutopie der Kunst, wie sie in der Gotthelfrezension, oder skeptisch

gefaßt in „Regine“ enthalten ist. Sie bestimmt vor allem den frühen *Grünen Heinrich*, ist in seiner Konzeption enthalten, ohne je aufdringlich-programmatisch daraus hervorzuspringen. Nur die besondere Kontinuität der demokratischen Tradition in der Schweiz machte diese Stoffwechselutopie möglich. Vor allen der Konsensus und die Balance von progressiven und konservativen bürgerlichen Kräften: die demokratischen Radikalen konnten sich auf Traditionen berufen. „Während in Deutschland auf Grund der ganz anderen geschichtlichen Entwicklung die Erinnerung an die alten Freiheiten kaum wirklich lebendig zu werden vermochten – Hegel: ‚Es ist die Sage von der Deutschen Freiheit auf uns gekommen ...‘ – waren diese Freiheiten für die Schweiz etwas sehr viel Näheres und Konkreteres. Mochte der Befreiungskampf gegen die Österreicher auch schon Jahrhunderte zurückliegen – man verstand sich noch immer als ein freies Volk, das keine Herren über sich duldete. Noch existierten einige der alten Urkunden, in denen die Rechte, Freiheiten und Privilegien gegenüber seinen ursprünglich selbstgewählten Obrigkeiten aufgezeichnet waren, und zumindest der Form nach besaßen die damaligen Schweizer Kantone ... relativ ‚demokratische‘ Verfassungen. Auf den jährlichen Versammlungen der ‚Helvetischen Gesellschaft‘ beschwor man die ‚Manen der von Flue, der Winkelriede und der Attinghausen‘, und die Angehörigen der sonst so selbstherrlich regierenden Obrigkeiten beteiligten sich daran mit naiver Selbstverständlichkeit.“²⁹⁶ So enthielt in der Schweiz sogar die anakreontische Mode, die Schwärmerei fürs goldene Zeitalter ein unmittelbar praktisches Moment. Sie besann sich etwa darauf, die reale Unterdrückung des Landes durch die Stadt aufzuheben. Unabhängig von Rousseau stellte sich ihr Exponent Geßner zusammen mit Bodmer, Breitinger, Pestalozzi auf die Seite des demokratischen Radikalismus. Komponenten des Rokoko: empfindsame Sittlichkeit aus protestantischer und sektiererischer Tradition entstanden, entkrampft durch den französischen Philosophen, abgelernte weltmännische und weitläufige Kritik, Feudales und Bürgerliches lagen beieinander, ohne daß jedoch ein besonderer Rokoko-Stil sich ausgebildet hätte. Es fehlte wohl das elegante höfische Zentrum und das Repräsentations- und Nachahmungsbedürfnis avancierter Bürgerschichten. Dafür kristallisierten sie sich in einem radikaldemokratischen, politischen Milieu aus. So konnte ihre Sprach- und Bilderwelt fast ein Jahrhundert später von einem Kleinbürger mit revolutionären Sympathien ohne Bitterkeit erinnert werden.²⁹⁷ Keinesfalls war diese Erinnerung restaurativ. Es ging ihr nicht darum, ein unversehrtes Bild der Vergangenheit zu konservieren. Kunst ist bei Keller nicht unantastbar, sie lebt, indem sie vom gesellschaftlichen Prozeß wieder aufgezehrt wird, so gewinnt Schillers Tell erst Kraft durch die improvisierte, stilllose Verarbeitung im Fastnachtsspiel. Und an einer spätern Stelle des *Grünen Heinrichs* grübelt der Held, mit bitterer Verwunderung allerdings, über das Nachleben der Schillerschen Werke:

Aber nach seinem Tode erst, kann man sagen, begann sein ehrliches, klares und wahres Arbeitsleben seine Wirkung und seine Erwerbsfähigkeit zu äußern; und wenn man ganz absieht von der geistigen Erbschaft, die er hinterlassen, so muß man erstaunen über die materielle Bewegung, über den bloß leiblichen Nutzen, den er durch das treue Hervorkehren seiner Ideale hinterließ. ... Welch eine Menge von Papiermachern, Druckersleuten, Verkäufern, Angestellten, Laufburschen, Lederhändlern, Buchbindern verdienten und werden ihr Brot noch verdienen. Dies ist ... auch eine Bewegung und doch

nur die rohe Schale eines süßen Kernes, eines unvergänglichen nationalen Gutes. (VI,41 f.)

Historische Kontinuität der Demokratie setzt ein anderes Verhältnis zur Tradition. „Wirkungen“ breiten sich nicht in linearen Bahnen von Zunft, Stand, esoterischer Schule, Hof aus, sondern zerfächern und brechen sich an den breiten Berührungsfrenken der Klassen. Im zitierten Beispiel ist diese Front der Markt. Die Verdinglichung der Werke, die vom gesellschaftlichen Prozeß erfaßt werden, die Ablösung ihres geistigen Gehalts vom materiellen Träger gewinnt als Brechungsphänomen ästhetischen Reiz. Überdies scheint der Erzähler wahrzunehmen, daß das Geistige im Zirkulationsprozeß einheimisch ist, daß seine Esoterik wieder nach Zerstreung, „Ausbreitung und Besonderung des Inhalts“ (Hegel) strebt, daß es, selbst aus Exoterischem hervorgegangen, in seiner gesammelten wesentlichen Existenz so unfrei ist, wie zwischen den ledernen Buchdeckeln Repräsentationsware. Eine unbestimmte Furcht vor dem Vorgang der Verdinglichung läßt sich nicht überhören. Der grüne Heinrich erfährt seine Gewalt am eigenen Leib. Er stößt mit seinen Kunstprodukten auf Absatzschwierigkeiten. Ohne daß der Erzähler diese Bedenklichkeiten zerstreute, erscheint der Markt doch nicht unfreundlich, eher als ein Karussell der Gebrauchswerte, denn als nivellierende Börse der Tauschwerte. Anders als in „Regine“, dem „Verlorenen Lachen“ und in *Martin Salander* fehlt im *Grünen Heinrich* die Erfahrung vom Hochkapitalismus, der den Markt viel abstrakter werden läßt: ihn nämlich zur ausschließlichen, wesentlichen Zirkulationssphäre macht, deren anonyme Dynamik religiöse, ideologische Prozesse, Kommunikation und Mobilität der Bevölkerung, den Machthaushalt der Administration absorbiert und sich unterordnet.²⁹⁸ In den früheren Werken Kellers, in den ersten Seldwyler Geschichten, hat der Markt seinen sinnlichen Reiz, seine Ähnlichkeit mit dem Bazar noch nicht abgestreift. Zumindest die Erinnerung an eine nicht-abstrakte Zirkulation, an Volksbewegung, Festumläufe, Theater, in dem das Publikum mitspielt, war nicht eingeschlafen. Sie ist es, die bunte Schatten gerade auf den kommerziellen Betrieb wirft. Das „Wesen heutiger Industrie“ in Habersaats Gewölbe war nicht fortgeschritten genug, um mehr in sich erkennen zu lassen als ein beschränktes Übel.²⁹⁹ Daß das Kleinbürgertum die Bilderspielerei des Patriziats sich aneignet, sich an ihr bereichert, daß Kulturgut absinkt, hat sein natürliches Recht. Nicht die Kommerzialisierung ist so sehr Kunstfrevel als das schlaue entwendete Kinderleben. Die Hoffnung, daß der Kern bewahrt werde, ist noch keine leere Deklamation. Schal geworden ist die Idylle freilich, soweit der Kunstbetrieb stumpfsinnig immer wieder die gleichen alten Bilder ausstößt. Doch der Verschleiß, den der Stoffwechsel zeitigt, setzt in den Elementen der Bilder Energien frei, deren sich in ihrer Glanzzeit niemand recht bewußt war. Der grüne Heinrich „zerarbeitet“ seine Vorlagen bei Schwindelhaber „auf eine greuliche Weise“; doch es legte sich „durch diese Arbeit in mir ein Grund edlerer Anschauung, und die schönen und durchdachten Formen, die ich vor mir hatte, hielten dem übrigen Treiben ein wohlthätiges Gegengewicht und ließen die Ahnung des Besseren nie ganz in mir verlöschen.“ (IV,60) Nachdem die gesellschaftliche Basis dieser Bilderwelt entschwunden ist, niemand um Geßner, Bodmer, Breitinger sich mehr viel kümmert, erscheint ihr Bestes bei Keller. Nicht ausgebreitet, sondern geschrumpft auf seine kleinste Größe, in versprengten, durch viele Hände gegangenen, nicht mehr originalen Gebilden. Die in ihren alten Zusammenhängen vernutzten Topoi

gewinnen geheimnisvolle Leuchtkraft, wo die Topik selbst, in der sie gewachsen sind, sich aufgelöst hat. So treten dem grünen Heinrich die Claude Lorraines, Salvator Rosas, Everdingens aus dem Abfall hervor, „aus einer großen Menge zufällig zusammengeraffter Gegenstände, aus leidlichen alten Kupferstichen, einzelnen Fetzen und Blättern ohne Bedeutung, wie sie die Zeit anhäuft, Zeichnungen von einer gewissen Routine, ohne Naturwahrheit und einem übrigen Mischmasch.“ (IV,58) Wo die Gehalte, die vergangene idyllische oder niederländisch-realistische Naturdarstellung historisch unwiederholbar geworden sind, konzentriert sich ihre Idee im isolierten, verwirrten Dasein von Reflexen der zerstörten Bilderwelt. Aufgehoben ist diese nur im Verfall, dort wo die mechanische, atomisierende Kraft der Natur sich an ihnen erprobt, die auch die zerstreue Kraft der Gesellschaft ist, wo sie, ohne alle Intention, aus den ruinierten Gebilden, den Versteinerungen, Abdrücken im Toten, das Negativ freisetzt. – Mechanische Entweihung macht aus den Ideen *idola*, vor deren verführerischer Kraft Bacon warnt. Eine dieser Ideen, der von Engeln und Musikanten bevölkerte Himmel, erleuchtet den grünen Heinrich als Idol, als Emanation eines verschollenen Bildes. Die Gelegenheit ist Annas Tod, der Anlaß die Herstellung des Sarges. „Am Haupte hatte der Schreiner der Sitte gemäß eine Öffnung mit einem Schieber angebracht, durch welche man das Gesicht sehen konnte, bis der Sarg versenkt wurde; es galt nun noch eine Glasscheibe einzusetzen“ Sie wird aus der Rumpelkammer herbeigeschafft, aus einem Rahmen genommen „aus welchem das Bild lange verschwunden“:

... indem ich das glänzende Glas hoch gegen die Sonne hielt und durch dasselbe schaute, erblickte ich das lieblichste Wunder, das ich je gesehen. Ich sah nämlich drei musizierende Engelknaben; der mittlere hielt ein Notenblatt und sang, die beiden anderen spielten auf altertümlichen Geigen, und alle schauten freudig und andachtsvoll nach oben; aber die Erscheinung war so lustig und zart durchsichtig, daß ich nicht wußte, ob sie auf den Sonnenstrahlen, im Glase oder nur in meiner Phantasie schwebte. Wenn ich die Scheibe bewegte, so verschwanden die Engel auf Augenblicke, bis ich sie plötzlich mit einer anderen Wendung wieder bemerkte. Ich habe seither erfahren, daß Kupferstiche oder Zeichnungen, welche lange Jahre hinter einem Glase ungestört liegen, während der dunklen Nächte dieser Jahre sich dem Glase mitteilen und gleichsam ihr Spiegelbild in denselben zurücklassen. Ich ahnte jetzt auch etwas dergleichen, als ich die Schraffierung alter Kupferstecherei und in dem Bilde die Art van Eyckscher Engel erkannte. (V,83 f.)

Diese Allegorie über das Allegorische ist nicht spiritualistisch. Sie kann es sich leisten, die Verführungskünste des Spiritualismus frei spielen zu lassen, denn sie enthält zugleich die stärkste Abwehrkraft gegen ihn: die Materialerfahrung des Künstlers, sein Wissen im Leben, Erstarrung, Scheinleben der Formeln und Zeichen in den Bildern.

Anmerkungen zu *mimesthai* = *durch Tanz zur Darstellung bringen*

Früh schon schlägt sich diese Materialerfahrung in der Malergeschichte nieder. Da ist die „gezackete Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier“, (III,218) ein scheinbar ödes und grobschlächtiges Zeichenschema, das die Mannigfaltigkeit der Bäume unter zwei Arten von „Baumschlag“ subsumiert. Eine Technik, die der Erzähler dennoch ohne Aversion gegen den Habersaatschen „fixen Jargon“, ja mit unverhohlener Sympathie behandelt. Dieser Prototyp

verselbständigten Formelwesens ist nicht erfunden, er existierte wirklich, wurde von einem Dresdener Maler und Kupferstecher, Zingg mit Namen, gepflegt, und geisterte wie es scheint, noch lange in den deutschen Zeichenschulen umher.³⁰⁰ Als dies Tote noch lebendig war, drückte es eine höfliche, preziöse und höfische Distanz vom allzu genauen Bescheidwissen in der Spezifikation der Natur, eine Abneigung gegen handwerklich beflissenes, einläßliches Naturstudium aus. So schildert es Ludwig Richter in seiner Autobiographie an der Gestalt eines Malerbekanntens, vermutlich auch eines Zinggianers, der sich vor einer nach der Natur gemalten Landschaft entsetzt, die ihm ein Schüler vorweist: „Als dieser ihm von den prachtvollen Gruppen immergrüner Eichen und Pinien erzählte, von den Büschen blühenden Oleanders und den mit Goldfrüchten beladenen Orangen, da rief der Alte erschrocken: ‚Jetzt hören Sie auf, ich brauche nichts weiter zu hören!‘ – Ein solches Eingehen in die charakteristischen Einzelheiten der Pflanzenwelt war ihm ein Greuel, da sein ‚Baumschlag‘ für den ganzen Linné ausreichen mußte.“³⁰¹ Der grüne Heinrich macht mit dem Verfahren Bekanntschaft durch die Mappe des verschollenen Dilettanten Junker Felix. „Dies nannte er Baumschlag“, erläutert der Oheim beim Durchblättern, „und machte ein großes Wesen daraus.“

Das Geheimnis desselben hatte er in Jahre 1780 in Dresden erlernt bei seinem verehrten Meister Zink oder wie er ihn nannte. ‚Es gibt‘, ‚pflegte er zu sagen, ‚zwei Klassen von Bäumen, in welche alle zerfallen, in die mit runden und die mit gezackten Blättern. Daher gibt es zwei Manieren, die gezackete Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier!‘ Wenn er bestrebt war, unsern jungen Damen das geläufige Schreiben dieser Manieren beizubringen, so sagte er, sie müßten sich vor allem an einen gewissen Takt gewöhnen, zum Beispiel beim Zeichnen dieser oder jener Blattart zählen: ‚Eins, zwei, drei – vier, fünf, sechs!‘ ‚Das ist ja der Walzertakt!‘ schrien die Mädchen und begannen um ihn herumzutanzten bis er wütend aufsprang, daß ihm der Zopf wackelte! (III,218)

Was den Erzähler an dieser abgestorbenen und isolierten Formel „gezackete Eichenmanier, gerundete Lindenmanier“, (die zu ihren Lebzeiten bestimmt ein Greuel war für die Adepten der Habersaats), so reizt, ist, daß sie in diesem fragmentarischen Dasein wieder ausdruckskräftig wurde. Daß das Abstrakte, Zeichenhafte sich in Sinnliches zurückverwandelt hat, und zwar vermöge eines musikalischen, onomatopoetischen, rhythmischen Zaubers, der die mangelnde Ähnlichkeit und Trennschärfe vergütet. Die Faszination geht von der Einheit der Sprache und der Sache aus. Die gezackete und gerundete Manier heißt so wie sie aussieht. Altertümliche Schreibung, Lautung, Takt, Figur, – alles entspricht sich auf sonderbare Weise; die Formel verstößt gegen das Tabu, das Lessing über die Sphäre von bildhafter und sprachlicher Korrespondenz verhängte. Der Name drückt das wirkliche Ding aus, kraft einer Ähnlichkeit, die ohne ein zwischen beide messend eingeschobenes *tertium comparationis* auskommt. Keller hing an der harmlosen, gerundeten und gezackten Formel. Er versteckte sie an einer Stelle der *Züricher Novellen*. Als verwandeltes Selbstzitat beschwört sie dort das Rokokohafte im Medium eines ländlichen Zirkels, der die aufgeklärte Züricher Bürgerschaft um Geßner und Bodmer vereint:

Der so geschmückte Tisch war mit den rundlichen Sonnenlichtern bestreut, welche durch das ausgezackte Ahornlaub fielen und nach dem leisen Takte des Lufthauches tanzten, der

die Zweige bewegte; es war zuweilen wie eine sanfte, feierliche Menuett, welche die Lichter ausführten. (IX,199)

Benjamin vergleicht Kellers Humor mit einem Höhlensystem. Der Reiz des Labyrinths ist die Überraschung, mit der man auf dunklen Wegen ins scheinbar Offene gelangt, in Wirklichkeit aber ins weitläufig angelegte Zentrum geführt wurde. Keller hat die Durchgänge zum Innern seines Werkes gut versteckt. Man findet sie nur mit Glück, wenn das planvolle Suchen ermüdet, sich in analogischen Denken erholt. Eine solche Analogie, der Dreivierteltakt; rasch aufgefaßt, erlaubt er den jungen Damen, aus der Zucht von Junker Felix Zeichenschule in ein Tanzvergnügen zu entfliehen. Doch Walzer und Menuett sind mehr als eine momentane Assoziation zur gezackten und gerundeten Manier. Ähnlichkeit von Sache und Zeichen, Sprache, Bild, Takt und Laut stiftet wahrhaft der Tanz. Kein abstraktes Silbenzählen, keine allgemeinen Bildervergleiche, sondern nur die Besinnung über das Verhältnis von Mimesis und Tanz läßt die Ähnlichkeit von Musikalischem und Bildlichem in Kellers Sprache, in der ganzen Anlage seiner Dichtungen begreifen.

Hermann Koller hat in einer Arbeit über Mimesis in der Antike³⁰² die angemaßte Herrschaft des Terminus Nachahmung über das Bedeutungsfeld von Mimesis und Imitation angegriffen. Die ursprüngliche Bedeutung von *mimeisthai* ist nach Koller: tänzerisch zum Ausdruck, zur Darstellung bringen.³⁰³ – Es scheint ihm diese Entdeckung nur möglich gewesen zu sein durch einen Verzicht, der die weitere Einsicht ins Mimetische sperrt. Koller verleugnet den Kern des mimetischen Phänomens: Die Angleichung des Subjekts an Objekte, das Sich-Ähnlichmachen als Fortsetzung natürlicher Mimikry im menschlichen Verhalten. Mit einem sehr genauen, anthropologisch fundierten Recht sieht Walter Benjamin die älteste Funktion der Tänze in der Produktion von Ähnlichkeiten. „Dabei ist es nun nicht genug, an das zu denken, was wir heutzutage in dem Begriff der Ähnlichkeit erfassen. ... Dabei ist zu bedenken, daß weder die mimetischen Kräfte, noch die mimetischen Objekte, oder Gegenstände, im Laufe der Jahrtausende die gleichen blieben. Vielmehr ist anzunehmen, daß die Gabe, Ähnlichkeiten hervorzubringen ... und daher auch die Gabe, solche zu erkennen, sich im Wandel der Geschichte verändert hat.“³⁰⁴ Eine solche Veränderung spiegelt sich wieder im Vergessen der Beziehung von Tanz und Mimesis, im Schwund der Bedeutung „durch Tanz zur Darstellung bringen“ für *mimeisthai*. Zumindest legt das Material, das Koller ausbreitet, dies nahe. Seine Arbeit jedoch ist bestrebt, das Bedeutungsfeld, das Benjamin „Produktion von Ähnlichkeiten“ nennt, als sekundäres, unbedeutendes, als Degeneration der Urbedeutung hinzustellen: „Nach der Schilderung griechischer Tänze dürfte sich überzeugend ergeben haben, daß Mimesis ursprünglich nicht das Geringste mit Naturwahrheit, Realismus und Ähnlichem zu tun gehabt hat; man wäre fast versucht zu sagen, das Gegenteil sei der Fall. Die ursprüngliche Verbindung mit Tanz, und zwar mit Gruppentanz, verbietet von vornherein jeden Realismus; er zwingt zu einer Stilisierung auf das Einfachste, zu bloßen Andeutungen. Von Nachahmung, von einer Tendenz zum Realismus ist beim Mimesisbegriff also nichts zu bemerken.“³⁰⁵ Wenn „Ähnlichkeiten herstellen“ bloß eine Verflachung³⁰⁶ von „durch Tanz ausdrücken“ ist, dann, so suggeriert Kollers Darstellung, lohnt sich die Beschäftigung mit dieser Konzeption nicht. Sie, die abgefallene Bedeutung, die mit Realismus, Naturalismus, schäbigem Abklatsch, stumpfer

Wiederholung zu tun hat, soll sich beschämt vor der wiederentdeckten und in ihre Rechte eingesetzten Urbedeutung zurückziehen. So schaltet Koller jede Reflexion darauf ab, daß sich das degenerierte Bedeutungsfeld aus dem ursprünglichen speist, daß „Mimesis“ sich ja nur auf „*imitatio*“, „Realismus“, „Nachahmung“ übertragen konnte, wo es etwas Gemeinsames gab, wo beide nicht durch Welten, vielleicht nur durch Zeitalter voneinander geschieden sind. Koller schließt sich dem Verdikt Platons über Maler und andere Banausen an, als den Anhängern eines uneigentlichen: bloßer Mimesis einer Mimesis. Tanz als Konstituens von Mimesis darf, so scheint es, nur wiederentdeckt werden, wo eine Theorie der reinen Innerlichkeit allen Ausdrucks, die Aufrechterhaltung des platonischen Verbotes sicherstellt: daß was ausgedrückt werde, auch keinesfalls an der disparaten Erscheinungswelt haften bleibe, sich ja nicht mit Äußerem und Unterem einlasse.

Eine Ausdruckstheorie, die nur den Weg von innen nach außen kennt, die die Reflexion auf den reflexiven, (doppelt bewegten, gebrochenen) Charakter des Ausdrucks verwirft, entspricht einer Erkenntnistheorie, die das Gleich- und Ähnlichwerden von Subjekt und Objekt, den Prozeß der Veränderung des Subjekts durch die Objekte und der Objekte durchs Subjekt leugnet. Diese Erkenntnistheorie ist einer Produktionsweise von Ähnlichkeit zugeordnet, die sehr harte und hohe Anforderungen an das stellt, was sie als Ähnliches akzeptiert: Identität.

„Auch in der Philosophie bekundet man Scharfsinn, wenn man eine Ähnlichkeit zwischen weit voneinander entfernten Dingen sieht“, mahnt Aristoteles in seiner „Rhetorik“.³⁰⁷ Philologie, die sich gegen die Wahrnehmung ferner Ähnlichkeit abschirmt, vergißt ihren Begriff: „Liebe ist die Fähigkeit, Ähnliches an Unähnlichem wahrzunehmen.“³⁰⁸ Die Ausschaltung der erkenntnistheoretischen Reflexion läßt Kollers Philologie nicht nur für ferne und fernste Ähnlichkeiten blind werden, sie verhindert auch die Einsicht, daß es verschiedene, historisch-gesellschaftlich verschiedene Ähnlichkeitsrelationen gibt. Kollers Konzept ist festgelegt auf ein vom Kontext unserer Erfahrung, unserer Bilderwelt, unseren Erkenntnislehren eingeschliffenes Ähnlichkeitsschema, unfähig darunter archaische, vielfach überlagerte, aufgearbeitete, umfunktionierte und unterdrückte Produktivkräfte der Ähnlichkeit am Werk zu sehen. Charakteristisch für dies Bewußtsein ist eine Art Verwunderung darüber, daß Kunst jemals als Mimesis definiert wurde. So beteuert Gerhard Krüger, – Koller zitiert ihn zustimmend –, daß die antike Theorie der Mimesis „nicht einfach auf einem universalen Mangel an Sinn für die Kunst ... beruhen kann“, daß ihr vielmehr eine andere Art der Welterfassung zugrunde liege, daß die Welt den Griechen „ursprünglich nicht als Inbegriff nüchternen, objektiver Tatsachen gegeben wäre, sondern als Inbegriff überlegener und bedeutsamer, (im doppelten Sinn des Wortes), ‚herrlicher‘ Mächte“.³⁰⁹ Denn: „Wir stellen uns unter Nachahmung so etwas wie eine mechanische, photographische Wiedergabe des Realen vor, die uns mit Recht als das Gegenteil künstlerischen Verhaltens gilt. ... Kunst ist für uns nicht Nachahmung der wirklichen, sondern Schöpfung einer ‚eigenen‘, der Phantasie des Künstlers entspringenden, zweiten Welt, die – wenn man nur auf die ‚Treue‘ der Darstellung sieht – neben der ersten, wirklichen, den Charakter der Illusion hat.“³¹⁰ Wie es nun auch immer mit den „herrlichen Mächten“ der Griechen und mit unserer „eigenen“ Kunstwelt steht: Koller lehnt zurecht die Übersetzung des

mimeisthai mit „nachahmen“ ab, sofern „Nachahmung“ zum Inbegriff einer Ähnlichkeitsrelation geworden ist, wie sie ein Zustand hoher technischer Naturbeherrschung (und die einen solchen Zustand implizierenden gesellschaftlichen Verhältnisse) mit sich bringt, paradigmatisch in der Photographie. Er versäumt es jedoch, die Ähnlichkeitsrelation, die in *mimeisthai*, dem tänzerischen Ausdruck enthalten ist, auf den Begriff zu bringen.

Es ist allerdings schwer, die archaischen, mannigfach überformten Ähnlichkeitsfunktionen des Tanzes, der Mimesis zu umreißen und von den modernen der Naturnachahmung abzugrenzen.³¹¹ Die Schwierigkeit dieser Scheidung fällt wohl zusammen mit einer anderen, nämlich der, magische Praktiken der Naturbeherrschung von technisch rationalen zu trennen. Bacons Formel „*natura parendo vincitur*“: die Natur ist durch Fügsamkeit, Anpassung zu beherrschen, steht sowohl für das Prinzip des naturwissenschaftlichen Empirismus ebenso wie für die magische Praxis, Beschwörung und Opfer. Sie gilt für die Versenkung des Forschers in die Mechanik der kausal bestimmten Natur, sie gilt aber auch für das „Rollenstudium“ des Wildbeuters, der das Bewegungsschema seiner Jagdobjekte in Tänzen und effigies sich aneignet, sie durch Tarnmasken überlistet, und ebenso für die Identifikation des Ackerbauern oder Hirten mit dem Kreislauf der Vegetation, der Abfolge von Geburt und Tod, den er durch Opferrituale und totemistische Kontrolle des Geschlechterverhältnisses seiner eigenen Macht zu unterstellen trachtet. Aber schließlich lassen sich die verschiedenen Produktionsweisen von Ähnlichkeiten nur abgrenzen, wo ihr gemeinsamer Grund, die gesellschaftliche Reproduktion des menschlichen Lebens, die Arbeit festgehalten wird. Die Geschichte, die von menschlicher Arbeit geschaffen wird und der sie zugleich unterworfen ist, verändert auch die nicht mehr unmittelbar-praktischen Prozesse zwischen Subjekt und Objekt, prägt die Erkenntnis und ihre Theorie, den Ausdruck in Sprache, Bild und Musik. Für Koller versperrt Idealismus die Einsicht in die Ähnlichkeitsfunktion des Tanzes. Dieser geistesgeschichtliche Idealismus löst Kult, Religion, Spiel von der Praxis völlig los, rückt etwa den Tanz aus der Sphäre des Ähnlichwerdens, einem praktischen Prozeß oder dem Rudiment eines solchen, in die Sphäre einer mystisch, spiritualistisch verstandenen ursprünglichen Identität des Menschen mit der Gottheit, dem Sein, der Welt. „Es würde wohl ganz dem primitiven Empfinden, das sich in solchen Riten verrät, widersprechen, hierin eine ‚Nachahmung‘ zu sehen. In Gegenteil: der Gott und die Göttin sind gegenwärtig, Darsteller und Dargestellter für die Dauer des Spieles identisch.“³¹² Koller scheint hier abhängig von Walter F. Ottos Theorie des Tanzes: „Das erste, was das Hören des Weltenrhythmus ... hervorrief, war der Tanz. Er ist kein menschlich versuchendes Abbild des allmächtigen Rhythmus der Dinge, sondern dieser Rhythmus selbst im eigentlichsten Sinne. Alles im hohen Sinne Wahre ist durch den Tanz zu den Menschen gekommen.“³¹³ Und: „Nicht ein Abbild der Dinge – wie im Erkennen – ist hier gegenwärtig, sondern die Dinge selbst. Es ist keine Kluft mehr zwischen Seele und Gesamtheit der Dinge.“³¹⁴ Hegel hat die absolute Hingabe des Individuums ans Ganze des Seins als Ausdruck höchster Beschränktheit interpretiert, und dieses volle Aufgehen ironisch als Stadium der sinnlichen Gewißheit beschrieben: „Der konkrete Inhalt der sinnlichen Gewißheit läßt sie unmittelbar als die reichste Erkenntnis, ja als eine Erkenntnis von unendlichem Reichtum erscheinen. ... Sie erscheint außerdem als die wahrhafteste; denn sie hat von dem Gegenstande noch nichts

weggelassen, sondern ihn in seiner ganzen Vollständigkeit vor sich. Diese Gewißheit aber gibt in der Tat sich selbst für die abstrakteste und ärmste Wahrheit aus. Sie sagt von dem, was sie weiß, nur dies aus: es ist; und ihre Wahrheit enthält allein das Sein der Sache.“³¹⁵ Er gesteht damit das Moment des Zwanges ein, das die idealistische Auffassung der Identität sonst verleugnet. Konsequenter materialistisch sieht Benjamin im mimetischen Vermögen „ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten.“³¹⁶ – Zwang also vor aller rhythmischen, homoiotisch-kosmischen Gymnastik. Auch im kultischen Tanz, der Identifikation mit dem Gott, wird kaum eine ursprüngliche, unmittelbare Identität von Subjekt und Objekt zur Gestalt. Wo etwas wie ekstatische Aufhebung von Subjekt und Objekt stattfindet, steht sie nicht im Zeichen der Freiheit. sie ist Selbstverlust, Selbstopfer. Die Identifikationsfigur des Tanzes wiederholt den Zwang, sich Dingen ähnlich zu machen, durch Sich-Anpassen, an ihr Bewegtes wie an ihr Starres, auf sie einzuwirken und ihnen die Notdurft zur Selbsterhaltung abzugewinnen. „Im Tanz ist der Gestus der Arbeit Gestalt geworden“, schreibt Günther K. Lehmann. „Das vormenschliche Lebewesen mußte erst arbeiten lernen. Die Arbeitsbewegung ist eine künstliche, ‚gemachte‘, dem organischen Bewegungsapparat aufgezwungene Verhaltensweise. Das erklärt das eigentümlich Geregelte, Zeremonielle, Tänzerische an den Arbeitsbewegungen der Primitiven. Die Tanzfiguren sind im Grunde genommen nichts weiter als die formalisierten und protokollierten Arbeitserfahrungen eines Stammeskollektivs. Es sind Stereotypen, Schemata, die übertragbar sind, weil sie sich nicht auf den Ausdruck natürlicher und individueller Motive oder Lebensbereiche beschränken. Diese Bewegungsfiguren konnten zu sozialen Gewohnheiten, Bräuchen, Riten usw. verfestigt und so gespeichert werden. Aber ohne Laut und Klang bleibt dieser Erfahrungsschatz tot, funktionieren die Figuren nicht. Der Laut ist ein integrales Element der kinetischen Figur. Daher ist den Arbeits-, Jagd- und Kriegstänzen ein mehr oder weniger ausgebildetes akustisches Steuerungssystem zugeordnet, in welchem wir die Frühformen der Wort- und Klangkunst erkennen können.“³¹⁷ Was in solchen Praktiken geschieht, ist weniger Aufhebung der Subjekt-Objekt-Scheidung: mystische Identifikation; es ist eher Fluktuation der noch instabilen Pole von Subjekt und Objekt, ihre Vertauschung, ihr Umklappen, das wohl die Kontrolle des Subjekts über die Dingwelt ausbildet, aber noch kein bewußt verfügbarer Vorgang, noch von keinem identischen Subjekt gesteuertes Verhalten ist. „Die Identifikation von Jäger und Tier ist interessant. Das Verhalten des Jägers wird nicht nur abgestimmt auf das Verhalten des Gegenspielers Tier. Der Jäger ‚verwandelt‘ sich vielmehr in das Tier, um die tierische Bewegungslogik an sich selbst zu erfahren, was ihn befähigt, die vermutlichen Reaktionen des Tieres leibhaft ‚vorauszufühlen‘. Er begreift und versteht nicht das Tier, doch dessen Verhaltensweise prägt sich seinem Körper ein ... und wird somit angeeignet. Der ‚spielende‘ Mensch sammelt leibgebundene Erfahrung. Das gibt ihm die Chance, seinem Gegenspieler Umwelt überlegen zu sein und ihn mit den eigenen Waffen zu schlagen. Nachahmende Tänze beruhen stets auf solchen ‚Verwandlungen‘, sie wechseln ständig zwischen Eigenrolle und Gegenrolle, sie tauschen die Standorte und Blickpunkte, um das ganze Geschehen, seinen Gestus zu erfassen. Es wird tanzend mit Verhaltensweisen experimentiert. Der ursprüngliche, tanzende Mensch ist der experimentierende Mensch.“³¹⁸ Lehmann beschreibt in der magisch-

mimetischen Praxis und im Tanz die Urgeschichte der Phantasie, des mittleren Vermögens, als welches Kant die „Einbildungskraft“ zwischen Rezeptivität und Spontaneität, Ausgeliefertsein an die Natur und Macht der begrifflichen Produktion einordnete. Keineswegs entspringt die Phantasie als ein über die Realität souverän verfügendes Vermögen. In *statu nascendi* ist das mimetische Vermögen eins mit dem Beharrungsvermögen des Organismus, dem scheinbar ausweglosen Zwang zur Wiederholung tonischer und psychischer Abläufe, die von den eigenen Begierden- und den entsetzenerregenden Schatten des unbeherrschten Draußen diktiert werden. Doch scheint dieser Wiederholungszwang im Verlauf der Entwicklung der Arten und Einzelwesen zu einem Baustein des mimetischen Vermögens zu werden, das die Schatten der Kontrolle unterstellt. Das panische Aufschrecken und Fortgerissenwerden wird zur Gestikulation, zum Reden und Singen gegen die Gefahr, der Todesschrei zum Warn-, Signal-, Kommandoruf. Der Schreckstarre Tieres entspricht die Haltung des Jägers, der beim Beobachten und Zielen zur Bildsäule gefriert. – Aristoteles definiert den Menschen als *zoon mimetikotaton*³¹⁹, als das „mimetischste“ der Lebewesen, als eines, das alles „nachmachen“ und damit seinen Zwecken unterstellen kann, bei der Herstellung von Werkzeugen und Kultbildern wie im Tanz, Traum und Spiel. Sigmund Freud beschreibt in seiner Abhandlung über den Wiederholungszwang ein Kleinkind, das, um die Entfernung einer vertrauten Pflegeperson zu bewältigen, ein eigentümliches Spiel erfindet: es wirft ständig seine Spielsachen fort. Eine davon ist jedoch an einen Faden angebunden, an dem es sie mit offensichtlichem Lustgewinn wieder herbeiholt.³²⁰

Frei wird das mimetische Vermögen erst, wo es durch die Arbeit hindurchgegangen und aus dem unmittelbaren Zwang der Umwelt entlassen ist, wo sich die Bewegungserfahrung aus dem Ritual wieder löst, und der zweckfrei experimentierenden, herrschaftsfrei variierenden Mimesis fähig wird. Bedingt frei wird es auch durch die Spezialisierung und Übersetzung der Bewegungserfahrung, den Rückzug gestischer Erregung aus Anspannung des ganzen Leibes in einzelne Glieder, Hand, Minenspiel. „Die Lösung der Spielhandlung (Bewegungslogik) von der konkreten Arbeitssituation schuf die Möglichkeit, Bewegungserfahrungen und Verhaltensweisen zu formalisieren und in den rituellen Tänzen zu speichern. Da die Tanzfiguren von der Mühe und Schwere der Arbeit weitgehend entlastet waren, brauchten nur eine relativ geringe psychophysische Energie aufgewendet zu werden, um sie zu aktualisieren und zu reproduzieren.“³²¹ In der Spezialisierung der Gesten drücken sich die neuen Zwänge der Arbeitsteilung und der gesellschaftlichen Herrschaft aus: Zügelung der Mimik, des Gebärdenspiels, der Sprache durch Selbstbeherrschung, d.h. internalisierte Herrschaft. Theorien über die Entstehung des bildnerischen Ausdrucks greifen auf diese Spezialisierungsvorgänge zurück: „Aus der Spielhandlung wird das Spielbild abstrahiert, besser noch, das Spiel wird zum Bild verkürzt. Es besteht heute kaum noch ein Zweifel darüber, daß die sogenannten bildenden Künste aus dem Tanz entstanden sind. So entwickelte sich die Plastik aus der Maskenkunst. ... Ebenso konnte nachgewiesen werden, daß die Höhlenzeichnungen sehr wahrscheinlich auf Spielsituationen bezogen sind. ... Die Malereien und Zeichnungen dürfen deshalb nicht nur als visuelle Daten interpretiert werden. Es sind auf visuelle Zeichen reduzierte psychomotorische Gebilde, obschon sie in toten Stein geritzt wurden. Die Gravüren und farbigen Striche bannen

Bewegungsfiguren auf die Fläche, nicht etwa die Konturen statischer Dinge. Unbewegte Dinge waren dem frühen Menschen unverständlich und unzugänglich; denn waren sie unbewegt, so nur deshalb, weil sie in seinem Leben tatsächlich keine „Rolle spielten“. Die Kerben und abstrakten Muster dagegen machten seine Waffen und Geräte als „bewegte“ Dinge kenntlich. Diese Gegenstände waren seinem Bewegungssystem eingeordnet, deshalb trugen sie rhythmische Kennmarken.“³²² Moderne *Physis*-Theorien der Sprache durften sich weit über das empirische Material, das der onomatopoetische Sektor der Sprache bereitstellt, vorwagen, indem sie Lautbildung als „Gestikulation der Sprachwerkzeuge“ faßten.³²³

Mit der Spezialisierung des gestischen Ausdrucks erscheint bereits das rationale Moment innerhalb der magisch-mimetischen Praxis. Denn Spezialisierung ist nicht abzutrennen von gesellschaftlicher Arbeitsteilung und Herrschaft. Diese schlägt sich nicht nur nieder in der Konzentration gestischer Bewegung auf immer engere Erregungszentren bis hin zur Erstarrung aller Bewegung in gedachten, geschriebenen Zeichen – „Fragment einer Geste“ nennt Lehmann das Symbol³²⁴ – , sondern auch in der Abschaffung des Rollentausches, den Magie und Tanz praktizieren. Die gleichen Prozesse, die aus gesellschaftlicher Herrschaft gesellschaftliche Arbeitsteilung wachsen lassen, sind es, die das unetw. flackernde Verhältnis von Subjekt und Objekt stabilisieren. „Arbeitsteilungen hatten die Verhältnisse zur Natur und zum sozialen Partner differenziert, Unterschiede im Eigentum und sozialer Stellung wurden sichtbar, Ansätze zur Klassenspaltung und zur Herausbildung des Staates traten hervor. Der geschlossene Lebenskreis der Stammesgemeinschaft (*Gens*) zerfiel. Es gelang nicht mehr, kollektive Handlungen und Erlebnisse zu organisieren. Aus der Gruppe der Akteure (Mimen) schied das Publikum aus. Je mehr aber die Mitbewegung an dem sprachlich erfaßten mimischen Inhalt eingeschränkt wurde, desto mehr verlor die Sprache, wenigstens für die Masse des Publikums, ihre leibhaftige Unmittelbarkeit. Sie verlor auch ihren gestischen Reichtum. Sie wurde rationaler, die Philosophen entdeckten in ihr den Logos. Die innere, mimische Bewegung wurde ihr ausgetrieben und damit eine Entwicklung eingeleitet, die eine Erbfeindschaft zwischen rationalem Denken (Logos) und Phantasie (Mimesis), zwischen Philosophie und Kunst heraufbeschwören sollte.“³²⁵ Nur als Zuschauer sollten sich nach Platon die Gebildeten an den Tänzen der Sklaven, Leibeigenen und des niederen Stadtvolkes beteiligen dürfen. Die Verfemung mimetischer Kultur steht im Dienste gesellschaftlicher Herrschaft. Rollentausch, auch nur zeitweilige Identifikation mit den Unteren und dem Unteren, gefährdet das Ethos der Herrschaft, die Selbstbeherrschung. „Die Strenge, mit welcher im Laufe der Jahrtausende die Herrschenden ihrem eigenen Nachwuchs wie den beherrschten Massen den Rückfall in mimetische Daseinsweisen abschnitten, angefangen vom religiösen Bilderverbot über die soziale Ächtung von Schauspielern und Zigeunern bis zur Pädagogik, die den Kindern abgewöhnt kindisch zu sein, ist die Bedingung der Zivilisation. Gesellschaftliche und individuelle Erziehung bestärkt die Menschen in der objektivierenden Verhaltensweise von Arbeitenden und bewahrt sie davor, sich wieder aufgehen zu lassen im Auf und Nieder der umgebenden Natur. Alles Abgelenktwerden, ja, alle Hingabe hat einen Zug von Mimikry. In der Verhärtung dagegen ist das Ich geschmiedet worden. Durch seine Konstitution vollzieht sich der Übergang von reflektorischer Mimesis zu beherrschter Reflexion. An Stelle der leiblichen

Angleichung an Natur tritt die „Rekognition im Begriff“, die Befassung des Verschiedenen unter Gleiches. Die Konstellation aber, unter der Gleichheit sich herstellt, die unmittelbare der Mimesis wie die vermittelte der Synthesis, die Angleichung ans Ding im blinden Vollzug des Lebens wie die Vergleichung des verdinglichten in der wissenschaftlichen Begriffsbildung, bleibt die des Schreckens. Die Gesellschaft setzt die drohende Natur fort als den dauernden organisierten Zwang, der, in den Individuen als konsequente Selbsterhaltung sich reproduzierend, auf die Natur zurückschlägt als gesellschaftliche Herrschaft über die Natur.³²⁶ Ist im Tanz der Gestus der Arbeit Gestalt geworden, so in der logischen Operation der Gestus der Herrschaft als Verfügung über fremde Arbeit. Der Begriff als Merkmaleinheit des unter ihm erfaßten kann nur dort erscheinen, wo die Befreiung von den gegenständlichen Prozessen der Arbeit es den Wenigen gestattet, ein überschauendes, dem Abnutzungskreislauf der Naturbearbeitung trotzendes Leben zu führen, sich als identisches Selbst durchzuhalten. Prototyp des Begriffs ist das Kommandowort, das sich nicht wie die quasi-sprachliche Gestikulation der Arbeit auf die Dinge unmittelbar bezieht, sondern mittelbar, durch Einschaltung des Sklaven.

Der Beginn der Reflexion über Sprache fällt zusammen mit der Erfahrung vom Fremdwerden der Worte gegenüber den Dingen. Nicht die einfache Entfremdung des Kommandowortes in unmittelbaren, gentilen, feudalen Herrschaftsverhältnissen setzt diese Reflexion ins Spiel. Erst die abstrakt gewordene Herrschaft, die Klassenherrschaft, welche Gleichheit unter den Herrschenden zu verwirklichen gezwungen war, läßt die fortschreitende Entfremdung der Worte von den Sachen zum Gegenstand philosophischer Besinnung werden. Mit dieser Besinnung, praktisch angewendet in der Disputationskunst vor Gericht, verdienten die Sophisten, die ersten Sprachtheoretiker, ihr Brot. Einerseits erscheinen die Wörter als schlechthin Gegebenes, als *physis*, andererseits als Gesetztes, von gesellschaftlicher Konvention geprägte *thesis*. Sie tragen bereits den Doppelaspekt der Waren, sind bereits Zirkulationsmittel; dementsprechend, wie das Geld, auch mit Verunreinigungen und fälschenden Zusätzen behaftet. „Sokrates suchte analytisch geklärte, eindeutig festgelegte Wortbedeutungen, die ganz und gar unabhängig von der leibhaften Erfahrung mitteilbar sein sollten. Er entdeckte den logischen Begriff, den das Wort lediglich noch *b e z e i c h n e t*; das Wort ‚verkörperte‘ jetzt nicht mehr die Sache wie im Nachahmungskultus. Der Platonische Dialog Kratylos deutet diese Problematik an. Für Kratylos ist die Sprache noch Mimesis (Nachahmung), das Wort eine körperliche, lautgewordene Geste. Im Wort steckt daher noch mimische Bewegung, schließlich der leibhafte Mitvollzug dessen, dem dieses Wort zugesprochen wird. Gerade das aber hält Platon für eine Illusion. Für Platon ist das Wort körperlos, ein bloß ideelles Zeichen oder Symbol. Es kann daher gar nicht den Klang, die Farbe und die Gestalt der Dinge nachahmen oder an sich selber darstellen. Wenn es überhaupt noch etwas ‚nachahmt‘, dann die wesenhafte, ruhende Idee der Dinge. Nicht die *Physis* ist im Wort anwesend, sondern der *Logos*.“³²⁷ Die griechische Philosophie prägt nicht den Begriff des Subjekts als des Stifters der Identität, wohl aber den des idealen Seins, des *logos* als Für-sich-Sein, die Welt der Täuschungen unter sich lassende Identität. Die intelligible Welt, die Einheit des „kugelförmigen“ Seins garantiert festen Stand in jenem Fluß der Erscheinungen, der die „doppelköpfige“, blöde Menge (Parmenides) mit sich fortreißt. Wohl drückt diese

intelligible Welt die Freiheit vom unmittelbaren Zwang der Reproduktion aus, zugleich aber bleibt sie unfrei: Herrschaftslogik. Jene Mannigfaltigkeit, die Kontemplation zu gewinnen hätte, muß geopfert werden. Objektverlust ist der Preis für die Identität. „Bedroht von der verstrickenden Vielheit, zerrissen zwischen den Forderungen der Wirklichkeit, sieht er (Parmenides) sich als ein ‚wissender Mann‘ über die verstrickende Vielheit erhoben zu dem unlebendig Einen, das in unzerreißbar starren ‚Banden‘ liegt Die tote schicksallose Identität soll von der Bedrohung des Schicksals und des Todes retten. Die zweideutige Wirklichkeit wird dem eindeutigen Wissen zum Opfer gebracht. Der wissende Mann wird zum Komplizen der Moira ... , die über den Göttern steht. Aber auch dieser Bund bewahrt ihn nicht vor dem Schwanken in einer zweideutigen Wirklichkeit.“³²⁸ Im Kapitel über Herrschaft und Knechtschaft, über jene frühen Gestalten des Selbstbewußtseins, hält Hegel die Komplizität der bloß selbstaffirmativen Identität mit dem Selbstopfer, dem Tod fest. Dem Herrn ist „das Andre ... mannigfaltig befangenes und seiendes Bewußtsein; es muß sein Anderssein als reines Fürsichsein oder als absolute Negation anschauen. Diese Bewährung aber durch den Tod hebt eben so die Wahrheit, welche daraus hervorgehen sollte, als damit auch die Gewißheit seiner selbst überhaupt auf. ... Ihre Tat, die des auf Leben und Tod um Anerkennung kämpfenden Selbstbewußtseins, ist die abstrakte Negation des Bewußtseins, welches so aufhebt, daß es das Aufgehobene aufbewahrt und erhält, und hiemit sein Aufgehobenwerden überlebt.“³²⁹

Hier öffnet sich überraschend die Perspektive einer Mimesistheorie der Ratio. „Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selbst Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelung der Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und als animistisch sich selber auflöst.“³³⁰ An einer spätern Stelle der *Dialektik der Aufklärung* heißt es: „Die mathematische Formel ist bewußt gehandhabte Regression, wie schon der Zauberritus war; sie ist die sublimierteste Betätigung von Mimikry. Technik vollzieht die Anpassung ans Tote im Dienste der Selbsterhaltung nicht mehr wie Magie durch körperliche Nachahmung der äußeren Natur, sondern durch Automatisierung der geistigen Prozesse, durch ihre Umwandlung in blinde Abläufe. Mit ihrem Triumph werden die menschlichen Äußerungen sowohl beherrschbar als zwangsmäßig. Von der Angleichung an die Natur bleibt allein die Verhärtung gegen diese übrig. Die Schutz- und Schreckfarbe heute ist die blinde Naturbeherrschung, die mit der weltblickenden Zweckhaftigkeit identisch ist.“³³¹ – Auch Platons Ideenlehre ist Mimesistheorie der Ratio. Freilich in anderem Sinn. Sie verteidigt nicht die niedere Mimesis gegen die Logik der Herrschaft, noch betont sie den Zusammenhang von einförmigen Sein und Selbstopfer. Doch schätzt sie die Macht der Mimesis genau genug ein, um Kompensationen für das Verbotene zu schaffen. Die versäumten Genüsse, – weichliche Tonarten, lyrische Gedichte, Tänze und Bilder sollen in der Kontemplation nachgeholt werden. Platons Philosophie ist „noch nicht vollkommen frei von mimetischer Phantasie. Schon der Platonische Dialog weist auf das Rollenspiel zurück. ... Sogar die sinnlich erfahrbare Idee stellt Platon als einen im Raum erstarrten Gestus vor, eine Art Ideenplastik, von der eine fast mimische Wirkung ausgeht: wer die Idee schaut, den verwandelt sie. Richtet der Philosoph seinen Blick auf die reine und göttliche Idee, so meint Platon, dann wird er selbst rein und göttlich werden.“³³² An die Stelle des Sichaufgehenlassens im Fluß der Erscheinungen tritt die

Identifikation mit dem unbewegten Beweger, dem unbewegten Sein. Sie allein verspricht das identische Selbst durchzuhalten; Mimesis ist nur unter Voraussetzungen gestattet, die garantieren, daß das Subjekt nicht mehr in die Welt der disparaten Reflexe abstürzt.

