

METHODISCH REFLEKTIERTES INTERPRETIEREN

FESTSCHRIFT FÜR HARTMUT LAUFHÜTTE

herausgegeben
von
Hans-Peter Ecker



CHRISTIAN BEGEMANN

Ein weiter Mantel, doktrinaire Physiognomisten und eine grundlose Schönheit

Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller

I

Unter einem weiten Radmantel hat vielerlei Platz: ein Graf oder ein Schneiderlein, möglicherweise auch beides. In dem Augenblick, als in Kellers *Kleider machen Leute* Wenzel Strapinski aus der herrschaftlichen Kutsche steigt, entspinnt sich eine Kette von Fehllektüren. Die Bürger des Städtchens Goldach interpretieren das noble Aussehen des Ankömmlings, Physiognomie und Kleidung, als Zeichen seines sozialen Standes und behandeln ihn dementsprechend hochachtungsvoll. Dieses alltagshermeneutische Vorverständnis und das damit etablierte interaktive Szenario produzieren in der Folge ihre eigene Bestätigung. Was immer der Schneider tut, es wird in den einmal gesteckten Rahmen eingelesen. Seine verlegene Wortkargkeit gilt als „Vornehmheit“, seine „Blödigkeit“ im Umgang mit dem ungewohnten Silberbesteck erscheint als zierlicher Anstand, seine vom „bösen Gewissen“ diktierte Zurückhaltung gegenüber dem Wein deutet auf den verfeinerten Gourmet (LS 288 ff.).¹ Eine völlig selbstläufige Zeichenproduktion knüpft sich an die erste Lektüre, und erst in ihrem Gefolge sendet der Schneider schließlich auch aktiv Signale aus, die das Mißverständnis stützen und perpetuieren. Wie die Seldwyler ökonomische, so sind die Goldacher semiotische „Falliten“, als wären sie dazu ausersehen, Lichtenbergs Kritik an der Physiognomik zu exemplifizieren: „unsere Sinne zeigen uns nur Oberflächen, und alles andere sind Schlüsse daraus. Besonderes Tröstliches folgt hieraus für die Physio-

1 Soweit möglich zitiere ich nach Gottfried Keller: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann, Dominik Müller und Peter Villwock. Frankfurt/M. 1985 ff. Zitatenweise werde... in der Regel im Text mit den folgenden Bandsiglen und Seitenzahl gegeben. GH = Bd. 2: Der grüne Heinrich. Erste Fassung. Frankfurt/M. 1985. LS = Bd. 4: Die Leute von Seldwyla. Frankfurt/M. 1989. SG = Bd. 6: Sieben Legenden. Das Sinngedicht. Martin Salander. Frankfurt/M. 1991. Die in dieser Ausgabe nicht enthaltenen Texte entnehme ich Gottfried Keller: Sämtliche Werke. 22 Bde. Hg. von Jonas Fränkel und Carl Helbling. Erlenbach-Zürich und Bern 1926 