Die von Platon umfunktionierte Mimesis enthält bereits jene Ähnlichkeitsrelation, die für die Zivilisation der logischen, rational-technischen Naturbeherrschung verbindlich wird. So die späte Theorie von der *mimesis arithmon*. „Die mythologisierende Gleichsetzung der Ideen mit den Zahlen in Platons letzten Schriften spricht die Sehnsucht aller Entmythologisierung aus: die Zahl wurde zum Kanon der Aufklärung. Dieselben Gleichungen beherrschen die bürgerliche Gerechtigkeit und den Warenaustausch. ‚Ist nicht die Regel, wenn Du Ungleiches zu Gleichem addierst kommt Ungleiches heraus, ein Grundsatz sowohl der Gerechtigkeit als der Mathematik? Und besteht nicht eine wahrhafte Übereinstimmung zwischen wechselseitiger und ausgleichender Gerechtigkeit auf der einen und zwischen geometrischen und arithmetischen Proportionen auf der anderen Seite?‘ Die bürgerliche Gesellschaft ist beherrscht vom Äquivalent. Sie macht Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert. Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht; der moderne Positivismus verweist es in die Dichtung. Einheit bleibt die Losung von Parmenides bis auf Russell. Beharrt wird auf der Zerstörung von Göttern und Qualitäten.“³³³ Koller wehrt sich gegen die Übersetzung des „*mimesis arithmon*“ durch „Nachahmung von Zahlen“.³³⁴ Freilich ist diese Übersetzung unklar. Die Zahl wird nicht abgebildet oder wiederholt; sie ist vielmehr jenes Prinzip der Stetigkeit, das zum ausschließlichen Vermittler von Ähnlichkeit sich erhebt. „Der Geometer ist kein Nachahmer, geometrische Figuren entstehen nicht im Hinblick auf die Zahlen, als ‚Abbilder‘ von ‚Vorbildern‘, die Geometrie folgt der Arithmetik nicht nach, sie ist ganz im Gegenteil von jeher als das Musterbeispiel einer in sich selbst gegründeten, sich selbst genügenden und aus sich selbst zu verstehenden Wissenschaft angesehen worden. Dennoch zeigt sich: Gestalten dieses in sich selbst beschlossenen Bereichs können zu Gestalten eines anderen, ebenso autonomen Bereichs in eine Beziehung treten, die mimetisch genannt wird. ... Die Beziehung ist nicht willkürlich zu den Sachen hinzugedacht, sie ist vielmehr in der Natur der Sachen selbst begründet; daher hat sie den Wert einer Erkenntnis.“³³⁵ Die Ähnlichkeitsrelation, die die Ideenlehre entwirft, ist die Gleichheitsrelation, die der möglichen Kommensurabilität aller Bereiche, hergestellt durch Maßeinheiten. Jene vom starr sich durchhaltenden, Natur rational beherrschenden Selbst kontrollierte Ähnlichkeit also, die in Feindschaft lebt mit allem, was sich in die instabile Subjekt-Objektwelt wagt und sich dort auf ungehemmten Rollentausch einläßt. – In der Wortgeschichte von „*mimesthai*“ und „nachahmen“ selbst scheinen die geschichtlichen Ähnlichkeitsrelationen, denen sie zugeordnet sind, aufgespeichert und verschlüsselt. In „nachahmen“ steckt „Ahm“ oder „Ohme“, der Name einer alten Maßeinheit; es bedeutet so eigentlich nachmessen, Produktion einer durchs Äquivalent kontrollierten Ähnlichkeit. Für *mimesthai*, „mimesis“ schlägt Hofmann die Ableitung aus einer Wurzel „maya“ vor, die Täuschung, Gaukelei, Blendwerk bedeutet.³³⁶ Wenn diese Etymologie stimmt,³³⁷ dann hätte das griechische Wort für „tänzerisch ausdrücken“ Erinnerung an die magische Praktik des Rollentausches aufgespeichert. Die Übersetzung der Wurzel mit „Täuschung“, „Gaukelei“,

„Blendwerk“ steht bereits im Zeichen der aufgebrochenen Mimesis-Feindschaft. Philosophische Darstellungen der Begriffe „Mimesis, „Imitation“, „Nachahmung“, dürften nicht von den Phänomenen der Überlagerung, der gegenseitigen Durchdringung und des Kampfes verschiedener Ähnlichkeitsrelationen und damit verschiedener Produktionsverfassungen der Gesellschaft abstrahieren. „Nachahmung der Natur“, wie ein Zweig der bürgerlichen Aufklärungspoetik sie empfahl, bedeutet alles andere als Apologie des Mimetischen. Diese Formel steht ganz unter dem Zeichen der Gleichsetzung von Natur und Vernunft: Natur bedeutet nicht den Fluß der Erscheinungen, sondern das rational beherrschbare Gesetzeswesen, das nur innerhalb ganz bestimmter Grenzen freundlich und lebendig vorgestellt werden darf, etwa teleologisch als System gegenseitiger Ernährung und gegenseitigen Nutzens, aus den die chaotischen, zwecklosen Aspekte verdrängt werden müssen. Dort wo die Aufklärungspoetik die Korrespondenz von sprachlicher und bildender Kunst vertrat – Poesie als eine „redende Mahlerey“ – war sie ausgesprochen Mimesis-feindlich. Sie perhorreszierte das Wuchern und Gestikulieren der Sprache ebenso wie das Häßliche und Kranke in der Natur. Bekannt ist der Kampf, den Gottsched und sein Gefolge gegen „unnatürliche“, „unvernünftige“ Metaphorik, Metaphern mit weit hergeholtem oder gar unerfindlichem *tertium comparationis* führten, gegen all das, was ihnen als Spätgeburt barocken Schwulstes erschien. Gerade die Metapher enthält aber das gestische, mimetische Moment der Sprache. „Die Tänzerin“, heißt es bei Mallarmé, „ist nicht eine Frau, sondern eine Metapher, die aus den elementaren Formen unseres Daseins einen Aspekt zum Ausdruck bringen kann: Schwert, Becher, Blume oder andere.“ Mit solcher Anschauung“, schreibt dazu Walter Benjamin, „die die Wurzel des sprachlichen und tänzerischen Ausdrucks in ein und demselben mimetischen Vermögen erblickt, ist die Schwelle einer Sprachphysiognomik beschritten, die weit über die primitiven Versuche der Onomatopoetiker hinaus führt, ihrer Tragweite wie ihrer wissenschaftlichen Dignität nach.“³³⁸ So haben die bewußtesten Vertreter der Aufklärung für das Mimetische gesprochen; Lessing für die Phantasie und für die Metapher im *Laokoon*, um den Preis freilich schärfster Trennung der künstlerischen Medien sprachlichen und bildnerischen Ausdrucks. Diese Trennung hat ihr Recht. Nur wo sie beachtet wird, läßt sich durch die Differenz der geschichtlich gewordenen, in der Geschichte spezialisierten Ausdrucksbereiche hindurch ihre dialektische Einheit begreifen.

„So wie nun die Intelligenz durch die Sukzession beständig die absolute Synthesis darzustellen strebt, ebenso wird die organische Natur beständig als ringend nach dem allgemeinen Organismus, und im Kampf gegen eine anorganische Natur erscheinen.“

F. W. J. Schelling³³⁹

II. Das Gestische im Kunstwerk

Der Streit über Einheit oder Differenz der Ausdrucksbereiche ist alt. So polemisiert schon Aristides Quintilianus, ein hellenistischer Ästhetiker und Vertreter der sauberen Medientrennung, gegen die pythagoräische Musiktheorie: „... ja sie schämen sich nicht, zu erklären, daß ein Teil ihrer Lieder etwas Lorbeerähnliches, ein anderer etwas Epheuähnliches zeigen werde und ferner zu fragen, ob man nicht den Eindruck habe, daß hier ein Studium zu guter Mimesis führe“³⁴⁰.

Gottfried Keller, der seinen grünen Heinrich ausgiebig über die „wunderliche Manier, in welcher die verschiedenen Künste ihre technische Ausdrucksweise vertauschen“, spotten läßt, – anvisiert sind feuilletonistische Synästhesien etwa der Musikkritiker, „worin nur von der Wärme des Kolorites, Verteilung des Lichtes, von dem tiefen Schlagschatten der Bässe, vom verschwimmenden Horizonte der begleitenden Stimmen, vom durchsichtigen Helldunkel der Mittelpartien, von den gewagten Konturen des Schlußsatzes und dergleichen“ (V,160) die Rede ist –, derselbe Keller hat sich nicht geschämt, in der Formel „gerundete Lindenmanier und gezackete Eichenmanier“ der Verschwisterung von Sprache und Tanz, der geheimen Ehe von Laut und Bild zu gedenken, in einer versteckten Nische seines Werkes.

Linearer Duktus versus Konstruktion. Zur Römerepisode im *Grünen Heinrich*

Ein sehr wesentliches Attribut der Zeichenart des Junker Felix ist, wie es heißt, „das geläufige Schreiben dieser Manier“, der lineare Duktus also, im Gegensatz zum intermittierenden, gebrochenen der scharfen Kontur. Nach der Enttäuschung bei Habersaat, Besseres erstrebend, aber unfähig es zu formulieren, trifft der grüne Heinrich wie durch ein Wunder auf einen wirklichen Meister. Dieser, Römer mit Namen, nimmt ihn in eine anstrengende, oft schikanöse Schule, die darauf angelegt ist, dem Zeichen alle Flüssigkeit auszutreiben und von vornherein den schriftartigen Duktus zu zerbrechen.

Den ersten und zweiten Tag ging es noch ziemlich gemütlich zu; allein schon am dritten begann Römer einen ganz anderen Ton zu singen, indem er urplötzlich höchst kritisch und streng wurde, meine Arbeit erbarmungslos heruntermachte und mir bewies, daß ich nicht nur noch nichts könne, sondern auch läßig und unachtsam sei. Das kam mir höchst verwunderlich vor; ich nahm mich ein wenig zusammen, was aber nicht viel Dank

einbrachte; im Gegenteil wurde Römer immer strenger und ironischer in seinem Tadel, den er nicht in die rücksichtsvollsten Ausdrücke faßte. Da nahm ich mich ernstlicher zusammen, der Tadel wurde ebenfalls ernstlich und fast rührend, bis ich endlich mich ganz zerknirscht und demütig daran machte, mir bei jedem Strich den Platz, wo er hin sollte, wohl besah, manchmal ihn zart und bedächtig hinsetzte, manchmal nach kurzem Erwägen plötzlich wie einen Würfel auf gut Glück hinwarf und endlich alles genau so zu machen suchte, wie Römer es verlangte. So erreichte ich endlich etwelches Fahrwasser, auf welchem ich ganz still dem Ziele einer leidlichen Arbeit zusteuerte. Der Fuchs merkte aber meine Absicht und erschwerte mir unversehens die Aufgaben, so daß die Not von neuem anging und die Kritik meines Meisters schöner blühte denn je. Wiederum steuerte ich endlich nach vieler Mühe einer angehenden Tadellosigkeit entgegen und wurde nochmals durch ein erschwertes Ziel zurückgeworfen, statt daß ich, wie ich gehofft, ein Weilchen auf den Lorbeeren einer erreichten Stufe ausruhen konnte. (V,20 f.)

Dem Gestaltungsprinzip der Schrift, jedenfalls der Schreibrift völlig entgegengesetzt ist der Bedacht, mit dem die Striche gezielt placiert werden müssen, selbst und gerade dort, wo sie „wie mit einem Würfel auf gut Glück“ hingeworfen werden, eine Spontaneität, die sich erst im Durchgang durch die gespannteste Reflexion herstellt. Es scheint als sei diese Spontaneität nach der Reflexion das Kennzeichen von Römers Meisterschaft.

„Wir sehen, daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. Doch so wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“³⁴¹ So hat Heinrich von Kleist an einem sehr prägnanten Gegenstand, dem Marionettentheater, das Phänomen der reflektierten Spontaneität begriffen. Kleists erkenntniskritische Implikationen nehmen dem in theologischen und mathematischen Formeln verschlungenen Denkbild vom Marionettentanz nicht den trauervollen metaphysischen Sinn. Er liegt in einer Mimesistheorie der Rationalität, derzufolge zwischen den Verstandesbegriffen und dem Anorganischen eine Affinität besteht: Ratio als Anpassung ans Tote. In kantische Termini übersetzt: das „Ich Denke“, das alle meine Vorstellungen muß begleiten können, hebt, diese wirklich alle begleitend, sich selbst auf. Die leere Identität, auf dem Gipfel der Reflexion erreicht, ist gleichbedeutend mit der rückhaltslosen Verfallenheit an das mechanische Auf und Ab der Natur. Mimesis regrediert zur Mimikry; im Dienste der Selbsterhaltung wird das ganze Selbst geopfert. – Die Dialektik der reflektierten Spontaneität, Glanz und Elend aller Meisterschaft, läßt sich, wie Benjamin es getan hat, als Ermüdungsvorgang beschreiben. Der unbedingte Wille zur Herrschaft über die Dinge bricht unter seiner eigenen Anstrengung zusammen. Er dankt ab und überläßt den Dingen die Herrschaft über den Leib, der nun Körper, Ding, leeres Gehäuse geworden, mit ihnen in mechanischen Verkehr tritt: „So rief Rastellis ausgestreckter kleiner Finger den Ball herbei, der

wie ein Vogel auf ihn heraufhüpfte. Die Übung von Jahrzehnten, die dem voranging, hat in Wahrheit weder den Körper noch den Ball ‚unter seine Gewalt‘, sondern dies zustande gebracht: daß beide hinter seinem Rücken sich verständigten. Den Meister durch Fleiß und Mühe bis zur Grenze der Erschöpfung zu ermüden, so daß endlich der Körper und ein jedes seiner Glieder nach ihrer eigenen Vernunft handeln können – das nennt man üben. Der Erfolg ist, daß der Wille, im Binnenraum des Körpers, ein für alle Male zugunsten der Organe abdankt ...³⁴² Der Illusionist Cipolla in Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, der nach seinem Willen Menschen sich exaltieren, tanzen oder erstarren läßt, wütet gegen das Mitleid des Publikums mit einem seiner Opfer: „Poveretto!“ höhnte Cipolla erbittert. „Das ist falsch adressiert, meine Herrschaften! Sono io, il poveretto! Ich bin es der das alles duldet.“³⁴³ „Die Fähigkeit“, so begleitet der Schausteller theoretisierend die Demonstration seines atavistischen Identifikationsvermögens, „sich seiner selbst zu entäußern, zum Werkzeug zu werden, im unbedingtesten und vollkommensten Sinne zu gehorchen, sei nur die Kehrseite jener anderen, zu wollen und zu befehlen; es sei ein und dieselbe Fähigkeit; Befehlen und Gehorchen, sie bildeten zusammen nur ein Prinzip, eine unauflöslche Einheit.“³⁴⁴

Römer, trotz seiner Schikanen weniger unmenschlich als Cipolla, gehört zu dieser Gattung der Meister:

Es war hier nicht geraten, die Torheiten und Flausen zu wiederholen, die ich unter Herrn Habersaat gespielt hatte, da Römer durch Steine und Bäume zu sehen schien und jedem Strich anmerkte, ob derselbe gewissenhaft sei oder nicht. Er sah es jedem Aste an, ob er zu dick oder zu dünn sei, und wenn ich meinte, der Ast könnte ja am Ende so gewachsen sein, so sagte er: „Lassen Sie das gut sein! Die Natur ist vernünftig und zuverlässig; übrigens kennen wir solche Finessen wohl! Sie sind nicht der erste Hexenmeister, welcher der Natur und seinem Lehrer ein X für ein U machen will! (V,25)

Die Schülermetaphysik von der Zufallskonstitution der Natur beantwortet der Antimetaphysiker mit dogmatischer Metaphysik umgekehrten Vorzeichens. Durch Desillusion bringt er Heinrich die Künste des Illusionismus bei:

Großes Vergnügen gewährte es mir, wenn ich einen oder einige Gegenstände, zu denen die vorliegenden Studien im Licht gehalten waren, in Schatten setzen mußte oder umgekehrt, wo dann durch eigenes Nachdenken und Berechnung ein Neues und doch einzig Notwendiges bezweckt wurde, nach den Bedingungen der Lokalfarbe, der Tageszeit, des blauen oder bewölkten Himmels und der benachbarten Gegenstände, welche mehr oder weniger Licht und Farbe zurückwerfen mußten. Gelang es mir, den wahrscheinlichen Ton zu treffen, der unter ähnlichen Verhältnissen über der Natur selbst geschwebt hätte – was man gleich sah, indem ein wahrer Ton immer einen ganz eigentümlichen Zauber übt –, so beschlich mich ein stolzes Gefühl, in welchem mir meine Erfahrung und das Weben der Natur eins zu sein schienen. (V,46)

Harmonistische Metaphysik erwärmt dem grünen Heinrich das „bloße, kalte Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt“ (Lessing).³⁴⁵ Römers Fähigkeit, es den Dingen anzusehen, sie wie ein Jäger aufzuspüren und im Sprung zu treffen ist ein mimetischer Atavismus, ist Mimesis vor allem Tanz und aller Phantasie. Nirgendwo gestattet er seinem Schüler, die unter autoritärem Druck gesammelte

Arbeitserfahrung in freier Variation zu lösen. Diese Gunst wird in E.T.A. Hoffmanns Märchen vom „Goldenen Topf“ dem Studenten Anselmus zuteil. Er soll eine ihm unverständliche Geheimschrift kopieren. Doch „mit jedem Wort, das nun wohlgeungen auf dem Pergament stand, wuchs sein Mut und mit ihm seine Geschicklichkeit. In der Tat schrieb es sich mit den Federn auch ganz herrlich, und die geheimnisvolle Tinte floß rabenschwarz und gefügig auf das blendend weiße Pergament.“ Auf dem Höhepunkt des märchenhaften Gelingens erscheint es dem Adepten sogar, „er schreibe nur längst gekannte Züge auf das Pergament und dürfe kaum nach dem Original sehen, um alles mit der größten Genauigkeit nachzumalen.“³⁴⁶ – Zwar bringt das jeder Entlastung durch Rhythmisierung und freie Variation abholde Arbeitsverfahren Römers auch Zeichen hervor, – die Punkte, die ein Kind beim Zeichnen dem Gesichtsoval als Augen einsticht, sind Zeichen, (nämlich Spuren einer mimetischen Geste, der Deixis), so gut wie die routinierten Augenschemata eines auswendig und flüchtig skizzierenden Zeichners; doch sind es keine Schriftzeichen. Solche lassen, wo sie mit dem einmal erlernten Schwung geführt werden, das Gemeinte selbst bei großer Flüchtigkeit und Breite individueller Variation noch erkennen. Dem normativen Schema glücklich entronnen, es zerstörend seine Bedeutung jedoch bewahrend, recken und dehnen sie sich und bilden Figuren eigener Eingebung. Schriftzeichen, Charaktere zeigen nicht nur an, sie bedeuten. In ihrem Schwung ist die Geschichte ihrer Emanzipation aus starren Formen aufbewahrt; Zwang ist für sie nur Erinnerung. Für die deiktisch, stechenden Zeichen, die etwas treffen müssen, bleibt Arbeit immer Sklaverei, wird nie zur Erfahrung ihrer selbst. Intentionalität des Zeigens, dauernd auf dem Sprung, stört ihre Anmut. – Kleists düsteres Denkbild vom Marionettentanz enthält die Hoffnung, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers“.³⁴⁷ Automatisierung von Prozessen vernichtet das Leben nicht gänzlich. Als Entlastung hebt sie es auf, der Tanz der Marionetten ist eine Sprache, ein Autogramm der Dinge. Daß die Reflexion im reflektorischen, mechanischen Reagieren nicht verschwindet, sondern in ihren Keimzustand zurückkehrt, daß Ratio in der Mimesis und Mimesis in der Ratio enthalten sei: diese Ahnung arbeitet sich in Kleists Aufsatz – vom andern Extrem her, dem metaphysisch-materialistischen – den idealistischen Rettungsversuchen der Mimesis entgegen, die von Platons Mimesis der Welt aus Ideen bis zu Hegels Selbstbewegung des Begriffs reichen. – Römers Schule treibt dem grünen Heinrich solche Metaphysik aus, nicht nur durch die dogmatische Antithese von der gesetzhaften, sich selbst immer gleichen Natur, sondern vor allem durch Zucht. Die dauernde Zerbrechung des schrifthaften Duktus tötet Musikalität, Sprache, alles Bedeutungshaft-Transzendente der Bilder. Römers Technik kennt nur Evidenz, kein Lautbarwerden. Dazu stimmt, daß sich von den technischen Unterweisungen des Lehrers, der sich kein „X für ein U machen“ läßt, nichts Sprachliches außer banalen, jargonhaften Sprüchen festhalten läßt: „O Herr Jesus! Haben Sie Ruß in den Augen?“ (V,21) Die Rede bleibt der Sache fremd, keine gerundete oder gezackte Formel hilft dem Zeichen rhythmisch-musikalisch nach, und der Schüler findet sich damit ab, „leidlich“ zu verstehen, was der Lehrer „jeweilig meinte“. (V,12) Eine Anmerkung, die sich der grüne Heinrich zu Römers „mystischen Gesprächen über die bitteren Erfahrungen“ zu machen getraut, wird brüsk zurückgewiesen; wobei sich herausstellt, wie weit Römers Sprachfremdheit, verhüllt durch

höfliche Plauderei, in Wirklichkeit geht: „Wenn Römer hierauf mich zurechtwies und erinnerte, daß ich die Menschen doch nicht besser kennen werde als er, so mußte ich dies annehmen und ließ mich mit wichtiger Miene belehren, wie es anzufangen wäre, sich gehörig zu stellen, ohne daß ich eigentlich wußte, worum es sich handelte und worin jene Erfahrungen denn beständen“. (V,19) Heinrich lernt bei Römer nur durch Anschauung. Es gibt eine Beziehung zwischen der monomanischen Konzentration und Scharfsichtigkeit Römers und seinem „unscharfen“, entfremdeten Verhältnis zur Sprache. Der selbstbeherrschte Realist leidet an politischem Verfolgungs- und Beziehungswahn. Darum haßt und verfolgt er die bildliche Darstellung von Beziehungen, versucht er den visuellen Bereich gegen die anstürmenden Bedeutungszwänge, „Stimmen“, abzuschirmen, weil er deren Macht und ängstigende Wirkung nur allzugut kennt. Das zeigt sein recht sachverständiges Urteil über die historisch-mythologische Richtung der Malerei, welches gleichwohl mit abrupter Ablehnung schließt:

„Solche Bilder sehen aber eher wie geschriebene Gedichte als wie wirkliche Bilder aus, wie es ja auch Gedichte gibt, welche mehr den Eindruck einer Malerei machen möchten als eines geistig tönenden Wortes. Wenn Sie in Rom wären und die Arbeiten des alten Koch oder Reinhards sähen, so würden Sie, Ihrer deutlichen Neigung nach, sich entzückt den alten Käuzen anschließen; es ist aber gut, daß Sie nicht dort sind, denn dies ist eine gefährliche Sache für einen jungen Künstler. Es gehört dazu eine durchaus gediegene, fast wissenschaftliche Bildung, eine strenge, sichere und feine Zeichnung, welche noch mehr auf dem Studium der menschlichen Gestalt als auf denjenigen der Bäume und Sträucher beruht, mit einem Wort: ein großer Stil, welcher nur in dem Werte einer ganzen reichen Erfahrung bestehen kann, um den Glanz gemeiner Naturwahrheit vergessen zu lassen; und mit allem diesen ist man erst zu einer ewigen Sonderlingstellung und Armut verdammt, und das mit Recht, denn die ganze Art ist unberechtigt und töricht!“ (V,47 f.)

Römer flieht vor einer Vergangenheit, die ihn immer wieder einholt. Diese Vergangenheit bleibt dunkel; irgendeine nicht eingelöste Schuld, eine gesellschaftliche Schande läßt sich nicht aussprechen, viel weniger erzählen und so zur Geschichte machen.³⁴⁸ Was die populäre Deutung des Irrsinns Verwechslung von Innen und Außen nennt, wird in der Römerepisode als totaler Perspektivenverlust im Außen selbst vorgestellt, als Verwechslung von Nähe und Ferne:

Doch bald darauf deutete er mir an, daß alle Fäden der europäischen Politik in seiner Hand zusammenliefen, und daß ein Tag, eine Stunde des Nachlassens in seiner angestregten Geistesarbeit, die seinen Körper aufzureiben drohe, sich alsobald durch eine allgemeine Verwirrung der öffentlichen Angelegenheiten bemerklich mache, daß eine konfuse und ängstliche Nummer des *Journal des Débats* jedesmal bedeute, daß er unpäßlich oder abgespannt und sein Rat ausgeblieben sei. ... Er, der vor aller Augen auf dem mächtigsten Throne Europas hätte sitzen sollen von mehr als eines Rechtes wegen, wurde durch einen geheimnisvollen Zwang gleich einem gebannten Dämon in Verborgenheit und Armut gehalten, daß er kein Glied ohne den Willen seiner Tyrannen rühren konnte, während sie ihn täglich gerade so viel von seinem Genius abzapften, als sie zu ihrer kleinlichen Weltbesorgung gebrauchten. ...

„Hören Sie diesen verfluchten Hahn krähen?“ rief er, „dies ist nur ein Mittel von Tausenden, die sie zu meiner Qual anwenden; sie wissen, daß der Hahnenschrei mein ganzes Nervensystem erschüttert und mich zu jedem Nachdenken untauglich macht;

deshalb hält man überall Hähne in meiner Nähe und läßt sie spielen, sobald man die verlangten Depeschen von mir hat, damit das Räderwerk meines Geistes für den übrigen Tag stillstehe! Glauben Sie wohl, daß dies Haus hier ganz mit verborgenen Röhren durchzogen ist, daß man jedes Wort hört, was wir sprechen, und alles sieht, was wir tun?“ (V,50 ff.)

Daß Wörter nach ihren Sachen suchen, ohne sie zu finden, daß aus dem System der Beziehungen das Bezogene, aus dem System der Bedeutungen das Bedeutete herausfällt; von diesen Qualen des Irrsinns sind Römers Bilder wie Inseln ausgespart.³⁴⁹ Auf ihnen sind die überlaut von der Vergangenheit redenden Stimmen unhörbar. Zwischen dem auf eine Ebene gebrachten Fernen und Nahen walten stumme, technische Verhältnisse. Römers Schüler gewöhnt sich bald daran, „die ganze landschaftliche Natur nicht mehr als etwas rund in sich Bestehendes, sondern nur als ein gemaltes Bilder- und Studienkabinett, als etwas bloß vom richtigen Standpunkte aus Sichtbares zu betrachten und in technischen Ausdrücken zu beurteilen“. (V,12)

Eine Reaktion gegen die stumme Konzentration, die Römer abverlangt, kann nicht ausbleiben. Die Erfindungslust, der Drang zur freien Variation der Arbeitserfahrung taucht wuchernd wieder auf die Ausdrucksmöglichkeiten, die der reale technische Entwicklungsstand bietet, weit hinter sich lassend:

Das gewichtige Wort Komponieren sumpte mir mit prahlerischem Klang in den Ohren, und ich ließ, als ich nun förmliche Skizzen entwarf, die zur Ausführung bestimmt waren, meinem Hange den Zügel schießen. Überall suchte ich poetische Winkel und Plätzchen, geistreiche Beziehungen und Bedeutungen anzubringen, welche mit der erforderlichen Ruhe und Einfachheit in Widerspruch gerieten. Römer ließ mich eine solche Skizze unbeschnitten ausführen, und als das Machwerk mir selbst nicht behagen wollte, ohne daß ich wußte warum, zeigte er mir triumphierend, daß die technischen Mittel und die Naturwahrheiten im einzelnen der anspruchsvollen und gesuchten Komposition wegen keine Wirkung tun, zu keiner Gesamtheit werden könnten und um meine hervorstechende Zeichnung hingen wie bunte Flitter um ein Gerippe, ja daß sogar im einzelnen keine frische Wahrheit möglich sei, auch bei dem besten Willen nicht, weil vor der überwiegenden Erfindung, vor dem anmaßenden Spiritualismus (wie er sich ausdrückte), die Naturfrische sich sozusagen aus der Pinselspitze in den Pinselstiel spröde zurückziehe. (V,46 f.)

Schließlich ist das Schlimmerwerden von Römers Tollheit der willkommenen Anlaß, sich seinen Forderungen zu entziehen: „Ich fügte mich diesen Reden aber nicht, weil ich ihn schon abgemerkt hatte, daß das Erfinden nicht seine Stärke war“ heißt es doppeldeutig mit leicht unheimlicher Erinnerung an die pathologische Phantastik Römers außerhalb der Kunst, „denn schon mehr als einmal hatte er, meine Anordnungen korrigierend, Lieblingsstellen in Bergzügen oder Waldgründen, die ich recht bedeutsam glaubte, gar nicht einmal gesehen, indem er sie mit dem markigen Bleistifte schonungslos überschraffierte und zu einem kräftigen, aber nichtssagenden Grunde ausglich. Wenn sie auch störten, so hätte er meiner Meinung nach wenigstens sie bemerken, mich verstehen und etwas darüber sagen müssen. (V,48) Daß Römers Flucht vor allen nicht-konstruktiven, nicht-technischen Beziehungen nur das Spiegelbild seines

Beziehungswahns ist, wird erkannt und ausgenützt. Der grüne Heinrich schreibt einen intriganten Brief, der den Irrsinnigen klug bei seiner Wahnidee packt, und löst das Verhältnis durch Verrat.

Der Hang zum Komponieren, zur freien Variation der erworbenen Mittel, hat seine Vorgeschichte im Charakter des grünen Heinrich. Die karikaturistischen Exzesse sind Ausbrüche aus Habersaats Schule. Sie haben ihr literarisches Pendant in der Jean-Paul-Lektüre und dem „Geist träumerischer Willkür“, (IV,63) den diese bestärkt, ja sie lassen sich bis zu sehr frühen Erfahrungen zurückverfolgen. Es gibt eine Urszene für die bis in die späten Lehrjahre hinein kindlich bleibende Kombinatorik des grünen Heinrich.

Nach jenen ersten Versuche, eine gemalte Landschaft zu kopieren, hatte ich fortgefahren, dergleichen Gebilde in Wasserfarben hervorzubringen; da ich nun aber weiter keine Vorbilder besaß, mußte ich sie auf eigene Faust ins Leben rufen und tat dieses mit anhaltendem Fleiße. Der gemalte Ofen unserer Stube enthielt eine Menge kleiner Landschaftsmotive, eine Burg, eine Brücke, einige Säulen an einem See und solches mehr; ein altes Stammbuch der Mutter sowie eine kleine Bibliothek verjährter Damenkalender aus ihrer Jugend bargen einen Schatz sentimentaler Landschaftsbilder, dem lyrischen Texte entsprechend, mit Tempeln, Altären und Schwänen auf Teichen, mit Liebespaaren in Kähnen sitzend und dunklen Hainen, deren Bäume mir unvergleichlich gestochen schienen. Aus allem diesem zusammen bildete sich eine höchst unschuldige und sozusagen elementare Poesie, welche meinem eifrigen Machen zugrunde lag und mich während desselben beglückte. Ich erfand eigene Landschaften, worin ich alle poetischen Motive reichlich zusammenhäufte, und ging von diesen auf solche über, in denen ein einzelnes vorherrschte, zu welchem ich immer den gleichen Wanderer in Beziehung brachte, mit welchem ich halb bewußt mein eigenes Wesen ausdrückte. (III,195 f.)

Hier liegt der Kern aller Versuche, Geschichte zu zeigen, die Materialerfahrung in Welterfahrung umzudeuten. Doch geschieht dies auf einem abgekürzten Weg, ohne Versenkung ins Material selbst. Die große allegorische Intention ist vorhanden, sie muß sich jedoch, abgeschnitten von der Entwicklung großer Maltechniken, wie es der von gründlicher Ausbildung abgeschnittene Kleinbürgersohn ist, mit den Abfällen von den Tischen der Reichen begnügen. Mit abgesunkenem Kulturgut, ungleichzeitigem Material, ungleichzeitigen Mitteln, deren Verwandlung in Zwecke wohl gelingt, um den Preis jedoch, in verstockte Partikularität zu geraten, Bildungsetüme zu produzieren: ossianische Auerochsenjagden oder mythologisch-gnostische Abenteuer von der Art Moses mit den Gesetzestafeln und prästabiliertem Jesuskind. (V,175) Der grüne Heinrich kann nicht anders als stillhalten und sich von Lys wiederholen lassen, was es eigentlich schon bei Römer zu lernen gab: die Welterfahrung muß sich aus der Materialerfahrung entwickeln. Sonst vermittelt nur ein ungeschickter Sprung die beiden Bereiche:

„Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will.

... endlich könnten Sie, wie man wohl sieht, die Figuren, wenigstens jetzt, garnicht selbst ausführen, ihnen folglich nicht diejenige Bedeutung geben, die sie sich geistreich denken;

folglich stehen sie mit dem ganzen Handel in der Luft; es ist ein Spiel und keine Arbeit!“
(V,176)

Freilich spricht auch Lys von Dingen, die er selbst kaum praktisch bewältigen kann. Wie der reiche und gebildete Holländer überhaupt das Tagtraum-Ich des armen Schweizers zu sein scheint, wie die Dialoge zwischen Lys und Lee verdächtig viel vom Selbstgespräch haben, so sind auch beider Bilder verwandt: vor Römers Augen fänden Lys Kompositionen keine Gnade, denn sie kranken an einer Überkompensation dessen, was Heinrichs Bildern mangelt, des Figürlichen. Lys' Spötterbild ist ein verwickeltes Konglomerat von Gesten und Beziehungen zwischen Personen, auf Kosten ihrer Abdrücke im Außen; ihres anorganischen Leibes, welchen der grüne Heinrich wiederum mit epigrammatischen Anzüglichkeiten ausstattet und zum Natur-Subjekt hypostasiert, während sich die Figuren, „ungefärbt“ einstweilen als „weiße Gespenster in den Wäldern“ herumtreiben. (V,172) – Nach Lys' vernichtender Kritik an der Überladung bildnerischer Mittel mit von außen herbeigeschafften Bedeutungen findet kein rechter Aufschwung mehr statt in der Malerei des grünen Heinrichs. Das Postulat der Naturtreue wird durch bloße Wiederholung nicht einleuchtender. Es verliert seinen Inhalt, wo es ohne neue Materialerfahrung bleibt. Die Einsicht, daß etwas neues Schaffen etwas neues Sehen voraussetzt, hatte der Schüler schon kurz vor Römers Auftreten:

Ich setze mich ins Freie, um das erste Blatt dieser vortrefflichen Sammlung zu beginnen; aber nun ergab es sich, daß ich eben da fortfahren mußte, wo ich zuletzt aufgehört hatte, und daß ich durchaus nicht imstande war, plötzlich etwas Neues zu schaffen, weil ich dazu erst etwas Neues hätte sehen müssen. Da mir aber nicht ein Blatt eines Meisters zu Gebote stand und die prächtigen Blätter meiner Phantasie sogleich in nichts sich auflösten, wenn ich den Stift aufs Papier setzte, so brachte ich ein trübseliges Gekritzel zustande, in dem ich aus meiner alten Weise herauszukommen versuchte, welche ich verachtete, während ich sie jetzt sogar nur verdarb. (V,8)

Bedeutet Naturtreue ein für allemal monomanische Konzentration, Verwandlung der Natur in ein Studienkabinett? Bedeutet sie je schon Stummheit, Verzicht auf rhythmischer variierende Lösung der Arbeitserfahrung? Bedeutet sie Verzicht auf Geschichte? Der grüne Heinrich läßt sich die Neigung zum schriftartigen Duktus, zum Bedeutungshaften und Musikalischen nicht austreiben. Seine Phantasie, sein mimetisches Vermögen, wie auch immer zurückgedrängt, sucht und findet seinen Gegenstand in einem recht bestürzenden Unternehmen; dem Ausspinnen einer riesigen grauen Strichwucherung über einen glück- und mutlosen Bildentwurf. – Die einzelnen Episoden der Malergeschichte sind sehr konsequent aufeinander bezogen. „Der Grillenfang“, das Kapitel, in dem das sonderbare Netz gesponnen wird, knüpft rückwärts, über eingeschobene Feste, Liebeshändel und Narrengefechte hinweg, an „Die Maler“, in dem Lys sein Urteil über spiritualistische Arbeitsscheu spricht. Die „kolossale Kritzelei“ (V,300) ist eine Art Sabotage. Aus Protest gegen Lys' allzu vage Ermahnung zur Naturtreue wischt der enttäuschte Lee auch das hinweg, was an dem Rat gut war, nämlich statt den Ohren den Augen zu folgen, statt gewußter Bedeutungen gesehene Beziehungen darzustellen. Er sabotiert dies, indem er es übertrieben konsequent erfüllt. Er erklärt kurzerhand alles „Gegenständliche“ (also: „Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur“ (V,302 f.) zu Gewußtem, verzichtet

darauf und läßt dafür die Materialerfahrung ihr Spiel mit sich selbst treiben:

Fröstelnd schleppte ich, um eine Zuflucht zu suchen, einen neuen kaum angefangenen Karton hervor, eine auf den Rahmen gespannte graue Papierfläche von mindestens acht Schuh Breite und entsprechender Höhe. Es war nichts darauf zu sehen als ein begonnener Vordergrund mit je einem verwitterten Fichtenbaume zu beiden Seiten des künftigen Bildes, dessen Idee ich damals vor Monaten aufgegeben und die mir gänzlich aus der Erinnerung geschwunden ist. ... Aber kaum hatte ich eine halbe Stunde gezeichnet und ein paar Äste mit dem einförmigen Nadelwerke bekleidet, so versank ich in eine tiefe Zerstreuung und strichelte gedankenlos daneben, wie wenn man die Feder probiert. An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspann, sooft ich zur Arbeit anheben wollte, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den größten Teil der Fläche bedeckte. Betrachtete man jedoch das Wirrsal genauer, so entdeckte man den löblichsten Zusammenhang und Fleiß darin, indem es in einem fortgesetzten Zuge von Federstrichen und Krümmungen, welche vielleicht Tausende von Ellen ausmachten, ein Labyrinth bildete, das vom Anfangspunkte bis zum Ende zu verfolgen war. Zuweilen zeigte sich eine neue Manier, gewissermaßen eine neue Epoche der Arbeit; neue Muster und Motive, oft zart und anmutig, tauchten auf, und wenn die Summe von Aufmerksamkeit, Zweckmäßigkeit und Beharrlichkeit, welche zu der unsinnigen Mosaik erforderlich war, auf eine wirkliche Arbeit verwendet worden wäre, so hätte ich gewiß etwas Sehenswertes liefern müssen. Nur hier und da zeigten sich kleinere oder größere Stockungen, gewissen Verknotungen in den Irrgängen meiner zerstreuten gramseligen Seele, und die sorgsame Art, wie die Feder sich aus der Verlegenheit zu ziehen gesucht, bewies, wie das träumende Bewußtsein in dem Netze gefangen war. (V,299 f.)

Was hier geschieht, wurde beschrieben als „Selbstentflammung des Strichs“, als Emanzipation der Mittel aus einer darstellenden Funktion in ein ornamentales, selbstzweckhaftes Sein,³⁵⁰ als „Enthemmung des subjektiv-technischen, das sich, aus enttäuschter Schwäche, der Realität entledigt“.³⁵¹ Der bestimmte Kontext des Bildes, des Abbildes, macht erst die Formelemente zu subjektiven Mitteln. Was in der „kolossalen Kritzelei“ geschieht, ist die Radikalisierung der in der Geschichte der Malerei, verkürzt in Heinrich Lees eigener Künstlergeschichte tradierten manieristischen Frage, radikalisiert sie ins Tiefsinnig-Banale: Sind Formelemente wie Schraffuren nicht bloße Zeichen für das Abzubildende, nicht bloße tote Maßeinheiten, deren Zusammensetzung dann das gemessen-ähnliche Abbild liefert, damit aber wiederum nur Zeichenhaftes, nichts von der toten Einheit Verschiedenes? Wo die Manieristen mit den Formelementen als mit bloßen, subjektiv-verfügbaren Zeichen umsprangen, entdeckten sie gerade das verschollene Mehr in diesen Zeichen, die gestische Dimension, die in den Charakteren gespeicherte Arbeitserfahrung. Der „Schutt von Formelementen“,³⁵² den der grüne Heinrich anhäuft, ist wohl die verdorbene Ernte seiner bisherigen Arbeit; aber nur Zersetzung löst die Objekterfahrung, die in den Zeichen erstarrt ist. Das bloße Zeichen und das bloße Abbild sind ahistorisch, sie löschen die prozessuale Vermittlung von Subjekt und Objekt virtuell aus. Die Entwicklung der immanenten Logik des Gestischen, wie sehr sie immer das projektiv richtige Abbild verzerrt, taugt allein zum Ausdruck von Geschichte.³⁵³ – Zu fragen ist: welcher Geschichte? Hier erst legt sich mit vollem Recht von der Entfesselung des subjektiv-

Technischen reden: in bezug auf die allzuspärliche, zufällig zusammengeraffte Materialerfahrung des grünen Heinrich. Das Resultat der freien Variation solch beschränkter Mittel ist schlecht-subjektiv, Geschichte und Individualhistorie weisen auseinander, gesellschaftliche und individuelle Erfahrung berühren sich nur an den Rändern. Was der grüne Heinrich treibt, erinnert an die automatischen Kryptogramme, die der Psychoanalytiker Oskar Pfister untersuchte. Er produziert ein Dokument, kein Kunstwerk. Der Inhalt des Dokuments interessiert individualpsychologisch-therapeutisch;³⁵⁴ die Form „Dokument“ aber kann der Kunsttheorie ebensowenig gleichgültig sein, wie etwa die von Freud beschriebene Traumarbeit. Wesentlich am Traum, am Kryptogramm, an der „kolossalen Kritzelei“ ist die kathartische Funktion. Auf dem angefangenen Bild wiederholt sich, was schon in jener Urszene, beim Kopieren der alten Landschaft geschah: Trauerarbeit,³⁵⁵ Herauslösen einer neuen Objektwelt aus dem zerbrochenen Material der Vergangenheit. Der grüne Heinrich spinnt eine stumme Musik aus sich heraus, mit „Irrgängen“, „Verknotungen“, „Motiven, fast zart und anmutig“. Psychoanalytischen Theorien zufolge enthält Musik Mechanismen der Selbstheilung, Abwehrfermente „gegen die Paranoia, den Verfolgungswahn, die Gefahr des zur absoluten Monade entfremdeten, beziehungslosen Menschen, dessen Libido-Energie, die Kraft zur Liebe verschlungen wird vom eigenen Ich“.³⁵⁶ In solchen narzißtischen Neurosen ist die Fähigkeit Objekte zu besetzen verkümmert, auf frühe Stufen der Ich-Entwicklung zurückgeworfen. Von hier fällt ein Licht auf Römers Realitätsverlust, die Verwechslung von Nähe und Ferne, auf die selbstzerstörerische Unfähigkeit des exzentrischen Realisten, die stumme Konzentration in stummer Musik sich lösen zu lassen.³⁵⁷ Römers Phantasie ist erkrankt. Sie arbeitet wild und falsch, stellt das geschändete, verzerrte mimetische Vermögen dar. Wie die lügenhafte Gestikulation des schlechten Komödianten die Verkrüppelung mimetischer Verhaltensweisen unter gesellschaftlicher Ächtung ausdrückt, so ist Römers Beziehungswahn die vom System technischer Rationalität zerstörte Phantasie. Wie Römer, so versucht der grüne Heinrich dem Irrsinn durch specialistische Vergegenständlichung zu entgehen. Er arbeitet aber an seiner stummen Musik nicht etwa mit quälend aufgerührtem, phantasierendem Innern, sondern mit „eingeschlummerter Seele aber großem Scharfsinn“. (V.,300) Während Römers Bilder das Zwangssystem des gegenständlichen, abbildenden, gemessen-ähnlichen Sehens reproduzieren, lösen Heinrichs Arabesken es anarchisch auf. Mit der Verwandlung des mißlungenen Lebens in fortfließende Schrift findet er Anschluß an sehr alte und sehr moderne Gestalten der Trauerarbeit. Ein kleines Stück Ontogenese des linearen Produktionsprinzips in der Gestalt der unendlich sich fortspinnenden Melodie ist im Roman noch festgehalten. Es erlaubt Rückschlüsse auf seine Phylogenese. Im Arabeskengewebe des mißglückten Bildes scheint eine vergessene Übung des Malschülers wieder aufzuleben: das planlose Flötenspiel:

Nachdem ich die ersten Griffe dem Verkäufer, einem musikalischen Nachbarn, abgelernt, war an weiteren Unterricht nicht zu denken, und die ehemaligen Schulübungen waren längst in ein tiefes Meer der Vergessenheit geraten. Darum bildete sich, da ich doch bis zum Übermaß spielte, eine wildgewachsene Fertigkeit aus, welche sich in den wunderlichsten Trillern, Läufen und Kadenzen erging. ... Musikkundige, welche in entfernterer Nachbarschaft mein Spiel hörten, hielten dasselbe für etwas Rechtes, belobten mich und luden mich ein, an ihren Unterhaltungen teilzunehmen. Als ich mich aber mit

meiner braunen einklappigen Röhre einfand und verlegen und mit bösem Gewissen die Ebenholzinstrumente mit einer Unzahl silberner Schlüssel, die großen Notenblätter sah, bedeckt von schwarzem Gewimmel, da stellte es sich heraus, daß ich zu nichts zu gebrauchen, und die Nachbarn schüttelten verwundert die Köpfe. Desto eifriger erfüllte ich nun die freie Luft mit meinem Flötenspiele, welches dem schmetternden und doch monotonen Gesange eines großen Vogels gleichen mochte, und empfand unter stillen Waldsäumen liegend innig das schäferliche Vergnügen eines andern Jahrhunderts. (IV,84 f.)

Wahrscheinlich ließe sich die historische Spur des unendlichen Melos weit über alle Gestalten anakreontischer Antiken-Rezeption hinaus verlängern: in die Vorgeschichte, in die nicht-klassische Mimesiskultur der Antike, deren musikalisch-choreographische Heilverfahren im Katharsisbegriff der Aristotelischen Tragödiendefinition erinnert sind,³⁵⁸ und in anderer Richtung weit hinaus über bestimmte romantische Kunsttheorien, bis in die Gegenwart, hin zur Technik des Bewußtseinsstroms im modernen Roman und zu den nicht-abbildlichen Strukturen der modernen Malerei.³⁵⁹

Produktion von Ähnlichkeit in der modernen Kunst

Ohne Umschweife muß hier nach der Stellung gefragt werden, die die gefährliche Zeichnung des grünen Heinrich (und der nicht minder unheimliche Kommentar seines Freundes Erikson zu dieser Zeichnung) in der Vorgeschichte der Moderne einnimmt. – Der Kern dieser Frage zielt auf die Konstellation eines „einheitsstiftenden, rationalen und eines diffusen, mimetischen Moments“ in der Kunst. „Keiner der Pole ist herauszuzondern; Kunst nicht auf einen von beiden abzuziehen, nicht einmal auf ihren Dualismus“.³⁶⁰ Darum ist der Versuch verfehlt, den Formenzerfall der Moderne mit dem Überwiegen eines Prinzips, des diffundierenden vor dem integrierenden, zu erklären und die Moderne so bruchlos an ältere Gestalten bewußter künstlerischer Formzerstörung und Montage, archaische, hellenistische, barocke, romantische anzuschließen. Darum muß sich, wer in der Romantik nach der Urgeschichte der Moderne sucht, die Warnung vor dem falschen Wiedererkennen gefallen lassen. Gewiß gibt es Verbindungen von den dichtungstheoretischen Spekulationen der Romantiker zur modernen Kunst. Aber die romantische Theorie des unendlichen Melos, bei Novalis unter dem Titel der Arabeske, der zufällig freien Katenation, bei Friedrich Schlegel unter dem der universellen Musik und der absoluten und fantastischen Malerei – ist von der Wirklichkeit der Kandinskyschen, Kleeschen, gar Cézanneschen oder Monetschen Malerei verschieden, ebenso verschieden wie von der Gestalt, in die Joyce, Proust, Kafka den Roman brachten.

Diese Differenz unterschlagen alle Konstantentheorien. So auch die Gustav René Hockes. Es kann wohl angehen, das desintegrale Moment in der Gestalt eines Unterstroms zu erblicken, der die verhärtete Oberfläche der etablierten Kunstformen durchbricht. Aber schon eine Periodisierung dieser Durchbrüche ist suspekt. Der Unterstrom existiert nicht rein, erscheint niemals unvermittelt mit den integralen Kräften. Konstantentheorien treten mit dem Anspruch auf, die Moderne habe es immer schon gegeben; wobei undurchsichtig bleibt, ob sie dadurch legitimiert werden soll, oder ob sie zu einem bloßen Pendelausschlag der Geschichte erklärt

wird, während dessen Dauer sich das Prinzip der Desintegration für die immer wiederkehrenden Siege des Zuchtmeisters Klassizismus schadlos hält.³⁶¹ Wer mit Hocke, was im Hegelschen Sinn Momente sind, zu „Urgebärden“ und zu Konstanten³⁶² hypostasiert, gerät in Schwierigkeit, diese zu beschreiben. Die Attribute, die den Urgebärden zugeordnet sein sollen, haben die Tendenz von der einen zur andern überzuspringen. Hocke weiß dies.³⁶³ Er ist deswegen bemüht, die Attribute untereinander zu verschmelzen: „Der attizistisch-klassisch-konservativen ‚Mimesis‘ kann man zumindest als heuristisches Prinzip das asianisch-manieristisch-moderne ‚Phantastikon‘ gegenüberstellen ...“³⁶⁴ Selbst als heuristisches Prinzip bleiben die so beschriebenen Urgebärden unscharf. „Mimesis“, die bei Hocke zweifellos die Ähnlichkeitsrelation der Nachahmung, des Abbilds bedeutet, ist im Kontrast zur mittelalterlichen Bilderwelt mit ihren dogmatisch verfügbaren Korrespondenzen und Ikonen alles andere als konservativ. Noch weniger „attizistisch“, was dies immer bedeuten mag: scharf beobachtete Naturdarstellungen sehen verwirrend und maniert aus, wenn sie mit einer harmonistisch balancierten Typenwelt zusammenstoßen. Der Manierismus ist dem Naturalismus auch insofern immanent, als dieser durch Chocs, durch die Darstellung des Häßlichen sich in unerforschte Reservoirs der Schönheit vortastet. Hinter Hockes Konstanten „Asianismus“ versus „Attizismus“ und „Manierismus“ versus „Klassizismus“ stehen, oft verdeckt, die Korollate „Objektivismus“ versus „Subjektivismus“. Auch sie sind als Konstanten begriffen, nicht als wesentlich durcheinander vermittelte Momente. Darum sind sie so unscharf wie die „Urgebärden“. So rechnet Hocke die Nachahmung (in seiner Terminologie „Mimesis“) dem Objektivismus zu, im Bewußtsein der strengen Gebundenheit nachahmender Kunst an Muster, auch das universale der Natur. Vergessen wird dabei die andere Seite: daß Nachahmung Produktion genormter Ähnlichkeit ist, daß diese Produktion der voll ihrer selbst innegewordenen, sich zum Maß der Dinge aufwerfenden Subjektivität bedarf. Auch läßt sich daran zweifeln, ob in der „Phantastikon“-Tradition, die Kunst wirklich dazukam, dem eigenen ungebundenen Trieb zu folgen; gerade auf dieser Seite sind, wie Hockes Material zeigt, die Muster, Concetti, Kalküle und Topoi dicht genug gesät. Das große, universal-verbindliche Muster „Natur“ hat die bürgerliche Poetik nicht zuletzt zur Abwehr des konventionellen Zwangs höfischer Moden und Stile ergriffen.

Phantasie ist für Hocke, ähnlich wie Ausdruck für Koller, unwandelbar die Produktivität des reinen Innen. Er spricht von „demiurgische(r) Verabsolutierung der Phantasie-Innen-Welt“.³⁶⁵ Er folgt hier dem subjektivistischen Phantasiebegriff, gegen den die „Objektivisten“, angefangen von den positivistischen Programmatikern des Realismus und Naturalismus bis zu den Dogmatikern des Diamat Sturm laufen. Dabei sind sie an der Erstarrung der Konzeption des Subjektiven (aus einem Moment in ein Prinzip) und der Erstarrung des Phantasiebegriffs in eine Kategorie der Innerlichkeit mitschuldig. Der romantische Subjektivismus, Fichtes Philosophie der losgelösten Tathandlung sogar, bewahrte noch die Kantische Definition der Phantasie als des mittleren Vermögens, der zwischen Spontaneität und Rezeptivität vermittelnden Einbildungskraft. Das produktive Ich Fichtes ist aus Kants Hypothese eines intuitiven Verstandes hervorgegangen. Der transzendente Idealismus, das romantische Selbstverständnis künstlerischer Produktion zehrten vom Erfahrungsgehalt des objektiven Idealismus. Es ist heute

schwer, diesen Erfahrungsgehalt im romantischen Konzept der Innerlichkeit mitzudenken. Während in unserer Zeit der unkonstruierbar erscheinenden Geschichte Subjekt und Objekt starr und monadenhaft einander gegenüberstehend gedacht werden, verwandelte der Choc gesellschaftlicher Umwälzungen in der Epoche der deutschen Romantik Subjekt und Objekt in Momente eines historischen Prozesses. Aus der Kritik der Metaphysik wurde die Konstruktion einer auf dem Weg begriffenen Geschichte. Zur Zeit als die verschiedenen Systeme des deutschen Idealismus sich artikulierten, erscheinen ihre Differenzen sehr scharf. Verglichen aber mit der Erkenntnistheorie des späten 19. Jahrhunderts treten diese Differenzen zurück. Hegels Polemik gegen die Romantik darf beider Gemeinsamkeiten nicht vergessen lassen; beider Differenzen faßt kein eindimensionales Schema, das Fronten bildet zwischen integralem und disintegralem Prinzip.

Das Fichtesche Subjekt, auf das Schlegel sich beruft, ist, gemessen am Hegelschen, zugleich ich-stärker und ich-schwächer. Ja, seine Schwäche geht aus der Ich-Stärke hervor. Das Auftrumpfen des sittlichen Rigorismus: „Ich will der Herr der Natur sein, und sie soll mein Diener sein; ich will einen meiner Kraft gemäßen Einfluß auf sie haben, sie aber soll keinen haben auf mich“³⁶⁶ mündet in die Erfahrung der Schwäche: „Erst durch diese Verzichtleistung auf das Irdische tritt der Glaube an das Ewige hervor in unserer Seele, und wird isoliert hingestellt, als die einzige Stütze, an die wir uns noch halten können, nachdem wir alles andere aufgegeben ...“³⁶⁷ So wird auch Fichtes Pathos des Selbstschöpfungstums zum Keim der romantischen Ironie: Produktivität als Weltvernichtung, Objektverlust. Aber das schwache, sich durch Glaube und leerbleibende unendliche Reflexion dauernd entlastende Subjekt, wurde zum sensiblen, empfänglichen Organ für historische Gegenständlichkeit. Die Romantik ahnte und suchte die Verbindung ihres Konzepts der Arabeske, der fantastischen Musik mit der alten Mimesiskultur, wie ihre Sympathien für Magie, Alchymie, orientalische Wissenschaften und Poesie zeigen. Doch ist das Mimetische von ihr nicht einfach wiederentdeckt und wiedereingesetzt worden. Es sollte aus der Identität selbst hervorgehen, als unendliche Reflexion aus dem Ich, als progressive Universalpoesie aus der Synthese der voneinander getrennten Künste und Wissenschaften. Die Romantik reagierte gegen die Logik der Herrschaft in der Vorstellung totaler Identität: ihr Einspruch gegen durchorganisierte Einheit des Kunstwerks zugunsten des Hinfälligen und Fragmentarischen geschah aber ebenso im Namen lebendiger Subjektivität wie Hegels permanent vermittelnde Konstruktion. Deren „Identität wird auf der Spitze Agens des Nichtidentischen“³⁶⁸ Wo sich die Romantik gegen Abbild-Ähnlichkeit verwahrte, tat sie es, um das mimetische Moment zu retten.

Eben dies geschieht unter sehr veränderten Bedingungen in der modernen Kunst. – „Gäbe es, Kantisch gesprochen, kein Ähnliches zwischen Subjekt und Objekt, stünden beide einander, nach dem Wunsch des losgelassenen Positivismus, absolut, unvermittelt entgegen, so gäbe es nicht nur keine Wahrheit, sondern keine Vernunft, keinen Gedanken überhaupt. Das Denken, das seinen mimetischen Impuls völlig extirpiert hätte; die Art von Aufklärung, welche die Selbstreflexion nicht vollzieht, die den Inhalt des Hegelschen Systems bildet und die Verwandtschaft von Sache und Gedanken nennt, mündet in den Wahnsinn. Das absolut

beziehungslose Denken, als vollkommener Gegensatz zu Identitätsphilosophie; jenes, das einen jeglichen Anteil des Subjekts, eine jegliche „Besetzung“, jeglichen Anthropomorphismus von dem Objekt abzieht, ist das Bewußtsein des Schizophrenen. Seine Sachlichkeit triumphiert im pathischen Narzißmus. Der Hegelsche spekulative Begriff errettet die Mimesis durch die Besinnung des Geistes auf sich selbst: Wahrheit ist nicht *adaequatio* sondern Affinität, und am untergehenden Idealismus wird, durch Hegel, dies Eingedenken der Vernunft an ihr mimetisches Wesen als ihr Menschenrecht offenbar.³⁶⁹ Die moderne Kunst hat zur Befreiung des Mimetischen diese Hölle der Entfremdung durchschritten. Nicht das substanzielle Subjekt des Idealismus, sondern das funktionale des Positivismus schlägt in ihr zum Agens des Nichtidentischen um; nicht in der Synthese des Gesamtkunstwerkes, sondern im Durchgang durch die Spezialisierung gelangte sie zu neuen Manifestationen der Verwandtschaft von Laut, Charakter, Wort und Bild. Soviel zeigt die Geschichte der Malerei. Eher schreitet der unheilbare Spezialist Römer auf der Straße zur Moderne als der sich selbst heilende Spiritualist Heinrich Lee. Fast möchte man hinter der Entscheidung des Autors, Paris zur letzten Hoffnung und zur elenden Zuflucht Römers zu machen, mehr vermuten als eben einen stereotypen Roman-Fahrplan für Maler. Vielleicht ist dieser Zusammenhang gehaut: In Frankreich, in Paris, der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, hat das antimetaphysische Denken des Positivismus seinen einheimischen Bereich der Naturwissenschaft am frühesten überschritten. Anknüpfend an die vorrevolutionären mechanischen Materialisten entwickelte Auguste Comte seine „soziale Physik“. Daß die positivistischen Ideen in Frankreich viel stärkeren Einfluß auf nicht-naturwissenschaftliche Bereiche, auf die Kultur, die Geistes- und Sozialwissenschaften ausübten als in Deutschland, hängt mit der konsequenteren politischen und ökonomischen Emanzipation des französischen Bürgertums zusammen. Denn an positivistischen Ansätzen fehlte es in Deutschland keineswegs. Die aus der Romantik entsprungenen Wissenschaften, vor allem die historische Schule, sorgten für Respekt vor dem faktisch Gewordenen und Individuierten. Der Verurteilung des bloß Faktischen zum Trotz, die seine Philosophie ausspricht, glorifizierte Hegel den preußischen Staat. Die „Liebe zum Gewordenen und Bestehenden“ enthielt den Keim der Hypostase des Faktums. Um deren Einpflanzung in die Herzen der Unteren bemühte sich aber nicht in erster Linie eine selbstbewußte, abstrakt-aufklärerische bürgerliche Elite, sondern ein Bürgertum im Dienst der feudalen Reaktion. So entstand aus dem Respekt vor dem Gewordenen und der Anbetung des Bestehenden kein allgegenwärtiges System operationeller Begriffe zur Erkenntnis und zur Steuerung sozialer und ideologischer Prozesse, wie es Comte intendierte: kein Instrument zur beschränkten Veränderung der Realität im Dienste der Konsolidierung bürgerlicher Klassenherrschaft. Der Positivismus der historischen Schule beschränkte sich darauf, den Klassenkompromiß, den einmal bestehenden feudalen Staat vor dem Bürgertum auszuweisen. Metaphysik, Theologie, „Spiritualismus“ halfen dabei mit, brauchten also nicht wie in Frankreich, wo sie dem politisch herrschenden Bürgertum den Blick auf die Realität verstellten, bekämpft zu werden. In Frankreich gestattete es die Eindämmung der feudalen Reaktion allen Stoßrichtungen der bürgerlichen Elite, ihr Verhältnis zur Tradition umzuwälzen. So scheint das entmythologisierende Denken, der Kampf des Positivismus gegen Metaphysik, auch in der bildenden Kunst eine Parallele entwickelt zu

haben: das Ideal des reinen Sehens. Mit Courbet bereits hebt eine Entwicklung an, die zu einer Art nominalistischer Behandlung der Farbe führte. Der Impressionismus endlich bestreitet den sogenannten Körperfarben ihre Geltung als Realien. An ihre Stelle, an die Stelle eines bloß Gewußten, setzen die Maler die sinnlich wahrgenommenen, vom atmosphärischen Medium bestimmten Töne. Gleichzeitig lösen sie die „gewußten“ Körperformen und Konturen auf. Sedlmayr hat hierin die Beschleunigungsphase von Prozessen erkannt, denen die Entwicklung der bildenden Kunst seit dem Ausgang des Mittelalters unterworfen ist. „Verhältnismäßig früh schon regen sich Versuche, aus ... Darstellungen des Sichtbaren auszutilgen, was im Sehen nicht nur gesehen, sondern sehend hinzugewußt, vorgestellt, mitgedacht oder mitempfunden wird. Diese Art der Darstellung ist ganz entgegengesetzt der natürlichen, die sich aus der Vertrautheit mit den Dingen (die das bloße Sehen allein nie geben kann) nicht zurückzieht. Jeder weiß oder kann es, wenn er Lust dazu hat, noch erfahren, welche gewaltige Mühe es in der Zeichenstunde kostet, die natürliche Art des Anschauens aufzugeben und zu jener teilnahmslosen Betrachtung überzugehen, die das ‚richtige‘ projektive Bild der Dinge in der Fläche liefert. Aber selbst in Bildern, die von jenen Elementen schon ganz gesäubert erscheinen, steckt noch eine Menge vorgewußter Dinge, so besonders die als Gerüst in das Sichtbare hineingetragene ‚wissenschaftliche‘ Perspektive oder auch die begrenzende Linie. ‚In der Natur gibt es keine Linie‘ wird Cézanne sagen.“³⁷⁰ Wie die Manieristen, so erkennen die Impressionisten das Formelement als subjektiv verfügbares Mittel. Wenn ein Gewimmel von Farbflecken den Eindruck von Gegenständen in blendendem atmosphärischem Licht gerechter wird, so steht seiner Anwendung nichts entgegen. Wo nur das Optische gilt, verfängt der Einwand gegen das neue, auflösende Stilprinzip, die Gegenstände selbst seien doch kompakt, nicht mehr. Die auflösende Technik der Wiedergabe ist einfach das bessere operationale „Modell“; vollends dort, wo die scheinbar zufällig angeordneten Spachtelstriche impressionistischer Bilder den Arbeitsgestus des *plein air* und *prima vista* ausdrücken. Die geometrisch ableitbare Raumperspektive tritt vor der nur-sichtbaren atmosphärischen Perspektive zurück. Die alte Technik der behutsamen Lokalisierung von Daten weicht der neuen, gleichsam photographisch-unmittelbaren Niederschrift des Datensystems: bei Seurat fällt die Palette als Ort des Mischens weg. Analog zum Rasterverfahren soll der Eindruck durch die Kombination gleichgeschalteter Elemente, – dem Objekt gegenüber gleichgültiger Zeichen, (Punkte verschiedener Grundfarben) auf der Bildfläche unmittelbar geschehen. Dabei verflüchtigt sich aber die illusionistische Intention. Oder genauer, der Illusionismus kritisiert und korrigiert sich selbst. Er reflektiert darauf, daß sein Streben nach Unmittelbarkeit vermittelt ist; daß er, um der Unmittelbarkeit eines Eindrucks willen, die alten Bedeutungen, Formeln und Charaktere malerischer Technik in die Gestalt bloßer Zeichen, bloßer Mittel gepreßt hat. Damit eröffnet er den Mitteln den Weg zur „Selbstorganisation“. Der Impressionismus „hat die Gegenstände in Farbflecke, Licht, Atmosphäre zerlegt und damit das Bild der Welt subjektiviert. Aber je weniger die Objekte, so wie sie sind, in ihrer Zufälligkeit, mehr über das Bild herrschen, umso freier werden sie zur Konstruktion: das Gemalte läßt ganz sich organisieren erst in dem Augenblick, in dem nichts ihm Äußerliches mehr darüber gebietet. Erst wenn die Sache vollends durchs Subjekt hindurchgegangen ist, vermag sie abermals

Objektivität zu gewinnen.“³⁷¹ Im Spätimpressionismus, bei Seurat, interessiert nicht mehr der „Eindruck“, sondern das Aufgebot an Produktionsmitteln im Dienste dieser Unmittelbarkeit. Die Bilder werden dadurch wachsamer, nehmen neue Erfahrungen der optischen Merkwelt auf. Wenn bei Seurat die impressionistische Konzentration auf das nur Sichtbare zum Bescheidwissen um die neuesten naturwissenschaftlich-technischen Errungenschaften (Rasterverfahren) führt, so drückt sich diese Wachsamkeit auch im manifesten, schlicht-gegenständlichen Inhalt seiner Bilder aus. Das Bild „Un dimanche d'été à la Grande-Jatte“ (1884–86) hat nicht mehr den unaufdringlichen Lebensgenuß, den kummerlosen Ernst von Manets „Frühstück im Grünen“ (1851) zum Thema. Es ist kein Stilleben menschlicher Figuren mehr. Aus ihm spricht das „ohnmächtig gewordene Lustigsein“, der Sonntag „nur noch als gequälte Forderung“,³⁷² als Freizeit bereits im Dienste der Reproduktion der Arbeitskraft. Atomisierung ist in Seurats Bildern mehr als malerische Technik, die Farbatome sind mehr als bloße fungible Zeichen. Sie bedeuten die Atomisierung, die im Hochkapitalismus stattfindet, die gesellschaftliche, so wie sie das mechanische Nebeneinander der zu Gliederpuppen gewordenen Individuen seines Bildes vom Sonntag ausdrückt.

Früher schon und wohl auch restloser als bei Seurat schlägt bei Cézanne die Ausschaltung des „Gewußten“ in neue Gestalten des Wissens um. Diese lassen sich nur schwer übersetzen, schwerer als bei Seurat. Bei Cézanne treibt das reine Abbild an weitesten über sich selbst hinaus, zur reinen Konstruktion. „Dinge und Menschen werden so Bausteine von verschiedener Form und verschiedenem Gewicht, bestimmt, Bildbau herzustellen und zu tragen. Jedes Ding gerät an seinen Platz, wird mit festen Schriftzügen, mit denen seiner Gestalt, in ihn eingeschrieben.“³⁷³ Das Schriftartige, das Bloch im durchkomponierten Gefüge der Bilder wahrnimmt, ist die Verschlüsselung einer ungeheuer weit ausgedehnten, für den Nicht-Maler kaum überblickbaren Arbeits- und Materialerfahrung. Cézannes monomanisches Arbeitsleben, seine Irrwege, Verzichte, Leiden sind in den Schründen und Verwerfungen der abgebildeten Gegenstände gespeichert. Und mehr als ein persönliches Arbeitsleben: die Konstruktionen, ob Stilleben, ob Landschaft, scheinen insgeheim den Satz des jungen Marx auszusprechen: „die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“;³⁷⁴ nicht aber mit prophetischem Pathos, sondern im Bewußtsein der Opfer, die sie forderte. Wenn Cézanne in einem Brief rät, „die Natur mittels Kugel, Zylinder und Kegel zu gestalten“,³⁷⁵ so scheint er in den einfachsten Gegenständen, die er malt, Quaderlasten zum Bau von Pyramiden mitzubewegen. Prinzip des Stils seiner Bilder ist unaufhörliches Lernen und Experimentieren. Genauen Stilanalysen könnte es vielleicht gelingen, die Erfahrungen, die er im Louvre, vor den Venezianern, vor Rembrandt machte, in seinen Bildern aufzuspüren, nicht als „Einflüsse“, Ähnlichkeiten des Kolorits etc., sondern chiffriert in den Kompositionen selbst. Bei Cézanne hat das Malerische vom linearen Produktionsprinzip in vielfacher Gestalt Besitz ergriffen. Er tastet sich an graphische Verfahren heran, wiederholt, „zitiert“ sie mit malerischen Mitteln, läßt sie unsicher stehen und beseitigt sie in einer neuen Phase der Arbeit wieder, nur ihre Erfahrung zurückbehaltend. So zeigen die Bilder seiner mittleren Epoche farbige Schraffuren;³⁷⁶ ohne die Hell-dunkel-Absicht recht überflüssige Mittel also. Sie stehen da als eigensinnige und sehr konsequente Vereinfachungen, Geometrisierungen der Farbfasern und Spachtelriefen des

impressionistischen „Vortrags“. Sie decken, durch Stilisierung des Stilisierten, dessen Prinzip auf. In späteren Bildern wird offenbar, daß Cézanne am zeichenhaften, stereotypen, zwanghaft-rhythmischen dieser Technik laborierte. Verwandelt nämlich und gelöst, ohne Beziehung auf das, was früher schon keine echte, funktionale Schraffur, viel eher Parodie eines graphischen Verfahrens war, taucht diese Rhythmik wieder auf.³⁷⁷ Sie ist den Flächen nicht mehr aufgesetzt, sie wird von ihnen erzeugt, analog zum Verfahren der spekulativen Philosophie.³⁷⁸ Die Gegenstände, so ließe sich mit einer technischen Analogie sagen, erscheinen nicht, als seien sie einer gleichgültigen Trägerfrequenz aufmoduliert; sie bilden sich aus ihren Schwingungen heraus, sind deren Knoten, stehende Wellen, Interferenzen. Rücken die Ähnlichkeiten mit den Gegenständen draußen so in die Nähe der *correspondence*, der Parallelität von Attributen gänzlich für sich seiender Substanzen, so doch nicht im romantischen, metaphysischen Sinne: es fehlt der Gestus des überraschenden Innewerdens beim innern Erzeugen der äußeren Natur. Die Erzeugung verkündet nicht einen analogen Reichtum des Subjekts und des Objekts. Die Cézanneschen Gegenstände sind nicht idealistisch erzeugt. Das selbstherrlich produzierende Subjekt wurde ersetzt durch das spezialistische, der eigenen Verarmung und Schrumpfung innegewordene. „So schwer wie dieses ist unmittelbarer Genuß geworden“ steht unsichtbar auf den Cézanneschen Früchtebildern.

Vor der avancierten Kunst des 19. Jahrhunderts verschwindet das Kritzelwerk des grünen Heinrich nicht weniger als vor der des 20. Es ist schlechter, viel zu früh gezündeter Expressionismus. Auch der Expressionismus hat sich bewußt der Verpflichtung zum reinen Sehen entzogen. Daher der Mangel durchkonstruierter Bilder. Er kompensiert diesen Mangel durch Konstruktivismus. Kandinskys abstrakte Kompositionen wirken heute vielfach wie Erläuterungen zu seinem Manifest. Die Wirkung des Verpuffens scheint einkalkuliert. Dennoch wurde, was bei seinen bewußtesten Vertretern Revolte, spontane Freisetzung der Farbe und der Form war,³⁷⁹ von der Kontinuität revolutionärer Tradition: von dem bis und mit Cézanne Erarbeiteten aufgefangen. Bei Paul Klee schreitet die Entwicklung nicht vom reinen Sehen, sondern von der anarchisch-linearen Produktion zur Konstruktion fort. Das Lineare, das in Cézannes durchkomponierten Flächen „gefroren“ wiedererscheint, macht bei Klee, dem musikalisch wie malerisch Begabten den Anfang. Es strebt erst danach, sich in Farbe und Fläche zu verwandeln. – Die frühen Tagebücher, die Klees Übersetzungsmühen verraten, enthalten eine Eintragung, die Keller seinem grünen Heinrich in den Mund gelegt haben könnte: „Die naturalistische Malerei, die ich zur gründlichen Orientierung und Schulung immer wieder pflege, hat vor allem den Nachteil, daß kein Absatz hier für meine lineare Produktionsfähigkeit vorhanden ist. Es gibt da eigentlich keine Linien als solche, Linien entstehen da nur als Grenzen verschiedener Tonalitäts- oder Farbflecken.“³⁸⁰

Für den Roman-Maler gilt dieser Satz wörtlich und metaphorisch. Der Kunstmarkt bleibt ihm verschlossen. Er ist gezwungen, seine Arbeiten, seinen ganzen Erfahrungsschatz beim Trödler zu verschleudern, um sich nur ein paar Wochen über Wasser halten zu können. So wie er im Verlauf des stummen Gekritzels seiner naturalistischen Technik gestattet, sich linear-anarchisch zu desorganisieren, so zerstückelt er auch seine aufwendigen Bilder und betrachtet mit einer Art

Lust das Ergebnis:

Die große kecke Zeichnung, die ohne Ende durch alle die Fragmente ging, die starken Federstriche und breiten Tuschen erschienen auf den kleineren Bruchstücken doppelt groß und gaben ihnen als Teilen eines unbekanntes Ganzen einen geheimnisvollen fabelhaften Anstrich, so daß der Alte sich nicht zu helfen wußte und wiederholt fragte, ob das auch etwas Rechtes sei. Ich machte ihm aber weis, das müßte so sein, die Blätter könnten zusammengesetzt werden und machten alsdann ein großes Bild; sie hätten indessen auch einzeln für sich ihre Bedeutung, und es sei auf jedem etwas zu sehen, kurz, ich drehte ihm zum Spaß eine Nase und dachte mir dabei, wenn sie ihm auch auf dem Halse blieben, so sei das nur eine kleine Einbuße an dem Gewinne, den er von mir gezogen. (VI,80)

Daß die *dissecta membra* für sich ebenso bedeutungsvoll seien wie das Ganze: darin hallt höhnisch die beste künstlerische Erfahrung des grünen Heinrich wieder, die vom selbständigen bedeutenden, nicht bezeichnenden, nicht abbildenden Wesen der Formelemente. Die Demütigungen beim Trödler, das sich Wiederfinden in Armut enthält jenen künstlerischen Gestus, mit dem sich die deutschen Expressionisten den Ausgestoßenen und Zurückgebliebenen in der Gesellschaft zuwandten. Die Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für gesellschaftliches Leiden beraubte sie jener Konzentration, die das reine Sehen und seine Verwandlung in Ausdruck abverlangt. Sie flohen das Raffinement durchgebildeter Techniken und bevorzugten die primitiveren, obwohl doch äußerstes Raffinement der Zeichnung und der Koloristik ihrer Kunst den Boden bereitet hatte. Doch die Zerstörung des Abbildes und die Übersetzung der Gegenstände in Ausdruck, Gestik wurde dort an weitesten getrieben, wo die Notwendigkeit differenzierter Technik und damit die Unaufhebbarkeit der Spezialisierung des malerischen Mediums eingesehen wurde. „Immer mehr“, schreibt Klee, dem diese Übersetzung gelang, „drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf ...“; er verschmäht es aber, die übliche Metaphysik der Synästhesie auszubreiten und beschränkt sich darauf, die elementarste Verwandtschaft beider Medien zu nennen: „Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das ließe sich leicht nachweisen. Bei Knirr sprach man ganz richtig vom Vortrag eines Bildes, damit meinte man etwas durchaus Zeitliches: die Ausdrucksbewegungen des Pinsels, die Genesis des Effektes.“³⁸¹

Bohème, Mimus, Theatralik, Posse, Komödie

Vielleicht sind, wie Blumenberg meint, die „gegenständlichen“ Titel unter „ungegenständlichen“ Bildern Legitimationsformeln, Reste jener Anrufungen der Natur und Berufungen auf Nachahmung der Natur, mit denen die Zivilisation seit dem Mittelalter ihre Eingriffe in den Naturhaushalt rechtfertigt: sie als Vollendung des in der Natur selbst angelegten, als Nicht-Überschreitungen der Naturgrenzen im Sinne der Aristotelischen Mimesis ausgibt.³⁸² Mit der Entfesselung industrieller Produktion gaben die Techniker und Naturwissenschaftler diese Legitimationsformeln auf, während die Künstler sie bewahrten. Doch die Loslösung der bildenden Kunst vom Abbild ist keine einfache Parallele zum industriell organisierten Natureingriff. Wohl stellt sie sich einem falschen Bewußtsein, das die moderne Kunst seit ihrer Entstehung begleitet, so dar. Für das technizistische wie das subjektiv-

idealistische Bewußtsein sind abstrakte Bilder Verwirklichungen der Idee der absoluten Produktion; die „gegenständlichen“ Titel aber, gar Cézannes, Klees Ermahnungen zum Naturstudium, Überbleibsel von mythischer Furcht, – schlechtes Gewissen, das die stattfindende Emanzipation von der Natur ableugnet. In Wirklichkeit aber steht hinter ihnen das Wissen, daß die adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten für die unter dem Druck gesellschaftlicher Herrschaft und Versagung stehende Natur nur hergestellt werden können durch Arbeit, Übersetzungsarbeit am Bild der historisch-gesellschaftlich erscheinenden Natur. Hockes Satz: „die *Phantasiai*-Künstler kennen und brauchen das Korrektiv der ‚Natur‘ nicht“³⁸³ ist falsch. Die andere „Wirklichkeit ihrer Produkte ist keine „höherer“, keine von einer niederen allenfalls getrübe Wirklichkeit. Sie ist historisch-gesellschaftliche Übersetzung der historisch-gesellschaftlich vermittelten Natur, Mimesis der Praxis nach Aristoteles; Mimesis einer Mimesis, was Platon, der noch nicht wie die neueren Idealisten verpflichtet war, die Kunst zu hypostasieren, wohl zugestehen durfte. So fügt sich zwar Klee der idealistischen schematischen Trennung von Innen und Außen, naturalistischer und „neuschöpferischer“ Kunst. Doch er bricht den Kommerz beider nicht ab zugunsten einer Theorie der reinen Innerlichkeit des Ausdrucks: „Neu gestärkt durch meine naturalistischen Etüden, darf ich dann wieder wagen, mein Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten. Hier an einen Natureindruck nur ganz indirekt gebunden, kann ich dann wieder wagen, das zu gestalten, was die Seele gerade belastet. Erlebnisse zu notieren, die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten. Hier liegt eine neuschöpferische Möglichkeit längst vor, welche nur seinerzeit durch die Ängstlichkeit des Isoliertseins unterbrochen war.“³⁸⁴ Im Gestischen, in der Variation von Ausdrucksbewegungen ist das gegenständliche Moment der „ungegenständlichen“ Malerei aufzusuchen. Die moderne Malerei hat das Gestische ganz und gar mit dem reinen Sehen vermittelt. Unvermittelt klaffen sie bei Lys und Lee auseinander. Das Gestische ist dort dem abbildhaften Sehen und Gestalten aufgezwungen, die rein gesehene Figur wird mit Gestikulation, die rein gesehene Landschaft mit Bedeutung aufgeladen. Lys, der bessere Maler von beiden, hat wohl begriffen was reines Sehen ist, versteht es auch in Grenzen zu verwirklichen; aber er kommt nicht weit genug, um das Ausdruckshafte darin aufgehen zu lassen. Durch Erikson läßt er dem grünen Heinrich ausrichten: „Er hat mir geschrieben, er wolle als Kandidat für die Deputiertenkammer seines Landes auftreten und werde nie mehr malen, weil man die Augen dazu brauche, was ich nicht verstehe.“ (V,305)

Subtil verspottet Erikson den grünen Heinrich und sein grillenhaftes Bild. Wenn er ihn auch, weniger subtil, am Ende die kolossale Kritzelei zerreißt, so ist das doch ein Freundschaftsdienst. Denn die zu früh gezündete moderne Malerei ist keine Malerei. Das Lineare, der geschichtliche Schriftcharakter von Cézannes, in einem veränderten Sinne auch von Klees Bildern, spricht aus deren starrer, rein optischer Konstruktion. Das Rationale, Synthetische hält die mimetische Entlastung als Möglichkeit fest, verneint aber zugleich deren unmittelbare Wirklichkeit. Dagegen ist die „kolossale Kritzelei“ unmittelbare und bewußtlose Entlastung. Die mimetische Regression, der Zerfall des verhärteten Subjekts geschieht in einer historischen und geographischen Situation, in der seine traditionelle Synthesisfunktion noch nicht gänzlich ausgeschöpft, seine Vernunftleistung der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem im

Rahmen der bestehenden bürgerlichen Gesellschaft noch nicht gänzlich hoffnungslos erscheint. seefahrende Kaufmannspraxis, Politikerkarriere, Rückkehr in die Heimat und Teilnahme an ihrer politischen Bewegung tauchen für die drei Maler, denen die Kunst objektiv zu schwer geworden ist, als rettende Möglichkeit auf, bürgerlich weiterzuexistieren. Darin steckt Provinzialismus. Erikson, Ferdinand Lys, Heinrich Lee sind Holsteiner, Niederländer, Schweizer, stammen aus kleinen Ländern, die nur beschränkt an der politisch-ökonomischen Emanzipation des Bürgertums teilhaben, in deren Sozialgefüge die Grenzen und Enttäuschungen dieser Emanzipationsbewegung weniger scharf sich darstellen. Die großen Neuerungen der Kunst im fortschreitenden 19. Jahrhundert machten sich nur langsam los von der besonderen Weise, wie sich das Bürgertum die Versöhnung von Individuum und Allgemeinem dachte: von der Idee des substantiellen Subjekts, der mit dem Individuum naturhaft gegebenen Vernunft und der List solcher Vernunft bei der Harmonisierung des Ganzen. Ja, diese Neuerungen erzeugten sich aus der Spannung, in die diese Idee zur krisenhaften Realität getreten war. Die französische Malerei kommuniziert mit der positivistischen Erkenntnistheorie, die durch Egalisierung, Atomisierung, Ausschaltung von „Gewußtem“, von Metaphysik und Mythologie die Welt dem Subjekt entfremdet, sie ihm gleichzeitig als Material der Herrschaft gänzlich freigibt. Sie kommuniziert aber auch mit der bürgerlichen Reaktion auf den Positivismus: mit der Bergsonschen Philosophie, die das monadenhafte Ich in „Bewußtseinsstrom“ auflöst; sie bereitet einer Malerei den Boden, die die auf abstrakte Verfügungsgewalt reduzierte Einheit von Welt und Ich negiert, durch Zersetzung der Abbild-Relation, und sie kommuniziert mit einer neuen Dichtung, die, beginnend mit Baudelaire, die Hinfälligkeit des identischen Ich ausspricht und in seinem Verfall die vor-ichlichen, mimetischen Produktivkräfte freisetzt. Die Dynamik der hochkapitalistischen Gesellschaft erscheint in Frankreich, in der Malerei und der Dichtung früher und schärfer, auch kritischer als in Deutschland, wo die avancierteste Kunst, Wagners Musik, den Kult des substantiellen Ichs und das Eingedenken an seine geschichtliche Hinfälligkeit undurchdringlich vermischt. – Gleichzeitig mit der Entwicklungstendenz der bürgerlichen Gesellschaft in freilich auch Wagners Kunst, in einem besonderen Sinn: insofern als die Zurückgebliebenheit der politischen Zustände in Deutschland, die nur-ökonomische Macht der Bourgeoisie, schon einen Zustand antizipierte, in dem es ganz den Interessen des Kapitalismus entsprach, die politische Verfügungsgewalt aus bürgerlichen Händen an Spezialisten der Herrschaft zu delegieren, an Vertreter der alten Feudalklasse, Militärkaste ebenso wie an bonapartistische, später faschistische Diktatoren. Im „Versuch über Wagner“ hat Adorno die Wagnersche Ambivalenz, die Gleichzeitigkeit aus Ungleichzeitigkeit in gesellschaftlichen Kategorien gefaßt: „Je weiter die Technifizierung des Kunstwerks, die rationale Planung der Verfahrensweise und damit der Wirkung fortschreitet, umso ängstlicher ist seine Musik darauf bedacht, als spontan, unmittelbar, naturhaft zu erscheinen und den verfügenden Willen zu verstecken. ... Wagner war ein Impressionist *malgré lui*, entsprechend dem zurückgebliebenen Stand der menschlichen und technischen Produktivkräfte und damit auch der ästhetischen Doktrin im Deutschland der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. ... Bei Wagner überwiegt denn auch schon das totalitär-herrschaftliche Moment der Atomisierung; jene Entwertung des Einzelmoments gegenüber der

Totalität, die echte, dialektische Wechselwirkung ausschließt. Nicht sowohl die Nichtigkeit des Einzelnen schlägt der Wagnerischen Totalität zum Unheil aus, als daß das Atom, das charakterisierende Motiv, eben um der Charakteristik willen stets auftreten muß, als wäre es etwas, und dessen Anspruch nicht durchweg einlöst. So verbinden sich die Themen und Motive zu einer Art Pseudogeschichte. In Wagners Musik wird bereits jene Entwicklungstendenz des spätbürgerlichen Bewußtseins sichtbar, unter deren Zwang das Individuum umso emphatischer sich selbst hervorhebt, je scheinhafter und ohnmächtiger es in der Realität geworden ist.³⁸⁵ Doch sind „die Momente der Rückbildung bei Wagner stets auch solche der Entfesselung produktiver Kräfte. Das Subjekt, das erstmals in der Musik von der Krise der Gesellschaft erfaßt wird, gewinnt nicht bloß in solcher Schwäche unendlich an konkreter Fülle, Ausdrucksfähigkeit und Nuanciertheit, sondern hat auch, gegenüber dem souverän sich setzenden bürgerlichen Subjekt der aufsteigenden Zeiten, Züge eines sich selbst Loslassens, sich nicht bei sich selber Haltens und Verhärtens, die hinausweisen über die Ordnung, der es angehört. Nirgends entfalten jene Züge Wagners sich glücklicher als dort, wo er regressiv frei ist von der Lüge, dynamisch zu sein; wo gleichsam das gesellschaftliche Subjekt musikalisch der eigenen Rückbildung ins Auge sieht, ihr standhält und ihre Geschichte schreibt, indem es sie unverborgten in seinem Material realisiert. Daher ist das eigentlich produktive Element Wagners eben das, in dem das Subjekt auf Souveränität verzichtet, passiv sich dem Archaischen – dem Triebgrund – überläßt; dem Element, das gerade vermöge seiner Emanzipation den unerfüllbar gewordenen Anspruch preisgibt, den Zeitverlauf als sinnvoll zu gestalten.“³⁸⁶

So wie es bei Keller eine unphilosophische Vergegenwärtigung der Stufen idealistischer Geschichtsmetaphysik gibt, wie bei ihm die „Wissenschaft von der Erfahrung des Bewußtseins“ im emanzipatorischen Lebenslauf eines Landschaftsbewohners, seinen weltläufigen Erfahrungsschritten, seiner Rückkehr und seinem Nicht-Vergessen verkleinert abgebildet ist, so gibt es bei ihm auch ein vorphilosophisches, darum nicht weniger stringentes Wissen von der Konstitution des identischen Subjekts aus Nichtidentischem. Daß das identische Subjekt, sein Reichtum wie seine Härte, von der widersprüchlichen, bewegungsvollen Identität des Ganzen der Gesellschaft vermittelt ist, dies Eingedenken organisiert die Erfahrung seines Erzählwerks. Sie stellt sich aber nicht als schockierende Anamnese ein. Der Gedanke an die geschichtliche Vermitteltheit und geschichtliche Hinfälligkeit des Individuums kehrt nicht gespenstisch als Verdrängtes wieder, er ist vorbewußt. Der Stoffwechsel darf auch am identischen Schein des Subjekts, seiner Substantialität, ein Recht gelten machen. Vor aller Philosophie ist es die demokratische Kontinuität von Kellers Heimatstaat, die einen Konsensus in solchem Materialismus ermöglicht und ihn vor dogmatischer Fixierung und sektiererischer Verschrobenheit bewahrt wie bei den deutschen philiströsen Materialisten. Dieser Konsensus trägt weit genug, um der Stoffwechseltheorie die Kraft zum Hedonismus zu bewahren. Der Gedanke, als gescheiterter Maler in ein „allem ruhsüchtigen Treiben“ entsagendes Arbeitsleben (VI,101) unter niedrigem Volk abzusinken und mit einem Arbeitermädchen wie Hulda glücklich zu werden, ist in der Romanliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts undenkbar. In Deutschland, wohl auch in Frankreich, wird das „kleine Glück“ kleinbürgerlich dargestellt oder es gibt ein besonderes Auffangbecken für die mit der Konkurrenz nicht

Zurechtkommenden: die *bohème*. Für Keller aber ist die *bohème* nicht schichtenspezifisch, nicht ans Bürgertum gefesselt. Es gibt eine – undurchdringlich ländlich und städtisch gemischte – Region der Promiskuität: vom schwarzen Geiger und seinem Gefolge in „Romeo und Julia auf dem Dorf“ bis zu den Arbeitsleuten um das Mädchen Hulda. Diese *bohème* ist nicht schillernd ausgemalt und vor allem nicht unabdingbar fürs Genie- und Künstlerwesen gedacht. Eher nimmt sie den Künstler zurück, wie der Warenkreislauf sein Produkt. Und vor allem: diese Möglichkeit wird nüchtern angeschaut. Sie ist nicht mit Chocs durchsetzt wie die Sphäre des *bateau ivre*, bedarf auch nicht, um ertragbar zu sein, des phantasmagorischen, mythologischen Apparates der Wagnerschen Musikdramen. Dem Wissen um die Dialektik von Selbsterhaltung und Selbstaufgabe fehlt das exaltierte Gebaren. Es erscheint an merkwürdigen, doch darum nicht weniger alltäglichen Verhältnissen und Gegenständen. So in jenem Kapitel „Geheimnisse der Arbeit“ das erst in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* erzählt wird. Aus Not verdingt sich der grüne Heinrich an jenen Trödler, der zu irgend einer Festvorbereitung eine kleine Fahnenmanufaktur aufgeschlagen hat. Aufschlußreich die Stelle, wo er in einem finstern Mauerloch die „ewige Spirale“ auf die Stäbe malt. Der Trödler lobt ihn, nicht ohne schadenfrohen Unterton, für die gut geratene Arbeit und bedient sich dazu eines tiefsinnig-banalen Gleichnisses:

... „So recht, mein Sohn! Dies ist die wahre Lebenslinie; wenn du die recht akkurat und rasch ziehen lernst, so hast du vieles erreicht!“ In der Tat fand ich in dieser einfachen Beschäftigung allmählich einen solchen Reiz, daß mir die in dem Loch zugebrachten Tage wie Stunden vergingen. Es war die unterste Ordnung von Arbeit, wo dieselbe ohne Nachdenken und Berufsehre und ohne jeglichen andern Anspruch als denjenigen auf augenblickliche Lebensfristung vor sich geht, wo der auf der Straße daherziehende Wanderer die Schaufel ergreift, sich in die Reihe stellt und an selbiger Straße mitschaufelt solange es ihm gefällt und das Bedürfnis ihn treibt.

Unablässig zog ich das gewundene Band, rasch und doch vorsichtig, ohne einen Klecks zu machen, einen Stab ausschließen zu müssen oder einen Augenblick durch Unschlüssigkeit oder Träumerei zu verlieren, und während sich die bemalten Stäbe unaufhörlich häuften und weggingen, während ebenso beständig neue ankamen, wußte ich doch jeden Augenblick, was ich geleistet, und jeder Stecken hatte seinen bestimmten Wert. (VI,84 f.)

Wie im „Grillenfang“, so beobachtet sich auch hier das Subjekt bei der Regression.³⁸⁷ Die Entlastung wird zum Genuß. Sie geschieht, wie vordem, mit „eingeschlummerter Seele, aber großem Scharfsinn“. Der Blick des Ermüdeten saugt sich an der *cochlea infinita*, der „wahren Lebenslinie“ fest, als sei sie noch das Gleichnis, mit dem sich die rationalistische Metaphysik das *connubium animae et corporis* verdeutlichte.³⁸⁸ Der Verdacht, daß sie mit dem Labyrinth aus fortgesetzten Federstrichen und Krümmungen verwandt ist, läßt sich nicht abweisen. Lustvolle Regressionen sind denn auch, wie die enigmatische Stelle über die „Geheimnisse der Arbeit“ selbst, die tausend unberechenbaren skurrilen Einfälle, das oft irrlichternde und sich in idiosynkratischen Bahnen bewegende Wesen von Kellers Phantasie. Die Rüge Storms wegen der Rüpelszene in der „Armen Baronin“ beschäftigt ihn in einem Brief an Paul Heyse, und es ist nicht gleichgültig, daß er in der Selbstrechtfertigung, die er darin versucht, sich des Denkbildes der unendlichen Schraube bedient. Es geht um „Schnurren, die mir fast unwiderstehlich

aufstoßen und wie unbewegliche erratische Blöcke in einem Felde liegen bleiben. Die Erklärung ihrer Herkunft soll nicht präventios klingen. Es existiert seit Ewigkeit eine unausgeschriebene Komödie in mir, wie eine endlose Schraube (*vulgo* Melodie), deren derbe Szenen ad hoc sich gebären und in meine fromme Märchenwelt hineinragen.“³⁸⁹ Keller tastet hier nach dem Zusammenhang des mimetisch-regressiven Moments mit der Komödie. Er meint bestimmt nicht die „gelehrte Aufwärmung des Aristophanes“³⁹⁰ seiner Zeit. Eher ist der Unterstrom geahnt, der seit dem antiken Mimus in der höheren Theaterdichtung seine Spuren hinterlassen hat: das alte Verwechslungs- und Verkleidungsspiel, die „derbe Volksmummerei“, wie sie auch im „Tellenspiel“ auftaucht; kurz nur, denn immer wieder wird das alte Unrecht der Verdrängung der Mimesiskultur an ihr wiederholt:

Es trieben sich nämlich ein Dutzend vermummte der alten Sorte herum, arme Teufel, welche weiße Hemden über ihre ärmlichen Kleider gezogen hatten, ganz mit bunten Läppchen besetzt; auf dem Kopfe trugen sie hohe kegelförmige Papiermützen mit Fratzen bemalt und vor dem Gesicht ein durchlöchertes Tuch. ... Sie stellten gewissermaßen den Rückschritt und die Verkommenheit vor und tanzten jetzt wunderlich genug mit Pritschen und Besen umher. ... Auf diese Weise tanzten sie zwischen Geßler und Tell vorbei und glaubten wunder was zu tun in ihrer Unwissenheit; auch erfolgte ein schallendes Gelächter, weil das Volk im ersten Augenblicke seinen alten Nücken nicht widerstehen konnte. Doch alsobald erfolgten auch derbe Püffe und Stöße mit Schwertknäufen und Partisanen; die erschrockenen Spaßmacher suchten sich unter die Zuschauer zu retten, wurden aber überall mit Gelächter zurückgestoßen, so daß sie längs der fröhlichen Reihen kein Unterkommen fanden und ängstlich umherirrten, mit zerzausten Mützen und furchtsam ihre Verhüllung an das Gesicht drückend, damit sie nicht erkannt würden. (IV,175 f.)

... und besonders einen sah ich, welcher sich zu den tollsten Sprüngen angestrengt und den ich für einen jungen Taugenichts gehalten, nunmehr nach der Entlarvung als ein eisgraues Männchen zum Vorschein kommen ... (IV,212)

Vielleicht steht die „unendliche Schraube“ auch für die ästhetischen Schwierigkeiten, die diese Stoffschicht bereitet. Denn sie ist nicht die Sphäre des ästhetischen, sondern die des magischen Scheins, der zwangshaften Vertauschung, der instabilen Subjekt-Objekt-Verhältnisse. Wird diese Stoffschicht verdrängt, so werden die Kunstwerke puristisch leer und klassisch eintönig. Setzt sie ihre verlockende Übermacht durch, so verwandeln sie sich in ein Konglomerat von Fragmenten, Stereotypen in schier unendlicher Wiederholung, allenfalls äußerlich durch Formen zusammengehalten, die mit der Materialschicht unvermittelt sind. Wie die moderne bildende Kunst, so arbeitet die moderne Musik seit Wagner an der Aufhebung des Gestischen in der Struktur, des Mimetischen im Rationalen. „Der gleiche Wagner, dessen Schwäche die Prägung rein musikalischer Charaktere war, bewährt sich unübertrefflich in der Übersetzung von Ausdruckscharakteren in Musik. ... In der Tat sind sie seit Wagner, den einen [Gustav] Mahler ausgenommen, zugunsten immanent-kompositorischer Formmittel verkümmert, und am Spezialistischen der neuen Musik in ihren höchsten Repräsentanten hat das Absterben jener Fähigkeit gewiß Anteil. Sie aber, die sich stets Zeit zum Ausmalen läßt, ist keineswegs dramatischen Wesens, wie denn überhaupt Wagner Theatraliker eher als Dramatiker war. ...

Fürs Drama scheint er zu ideologisch: er vermag es nicht, den Geist hinter die Sache selbst zurücktreten, einzig aus dieser sprechen zu lassen, sondern fühlt sich als Künstler stets zugleich in der Rolle des Apologeten, der es selber sagen muß. ... Die ausgedrückten Gefühle sind nicht, und gewiß nicht in den Spätwerken, die der *dramatis personae*, sondern die des reflektierenden Autors.³⁹¹ – Kellers vergebliche Mühen ums Drama sind bekannt. Johann Ulrich Saxer bemerkt hierzu: „Wozu er am unfähigsten ist, das erkennt Keller ... als das ihm vom Drama Auferlegte: das Theater verlangt, daß man ‚theatralisch‘ sei. Solches Vorgeben eines Fremden als eines Eigenen aber, Attitüde ... kann und will Keller, der Künstler und der Mensch, nie leisten.“³⁹² Daran führt schon die Identifikation von Drama und Theater in die Irre. Es handelt sich wohl auch weniger darum, daß Keller, wie es sich für den „Künstler und Menschen“ gehört, ein sogenannter eigentlicher Mensch war: weniger um das Nicht-Können oder Nicht-Wollen als um die langsame Ausscheidung des Theatralischen aus dem Stoff, besser seine Aufsaugung im Gehalt. Die erste Fassung des *Grünen Heinrich* ist voll von theatralischen Auftritten – das Narrengefecht findet noch wirklich statt – und auch voll von Mühen, die gestische Überladung zu beseitigen. Was im *Grünen Heinrich*, auch im überarbeiteten, schon anstößig wirkt, paßt genau auf die Bühnen des deutschen neunzehnten Jahrhunderts. Hier benützen die Autoren, von Ausnahmen abgesehen, ihre Figuren als Sprachrohre des in seinem politischen Selbstbewußtsein gekränkten, darum selbstaffirmativen Bürgertums, als Agenten seiner Theorien. Auktoriale Verfügungsgewalt, die nicht in der Sache verschwindet, ist auch die des Romanautors, des Verfassers von Heinrich Lees Geschichte. Ihm jedoch ist es stellenweise gelungen, vor allem in der Jugendgeschichte, Objektivation durch die Mittel des Epikers zu erreichen, durch jenen „ruhig trockenen Ton“, den das Publikum des 19. Jahrhunderts, welches aufgewühlt werden wollte, im Theater satt hatte. Keller schreibt an Hettner: „Ich fürchte immer, maniert und anspruchsvoll zu werden, wenn ich den Mund voll nehmen und passioniert werden sollte, wohlverstanden in der erzählenden Form, wo der Mann eben selbst spricht und in seinem Namen. Wenn ich eine dramatische Stilübung vornehme, da tönt es ganz anders, da hört jeder ruhig trockene Ton von selbst auf. Vielleicht wird aber gerade das erst recht maniert aussehen.“³⁹³ Er vermag nicht einzusehen, daß der Autor sich selbst zum Verschwinden bringen muß. Seine Gedanken zum Theater und seine dramatischen Entwürfe entspringen der „Einbildungskraft des Epikers, der die Erzählstränge säuberlich voneinander getrennt führt und sie dann erst miteinander verwebt. ... Keller ... will wie der all-wissende Erzähler über seinen Figuren schweben und das Publikum auf diesen erhöhten Standpunkt mit sich führen.“³⁹⁴ „Es kommt im Theater lediglich darauf an, daß man komisch oder tragisch erschüttert werde, und dies geschieht weit mehr, als durch Überraschungen und künstliche Verwicklungen, durch die vollständige Übersicht des Zuschauers über die Verhältnisse und Personen. Er sieht mit dem Dichter wie alles kommt und kommen muß, er wird dadurch zu einem göttlichen Genusse, zu einer Art Vorsehung erhoben, daß er vollkommen klar die ergreifenden Gegensätze einer Situation durchschaut, welche den beteiligten Personen selbst noch verborgen sind, oder welche zu beachten sie im Drange der Handlung keine Zeit haben.“³⁹⁵ Hier spricht nicht der autoritäre Sprachrohr- und Tendenzdramaturg, eher schon der Vorläufer eines epischen Theaters. Saxer hat dargetan, daß Keller nicht einfach dramatisches Talent fehlte, daß vielmehr die

gesellschaftliche Lage des Theaters in Deutschland – die Lage seines Publikums nach der gescheiterten Revolution – dessen Entfaltung unmöglich machte. Die Bedürfnisse dieses Publikums lagen in der Selbstaffirmation: der Apotheose jenes Individuums, jener großen historischen Persönlichkeit, die eben nicht zum Zuge gekommen war. Saxers Spott über einen der Höhepunkte von Laubes *Karlsschülern* trifft genau: „Schiller dankt dem Publikum von 1850, und er hat auch allen Grund dazu, denn der ganze Handlungsverlauf konstruiert nichts Geringeres als den allerdings reichlich mühsamen Beweis, er, und die Klassik überhaupt, seien die Errungenschaften eben dieses Publikums von 1850.“³⁹⁶ Dramatiker, die die Wahrheit über den geschichtlichen Stand des Subjekts darstellten: daß es von den bestehenden Mächten überrollt worden war, hatten es, wie Hebbel, schwer zu bestehen. Dieser gestaltete als erster den Wiederholungszwang, das Zurückfallen der Geschichte in Natur. „Nur durch diesen Wiedervollzug des gleichen Geschehens“, schreibt Saxer über *Herodes und Mariamne*, „... gewinnt die Handlung jene, dem gedrückten Bewußtsein der Zeitgenossen gemäße, betäubende Fatalität, in der die wie ein Wunder aufleuchtende Möglichkeit einer Änderung zum stärksten Beweis der Unentrinnbarkeit des Prozesses wird.“³⁹⁷ Erst Wagner hat es verstanden, die Fatalität des Wiederholungszwanges zum Rausch zu verklären und der zum Untergang verurteilten Subjektivität und ihrer Welt dadurch zu schmeicheln, daß er diesen Untergang als die von ihr frei vollzogene Selbsterlösung ausgab. „Bei Wagner träumt das Bürgertum den eigenen Untergang als einzige Rettung, ohne doch von Rettung mehr zu gewahren als bloß den Untergang. Die Revolution wird von Wotan, gegenüber der verdinglichten bürgerlichen Welt und Fricka als dem Anwalt ihrer Moral, das genannt, ‚was von selbst sich fügt‘; das organische Leben aber, das damit als Korrektiv aufgerufen ist, bleibt ziellos in sich verschlungen. Von selber fügt sich allein die Fügung des Schicksals. An diese verliert im Ring die Menschheit ihre Hoffnung.“³⁹⁸

Die einzige Gattung, die Keller in der Zeit seiner Theaterstudien nicht enttäuschte, die ihm mehr als halbe (oft gequälte und schülerhaft-beflissene) Zustimmung abnötigte, war die Posse; die Wiener Posse, wie er sie um 1850 im Friedrichstädter Theater zu Berlin kennenlernte. Er erstaunte über die artistische Perfektion ihrer Darbietungen und hielt diese für „sehr bedeutsame und wichtige Vorböten einer neuen Komödie“:³⁹⁹ „Bemerkenswert ist auch, daß die Kunst der komischen Darstellung der Dichtung weit vorausgeschritten ist. Ich habe lebhaft mitgeföhlt, wie in solchen Momenten das arme Volk und der an sich verzweifelnde Philister Genugtuung findet für angetane Unbill.“⁴⁰⁰ Die Posse ist ein Reich der Regression. In ihr ist der Wiederholungszwang einheimisch. Der Stereotypie dessen, worüber seit Herondas gelacht wird, entspricht, im selben Medium, die Unerschöpflichkeit der Objekte, an die das instabile Subjekt, der Mime, Clown, Gaukler sich anähneln, die er „nachmacht“. Die Hypertrophien und Verstümmelungen, die die Possenfiguren hervorkehren, zeigen die Rückbildung oder das Festgehaltenwerden des Individuums auf jenen vor-ichlichen Stufen, aus denen auch das mimetische Vermögen stammt. Die Posse ist ein Residuum atavistischer Ähnlichkeitsrelationen und magisch-mimetischer Praktiken. Der Jongleur, der Taschenspieler und der Illusionist stehen ihr nahe, im guten wie im gefährlichen Sinn. In der „Wiederholung“ hat Kierkegaard ihre Sphäre mit wenigen genauen Worten umschrieben. Über einen Komiker heißt es dort: „Er kann

nicht bloß gehen, sondern er kann gehend kommen. Das ist etwas ganz anderes, gehend zu kommen, und durch diese Genialität improvisiert er zugleich die ganze szenische Umgebung und kann nicht bloß einen wandernden Handwerksburschen vorstellen, sondern er kann wie ein solcher gehend kommen, und zwar so, daß man alles erlebt, daß man vom Staub der Landstraße aus das freundliche Dorf erblickt und seinen stillen Lärm hört, den Fußweg selber, der dort unten am Dorfteich geht. ... Er kann gehend auf die Bühne kommen mit Straßensjungen hinter sich, die man nicht sieht.“⁴⁰¹ In der Posse steht die Geschichte bewegt still, nimmt sich nicht in großen Zyklen, sondern in kleinen Schritten immer wieder zurück. Sie gleicht einem unabsehbaren in sich verschlungenen Weg, auf dem sich die Müden und Beladenen schwankend fortbewegen. Einheimisch in der Posse, wie er ist, enthält der Wiederholungszwang in ihr noch Momente des Protests gegen sich selbst. Das verstümmelt dargestellte Subjekt vergafft sich nicht so leicht in den *grandeur* seiner eigenen Katastrophe, im Gegensatz zum Wagnerschen Hyper-Mimus fehlt in der Posse der Gestus: „wo viel untergeht, muß viel gewesen sein“. Die Posse hält sich an den Herrschenden schadlos, stellt sie lächerlich und schwach dar. Aber hier beginnt ihre Gefahrenzone. Denn in der Schwäche der Herrschenden verlachen die Beherrschten ihre eigene. Selbsthaß schaltet in ihr die Reflexion auf Ich-Schwäche aus. Tyrannen bedienen sich der Posse als Manipulationsmittel. Schon immer hatten sie Mimen und Zirkus in ihrem Gefolge. Erst die Komödie, auf die Keller vergeblich wartete, könnte die Posse erlösen, so wie das Märchen den Mythos, die Konstruktion die lineare Produktion, die Revolution den geschichtlichen Wiederholungszwang. Die Komödie intermittiert, reflektiert. Sie überläßt sich nicht der possenhaften wilden Gestikulation. Sie zitiert Gesten, so wie Brecht fürs epische Theater forderte.⁴⁰² Indem sie wiederholen, führen Komödie und episches Theater die falsche, zwangshafte Wiederholung vor.

Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung könnte in Kellers Erzählwerk viel Komödienhaftes aufspüren: Motive, Handlungen, Lernvorgänge, denen die gesellschaftliche Lage des deutschen Theaters – eine in der *Weh dem, der lügt* durchfiel – nicht gestattete, sich dramatisch auszukristallisieren. Vor allem das *Sinngedicht* ist von fern episches Theater und Komödie. Es steht in unbewußter Nachfolge von Lessings *Minna von Barnhelm*. Im *Sinngedicht* hat Keller es verstanden, Erzähler zu bleiben und dennoch die auktoriale Verfügung unsichtbar zu machen. Die Personen sind nicht mehr Sprachrohre für Gedanken, wie dies noch in der Konzeption von 1850, der des sophistischen Rededuells, enthalten ist. So gut wie seine Figur Reinhart überläßt sich der Rahmen-Erzähler der Sache. Der Stereotypie fixer Wiederholung von Leitmotiven, wie sie etwa Wagner musikalisch pflegte,⁴⁰³ steht im *Sinngedicht* die entwickelnde Variation gegenüber. Die fixen Ideen, die Versessenheit auf das Experiment, das Errötend-Lachen, hebt sich am Schluß selbst auf, –das Phänomen findet statt, als niemand mehr mit ihm rechnet. (XI,379)

Übersetzung gestischer Momente bei Keller

So wenig undenkbar für den Erzähler des *Grünen Heinrichs* das Absinken in eine Unterwelt stumpf sich selbst erhaltenden Lebens ist, so nüchtern und unpathetisch stellt er auch die

Möglichkeit des Überlebens der bürgerlichen Person vor. So wenig es zwischen Bürgerwelt und Unterwelt als Sicherungsnetz eine genialische *bohème* gibt, die dem abgesunkenen Bürger gestattet, weiter respektabel zu bleiben, so wenig gibt es eine Stilisierung des Überlebens zum heroischen Akt. Oder genauer, das Falsche, Theatralische einer solchen Stilisierung ist klug gedämpft und verschlüsselt ausgedrückt. Nach dem Abschied Eriksons, dem Bruch mit der Künstlerwelt, gleitet der Blick des grünen Heinrichs von seinem zerrissenen Spinnennetz fort zu einer Statuette des „borghesischen Fechters“. Sie wird ihm zur Metapher der Selbsterhaltung:

Ein helleres Licht ging aber trotz dem geräucherten Zustande von dem Bilde aus, in welchem das Leben im goldenen Zirkel von Verteidigung und Angriff sich selbst erhielt. Von der erhobenen Faust des linken Armes über die Schultern weg bis zur gesenkten des rechten, von der Stirn bis zur Zehe, dem Nacken bis zur Ferse wallte von Muskel zu Muskel, von Form zu Form die Bewegung, der Schritt aus der Not zum Siege oder zum rühmlichen Untergange. Und welche Formen in ihrer Verschiedenheit! Alle diese Organe glichen einer kleinen Republik von Wehrmännern, welche von einem Willen beseelt vorandringen, um ihren Verband gegen die Zerstörung zu schützen. (VI,1 f.)

Bekannt ist der merkwürdige Fortgang der Studien an diesem Bildwerk, – er führt nicht tiefer in die Kunst, sondern aus ihr heraus in die Wissenschaft. Das Selbstorakel, das der erzählende grüne Heinrich sich bisweilen stellt, verkündete schon vor dem Auftritt Römers: „Denn wie es mir scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf einen Lebensgrund.“ (V,7) Das erfüllt sich jetzt, anders als gedacht, trügerisch wie alle Orakel: nicht in der Kunst, sondern im Begriff, in der Wissenschaft, die auf Vereinfachung abhält, aber in die unendliche Vereinzelung der Gestalten hinaustreibt. Recht Hegelisch scheint dieser Übergang; doch hat die Zeit, der das Subjekt, Wissenschaft als System von Objekt und Subjekt entglitt, ihre auflösende Kraft voll entfaltet. Das neue Wissen führt nicht mehr zum Organismus, sondern zum Aggregat. Die Vielheit schießt nicht mehr zur Einheit zusammen. Der Übergang von den figürlichen Zeichenübungen in Anatomie, Medizin, dann Anthropologie, Rechtswissenschaft, schließlich Historie, ist ungewisse Ausfahrt, nicht Ernte. Hilflös die Beteuerung, – sie steht nur in der zweiten Fassung –, daß für den grünen Heinrich die „Lehre von unserer Menschennatur sich zusehends abrundete“. (VI,10) System ist nur noch als philiströser Systemglaube möglich, in der Art der Haeckelschen Weltenträtselung. Als Romantiker, dem die Dinge neben ihrer sachlichen Form eine „phantastische typische Gestalt“ annehmen, ist der Erzähler moderner. Der beschworene Kosmos der Wissenschaft ist, als Phantasmagorie des Wissens, eben kein Kosmos mehr. Mit sich selbst zerfallenes, aggregathafes Wissen ersetzt historisch unmöglich gewordene Gestalten der künstlerischen, figürlichen Synthesis und – in der Wendung gegen Hegel – auch Gestalten der systematischen Synthesis in der Philosophie. Das konvergierende Wissen der Figur und des Systems schlägt um in das divergierende des Aggregats. Nur Allegorese, die Phantasterei des grünen Heinrichs, stiftet noch Zusammenhänge. Wie immer aus schlechtem Spezialistengewissen sich rituell zum Organischen des Wissens bekennd, spricht ein junger Lehrer des grünen Heinrichs, ein „der Medizin Beflissener“, diesen Gedanken halbbewußt aus:

Übrigens wie der Anatom ein rückwärtsgehender, sozusagen abtragender Bildhauer zu nennen sei, so gehe der bildende Künstler am besten auf dem entgegengesetzten Wege nicht nur von dem Knochengerüste, sondern von der allgemeinen Anschauung des Organischen und seines Werden aus, und habe er den Einzug der Sinne in das Gezelt der ehrlichen Menschenhaut mit angesehen, so werde er zwar hiedurch kein Michelangelo werden, wenn es nicht sonst in ihm stecke, aber es könne andere, jetzt verlorengegangene Fakultäten vergangener Zeiten ersetzen. (VI,6)

Im *Grünen Heinrich* sind zwei geometrische Örter festgehalten, auf denen die Systemintention umschlägt, die Produktion von Bildern in bilderlose, sprachliche, die gleichwohl Mimesis aufbewahrt. Hier der eine: Wissen verzichtet auf die Subsumption unter einen höchsten Begriff. Es wird zur Allegorese, wo die abgezogenen Begriffe ein neues, geisterhaftes Leben beginnen Als Bild gefaßt streift die Allegorie den Charakter des Abbildes ab, entkommt damit der Schwerkraft des Immergleichen, der bloß verdoppelten Realität. Als Zeichen gefaßt, verläßt sie das Reich des Eindeutigkeitszwanges. Die Allegorie ist dialektisches Bild, ebenso dialektisches Zeichen. „Um der Dialektik der Bedeutungen freien Raum zu geben, muß allerdings die geschlossene Einheit eines feststehenden Sinnes aufgebrochen werden. Es muß die elementare Vielheit von Bedeutungen, die in der Einheit des Sinnes zusammengeschlossen wurden zu einer eindeutigen Gestalt, wieder freigesetzt werden.“⁴⁰⁴ Nicht umsonst entstammt eines der dunkelsten Gleichnisse, das Keller von der künstlerischen Produktion entworfen hat, der allegorischen Region des frühbürgerlichen Dramas: „... der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen, und wenn er ein rechter Seher ist, so kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschließt mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im *Macbeth*, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ.“ (V,6) Die Reihe der Könige, die kein Ende nehmen will, Schreckensbild und Hoffnungsbild zugleich, das sind die „aufsprössenden Bedeutsamkeiten“, die Calé in Kellers Sprache ihr Wesen treiben sah. Ein durchaus verfremdeter Begriff der Widerspiegelung schlägt in Kellers Spiegelmetapher zurück gegen die begriffsschwach gewordene Widerspiegelungstheorie der Erkenntnis, die nur Planspiegel kennt, keine Hohl- und Zerrspiegel, keine anamorphotischen Spiegel, wo das verzerrende Bild Verzerrtes durchschaubar macht. – Der andere Ort des Umschlagens der Systemintention ist die Lösung der stummen Konzentration in stummer Musik. Auf ihm findet sich die Selbstaufgabe des Bürgers und das Absinken zum Stangenmaler, die Selbstaufgabe des Malers in der „kolossalen Kritzelei“ und die Selbstaufgabe des Studenten in der Niederschrift der Jugendgeschichte; jedesmal geschieht die Entlastung durch gröbere oder sublimere Formen der linearen Produktion, durch Abschütteln des Zwanges zur eindimensionalen Gegenwart und Versenkung in Geschichte. Die Abfassung der Jugendgeschichte findet in einem äußerst verfeinerten Zustand des Schreibzwanges statt: „Plötzlich“, heißt es,

... kaufte ich einige Bücher Schreibpapier und begann, um mir mein Werden und Wesen einmal recht anschaulich zu machen, eine Darstellung meines bisherigen Lebens und Erfahrens. Kaum war ich aber recht an der Arbeit, so vergaß ich vollkommen meinen kritischen Zweck und überließ mich der bloß beschaulichen Erinnerung an alles, was mir ehemals Lust oder Unlust erweckt hatte; jede Sorge der Gegenwart entschlief, während ich

schrieb vom Morgen bis zum Abend und einen Tag wie den andern, aber nicht wie ein Sorgenschreiber ... (VI,61)

Auf dem Schnittpunkt der beiden geometrischen Örter liegt die neue Produktivkraft des spätbürgerlichen Subjekts. Diese Produktivität ist nicht mehr mit dem Namen Schöpfertum zu fassen, mit dem das zerfallende Subjekt seine Identität krampfhaft festhält. Sie entsteht durch die Verkleinerung des Ichs, durch seine Schrumpfung. Klee erkannte diese Produktivkraft, wenn er gegen die übergroß aufgebauchten Pole der Welthaftigkeit, Objektivismus, Subjektivismus ein drittes hielt, das „winzige Ich“: „Es gibt zur Zeit“, schrieb er 1902, „drei Dinge: eine griechisch-römische Antike (*Physis*) mit objektiver Anschauung diesseitiger Orientierung und architektonischem Schwergewicht und ein Christentum (*Psyche*) mit subjektiver Anschauung und jenseitiger Orientierung und musikalischem Schwergewicht. Das dritte ist, bescheidener und unwissender Selbstlehrling zu sein, ein winziges Ich.“⁴⁰⁵ Ob Klee die pompösen Begriffe, die beziehungslos gewordenen Bruchstücke Hegelscher Ästhetik naiv verwendet oder bewußt ironisiert, sei dahingestellt. Negiert wird in jedem Falle das Pathos des Zugriffs, der Weltbemächtigung und das Pathos der absoluten Produktivität des Innen. Dies verbindet ihn mit Keller, der in kunstphilosophisch ähnlich unfruchtbarer Zeit für die Zurücknahme des Absolutheitsanspruchs der Kunst plädierte, für die Ruhe des bloßen Zusehens:

Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben wie der, welcher am Wege steht. (V,6)

Orientiert sich diese Fürsprache für *theoreia* noch an der Erfahrung der Goetheschen Dichtung, so gibt sie doch die – nach Goethe nur als Pose mögliche – Olympierhaltung des Schauenden preis. Auch meint sie nicht einen Blick, der an den Gegenständen abgleitet und sich leidend in die leere Reflexion der Innerlichkeit verkriecht; denn „nicht ohne äußere Tat und Mühe ist das Sehen des ruhig Leidenden, gleichwie der Zuschauer eines Festzuges genug Mühe hat, einen guten Platz zu erringen oder zu behaupten. Dies ist die Erhaltung der Freiheit und Unbescholtenheit unserer Augen.“ (V,6) Die leise Ahnung, daß der Festzug zu einem Gespensterzug wird – die Passage steht in nächster Nähe zur Spiegelmetapher – ist erst den Modernen bewußt geworden. Dem reduzierten, regressiven Ich, das aus der zerstörten Konzeption der künstlerischen Weltbemächtigung und Welterschöpfung hervorgegangen ist, wird allein das Glück der Gegenständlichkeit zuteil. Das geschrumpfte Ich allein besitzt noch die sinnliche Kraft, die immer leiser werdende Sprache der Dinge zu hören. Dies gilt für die Modernen wie für Keller. Was beide trennt ist vielleicht dies, daß bei Keller solches Glück sich noch ungeteilt als Lust einbekennen durfte.

„Was Kellers Bücher ganz und gar erfüllt“, schreibt Benjamin, „das ist die Sinnenlust nicht so des Schauens als des Beschreibens. Das Beschreiben ist nämlich Sinnenlust, weil in ihm der Gegenstand den Blick des Schauenden zurückgibt, und in jeder guten Beschreibung die Lust, mit der zwei Blicke, die sich suchen, aufeinandertreffen, eingefangen ist.“⁴⁰⁶ Keller ist um ein Wort für dieses Phänomen nicht verlegen, er nennt es „Beschreibungsgaudium“.⁴⁰⁷ Erinnert ist

darin die Versenkung: das sich in Gegenstände – eine Fläche, in der Blau in Gelb wunderbar übergeht – Hineinträumen, kindliches Rudiment der archaischen Fähigkeit mimetischer Identifikation. Dem physiognomischen Blick werden die Dinge laut, reden von ihrer Geschichte. Und das Beschreiben wäre somit die zarte Bewegung des Übersetzens solcher Dingsprache in menschliche. Lichtenberg wußte um die Verwandtschaft des physiognomischen Sehens mit der eigenen Sprache der Dinge. Unter den Materialien seiner Kritik des physiognomischen Aberglaubens findet sich diese Bemerkung: „Ich habe Bilder von Wochentagen gezeichnet, wozu mir Schulzwang und Schulfreiheit, und vermuthliche Beschaffenheit der Mittagskost, und, wo ich mich selbst verstehe, der Laut des Worts, die Stiche hergaben. Der Tisch wird noch vorhanden sein, auf den ich, zu nicht geringem Vergnügen meiner Spielgefährten, vor fast zwanzig Jahren, das Bild mit Tinte zeichnete, das ich mir von dem halbfreien, wochenhalbbirenden und zwischen Freiheit und Zwang selbst wieder getheilten, wohthätigen Mittewochen machte.“⁴⁰⁸ „Es gibt nämlich noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher in ethnographischen Sammlungen findet oder daheim in seiner Kinderstube, notiert Klee,⁴⁰⁹ und beim Realisten Keller sind solch frühe Erfahrungen nicht weniger fruchtbar geworden:

... für jetzt aber konnte mir die Mutter lange sagen, das seien große Berge und mächtige Zeugen von Gottes Allmacht, ich vermochte sie darum nicht besser von den Wolken zu unterscheiden, deren Ziehen und Wechseln mich am Abend fast ausschließlich beschäftigte, deren Name aber ebenso ein leerer Schall für mich war wie das Wort Berg. Da die fernen Schneekuppen bald verhüllt, bald heller oder dunkler, weiß oder rot sichtbar waren, so hielt ich sie wohl für etwas Lebendiges, Wunderbares und Mächtiges wie die Wolken und pflegte auch andere Dinge mit dem Namen Wolke oder Berg zu belegen, wenn sie mir Achtung und Neugierde einflößten. So nannte ich, ich höre das Wort noch schwach in meinen Ohren klingen und man hat es mir nachher oft erzählt, die erste weibliche Gestalt, welche mir wohlgefiel und ein Mädchen aus der Nachbarschaft war, die weiße Wolke, von dem ersten Eindrucke, den sie in einem weißen Kleide auf mich gemacht hatte. (III,27 f.)

Auch der erste Zusammenstoß mit dem Realitätsprinzip in der Gestalt des strafenden Pedanten ist festgehalten:

Ich hatte schon seit geraumer Zeit einmal das Wort Pumpnickel gehört, und es gefiel mir ungemain, nur wußte ich durchaus keine leibliche Form dafür zu finden, und niemand konnte mir eine Auskunft geben, weil die Sache, welche diesen Namen führt, einige hundert Stunden weit zu Hause war. Nun sollte ich plötzlich das große P benennen, welches mir in seinem ganzen Wesen äußerst wunderlich und humoristisch vorkam, und es ward in meiner Seele klar, und ich sprach mit Entschiedenheit: „Dieses ist der Pumpnickel!“ Ich hegte keinen Zweifel, weder an der Welt noch an mir noch am Pumpnickel, und war froh in meinem Herzen; aber je ernsthafter und selbstzufriedener mein Gesicht in diesem Augenblicke war, desto mehr hielt mich der Schulmeister für einen durchtriebenen und frechen Schalk, dessen Bosheit sofort gebrochen werden mußte, und er fiel über mich her und schüttelte mich eine Minute lang so wild an den Haaren, daß mir Hören und Sehen verging. (III,30 f.)

Keineswegs speist sich aber deswegen die Fülle der Metaphern bei Keller aus sogenannten

Kindheitseindrücken. Die physiognomische, mimetische Produktivkraft selbst ist erhalten geblieben. Sie verfügt nicht über die Sprache, vertraut sich vielmehr einer der Sprache selbst inhärenten Flüssigkeit und Verschiebbarkeit an. Die subjektive Intention, die einen Gegenstand zur Beschreibung festhält, ist für diesen Fluß kaum mehr als Kristallisationskern. An ihn setzen sich die Namen, die nächsten und die fernsten, so wie die Sprache sie mit sich führt. Da ist der „grün wehende Name“ selbst, (XVIII,171) die „immergrüne Hecke der abschlägigen Antworten“, (VI,53) die Fülle der politischen Metaphern, die „Ratsversammlungen der Lebensgeister“ (VI,66) für eine Selbstbesinnung in verzweifelter Lage, die „Republik von Wehrmännern“ für eine Statue, die „Freiheit und Unbescholtenheit der Augen“, ja schließlich wird Politik selbst metaphorisch verzaubert: „denn heute ist alles Politik und hängt mit ihr zusammen von dem Leder an unserer Schuhsohle bis zum obersten Ziegel am Dach, und der Rauch, der aus dem Schornsteine steigt, ist Politik und hängt in verfänglichen Wolken über Hütten und Palästen, treibt hin und her über Städten und Dörfern.“ (XXII,88) Der beschreibende Blick tastet die Gegenstände nicht ab, zwingt die Sprache nicht, ihm zu folgen. Eher legt sich die Sprache um die Gegenstände und nimmt den Blick mit sich. Keller hat das Beschreiben erst lernen müssen. Vom Zeichnen her war ihm das Abtasten durchaus geläufig. Der frühe *Grüne Heinrich* enthält noch viel mechanische Schilderung von Gegenständlichkeit, von Zuständlichem, die unvermittelt neben dem Erzählen von Geschichte steht. Im Gotthelf-Aufsatz von 1855 hat der Autor dies selbstkritisch eingesehen; er entwickelt die künstlerische Notwendigkeit, Schilderung und Erzählung ineinander und durcheinander stattfinden zu lassen:

Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d.h. daß die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den Düsseldorfer oder Adalbert Stifterschen Malermitteln (welche uns andern allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen); und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein der grünen prächtigen Berghalden und im Schatten der schönen Täler und sehen die dräuende Gewitternacht der tapfern Gebirgswelt über die hellen Höfe hereinziehen. (XXII,122 f.)

Freilich, nicht Stifter ist das abschreckende Beispiel für jene Art der Schilderung, in der das schlecht subjektive Interesse, etwas festzuhalten und aufs Papier zu bringen, die Sprache in den Dienst nimmt. Keller hat für dies Verfahren ein eigenes Beispiel konstruiert. Es ist auf jenen Schriftsteller oder „Schriftner“ Viggi Störteler, alias „Kurt vom Walde“, aus den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ zugeschnitten:

Er steckte das geschäftliche Notizbuch beiseite und zog ein kleineres hervor mit einem Stahlschlößchen.

Damit stellte er sich vor den ersten besten Baum, besah ihn genau und schrieb: „Ein Buchenstamm. Hellgrau mit noch helleren Flecken und Querstreifen. Zweierlei Moos bekleidet ihn, ein fast schwärzliches und dann ein samtähnliches glänzend grünes. Außerdem gelbliche, rötliche und weiße Flechten, welche öfter ineinander spielen. Eine

Efeuranke steigt an der einen Seite hinauf. Die Beleuchtung ist ein andermal zu studieren, da der Baum im Schatten steht. Vielleicht in Räuberszenen anzuwenden.“ (VIII,130)

Nachträglich treten aus dieser Karikatur Stifter und auch Keller wieder hervor; in gehöriger Entfernung, aber nicht einmal nur dort, wo sie schlecht schreiben. Die epische Ruhe der *theoria* und die Idee des reinen Sehens sind schwer trennbar. Bei Keller, so scheint es, dient dieses reine Sehen, während es bei Stifter herrscht. Über Stifter schreibt Benjamin in einem frühen Aufsatz: „Er kann nur auf der Grundlage des Visuellen schaffen. Das bedeutet jedoch nicht, daß er nur Sichtbares wiedergibt denn als Künstler hat er Stil. Das Problem seines Stils ist nun wie er an allem die metaphysisch visuelle Sphäre erfaßt. Zunächst hängt mit dieser Grundeigentümlichkeit zusammen, daß ihm jeglicher Sinn für Offenbarung fehlt, die vernommen werden muß, d.h. in der metaphysisch akustischen Sphäre liegt. Des ferneren erklärt sich in diesem Sinne der Grundzug seiner Schriften: die Ruhe. Ruhe ist nämlich die Abwesenheit zunächst und vor allem jeglicher akustischen Sensation.“⁴¹⁰ Bei Keller filtert das reine Sehen. Es dämpft den stummen Lärm, den die Wörter der angestrengt posierenden, auf ihre Hoheit und Reinheit bedachten Sprache vollführen, um unscheinbare, fast verschollene Stimmen durchzulassen. „Die einzige Gestaltung seiner Prosa verdankt ja Keller gerade dem, daß kein anderer Deutscher seit Grimmelshausen so gut um die Ränder der Sprache Bescheid wußte, so frei das ursprünglichste Dialekt- und das späteste Fremdwort handhabt. Der Sprachschatz der Dialekte ist Scheidemünze, die in der Prägung vieler Jahrhunderte umläuft. ... Demgegenüber ist in seiner Prosa das Fremdwort gleichsam der Wechsel, ein prekäres Dokument von weither, das er mit Vorsicht und Spannung handhabt.“⁴¹¹ Dies sind die Wörter, die Stifters reines Sehen von der Gesellschaft der erlesenen Worte fernhalten will: „Die Sprache wie sie bei Stifter die Personen sprechen ist ostentativ. Sie ist ein zur Schaustellen von Gefühlen und Gedanken in einem tauben Raum. Die Fähigkeit irgendwie ‚Erschütterung‘ darzustellen, deren Ausdruck der Mensch primär in der Sprache sucht, fehlt ihm absolut. Auf diese Unfähigkeit beruht das Dämonische, das seinen Schriften in mehr oder weniger hohem Grade eignet und seine offenbare Höhe dort erreicht, wo er auf Schleichwegen sich vorwärts tastet, weil er die naheliegende Erlösung in der befreienden Äußerung nicht finden kann. Er ist seelisch stumm, das heißt, es fehlt seinem Wesen derjenige Kontakt mit dem Weltwesen, der Sprache, aus dem das Sprechen hervorgeht.“⁴¹² Die Anschaulichkeit der Kellerschen Landschaftsbeschreibung entsteht durch die Sparsamkeit bei der Verwendung optischer Gliederungsmittel. Erinnerung sei an die Eingangslandschaft des Romans, im „Lob des Herkommens“.⁴¹³ Statt der Gliederung des Raumes evoziert die Montage von Topoi, statt der Lokalisierung von Farben und Formen ihre bloße Nennung die Bilder. Objektives – die Sprache – reagiert mit den Objekten, quasi-chemisch; dem Erzähler wie dem Leser bleibt das reine Zusehen. Keine autoritative Spezialperspektive soll die Einbildungskraft des Lesers gängeln und überanstrengen. Ihr werden keine Stichwörter geliefert, die sie gleichsam herumkommandieren. Topoi und Namen, in dem abgeschliffenen Zustand, in dem Keller sie zitiert, üben nur noch feine Reizung aus. Isoliert bleibt sie unter der Bewußtseinsschwelle; die Mischung der Reize aber führt das Phantasiebild leicht an der Hand. Keller war sich wohl bewußt, daß dies Beschreiben vom historischen Zustand des Sprachmediums abhängig ist, von seiner Armut und

seinem Reichtum an Vorgeprägtem. So kommt er in einem Brief an Heyse zum Schluß, „daß der *Laokoon* hinsichtlich des malerischen Schilderungswesens einer Revision unterzogen werden dürfte. Seit er geschrieben wurde, hat sich die innere Sehkraft der Menge durch die Verbreiterung der ästhetischen Bildung, die Realistik der Bühne etc. so vermehrt, daß man jetzt durch die Erwähnung einer Farbe, eines roten Mantels, eines Landschaftstones, eines Inkarnates etc. eine augenblickliche Wirkung erreicht, an die vor hundert Jahren nicht zu denken war.“⁴¹⁴ Im Namen negiert die Sprache ihren bloßen Zeichencharakter. Er ist „bilderlos, Zuflucht aller Bilder“.⁴¹⁵ „Ich kann nicht begreifen“, schreibt Keller an Hettner, „wie die An Sicht hat aufkommen können, welche erst Humboldt widerlegt hat, daß die Alten keinen Sinn für das Landschaftliche gehabt hätten! Sie brauchten ja nur ihre Götter zu nennen, so sah man Meer, Himmel und Gebirge vor sich, und wenn der Dichter den Helios über dies oder jenes Vorgebirge hervorkommen ließ, so war die Vorstellung aller Griechen, die die Lokalität kannten, gewiß keine bittere! Was braucht es da noch einen Feuerwerker wie Jean Paul oder einen Tüftler wie Adalbert Stifter!“⁴¹⁶

Durch seinen Namen erscheint das Individuum heteronom und autonom zugleich. Denn auch das bürgerliche Individuum gibt sich seinen Namen nicht selbst. Dennoch wird er zum fixen Punkt seines Für-Sich-Seins. Kinder nennen sich bei ihrem Namen, bevor sie „ich“ zu sagen wissen. „Der Knabe wurde Dietegen genannt, und dieser Taufname war sein ganzes Hab und Gut, sein Morgen- und Abendsegel und sein Reisegeld in die Zukunft.“ (VIII,226) Im Namen als einem Erbe steckt mythisches Bewußtsein. Flüche sind an Geschlechternamen geknüpft. Keller deutet den Zwang des Namens in eine Verheißung um. Zunächst aber ist er auch für ihn nur ein Zeichen. Daß einer seinen Namen als Hab und Gut, Segen und Reisegeld mitbekommt, heißt, daß er sonst nichts bekommt. Einzig die abstrakt-egale Rechtsperson „zählt“ unter bürgerlichen Voraussetzungen. Der zeichenhafte Name als Versprechen genommen: dies ist nur dann kein Zynismus, wenn dahinter die Hoffnung auf die naturhaft-vernünftige Selbstbewegung der Gesellschaft zum guten Ende steht. Aber diese Hoffnung war in der bürgerlichen Gesellschaft immer schon erschüttert. Darum wurde sie immer schon dogmatisiert. Sie wurde zu einem Tabu, ausgesprochen über Namensänderung, über das diskriminierende *alias*, mit der sich das Individuum der identifikatorischen Verfügung entziehen will. Mißtrauisch nur werden Künstlernamen geduldet. Keller verspottet die Mode der Namensänderung und der Namensverdoppelung:

Diese Sitte war einst plötzlich aufgekommen, man wußte nicht, wie und woher; aber genug, sie schien den Herren vortrefflich zu den roten Plüschwesten zu passen, und auf einmal erklang das ganze Städtchen an allen Ecken von pompösen Doppelnamen. Große und kleine Firmatafeln, Haustüren, Glockenzüge, Kaffeetassen und Teelöffel waren damit beschrieben, und das Wochenblatt strotzte eine Zeitlang von Anzeigen und Erklärungen, deren einziger Zweck das Anbringen der Alliance-Unterschrift war. Insbesondere gehörte es zu den ersten Freuden der Neuverheirateten, alsobald irgendein Inserat vom Stapel laufen zu lassen. Dabei gab es auch mancherlei Neid und Ärgernis; denn wenn etwa ein schwärzlicher Schuster oder sonst für gering Geachteter durch Führung solchen Doppelnamens an der allgemeinen Respektabilität teilnehmen wollte, so wurde ihm das mit Nasenrumpfen übel vermerkt, obgleich er im legitimsten Besitze der anderen

Eehälfte war. Immerhin war es nicht ganz gleichgültig, ob ein oder mehrere Unbefugte durch dieses Mittel in das allgemeine vergnügte Kreditwesen eindringen, da erfahrungsgemäß die geschlechterhafte Namensverlängerung zu den wirksameren, doch zartesten Maschinenteilchen jenes Kreditwesens gehörte. (VIII,74)

Keller stimmt in das Gelächter mit ein, das sich über den törichten Johannes Kabys, *alias* John Kabys erhebt, der seinem Namen zuerst einen „angelsächsischen unternehmenden Nimbus“ (VIII,73) verlieh, dem dann aber, bei einem weiteren Meisterschlag, die geplante Alliance-Unterschrift „Kabys-Oliva“ durch die irreguläre Geburt seiner Erwählten in den Spitznamen Kabys-Häuptle, d.i. Kohlköpfele verhext wurde. Und er sympathisiert mit dem ehrlichen Kleidermacher, der zwar nicht der Schande, aber der strafrechtlichen Verfolgung entgeht, weil er immer – weh dem der lügt! – als Wenzel Strapinski unterzeichnet hat. Aber das Festhalten des Namens ist bei Keller zugleich mehr als Tabu, mehr als Konsensus mit der identifikatorischen Verfügungsgewalt des Kollektivs. Gerade Wenzel Strapinskis Geschichte sprengt diese auf. Er, der mit der Mode geht, ja sogar eine neue einrichtet und es sich in ihr wohl sein läßt, macht doch die Mode der Namensänderung nicht mit. Damit befreit er die Mode von dem Verhängnis, das ihr in der bürgerlichen Gesellschaft anhaftet: nichts Neues, sondern nur schon Dagewesenes zu produzieren; die Namen (als verfügbare Zeichen) zu ändern, aber die Verhältnisse, Charaktere bestehen zu lassen; Sucht nach Veränderung des Bestehenden zu sein und, kraftlos wie jede Sucht, zurückzufallen und sich denunzieren zu lassen. Kabys verwendet seinen Modenamen als „Maschinenteilchen“ gegen die Konkurrenz. Wenzel, dem Glückspilz, ist er ein Schild gegen die Konkurrenzgesellschaft, die den Hochstapler aufpäppelt, um sich dann an seiner Vernichtung zu weiden. Hinter diesem Schild bewahrt er die ganze ungebrochene Kraft des Anders-Sein-Wollens, die Keller – entgegen Interpretationen, die ihn zum Propheten der Eigentlichkeit stempeln – als unverzichtbare Bedingung der Individuation erkannte. Natürlich bleibt in „Kleider machen Leute“ alles beim gut Bürgerlichen und bei der eigenen Schneiderwerkstatt. Aber so wie der unverstellte, wunschlose Name, der Märchenweisheit vom falschen Wünschen eingedenk, zugleich den höchsten Glücksanspruch verkörpert, so weist das begriffene und einbekannte Bürgerliche in „Kleider machen Leute“ über sich hinaus: die Stadt Goldach ist eine Allegorie:

Die Zeit der Aufklärung und der Philanthropie war deutlich zu lesen in den moralischen Begriffen, welche in schönen Goldbuchstaben über den Haustüren erglänzten, wie: zur Eintracht, zur Redlichkeit, zur alten Unabhängigkeit, zur neuen Unabhängigkeit, zur Bürgertugend a, zur Bürgertugend b, zum Vertrauen, zur Liebe, zur Hoffnung, zum Wiedersehen 1 und 2, zum Frohsinn, zur inneren Rechtlichkeit, zur äußeren Rechtlichkeit, zum Landeswohl (ein reinliches Hauschen, in welchem hinter einem Kanarienkäfig, ganz mit Kresse behängt, eine freundliche alte Frau saß mit einer weißen Zipfelhaube und Garn haspelte), zur Verfassung (unten hauste ein Böttcher, welcher eifrig und mit großem Geräusch kleine Eimer und Fäßchen mit Reifen einfaßte und unablässig klopfte); ein Haus hieß schauerlich, „zum Tode“; ein verwaschenes Gerippe erstreckte sich von unten bis oben zwischen den Fenstern – hier wohnte der Friedensrichter. Im Hause zur Geduld wohnte der Schuldenschreiber, ein ausgehungertes Jammerbild, da in dieser Stadt keiner dem Anderen etwas schuldig blieb. ...

... Alles dieses machte einen wunderbaren Eindruck auf Strapinski; er glaubte sich in einer anderen Welt zu befinden. Denn als er die Aufschriften der Hauser las, dergleichen er noch nicht gesehen, war er der Meinung, sie bezogen sich auf die besonderen Geheimnisse und Lebensweisen jedes Hauses und es sehe hinter jeder Haustüre wirklich so aus, wie die Überschrift angab, so daß er in eine Art moralisches Utopien hineingeraten wäre. So war er geneigt zu glauben, die wunderliche Aufnahme, welche er gefunden, hänge hiemit in Zusammenhang, so daß z.B. das Sinnbild der Wage, in welcher er wohnte, bedeute, daß dort das ungleiche Schicksal abgewogen und ausgeglichen und zuweilen ein reisender Schneider zum Grafen gemacht würde. (VIII,30 ff.)

Weder Photographie noch Zahl vermögen das Wesen der bürgerlichen Gesellschaft ästhetisch zu fassen. Doch die Allegorie, die Bild und Zeichen, Schein und Wirklichkeit zugleich ist und darum mehr als beide, wird ihm vernichtend gerecht. Die philanthropischen Verheißungen über den Haustüren sind verwirklicht; dennoch alles andere als eingelöst. Denn ihre Verwirklichung selbst ist Schein: der der Verdinglichung. Ein Böttcher, der Lärm macht, ist die Verfassung, ein Gerippe der Friedensrichter, ein Jammerbild die Geduld: "Next came Fraud, and he had on, / Like Eldon, an ermined gown; / His big tears, for he wept well, / Turned to millstones as they fell." (Shelley).⁴¹⁷ Das tut den Goldlettern von *liberté, égalité, fraternité* Abbruch. Nicht aber ihren Namen. Diese sind mehr als Zeichen: austauschbar und leicht zu verraten, wie geschehen. Sie sind, wie immer mißbraucht und zur Ideologie geworden, durch Erinnerung mit jener großen Revolution verbunden, als einer Gestalt partiellen Gelingens von Geschichte. Für den Handwerksburschen, der angesichts Golddachs und seines trügerischen Glücksversprechens floh, – ein Mädchen holte ihn allerdings zurück –, waren sie Verheißung, nicht Erbe. Denn er behielt im Sinn, daß die philanthropisch ausgleichende Gerechtigkeit nur bisweilen einen Grafen macht und er witterte, daß sie ihn wieder fallen lassen würde.

III. Zur Vorgeschichte der Moderne im 19. Jahrhundert

Eriksons Rede – Antizipation des Expressionismus?

„Wo das neunzehnte Jahrhundert sich unbeobachtet glaubt, wird es kühn.“⁴¹⁸ So in dem allegorischen Zwitterwesen, das Kellers Werk durchzieht. Der Dichter tarnt es als „Grillenfang“ und läßt sich so ungern dabei ertappen wie sein grüner Heinrich. Die bürgerliche Gesellschaft wacht über ihre Künstler. Einer ihrer Kundschafter ist Erikson, der den grünen Heinrich vor seiner kolossalen Kritzelei erröten macht. Sein ironischer Kommentar verdient, wie das Bild, das er zerreißt, einen Platz in der Vorgeschichte der Moderne; in doppelter Hinsicht. Zum einen kann man, mit Bloch, aus ihm ein früh durchschautes und früh persifliertes Selbstmißverständnis der modernen Kunst herauslesen. „Um vom schlechten Expressionismus sich abzusetzen, den bedeutenden aber desto nachdrücklicher vor der Verwerfung in Bausch und Bogen, vorm Jubel in Bausch und Bogen zu schützen, ist nichts ratsamer, als die prophetischen Worte aus dem *Grünen Heinrich* ... unterscheidend zu wiederholen“.⁴¹⁹

„Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von dem größten Einflusse auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. Es war in der Tat längst nicht mehr auszuhalten, immer von der freien und für sich bestehenden Welt des Schönen, welche durch keine Realität, durch keine Tendenz getrübt werden dürfe, sprechen und rasonnieren zu hören, während man mit der gröbsten Inkonsequenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur und lauter solche trivial wirkliche Dinge zum Ausdrucke gebrauchte. ... Denn was ist das Schöne? Eine reine Idee, dargestellt mit Zweckmäßigkeit, Klarheit, gelungener Absicht. Die Million Striche und Strichelchen, zart und geistreich oder fest und markig, wie sie sind, in einer Landschaft auf materielle Weise placiert, würden allerdings ein sogenanntes Bild im alten Sinne ausmachen und so der hergebrachten gröblichsten Tendenz frönen! Wohlan! Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der reizendsten Abstraktion! Und diese Verknotungen, aus denen du dich auf so treffliche Weise gezogen hast, sind sie nicht der triumphierende Beweis, wie Logik und Kunstgerechtigkeit erst im Wesenlosen ihre schönsten Siege feiern, im Nichts sich Leidenschaften und Verfinsterungen gebären und sie glänzend überwinden? Aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abszeß dieses Nichtses, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, daß wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder in Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte!“ (V,301 ff.)

„In der Tat, hier blickt die Karikatur des Expressionismus drein, das Wesenlose, worin Hochstapler sich angesiedelt haben Weniger naiv als der grüne Heinrich grassierten damals also auch hohle Subjektivitäten, Privatsphinxen ohne Rätsel, die aus der Leere ihrer spätbürgerlichen Welt Allotria machten, aus der Abstraktheit sinnlose Hieroglyphen. Fast unheimlich trifft hier der Hohn eines genauen großen erzgegenständlichen Dichters.“⁴²⁰ Wie aber war die Vorwegnahme möglich, woran konnte sich die exakte Phantasie des großen Realisten halten? Keller bestimmt seine Figur Erikson dazu, dem Gekritzeln anzumerken, daß es Wasser auf die Mühle vulgär-idealistischer Ästhetik ist. Diese, seit dem Zerfall der idealistischen Systeme

allgegenwärtig, hat denn auch viele der schiefen Schlagworte über den Expressionismus, die moderne Kunst überhaupt ausgebrütet.

Die Eriksonrede ist „unterscheidend“ zu erinnern. Sie enthält eine zweite Sinnschicht. – Ihre zentrale Redefigur scheint zunächst die Antiphrasis zu sein: Verspottet wird vorgeblich, daß man Menschen, Tiere, Himmel, Sterne malt. Hintersinnig aber wird solche „Gegenständlichkeit“ gerade verteidigt. Damit erweist sich das Ideale, dem so viele Komplimente gelten, als die eigentliche Zielscheibe des Spotts. Es wird entlarvt in seiner Gestalt des heruntergekommenen Platonismus. Aber die Figur der Antiphrasis schillert von sich aus. Sie ist ständige Redewendung ambivalenter Charaktere, derer, die die Geringschätzung ihrer selbst in Selbstrechtfertigungsmechanismen umfunktionieren. Wer den Ton, mit dem er sich herabsetzt, gleichsam von außen stilisiert, wer „auf selbstironisch macht“, gibt damit zu verstehen, daß er es letztlich doch gut mit sich meint, und sich, so schlecht er ist, ganz befriedigend vorkommt. Darum macht die Eriksonrede auf den heutigen Leser einen zwiespältigen Eindruck. Einerseits nimmt der Redner die gegenständlichen Bilder gegen die abstrakten in Schutz, verteidigt die Aristotelische „Mimesis der Praxis“ gegen die subjektivistische, erzeugungsidealistische Theorie vom Künstler als kleinem Herrgötlein, das ganz aus dem eigenen Ich heraus schaffend Welten hervorspinnt. Soweit ist das Plädoyer für „Nachahmung der Natur“ berechtigt, befürwortet es doch die wechselweise Durchdringung der Bereiche Kunst und Natur, Zeichen und Ausdruck, Bild und Leben. Andererseits ist Eriksons Rede gerade durch ihre „Positivität“, – die Aufzählung der abbildungswürdigen Dinge: „Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur“ – kompromittiert, nimmt sie doch die wohlbekanntenen Einwände der Feld-Wald-und-Wiesenbürger gegen die „Abstrakten und dieses ganze moderne Zeug“ vorweg. – Erikson hat ja auch gut reden: er ist ja frisch mit einer reichen Frau, Eigentümerin einer großen Bierbrauerei, verheiratet und kann die ihm zu schwierig gewordene Malerei aufgeben.

Nur das obige Einerseits hatte Bloch im Auge, als er Kellers Eriksonrede zur indirekten zur Verteidigung des Expressionismus herbeizitierte, 1937, gegen Lukács, Ziegler, Leschnitzer. „Auch war bei Klee, Chagall, Marc keine Gegenstandslosigkeit schlechthin“, fährt er fort, „der Gegenstand ... wurde vielmehr entdinglicht, auf unsere Fabel gebracht.“⁴²¹ Schlecht am Expressionismus war zuallererst die schlecht-idealistische Theorie, die ihn begleitete; die ambivalente, beziehungslose Rhetorik, schon immer vorhanden, schon immer parodierbar, gleichermaßen tauglich, das Neue zu bejubeln, wie nach Austausch einiger Begriffe, es zu denunzieren: „Hausenstein und andere Kunstschwätzer beeilten sich, im Gefolge der ‚Stabilisierung‘, dem Publikum verdächtig zu machen, was sie eben noch angebetet hatten.“⁴²² Kein Zweifel, daß den höchst verwaschenen Begriffen von Gegenständlichkeit versus Ungegenständlichkeit bei einigen Expressionismusegegnern widersprochen werden mußte. Aber es war wohl aussichtslos, deren Fixierung auf die schlechte Begleit-Theorie des Expressionismus, in der ihnen die gesamte moderne Kunst geständig zu werden schien, zu durchbrechen, aussichtslos, die moderne Kunst für den Realismus retten zu wollen, durch ein Stück Theorie-Parodie, das die historisch bedingte Schwäche der Theorie des Gegenständlichen in der Kunst ausgezeichnet widerspiegelt, weil es eben aus der Feder eines großen Realisten und Satirikers stammt. Denn

Keller war, was die Theorie des Gegenständlichen in der Kunst anbelangt – für seine Zeit, die sich mit den Bruchstücken der idealistischen Systeme auseinandersetzen mußte, bedeutet diese programmatische Rechtfertigung des Realismus – nicht eben stärker als seine Schriftstellerkollegen und ästhetisierenden Zeitgenossen. Er war aber, wenn man vom Dramaturgischen und von wenigen Passagen im *Grünen Heinrich* absieht,⁴²³ in der Erkenntnis dieser Schwäche, sehr viel zurückhaltender mit programmatischen Äußerungen. Auch in der Eriksonrede wurde das Programmatische verhüllt. Das Plädoyer für Gegenständlichkeit, das sich aus ihr herauslesen läßt, ist schlecht fundiert. Falsch an ihm ist weniger, daß es die Modi solcher Gegenständlichkeit in der Kunst offenläßt; im Gegenteil: daß es sie immer noch zu positiv herausstellt. Das verrät der Text dieser Rede erst auf den zweiten Blick. Isoliert betrachtet ist ihm, als einer gut gelungenen Parodie, keine philosophische Position abzukatechisieren. Das Unbehagen an diesem Positiven stellt sich erst ein, wenn man die Rede in ihrem Kontext versteht: dem Besuch der Künstler mit ihren „blühenden“ Bräuten im Atelier des vergrämten grünen Heinrich. Ihr Auftritt und ihre Reaktionen enthalten schon jenes Gesunde, Optimistische, Affirmative, das später zur Abwehr der modernen Dekadenz dienen wird. Die Personen scheinen förmlich dazu angehalten zu sein, „Positivität“ und „gesunden Realismus“ zu mimen, „Bürger und Künstler“ zu spielen, ein „Bild warmen Lebens“ (V,306) darzustellen, welches eben ein gestelltes „lebendes Bild“ bleibt. Eine zweite Sinnschicht, welche die von Bloch beanspruchte überdeckt, tut sich hier auf: das Kapitel „Grillenfang“ gehört auch insofern in die Vorgeschichte der Moderne, als es, verflochten mit Kritik am falschen Selbstverständnis der neuen Kunst, einige der wesentlichen Bannformeln der bürgerlichen Abwehr gegen dies Neue enthält. Der Erzähler haftet hier viel enger an seinen Figuren als an andern Stellen des Romans; er schwankt wie Erikson, wie sein grüner Heinrich zwischen dem verpflichtenden Druck, eines abstrakten gleichsam moralischen Postulats der Naturtreue und jenem „Geist träumerischer Willkür“. Was an der Eriksonrede als kühl objektivierter Parodie gelungen ist, wird, wenn man sie nicht aus ihrem Kontext herausnimmt, nachträglich wieder beschädigt. Das bedeutet nicht, daß der Kontext, der ja nicht nur der des Romans, sondern der historische ist, sich nicht auch innerhalb der Rede selbst ausprägte. Das Unübertreffliche dieser Parodie ist gerade die Ambivalenz, die Schwäche der Theorie, d.h., die ganz bestimmten Darstellungsschwächen des Romans sind, innerhalb dieser Rede, gelungene Darstellungen der Schwäche.

Der Anti-Idealismus in Eriksons Idealismus-Persiflage speist sich aus dem zeitbedingten Nichtmehr-Verstehen der idealistischen Systemintentionen vom Beginn des Jahrhunderts: aus Abwehr, Enttäuschung an den nicht eingelösten Antizipationen der Geschichte; weniger aus immanenter Kritik am Idealismus. Es läßt sich beobachten, daß diese Rede von ihrer uneigentlichen Zielscheibe, der Abbild-Relation, keineswegs so elastisch zurückprallt, dabei den schlechten Idealismus entlarvend, wie das ein Programmatischer des Realismus sich wünschen könnte. Wird das Gegenständliche einmal auf „Feld, Wald und Flur“ reduziert, so mag das immerhin in der Absicht geschehen, den dozierenden Neuplatoniker als einen hinzustellen, der sich unter Gegenständlichkeit nicht mehr als Allerweltsmotivik zu denken, in Bildern nicht mehr als das Abgebildete zu sehen imstande ist. Dennoch bleibt an der Abbild-Relation, an der „Gegenständlichkeit“ etwas hängen. Es spricht aus dieser Rede *dégout* am Immergleichen der von

den Künstlern geforderten Motive und Darstellungsarten. Nur wird diese Idiosynkrasie nicht begrifflich aufgelöst; was nicht das Schlimmste wäre: Künstler haben ein Recht, dort wo ihre Theorie hinter der Entwicklung ihrer Kunst zurückbleibt, sich *dégoutiert*, zynisch auszudrücken. Aber Erikson will gar nicht so weit gehen. Er tritt nicht für den Bruch mit einer bestimmten, falsch gewordenen Kunst ein, sondern gibt sich allgemein kunstverdrossen. Er unterstellt deswegen, daß die verdrossen ihre alten Geleise verlassende Malerei dies ganz überflüssigerweise tue, weil sie sich damit nur auf ein ebenso ödes Revier begeben. Es lohnt nicht, das Reich der immergleichen Abbilder zu verlassen um sich im Reich der immergleichen Zahlen anzusiedeln. Daß es zwischen „Menschen, Tieren, Himmel, Sterne“ und „Schraffierungen an sich“ etwas Anderes geben könnte, darf nicht zugestanden werden. – Erikson imitiert den idealistischen Panegyriker nur allzugut. Wer die allmähliche Verfertigung seiner Gedanken beim Reden beobachtet, merkt, daß er sich zunehmend mit dem Imitierten (eigentlich Kritisierten) identifiziert: „Mann, hör’ auf!“ ... „ich erkenne dich nicht mehr!“ (V,305) ruft seine Frau; durch Rancune hellseht, merkt sie, daß sich Eriksons Distanzierung von den idealistischen, schließlich nihilistischen Phantastereien mit der Sympathie zumindest die Waage hält. Seine ganze Rede hat den Ton, in dem man denunziert, was einem versagt ist. So reagiert ein enttäushtes Talent schadenfroh aufs Scheitern eines andern, unfähig an dessen Produkten die Spur wenigstens von neuen Lösungsmöglichkeiten, die Ahnung eines Besseren zuzugeben. Der gewesene Maler wittert in der kolossalen Kritzelei immanente Kritik, den Versuch, falsch gewordenen Organisationsprinzipien nicht abstrakt auszutauschen, sondern durch Desorganisation neu zu organisieren. Diese Desorganisation ist das Gegenteil von Formalismus, „Schraffierungen an sich“. Erikson redet zumeist am Bild vorbei. Er projiziert formalistische Intentionen in das aufbaulose Gebilde. Das hat seinen genauen Sinn: Heinrichs Produkt ist ihm befremdlich, weil unbewußt sehr wohl vertraut. Zwanghaft projektiv wehrt er den Choc ab, der vom Anblick der Ungebundenheit ausgeht. Denn der Wahrnehmung von Selbstorganisation und entwickelnder Variation in der stummen Musik kann sich sein künstlerisch ausgebildetes Auge nicht entziehen. Mit einem Satz verrät er schließlich, daß er sehr wohl sieht: „... diese Verknotungen, aus denen du dich auf so treffliche Weise gezogen hast ...“: eigentlich müßte er jetzt wissen, daß der grüne Heinrich nicht eine Art *mimesis arithmon* getrieben hat, daß, konträr, sich in seinem Bild in Ritualen erstarrte Subjektivität zum Leben befreit, der Ausdruck sich aus der paranoiden Konzentration und „Verknotung“ entfesselt. Aber gerade diese Katharsis, diese zweite Lebendigkeit des Abgestorbenen soll nicht sein dürfen. Darum hört sich die einmal verratene und nicht mehr verdrängbare Wahrheit über dieses Bild: daß es den Weg zur lebendigen Organisation des Materials eingeschlagen hat, so kränkend an⁴²⁴: das Organische wird perhorresziert in den Metaphern „materielles Geschwür“, „krankhafter Abszeß“.

Bis hierher folgt das Schema von Eriksons Rede noch dem Mechanismus der Identifikation mit dem Aggressor: Nicht nur Künstler, sogar Banausen, die es nicht sein wollen, wachsen vor unverständenen Bildern und in Gesellschaft oft über sich selbst hinaus. Sie überbieten ihr Befremden mit klugen Kombinationen zum Lob des Unverständenen, lauern aber darauf, dem Bild selbst, überhaupt der ganzen modernen Richtung doch noch am Zeug flicken zu können. So geht auch Erikson, gereizt durch die Wahrnehmung des Anarchischen, zum Angriff über, so muß

sein Lob „sogleich einen Tadel gebären“

... oder vielmehr die Aufforderung zu weiterem energischen Fortschritt! In diesem reformatorischen Versuch liegt noch immer ein Thema vor, welches an etwas erinnert; ... Die Striche, indem sie bald sternförmig, bald in der Wellenlinie, bald mäandrisch, bald radial sich gestalten, bilden ein noch viel zu materielles Muster, welches an Tapeten oder gedruckten Kattun erinnert. Fort damit! Fange oben an der Ecke an und setze einzeln nebeneinander Strich für Strich, eine Zeile unter die andere; von zehn zu zehn mache durch einen verlängerten Strich eine Unterabteilung, von hundert zu hundert ein Oberabteilung, von tausend zu tausend einen Abschluß durch einen dickern Sparren oder Sperring. Solches Dezimalsystem ist vollkommene Zweckmäßigkeit und Logik, das Hinsetzen der einzelnen Striche aber der in vollendeter Tendenzfreiheit, in reinem Dasein sich ergehende Fleiß. Zugleich wird dadurch ein höherer Zweck erreicht. ...“ (V,303 f.)

Hier sind gleich zwei Gemeinplätze zur Abwehr der Moderne miteinander verfilzt: „ungegenständliche“ Kunst wird goutierbar gemacht als Ornament, weil sie auf diese Weise noch an etwas erinnert. Und wo selbst das Ornament zu ausgefallen, zu exotisch-lustverheißend ist, stellt sich das Urteil ein, moderne Kunst, sogenannte abstrakte, solle, wenn es sie schon geben müsse, auch ganz abstrakt sein: mindestens wie Piet Mondrian. Und vom Künstler dürfe man die Konsequenz verlangen, daß er seinen „ungegenständlichen“ Kreationen keine „gegenständlichen“ Titel mehr gebe. Säuberlich sind so die zwei Welten getrennt, die der Natur und der Kunst, der alltäglichen und der höheren Wirklichkeit, die der Abbilder und die der Zeichen. Ihre Vermischung wird zum Skandal. „Was über die Klüfte hinweg in der Landschaft des Dualismus sich entspinnt, ist gespenstischer Schein, schuldhafte Promiskuität zwischen den Bereichen.“⁴²⁵ Anarchie der Formelemente wird, weil sie in der Negation des Zeichen- und des Abbildcharakters gegenständliche Erfahrung festhält, verdächtigt.⁴²⁶ In den anarchischen Formelementen besteht Affinität von Zeichen und Abbild, Begriff und Sache; Optisches und Akustisches lebt in ihnen zwitterhaft. Aber Einheit des Identischen und des Nichtidentischen soll nicht geduldet werden. Die befreiten Formelemente werden aufgefordert, sich in Zeichen zurückzuverwandeln, zu erstarren, eindeutig zu werden. Sie sind gehalten, wieder zu fungieren, als gleichgültige Träger von blicklosen Abbildern. Nicht umsonst zitiert Erikson drohend das Dezimalsystem herbei. Die abertausend Punkte, die er für das Kunstwerk der Zukunft postuliert, – sind sie nicht Seurats System toter Bildpunkte? Sind sie nicht Silbermoleküle auf der photographischen Platte, Ätzgitter auf dem Rasterklischee, Kristalle auf dem Bildschirm? Stehen sie nicht für die atomistische Reproduktionstechnik der optischen Merkwelt des 20. Jahrhunderts, wo jeder Bildpunkt für sich nichts ist, alle zusammen aber die Wirklichkeit verdoppeln? Und die „Sparren“, – sind sie nicht eine Vorwegnahme von Mondrians Horizontalen und Vertikalen, Prototypen also der spätbürgerlichen Waren- und Verwaltungsästhetik, von der Bürohausfassade bis zum Zeitungs-Layout: obligatorische Erscheinungsweise, notwendiger Rahmen, unverzichtbare Fessel von Gegenständen? – Hinter der schwach gewordenen Theorie, hinter der hohlen Empfehlung von *mimesis arithmon* und der blinden Empfehlung von Naturtreue steht materielle geschichtliche Gewalt; in der Konstruktion von gegenständlicher Vermittlung (unter Verzicht auf die Eindeutigkeit des Zeichens und die Vertrautheit des Abbilds) steckt tendenziell geschichtliche Gegengewalt. Noch einmal ist, mit dem Blick auf diese Gewalten, der Zerfallsprozess

bürgerlicher Theorie darzustellen.

Warencharakter und ästhetischer Schein

Eriksons Rede ist eine philosophische Regression; er verhöhnt mit der Begrifflichkeit eines vortranszendentalen Idealismus die Kunsttheorie des objektiven Idealismus. Dieser begriff Kunst als sinnlich erscheinende absolute Idee: als Sichtbarwerden, sich zum Ausdruck emporarbeiten dessen, was der noch stumme Geist in seinen beschränkteren Entfaltungsstadien, dem der Vernunft, dem des objektiven Geistes, in der Welt angelegt hat. Eine Konzeption, die in vortranszendentalen Stadien der Philosophie ebensowohl gedacht wurde, aristotelisch etwa als Mimesis der Praxis. Diese bedeutet, nach Friedrich Tomberg: „Die Kunst vermenschlicht ... sie ahmt den vermenschlichten Gegenstand so nach, daß die Vermenschlichung an ihm sichtbar wird, indem in ihm als einem einzelnen die ganze menschliche Welt wiedererscheint – sozusagen wie in einer Leibnizschen Monade.“⁴²⁷ Hierin liegt das Moment der Wahrheit in der Kunsttheorie des objektiven Idealismus: die sinnlich erscheinende Idee meint nichts anderes, als die Verwandlung von Mitteln der Naturbeherrschung – technischen und organisatorischen – in Charaktere, die die mögliche Aufhebung des antagonistischen Verhältnisses von Natur und Gesellschaft durchscheinen lassen. – Unwahr ist die idealistische Kunsttheorie, wo sie die Kunst hypostasiert, unwahr der Idealismus, wo er die Versöhnung von Subjekt und Objekt als Identität, als je schon erreichte Wirklichkeit behauptet. Ist diese vernünftig, – als exklusive Logik, als „Spiel der göttlichen Liebe mit sich selbst“⁴²⁸ schon vor der Erschaffung der Welt, so lohnt die Konstruktion prozessualer Vermittlung durch ein weltgeschichtliches Arbeitssubjekt nicht; wird der Geist, was er schon ist, so ist die Propaganda für seine Selbstvermittlung durch ein weltgeschichtliches Leidenssubjekt zynisch. Diese Unwahrheit hält Erikson der idealistischen Kunsttheorie vor, wo er, jedes vermittelnde Arbeitssubjekt liquidierend, den königlichen Weg zur reinen Idee, den der „spiritualistischen Arbeitsscheu“ einschlägt. Von der Idee bleibt übrig: die Resorption in Nichts, der Vorgang der Weltvernichtung. Die romantische Ironie, die Fichtesche Machtphantasie, alles produzieren und alles vernichten zu können, gibt vor, einen unendlichen Weg der Vermittlung einzuschlagen, beschreitet aber in Wirklichkeit die Abkürzung. Sie folgt der Figur der Desillusionierung: Affirmation des Selbst durch Verwerfung der Welt, Fallenlassen der Gegenstände. Hegel verwendet die Figur der Entlarvung nicht gegen Gegenstände so sehr als gegen deren Hypostasen. So entsteht seine Invektive gegen den kantischen gestirnten Himmel, der nächst dem moralischen Prinzip stehen soll. Die idiosynkratischen Metaphern, die er gebraucht, „Lichtaus Schlag“, „Mehltau“,⁴²⁹ liegt auf der Entwicklungslinie der Topik korrupter Natur. Diese reicht von Hamlets „Staub“, zu Eriksons „materiellem Geschwür“ bis hin zur existentialistischen Spezialmetaphorik des Ekels und der Absurdität.⁴³⁰ Die Metaphern dieser Entwicklungslinie lassen sich nicht nur kritisch verwenden. Die Figur der Reduktion, absolut gesetzt, ist neue Hypostase des Subjekts zum „alles oder nichts“ und zum „Alles ist Nichts“. Unter dem Titel des Nichts wird die Identifikation des Nichtidentischen ausgesprochen: „Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, daß wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder in Nichts resorbieren...“ „Nichtsgläubigkeit aber wäre so abgeschmackt wie Seinsgläubigkeit, Quietiv des Geistes, der stolz sein Genügen dabei findet, den Schwindel zu durchschauen.“⁴³¹ Wirklich steht

die Nichtsgläubigkeit bei Erikson auch für die Seinsgläubigkeit, insofern diese jene verhöhnend soll. Hohn der Desillusion und Hohn auf die Desillusion sind aber beide so schwach, daß sie ihren Unterschied fallenlassen und sich aneinander klammern.

In der Eriksonrede wiederholt sich die Schwäche der deutschen Idealismuskritik vor und neben Marx. Sie ist eins mit der Verkümmern des Praxisbegriffs. Gerade die schärfste und fruchtbarste Hegelkritik, die Feuerbachs, läßt das historische Arbeitssubjekt fallen: „Bei Feuerbach steht das mit bloßen Naturqualitäten ausgestattete Gattungswesen Mensch als leerbleibende Subjektivität der Natur als toter Objektivität passiv-anschauend, nicht praktisch-tätig gegenüber“,⁴³² und so fügt Alfred Schmidt noch hinzu: „Das bringt den abstrakt bleibenden Naturalisten Feuerbach in eine eigentümlich komplementäre Beziehung zu Kierkegaard. ... Beide bezichtigen Hegel der Abstraktheit im Namen weit abstrakterer Prinzipien, als sie im Hegelschen Idealismus vorliegen.“⁴³³ – Offenbar wird dieser Mangel auch an der Ästhetik des Feuerbachschülers Hettner, – er war mit Keller befreundet –, eines verdientvollen Literaturhistorikers, aber schwachen Theoretikers. Hettner schon gelang es nicht mehr, den philosophischen Naturalismus immanent-kritisch gegen den Idealismus zu entwickeln. Er stellt diesem jenen trotzig gegenüber. Der Naturalismus beansprucht Gehör durch aggressive Sprachgesten. Bei Erikson ist es die Selbstverteufelung, bei Hettner ist es der maulende Ton, der Stoßseufzer gegen die idealistische Ästhetik: „Immer und überall nämlich kommt diese Idealisierung der klotzigen Materie zum Vorschein.“⁴³⁴ Bei Hettner steht die Einsicht in die Immanenz des Kunstwerkes, die verbietet technische und philosophische Kunstbetrachtung zu trennen, unvermittelt neben der Verfügung ewiger Kunstgesetze. In einem Aufsatz „Gegen die spekulative Ästhetik“ schreibt er: „Will die Kunstwissenschaft sich durchweg freihalten von allen Einseitigkeiten aprioristischer Konstruktion, so darf sie nur die aus der Natur des sinnlichen Materials, das in einer selbständigen Geltung zu seinem Rechte kommen muß, notwendig entspringenden und darum ewig unverrückbaren Stilgesetze ableiten, die nie ungestraft in keckem Phaetonsflug übersprungen werden können.“⁴³⁵ Die Konzeption der erscheinenden Idee war näher am Materialismus. Sie dachte die geschichtliche Bewegung des Materials, der „Natur“ des Kunstwerks selbst, als eines durch gesellschaftliche Praxis präformierten. Hettner kritisiert an Hegel besonders, daß er Kunst als ein endliches Medium der Manifestation des absoluten Geistes denkt.⁴³⁶ Unter dem Druck der Hypostasen, der „ewigen Stilgesetze“, mißlingt endlich die geplante Wiedererschließung der „sinnlichen“, d.h. der gegenständlichen Momente des Kunstwerks für die Kunsttheorie. Hettner versteht „Material“ als An Sich, er trennt es als „Stoff“ unvermittelt von den Formen, – sensualistisch, tendenziell neu-kantianisch: „... als ob es dieser Stoff und nicht vielmehr die sinnlich anschaulichen Formen wären, die das Wesen dieser Künste bilden“,⁴³⁷ heißt es wieder idealistisch; das ist ein Rückfall vor den objektiven Idealismus. Stile werden so lediglich zu verschiedenen Erscheinungsweisen des gleich An Sich. Stilwandel, Evolution der künstlerischen Produktionsweisen ist nur denkbar als Fortschritt in der quasi-technologischen Materialbeherrschung. Hettner hypostasiert die Kunst. Weit mehr als für den objektiven Idealismus ist sie für ihn losgelöste Produktion, die ein sinnlich formiert erscheinendes, seiner Erscheinung aber gegenüber gleichgültiges Material strukturiert.

Wenn, Blumenberg zufolge, die Ästhetik der Naturnachahmung seit dem Ausgang des Mittelalters die apologetische Aufgabe hatte, den ins Naturgefüge eingreifenden neuen gesellschaftlichen Produktionsweisen Legitimität zu verschaffen, so gilt dies verstärkt fürs 19. Jahrhundert. Dieses fällt zurück in mythische Furcht vor dem Natureingriff, übertönt diese Furcht zugleich durch Produktionspathos. Hypostase des Produzierens und Seinsergebenheit, Rationalität und mythologisches Denken stehen ebenso bewußtlos nebeneinander, wie An Sich und Erscheinung, Material und Form. Die Berufung auf unverrückbare Materialgesetze soll die ungehemmte Verfügbarkeit der Formen garantieren. Das ewige Stilgesetz verdeckt die verloren gegangene Einsicht in die realen Bewegungsgesetze der Stile, der Gesellschaft. Hettners Ästhetik ist Nachahmungsästhetik. Sie laboriert wieder an den Problemen des 17. und des 18. Jahrhunderts, – daran etwa wie „Unnatürliches“, der Vernunft widersprechendes, Metapher, Mythologie, Wunderbares in der Kunst zu dulden seien.⁴³⁸ Aber diese Nachahmungsästhetik ist verarmt. Wohl erinnert sie historisch eine der wesentlichsten Formulierungen des Prinzips der Naturnachahmung, ohne es jedoch für ihr Konzept fruchtbar zu machen: Daß der Künstler nicht so sehr die Produkte als die Produktivkraft der Natur nachahme. Diese Formel ist vom Begriff *natura naturans* abgeleitet. Daß die Natur, ohne Eingriffe eines Demiurgen (die Rückfall und mythische Strafe nach sich ziehen) sich selbst hervorbringe, daß die von sich aus zu Neuem fähig sei: dieser Protest gegen die Vorstellung eines zwanghaft sich wiederholenden Weltgeschehens war das aufklärerische Verdienst dieser Formel. Der Begriff *natura naturans* stand in dialektischer Spannung zur *natura naturata*, der kreatürlichen, stumm-leidenden Natur. Diese Spannung ist gegenwärtig in Goethes Begriff vom Verhältnis der Kunst zur Natur: „Der Künstler gibt, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.“⁴³⁹ Die Formel legitimiert Natureingriffe: in ihr wirkt die aristotelische Fassung der technischen Mimesis weiter, die besagt, daß der Mensch für die Natur weiterarbeitet, das vollendet, was in der Natur angelegt ist, dessen die Natur aber von sich aus nicht fähig ist.⁴⁴⁰ Zum andern aber ist im Begriff Dankopfer – nicht Sühneopfer, Präventivopfer, Opfer schlechthin –, theologisch verschlüsselt, des bestehenden Antagonismus im Verhältnis von Natur und Gesellschaft, der blind in der Gesellschaft nachwirkenden Natur und der Möglichkeit der Aufhebung dieses Verhältnisses gedacht. Eine Untersuchung des Schicksals der Begriffe *natura naturans* und *natura naturata* im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts würde sehr wahrscheinlich ergeben, daß ihre dialektische Spannung erlischt und daß eine Angleichung an andere Begriffe stattfindet. *Natura naturans* geht ein in die Topik des Produktionspathos, des Triumphes über Natur: „Die Vorstellung vom fessellosen Tun, dem ununterbrochenen Zeugen, der pausbackigen Unersättlichkeit, der Freiheit als Hochbetrieb zehrt von jenem bürgerlichen Naturbegriff, der von je einzig dazu getaugt hat, die gesellschaftliche Gewalt als unabänderliche, als ein Stück gesunder Ewigkeit zu proklamieren.“⁴⁴¹ *Natura naturata* läßt sich von den Begriffen „Gegebenheit“, Faktizität absorbieren. In diesen *neutra* geht die Erinnerung an die Geschichtlichkeit der Natur, theologisch formuliert: an ihre Erlösungsbedürftigkeit, verloren. Gegebenheit als Material, dem Formen äußerlich aufzuprägen sind: dieses bereits bei Kant vorgedachte und im Neukantianismus aktivierte Erkenntnismodell spiegelt den Verlust historischer Möglichkeiten zur Praxis wieder, die Einengung der Praxis auf

abstrakte Produktion: auf ein mit der gesellschaftlichen Naturbasis unvermitteltes, allein durch die abstrakten Gesetze der Kapitalverwertung gesteuertes Produzieren. Die bürgerliche Praxis bleibt stehen bei der Herrschaft der Gesellschaft über Natur. Sie vergißt die in der Epoche ihrer Emanzipation – bei Goethe, in der Kunsttheorie des objektiven Idealismus – angelegte Perspektive einer Beherrschung des V e r h ä l t n i s s e s von Gesellschaft und Natur.

Diese Rückbildung der Theorie, als einer Rückbildung differenzierter gesellschaftlicher, historischer Praxis steht im Zusammenhang mit der Entfesselung naturbeherrschender Produktivkräfte im neunzehnten Jahrhundert. Keinesfalls aber ist, nach bürgerlich-apologetischem Gebrauch, die Evolution der Technologie und Industrie unmittelbar-kurzschlüssig dafür verantwortlich zu machen. Der Zerfall der Theorie ist Ausdruck der organisatorischen Unbeherrschtheit dieser Evolution, die auch heute noch anhält, gerade dort, wo die Versuche, sie administrativ zu bändigen, sie total werden lassen. Der Zerfall der Theorie geht Hand in Hand mit der Verstärkung des Scheins, den die hochkapitalistische Gesellschaft produziert. Mit der fortschreitenden Anarchie der Warenproduktion verstärken sich die fetischistischen Charaktere der Merkwelt und die fetischisierenden, verdinglichenden Züge des Denkens. Das läßt sich zeigen an der Entdialektisierung der Kategorie des ästhetischen Scheins. – So wie in der Zeit der bürgerlichen Emanzipation, der historisch bewußten Praxis des Bürgertums die Begriffe *natura naturans* und *natura naturata*, Selbstschöpfung und Kreatürlichkeit einer durch den andern vermittelt waren und das Ineinander von Machbarkeit und Naturwüchsigkeit der Geschichte darstellten, so auch in der Kategorie des ästhetischen Scheins Produktion und Vorfindlichkeit. Unvermittelt treten diese Momente im Warencharakter hervor: Die Ware ist das sich verselbständigende Gemachte, dem naturhaft-dinglich anzukleben scheint, was in Wirklichkeit ein gesellschaftliches Verhältnis ist. Der ästhetische Schein ist ein Derivat des Warencharakters. So wie die Kunst technische, wissenschaftliche Mittel aus dem Instrumentarium direkter Herrschaft über die Natur abgezweigt und zur Versöhnung der Natur umfunktioniert hat, so verführt sie auch mit organisatorischen Mitteln. Warenproduktion ist ein organisatorisches Mittel der Naturbeherrschung: sie setzt ein hohes Niveau der Arbeitsteilung voraus. Die Kunst hat den durch das Warentauschverhältnis entstehenden Schein sich angeeignet. Der ästhetische Schein aber verkündet die Wahrheit über den gesellschaftlichen: Die Lüge der universalen Warenproduktion, daß sie selbst unwandelbare, naturnotwendige Entfremdung sei, wird in der Kunst übersetzt in die Verheißung, daß Produktion zur Natur werden, daß sie ihren Gewaltcharakter abstreifen und sich organisch in Natur einfügen könnte. Der ästhetische Schein ist dort dialektisch, – im kantischen Sinne von „notwendig täuschend“, aber nicht „betrügend“ –, wo er Reflexion darauf zuläßt, daß die gelungene Organisation im Kunstwerk Wahrheit ist, weil sie es nicht ist: weil das Kunstwerk Enklave, Leerstelle inmitten der unversöhnten Wirklichkeit bleibt. Diese Reflexion üben die in sich sehr verschiedenen Kunsttheorien der Blütezeit des Bürgertums: die symbolische Rückwendung des Kunstwerks zur Natur in Goethes Denkbild vom Spendenopfer, Hegels Begriff der Kunst als einer begrenzten Erscheinungsweise des absoluten Geistes, ja noch Kellers Gleichnisse, die dem natürlich-gesellschaftlichen Stoffwechsel ein Recht an den individuierten Produkten einräumen. Alle diese Theorien enthalten das Ferment gegen die Hypostase der Kunst zum Absoluten. Aber der ästhetische Schein, Derivat des Warencharakters, läßt sich immer

wieder in dessen Bann ziehen. Er entdialektisiert sich: Kunst wird zum wahren Sein erhoben, wie es Blumenberg als einen kontinuierlichen Prozeß der neuzeitlichen Geschichte beschreibt;⁴⁴² vergessen wird ihr Produziertwerden, ihr naturwüchsig-heteronomes Moment, sie erscheint als absolute Produktion, die ihren Ursprung in vermittelnder Praxis vergessen läßt. „Läßt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken“, schreibt Adorno im *Versuch über Wagner*, „so wird diese im Hochkapitalismus, unter der totalen Herrschaft des Tauscherts und der gerade kraft solcher Herrschaft anwachsenden Widersprüche problematisch und zum Programm. ... Die Magisierung des Kunstwerkes läuft darauf hinaus, daß Menschen die eigene Arbeit als heilig verehren, weil sie sie als solche nicht erkennen können. ... Erst die Wagnersche Spätkunst macht die Probe aufs Exempel der klassischen Ästhetik und überführt damit, freilich ungewollt, diese der eigenen Unwahrheit. Während der Betrachter des Kunstwerks zur Passivität angehalten, von ‚Arbeit‘ entlastet und in solcher Passivität zum bloßen Objekt der künstlerischen Wirkung reduziert wird, läßt ihn eben diese Erleichterung nicht mehr das Bewußtsein der im Kunstwerk enthaltenen Arbeit erreichen. Das Kunstwerk bekräftigt, was sonst die Ideologie bestreitet: Arbeit schändet. ... Die gesellschaftliche Ablendung des Kunstwerks gegen die eigene Produktion ist aber auch das Maß seines immanenten Fortschritts, dem der künstlerischen Materialbeherrschung. Alle Paradoxie der hochkapitalistischen Kunst – und ihre Existenz selber ist Paradox – konzentriert sich darin, daß sie vermöge ihrer Verdinglichung vom Menschlichen redet, nur durch die Vollendung ihres Scheincharakters teilhat an der Wahrheit.“⁴⁴³ Wagners Werke entäußern sich ihrer Geschichte. Je dezisionistischer, materialungerechter Wagner komponiert, desto mehr ist er bemüht, die Arbeitsspuren zu verhüllen: das Zeichen- und das Abbildhafte tritt in diesen Werken auseinander; die Fähigkeit der Bildung von Charakteren, der entwickelnden Variation schwindet.⁴⁴⁴

Anders bei Keller. Es scheint, als habe seine Kunst den „Schub“ der Verdichtung des Warencharakters, der nach der gescheiterten bürgerlichen Revolution einsetzte, nicht reaktiv sondern integrativ bewältigt: durch bewußtes, aber episch-naives Protokoll, das an der Oberfläche des Phänomens haftet; weniger durch Umwälzung der künstlerischen Produktion selbst aufgrund von blinden, aber feinfühligem Wahrnehmungen, die den innern Zusammenhang der gesellschaftlichen Veränderung verschlüsselt wiederholen. *Der Grüne Heinrich* enthält Einsichten in den Zusammenhang von Warenproduktion und gleichzeitiger Verdichtung des mitproduzierten gesellschaftlichen Scheins:

Ein Spekulant gerät auf die Idee der *Revalenta arabica* (so nennt er es wenigstens) und bebaut dieselbe mit aller Umsicht und Ausdauer; sie gewinnt eine ungeheure Ausdehnung und gelingt glänzend; tausend Menschen werden in Bewegung gesetzt und Hunderttausende, vielleicht Millionen gewonnen, obgleich jedermann sagt: Es ist ein Schwindel! Und doch nennt man sonst Schwindel und Betrug, was ohne Arbeit und Mühe Gewinn schaffen soll. Niemand aber wird sagen können, daß das Revalentageschäft ohne Arbeit betrieben werde; es herrschen da gewiß so gute Ordnung, Fleiß und Betriebsamkeit, Um- und Übersicht, wie in dem ehrbarsten Handelshause oder Staatsgeschäfte; auf den Einfall des Spekulanten gegründet ist eine umfassende Tätigkeit, eine wirkliche Arbeit entstanden.

... Keine Stadt der verschiedenen Kontinente gibt es, in welcher nicht Setzer und Drucker mit der Herstellung der Inserate und Reklamen Nahrung finden, kein Dorf, in welchem nicht ein Wiederverkäufer eine kleine Steuer darauf erhebt. Diese läuft in tausend Äderchen zusammen und wird in hundert Bankhäusern von ehrwürdigen Buchhaltern, lakonischen Kassierern weitergeleitet bis an die Quelle der Idee zurück. Dort sitzen die Urheber in ihrem Kontor mit ernster Miene in tiefsinniger Tätigkeit; denn sie haben schon auch ihre Handelspolitik zu studieren, um dem Bohnenmehl neue Bahnen zu eröffnen, es in diesem, in jenem Weltteile vor drohender Konkurrenz zu schützen. (VI,37)

Die sich gegen die materiellen Bedürfnisse der Gesellschaft verselbständigende Warenproduktion findet als Naturphänomen statt, – von der Sicht und vom Interesse des Bürgers aus. Darum umgibt er seinen schwindelhaften Betrieb mit Bildern des einfachen, substantiellen Lebens. Als die kapitalistischen Produktionsmittel noch an ihren feudalen Fesseln zerrten, galt als Natur das egale, distributiv gerechte, mechanische Gesetzeswesen. Als sie die Fesseln sprengte, erschien Natur selbstgesetzgeberisch, als lebendiger Organismus. Dort aber, wo sie ohne die Fesseln zu brechen, diese einfach überwucherte und mit ihren eigenen Zwangsinstitutionen verschmolz, blieb Natur das fetischisierte Nachbild ihres unversehrten Zustandes. So, wenn der Revalenta arabica Fabrikant

... an das Glas schlägt und mit bescheidener Rührung, ohne das Schicksal herauszufordern, seinen Lebensgang schildert und das höhere Walten preist, das ihn, den Unwürdigen, so weit geführt habe, wie jetzt allen Augen sichtbar sei. Mit nacktem Wanderstabe, der noch im stillen Kämmerlein aufbewahrt werde, sei er einst in diese werte Stadt gekommen und habe Schritt für Schritt mit Not und Sorge, aber unverdrossenem Fleiße gekämpft und öfters fast den Mut verloren; allein die edle Gattin, die Mutter seiner Kinder zur Seite, habe er sich immer wieder aufgerichtet und seine Blicke auf das eine, das Große geheftet, was da not getan! Einsame lange Nächte hindurch habe er mit dem schöpferischen Gedanken gerungen, dessen Früchte nun einer Welt zum Segen gereichen und allerdings nebenbei auch sein redliches Streben gelohnt, einen bescheidenen Wohlstand bereitet haben usw. (VI,39 f.)

Auf solche realistische Fabelei übers scheinhafte Fortleben der Arbeit in der Warenzirkulation – auch die Schillerschen Werke müssen in ihren Stoffwechsel hinunter – verfällt der grüne Heinrich in einer recht trüben Lage; er kann seine Bilder nicht verkaufen. Der Markt überwacht genau die Ähnlichkeit der Bilder, die Gesellschaft kontrolliert, ob sie „getroffen“ sind. Landschaften wird, nach einem Ausdruck Sternbergers, abverlangt, „Blendwerk von Natur“⁴⁴⁵ zu sein. Das bedeutet, daß alle Reminiszenzen an ihre Geschichte ausgeschaltet werden müssen. Ein Händler hält dem grünen Heinrich vor, seine Bilder seien „nach alten Kupferstichen gemacht, und zwar nach guten!“ Die Einwände des Malers nützen nichts, er muß sich sagen lassen: „man wählt nach der Natur keine Motive, die wie aus alten Kupferstichen aussehen! Man muß mit der Zeit leben und vorwärtsschreiten!“ (VII,54)

Nicht Verwandtschaft von Kunst und Natur, sondern ihre Identität wird bestimmend fürs ästhetische Bewußtsein. Die theoretischen Fixierungen ihrer Differenz werden immer hilfloser, bilden sich zu Beteuerungen zurück, etwa der Art, daß nicht „sklavisch“ nachzuahmen sei. Unheimlich fast die Erinnerung an die äußerlichsten Differenzen, die Ratzel von allen Seiten her

zusammenträgt, als wolle er die zerstörten Begriffe der Natur und der Kunst aus ihren Scherben zusammensetzen: „Das Bild ist immer nur eine stark verkleinerte Wiedergabe der Natur. Raumgröße ist also die Eigenschaft der Natur, der die Kunst am wenigsten beikommen kann. Selbst die größten Panoramen sind sehr stark verkleinert. Ein Bild ist also immer nur ein konzentrierter Auszug aus der Natur. Da wir selbst der Landschaft gegenüber klein sind, entspricht das Bild durch seine Kleinheit unserer eigenen Größe; wir können die Landschaft in diesem Auszuge mit uns tragen und jederzeit von der engen Wand unserer Wohnstätte auf uns wirken lassen. Indem wir diesen Auszug der Wirklichkeit betrachten, versetzen wir die Formen in die Wirklichkeit zurück, vergrößern sie im Geist. Daher können die größten Gegenstände im kleinsten Maßstabe den großen Eindruck der Natur in uns bis zu einem gewissen Grade zurückrufen. Unschätzbare Vorteil! Stärker als dieser praktische Vorteil fällt aber für das Bild unsere Unlust in die Waagschale, die großen Erscheinungen der Natur immer wieder in ihren natürlichen Größen zu erfassen. Das Große ermüdet uns rasch, wir erholen uns bei dem verkleinerten Abbild, das uns die meisten Vorteile der Natur ohne den Nachteil der Größe bietet. Es ist wohl erlaubt, in diesem Sinne die Kunst eine Vermenschlichung der Natur auch in bezug auf die Größe zu nennen.“⁴⁴⁶ Weil keine Affinität von Gegenstand und Bild, Gegenstand und Begriff mehr denkbar ist, weil der Prozeß der Vermittlung, der Übersetzung in Gegenständlichkeit durch den Vorgang der Verdinglichung abgelöst wurde, darum muß an ihre Stelle die Identität von Gegenstand und Abbild, Gegenstand und Zeichen treten. Die entfesselte Warenproduktion gestattet Ähnlichkeit nur noch als quantitative Differenz, im geometrischen Sinn als Verkleinerung, im ökonomischen als Tauschäquivalent.

Mit dem Aufkommen der Photographie begann auch für die Malerei die Hochkonjunktur des Illusionismus. Sternberger stellt seine *Ansichten vom neunzehnten Jahrhundert* unter den Titel „Panorama“. „Man war unermüdlich durch technische Kunstgriffe bemüht“, schreibt Benjamin, „die Panoramen zu Stätten einer vollkommenen Naturnachahmung zu machen. Man suchte den Wechsel der Tageszeit in der Landschaft, das Heraufziehen des Mondes, das Rauschen der Wasserfälle nachzubilden. David rät seinen Schülern, in den Panoramen nach der Natur zu zeichnen. Indem die Panoramen in der dargestellten Natur täuschend ähnliche Veränderungen hervorzubringen trachten, weisen sie über die Photographie auf Film und Tonfilm voraus.“⁴⁴⁷ Die verbreiteten Versuche, die moderne Malerei als Fluchtbewegung der Kunst vor der Photographie zu deuten, sind unbefriedigend. Kaum die Furcht vor der technisierten Konkurrenz, viel weniger die Abneigung gegen neue technische Mittel, bestimmte die Künstler, sich vom Abbild zu lösen.⁴⁴⁸ Die neue Kunst war Protest gegen die gesellschaftlichen Ursachen des Abbildzwanges. Sie verweigerte sich dem Abbild als Abbild keineswegs. Ihr Weg führte durchs Abbild hindurch, als könne seine Durchstoßung den Warencharakter aufheben. Aber die Entlarvung der Abbilder der Wirklichkeit als Nicht-Genug, war nicht zugleich die Entlarvung der scheinhaft gewordenen gesellschaftlichen Praxis. Wo die moderne Kunst sich hierüber täuscht, verfällt sie dem Bekämpften. So Mondrian. Seine Zeichen-Kunst trägt den gleichen magischen Charakter wie der technisch vervollkommnete Illusionismus der spätkapitalistischen Massenmedien. Seine Kompositionen sind magische Regressionen des Kunstwerks. Sie fungieren als Pentagramme, Swastika: sind Zeichen des Heils und der Vernichtung zugleich. Sie identifizieren sich mit dem

Aggressor: wie magisch-mimetische Zaubergegenstände betreiben sie, in *effigie*, Mimikry ans Anorganische. Sie sind, beschwörend, Figuren des Spätkapitalismus und seiner geometrisch-gitterhaften Ordnungsprinzipien: administrative, instrumentale Ratio, die unvermittelt dem totalen Chaos gegenübersteht, ja es eigentlich produziert. Als Zeichen sind sie zugleich Abbilder: Abbilder der architektonischen Fassade, die längst den Bereich der Architektur überschritten hat. Die wohl aus dem 19. Jahrhundert stammende Metapher für Schein – Fassade – kehrt sich tendenziell um. Die Fassade ist die Wirklichkeit, das Leben hinter ihr wurde zum Schein. – Einen Rest von Ideologie haben Mondrians Bilder und erst recht ihre Vorwegnahme in der Eriksonrede der Wirklichkeit voraus: die beschwörende Reservatio, das alles sei zu glatt gedacht, soweit könne es nie und nimmer kommen. Dabei mußten die Bürger Erikson und Mondrian nur ihren Bürgerverstand zusammennehmen, nicht einmal den avanciertesten, nur den seit Beginn der Herrschaft des Äquivalenzprinzips, seit der *mimesis arithmon* geläufigen, um die Erstarrung des Lebens an die Wand zu malen. Aber gerade hier hat vielleicht die Ideologie der Wirklichkeit einen Rest von Wahrheit voraus. So rein und omnipräsent wie die abstrakte Rationalität in Mondrians Bildern erscheint, wäre sie unerträglich, müßte sie umschlagen. Diesen Umschlag nimmt einstweilen noch der wilde und falsche Bilderstrom vorweg, die Illusionen, die der Wirklichkeit des Spätkapitalismus als einem Raster aufmoduliert sind. Eine Flut von Bildern des organischen, hier animalischen, dort pflanzenhaft sich anpassenden Lebens huscht über das Gitterwerk. In diesem Bilderstrom, der Merkwelt der Massenmedien und der Reklame, dauert aber einstweilen die Katastrophe des Organischen fort, – trotz einer Art permanent veranstalteten Jugendstils, der „organisch“ zu vermitteln vorgibt, der Formen des Lebens aus dem Abgestorbenen scheinbar erzeugt. Die Gebärden in der Abbilderwelt sind Schreckgebärden, die Laute Schreie, die weiche Oberfläche ihrer Gestalten scheint nur der verletzenden Instrumente wegen zu existieren. Der Himmel den die Reklame ausmalt ist die Hölle der scheinhaft gewordenen Befriedigung. Das unbefriedigt Organische verwandelt sich in Gestalten der korrupten Natur, auf die die administrative Rationalität terroristisch reagiert. – Einiges davon ist in Kellers Eriksonrede geahnt. Im „Tanzlegendchen“ aber, seiner enigmatischsten Erzählung, durchdringen sich Himmel und Hölle zeitweilig, um das Leben lebendig zu machen; dieses strahlt auf sie zurück und dämpft ihre Unterschiede. Vermischung unterscheidet: Unterwelt und Oberwelt grenzen aneinander, ähneln sich einander an, ohne gleich zu werden, wie Länder, zwischen denen friedlicher Verkehr herrscht. Trennung macht gleich: Eriksons Alternativen, Dezimalsystem und materielles Geschwür, sind gleich nichtig. In Mondrians puritanischem Manifest „*Realité naturelle et réalité abstraite*“ klaffen gesetzhafte und korrupte Natur ebenso unversöhnlich auseinander, wie sie heterosemantisch aufeinander angewiesen sind: „Die Gesetze, die sich in der künstlerischen Kultur immer bestimmter herausbildeten, sind die großen verborgenen Gesetze der Natur, welche die Kunst auf ihre eigene Weise fortsetzt. Es ist notwendig, zu betonen, daß diese Gesetze mehr oder weniger hinter der oberflächlichen Erscheinung der Natur versteckt sind. Die abstrakte Kunst befindet sich deshalb im Gegensatz zu einer natürlichen Darstellung der Dinge, aber sie befindet sich nicht im Gegensatz zur Natur, wie allgemein behauptet wird. Sie steht im Gegensatz zur rohen, primitiven, animalischen Natur des Menschen, aber sie ist eins mit der wahren menschlichen Natur.“⁴⁴⁹ Was die Topoi der schönen

und der schrecklichen, die Formeln der gesetzhaften und der korrupten Natur durch Jahrhunderte konservierte, sie vor der Verschmelzung und dem Austausch immer wieder zurückriß, tritt hier, in der Spätzeit des Bürgertums, ungeschwächt wieder hervor: Triebversagung, Prinzip gesellschaftlicher Herrschaft über Natur. Die Künstler haben seit den Anfängen der bürgerlichen Gesellschaft deren Herrschaftsmittel umfunktioniert und uminterpretiert zu Bildern des nicht unterdrückten Lebens. Sie haben ebenso, diese Mittel zitierend und verfremdend, am Bilde der vergesellschafteten Natur die Katastrophe erscheinen lassen. Es kommt drauf an, zur Verwirklichung von Leben, den Herrschaftsmitteln die reale Katastrophe zu bereiten.

IV. Schluß

Absage an Naturidolatrie und Technikfeindschaft in Kellers Spätwerk

In der fünften geschichtsphilosophischen These schreibt Benjamin: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ‚Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen‘ – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“⁴⁵⁰

Der Satz: „Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen“ war in Kellers Schriften bisher nicht nachzuweisen. Entfernt ähnlich klingt eine Reflexion, die Keller dem Naturforscher Reinhart im Anfangskapitel des *Sinngedichts* in den Mund legt:

Die moralischen Dinge, pflegte er zu sagen, flattern ohnehin gegenwärtig wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling in der Luft; aber der Faden, an dem sie flattern, ist gut angebunden und sie werden uns nicht entwischen, wenn sie auch immerfort die größte Lust bezeigen, sich unsichtbar zu machen.

Jetzt aber war es ihm, wie gesagt, unbehaglich zu Mut geworden ... er hatte sich vereinsamt und festgerannt, es blieb still und dunkel um ihn her, es ward ihm schwül und unleidlich, und er sprang auf und warf die Fensterläden wieder weit auseinander, damit es hell würde. (XI,4)

Keller hätte das ihm von Benjamin zugeschriebene Wort wohl kaum autorisiert, sowenig sein Reinhart in seiner Vereinsamung noch unterschreiben würde, was es zu sagen „pflegte“: Wenn nicht die Wahrheit, so doch das Wahre, das, worauf es im Leben ankommt, ist ihm bisher davongelaufen und hat einen bedeutenden Vorsprung.

Als Keller 1881 *Das Sinngedicht*, das er dreißig Jahre mit sich herum, zu Ende geschrieben hatte, war ihm klar, daß für *loci amoeni*, Seldwyla und Geßnersche Idyllennachklänge, privates Tusculum und Landschaftsgärtnerei – nicht die Zeit mehr war. Ohne zu zögern zog er aus dem Falschwerden solcher Hoffnungen künstlerische Konsequenzen. Sein letztes Werk, der Roman *Martin Salander*, verzichtet auf Naturbeschreibung; oder genauer: Kellers immer schon geübte Konzentration auf wenig mehr als Splitter alter, eigentlich abgestorbener Bilder, die seine Beschreibungen erst einleuchtend macht, ist im *Martin Salander* zu höchster Vollendung gebracht: Ein einziges Bild der Naturhoffnung ist übriggeblieben, eines, das sich im trockenen Duktus der Erzählung eher verbirgt:

... die sinkende Sonne beherrschte wieder das Feld und hatte die Regenwolke den Berghang hinaus an den Waldrand getrieben, wo sie als eine dunkle graue Wand hängen blieb, auf welcher der breite Fuß eines Stückes Regenbogen sehr kraftvoll leuchtete, indem er auf einer frisch betauten funkelgrünen Waldwiese stand.

Es war ein so starker Farbenschimmer, wie man ihn nur wenige Male im Leben sieht und dann fast immer im Gedächtnis behält. Da die Erscheinung ziemlich nah aufglühte, sah

man links und rechts ein paar schlanke Birken- oder Eschenbäumchen sich abheben und deren Kronen in dem bunten Glanze verfließen. (XII,35 f.)

Dies Lichtwunder wird zum Anlaß eines Erzählwunders. Eine Mutter besänftigt ihre hungernden Kinder mit dem Märchen vom Regenbogenschüsselchen. Sie beschreibt die Tafelfreuden der Naturgeister, ihr goldenes Eßgeschirr und erinnert sich so unversehens an eine vergessene Goldmünze irgendwo unter Erinnerungsstücken, die den nächsten Tag von Nahrungssorgen befreit. Diese Stelle ist erzähltes Erzählen, zur gesättigten Nennung geschrumpftes, das verschwindend, die Kraft aller früherer Bilder freisetzt.

Nirgendwo sonst als im Zusammenhang mit diesem Märchenrest ist Landschaft noch *locus amoenus* oder *locus terribilis*, verschmolzene Ober- und Unterwelt. Von den Landgütern, die in die Hände der betrügerischen Zwillingbrüder fallen, bleiben nur die Namen übrig: „Im Lautenspiel“, „Auf Lindenberg“. Sonst sind sie Orte, an denen das Leben der Salandertöchter verödet. Ein harmloser Waldspaziergang hält mäßiges Entsetzen bereit. Martin Salander erläutert gerade seinen Kindern den beziehungsreichen Unterschied von gepflegtem Forst und Dschungel, da trifft die Familie auf ihren Peiniger, Louis Wohlwend, den Schwindler, beim Krebsfischen, am „Busen der Mutter Natur“: „Die Überraschung bannte beide Parteien fest, so daß um Wohlwends Beine die Bachwellen einen kleinen Schaum erregten und hinter Salander seine Familie gedrängt stehen blieb.“ (XII,69) Kellers Kunst der Beschreibung hat nichts von ihrer unaufdringlich präzisen Kraft eingebüßt: das Erschrecken schaut aus dem Genrebild zurück, als Stauung, leichtes Aufbäumen.

Hier liegt das Geheimnis nicht nur der Technik des *Martin Salander*. Der Roman teilt zarte Chocs aus. Von jeher hat sich die theatralische Aufregung, die hochdramatische Untergangsstimmung die gefährlichsten Veränderungen im Gefüge der bürgerlichen Gesellschaft entgehen lassen. Auf lange Sicht wohl dienten die Schilderungen des Arbeiterelends durch bürgerliche Autoren dem Reizschutz der Gesellschaft gegen dies Elend. Kellers vorsichtiges Registrieren des unmerklich Ängstigen im Kontext des Vertrauten und Bejahten ist vielleicht die ausdauerndere Methode der *Anamnesis*. Im Roman sind die kleinen Chocs lieber mit Baumwolle umgeben, gemildert, nicht gestikulierend aufgebläht. Daher seine gedämpfte Atmosphäre, die einer mit Teppichen ausgelegten Bürgerwohnung.

Mit Humor hat diese Dämpfung sehr wenig zu tun. Eher spricht sie ein Urteil über humoristische Versöhnlichkeit. Nicht zuletzt über die des Helden, Martin Salanders, der auch immer wieder darauf vertraut, daß es schon nicht so schlimm kommen wird. Es kommt aber schlimm genug. Gleichsam aus Gründen der Diskretion läßt sich das Verhängnis jedoch Zeit.

Unauffällig tritt es mitten in eine Volksbelustigung und verstört den in die Betrachtung eines Lichtwunders versunkenen Salander:

Die Abendsonne, welche eben unter die betreffende Festhalle hereinschien, spiegelte an der vergoldeten Innenwand eines großen Ehrenpokals, der vor ihm stand, mit rotem Weine frisch versehen, und der Goldschein leuchtete mit unbeschreiblichem Zauber in die durchsichtige Purpurflut.

Martin heftete seine Augen auf das funkelnde Farbenbild, das, urplötzlich aus offenem Himmel gekommen, seine Gedanken zu besiegeln schien wie ein flammendes Siegelwachs. Ein rötlicher Schimmer aus dem Becher spazierte sogar über sein begeistertes Gesicht, was eine ihm gegenüberstehende anmutige Frau wahrnahm und es ihm sagte mit der Mahnung, er solle sich still halten, denn er sähe jetzt hübsch aus. Geschmeichelt hielt er ein Weilchen das Gesicht unbeweglich still, bis auf demselben der Abglanz zu flimmern begann, gleich dem Wein in dem Pokale. Denn es lief eine schwache Erschütterung durch den langen schmalen Tisch herauf, welche auch den Inhalt des Bechers bewegte.

Die Erschütterung rührte aber davon her, daß ein Festgenosse von zwei bürgerlich gekleideten Polizeibeamten unversehens aufgefordert wurde, sich zu erheben und mit ihnen hinauszugehen, und sich dessen weigerte, so daß der leicht gezimmerte Tisch einen Stoß empfing, als sie Hand an den Mann legten und ihn zum Aufstehen zwangen. Erbleichend fügte er sich und folgte ihnen, nicht ohne mit niedergeschlagenen Blicken verschiedene Dekorationen, bestehend in Rosetten, Schleifen und silbernen und vergoldeten Emblemen, vom schwarzen Kleide zu nehmen, eins nach dem andern, so unbemerkt als möglich. (XII,307)

Die Verfremdung trifft; schwer ist es, zu beschreiben wie. Vielleicht kann man sie in Beziehung setzen zum unterschiedlichen Verfahren der deutschen und der französischen impressionistischen Malerei. Die Franzosen hatten ihren Nachahmern dies voraus: ihnen gelang das Unwahrscheinliche, ohne malerische Theatralik, Beziehungen zwischen Menschen und Dingen festzuhalten, – Augenblicke der verschleierte Langeweile, kleine Stufen im sich selbst noch unbewußten Fremdwerden der Dinge. Aus solchem Stillstand tritt das Neue, das „wie Rauch“ das Gewohnte umgibt, präziser hervor, als in seinen sinnfälligen Darstellungen, den Industriebildern Menzels etwa, die die Technik dämonisch bebildern, Maschinen und Arbeiter zu Zyklopen und Heroen machen, es aber mit der gesellschaftlichen Gewalt halten.⁴⁵¹ Die industrielle Rückständigkeit der Schweiz war 1870 nicht mehr gleichbedeutend mit gesellschaftlicher Rückständigkeit. Kellers Vorurteile gegen französische Kunst ungeachtet, sind seine Darstellungsmittel den französischen verwandter als den deutschen. Keller weigert sich vor allem in das *Lamento* des Kulturkonservativismus einzustimmen, und die Verantwortung für Entfremdung von der Gesellschaftsverfassung auf technische Mittel abzuwälzen. Gegen Justinus Kerners Lied „Unter dem Himmel“ (1845), das Angst vor Dampfer und Flugzeug ausdrückt, wendet er in Versen ein:

Und wenn vielleicht in hundert Jahren
Ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
Durchs Morgenrot käm hergefahren –
Wer möchte da nicht Fährmann sein? (II/1,165)

Im *Prinzip Hoffnung* hat Bloch diese Zeilen, ein Stück Fouriersche Utopie, dem Kapitel „Nova Atlantis, das utopische Laboratorium“ vorausgeschickt.⁴⁵² „Allem triumphalen Bewußtsein des technischen oder naturwissenschaftlichen Zeitalters zum Trotz machen seine vornehmlichsten Leistungen und Maschinen keine Anstalt, sich über die Natur ins Leichtere zu erheben ...“⁴⁵³ schreibt Sternberger mit dem Blick aufs deutsche 19. Jahrhundert. Ohne falsche Verklärung tun sie es bei Keller. Es gibt ein Gelegenheitsgedicht „Zeitlandschaft“, dessen Sujet eine sonderbare

Wegkreuzung ist, ein schiffbarer Kanal, der wie ein Aquädukt über eine Eisenbahnlinie geleitet wird: „Unten auf des Tales Eisensohle / Schnurrt hindurch der Wagen lange Reihe, / ... Langsam, wie ein Schwan, mit weißem Segel, / Herrlich auf des Himmels blauem Grunde / Oben fährt ein Schiff von Ost nach Westen; - / Ruhvoll lehnt der Schiffer an dem Steuer: / Ist das nicht ein schönes Abenteuer?“, (II/1,190) – auch ein letztes und nächstes Beispiel zum Thema „Verkehrswege und Brücken als Kellersche Chiffren“.

Die Thesen vom „Zerfall der dichterischen Welt“ im *Martin Salander* sind irreführend. Nicht marmorner Glätte und gerundeter Klassizität sondern der Neigung zum Verfall verdankt sich die Schönheit jener Werke, die die Interpreten für intakt halten und gegen die späte Dichtung ausspielen.⁴⁵⁴ Der Zug zur Allegorese in den frühen Werken kommt erst im *Martin Salander* voll zur Entfaltung. Unübertrefflich verweilt der Erzähler bei den Spielereien der Figuren: Wohlwends Faible für Heraldik, Naturaliensammeln, für die Idee des Gottesstaates, die das Bedürfnis des Bürgertums nach feudalem Schmuck und wissenschaftlicher Rationalisierung dieses Schmucks charakterisiert, ja mehr, schon das Hohle der Freizeitbeschäftigung und ihrer Verschwisterung mit Reklame ahnt. – Einer der Zwillinge, bereits zum Großrat gewählt, verrät sich dem achtsamen Auge durch eine öffentlich gegebene Unterschrift:

Diese aber vollzog er langsam und nachdrücklich, bis er plötzlich die Faust in eine kreisende Bewegung versetzte, die eine Weile in der Luft spielte, eh sie sich auf das Papier niederließ und eine Wolke von kraus durcheinander geringelten Federzügen auf und um den Namen kritzelte. Schließlich spritzte er geschickt drei Tupfen dazwischen, zur Erbauung der Leute, die ihm von der Galerie herab zuschauten. (XII,161 f.)

Kellers parodistisches Talent entfaltet sich voll in der Rede eines Pfarrers, den Abschiedsbriefen der flüchtigen Betrüger und Wohlwends Konversation. Der letztere, – er nennt sich später Volvend-Glavics –, hat seine Vorstufen im Meierlein des *Grünen Heinrich* und im Meister Jacques der *Züricher Novellen*. Aber es scheinen komplizierte Operationen, – Mischungen und Entmischungen nämlich – nötig gewesen zu sein, um die frühen Erfahrungen im Spätwerk weiterzuentwickeln: Jacques, wie Wohlwend Kaufmann und Mäzen,⁴⁵⁵ ist bereits eine seltsame Verschmelzung von Meierlein und grünem Heinrich, Pedant und Phantast. Diese Mischfigur scheint im *Martin Salander* wieder zerlegt worden zu sein, in die Titelfigur und ihren Gegenspieler, aber mit verschobenen Attributen: favorisiert ist jetzt der Ruhige, unausstehlich der Phantast. Keller hat in der Gestalt Wohlwends die Entstellung der Phantasie und die Verzerrung des mimetischen Vermögens dargestellt, eine, die nicht von Natur aus ist – immer wieder wird betont, daß Salander seinen Verfolger leiden mochte, daß er stets einnehmend für ihn bleibt –, sondern sich gesellschaftlich herstellt. Die atomisierende Tendenz der bürgerlichen Gesellschaft hat die Individuen auf ihre Funktion der Selbsterhaltung als biologischer Einzelwesen reduziert. Das mimetische Vermögen, Quelle der gegenständlichen Fähigkeiten, der Phantasie und der sprachlichen Ausdruckskraft als deren höchster Sublimation, wird zur Regression gezwungen, zurückgeworfen auf die Stufe bedingungsloser Anpassung an die Umwelt.

Keller zitiert in seinem letzten Roman fortwährend Neologismen und präventöse Wortverbindungen. Auch Salanders Sohn, Arnold, dessen Figur zum Glück für den Roman nicht

ganz in die für sie vorgesehene Heldenrolle paßt, muß sich seine Ausdrücke vorrechnen lassen: „Dimensionen und Bedingungswerte der werdenden Geschichte! Gras wachsen hören! will er eingeschlagene Eier backen, den Thermometer in der Pfanne?“ (XII,184)

Der Erzähler bewegt sich als Sammler im zerbröckelnden Sprachbau, versucht die frischen Bruchstücke zu assimilieren. Das gelingt nicht immer so gut wie in der folgenden rätselhaften Montage aus Bürokratendeutsch: „Martin Salander befolgte in allen Lagen seines Lebens, wo eine Suppe vorkam, die Angewöhnung, ohne Verzug mit dem Genusse derselben zu beginnen, sobald er sie im Teller hatte.“ (XII,289) Wer das Geheimnis solcher Satzbilder auflöste, besäße einen Schlüssel zum Gehalt des *Martin Salander*.

Kellers Verfahren ist sprachphysiognomisch. So wie der Notar sein Wesen in einer Unterschrift ausdrückt, so Wohlwend in falschen Satzbetonungen beim Lesen eines Gedichts. (XII,19) Durch den Mund der Marie Salander ergreift der Erzähler Partei gegen seinen Titelhelden, der äußerst verräterische Formen der Schluderei bei einer volkstümlichen Musikveranstaltung gutmütig entschuldigt: „Und das Volk hat recht!“ schloß er. „Warum recht? Früher, es ist freilich lange her, dachtest du anders, als der Wohlwend so falsch sang und deklamierte! ... Es will mir aber doch scheinen, daß es nicht ganz recht sei, das gute Volk nicht auch darüber aufzuklären. ... Mich dünkt, wer in der einen Sache pfuscht, gewohnt es sich auch in allen andern Dingen an, und man darf ihm zuletzt nirgends mehr die Wahrheit sagen, er leidet es einfach nicht!“ (XII,194) Kaum wohl findet im *Martin Salander* ein Desillusionierung über die klassische Kunst statt, wie Hauser zu zeigen versucht.⁴⁵⁶ Das heißt die „herrliche Myrrha von hellenischer Abkunft“, (XII,288) die retardierte Schwägerin Wohlwends, falsch verstehen. Auch sie ist eine Konstruktion, kein „Symbol“. Keller, der Mondrian vordachte, ahnte auch den Jugendstil:

Dann und wann führte Salander die im grünen Halbdunkel weiß leuchtende Gestalt der Myrrha daher, und wenn sie allein ging, sah er sie, von einzelnen Sonnenlichtern gestreift, mit einer angeborenen Anmut sich bewegen, die ihr zu Gebote stand, sobald sie der angelernten Manieren einer mangelhaften Erziehung sich entledigen konnte. (XII,298)

An Salanders Seite läßt Keller dem armen Geschöpf Ehre widerfahren. In Wohlwends Sphäre nimmt sich Myrrha dagegen aus wie die Götterbildnisse, die Geldinstitute des neunzehnten Jahrhunderts auf Banknoten drucken ließen.

Produktivkraft dieses Spätromans ist die exakte Phantasie. Seine Fabel ist recht unwahrscheinlich. Diese Unwahrscheinlichkeit aber, wie das Zufallskomplott in „Regine“, ist eine des fremd gewordenen Lebens. In einem Brief an Heyse hat Keller die Unwahrscheinlichkeit des *Sinngedichts* nicht sowohl entschuldigt, als gerechtfertigt und verteidigt: „Auch die Geschichte mit dem Logauschen Sinngedicht, die Ausfahrt Reinharts auf die Kußprobe kommt ja nicht vor; niemand unternimmt dergleichen, und doch spielt sie durch mehrere Kapitel. Im Stillen nenne ich dergleichen die Reichsunmittelbarkeit der Poesie, d.h. das Recht, zu jeder Zeit, auch im Zeitalter des Frackes und der Eisenbahnen, an das Parabelhafte, das Fabelmäßige ohne weiteres anzuknüpfen.“⁴⁵⁷ „Parabelhaft“ unwahrscheinlich sind die Zwillinge, die obstinate Wiederkehr des Befürchteten, die scheinbare Allgegenwart Wohlwends, – mythische Momente, die das bürgerliche Bewußtsein sonst aus der rationalisierten Tauschwelt ausgeschaltet wissen will. „Wir

haben es mit einer unerklärten Unregelmäßigkeit, mit einem Phänomen zu tun ... „ (XII,265) ruft Salander aus: das Neue aber ist das längst Gewußte, die Erfahrung dieses Romans die, daß die Geschichte nicht vom Fleck kommt, sich trotz aller aufgedunsenen Geschäftigkeit wiederholt. Keller hat schon am Paradox des modernen Romans teil, der erzählt, wo Erzählen schon eigentlich nicht mehr der Mühe lohnt. Es wäre leicht, schreibt Adorno in einem Aufsatz über epische Naivität, „die Befangenheit von Gottfried Kellers letztem Roman darzutun und der Konzeption des *Martin Salander* vorzuwerfen, daß das auftrumpfende So-schlecht-sind-heute-die-Menschen kleinbürgerlicher Unkenntnis der ökonomischen Gründe der Krisen, der gesellschaftlichen Voraussetzungen der Gründerjahre verrate und das Wesentliche verfehle. Aber nur solche Naivetät wiederum erlaubt es, von den unheilschwangeren Anfängen der spätkapitalistischen Ära zu erzählen und der *Anamnesis* sie zuzueignen, anstatt bloß von ihnen zu berichten und sie kraft des Protokolls, das von Zeit einzig noch als einem Index weiß, mit trugvoller Gegenwärtigkeit ins Nichts dessen hinabzustoßen, woran keine Erinnerung mehr sich zu heften vermag. In solcher Erinnerung an das, was eigentlich schon gar nicht mehr sich erinnern läßt, drückt dann freilich Kellers Beschreibung der beiden betrügerischen Advokaten, die Zwillingbrüder, Duplikate, sind, soviel von der Wahrheit aus, nämlich gerade von der erinnerungsfeindlichen Fungibilität, wie erst wieder einer Theorie möglich wäre, die noch den Verlust von Erfahrung aus der Erfahrung der Gesellschaft durchsichtig bestimmte.“⁴⁵⁸

Die greifbarste Schwäche im *Martin Salander* liegt in der Gestalt des Arnold. Keller hat hier doch dem ihm zugeschriebenen Programm: „die Wahrheit wird uns schon nicht davonlaufen“ zuviel Zugeständnisse gemacht. Arnold steht für die Zukunft des Bürgertums, wie sie als menschliche Keller einzig noch möglich schien. Arnold genießt die Mittel eines reichen Patriziersohnes, schlägt die juristische Karriere aus und wendet sich einem reinen Bildungsstudium zu, dem der Geschichtswissenschaft. Geschichte bleibt dabei abstrakt, – der junge Historiker behält ziemlich geheimniskrämerisch für sich, was er begriffen oder nicht begriffen hat. Auch ist an keine politische Laufbahn gedacht; die Haupthandlung des Romans empfiehlt hier Resignation schon vor Beginn der Praxis. Die politische Tatkraft soll für Zeiten akuter Gefahr aufgespart, die politisch-historische Erfahrung durch private gelehrte Studien gesammelt werden. Währenddessen will man auch ökonomisch privatisieren, den erworbenen Reichtum nicht durch riskante Investitionen gefährden: ein Inseldasein führen, nicht mitmachen im kapitalistischen Betrieb: „... ich mochte nicht Geldmacher für zukünftige Dinge sein, die ich nicht billigen kann. Ich werde vielmehr die Willkür bestreiten, solange ich es vermag; siegt sie, wohl und gut, so füge ich mich gelassen! dann ist es mir aber auch gleichgültig, ob sie uns zwei oder zehn Millionen nehmen.“ XII,392) Was an der Gestalt des Arnold als „positiv“ konzipiert ist, scheint unter dem Zwang eines Programms zu stehen, das Keller 1860 schon, in einem Brief an Auerbach, niederlegte: „Dagegen halte ich es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu ...“⁴⁵⁹ Gegen diese bürgerliche Version einer parteilichen Kunstauffassung stand damals schon die bessere Einsicht der ersten der Seldwyla-Novellen, daß Verschönerung eher betrügt als Nachfolge herausfordert. Von Shakespeare heißt es dort ketzerisch: „Dieser verführerische falsche Prophet führte mich schon in

die Patsche. Er schildert nämlich die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben ... unsere Kaufleute von Venedig geraten nicht wegen eines lustigen Habenichtes von Freund in Gefahr, sondern wegen einfältigen Aktienschwindels und halten dann nicht im mindesten so schöne melancholische Reden, sondern machen ein ganz dummes Gesicht dazu.“ (VII,50 f.) Geringfügigkeiten, wie die zitierte fatalistische Reaktion Arnolds auf den urbürgerlichen Geheimtip, daß es nicht so bleiben könne, daß das Wachstum zur Katastrophe führen müsse, daß der Rückschlag, das Ende bevorstehe, brechen schließlich die gedrückte Positivität und die leere Zuversicht des Romanschlusses auf: Keller hat den Plan, den jungen Salander mit seinem Vater zusammen in einer Fortsetzung des Romans zum Retter und Helden bei einer großen Naturkatastrophe zu machen, fallenlassen.⁴⁶⁰ Er versagte damit einer Ideologie die Gefolgschaft, die die Katastrophen der kapitalistischen Gesellschaft zu Naturereignissen umdeutet. Was die vage Hoffnung auf den jungen Juristen und Geschichtsforscher motiviert ist eher Scham – mehr als persönliche – über das Nichtmehrbegreifen der aus den Fugen geratenen Zeit als Vertrauen auf den Gang der Dinge.

ANHANG

NACHWEISE UND ANMERKUNGEN

Kellers Werke werden im Text nach der kritischen Ausgabe von Jonas Fränkel und Carl Helbling (*Sämtliche Werke*, 22 Bdd., Zürich 1926-1948) zitiert, seine Briefe nach der Ausgabe von Carl Helbling (*Gesammelte Briefe*, 4 Bdd., Bern 1950–1954).

Einleitung

¹ Brecht: *Geschichten von Herrn Keuner*, *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt/M, 1967. S. 381.

² „Sei vernünftig, heißt, des Theologischen entkleidet: Beachte die Regeln ohne die das Ganze wie der Einzelne nicht leben kann, denke nicht bloß für den Augenblick. Die Vernunft kommt zu sich selbst, indem sie ihre eigene Absolutheit, Vernunft im emphatischen Sinn, negiert und sich als bloßes Instrument versteht“: Max Horkheimer im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Eclipse of Reason*, (*Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt/M 1967, S. 7). – Das Mißlingen und das Glücken der inneren Organisation von Kunstwerken kommuniziert mit den Nöten und Hoffnungen der äußeren gesellschaftlichen Organisation. So ist die Kunsttheorie Horkheimers der Vernunftkritik Dank schuldig. Denn immer mehr werden die gesellschaftlichen Organisationsformen, – das, was einmal als objektiver Geist galt –, zu beliebig verfügbaren Instrumenten der Naturbeherrschung in beliebig verfügbaren Händen. Auch Kunstwerke verfügen über ihr Material. Aber sie halten in ihrer Organisation das Nicht-Fungible, nicht beliebig Austauschbare fest. Sie sind Kritik der instrumentellen Vernunft, auch wenn sie diese Kritik nicht üben: in ihnen werden die organisatorischen und technischen Mittel der Naturbeherrschung, ohne dabei ihre Nützlichkeit, ihre Listigkeit, ja ihre angepaßte Instrumenten-Eleganz zu verlieren, zu mehr als Instrumenten bloßer Naturbeherrschung. – Besonders der dritte Teil dieser Arbeit versucht, implizit von kritischen Thesen über instrumentelle Vernunft ausgehend, Züge dieses Mehr zu bestimmen.

³ Vgl. etwa Bölsche, „Naturwissenschaft und Poesie“, in: *Zeichen der Zeit*, hg. von Killy, Bd. 4, Frankfurt/M und Hamburg 1958, S. 41.

⁴ Herbert W. Reichert, *Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller*, Chapel Hill 1949, S. 49.

⁵ Kellers Werke werden nach der kritischen Ausgabe von Fränkel und Helbling (22 Bdd., Zürich 1926–1948) zitiert.

⁶ Bollinger, *Mensch und Landschaft*, Diss. Zürich 1961, S. 71.

⁷ L.c. S. 80.

⁸ Bollinger, l.c., S. 32.

⁹ Benjamin, „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“, *Angelus Novus*, *Ausgewählte Schriften II*, Frankfurt/M 1966, S. 387.

¹⁰ Kaiser, *Literatursoziologische Studie zu Gottfried Kellers Dichtung*, Bonn 1965, S. 47.

¹¹ Wissenssoziologie, etwa in ihrer Mannheimschen Ausprägung, stellt durch partikulare Interessen gebundenes Bewußtsein den Tatsachen des sozialen Seins gegenüber. Sie beschreibt das „standortgebundene“ Denken mit dem „Gestus der harmlosen Skepsis. Sie stellt ... alles in Frage und greift nichts an“ (Adorno, „Das Bewußtsein der Wissenssoziologie“, in: *Prismen*, München 1963, S. 27). Sie begibt sich der Möglichkeit, gesellschaftliches Sein selbst als Falsches kritisieren zu können. Diese Kritik aber ist der Sinn des historisch-materialistischen Grundsatzes von der Bestimmung des Bewußtseins durchs gesellschaftliche Sein, ist vor allem der Sinn der ideologie-kritischen Intention von Marx vierter Feuerbachthese: „daß die weltliche Grundlage sich von sich selbst abhebt und sich ein selbständiges Reich in den Wolken fixiert, ist nur aus der Selbstzerrissenheit und sich Selbstwidersprechen dieser weltlichen Grundlage zu erklären“ (*Die deutsche Ideologie, Die Frühschriften*, hg. von Landshut, Stuttgart 1953, S. 340). So schließt die historisch-materialistische „These vom Primat des Seins übers Bewußtsein ... die methodische Forderung ein, Begriffe nicht nach dem Maßstab denkpraktisch-zweckmäßiger Merkmaleinheiten zu bilden“ – dies geschieht beim bloßen „Zuordnen“ – „sondern in ihrer Bildung und Bewegung die Bewegungstendenzen der Wirklichkeit auszudrücken“ (Adorno, *Das Bewußtsein der Wissenssoziologie*, S. 34). – Bis zur Zeit der Französischen Revolution waren die Kräfte allgemeiner

gesellschaftlicher Emanzipation in denen der sich emanzipierenden gesellschaftlichen Klasse des Bürgertums konzentriert. Im selben Maße enthalten die Ideale der Französischen Revolution über das hinaus, was an ihnen Ausdruck kapitalistischer Wirtschaftsrationaltät ist, utopische Momente. Ideologie, falsches Bewußtsein wurden diese Ideale erst, als das Utopische als einfach Erreichtes, das Begonnene als voll Verwirklichtes sich darstellte, als sie in den Dienst der Verschleierung des falschen gesellschaftlichen Seins gestellt wurden. Das gibt der Ideologiekritik das Recht, die Ideologien an der Wirklichkeit zu messen: indem sie die Wirklichkeit an dem mißt, was in den Ideologien intendiert war. „Unwahr werden eigentliche Ideologien erst durch ihr Verhältnis zur bestehenden Wirklichkeit. Sie können ‚an sich‘ wahr sein, so wie die Ideen Freiheit, Menschlichkeit, Gerechtigkeit es sind, aber sie gebärden sich als wären sie bereits realisiert.“ (*Soziologische Exkurse*, hg. von Adorno, Frankfurt 1965, S. 175).– Die Erwartung von natürlicher Harmonie, die These von der Naturvernunft ist in diesem Sinne Ideologie. In ihr durchdrangen sich die Forderung nach einem vernünftigen Verhältnis der Gesellschaft zur Natur (zur Glückserwartung des Lebendigen) mit umfangreichen theoretischen Anstrengungen zum Beweis, daß ein solches Verhältnis bereits möglich, durch die Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft garantiert sei. Die stereotypen Formeln der Natürlichkeitsideologie heutiger Reklame aber sind „ideologisch“ bloß noch im Sinne des Sand-in-die-Augen-Streuens: „Demgemäß ist auch Ideologiekritik, als Konfrontation der Ideologie mit ihrer eigener Wahrheit, nur soweit möglich, wie jene ein rationales Element enthält, an dem die Kritik sich abarbeiten kann. Das gilt für Ideen wie die des Liberalismus, der Identität von Geist und Wirklichem, des Individuums. Wer jedoch etwa die sogenannte Ideologie des Nationalsozialismus ebenso kritisieren wollte, verfiere der ohnmächtigen Naivität. ... Wo die Ideologien durch den Ukas der approbierten Weltanschauung ersetzt werden, ist in der Tat die Ideologiekritik zu ersetzen durch die Analyse des *cui bono*“ (*Soziologische Exkurse*, S. 169).

¹² Alfred Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*, Frankfurt/M 1962, S. 19.

¹³ So extrem bei Lukács: „Natur ist eine gesellschaftliche Kategorie. D.h. was auf einer bestimmten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung als Natur gilt, wie die Beziehung dieser Natur zum Menschen beschaffen ist und in welcher Form seine Auseinandersetzung mit ihr stattfindet, also was die Natur der Form und dem Inhalt, dem Umfang und der Gegenständigkeit nach zu bedeuten hat, ist stets gesellschaftlich bedingt.“ (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin 1923, S. 240). Das Recht des Marxschen und des Engelschen Naturbegriffs, – auf den letzteren vor allem zielt Lukács’ Polemik ab –, gegen den Naturbegriff Lukács’ hat Alfred Schmidt herausgestellt: Marx’ „Begriff von Natur ist ‚dogmatisch‘ genug, um alles was bei Marx Mystizismus oder Ideologie heißt, aus der theoretischen Konstruktion auszuschließen; er ist zugleich undogmatisch und weitherzig genug gefaßt, um zu vermeiden, daß Natur nun ihrerseits eine metaphysische Weihe erhält oder gar zu einem letzten ontologischen Prinzip erstarrt“ (l.c., S. 21).

¹⁴ Alfred Schmidt, l.c., S. 20.

¹⁵ Vgl. das Schlußkapitel von Alfred Schmidts Darstellung, *Zur Utopie des Verhältnisses von Mensch und Natur*, l.c., S. 108–141.

¹⁶ Alfred Schmidt, l.c., S. 90 f.

¹⁷ Vgl. Lange, *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Bd. 1, hg. von Ellissen, Leipzig 1905: „Da aber in der Welt alles gleich notwendig ist, so kann es auch in der Natur nirgendwo einen Unterschied zwischen Ordnung und Unterordnung geben. Beide Begriffe gehören unserem Verstande an; es entspricht ihnen, wie allen metaphysischen Begriffen, nichts außer uns“ S. 485.

¹⁸ „Wer dem Bann der Ursprungsphilosophie den Gehorsam verweigert, hat seit der Vorrede der Hegelschen Phänomenologie mit der Vermitteltheit des Alten auch die des Neuen erkannt und es als je schon in der älteren Form enthalten bestimmt, als die Nichtidentität seiner Identität. Dialektik ist der Versuch, das Neue des Alten zu sehen anstatt einzig das Alte des Neuen.“ (Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, Stuttgart 1956, S. 47).

¹⁹ Zur Kritik des Positivismus und seines Umschlagens in intuitionistische Metaphysik schreibt Horkheimer: „Daß wir nicht alles wissen, heißt ganz und gar nicht, daß das, was wir wissen, das Unwesentliche sei. Diese Fehltritte, durch die der Positivismus bewußt seinen Frieden mit dem Aberglauben und seinen Unfrieden mit dem Materialismus gemacht hat, lassen Bergsons Erniedrigung des theoretischen Denkens und die Entstehung der modernen intuitionistischen Metaphysik als Folge der positivistischen Philosophie erscheinen. Der Positivismus ist in Wirklichkeit der Intuitionsmetaphysik viel verwandter als dem Materialismus, mit dem ihn diese fälschlicherweise zusammenzubringen pflegt. Wenn auch seit der Jahrhundertwende der Positivismus gegenüber der herrschenden Metaphysik als nicht ‚konkret‘, in Wirklichkeit nicht spiritualistisch genug erscheint, handelt es sich doch bei beiden um zwei verschiedene Phasen, einer die natürliche Erkenntnis entwertenden, abstrakte begriffliche Strukturen hypostasierenden Philosophie“ („Materialismus und Metaphysik“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, II, H.1 Leipzig 1933, S. 28).

²⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 3. Aufl. Berlin 1799, § 27, S. 97. (Hg. von Vorländer).

²¹ l.c., § 28, S. 102.

- ²² Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt/M 1963, S. 23.
- ²³ Ratzel, *Über Naturschilderung*, 2. Aufl. München und Berlin 1906, S. 176 f.
- ²⁴ Kant, I.c., S. 104.
- ²⁵ Vgl. Michel, „Die Mulde“, in: *Zeugnisse, Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag*, hg. von Horkheimer, Frankfurt/M 1963, S. 193.
- ²⁶ Habermas, „Dialektischer Idealismus im Übergang zum Materialismus – Geschichtsphilosophische Folgerungen aus Schellings Idee einer Contraction Gottes“ in: *Theorie und Praxis*, Neuwied und Berlin 1963, S. 108–161.
- ²⁷ Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 385.
- ²⁸ Lukács, „Gottfried Keller“, in: *Die Grablegung des alten Deutschland*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 35.
- ²⁹ Bloch, „Über Naturbilder seit Ausgang des 19. Jahrhunderts“ (1927), *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M: „Der Lebensjubiläum holte aus dem Bölsche-Haeckel-Materialismus des *fin de siècle* Befreiung des Fleisches vom Geist, eine Kindschaft der ‚Natur‘, die ... den absolut wertfremden Kausalnexus heroisch bejahte ...; sie machte die Welt aus Druck und Stoß und sonst nichts; zu einer Art von organoidem Buchschmuck, ungeachtet ihrer durchgängigen Mechanik. Das Leben war zwar nur ein Spiel von Kohlenstoffverbindungen, doch es phosphoreszierte wie Sumpf und leuchtete ans schmale Land gehend – mit Sonne im Herzen, neuheidnisch, oft hurrapantheistisch.“ S. 453.

(A) Topik der schönen und der schrecklichen Natur

- ³⁰ Arno Schmidt, *Die Ritter vom Geist*, Karlsruhe 1965, S. 57-89.
- ³¹ Michel, „Die Mulde“, S. 191 f.
- ³² Philipp, *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, Göttingen 1957. Ferner: hg. und eingeleitet von Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung* (Textsammlung), Bremen 1963.
- ³³ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. LXVII.
- ³⁴ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*: „Immer wieder notiert die Geschichte der Naturwissenschaft erstaunt ‚religiöse Rückfälle‘ bei Heroen des Fortschritts und der Aufklärung wie etwa Newton, ohne zu bemerken, daß hier der geistliche Impuls die Forschung trägt.“ S. LIX
- ³⁵ Dazu Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt/M, 1965. Die kopernikanische Wende ist nicht als naturwissenschaftliche Entdeckung geschichtliches Ereignis geworden, sondern als Metapher. Die Umkehrung des Kosmos drückt die Wandlung des menschlichen Selbstverständnisses im Ganzen der Natur aus: der anthropozentrisch-final eingerichtete Kosmos weicht dem System menschlicher Zwecke: „Die Relevanz des Kopernikanismus für das Selbstverständnis der Neuzeit beruht zweifellos auf der metaphorischen Deutung der theoretischen Leistung. Aber ebenso zweifelsfrei ist diese Art der Wirkung eine kopernikanische Inkongruenz. Es war Kopernikus leicht gewesen, die kosmische Mittelpunktstellung des Menschen preiszugeben, weil er gerade durch diese Preisgabe das Selbstbewußtsein der menschlichen Vernunft unabhängig von allen Orientierungen zu machen glaubte; so hatte er die zwar anschauliche, aber ganz unspezifische Bestätigung des Menschen durch seine äußere Stellung in der Welt ersetzt durch die unanschauliche, aber reelle Ausweisung durch seine theoretische Leistung. Kopernikus hatte zwar ausdrücklich festgehalten an der Formel, daß die Welt für den Menschen geschaffen sei; aber er hatte für diese metaphysische Zusicherung die reale Bestätigung anstelle der symbolisch-metaphorischen treten lassen wollen. Der Rückfall in die Metaphorik, am deutlichsten und sachlich höchst aufschlußreich in Nietzsches Nihilismus-Genealogie, beruht wieder und immer noch auf der verschwiegenen, aber umso wirksameren Voraussetzung, daß die Natur dem Menschen eine Aussage über seine Stellung in der Welt bereithalte, die sein Selbstbewußtsein stützen könne, ohne aus diesem hervorzugehen.“ S. 162 f.
- ³⁶ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. XXVII.
- ³⁷ Sprachtheoretisch drückt sich dieser Nominalismus als Auseinandertreten von Laut und Schrift aus, – von kreatürlichem Ausdruck und erstarrter „Bedeutung“, die je schon um die Vergänglichkeit der Ausdrucksgebärde, die Todverfallenheit der Kreatur weiß. Jakob Böhme hat versucht, diesen Dualismus durch die Lehre einer „sensualistischen“ oder Natur-Sprache zu überbrücken. Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. von Tiedemann, Frankfurt/M 1963, S. 226 ff.
- ³⁸ Blumenberg: „Die kopernikanische Weltformel verlor ihre Vollziehbarkeit und Funktion; sie erwies sich als eine metaphysische Episode des Übergangs, wenn die Welt ohnehin die Fassungskraft des Menschen überstieg, kam es nur darauf an, ein rationales Leitgefüge für die Orientierung in Medium der Tatsachen zu finden. Teleologie, Anthropozentrik wurden in dieser Situation zu gefährlichen Illusionen, zu falschen Beruhigungen. Die Unabhängigkeit der rationalen Konstruktion, des Systems, von der realen Weltstruktur hat Descartes gerade mit

Bezug auf den Konflikt der großen astronomischen Entwürfe behauptet und damit begründet, daß der Mensch sich nicht Teilhaberschaft an den Plänen Gottes anmaßen dürfe.“ L.c., S. 96 f.

³⁹ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. LXI.

⁴⁰ Philipp, *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, S. 71. (Philipp zitiert den englischen Physikotheologen M. Hale.)

⁴¹ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. LXIV f. (!) im zitierten Text.

⁴² Kellers „Schreibart wohnt etwas Heraldisches bei. Sie setzt die Worte oft mit so barockem Trotz zusammen, wie ein Wappen die Hälften der Dinge. In einem Altersbriefe, der für ein besticktes Kissen dankt, heißt es: „Ich kann die Mühe fast nicht verantworten, welche Ihre kunstreichen Hände sich genommen haben, diesen zwei Initialen eine so schöne Stätte zu bereiten, wahrscheinlich im Hinblick darauf, daß sie nicht lange mehr zusammenhalten werden.““ (an Lydia Escher, 30. 12. 1885, *Briefe* II, S. 443), Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 395. Eine Theorie der Kellerschen-Allegorese wird im dritten Teil der Arbeit versucht, vgl. S. 271 d. A.

⁴³ Vgl. S. 49 d. A.

⁴⁴ IX, 16; IX, 175; IX, 194; IX, 199; IX, 238; X, 96; X, 138. Am Schluß der Novelle „Ursula“ wird der Tod des Reformators auf dem Schlachtfeld erzählt: „Die sinkende Sonne glänzte ihm in das noch feste und friedliche Antlitz; sie schien ihm zu bezeugen, daß er schließlich nun doch recht getan und sein Amt als ein Held verwaltet habe. Wie die große goldene Welthostie des gereinigten Abendmahls schwebte das Gestirn einen letzten Augenblick über der Erde und lockte das Auge des darniederliegenden Mannes in den Himmel hinüber.“ (X, 177).

⁴⁵ Lavaters Physiognomische Fragmente erschienen 1875-78. – Im Göttinger Taschenkalender auf das Jahr 1778 spricht Lichtenberg von einer „Raserei für Physiognomik“ die in Vorjahr ausgebrochen sei; vgl. Lichtenberg, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Reichel, Leipzig 1879, S. 387.

⁴⁶ Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* (1806), hg. von Dittrich, Leipzig 1959. – Gegen die quantifizierende Naturwissenschaft, die die Phänomene unter äußerliche Gattungsmerkmale subsumiert und so ihre Individualität vernichtet, soll in den „Ideen“ eine qualitative Naturwissenschaft reaktiviert oder neu geschaffen werden, in der die individuelle Erscheinung erhalten bleibt. Vorbild ist die Goethesche Morphologie. Kein logisch-genealogisches System der Klassifizierung, das sich an den Organen zur Reproduktion der Art, sondern ein phänomenologisches, dem Phänotyp des Individuums gerecht werdendes, soll geschaffen werden: es muß sich an den Organen zur Reproduktion des Individuums (Blättern statt Blüten) ausrichten.

⁴⁷ In einer Testaceo-(=Muschel)-Theologie von 1744 heißt es: „Gewiß wird die Allmacht GOTTES auf den Schalen der steinschaligen Tierlein mit lebendigen Farben abgemalt. ... Erwäge, daß die Schönheit aller Geschöpfe nur ein Fünkeln gegen das unermeßliche Licht der Schönheit GOTTES ist, ein trüber Nebel gegen die Klarheit seiner wesenhaften Lieblichkeit. Gefällt dir trotzdem das holde Schmeicheln ihrer Schönheit. so lenke doch viel mehr deine Liebe auf ihren Meister.“ Eine der physischen entsprechende Schönheit wird als „innere“ nur moralisch postuliert: „siehe dahin, daß deine Schönheit des Leibes mit der inneren Schönheit der Seele vermählt sei. Diese innerliche Schönheit wird dir nicht wie die äußerliche den Schnecken angeboren, denn durch den schändlichen Sündenfall bist du derselben gänzlich beraubt worden.“ Fr. Chr. Lesser, zitiert nach Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 90 ff.

⁴⁸ Lavater in den *Physiognomischen Fragmenten*: „Siehe da, seinen Körper, die aufgerichtete, schöne erhabene Gestalt! Nur Hülle und Bild der Seele! Schleier und Werkzeug der abgebildeten Gottheit! wie spricht sie von diesem Antlitz in tausend Sprachen herunter! Offenbart sich mit tausend Winken, Regungen und Trieben nicht darin, wie in einem Zauberspiegel, die gegenwärtige aber verborgene Gottheit? So ein unnennbar Himmlisches im menschlichen Auge, das Zusammengesetzte aller Züge und Mienen! So zeichnet sich die unanschauliche Sonne im kleinen trüben Wassertropfen! Die Gottheit in eine grobe Erdgestalt verschattet! Gottheit, wie kräftig und freundlich hast du dich im Menschen offenbart!“ Zit. Nach Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 192.

⁴⁹ Zit. nach Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 198.

⁵⁰ Zit. nach Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 198.

⁵¹ Benjamin, „Haschisch in Marseille“, *Illuminationen (Ausgewählte Schriften 1)* hg. von Unseld, Frankfurt/M 1961, S. 346.

⁵² L.c., S. 347.

⁵³ Zit. nach Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 195.

⁵⁴ In der Novelle „Ursula“, vgl. X, 105 f.

⁵⁵ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. XLIV. – „Zeit ohne Zeit“ stammt aus einem 1642 vom evangelisch-lutherischen Prediger Johann Rist gedichteten Kirchenlied:

O Ewigkeit, du Donnerwort,
o Schwert, das durch die Seele bohrt,
o Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
ich weiß vor großer Traurigkeit
nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocknes Herz erbebt,
dass mir die Zung am Gaumen klebt.

- ⁵⁶ Mason, *Geschichte der Naturwissenschaft in der Entwicklung ihrer Denkweisen*, Stuttgart 1961, S. 406.
- ⁵⁷ Lavater: *Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Herrn Joh. Georg Zimmermann*, 1773. Eilfter Brief, „Von der Vollkommenheit des himmlischen Körpers“: „In der Sonne sind wir die schönsten Bürger der Sonne und in den Planeten die vollkommensten und schönsten Bürger der Planeten. Itzt breiten wir uns aus, daß ganze Sonnensysteme kaum bemerkte Stäubchen in unseren Augen sind; itzt ziehen wir uns zusammen, daß die Elemente der Körper Welten für uns werden. Bald durchwandeln wir Welten an Welten wie ein Lichtstrahl neben Sonnenstäubchen; und bald besuchen wir die Einwohner eines Samenkorns und ruhen unter den Schatten seiner Bäume.“ (S. 87) ... „Zu den wesentlichen Eigenschaften unseres künftigen himmlischen Körpers rechne ich ferner die Beweglichkeit und Schnelligkeit. Wie unendlich weit wird er das schnellste Sonnenlicht hinter sich zurück lassen. ... Aber in einem Augenblick durchleitet der Engel, und der Engelgleiche Christ im zukünftigen Leben eine Weite, wogegen die Entfernung des Sirius von dem Mittelpunkt der Erde ein Punkt ist.“ ... „Unser Leib wird dem Leibe Christi gleichförmig seyn. Welche Vollkommenheit! Welche Aussicht!“ (S. 90 f.)
- ⁵⁸ Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. 182.
- ⁵⁹ L.c., S. 172: „Betrachte dies göttliche seelenvolle Menschenantlitz! Mannigfaltigkeit und Einheit! Einheit und Mannigfaltigkeit! Der Gedanke dieser Stirn, Blick des Auges Hauch des Mundes, Miene der Wange! Wie alles spricht und zusammenfließt! Einklang! Alle Farben in einem Strahl der Sonne! Gemälde des sanftesten, unermesslichsten Inhaltes!“
- ⁶⁰ Im Abschnitt über beobachtende Vernunft in der *Phänomenologie des Geistes* hat Hegel die Abstraktheit der Physiognomik behandelt: er zeigt, daß in ihr Aufklärung regrediert, auf den Stand der Astrologie und Chirromantie, wo nur „Äußeres auf Äußeres, irgend etwas auf ein ihm Fremdes bezogen“ wird: „Diese Konstellation bei der Geburt, und wenn dies Äußere näher auf den Leib selbst gerückt wird, diese Züge der Hand sind äußere Momente für das lange oder kurze Leben und das Schicksal des einzelnen Menschen überhaupt. Als Äußerlichkeiten verhalten sie sich gleichgültig zueinander und haben nicht die Notwendigkeit füreinander, welche in der Beziehung eines Äußeren und Inneren liegen soll.“ *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hoffmeister, 6. Aufl. 1952 Hamburg, S. 230 f.
- ⁶¹ Lichtenberg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen, zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, Gesammelte Werke*, Bd. 2, hg. von Grenzmann, Frankfurt/M 1949.
- ⁶² Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 61.
- ⁶³ Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 58.
- ⁶⁴ Nicolaus Hartsoecker, zitiert nach Philipp, *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, S. 209.
- ⁶⁵ Der romantische Physiker Johann Wilhelm Ritter, als Herausgeber fingierender Autor der *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 2 Bdd., Heidelberg 1810, schreibt in Lichtenbergs Sinn über Dechiffrierung: „Ein Zickzack, wie der Blitz, ist jeder Körper in seinem Innern, wie in den Gebirgen, ruhen auch hier gar viele Regionen, Lager, übereinander, und von verschiedener Mächtigkeit. Daß es gleichsam die steckengebliebene Mannigfaltigkeit, die nicht zur Evolution kam, sey, weiß ich recht gut, – (Das Evolvirteste hat die mindesten Regionen –), aber welcher Herkules gehört dazu, aus dem Evolvirten das Evolvable zu dechiffrieren, und wie muß man das Evolvirte selbst dazu kennen! *Fragmente I*, S. 111, (Nr. 172).
- ⁶⁶ Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 59. – Angespielt ist auf Leibniz’ Erwiderung an Bayle von 1702.
- ⁶⁷ Vgl. S. 99 d. A.
- ⁶⁸ Zum Topos „Buch der Natur“ vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- ⁶⁹ Michel, „Die Mulde“, S. 205 f.
- ⁷⁰ Hegel in der Vorrede *Phänomenologie des Geistes*, 6. Aufl. 1952 Hamburg, S. 43 f.
- ⁷¹ „Sollten die Körper und Figuren die Substanzen – die Kräfte, die Verba – und die Naturlehre Dechiffrierkunst sein?“ Novalis, *Fragmente*, hg. von Kamnitzer, Dresden 1929, S. 197, (Nr. 448).

- ⁷² Johann Wilhelm Ritter, *Beyträge zur näheren Kenntniß des Galvanismus*, 2 Bdd., Jena 1800–1802. Dieses Werk ist ein Dokument für wenig beachtete Aspekte des romantischen Naturverhältnisses: die Verbindung von strenger Empirie und Spekulation. Ritter beschreibt mit der Kälte des Ingenieurs die vivisektorisches, das Objekt „auf die Folter spannenden“ Versuchsanordnungen, die nach allen Regeln empirischer Methodenreflexion und analytischer Kunst erfolgen. – Das Urteil, das Alexander von Humboldt dem naturwissenschaftlichen Positivismus des 19. Jahrhunderts in den Mund legte, trifft die romantische Naturwissenschaft nicht: „Es ist eine bejammerungswürdige Epoche gewesen, in der Deutschland hinter Frankreich und England tief herabgesunken ist. Eine Chemie bei der man sich die Hände nicht naß machte ...“ (Briefe an Varnhagen von Ense, 1827–58, hg. von Assing, Leipzig 1860; vom 27. 10. 1834, S. 23), Geisteswissenschaftliche Geschichtsschreiber der Naturwissenschaft weisen darauf hin, daß die großen Chemiker und Physiker des 19. Jahrhunderts in der romantischen Schule Anregung erhielten, spekulativen Antreiben zur Empirie folgten. Vgl. Böhm, *Die Naturwissenschaftler und ihre Philosophie*, Wien 1961, besonders S. 232–266.
- ⁷³ Vgl. Ritter, *Fragmente aus den Nachlasse eines jungen Physikers*, 2. Bd., S. 227 ff.
- ⁷⁴ Von Humboldt, *Ansichten der Natur*, Bd. 1, 3. Aufl. Tübingen 1849, S. 252.
- ⁷⁵ Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 1, Leipzig 1865, S. 182.
- ⁷⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 70, S. 316. – In Goethes Exemplar der *Kritik der Urteilskraft* sind diese Sätze unterstrichen; vgl. Vorländers Einleitung, Hamburg 1963, S. XXVIII.
- ⁷⁷ Michel, „Die Mulde“, S. 205 f.
- ⁷⁸ Herbert Lehmann, „Die Physiognomie der Landschaft“ in: *Studium Generale*, 3 Jg. 1950, S. 191.
- ⁷⁹ Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, Halle 1932, S. 2.
- ⁸⁰ Guardini, *Form und Sinn der Landschaft in der Dichtung Hölderlins*, Stuttgart und Tübingen 1946, S. 12.
- ⁸¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 230.
- ⁸² Hegel, l.c.
- ⁸³ Vgl. S. 50 d. A.
- ⁸⁴ „Daher ist in jeder Organisation etwas symbolisches, und jede Pflanze sozusagen der verschlungene Zug der Seele“, *Abhandlung zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* (1796), Schelling, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 385, nach der Originalausgabe in neuer Anordnung, hg. von Schröter, München 1927.
- ⁸⁵ Hegel, *Ästhetik*, hg. von Bassenge, Bd. 1, Berlin (DDR) und Weimar 1955, S. 13 f.
- ⁸⁶ Vgl. Andreas Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild*, Stuttgart 1955, S. 76 ff.
- ⁸⁷ Michel, „Die Mulde“, S. 197.
- ⁸⁸ Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, S. 1–7.
- ⁸⁹ „C'est une chose bien singulière que mon imagination ne se monte jamais plus agréablement que quand mon état est moins agréable, et qu'au contraire elle est moins riante lorsque tout rit autour de moi. Ma mauvaise tête ne peut s'assujétir aux choses. Elle ne sauroit embellir, elle veut créer. Les objets réels s'y peignent tout au plus tels qu'ils sont; elle ne sait parer que les objets imaginaires. Si je veux décrire un beau paysage il faut que je sois dans des murs, et j'ai dit cent fois que si jamais j'étois mis à la Bastille, j'y ferois le tableau de la liberté.“ Rousseau, *Les Confessions*, Livre quatrième, *Oeuvres Complètes* (3 Vol.), ed. p. Gagnebin, Paris 1959.
- ⁹⁰ Herbert Lehmann, l.c., S. 189. – Von solchen „Elementen des Schönen“ in der Natur, die ihr „Können“, ihre Fähigkeit zur eleganten Lösung von Aufgaben beweisen, zählt Ratzel auf: „Die Bogenlinie / Vereinigung und Gruppierung / Wiederholung / Der Rhythmus in der Landschaft / Die Symmetrie / Der Rahmen / Nahsicht und Fernsicht. Vordergrund und Hintergrund / Der Reichtum / Die Fülle. Das Entfalten / Die Mannigfaltigkeit in der Einheit. Ruhepunkte / etc., *Über Naturschilderung*, S. VI.
- ⁹¹ Wie sehr vergessen wurde, daß es einmal etwas wie Angst vor einer übermächtigen Natur und theologische Bewältigung dieser Angst gab, zeigt die strenge Miene, mit der Ratzel Naturtheologisches als pure Kuriosität präsentiert: „In demselben 17. Jahrhundert, dem der Brocken ein fabelhafter Berg von Eis und Schnee war, sah Abraham Frenzel ... in der Gestalt der Berge hebräische Buchstaben, als die der Schöpfer sie auf den Boden hingeschrieben“. *Über Naturschilderung*, S. 55.
- ⁹² Herbert Lehmann, S. 189 f. Ebenso verwendet Bölsche die Schriftmetapher: in Erfüllung seines Programms, d.h. ... „indem er einerseits die hohen Güter der Poesie wahrt, ... andererseits die veraltete Grundanschauung in geschicktem Umtausch durch neue, der exakten Wissenschaft entsprechende“ ersetzt (*Naturwissenschaft und Poesie*, l.c., S. 40). So schreibt er über Versteinerungen: „Und wenn eine späte, noch so späte Hand die harten klingenden Seiten des großen Steinbruchs wieder auseinander spaltet, ... so werden diese uralten Tiere selber noch darin liegen wie die eingesetzten Holzschnitte einer kostbaren alten Bilderchronik, die uns die Natur

- illustriert hat ... mit dem die Naturkunst hier schon – vor soviel Jahrmillionen eigene Jura-Lithographie getrieben.“ *Das Leben der Urwelt*, 18. Aufl. Leipzig 1934, S. 143.
- ⁹³ Schelling, *Sämtliche Werke* Bd. 1, S. 386.
- ⁹⁴ Simmel, „Philosophie der Landschaft“, in: *Die Götterkammer*, 1. Jg., 1912/13: „Landschaft entsteht, indem ein auf den Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen in einer besonderen Art von Einheit zusammengefaßt wird, einer andern als zu der der kausal denkende Gelehrte, der religiös empfindende Naturarbeter, der teleologisch gerichtete Ackerbauer oder Stratege eben dieses Blickfeld umgreift. Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das, was man die ‚Stimmung‘ nennt.“ S. 635.
- ⁹⁵ Herbert Lehmann, l.c., S. 187 f. – Lehmann bezieht sich auf die Passage über Landschaftsmalerei in A.W. Schlegels *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, 1. Teil (1801–1802), *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, in Neudrucken hg. von Seuffert, Bd. 17, Heilbronn 1884, S. 203 ff.
- ⁹⁶ Herbert Lehmann, l.c.
- ⁹⁷ Vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 351.
- ⁹⁸ Marx, *Nationalökonomie und Philosophie, Die Frühschriften*, S. 243.
- ⁹⁹ Curtius, l.c., S. 351.
- ¹⁰⁰ Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939, S. 150.
- ¹⁰¹ L.c., S. 156.
- ¹⁰² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 558.
- ¹⁰³ Sperrung: R.W.
- ¹⁰⁴ Vgl. Furst, ‘The Structure of *L’Éducation Sentimentale* and *Der Grüne Heinrich*’, *PMLA* 56 (1941), S. 244–260.
- ¹⁰⁵ Benjamin, ‘Gottfried Keller’, S. 384.
- ¹⁰⁶ Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, S. 163. Das Keller-Zitat: VIII, 346.
- ¹⁰⁷ L.c., S. 157.
- ¹⁰⁸ VI, 8 f.; in Klammern die Wörter der ersten Fassung, die Keller in der zweiten strich: XIX, 32.
- ¹⁰⁹ Vgl. das Kapitel „Vom freien Willen“.
- ¹¹⁰ Michel, „Die Mulde“, S. 191.
- ¹¹¹ Michel, l.c., S. 195.
- ¹¹² Michel, l.c., S. 184.
- ¹¹³ Chrysippos; zit. nach Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, Frankfurt/M 1961, S. 27.
- ¹¹⁴ Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, S. 29.
- ¹¹⁵ Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, S. 29. – Einen Katalog solcher Berufungsformeln gibt Carl L. Becker, *The Heavenly City of the eighteenth-century Philosophers*, 28th printing New Haven and London 1966: “Aristotle justified slavery on the ground that it was in accord with nature (Politics, V/VI). The stoic Emperor, Marcus Aurelius, understood that ‘nothing is evil which is according to Nature’ (Medit. II,17). Roman jurists endeavored to reconcile positive law with the law of nature and right reason. Thomas Aquinas knew that the ‘participation of the eternal law in the rational creature is called the natural law’ (*Summa Theolog.* II, XCI, art.2). According to Calvin, ‘Natural equity ... demands that princes be armed ... to defend the subjects committed to their care whenever they are hostilely assailed’ (Instit. IV, 20). ... Hobbes defended, and Locke refuted the doctrine of despotic power on the same high ground. Montaigne, who welcomed and relished every idea that ever was, felt it not reasonable that ‘art should gain the pre-eminence of our great and powerful mother nature’ (*Essays I*, 30). ... Pascal was familiar enough with nature and all her ways to pronounce a final judgment. ‘But what is nature? Why is custom not natural? I much fear that this nature is itself only a first custom, as custom is second nature’ (*Pensées I,42*).” S. 53 f.
- ¹¹⁶ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 184 .
- ¹¹⁷ Blumenberg, l.c., S. 156 (über siderisch-tellurischen Dualismus); S. 52–80 (über Teleologie); S. 7–40 (über begleitende Kausalität und die selbstbewegte Natur).
- ¹¹⁸ Newton in den *Principia*: “These Principles I consider not as occult Qualities, supposed to result from the specific Forms of Things, but as General laws of Nature, by which the Things themselves are form’d.” Zit. nach C. L. Becker, l.c., S. 57. Über die egalisierenden Aspekte der neuen Naturwissenschaft, – Demonstrierbarkeit, Wiederholbarkeit, einfache Mittel – , vergleiche l.c. S. 58 ff.

- ¹¹⁹ Habermas, „Naturrecht und Revolution“ in: *Theorie und Praxis*, Neuwied und Berlin 1963: „Die Bill of Rights selbst galt als Bekräftigung alter Rechte und Freiheiten; das Erscheinen Wilhelms und die Flucht Jakobs mochten hingegen den Zeitgenossen als Ereignisse von der Größe und Unabwendbarkeit eines astronomisch begründeten Geschicks erscheinen, so daß s i e mit den Revolutionen der Gestirne gerade deshalb in Zusammenhang gebracht wurden. Sie wurden also nicht als eigentliche politische Akte den Handelnden selbst zugerechnet; der objektiv gerichtete Begriff von Revolution kannte keine Revolutionäre. In der denkwürdigen Polemik des Edmund Burke gegen die Französische Revolution findet eine Unterscheidung ihr Echo, die 1689 noch selbstverständlich gewesen war: die Glorious Revolution bezieht ihren Sinn als eine Art naturgeschichtliche Umwälzung ohne menschliche Willkür und Gewalt gerade aus dem definitiven Gegensatz zu Great Rebellion des Königsmordes und des Bürgerkrieges vorangegangener Jahrzehnte.“ S. 53.
- ¹²⁰ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 3. Teil, 11. Buch, Hamburger Ausg., Bd. 9., Hamburg 1959, S. 490 f.
- ¹²¹ Vgl. C. L. Becker, l.c., S. 67.
- ¹²² Vgl. C. L. Becker. l.c., S. 87.
- ¹²³ Michel, „Die Mulde“, S. 190.
- ¹²⁴ Michelet, *Geschichte der Französischen Revolution*. hg. von Kircheisen, Bd. 2., Wien, Hamburg, Zürich o.J. (1930), S. 356.
- ¹²⁵ Michelet, l.c., S. 357. – Die „doppelte“ Natur in einem „gedoppelten“ Begriff zu fassen – das Verhältnis von Gesellschaft und Natur dialektisch zu bestimmen – unternimmt erst der historische Materialismus: „Die Analyse der Beziehung zwischen Mensch und Natur blieb aber bei der Aufklärung in der Sphäre bloßer Abstraktion. Was bei ihrer Konkretion herausgekommen wäre, läßt sich von Marx aus rückwärts erschließen. Man wäre dann auf den Begriff der menschlichen Arbeit gestoßen als des Mittels der Aneignung, auf die Notwendigkeit der Arbeitsteilung und auf die mit ihr entstehende Klassengesellschaft. Damit wären die Gegensätze der bürgerlichen Gesellschaft zu einem Zeitpunkt ans Licht getreten, in dem das Bürgertum sich selbst absolut setzte und den Klassenbegriff, soweit es ihn konzipierte, lediglich als ein Moment der Vergangenheit ansah.“ (Löwenthal, „C.F. Meyers heroische Geschichtsauffassung“, *Ztschr. für Sozialforschung*, Jg. II, H.1, Leipzig 1933, S. 42.) – Die bewußtlos „gedoppelte“ Natur, der Mangel eines Begriffs von erster und zweiter Natur steht und fällt mit dem Mangel eines Bewußtseins von gesellschaftlich Neuen in der bürgerlichen Revolution: „...die Scheidung des Neuen vom Alten, der bürgerlichen Freiheiten von den ständischen Bindungen, der kapitalistischen Produktionsweise vom feudalen Produktionsverhältnis wurde damals von so mächtigen Triebkräften getragen, daß dieser Prozeß nicht als eine Krisis begriffen werden mußte. Einer kritischen Entscheidung der ungewissen ja zweideutigen Folgen schien es nicht zu bedürfen; nicht als Scheidung der ambivalenten Kräfte, als linearen Fortschritt verstanden Condorcet und seine Zeitgenossen die Geschichte, und konnten sie so verstehen. Den ersten von Voltaire, Lessing und Goethe registrierten Schock hatte dieses Bewußtsein durch ein Erdbeben, ein Ereignis der Natur, erlitten. Aber erst als solche Naturereignisse aus dem Boden der Gesellschaft selbst hervorbrachen, als die Wehen des Industriekapitalismus das Beben von Lissabon vergessen machten, also mit den Wirtschaftskrisen des 19. Jahrhunderts – tritt der subjektivierten Kritik die Krise als ein objektiver Zusammenhang, nun freilich aus der Geschichte wieder entgegen.“ (Habermas, „Zwischen Philosophie und Wissenschaft: Marxismus als Kritik“ in: *Theorie und Praxis*, Neuwied und Berlin 1963, S. 180.)
- ¹²⁶ Zitiert nach Michel, „Die Mulde“, S. 194.
- ¹²⁷ Michel, „Die Mulde“, S. 195.
- ¹²⁸ Zu den Zauberworten „Veredelung“ und „Entwicklung“, vgl. Sternberger, *Panorama*, I. Aufl. Hamburg 1955, S. 121 ff.
- ¹²⁹ Büchner, *Kraft und Stoff*, Leipzig 1902, S. 13.
- ¹³⁰ Alfred Schmidt, *Der Naturbegriff in der Lehre von Marx*, S. 39.
- ¹³¹ Ratzel, *Über Naturschilderung*, S. 38. Zum Vertikalismus Vgl. S. 37.
- ¹³² Von Haller, *Die Alpen, Gedichte*, hg. von Hirzel, Frauenfeld 1882, S. 34 f.
- ¹³³ Zu dieser Bedeutung vgl. Troll, „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung“, in: *Studium Generale*, 3. Jg. 1950: „Kartographisch verwandt fand ich ... (Landschaft) z.B. auf der Karte des Schweizer Naturforschers J.J. Scheuchzer ‚Die Landschaft Toggenburg‘, wo nördlich davon die ‚Alte Landschaft‘ eingezeichnet ist, was soviel bedeutet wie Fürstenland, ... also Landschaft im Sinne politischer Territorien wie auch schon bei Luther und seinen Zeitgenossen“. S. 164.
- ¹³⁴ Sperrung: R.W.
- ¹³⁵ Z.B. bei Haeckel, *Die Welträthsel*, Bonn 1903, S. 95.

- ¹³⁶ Zu den ältesten Personifikationen der „doppelten“ Natur gehört Chronos / Saturn, der Herrscher des Goldenen Zeitalters, der unzählige Kinder zeugt und verschlingt, der zugleich aber der gestürzte und geschändete Gott ist, zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt. Dazu Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: „Schon das Mittelalter hatte des saturnischen Anschauungskreises in mannigfachen Umbildungen sich bemächtigt. Der Monatsbeherrscher, ‚der griechische Zeitgott und der römische Saatendämon‘ sind zum Schnitter Tod mit seiner Sense geworden, die nun nicht mehr der Saat, sondern dem Menschengeschlecht gilt, so wie es nicht mehr der Jahresumlauf mit seiner Wiederkehr von Aussaat, Ernte, Winterbrache ist, der die Zeit beherrscht, sondern das unerbittliche Abrollen jedes Lebens zum Tode.“ S. 164 f.
- ¹³⁷ Vgl. das Hamletbild des Ferdinand Lys, V, 126. Der Schädel des Albertus Zwiehan wird in der zweiten Fassung zum Leitmotiv; eingefügt ist die Geschichte seiner Herkunft, V, 110–134; der grüne Heinrich versucht vergeblich den Schädel loszuwerden im Kapitel „Der wandernde Schädel“. In der ersten Fassung kommt das Motiv nur in einer Episode vor, Vgl. XVI, 18.
- ¹³⁸ Benjamin, „Gottfried Keller“: „Eine Spiegelwelt ist die Welt der Kellerschen Schriften – freilich auch darin, daß irgend etwas in ihr von Grund auf verkehrt, rechts und links darinnen vertauscht ist. Während das Tätige, Gewichtige in ihr scheinbar unangetastet seine Ordnung währt, wechselt das Männliche ins Weibliche, das Weibliche ins Männliche unmerklich hinüber. ... Wenn aber an vereinzelt Stellen der Werke selber dergleichen durchdringt, geschieht es vielsagend stets im Bilde des Weibes. Er sieht sich unter der Figur der Nixe zu, die in der Winternacht vergeblich an der Eisdecke tastet, welche sie einschließt“. S. 392 f.
- ¹³⁹ Fechner, *Büchlein vom Leben nach dem Tode*, Leipzig 1836. – Bergson, *Matière et mémoire*, 1896.
- ¹⁴⁰ Hering, „Über das Gedächtnis als eine allgemeine Function der organisierten Materie“, In: *Deutscher Geist, Ein Lesebuch aus Zwei Jahrhunderten*, Bd. 2, hg. von Loerke und Suhrkamp, 2. Aufl., Frankfurt/M 1953, S. 385.
- ¹⁴¹ Schopenhauer, *Über den Selbstmord, Sämtliche Werke*, Hauptbd. 4, hg. von Frischeisen-Köhler, Berlin o.J. (1921), S. 285.
- ¹⁴² Marx an Engels, 18.6.1862, *Briefe über ‚Das Kapital‘*, Berlin (DDR) 1954, S. 105.
- ¹⁴³ Beim Kostümfest der Züricher Künstlergesellschaft von 1886 wurden Szenen aus Kellers *Züricher Novellen* als „lebende Bilder“ gestellt. „Da war der junge Hadlaub zu sehen, wie er vor Fides kniet, die Teegesellschaft bei Salomon Geßner in Sihlwald ... und der Landvogt von Greifensee mit seinem Schätzekongress“ (Ackerknecht, *Gottfried Keller, Geschichte seines Lebens*, Konstanz o.J. (1961), S. 291.
- ¹⁴⁴ Vgl. Löwenthal, „C. F. Meyers heroische Geschichtsauffassung“, I.c. Die Skrupel, die Keller bei der Behandlung historischer Stoffe hatte, bestanden wohl zurecht. Eine der *Züricher Novellen*, ‚Ursula‘ handelt dämonisierend und zugleich geringschätzig von den Nachfahren der Bauernkriege, den versprengten Wiedertäufer: „Vom Greuel und Tiefsinn dieser Wege gibt Keller ... ein kräftig getriebenes Bild, sind auch Achse und Beleuchtung überraschend falsch bei so viel großer Intuition gelegt ...“ Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, Frankfurt/M, 1963, S. 98.
- ¹⁴⁵ Vgl. Goethes Aufsatz, „Über den Granit“, Hamburger Ausg. Bd. 11: „Jeder Weg in unbekannte Gebirge bestätigte die alte Erfahrung, daß das Höchste und das tiefste Granit sei, daß diese Steinart, die man nun näher kennen und von andern unterscheiden lernte, die Grundfeste unserer Erde sei, worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebirge hinaufgebildet. ... Hier ruhest du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, keine neuere Schicht, keine aufgehäuften zusammengeschwemmte Trümmer haben sich zwischen dich und den festen Boden der Urwelt gelegt, du gehst nicht wie in jenen fruchtbaren schönen Tälern über ein anhaltendes Grab, diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt und nichts Lebendiges verschlungen, sie sind vor allem Leben und über alles Leben. S. 254 f.
- ¹⁴⁶ Horkheimer, *Materialismus und Metaphysik*, S. 16.
- ¹⁴⁷ Benjamin im Brief an Horkheimer, 24. 12. 1936, *Briefe*, Bd. 2, hg. von Scholem und Adorno, Frankfurt/M 1966. S. 725.
- ¹⁴⁸ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe* Bd. 5, S.1351; Keller Zitat: VI, 105.
- ¹⁴⁹ Vgl. Keller Brief an Hettner, 15.10.1863, *Briefe I*, S. 380.
- ¹⁵⁰ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 945.
- ¹⁵¹ Vertreten in Adalbert Stifters „Condor“ wie in E.A. Poes „Maelström“.
- ¹⁵² Vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 744.

(B) Interpretation von Kellers *Sinngedicht*

- ¹⁵³ Keller, *Ausgewählte Gedichte*, hg., mit Vorwort und Anmerkungen von Muschg, Bern 1956, S. 19 f.

- ¹⁵⁴ Keller an Theodor Storm, 25.6.1878, Briefe III/1, S. 421.
- ¹⁵⁵ Wehrli, *Gottfried Kellers Verhältnis zum eigenen Schaffen*, Diss. Basel 1965, S. 12.
- ¹⁵⁶ Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, Leipzig und Berlin 1921, S. 106 f.
- ¹⁵⁷ Kramer, *The Cyclical Method of Composition in Gottfried Keller's "Sinngedicht"*, New York, 1939, S. 52.
- ¹⁵⁸ Petriconi, „*La Sopha*“ von Crébillon d .J. und Gottfried Kellers „*Sinngedicht*“, *Romanische Forschungen* 62, 1950, S. 376.
- ¹⁵⁹ Preisendanz, „Gottfried Kellers *Sinngedicht*“, *Ztschr. für dt. Philologie* 82, 1963 H. 2, S. 10.
- ¹⁶⁰ Bölsche, *Naturwissenschaft und Poesie*, l.c., S. 41.
- ¹⁶¹ Essel, „Über Gottfried Kellers *Sinngedicht*“, *Prager Deutsche Studien*, Nr.40, Reichenberg i. B. 1926, S. 10.
- ¹⁶² Preisendanz, l.c., S. 132.
- ¹⁶³ Preisendanz, l.c., S. 138.
- ¹⁶⁴ Karl Reichert, „Gottfried Kellers *Sinngedicht* – Entstehung und Struktur“, *GRM*, neue Folge 14, 1964, S. 77–101.
- ¹⁶⁵ Preisendanz, l.c., S. 135.
- ¹⁶⁶ Heinrich, *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*, Frankfurt/M 1964, S. 78.
- ¹⁶⁷ Karl Reichert, l.c., S. 97.
- ¹⁶⁸ Preisendanz, l.c., S. 149.
- ¹⁶⁹ Vgl. Alfred Schmidt, *Der Naturbegriff in der Lehre von Marx*, S. 39.
- ¹⁷⁰ Zur Erinnerung: die Einleitung der Arbeit versuchte, die Aufspaltung der geschichtlichen Subjekt-Objekt-Konstruktionen in die Begriffe, Natur, Kultur eingeschlossen sind, als gesellschaftlich bedingten Vorgang darzustellen. Das Resultat dieser Aufspaltung, die Doppelung von Faktizität und Bewußtseinsakt, drückt eine historische Situation aus, die keine praktische Konstruktion von Geschichte mehr erlaubt. Ausgehend von diesem Resultat ist die theoretische Konstruktion, die Antizipation von geschichtlichen Möglichkeiten erschwert, ja wie alle Reflexion auf gesellschaftliche Praxis, gar abgeschnitten. Wie immer verstellt durch Äquivokationen, erlaubt der Begriff Natur und seine Korollate – Gesellschaft, Zivilisation, Kultur – diese Reflexion noch. „Natur“ und „Kultur“ sind in der Doppelung von Faktizität und Bewußtseinsakt alles andere als aufgehoben.
- ¹⁷¹ Im Sinne der Hegelschen Rechtsphilosophie. Dort werden „positiv“ „alle jene Gegenständlichkeitsformen genannt, die der lebendigen Erfahrung und Einsicht des Subjekts sich entziehen und in Gestalt entfremdeter Institutionen und Gesetze blinde Autorität ausüben. Die kritische Funktion des Begriffs der Positivität besteht darin, daß die positive, erstarrte Form, ‚durch welche sich eine Potenz isoliert und absolut setzt‘, im Prozeß der geschichtlichen Entwicklung, durch die schließlich jede Lehre, jede Zivilisation sich als positive erweisen kann, notwendig aufgehoben werden muß, damit am Ende objektiver und subjektiver Geist sich versöhnen können.“ (Oskar Negt, *Strukturbeziehungen zwischen den Gesellschaftslehren Comtes und Hegels*, Frankfurt /M 1964, S. 17.)
- ¹⁷² Sperrung: R.W. Das Wort „zurechtsetzen“ steht im Kontrast zum Bibeltext, wo Gott zur Schlange spricht: „Ich will Feindschaft setzen zwischen dir und der Frau und zwischen deinem Nachkommen und ihrem Nachkommen; der soll dir den Kopf z e r t r e t e n , und du wirst ihn in die Ferse stechen.“ (1. Mose 3.15).
- ¹⁷³ Vgl. Petriconi, l.c., S. 365 f.
- ¹⁷⁴ Storm an Keller, 15.5.1881, Kellers Briefe III/1, S. 459.
- ¹⁷⁵ In einem Brief an Heyse charakterisiert Keller seine Dichtung ironisch als „fromme Märchenwelt“, vom 27.7.1881, Briefe III/1, S. 56 f.
- ¹⁷⁶ Vgl. Preisendanz, l.c., 133 f.
- ¹⁷⁷ Ruth Fleischmann, *Der Naturbegriff in Goethes Wahlverwandschaften* (Manuskript) Tübingen 1967.
- ¹⁷⁸ „Wollte er (Goethe) doch nicht, wie Mittler, die Ehe begründen, vielmehr jene Kräfte zeigen, welche im Verfall aus ihr hervorgehen. Dieses aber sind freilich die mythischen Gewalten des Rechts und die Ehe ist in ihnen nur Vollstrecker eines Unterganges, den sie nicht verhängt. Denn nur darum ist ihre Auflösung verderblich, weil nicht höchste Mächte sie erwirken. Und allein in diesem aufgestörten Unheil liegt das unentrinnbar Grauensvolle des Vollzugs.“ Benjamin, „Goethes *Wahlverwandschaften*“, *Illuminationen (Ausgewählte Schriften 1)*, S. 75. In seinem Keller-Aufsatz schreibt Benjamin: „Nicht anders als in den *Wahlverwandschaften*, aus dem erschütterten Ehebund geht in der unvergänglichen Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ aus dem gebrochenen Eigentumsrechte an einem Acker ein vernichtendes Schicksal hervor.“ S. 387.

- ¹⁷⁹ Vgl. XI, 92.
- ¹⁸⁰ Vgl. Homer. Od. 23/471 ff.
- ¹⁸¹ Preisendanz, l.c., S. 138.
- ¹⁸² Reichert, l.c., S. 88.
- ¹⁸³ Im folgenden referiert nach Karl Reichert; zum Vergleich: Fränkels Anmerkungen zum *Sinngedicht*, XI, 390 ff.
- ¹⁸⁴ Karl Reichert, l.c., S. 87.
- ¹⁸⁵ Reichert, l.c., S. 88.
- ¹⁸⁶ Reichert, l.c., S. 90.
- ¹⁸⁷ „Im Sept./Okt. 1855 schrieb Keller in Berlin den Anfang des Galatea-Zyklus bis zum ersten Viertel von ‚Regine‘ (etwa XI, 80)“, Karl Reichert, l.c., S. 86.
- ¹⁸⁸ Keller an Exner vom 16.12.1881, Briefe II, S. 280.
- ¹⁸⁹ Reichert, l.c., S. 89.
- ¹⁹⁰ Keller laborierte um 1850 am Problem des Zufalls; er kam über eine rationalistische Auffassung von Motivation nicht hinaus. Im ersten Brief an Hettner (vom 29.5.1850, Briefe I, S. 318 f.) beklagt er sich über scheinbare Mängel an „innerer Notwendigkeit“ in Hebbels *Maria Magdalene*. Das Stück sei noch „gewaltig“ in „Schicksal und Zufall“ befangen. So werde die Katastrophe „eigentlich nur durch den Zufall herbeigeführt ..., daß der Sekretär in der Eile vergißt, der Klara zu sagen, er wolle sie dennoch heiraten ... „Zwar ist im folgenden dunkel erkannt, daß „es also auch nicht Verlegenheit und Gedankenarmut ist, welche den leidigen Zufall veranlaßt“. Doch als „Fehlleistung“, als notwendig zur Katastrophe konvergierende Fehlhandlung, ist dieses Vergessen nicht erkannt.
- ¹⁹¹ Diese Isolierung beschreibt ausführlich Elema, „Gottfried Kellers Novelle ‚Regine‘“, *Neophilologus*, 11, 1949, S. 96.
- ¹⁹² So als Programm formuliert im Tagebuch von 1851. Vgl. Fränkels Anmerkung im Anhang, XI, 392.
- ¹⁹³ Über die Unstetigkeit von Kellers Humor, über den keineswegs geheuern Hintergrund seiner Versöhnlichkeit schreibt Benjamin: „Etwas Flackerndes ist in dem Licht, wie es im ‚Landvogt vom Greifensee‘ versöhnend über ein verfehltes Lebensglück sich gießen soll, etwas Irres im Lachen des alten Mannes.“ „Gottfried Keller“, S. 392.
- ¹⁹⁴ Als Schauplatz von Reinharts zweitem Experiment wird noch ein „Reservat der Menschlichkeit“, ein feinsinniges, innerliches Landgeistlichen-Milieu beschrieben, „... mit dem gebührenden Danke gegen dem 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. Dem entsprachen auch die vielen Glasglocken, welche mannigfache Familiendenkmale vor Staub schützen, sowie die zahlreichen Rähmchen an der Wand mit Silhouetten, Glückwünschen, Liedersprüchen, Epitaphien, Blumenkränzen und Landschaften von Haar, alles symmetrisch aufgehängt und mit reinlichem Glase bedeckt.“ XI, 13.
- ¹⁹⁵ Baechtold, *Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher*, Berlin 1894 ff., Bd. 3, S. 277.
- ¹⁹⁶ Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben*, 8. Aufl. Zürich 1950, S. 530.
- ¹⁹⁷ Reichert, l.c., S. 84.
- ¹⁹⁸ „Die Kellersche ‚Dichtersünde‘ ‚Süße Frauenbilder zu erfinden / Wie die bittere Erde sie nicht hegt‘ (II/I, 141) ist sicherlich nicht die seine. Kellers Frauenbilder haben die Süßigkeit der Chimäre, weil er ihnen die eigene Impotenz eingebildet hat. Baudelaire bleibt in seinen Frauengestalten präziser und mit einem Wort französischer, weil das fetischistische und das seraphische Element bei ihm fast nie, wie bei Keller, zusammentreten.“ Walter Benjamin, „Zentralpark“, *Illuminationen, (Ausgewählte Schriften I)*, S. 248 f.
- ¹⁹⁹ Vgl. die Gestalt der Frau Glor von Schwanau im „Verlorenen Lachen“.
- ²⁰⁰ 1970, als diese Arbeit veröffentlicht wurde, fehlte es noch. Eingeführt wurde es 1971.
- ²⁰¹ Über die Beziehung von Bachofens antiquarischem Genie zum gesellschaftlichen Hintergrund Vgl. Benjamin, *J. J. Bachofen, Les lettres nouvelles*, 1954: ‚Patricien de vieille souche baloise, Bachofen s’est senti tel toute sa vie. L’amour du sol natal confondu avec ses recherches de prédilection l’a amené à cette belle étude sur la nation lycienne qui est comme un hommage chaste et timide à la confédération helvétique. L’indépendance que ces deux petits pays avaient si jalousement sauvegardée au cours de leur histoire constituait à ses yeux l’analogie la plus réconfortante. C’était la piété qu’il leur voyait commune – et cet amour du terrier qui, ‚dans les confins des vallées et des petits pays, remplit les coeurs d’une force qui reste inconnue aux habitants des vastes plaines‘.

- Cette conscience civique n'aurait sans doute jamais pu atteindre en lui une telle vigueur si elle n'avait été profondément imprégnée, elle aussi, du sentiment chthonique.' S. 32.
- ²⁰² Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, S. 127; Bachofen-Zitat: *Das Naturrecht und das geschichtliche Recht*, Leipzig 1927, S. 62.
- ²⁰³ Bachofen, „Das Mutterrecht“, in: *Der Mythos von Orient und Occident*, Abschn. 69 (=§ 60 von Bachofens Einteilung), S. 283.
- ²⁰⁴ Marx, vierte Feuerbachthese, *Frühschriften*, S. 340.
- ²⁰⁵ Karl Reichert, l.c., S. 92.
- ²⁰⁶ Preisendanz, l.c., S. 143.
- ²⁰⁷ Wir sind *medias in res* gegangen, haben von „Don Correa“ bis zu „Regine“ erst rückwärts, dann vorwärts „gelesen“. Wir haben in der Tat einen Sinn postuliert. Viel wesentlicher aber als die Abwehr von Vorverständnissen scheint uns die Frage, ob und wie weit solche sich entfalten, – wie Reinharts fixe Idee, die nachher keine mehr ist – sich konkretisieren lassen. Gerade Reinharts Verfahren ist hermeneutisch; weniger das Preisendanz'. Freilich, auch bei ihm gibt es ein Vorverständnis und einen hermeneutischen Zirkel: das Nichterwarten eines bestimmten Sinnes schlägt in die Erwartung keines Sinnes um.
- ²⁰⁸ Preisendanz, l.c., S. 143.
- ²⁰⁹ Preisendanz, S. 141 f.
- ²¹⁰ Lukács, „Gottfried Keller“, S. 59.
- ²¹¹ Preisendanz, S. 157.
- ²¹² S. 129 d. A.
- ²¹³ Diesen Sinn führt eine polnische, keinesfalls historisch-materialistische Interpretation wieder ein, – fällt zurück auf den Standpunkt Erwin Altenauers in „Regine“; den abstrakter Egalität: „Der Klassenunterschied wird am Beispiel des Dienstmädchens Regine und der Sklavin Zambo als unwesentlich (!) erklärt und die aus den Klassenunterschieden in der Ehe Altenauers entstandene Katastrophe und die Schwierigkeiten Zambos auf unvernünftige Vorurteile zurückgeführt.“ (Ludmila Nowak, *Der Werdegang zum bewußten Bürger bei Keller*, Diss. Poznań 1961, S. 241.)
- ²¹⁴ Lukács, „Gottfried Keller“, S. 59.
- ²¹⁵ Zit. nach Marx, „Zur Judenfrage“, *Deutsch-Französische Jahrbücher, Frühschriften*, S. 173.
- ²¹⁶ Marx, „Zur Judenfrage“, S. 176 ff.
- ²¹⁷ L.c., S. 178.
- ²¹⁸ Der metaphysische Gehalt wird im Jargon der Eigentlichkeit „an die Unmittelbarkeit des Lebens überwiesen, Theologie festgemacht an Bestimmungen der Immanenz, die ihrerseits wieder durch Erinnerung in Theologie mehr sein wollen Aus Theologie wird der Stachel entfernt, ohne den Erlösung nicht gedacht werden kann“. (Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt/M 1964.) Die schlechte Verweltlichung von Theologie stellt Keller am liberalen Pfaffen im „Verlorenen Lachen“ dar.
- ²¹⁹ Unangenehm ist jene Stelle, die eine Art rechtschaffene Rückkehr der hohen Bildung ins Volksleben demonstrieren soll, zu Ehren der Stoffwechselästhetik, deren Falsches doch „Regine“ zeigt. In der Schluß-Szene des *Sinngedichts*, belauschen Lucie und Reinhart einen Schuhmacher beim Rezitieren und Singen eines Goethe-Liedes; sie sind belustigt und gerührt durch die kleinen Dialektfehler und Volksetymologien, mit denen das Esoterische bei seinem vollendeten Kreislauf, bei seiner Rückkehr zum Volk unweigerlich zu rechnen hat. Auch der Erzähler ist voll von Genugtuung darüber, daß hier, statt der „jetzt üblichen Arbeitermarseillaisen u. dgl.“, ein hohes Kulturgut durch den Mund des Volkes laut wird. (Vgl. XI, 376 ff.) Anders als hier wird im letzten Roman Kellers dem *Martin Salander* energisch widersprochen, als er sich dazu hergibt, die Verzerrung und – in wörtlichen Sinn – Taktlosigkeit bei gutgemeinten Kunstübungen des „Volkes“ zu entschuldigen. (Vgl. XI, 194) Bemüht, von einem Kuß abzulenken und das Liebespaar zu überspielen hat der Erzähler sich vergriffen: Gegen seine Versicherung wirkt die Schluß-Szene rührselig und unfreiwillig ironisch. Sie enthält jene versöhnliche Herablassung, die das *Sinngedicht* sonst befiehlt. [Anmerkung des Verfassers im Jahre 2019: R.W. ärgerte sich 1970 über den Ausdruck „Arbeitermarseillaisen“ so sehr, dass er die betreffende Szene, die ihm eigentlich schon damals gut gefiel, ganz ungerecht beurteilte. Heute hält er sie für eine der schönsten im Kellerschen Erzählwerk.]
- ²²⁰ Marx, „Zur Judenfrage“, S. 195.
- ²²¹ Schelling, *System des transzendentalen Idealismus, Sämtliche Werke* Bd. 3, S. 494.
- ²²² Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, Berlin (DDR) 1953, S. 389, (Fußnote).

- ²²³ Vgl. Derek Clifford, *Geschichte der Gartenkunst*, München 1966, S. 129.
- ²²⁴ Im Text: „breitet“ (!); lies: „bereitet“ oder „breitet ... aus“.
- ²²⁵ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 778.
- ²²⁶ Essel hat zuerst auf den thematischen Zusammenhang von Goethes naturwissenschaftlichen Intention und Kellers *Sinngedicht* aufmerksam gemacht; vgl. l.c., S. 5.
- ²²⁷ „Es besteht eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Reinhart im *Sinngedicht* und Gustav Theodor Fechner, dem Begründer der Psychophysik. ... 1839 hat ihn ein Augenleiden veranlaßt, sich der Naturphilosophie, Anthropologie, Ästhetik zuzuwenden“ (Essel, l.c., S. 9).
- ²²⁸ Vgl. die Stelle übers „monadenkleine Forscherlein“, VI, 11 f.
- ²²⁹ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 746 f.
- ²³⁰ Vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 749 ff.
- ²³¹ Vgl. Goethes Bericht über Beschäftigung mit Alchymie und Iatrochemie als Selbstheilverfahren während der schweren Krankheit, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch, Hamburger Ausgabe, Bd. 9, S. 340 ff.
- ²³² Vgl. „Die Geisterseher“, XI, 232 f.
- ²³³ Preisendanz, l.c., S. 140.
- ²³⁴ Petriconi, l.c., S. 380.
- ²³⁵ Blumenberg, „Licht als Metapher der Wahrheit“, in: *Studium Generale*, Bd. 10, Jg. 1957. H.3, S. 432-446.
- ²³⁶ „Schließlich ist die Metaphorik des Hörens“ noch bedeutsam für die Erfassung des Phänomens der Tradition. Das „Sehen“ ist auf Wiederholung autoptischer Erfahrung eingestellt, am deutlichsten durch die Restitution des Phänomens selbst in aller experimentellen Methodik. Die Forderung der Präsenz des Gegenstandes ist der Ausgangspunkt der modernen Wissenschaftsidee, und diese Forderung wird bei Bacon und Descartes formuliert in Gegensatzung zur Geltung von *auctoritas*. Angewiesensein auf Tradition erscheint hier als ein prinzipiell behebbarer Mangel der Erkenntnis. Dieser Vorwurf setzt voraus, daß die Vernunft es nicht nötig hat zu „hören“, weil sie jederzeit ihre Gegenstände zu Sicht (Experiment) und Einsicht (Deduktion) bringen kann. Das aber bedeutet ontologisch: alle Gegebenheit ist wiederholbar, es gibt keine einmalig-faktische Erfahrung bzw. sie hat für den menschlichen Wahrheitsbesitz keine Bedeutung. Nur wenn das Faktisch-Einmalige für den Menschen wesentlich ist, hat das „Hören“ auf die Tradition Verbindlichkeit, muß sich der Mensch etwas überliefern lassen, ohne beanspruchen zu können, es selbst zu sehen. In der Wertung der Tradition ist immer ein teleologisches Moment impliziert: Daß nämlich „Wahrheit“ für den Menschen bestimmt ist und ihn deshalb auch auf dem gefährdenden Strom der Überlieferung erreicht. Der Verzicht auf das Sehen, der im Hören auf die Tradition liegt, schließt immer ein Element teleologischen Zutrauens ein, das „theoretisch“ nicht gerechtfertigt werden kann. In der Haltung des „Hörens“ als dem Angewiesensein auf Tradition liegt daher oft ein Ungenügen verborgen, das von der *veritas asserentis* zur *evidentia objecti* drängt“ (Blumenberg, „Licht als Metapher der Wahrheit“, S. 443.)
- ²³⁷ Fechner, *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, Leipzig 1836; auszugsweise abgedruckt in: *Deutscher Geist, Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*, unter den Titel „Vom Leben nach dem Tode“, Bd. 1, S. 922 f.
- ²³⁸ Vgl. S. 90 ff. d. A.
- ²³⁹ Lange, *Geschichte des Materialismus*, Bd. 2, S. 20.
- ²⁴⁰ Nach Essel „ein Problem, mit dem Lessing sich öfter beschäftigt hat, der ‚tapfere Lessing‘, den Keller am Ende des ersten Kapitels des *Sinngedicht* so warm anspricht ...“, l.c., S. 11.
- ²⁴¹ Preisendanz, l.c., S. 147.
- ²⁴² Preisendanz, l.c., S. 148.
- ²⁴³ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 212.
- ²⁴⁴ Im „Verlorenen Lachen“, VII, 375.
- ²⁴⁵ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 216; vgl. ff. zur zivilisatorischen Entstehung des physiognomischen Individuationsprinzips, das ein wichtiges idiosynkratisches Stereotyp des Antisemitismus bildet.
- ²⁴⁶ Hebbel, *Sämtliche Werke*, hg. von Werner, Bd. 6, S. 360.
- ²⁴⁷ Vgl. etwa die Interpretation dieser Szene bei Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1963, S. 196.

- ²⁴⁸ Haug, *Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden*, Frankfurt/M 1966, S. 86; zur Geschichte des Begriffs der Idiosynkrasie und zu seinem philosophischen Gebrauch vgl. die Anmerkung zu dieser Stelle: „Nietzsche begriff, darin Freuds Einsicht vorwegnehmend, Idiosynkrasie aus der Geschichte von Unterdrückung und Naturfeindschaft: als von den Menschen und gegen ihre eigene Natur ‚in die Dinge hineingelegte Gegensätze‘“ (S. 221 f.). – Den Zwangscharakter des Idiosynkratischen: daß das „Phänomen“ sich obstinat als dem Objekt unmittelbar anhaftendes aus gibt, erkennt Preisendanz als Konstituens der dichterischen Phantasie. Keller setzt vor Metaphern und Gleichnisse kein einschränkendes „als ob“, „gleich wie“, die Metapher erscheint bei ihm als eine, die sich von der Sache her aufdrängt, von der Phantasie weder „geschaffen“, noch hinzu-assoziert, vielmehr registriert wird. Preisendanz betont, daß bei Keller „kein divinatisches Empfinden ausdrücklich als Stifter solcher metaphorischer Bedeutung äußerer Erscheinungen vergegenwärtigt würde, sondern ... die scheinbar ganz sachliche Beschreibung eines scheinbar rein Äußeren.“ (Humor als dichterische Einbildungskraft, S. 159). Gleichwohl sieht Preisendanz die dichterische Phantasie ganz als subjektiv-produzierendes Vermögen, stellt nur den historischen Wandel in der E i n s c h ä t z u n g dieses Vermögens als eines zwischen Subjekt und Objekt vermittelnden dar. Letztlich wäre also auch Kellers physiognomisch-metaphorische Phantasie ein „Erzeugen“; kein Vermögen, in dem sich wie in der Kantischen Einbildungskraft Rezeptivität und Spontaneität, „Bedeutungszwang“ und Freiheit gegenüber der Sache unauflöslich durchdringen, sondern eine Haltung: virtuell wenigstens stünde vor seinen Metapher das „als ob“, sein Beschreiben wäre kein der Sache sich überlassen. Der dritte Teil der Arbeit versucht, – gegen erzeugungsidealistische Theorien der Einbildungskraft –, jenes Moment der Phantasie zu beschreiben, das eben nicht projiziert und „einbildet“, sondern sich mimetisch, d.h. tastend an die Objekte selbst anschmiegt.
- ²⁴⁹ Preisendanz schreibt von der „gleichsam geschichtslosen, als Sklavin jedes geheimen Lebenshintergrundes bare(n) Zambo ...“, (Gottfried Kellers *Sinngedicht*, S. 138); doch gerade dies Geheimnis der Abstammung zieht Don Correa zu ihr hin.
- ²⁵⁰ Vgl. Heinrich, „Die Funktion der Genealogie in Mythos“, in: *Parmenides und Jona*, Frankfurt/M 1966: „Die Funktion der Genealogie im Mythos ist es, die Macht der heiligen Ursprünge zu übertragen auf das von ihnen ... Abgeleitete“ (S. 14). Doch, – und hier liegt das *proton pseydon* in genealogisierenden Denken feudaler Prägung wie in der bürgerlich-aufklärerischen Deduktion aus einer Substanz, einem Prinzip, einem Identischen – , „der Bruch zwischen ihm (dem Menschen in einer ursprungsmythischen Geisteslage) und den heiligen Mächten des Ursprungs läßt sich nicht ungeschehen machen, und es gehört zur Dialektik des Ursprungsdenkens, daß die gleichen Veranstaltungen, die den Bruch überbrücken sollen, den Bruch sichtbar machen“ (S. 14). Historisches Bewußtsein reflektiert diesen Bruch; ursprungsmythisches wie deduktives Denken ist „Geschichte erstarren machende Geschichte einer Urwirklichkeit“ (S. 26).
- ²⁵¹ Vgl. S. 259 d. A
- ²⁵² Benjamin, „Probleme der Sprachsoziologie“ (Forschungsbericht), *Ztschr. für Sozialforschung* 4, 1935; in: *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften II*, S. 74.
- ²⁵³ Vgl. Davidson, *Vom Sklavenhandel zur Kolonialisierung*, Reinbek bei Hamburg 1966.
- ²⁵⁴ Davidson, l.c., S. 96 f; Zitat von Sir Harry Johnston im Text ohne Quelle.
- ²⁵⁵ Über die Quellen von „Don Correa“ Vgl. Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben*, S. 532 ff; ferner Herbert Richter, *Gottfried Kellers Verhältnis zur Geschichte*, Diss. Innsbruck 1950; dort ist ein drittes mögliches Don Correa-Vorbild aufgespürt, Vgl. S. 176.
- ²⁵⁶ Horkheimer, Adorno, l.c., S. 212.
- ²⁵⁷ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 735 f.
- ²⁵⁸ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 258.
- ²⁵⁹ Vgl. Goethe, *Maximen und Reflexionen zur Natur und Wissenschaftslehre*, Jubiläumsausgabe Bd. 39: „Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann; und das ist eben das größte Unheil der neueren Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja, was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will.“ S. 81.
- ²⁶⁰ Titel des 5. Kapitels des *Sinngedichts*.
- ²⁶¹ Titel eines Bloch Aufsatzes (1929), in: *Literarische Aufsätze*, S. 347–385.
- ²⁶² Bloch, „Die Angst des Ingenieurs“, l.c., S. 352: „Es gehört zur Rechenschaft über die derzeitige bürgerlich-technische Naturbeziehung, den Inhalt dieser Angst auseinanderzulegen und material zu beziehen.“ (S. 348). Bloch unterscheidet verschiedene Komponenten der „Angst des Ingenieurs“: älteste mythische Furcht vor dem Eingriff in Natur neben rezenter Grauen vor dem Destruktionspotential einer nur instrumentell-spezialistisch, nicht aber gesellschaftlich organisatorisch beherrschten Technik. Diese moderne Komponente nimmt ihren

Ausgang nicht etwa erst in der „industriellen Revolution“, sondern bereits im Frühkapitalismus; mit dem sprunghaften Anwachsen der Bedeutung des Tauschsektors in der europäischen und kolonialen Wirtschaft reflektiert das Individuum die Verselbständigung seiner Produktion in qualitativ neuer Weise: „Ist doch das Nichts-Dahinter-Gefühl in der bürgerlichen Gesellschaft schon alt, man denke an die Yorick-Friedhofsszene in *Hamlet*, an Prosperos nihilisierende Schlußworte im *Sturm*, hat die bürgerlich Abstraktheit selbst in Aufschwung begleitet, nicht erst in Spätzeit.“ Ein weiteres Moment der „Angst des Ingenieurs“ ist „eine möglicherweise völlig neue Beziehung zur schaffenden Natur selber, als einem „Natursubjekt“, wie es bisher doch zur Natur nur nach Analogie des Menschensubjekts oder Geschichts-Subjekts hinzuzudenken, nicht aber, trotz Bruno, Spinoza, Goethe, faßbar war.“ (S. 355). – zur Kritik des „Natursubjekts“ vgl. Habermas, „Ein marxistischer Schelling – Zu Ernst Blochs spekulativem Materialismus“, *Theorie und Praxis*, S. 336–351; ferner Alfred Schmidt, *Der Naturbegriff in der Lehre von Marx*, S. 135 ff.

²⁶³ Vgl. Philipp, *Das Zeitalter der Aufklärung*, S. XI – XCVII, besonders S. LXI.

²⁶⁴ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 200.

²⁶⁵ Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg 1920, S. 5; zit. nach Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 256.

²⁶⁶ Weicker, Stichwort „Galatea“, in: Pauly's *Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung, hg. von Kroll, Stuttgart 1912.

²⁶⁷ Vgl. Graves, *The Greek Myths*, Bd. 1, Edinburgh 1962, S. 211 f. (Art. 65).

²⁶⁸ „G(alatea) nennt man vielfach die von Pygmalion geschaffene und durch seine Liebe zum Leben erweckte Statue. So noch R. v. Ranke-Graves, ... (vgl. Anm. 246). Diese Benennung ist nicht durch ant(ike) Überlieferung gerechtfertigt.“ (von Geisau, Stichwort „Galatea“, in: *Der Kleine Pauly*, 2 Bdd., hg. von Ziegler und Sontheimer, Stuttgart 1967).

²⁶⁹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 255; Zitat von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn und Leipzig 1922, S. 5.

²⁷⁰ Zur Dialektik der Desanthropomorphisierung vgl. Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*: „Je weiter aber der Prozeß der Selbsterhaltung durch bürgerliche Arbeitsteilung geleistet wird, umso mehr erzwingt er die Selbstentäußerung der Individuen, die sich an Leib und Seele nach der technischen Apparatur zu formen haben. Dem trägt wiederum das aufgeklärte Denken Rechnung: schließlich wird dem Schein nach das transzendente Subjekt der Erkenntnis als die letzte Erinnerung an Subjektivität selbst noch abgeschafft und durch die desto reibungslosere Arbeit der selbsttätigen Ordnungsmechanismen ersetzt. Die Subjektivität hat sich zur Logik angeblich beliebiger Spielregeln verflüchtigt, um desto ungehemmter zu verfügen. Der Positivismus der schließlich auch vor dem Hirngespinnst in wörtlichen Sinn, Denken selber, nicht Halt machte, hat noch die letzte unterbrechende Instanz zwischen individueller Handlung und gesellschaftlicher Norm beseitigt.“ S. 43.

²⁷¹ Preisendanz, „Gottfried Kellers *Sinngedicht*“, S. 150. Vgl. Kirchbach, „Was kann die Dichtung für die moderne Welt noch bedeuten?“ (1888), in: Ruprecht, Hg., *Programme des Naturalismus 1880–1892*, Stuttgart 1962, S. 109–117.

²⁷² Ludwig Büchner, *Kraft und Stoff*, S. 44 f.

²⁷³ Bloch, „Über Naturbilder seit Ausgang des 19. Jahrhunderts“, *Literarische Aufsätze*, S. 453.

²⁷⁴ Die Verkleinerung der Mythologie beginnt nach Seldmayr in der Biedermeier-Ära. „Während die Welt sich zur alltäglichen ‚Wirklichkeit‘ versachlicht, wird das große Mythische jetzt zurückgezogen ins Kleine, in die Welt des Kindes. ... Die Welt des Kindes bekommt eine Bedeutung wie noch nie: Kinderspielzeug und Kinderbücher erleben eine Hochblüte. Hier in dieser Sphäre der Kinder allein, hat die bürgerliche Welt noch einen Hauch des Mythischen verspürt.“ (*Verlust der Mitte*, Frankfurt und Berlin 1966, S. 33).

²⁷⁵ In welchem Grad Keller sich der Notwendigkeit nicht nur zur Verkleinerung, sondern auch zur Tarnung der Mythologie bewußt war, zeigt die Abfuhr, die er Carl Spitteler erteilte, als dieser ihn die *Extramundana* zuschickte: „Das reiche Gewand lebendiger Bewegung an aller Kreatur, dessen Schilderung Ihnen in so hohem Maße zu Gebote steht, zerfällt mir wie morscher Zunder in den Händen, sobald ich die mechanischen Puppen Ihrer mythologischen Willkür damit bekleidet, dieselben zwischen dem Inhalt der Nürnberger Spielzeugschachtel, die Sie Kosmos nennen, herumwanken sehe.“ (2.1.1883, *Briefe IV*, S. 237.)

²⁷⁶ Keller, „Romeo und Julia auf dem Dorf“, vgl. VII, 93.

²⁷⁷ Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 389 f.

²⁷⁸ Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 69.

²⁷⁹ L.c., S. 84; statt „Kultur“ im Text: „Natur“; ebenso im selben Aufsatz in: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin (DDR) 1951, S. 221, lies: „Kultur“.

- ²⁸⁰ Lukács, S. 87 ff.
- ²⁸¹ Horkheimer, *Materialismus und Metaphysik*, S. 22.
- ²⁸² Friedrich Engels, *Herrn Dührings Umwälzung der Wissenschaft*, („Anti-Dühring“), Berlin 1953, S. 470.
- ²⁸³ Vgl. S. 269 und S. 288 f. d. A.
- ²⁸⁴ Calé, „Gottfried Keller“, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. von Brückmann, Berlin 1907, S. 361.
- ²⁸⁵ Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur*, S. 7.
- ²⁸⁶ Alfred Schmidt, *Der Naturbegriff in der Lehre von Marx*, S. 72.
- ²⁸⁷ Feuerbach, „Grundzüge der Philosophie der Zukunft“ (1843), § 48, in: *Kleine Schriften*, Frankfurt/M, 1966, S. 209.
- ²⁸⁸ Dieser Idee gilt Benjamins Abhandlung, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften II*, S. 9–26. Vgl. Motto zum nächsten Kapitel.

(C) Versuch über Mimesis

- ²⁸⁹ Benjamin, „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, S. 25.
- ²⁹⁰ Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 1, München 1958; vor allem das Kapitel „Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in der Renaissance“, S. 342–359.
- ²⁹¹ Vgl. Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 9.
- ²⁹² Arnold Hauser, *Der Manierismus*, München 1964, S. 29.
- ²⁹³ Diese Vexierbilder zeigen ein scheinbar selbständiges Figuren- und Strichwesen, das durch einen Trick, einfache Veränderung der optischen Akkomodation oder Kippung des Blattes, sich plötzlich als Gesicht entpuppt. Vgl dazu das Kapitel „Anamorphose‘ als Mode“ bei Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 127 f.; ferner Abb. 137, 138; 169–173.
- ²⁹⁴ Vgl. Lys Bild, V, 163 und das „lebende Bild“, IV, 215 f.
- ²⁹⁵ Um diesen Verdacht auszuschalten wurde bei der Umarbeitung des Romans Habersaats Charakteristik leicht verschoben. Auf keinen Fall sollte mehr, wie in der 1. Fassung, der Eindruck entstehen, als bewege sich das Elegante, Leichte. Flüssige, „Französische“ in die Nähe des „fixen Jargons“. Über die Arbeitsvorlagen des Schülers heißt es: „Was mich zunächst betraf, waren einige Hefte französischer Landschaftsstudien, mit Eleganz und Bravour auf Stein gezeichnet ...“, und über Habersaats Technik: „Indessen zeigten diese Arbeiten alle ein fertiges Geschick in betreff der Klarheit und Sauberkeit der Tinten; dieselben waren nicht wahr und bestanden aus sogenannten Phantasiefarben, welche in der Natur nicht anzutreffen waren ... allein sie spielten glänzend und ansprechend ineinander für den unkundigen Beschauer“ (XV ff, 112); diese Bemerkungen entfielen in der zweiten Fassung (IV, 58).
- ²⁹⁶ Rang, *Der politische Pestalozzi*, Frankfurt/M 1967, S. 22.
- ²⁹⁷ Bezeichnend für diese Haltung ist Kellers Erinnerung an Geßner. Erst im Alter war Keller die Geßner-Lektüre unausstehlich. Vgl. Buser, *Gottfried Keller und Salomon Geßner*, Diss. Basel 1963, S. 40.
- ²⁹⁸ Vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin 1962, besonders § 3 (Zur Genese der bürgerlichen Öffentlichkeit) und § 19 (Entwicklungslinien des Zerfalls bürgerlicher Öffentlichkeit).
- ²⁹⁹ Und doch war es fortgeschritten genug, um Keller die bekannte Polemik gegen Kinderarbeit mitsamt ihren radikalen Schlußfolgerungen zu diktieren (Aufsatz von 1861, vgl. XXI, 145 ff.). Dazu: Farner, „Gottfried Keller und die Baumwolle“, *Sinn und Form*, 3, 1951, H. 4.
- ³⁰⁰ Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hg. von Marx, Leipzig 1950, S. 49.
- ³⁰¹ L.c., S. 122.
- ³⁰² Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.
- ³⁰³ Koller, l.c., S. 119 f.
- ³⁰⁴ Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, in: *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften II*, S. 96.
- ³⁰⁵ Koller, l.c., S. 45.
- ³⁰⁶ Koller schreibt vom „gewöhnlichen Nachahmen“, l.c., S. 13, „Alltagsmimesis“ S. 60, „vulgäre Bedeutung ‚nachahmen‘“, S. 115.

- ³⁰⁷ Zit. nach Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 78, (*Rhetorik* III, 11).
- ³⁰⁸ Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/M, 1962, S. 235.
- ³⁰⁹ Krüger, Einleitung zu Platons *Staat*, Zürich 1950, S. 50.
- ³¹⁰ Koller, l.c., S. 49.
- ³¹¹ Die nachstehenden theoretischen Überlegungen zur Ähnlichkeitsfunktion lassen sich ganz von den besonderen Bedürfnissen leiten, die mit der versteckten Reflexion Kellers auf die Verschwisterung von Sprache, Tanz, Musik und Bild für die Interpretation seines Werkes entstanden sind. Das alles ist von einer systematischen Mimesis-Theorie weit entfernt, auch von einer Theorie der Kunst- oder Dingsprache. Als historisch-materialistische müßte diese viel Material aus den Bereich neuerer anthropologischer, sprachwissenschaftlicher, ethnologischer, psychiatrischer und religionswissenschaftlicher Forschung ausbreiten. Sie könnte auf die Kritik an der ältern marxistischen Mimesistheorie (vor allem Lukács, *Ästhetik*, Teil I, 1. Halbbd., *Probleme der Widerspiegelung, Desanthropomorphisierung, Mimesis*, Neuwied o. J. (1963)) so wenig verzichten wie auf soziologische Kritik moderner positivistischer Sprach- und Erkenntnistheorie und der Konzepte strukturalistischer Anthropologie. – Fruchtbare Lösungen für Fragen, die Kellers Texte aufgeben, fanden sich in den Darstellungen Hermann Kollers und Günther K. Lehmanns. Der Versuch über Mimesis verdankt sein Konzept Walter Benjamins Mimesis- und Sprachtheorie sowie der in der *Dialektik der Aufklärung* implizierten Mimesis-Theorie.
- ³¹² Koller, l.c., S. 44.
- ³¹³ Otto, „Sprache als Mythos“, in: *Gestalt und Gedanke*, Jahrbuch, 5. Folge, München 1959, S. 177.
- ³¹⁴ Otto, *Dionysos*, Frankfurt/M 1933, S. 28.
- ³¹⁵ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 79.
- ³¹⁶ Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, S. 96.
- ³¹⁷ Günther K. Lehmann, *Phantasie und künstlerische Arbeit*, Berlin und Weimar 1966, S. 24.
- ³¹⁸ Günther K. Lehmann, l.c., S. 26 f.
- ³¹⁹ Aristoteles, *Poetik*, 1448 b, 4; zit. nach Koller: „Das *mimēsthai* nämlich ist den Menschen von Jugend an eingeboren, und darin unterscheiden sie sich von den anderen Lebewesen, daß es (der Mensch) das mimetischste Wesen ist, und auch die ersten Lehren erwirbt es sich durch Mimesis.“ S. 108.
- ³²⁰ Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, Abschnitt II., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 5. Aufl., Frankfurt/M 1967: „Die Deutung des Spieles lag nahe. Es war im Zusammenhang mit der großen kulturellen Leistung des Kindes, mit dem von ihm zustande gebrachten Triebverzicht ... , das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten. Es entschädigte sich gleichsam dafür, indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.“ S. 13.
- ³²¹ Lehmann, l.c., S. 32.
- ³²² Lehmann, l.c., S. 32 f.
- ³²³ Vgl. Benjamin, „Probleme der Sprachsoziologie“ (Forschungsbericht): „Das ist durch Richard Paget (*Nature et origine du langage humain*, Paris 1925) geschehen. Dieser Forscher geht von einer zunächst recht überraschenden Definition der Sprache aus. Er faßt sie als eine Gestikulation der Sprachwerkzeuge. Primär ist hier der Gestus nicht der Laut. ... Nach Paget ist das phonetische Element ein auf dem mimisch-gestischen fundiertes. ... So schließt sich, nach Paget, die Artikulation als Gestus des Sprachapparates dem großen Umkreis der körperlichen Mimik an. Ihr phonetisches Element ist der Träger einer Mitteilung, deren ursprüngliches Substrat eine Ausdrucksbewegung war.“ S. 89 f. – Ähnlich Günther K. Lehmann: „Die Ansicht, daß die Lautgebung bzw. das Sprechen mit der allgemeinen Motorik (vor allem der Gestikulation) zusammenhängt und daß hierbei eine Rückkoppelung zwischen dem Signal- und dem Bewegungssystem funktioniert, ist bereits vertreten worden.“ S. 22. Lehmann verweist auf eine Untersuchung Dembrowskis, „Über einige Frage des Sprechens und seiner Entwicklung im Lichte kybernetischer Anschauung“, *Deutsche Ztschr. für Philosophie*, 10. Jg., 1962 H. 3: „Die allgemeinmotorischen Bewegungen bereiten gewissermaßen den ‚Mutterboden‘ zu, aus dem der sprachmotorische Analysator herausdifferenziert wird.“ S. 318.
- ³²⁴ Günther K. Lehmann, S. 37.
- ³²⁵ Günther K. Lehmann, S. 38 f.
- ³²⁶ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 213 f.
- ³²⁷ Günther K. Lehmann, S. 42. Lehmann sieht die sophistische Sprachtheorie wohl zu undifferenziert. Ihre Vorstellung vom nachahmenden Wesen der Wörter war bereits geprägt und modifiziert von der Vorstellung ihres konventionellen Charakters: sie war keine lebendige Tradition der alten Mimesis-Funktionen. Physis und

- Thesis sind durcheinander vermittelt, der Physis-Begriff ist bereits bürgerlicher Naturbegriff. Vgl. hierzu Schweppenhäuser, (Stichwort:) Sprachphilosophie, Das Fischerlexikon der Philosophie, Frankfurt/M und Hamburg 1958: „Der erkannte subjektive Charakter der Sprache, dies, daß die Sprache gemacht ist, legt sich in zwei unterschiedene Momente auseinander, die lange Zeit gegeneinander gewendet werden und zuerst in der Sophistik jene beiden Ansichten hervorbringen, wonach die Sprache entweder mimetischen oder bloß konventionellen Charakter hat. Die Frage ist, ob Wort und Wirkliches identisch oder wesentlich verschieden seien; ob die Sprache so von dem ersten Namengeber gemacht ist, daß der Sprachlaut die Dinge spiegelt, oder so, daß man beliebige Zeichen erdacht hat, um damit rasch über die Dinge sich zu verständigen.“ S. 314 f.
- ³²⁸ Heinrich, *Parmenides und Jona*. S. 99.
- ³²⁹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 144 f.
- ³³⁰ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 73 f.
- ³³¹ L.c., S. 214.
- ³³² Günther K. Lehmann, l.c., S. 46.
- ³³³ Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 17 f.
- ³³⁴ Vgl. Koller, l.c., S. 12.
- ³³⁵ Zuckerkandl, „Mimesis“, *Merkur*, 12. Jg. 1958 H.4, S. 232.
- ³³⁶ In: Walde-Hofmann, Lateinisches etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1938–54; vgl. das Stichwort Mimos in Hjalmar Frisk, Griechisches etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1960 ff.
- ³³⁷ Koller lehnt die Ableitung von *mimesis* aus *maya* ab, vgl. l.c., S. 13.
- ³³⁸ Benjamin, „Probleme der Sprachsoziologie“, S. 91.
- ³³⁹ Schelling, *System des transzendentalen Idealismus, Sämtliche Werke* Bd. 3, S. 494.
- ³⁴⁰ Zit. nach Koller, S. 144.
- ³⁴¹ Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. von Sembdner, 2. Aufl. München 1961, S. 345.
- ³⁴² Benjamin, „Ibizenkische Folge“, *Illuminationen, Ausgewählte Schriften* I, S. 341.
- ³⁴³ Thomas Mann, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M 1967, S. 554.
- ³⁴⁴ L.c., S. 549.
- ³⁴⁵ Lessing, *Laokoon, Sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. von Lachmann, 3. Aufl., Stuttgart 1893, S. 11.
- ³⁴⁶ E.T.A. Hoffmann, *Poetische Werke*, Bd. 1, Berlin (DDR) 1963, S. 324.
- ³⁴⁷ Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 342.
- ³⁴⁸ Der grüne Heinrich reagiert auf die Entdeckung der pathischen Verschlossenheit Römers mit ähnlicher Abschließung: „Dieser Gedanke (daß Römer nicht bei Sinnen sei) empörte mich und ich begriff nicht, wie jemand wahnsinnig sein könne.“ (V, 52). Die „Verschwörungstheorie“, die zur Erklärung des Irrsinns entworfen wird, – daß Römer wegen einer alten Schuld oder eines gesellschaftlichen Fehltritts wegen verfolgt werde, von einem Mann mit vielen Beziehungen, der dann aber doch im Dunkeln bleibt (V, 53 f.) – ist selbst ein Stück Wahnbildung. Die Umwelt reagiert auf psychotische Fälle mit psychotischen Abwehrmechanismen. So ist auch der Brief, in dem Heinrich geliehenes Geld zurückfordert, mit dem „stechenden Blick“, dem regressiven „Realismus“ des Paranoikers geschrieben, dessen reduziertes Wesen nur noch darin besteht, genau und verletzend zu „treffen“. (Vgl. V, 57). Das Schuldverhältnis gegen Römer wiederholt sich in Verhältnis zu Lys, – auch er Realist, Maler, Politiker, Narr, in der 1. Fassung bis zur Konsequenz der Selbstzerstörung –, es geistert im Roman umher wie der Abschiedsbrief Römers unter Heinrichs Papieren (V, 60).
- ³⁴⁹ Vgl. Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, Berlin 1922: „Bestehende bildnerische Fähigkeiten werden also nicht notwendig von dem schizophrenen Prozeß zerstört, sondern können lange Zeit unverändert erhalten bleiben. ... Die Gestaltungskraft vermag aus dem schizophrenen Abbauprozeß eine produktive Komponente zu ziehen.“ (S. 341). Prinzorns Terminologie ist vage. Der Realitätsverlust der in Beziehungswahnsystemen gefangenen ist mit dem Gemeinplatz „Abbauprozeß“ kaum genügend beschrieben. Freud hat das Wahnsystem als „Aufbau“ eines Reizschutzes nach innen (gegen nicht zugelassene Triebregungen), als Versuch der Selbstheilung beschrieben. (Vgl. „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 240–320).
- ³⁵⁰ Prinzhorn, l.c., S. 336. Prinzhorn bezieht sich auf die „kolossale Kritzelei“ des grünen Heinrichs.
- ³⁵¹ Haug, *Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden*, S. 196. (Anm.); Haug bezieht sich auf die „kolossale Kritzelei“.

- ³⁵² Prinzhorn, I.c., S. 335.
- ³⁵³ So entwickeln sich die späten Bilder El Grecos aus bedrohlichen, „astigmatisch“ überhöhten Flächen, in denen man die Repräsentations- und Einschüchterungsgebäude der byzantinischen Malerei wiedererkennen kann; zugleich aber auch die Wahrheit über den zynisch gewordenen „Byzantinismus“ des spanischen Hofes: die Rechtfertigung des Gewaltrituals absolutistischer Herrschaft aus sich selbst, statt aus einer transzendenten Hierarchie, in der noch die Hoffnung auf Gerechtigkeit im Jenseits enthalten war. Die überhöhten Flächen, Grecos Formelemente, konvergieren nicht mehr zum Kreisbogen, d.h. zum Bild des Sphärenrundes; sie sind dunkle Flammen, in sich selbst merkwürdig schraubenförmig gewunden: Ausdruck zugleich des Schwindels und des Schreckens vor der zur *ars infinita* erweiterten Möglichkeit des Produzierens, wie sie die nominalistische Reduktion des Formelements (als eines frei verfügbaren Mittels und Zeichens) eröffnet und der Kraft und Sicherheit des subjektiven Erzeugens, der Konstruktion.
- ³⁵⁴ Automatische Kryptographie nannte Pfister einen neurotischen Schreibzwang, eine Parallelerscheinung zum sogenannten Zungenreden religiöser Sekten. Pfister gelang es, die Determinanten der scheinbar völlig zufälligen, jeder Ähnlichkeit mit Schreibschrift baren Charaktere zu entziffern. Er bediente sich der Freudschen Methode zur Traumdeutung: „Die von uns beobachtete Grammatik der Kryptographie ist ähnlich der logischen Darstellungsform des Traumes höchst primitiv ... Dabei entläßt ein Schriftzeichen gelegentlich ein Wort, das in jenem keineswegs gelegen hatte, allein zur Idee paßt, welche das Zeichen darzustellen hat. Der Sinn des Zeichens, seine Übertragung ins Sprachliche, ist also völlig vom Ganzen abhängig.“ (*Die psychologische Enträtselung der religiösen Glossolalie und der automatischen Kryptographie*, Wien und Leipzig 1912, S. 76). „Die automatische Kryptographie bildet somit, wie so viele andere neurotische Phänomene einen Atavismus, sofern in ihr uralte Mechanismen der Schriftbildung in Tätigkeit treten.“ S. 106.
- ³⁵⁵ Vgl. S. 192 d. A. Der Begriff Trauerarbeit stammt von A. und M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu Trauern*, München 1967. „Kathartisch“ ist nicht im Sinne der Tragödientheorie, sondern im Sinne der Trauerarbeit verwendet.
- ³⁵⁶ Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M 1962, S. 61.
- ³⁵⁷ Römer gehört zum literarischen Typus des Sonderlings. Brinkmanns Charakteristik eines andern Sonderlings der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, des armen Spielmanns in Grillparzers Novelle, läßt sich auf Römer übertragen: „Eine unverständliche, man ist geneigt zu sagen: besessene Bemühung um das ‚Draußen‘, um die ‚Welt‘, um das, was sie verlangt, was irgendjemand verlangt; und diese Bemühung ist gepaart mit einer absurden Gleichgültigkeit und ‚Unsachlichkeit‘, einer unangemessenen Abwesenheit diesem Draußen gegenüber.“ (Wirklichkeit und Illusion, Tübingen 1957, S. 110). Der Unterschied von Grillparzers Spielmann zu Kellers Römer besteht in zwei korrespondierenden Fähigkeiten: der Fähigkeit zur stummen, nach außen unverständlich bleibenden Musik und der Fähigkeit, die eigene Geschichte zu erinnern und zu erzählen.
- ³⁵⁸ Vgl. Koller, I.c.: „Die Katharsis ist in der Tragödiendefinition des Aristoteles also eigentlich ein Relikt der alten Mimesislehre“. S. 99.
- ³⁵⁹ Vgl. Mittenzwei, *Das musikalische in der Literatur*, Halle 1962; Mittenzwei beschreibt mehr analogisch als analytisch die Verwandtschaft musikalischer, sprachlicher und bildhafter Strukturen. Der Wert seiner Darstellung liegt im ausgebreiteten Material. Man fragt sich indessen, ob es nicht besser ist, Lessings Warnung vor der Pseudomorphose ernst zu nehmen und von der Beschreibung der Korrespondenz in Malerei, Roman, Musik lieber abzusehen, dort nämlich, wo es nicht gelingt, begrifflich über jene inhaltsleeren Paraphrasen hinauszukommen, die solche Korrespondenz noch unklarer machen. Musik als Mimesis bedeutet bei Mittenzwei, synästhetisch-analogisch paraphrasiert, eben das Auf- und Abwogen von Gefühlen: „Die ... der abstrakten Malerei zugrunde liegende musikalische Konzeption wird durch die gegenstandslose Gestaltung, die auf das optisch-farbige Umsetzen und Sichtbarmachen von unbestimmten Empfindungen bedacht ist, hervorgehoben. Selbst das Auf- und Abwogen der Gefühle bzw. symphonische An- und Abschwellen der sie schildernden Farbtöne hat Kandinsky malerisch angedeutet. Die innere Verwandtschaft einer solchen Maltechnik mit der Schilderung des Bewußtseinsstromes in der neuzeitlichen bürgerlichen Literatur ist offensichtlich“. S. 554.
- ³⁶⁰ Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt/M 1967, S. 117.
- ³⁶¹ Hocke, *Manierismus in der Literatur*, vgl. S. 301 f.
- ³⁶² Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 225.
- ³⁶³ So bei der Dichotomie natürlich/künstlich, so bei der von ratio/irratio: „Alles kann in ein Gegenteil verkehrt, vertauscht werden. Aus der Kombinationskunst als einem Instrument zur Erkenntnis rationaler Zusammenhänge wird ein Instrument zur Bildung irrationaler Verhältnisse gemacht.“ (*Manierismus in der Literatur*, S. 59). Damit ist so wenig gesagt wie mit dem Gemeinplatz, daß Genie und Wahnsinn aneinander grenzen. Der Erkenntniswert dieses „sowohl-als-auch“ ist äußerst gering, solange nicht die Konfiguration von Momenten im

- individuierten Kunstwerk analysiert wird: diese werden nicht mehr dichotomisch, sondern durcheinander vermittelt gedacht.
- ³⁶⁴ Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 14.
- ³⁶⁵ Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 17.
- ³⁶⁶ Fichte, *Die Bestimmung des Menschen* (1800), *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von F.H. Fichte, 1834-46 Berlin, S. 192 f.
- ³⁶⁷ L.c., S. 292.
- ³⁶⁸ Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 85.
- ³⁶⁹ Adorno, l.c., S. 53 f.
- ³⁷⁰ Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 97.
- ³⁷¹ Adorno, „Im Jeu de Paume gekritzelt“, in: *Ohne Leitbild*, S. 44 f.
- ³⁷² Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 953.
- ³⁷³ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 955.
- ³⁷⁴ Marx, *Nationalökonomie und Philosophie*, S. 242.
- ³⁷⁵ Brief an Emile Bernard, 15.4. 1904; zit. nach Taylor, *Cézanne*, London 1961 , S. 37.
- ³⁷⁶ Vgl. etwa „Auvers vom Hermé-Tal aus“, 1879-82.
- ³⁷⁷ Vgl. etwa « Mont Sainte-Victoire », 1904.
- ³⁷⁸ Dazu Brecht: „Der Philosoph scheint zu verfahren wie gewisse Zeichner, die eine Fläche schraffieren, so daß die unsichtbare, aber vorher ‚darunter‘ angebrachte Zeichnung heraustritt, ganz von selber sozusagen. Man sieht niemand die ‚eigentlichen‘ Striche machen, so wie der Philosoph könnten auch wir das Schraffieren besorgen, und wir könnten eben oder unten oder in der Mitte damit beginnen, da ja das ‚Ganze‘ schon da ist, und überall, wo man schraffiert‘, heraustreten muß.“ („Über Idealisieren als Operation“, *Gesammelte Werke*, Bd. 2a, S. 142 (Fußnote).
- ³⁷⁹ Vgl. etwas Klees Bild „Revolution des Viadukts“ (1937),
- ³⁸⁰ Klee, *Tagebücher 1889–1918*, hg. von Felix Klee, Köln 1957, S. 242, (Nr.842).
- ³⁸¹ Klee, *Tagebücher*, S. 187 , (Nr. 640).
- ³⁸² Blumenberg, „Nachahmung der Natur, zur Vorgeschichte der Idee des Schöpferischen Menschen“, in: *Studium Generale* 10, 1957, S. 267.
- ³⁸³ Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, S. 15.
- ³⁸⁴ Klee, *Tagebücher*, S. 242 ff., (Nr. 842).
- ³⁸⁵ Adorno, *Versuch über Wagner*, München und Zürich 1964, S. 50 f.
- ³⁸⁶ L.c., S. 63 f.
- ³⁸⁷ Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 164.
- ³⁸⁸ In einem Verzeichnis skurriler Gerätschaften verspottet Lichtenberg das barocke Denkbild von der unendlichen Schraube: In einer „mit unbeschreiblicher Kunst gearbeiteten Maschine, das ... *commercium animae et corporis* zu erklären ... wird eine Schraube ohne Ende (*cochlea infinita*) gedreht, welche Alles in Bewegung setzt.“ *Fragment, Ausgewählte Schriften*, 532 f.
- ³⁸⁹ Keller an Paul Heyse, 27.7.1881, *Briefe* III/1, S. 56 f.
- ³⁹⁰ Keller an Hettner, 4.3.1851, *Briefe* I, S. 354.
- ³⁹¹ Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 61.
- ³⁹² Saxer, *Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater*, Diss. Zürich/Winterthur 1957, S. 133.
- ³⁹³ Keller an Hettner, 4.3.1851 , *Briefe* I, S. 354.
- ³⁹⁴ Breitenbruch, *Gottfried Keller*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 65.
- ³⁹⁵ Keller an Hettner, 23.10.1850, *Briefe* I, S. 340.
- ³⁹⁶ Saxer, *Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater*, S. 36.
- ³⁹⁷ L.c., S. 26.
- ³⁹⁸ Adorno, *Versuch über Wagner*, S . 152.

- ³⁹⁹ Keller an Hettner, 16.9.1850, *Briefe I*, S. 332 f.
- ⁴⁰⁰ Keller an Hettner, 4. 3.1851, *Briefe I*, S. 356.
- ⁴⁰¹ Kierkegaard, *Die Wiederholung, Philosophisch-theologische Schriften*, hg. von Diem, München 1954, S. 370.
- ⁴⁰² Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 15, S. 344. Vgl. ferner S. 351 f., S. 369 f., S. 375 f.
- ⁴⁰³ Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 28.
- ⁴⁰⁴ Holz, „Prismatisches Denken“, in: *Sinn und Form*, Bd. 8, 1956, S. 525 ff.
- ⁴⁰⁵ Klee, *Tagebücher*, S. 136, (Nr. 430).
- ⁴⁰⁶ Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 391.
- ⁴⁰⁷ Keller im Brief an Heyse, 1.6.1882, *Briefe III/1*, S. 75.
- ⁴⁰⁸ Lichtenberg, *Ausgewählte Schriften*, S. 340.
- ⁴⁰⁹ Klee, *Tagebücher*, S. 276, (Nr. 905).
- ⁴¹⁰ Benjamin, Brief an Schoen, 17.6.1918, *Briefe Bd. 1*, S. 197.
- ⁴¹¹ Benjamin, „Gottfried Keller“, S. 390 f.
- ⁴¹² Benjamin, Brief an Schoen, *Briefe Bd. 1*, S. 197.
- ⁴¹³ Vgl. S. 85 d.A.
- ⁴¹⁴ Keller, Brief an Heyse vom 30.12.1880, *Briefe III/1*, S.50.
- ⁴¹⁵ Benjamin, „Kurze Schatten“, *Illuminationen, (Ausgewählte Werke I)*, S. 321.
- ⁴¹⁶ Keller, Brief an Hettner vom 15.10.1853, *Briefe I*, S. 380.
- ⁴¹⁷ Zitiert nach Brecht, *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise, Gesammelte Werke*, Bd. 19, S. 341.
- ⁴¹⁸ Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich*; zit. nach Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/M 1962, S. 382.
- ⁴¹⁹ Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 159.
- ⁴²⁰ Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 259.
- ⁴²¹ L.c., S. 260.
- ⁴²² L.c., S. 256.
- ⁴²³ Vgl. das Kapitel des *Grünen Heinrich*: „Arbeit und Beschaulichkeit“.
- ⁴²⁴ [Anmerkung des Verfassers 2019: „Nichts für ungut“, möchte man Erikson heute zurufen, „Künstler untereinander müssen Klartext sprechen, kränkend oder nicht. Du hast mit dem Loch in der Leinwand dem grünen Heinrich einen großen Dienst getan!“]
- ⁴²⁵ Haug, *Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden*, S. 33.
- ⁴²⁶ Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 3. Aufl. Frankfurt/M 1968, besonders: Abschnitt „Umschlag in Unfreiheit“, S. 67 ff.
- ⁴²⁷ Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst*, S. 16.
- ⁴²⁸ Hegel, Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*, S. 20.
- ⁴²⁹ Hegel, *Naturphilosophie, System der Philosophie Teil II, VII/1*, S. 92, hg. von Glockner (Bd. 9), 3. Aufl. Stuttgart 1958.
- ⁴³⁰ Vgl. Haug, l.c., besonders S. 57 ff.: „Die Mauer. Zur Kritik der Metaphorik des Absurden.“
- ⁴³¹ Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M 1966, S. 370.
- ⁴³² Alfred Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*, S. 19.
- ⁴³³ L.c., S. 144, (Anmerkung).
- ⁴³⁴ Hettner, „Gegen die Spekulative Ästhetik“, in: *Schriften zur Literatur*, hg. von Jahn, Berlin (DDR) 1959, S. 24.
- ⁴³⁵ L.c., S. 43.
- ⁴³⁶ Vgl. l.c. S. 86.
- ⁴³⁷ L.c., S. 25.
- ⁴³⁸ Dabei fällt sie freilich nicht in die Strenge der Aufklärungspoetik zurück. Natur darf für die Kunst kein „Muster“ sein wie andere. Sie, die universelle und zugleich unendlich differenzierte, trägt alle Muster, sofern sie der Nachahmung würdig sind in sich beschlossen. (Über die Wandlung des Begriffs *imitatio naturae* vom Muster

zum universalen Gegenstand vgl. Dieckmann, „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes“, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Jauß, München 1964, S. 28-59). In den Formenschatz der Natur eingeschlossen, eine seiner Möglichkeiten, ist die Antike mehr als Muster. „Das Prinzip der Naturnachahmung ist falsch und richtig zugleich. Richtig ist es, insofern der Künstler nie die von der Natur und ihrer ewigen Vernunft vorgezeichnete Ausdrucksweise und Symbolik überspringen darf, denn für den sinnlichsten, wie für den geistigsten Inhalt sind in der Natur die Formen gegeben; falsch, insofern dies Prinzip verlangt, daß sich nun die Kunst auch durchweg an die realen Naturgestalten selbst halten soll. Die griechische Kunst spricht stets und durchweg in Formen der Natur, aber überspringt und vermischt ihre wesentlichen Gattungsunterschiede, wenn es sich um Ausdruck eines Inhalts handelt, der in der materiellen Natur selbst nicht liegt. Das Bacchantische und Poseidonische Gefolge ist der Beweis dafür.“ (Hettner, „Gegen die spekulative Ästhetik“, S. 34). Trotz allem naturalistischen Pathos ist hier schon jene theoretische Unsicherheit, Unbeholfenheit zu spüren, die später im Positivismus, was als „Mythologie“, „Wunderbares“ im Modell nicht aufgeht, erleichtert in die Dichtung verweist.

⁴³⁹ Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*, Jubiläumsausgabe Bd. 33, S. 215.

⁴⁴⁰ Vgl. Blumenberg, *Nachahmung der Natur*, S. 267.

⁴⁴¹ Adorno, *Minima Moralia*, S. 207.

⁴⁴² Blumenberg, *Nachahmung der Natur*, S. 267.

⁴⁴³ Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 89.

⁴⁴⁴ Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 102.

⁴⁴⁵ Vgl. Blumenberg, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, S. 20.

⁴⁴⁶ Ratzel, *Über Naturschilderung*, S. 262 f.

⁴⁴⁷ Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, *Illuminationen*, (Ausgewählte Werke I), S. 188.

⁴⁴⁸ Über die Begeisterung mit der gerade die künstlerisch Begabten mit der neuen Photographie experimentierten, über den Vorsprung ihrer Resultate vor aller späteren Photographie, vgl. Benjamin in: *Angelus Novus*, *Ausgewählte Schriften II*, S. 229–247.

⁴⁴⁹ Mondrian in: *De Stijl*, hg. von Theo van Doesburg; zit. nach *Knaurs Lexikon der modernen Kunst*, München 1955, S. 201.

⁴⁵⁰ Benjamin, *Illuminationen* (Ausgewählte Schriften I), S. 270.

⁴⁵¹ Man vergleiche Monets Bahnhofsbilder mit Menzels Industriebilder.

⁴⁵² Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 763.

⁴⁵³ Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, S. 37 f.

⁴⁵⁴ Albert Hauser, *Gottfried Keller, Geburt und Zerfall der dichterischen Welt*, Diss. Zürich 1959. Vgl. vor allem das Kapitel 2 (Die Geburt der Gestalt aus der Liebe) und 7 (Der gestaltlose Mensch und die erstarrte Gestalt).

⁴⁵⁵ XII, 55, IX, 250 f.

⁴⁵⁶ Albert Hauser, l.c., S. 171.

⁴⁵⁷ Keller an Heyse vom 27.7.1881, *Briefe III/1*, S. 57.

⁴⁵⁸ Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M 1963, S. 54 f.

⁴⁵⁹ Keller an Auerbach vom 25.6.1860, *Briefe III/2*, S. 195.

⁴⁶⁰ Vgl. Baechtold, *Gottfried Kellers Leben*, Bd. 3, S. 309 ff.

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN UND IN ANMERKUNGEN ERWÄHNTEN LITERATUR

- Gottfried KELLER: *Sämtliche Werke*. 22 Bdd. Auf Grund des Nachlasses besorgte und mit einem wissenschaftlichen Anhang versehene Ausgabe. Hg. von Jonas Fränkel (Bdd. I–VIII, XI, XIII–XV/1, XVI–XIX) und Carl Helbling (Bdd. IX, X, XII, XV/2, XX–XXII). Zürich und München 1926–30; Bern und Leipzig 1931–49.
- DERS.: *Ausgewählte Gedichte*. Hg. und mit Vorwort und Anmerkungen versehen von Walter Muschg. Bern 1956.
- DERS.: *Gesammelte Briefe*. (Von und an Keller). 4 Bdd., hg. von Carl Helbling. Bern 1950–54.
-
- Erwin ACKERKNECHT: *Gottfried Keller. Geschichte seines Lebens* (1939). Hg. von Carl Helbling. 4. Aufl. Konstanz o.J. (1961).
- Theodor W. ADORNO: „Das Bewußtsein der Wissenssoziologie“. In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. (Frankfurt/M 1955). Lizenz-Ausg. München 1963, S. 27–42. (Deutscher Taschenbuch Verlag).
- DERS.: *Drei Studien zu Hegel. Aspekte. Erfahrungsgehalt. Skoteinos oder wie zu lesen sei*. Frankfurt/M 1963.
- DERS.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/M 1962.
- DERS.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt/M 1964.
- DERS.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M 1962.
- DERS.: *Negative Dialektik*. Frankfurt/M 1966.
- DERS.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M 1963.
- DERS.: *Ohne Leitbild. Parva Ästhetica*. Frankfurt/M 1967.
- DERS.: *Philosophie der neuen Musik*. 3. Aufl. Frankfurt/M 1968.
- DERS.: Hg.: *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen*. Frankfurt/M 1956. (Reihe: Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd. 4).
- DERS.: *Versuch über Wagner*. (Frankfurt 1952). Lizenz-Ausg. München und Zürich 1964.
- DERS.: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*. Stuttgart 1956.
- ANON., (d.i. Johann Wilhelm Ritter:) *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*. Hg. von J.W. Ritter, (fingiert!). 2 Bdd. Heidelberg 1810.

-
- Johann Jakob BACHOFEN: „Das Mutterrecht“. In: *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt. Aus den Werken von J.J. Bachofen*. Mit einer Einleitung von Alfred Bäumler. Hg. von Manfred Schröter. München 1926.
- DERS.: *Das Naturrecht und das geschichtliche Recht in ihren Gegensätzen*. (Basel 1841) Hg. von Rudolf Marx, Leipzig 1927.
- Jakob BAECHTOLD: *Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher*. 3 Bdd. Berlin 1894–97.
- Alfred BÄUMLER: „Bachofen der Mythologie der Romantik“. Einleitung zu: *Der Mythos von Orient und Occident. ... Aus den Werken von J.J. Bachofen*. (Vgl. dort). München 1926, S. XXV–CCXCIV.
- Carl L. BECKER: *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*. Based on the Storr's Lectures delivered at Yale University. (Yale University Press 1932). 28th printing New Haven and London 1966.
- Walter BENJAMIN: *Briefe*. 2 Bdd. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt/M 1966.
- DERS.: *Illuminationen*. (*Ausgewählte Schriften* 1). Hg. von Siegfried Unseld. Biographische Notiz von Friedrich Podszus. Frankfurt/M 1961. (Reihe: Die Bücher der Neunzehn Bd.78).
- DERS.: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2. (Suhrkamp-Verlag, ohne Ang. über den Hg.). Frankfurt/M 1966.
- DERS.: *Johann Jakob Bachofen*. (Texte français de l'auteur, revu par Maurice Saillet). Les lettres nouvelles 2, (1954), S. 28–42.
- DERS.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M 1963.
- Friedrich von BEZOLD: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*. Bonn und Leipzig 1922.
- Ernst BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. *Gesamtausgabe* Bd. 4 (2 Halbbdd.) Frankfurt/M 1959.
- DERS.: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. *Gesamtausgabe* Bd. 4. Frankfurt/M 1962.
- DERS.: *Literarische Aufsätze*. *Gesamtausgabe* Bd. 9. Frankfurt/M 1965.
- DERS.: *Naturrecht und menschliche Würde*. *Gesamtausgabe* Bd. 6. Frankfurt/M 1961.
- DERS.: *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*. Frankfurt/M 1963.
- Hans BLUMENBERG: *Die kopernikanische Wende*. Frankfurt/M 1965.
- DERS.: „Licht als Metapher der Wahrheit“. In: *Studium Generale* Bd. 10, (1957), S. 432–446.
- Hans BLUMENBERG: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“. In: *Studium Generale* Bd. 10, (1957), S. 266–283.

-
- Walter BÖHM: *Die Naturwissenschaftler und ihre Philosophie. Geistesgeschichte der Chemie.* Wien 1961.
- Wilhelm BÖLSCHE: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie.* (Leipzig 1887). Unter dem Titel: „Naturwissenschaft und Poesie“. Teilabdruck in: *Zeichen der Zeit. Ein deutsches Lesebuch in vier Bänden.* Hg. von Walther Killy. Bd. 4, *Verwandlung und Wirklichkeit.* Frankfurt/M und Hamburg 1958. S. 39–41.
- DERS.: *Das Leben der Urwelt. Aus den Tagen der großen Saurier.* 18. Aufl. Leipzig 1934.
- Bruno BOLLINGER: *Mensch und Landschaft. Eine Studie zu den Werken Gottfried Kellers.* Diss. Zürich 1961.
- Bertolt BRECHT: *Gesammelte Werke* in 20. Bdd. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt/M 1967.
- Bernd BREITENBRUCH: *Gottfried Keller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg 1968. (Rowohlts Monographie Nr. 136).
- Richard BRINKMANN: *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts.* Tübingen, 2. Aufl., 1966.
- L. G. BUCHHEIM. Hg.: *Knaurs Lexikon moderner Kunst.* In Zusammenarbeit mit H. Asmodi u.a.. München 1955.
- Ludwig BÜCHNER: *Kraft und Stoff oder Grundzüge der natürlichen Weltordnung. Nebst einer darauf gebauten Sittenlehre. In allgemein verständlicher Darstellung.* Wohlfeile Ausg. Leipzig 1902.
- Rita BUSER: *Gottfried Keller und Salomon Gessner.* Diss. Basel. Liestal 1963.
- Walter CALÉ: *Nachgelassene Schriften.* Hg. von Arthur Bruckmann. Berlin 1907.
- Carl Gustav CARUS: *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten.* 4 Bdd. Leipzig 1865–67.
- Derek CLIFFORD: *A History of Garden Design.* Deutsch: *Geschichte der Gartenkunst.* München 1966.
- Ernst Robert CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern 1948.
- Basil DAVIDSON: *Vom Sklavenhandel zu Kolonialisierung. Afrikanisch-europäische Beziehungen zwischen 1500 und 1900.* Übertragung von Wolfram Wagnath. Reinbek bei Hamburg 1966. (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Bd. 266/7).
- Johann DEMBROWSKI: „Über einige Fragen des Sprechens und seiner Entwicklung im Lichte kybernetischer Anschauung“. *Deutsche Ztschr. für Philosophie* 10. Jg., (1962), S. 313–23.
- Herbert DIECKMANN: „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“. In: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963. Vorlagen und Verhandlungen.* Hg. von Robert Jauß. München 1964.

-
- Klaus DÖRNER: „Der Zwang zur Dissoziation von Lust und Leistung“. *Das Argument. Berliner Hefte für Politik und Kultur* Nr.23, 1962 H.4, S. 29–36.
- J. ELEMA: „Gottfried Kellers Novelle ‚Regine‘“. *Neophilologus* Bd. 33, (1949), S. 94–103.
- Friedrich ENGELS: *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft*. Berlin (DDR) 1953.
- Emil ERMATINGER: *Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von J. Baechtolds Biographie dargestellt*. 8., neubearbeitete Auflage, Zürich 1950.
- DERS.: *Das dichterische Kunstwerk*. Leipzig und Berlin 1921.
- Karl ESSEL: *Über Gottfried Kellers Sinngedicht*. Reichenberg i.B. 1926. (Prager Deutsche Studien Nr. 40).
- Konrad FARNER: „Gottfried Keller und die Baumwolle“. *Sinn und Form* Bd. 3, (1951), Heft 4.
- Gustav Theodor FECHNER: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*. (Leipzig 1836). Unter dem Titel: „Vom Leben nach dem Tode“, Teilabdruck in: *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*. 2 Bdd. Hg. von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp. Frankfurt/M 1953, Bd. 2, S. 920–928.
- DERS.: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig 1876.
- Ludwig FEUERBACH: „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ (1843). In: *Kleine Schriften*. Mit einem Nachwort von Karl Löwith. Frankfurt/M 1966, S. 145–219. (Reihe: Theorie 1, hg. von Hans Blumenberg).
- Ruth FLEISCHMANN: „Der Naturbegriff in Goethes *Wahlverwandtschaften*“. Manuskript Tübingen 1968.
- Johann Gottlieb FICHTE: *Die Bestimmung des Menschen*. (Seitenangabe nach: *Sämtliche Werke*, Berlin 1834–46, Bd. 2). Mit einem Geleitwort von Eduard Spranger. 3. Aufl. Hamburg 1962. (Philosophische Bibliothek Bd. 226).
- Sigmund FREUD: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. 18. Bdd. Hg. von Anna Freud u.a. 5. Aufl. Frankfurt/M 1967.
- Hjalmar FRISK: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1960 ff.
- Norbert FURST: ‘The Structure of *L'education sentimentale* and *Der Grüne Heinrich*’. Publication of *Modern Language Association* Bd. 56, (1941), S. 249–260.
- Hans v. GEISAU: (Stichwort:) “Galatea”. In: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Auf der Grundlage von Paulys *Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 2 Bdd. Hg. von Konrad Ziegler und W. Sontheimer, Stuttgart 1967 ff.
- Johann Wolfgang von GOETHE: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bdd. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz u.a., Hamburg 1948 ff.
- DERS.: *Diderots Versuch über die Malerei*. Jubiläumsausgabe. 33. Bd. *Schriften zur Kunst*. Mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen. 1. Teil. Stuttgart und Berlin o.J. (1940).

-
- DERS.: *Maximen und Reflexionen zur Natur- und Wissenschaftslehre*. Jubiläumsausgabe Bd. 39. *Schriften zur Naturwissenschaft*. Mit Einleitung und Anmerkungen von Max Morris. 1. Teil. Stuttgart und Berlin o.J. (1940).
- Robert GRAVES: *The Greek Myths*. 2 Bdd. Edinburgh 1962.
- Romano GUARDINI: *Form und Sinn der Landschaft in der Dichtung Hölderlins*. Stuttgart und Tübingen 1946.
- Jürgen HABERMAS: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied und Berlin 1962.
- DERS.: *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien*. Neuwied und Berlin 1963. (Reihe: *Politica* Bd. 11).
- Ernst HAECKEL: *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studie über monistische Philosophie*. Volksausgabe Bonn 1903.
- Albrecht von HALLER: *Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Hirzel. Frauenfeld 1882.
- Wolfgang Fritz HAUG: *Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden*. Frankfurt/M 1966.
- Albert HAUSER: *Gottfried Keller. Geburt und Zerfall der dichterischen Welt*. Diss. Zürich 1959. (Reihe: Zürcher Beiträge zur Deutschen Literatur- und Geistesgeschichte Nr.15).
- Arnold HAUSER: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964.
- DERS.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2 Bdd. 2. Aufl. München 1958.
- Friedrich HEBBEL: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner. Bd. 6. Berlin o.J. (1904–1907).
- Georg Friedrich Wilhelm HEGEL: *Ästhetik*. 2 Bdd. Nach der zweiten Ausgabe H.G. Hothos (1842) redigiert und mit Register versehen von Friedrich Bassenge. Mit einem Essay von Georg Lukács. Berlin und Weimar o.J. Lizenzausgabe bei der Europäischen Verlagsanstalt, Frankfurt/M 1967.
- DERS.: *System der Philosophie* Teil 2 (Seitenangabe nach: *Werke*, Berlin 1832 Bd. 7). Jubiläumsausgabe hg. von Hermann Glockner. Bd. 9. Stuttgart 1958.
- DERS.: *Phänomenologie des Geistes. Sämtliche Werke*. Neue kritische Ausgabe. Begründet von Georg Lasson. In neuer Anordnung und Bearbeitung hg. von Johannes Hoffmeister. Bd. 5. 6. Aufl. Hamburg 1952. (Philosophische Bibliothek Bd.114).
- Klaus HEINRICH: „Geschlechterspannung und Emanzipation“. *Das Argument. Berliner Hefte für Politik und Kultur* Nr. 23, 1962, H. 4, S. 22–25.
- DERS.: *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*. Frankfurt/M 1966.
- DERS.: *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*. Frankfurt/M 1964.

-
- Ewald HERING: „Über das Gedächtnis als eine allgemeine Function der organisierten Materie“ (1870). In: *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*. 2 Bdd. Hg. Von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp. 2. Aufl. Frankfurt/M 1953.
- Hermann HETTNER: *Schriften zur Literatur*. Hg. von Jürgen Jahn. Berlin (DDR) 1959.
- Gustav René HOCHE: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1966. (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Bd. 50–52).
- DERS.: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1967. (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Bd. 82 f.).
- Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN: *Poetische Werke* in 6 Bdd. Eingeleitet von Hans Mayer. Berlin (DDR) 1963.
- Max HORKHEIMER: „Materialismus und Metaphysik“. *Ztschr. für Sozialforschung*, Jg. 2, H.1, Leipzig 1933.
- DERS.: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*. Hg. von Alfred Schmidt. Frankfurt/M 1967.
- DERS. und Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam 1947.
- Hans Heinz HOLZ: „Prismatisches Denken. Über Walter Benjamin“. *Sinn und Form*, Bd. 8, (1956), S. 514–549.
- Alexander von HUMBOLDT: *Ansichten der Natur. Mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. 2 Bdd. 3 Aufl. Tübingen 1849.
- DERS.: *Briefe an Varnhagen von Ense 1827-58*. Hg. von Ludmilla Assing. Leipzig 1860.
- DERS.: *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* (1806), Hg. von Mauritz Dittrich, Leipzig 1959. (Reihe: Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften Nr. 247).
- Michael KAISER: *Literatursoziologische Studie zu Gottfried Kellers Dichtung*. Bonn 1965.
- Immanuel KANT: *Kritik der Urteilskraft*. (Seitenangabe nach der 3. Aufl. Berlin 1799). Hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1924. (Philosophische Bibliothek Bd. 39a, Neudr. 1963).
- Søren KIERKEGAARD: *Philosophisch-Theologische Schriften*. Hg. von Hermann Diem u.a. München 1954.
- Paul KLEE: *Tagebücher 1898–1918*. Hg. und eingeleitet von Felix Klee. Köln 1957.
- Heinrich von KLEIST: *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bdd. Hg. von Helmut Sembdner. 2. Aufl. München 1961.
- Hermann KOLLER: *Die Mimesis in der Antike*. Bern 1954. (Reihe: Dissertationes Bernenses 1,5).

-
- Priscilla M. KRAMER: *The Cyclical Method of Composition in Gottfried Keller's Sinngedicht*. New York 1939. (New York University Ottendorfer Memorial Series of Germanic Monographs Nr. 26).
- Gerhard KRÜGER, Hg.: *Platon: Der Staat*. Mit einer Einleitung vom Herausgeber. Zürich 1950. (Bibliothek der Alten Welt Nr. 13).
- Friedrich Albert LANGE: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. 2 Bdd. 2. Aufl. 1875 neu hg. von O.A. Ellissen, Leipzig 1905.
- Johann Kaspar LAVATER: *Von der zukünftigen Vollkommenheit der Christen*. (1768-73). 11. Brief. ...
- DERS.: *Physiognomische Fragmente* (1775–78). 2., 5., 9. und 13. Fragment. Nach dem Text der gesammelten Werke Bd.1 und 2. (Hg. von E. Staehelin Zürich 1943): Teilabdruck in: *Das Zeitalter der Aufklärung*. Hg. und eingeleitet von Wolfgang Philipp (vgl. dort). Bremen 1963, S. 182–199.
- Gunther K. LEHMANN: *Phantasie und künstlerische Arbeit. Betrachtungen zur poetischen Phantasie*. Berlin (DDR) und Weimar 1966.
- Herbert LEHMANN: „Die Physiognomie der Landschaft“ . In: *Studium Generale*, 3. Jg., (1950), S. 182–195.
- Gotthold Ephraim LESSING: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Karl Lachmann. 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1893.
- Georg Christoph LICHTENBERG: *Ausgewählte Schriften*. Hg. Und mit Anmerkungen versehen von Eugen Reichel. Leipzig 1879.
- DERS.: *Gesammelte Werke*. 2 Bdd. Herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Grenzmann. Frankfurt/M 1949.
- Leo LÖWENTHAL: „Conrad Ferdinand Meyers heroische Geschichtsauffassung“. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* Jg. 2, H.1, Leipzig 1933.
- Georg LUKÁCS: *Die Eigenart des Ästhetischen*. (Ästhetik I). 2 Halbbbd. Neuwied und Berlin o.J. (1963).
- DERS.: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin 1923.
- DERS.: „Gottfried Keller“. (1939). In: *Die Grablegung des alten Deutschland. Essays zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Schriften I*. Neuwied und Berlin 1967. (Lizenzausg. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie Bd. 276).
- DERS.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin (DDR) 1956.
- Thomas MANN: *Sämtliche Erzählungen*. Erste Einzelausgabe. Frankfurt/M 1963.
- Stephen F. MASON: *Geschichte der Naturwissenschaft in der Entwicklung ihrer Denkweisen*. Deutsche Ausgabe unter Mitwirkung von Klaus Meyer-Abich, besorgt von Bernhard Sticker. Stuttgart 1961. (Kröners Taschenausgabe Bd.307).
- Karl MARX: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. 3 Bdd. 3. Aufl. Berlin (DDR) 1953.

-
- DERS.: *Die Frühschriften*. Herausg. von Siegfried Landshut. Stuttgart 1953. (Kröners Taschenausgabe Bd. 209).
- Karl MARX, Friedrich ENGELS u.a.: *Briefe über das Kapital*. Besorgt vom Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim ZK der SED. Berlin (DDR) 1954.
- Karl Markus MICHEL: „Die Mulde. Etüde mit Zitaten“. In: *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkheimer. Frankfurt/M 1963, S. 183–212.
- Jules MICHELET: *Geschichte der Französischen Revolution*. 10 Bdd. Bearbeitet und hg. von Friedrich M. Kircheisen nach der Übersetzung von Richard Kuhn. Wien, Hamburg und Zürich o.J. (1930).
- Alexander und Margarethe MITSCHERLICH: *Die Unfähigkeit zu trauern*. München 1967.
- Johannes MITTENZWEI: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*. Halle 1962.
- Andreas MÜLLER: *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild*. Stuttgart 1955.
- Oskar NEGZT: *Strukturbeziehungen zwischen den Gesellschaftslehren Comtes und Hegels*. Frankfurt/M 1964. (Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd. 14).
- Friedrich NIETZSCHE: *Werke*. Herausgegeben im Auftrag von Elisabeth Forster-Nietzsche von Peter Gast u.a. Leipzig 1905 ff.
- NOVALIS, (d.i. Friedrich von Hardenberg): *Fragmente*. Erste vollständige, geordnete Ausgabe. Hg. von Ernst Kamnitzer. Dresden 1929.
- Ludmila NOWAK: *Der Werdegang zum bewußten Bürger bei Gottfried Keller*. Diss. Mschr. Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, (Posen) 1961.
- Walter F. OTTO: *Dionysos*. Frankfurt/M 1933.
- DERS.: „Sprache als Mythos“. In: *Die Sprache*. Fünfte Folge des Jahrbuchs *Gestalt und Gedanke*. Hg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste. München 1959.
- Richard PAGET: *Nature et origine du langage humain*. Paris 1925.
- Hellmuth PETRICONI: „*Le sophia* von Crebillon d.J. und Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. In: *Romanische Forschungen*, Bd.62, (1950). S. 350–384.
- Oskar PFISTER: *Die psychologische Enträtselung der religiösen Glossolalie und der automatischen Kryptographie*. Wien und Leipzig 1912.
- Wolfgang PHILIPP: *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*. Göttingen 1957.
- DERS., Hg.: *Das Zeitalter der Aufklärung*. (Sammlung philosophischer, theologischer und literarischer Texte von Bruno bis Kant. Mit einer Einleitung des Hg. S. XIII–XCVII). Bd. 7 der Reihe: *Klassiker des Protestantismus*. Bremen 1963. (Sammlung Dieterich Bd. 272).

-
- Wolfgang PREISENDANZ: „Gottfried Kellers *Sinngedicht*“. *Zeitschr. für deutsche Philologie* Bd. 82, (1963) S. 129–151.
- DERS.: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München 1963. (Reihe: Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd. 1).
- Hans PRINZHORN: *Bildnerei der Geisteskranken*. Berlin 1922.
- Adalbert RANG: *Der politische Pestalozzi*. Frankfurt/M 1967. (Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd. 18).
- Friedrich RATZEL: *Über Naturschilderung*. 2. Aufl. München und Berlin 1906.
- Helmut REHDER: *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*. Halle 1932.
- Herbert W. REICHERT: *Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller*. Chapel Hill 1949. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures Nr. 1).
- Karl REICHERT: „Gottfried Kellers *Sinngedicht* – Entstehung und Struktur“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge Bd. 14, (1964), (Bd. 45 der Gesamtreihe), S. 77–101.
- Herbert RICHTER: *Gottfried Kellers Verhältnis zur Geschichte*. Diss. Maschr. Innsbruck 1950.
- Ludwig RICHTER: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen*. Mit Anmerkungen herausgegeben von Erich Marx. Leipzig 1950. (Sammlung Dieterich Bd. 118).
- Johann Wilhelm RITTER: *Beyträge zur näheren Kenntniß des Galvanismus*. 2 Bdd. Jena 1800–02.
- DERS., Hg. (fingiert): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*. ... (vgl. Anon.) Heidelberg 1810.
- Jean-Jacques ROUSSEAU: *Oeuvres complètes*. 3 vol. Edition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris 1959. (Edition Gallimard).
- Erich RUPRECHT, Hg.: *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–92*. Stuttgart 1962.
- Johann Ulrich SAXER: *Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater. Ein Beitrag zur Problematik des deutschen Theaters im späteren 19. Jahrhundert*. Diss. Zürich, Winterthur 1957.
- Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING: *Abhandlung zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* (1796). (Seitenangabe nach: *Sämtlichen Werken*, Stuttgart und Augsburg 1856, Bd. 1). Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. 1. Hauptbd. München 1927.
- DERS.: *System des transzendentalen Idealismus*. (Seitenangabe nach: *Sämtlichen Werken*, Stuttgart und Augsburg 1856, Bd. 3). Hg. von Ruth-Eva Schulz. 3. Aufl. Hamburg 1962. (Philosophische Bibliothek Bd. 254).

-
- August Wilhelm SCHLEGEL: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, 1. Teil (1801 f.). In: *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. In Neudrucken hg. von Bernhard Seuffert. Bd. 17. Heilbronn 1884.
- Alfred SCHMIDT: *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*. Frankfurt/M 1962. (Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd. 11).
- Arno SCHMIDT: *Die Ritter vom Geist. Von vergessenen Kollegen*. Karlsruhe 1965.
- Arthur SCHOPENHAUER: *Sämtliche Werke*. 8 Bdd. Hg. und eingeleitet von Max Frischeisen-Kohler. Berlin o.J. (1921).
- Hermann SCHWEPPENHÄUSER: (Stichwort:) „Sprachphilosophie“. In: *Fischer-Lexikon / Philosophie*. Hg. von Alwin Diemer und Ivo Frenzel. Frankfurt/M und Hamburg 1958, S. 313–327.
- Hans SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948. Lizenz-Ausgabe Frankfurt/M und Berlin 1966.
- Georg SIMMEL: „Philosophie der Landschaft“. In: *Die Guldenkammer*, 3. Jg. Bremen 1912/13.
- Emil STAIGER: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1939.
- Dolf STERNBERGER: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. 3. Aufl. Hamburg 1955.
- Basil TAYLOR, Hg.: *Cézanne*. Deutsche Übertragung von Ingrid Strasser. London 1961. (Spring Books London).
- Friedrich TOMBERG: *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesis-Theorie*. Neuwied und Berlin 1968. (Reihe: Soziologische Essays).
- Carl TROLL: „Die geographische Landschaft und ihre Erforschung“. In: *Studium Generale*, 3. Jg., (1950), S. 163–181.
- Aby WARBURG: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg 1920. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Jg. 1920, Nr. 26).
- Max WEHRLI: *Gottfried Kellers Verhältnis zum eigenen Schaffen*. Diss. Basel 1965. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur Heft 29).
- WEICKER: (Stichwort:) „Galatea“. In: *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 7 Bdd. Neue Bearbeitung hg. von Wilhelm Kroll. Stuttgart 1912.
- Charles C. ZIPPERMANN: *Gottfried Keller-Bibliographie. 1844–1934*. Zürich 1935.
- Victor ZUCKERKANDL: „Mimesis“. *Merkur*, 12. Jg., H. 3 (März 1958), S. 225–240.

LEBENS LAUF

Ich bin am 8. Juni 1941 in Murrhardt (Baden-Württemberg) geboren als Sohn des Hellmut Würgau und der Else, geb. Rutsch. Im März 1960 legte ich am Gymnasium Backnang das Abitur ab und studierte anschließend an der Universität Tübingen Deutsch, Englisch und Philosophie. Von September 1962 bis Mai 1963 war ich am University College Cork (Irland) als Lektor für Deutsch angestellt. Im Oktober 1963 legte ich in Tübingen das Philosophicum ab. Im Sommersemester 1964 wechselte ich vom Studienfach Englisch zur Soziologie über. Im Sommersemester 1966 studierte ich an der Freien Universität Berlin. Von 1966 bis 1968 arbeitete ich als Doktorand von Professor Richard Brinkmann an meiner Dissertation.

REGISTER

PERSONEN UND WERKE

- Ackerknecht, Erwin 228 Anm. 114
 Adorno, Theodor 16, 124, 156, 179, 206, 217, 219–220 Anm. 11, 220 Anm. 18, 231 Anm. 65, 234 Anm. 117, 235–236 Anm. 23
 Aristophanes 183
 Aristoteles 149, 152, 178, 226 Anm. 86, 236 Anm. 31
 Auerbach, Berthold 91, 99, 218
- Bachofen, Johann Jakob 98, 100–101, 104, 229 Anm. 48
 Bacon, Francis 51, 115, 146, 150
 Baechtold, Jakob 98–99
 Bäumlér, Alfred 101
 Bauer, Bruno 111
 Becker, Carl L. 226 Anm. 86
 Benjamin, Walter 6, 19, 20, 31, 130, 131, 135, 148, 151, 158, 161, 190, 192, 209, 212, 227 Anm. 107, Anm. 109, 229 Anm. 26, 229 Anm. 41, 229 Anm. 46, 229 Anm. 48, 235–236 Anm. 23, Anm. 35
 Bergson, Henri 221 Anm. 19, 221 Anm. 29, 228 Anm. 115
 Bezold, Friedrich von 234 Anm. 116
 Bloch, Ernst 20, 68, 101, 124, 125, 128, 175, 198, 214, 221 Anm. 29, 233 Anm. 109
 Blumenberg, Hans 178, 204, 221 Anm. 6, Anm. 9, 232 Anm. 83
 Bodmer, Johann Jakob 144, 145, 148
 Böhme, Jakob 116, 222 Anm. 8
 Bölsche, Wilhelm 225 Anm. 63
 Bollinger, Bruno 5
 Bonnet, Charles 32–33,
 Boz (Dickens, Charles) 119
 Brecht, Bertold 1, 92, 186, 239 Anm. 90
 Breitinger, Johann Jakob 144, 145
 Brinkmann, Richard 238 Anm. 69
 Brockes, Barthold Hinrich 23, 28
 Bruno, Giordano 25, 34, 69, 115
 Büchner, Ludwig 54, 61, 128
 Burke, Edmund 226 Anm. 90
 Buser, Rita 235 Anm.9
- Calé, Walter 133, 189
 Calvin, Johannes 226 Anm. 86
 Carus, Carl G. 38–39
 Cézanne, Paul 174, 175, 176, 177, 178,
 Chagall, Marc 198
 Comte, Auguste 173
 Condorcet, Marquis de 227 Anm. 96
 Courbet, Gustave 174
 Crébillon, Claude-Prosper de 74

-
- Curtius, Ernst Robert 44,
 Darwin, Charles 65, 74, 110, 118
 David, Jacques-Louis 209
 Demokrit 124
Des Knaben Wunderhorn (Brentano) 95
 Descartes, René 11, 25, 115, 117, 222 Anm. 9
Dichtung und Wahrheit (Goethe) 51
 Dickens, Charles 119
Die Laube 185
Die Leiden des Jungen Werther (Goethe) 6, 40, 42, 52
Die Wahlverwandtschaften (Goethe) 87–88
 Dieckmann, Herbert 241 Anm. 148
 Dilthey, Wilhelm 55
 Doktor Faustus 113
- El Greco 238 Anm. 65
 Engels, Friedrich 25, 65, 132
 Epikur 124
 Erdbeben von Lissabon 52, 227 Anm. 96
 Ermatinger, Emil 73, 76, 106
 Essel, Karl 74–75, 115, 117
 Exner, Adolf 91
- Farner, Konrad 235 Anm. 11
 Fechner, Gustav Theodor, 41, 64, 115, 117, 231 Anm. 74
 Feuerbach, Ludwig 3, 7, 20, 22, 29, 42, 106, 132, 133, 203, 219 Anm. 11
 Fichte, Johann Gottlieb 16, 171, 172, 202
 Flaubert, Gustave 46
 Fourier, Charles 214
 Frenzel, Abraham 225 Anm. 62
 Freud, Sigmund 153, 168, 232 Anm. 95, 237 Anm. 61, 236 Anm. 32
- Galatea 125–26, 130
 Galilei, Galileo 38, 51, 115
 Garve, Christian 40, 52
 Gessner, Salomon 140, 143, 144, 145, 148, 235 Anm. 9
 Goethe, Johann Wolfgang von 6, 29, 35, 38, 39, 40, 42, 51, 52, 57, 67, 87–88, 95, *Faust* 114, *Farbenlehre* 115, 124, 190, 205, „Über den Granit“, 227 Anm. 96, 228 Anm. 116, *Maximen und Reflexionen* 233 Anm. 106
- Habermas, Jürgen 226–227 Anm. 96, 233 Anm. 109
 Haeckel, Ernst 54, 64, 188
 Haller, Albrecht von 57–58
 Hamann, Johann Georg 31, 38
 Hamlet 64, 202, *Hamlet* 233 Anm. 109
 Haug, Wolfgang Fritz 120, 232 Anm. 95
 Hauser, Arnold 142
 Hebbel, Friedrich 119, 185, 229 Anm. 38–39
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 3, 9, 10, 12, 16, 33, 38, 40, 44, 50, 65, 76, 107, 110, 112, 114, 144, 145, 151, 156, 163, 172, 173, 187, 188, 202, 203, 204, 223 Anm. 31
 Heine, Heinrich 55–56,
 Heinrich, Klaus 233 Anm. 97
 Helvetius 51

-
- Herder, Johann Gottfried 31, 38, 66
Hering, Ewald 64–65
Hettner, Hermann 184, 193, 203–204, 229 Anm. 38, 241 Anm. 148
Heyse, Paul 182, 193, 216
Hobbes, Thomas 25, 26, 65, 226 Anm. 86
Hocke, Gustav René 170–171, 178, 235 Anm. 5
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 124, 162
Holbach, Paul Henri Thiry 13, 51, 54, 124
Horkheimer, Max 68, 124, 132, 156, 219 Anm. 2, 234 Anm. 117, 220–221 Anm. 19, 235–236 Anm. 23
Humboldt, Alexander von 18, 29, 38, 56, 133, 193, 222 Anm. 17, 224 Anm. 43
Husserl, Edmund 14
- Jean Paul siehe Richter
Johnston, Sir Harry 123
- Kaiser, Michael 8
Kandinsky, Wassily 176–177, 238 Anm. 71
Kant, Immanuel 3, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 31, 39, 52, 75, 115, 139, 171–172, 202
Keller Werke:
 „Das Tanzlegendchen“ 210
 „Das Verlorene Lachen“ 36, 46, 47, 49, 56, 86, 111, 145
 „Der Apotheker von Chamounix“ 55–56
 „Die Mißbrauchten Liebesbriefe“ 67
 Die Sieben Legenden 69–70, 90, 101, 106
 Der Grüne Heinrich 19, 22, 27 (Kapitel „Das Flötenwunder“), 28, 33, 34, 35, 36, 42, 44–46, 47–48, 55, 58, 59–61, 62, 63, 68, 69, 70–71, 73, 115, 119, 127, 128–9, 135–218 (Malergeschichte), 159–170 und 237 Anm. 60 (Römerepisode), 207–208, 215,
 Der Grüne Heinrich: die zwei Fassungen verglichen: 34–35, 44–46, 47, 55, 58, 59, 63, 68, 128–9, 130, 132, 136, 143, 182, 184, 227 Anm. 108, 235 Anm. 7
 Gotthelf Rezension 95, 99, 143, 191,
 Die Leute von Seldwyla 59, 129–130, 145,
 Die Züricher Novellen 28, 42, 66–67, 99, 125, 148, 215, 228 Anm. 114, Anm. 115
 „Drei gerechten Kammacher“ 119
 Gedichte 43, 44, 45, 64, 214, 215,
 „Kleider machen Leute“ 119, 131, 195,
 Martin Salander 45, 87, 91, 145, 212–214, 215–218, 231 Anm. 66
 „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ 6, 181
 „Ursula“ 222 Anm. 15
- Kerner, Justus 214
Kierkegaard, Søren 186,
Kirchbach, Wolfgang 128
Klaj, Johann 23
Klee, Paul 177, 178, 179, 189, 190, 198
Kleist, Heinrich von 160, 162
Klopstock, Friedrich Gottlieb 23, 58
Koller, Hermann 148–149, 150, 151, 157, 171, 235–236 Anm. 23
Kopernikus 24, 25, 51, 221 Anm. 6, Anm. 9
Kramer, Priscilla M. 74
La Mettrie, Julien Offray de 124
Labyrinth 113–118, 148, 182
Lange, Friedrich Albert 117, 220 Anm. 17
Lavater, Johann Kaspar 29, 30, 31, 32, 35, 36, 40, 118, 223 Anm. 19, Anm 28

-
- Lehmann, Günther K. 151–152, 153, 154, 235–236 Anm. 23, Anm. 35, 236–237 Anm. 39
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 26
 Lesser, Fr. Chr. 222 Anm. 18
 Lessing, Gotthold Ephraim 148, 186, 193, 158, 162, 227 Anm. 96
 Lichtenberg, Georg Christoph 29, 31, 35, 36, 37, 38, 47, 68, 118, 190, 222 Anm. 16, 239 Anm. 99
 Lichtmetapher 23, 24, 25, 29, 113–118
 Lichtwunder 27
 Linné, Carl von 147
 Locke, John 226 Anm. 86
 Logau, Friedrich von 73, 74, 75, 114, 116, 118, 124, 125, 126, 217
 Lorraine, Claude 57, 146
 Löwenthal, Leo 226 Anm. 96
 Lukács, Georg 20, 107, 109, 131, 198, 220 Anm. 13, 235–236 Anm. 23
 Lukrez 124
- Macbeth* 188
 Machchiavelli; Niccolò 25
 Mallarmé, Stéphane 158
 Malthus, Thomas Robert 65
 Manet, Édouard 175
 Mann, Thomas 161
 Marc, Franz 198
 Marc Aurelius 226 Anm. 86
 Marx, Karl 9, 10, 11, 21, 25, 43, 65, 111, 113, 176, 203, 219–220 Anm. 11
 Mason, Stephen F. 32
 Melos, Marie 222 Anm. 13
 Mendelssohn, Moses 29
 Meyer, Conrad Ferdinand 67
 Michel, Karl Markus 23, 49
 Michelet, Jules 52
 Mitscherlich Alexander und MMargarethe 238 Anm. 67
 Mittenzwei, Johannes 238 Anm. 71
 Moleschott, Jakob 54, 61, 133
 Mondrian, Piet 202, 209, 210
 Montaigne, Michel Eyquem de 226 Anm. 86
 Muschg, Walter 73
- Negt, Oskar 229 Anm. 19
 Newton, Isaac 51, 226 Anm. 89
 Nietzsche, Friedrich 232 Anm. 95
 Novalis [d.i. Friedrich von Hardenberg] 38
 Nowak, Ludmila 231 Anm. 60
- Otto, Walter F. 151
 Ovid 126
 Paget, Richard 236 Anm. 35
 Paracelus 116
 Parmenides 155–156, 157
 Pascal, Blaise 9, 226 Anm. 86
 Pestalozzi Johann Heinrich 144
 Petriconi, Hellmuth 74, 83, 116
 Pfister, Oskar 168, 238 Anm. 66

-
- Philipps, Wolfgang 24, 25, 36
 Plato 149, 154, 155, 156, 157, 162, 178
 Preisendanz, Wolfgang 74, 75, 76, 79, 88, 106, 107, 107, 108, 110, 111, 116, 117–118, 120, 128, 229 Anm. 54,
 232–233 Anm. 95, 233 Anm. 96
 Prinzhorn, Hans 237 Anm. 61
 Pygmalion 126, 130
- Quintilianus, Aristides 159
- Ratzel, Friedrich 18, 19, 57, 208–209, 225 Anm. 61
 Reichert, Herbert 5
 Reichert, Karl 75, 76, 90, 91
 Rembrandt van Rijn 31
 Richter, Herbert 233 Anm. 102
 Richter, Jean Paul 69, 194
 Richter, Ludwig 136, 147
 Ritter, Carl 39
 Ritter, Johann Wilhelm 38, 223–224 Anm. 36, 224 Anm. 43
 Rosa, Salvator 146
 Rousseau, Jean-Jacques 12, 23, 24, 32, 42, 51, 52, 122, 224, Anm. 60
 Russell, Bertrand 157
- Saxer, Johann Ulrich 184, 185
 Schelling, Friedrich Wilhelm 11, 12, 14, 15, 16, 33, 35, 38, 40, 41, 53, 112, 113, 159
 Schiller Friedrich 53, 144, 185
 Schlegel, Friedrich 53, 55, 38, 41, 63, 172
 Schmidt, Alfred 9, 203, 220 Anm. 13
 Schmidt, Arno 23
 Schopenhauer, Arthur 15, 65
 Schweiz 20, 100, 131, 143–4, 181, 214
 Sedlmayr, Hans 174, 234 Anm. 121
 Seurat, Georges-Pierre 174, 175, 202
 Shakespeare, William 218
 Shelley, Percy Bysshe 196
 Simmel, Georg 41, 225 Anm. 65
 Spinoza, Baruch 11, 25
 Spitteler, Carl 234 Anm. 122
 Staiger, Emil 44, 45, 46, 47
 Sternberger, Dolf 208, 209, 214
 Stifter, Adalbert 23, 57, 57, 182, 192, 193, 194, 232 Anm. 95
 Storm, Theodor 84, 91, 182
- Thomas Aquinas 226 Anm. 86
 Tomberg, Friedrich 202
 Troll, Carl 227 Anm. 104
 Vanini, Lucilio 24, 25
 Vico, Francesco de 54
 Voltaire, François-Marie Arouet 32, 227 Anm. 96
- Wagner, Richard 179, 180, 181, 183–184, 185, 187, 207
 Wehrli, Max 73

Winckelmann, Johann Joachim 125

Windelband, Wilhelm 55

Zingg, Adrian 147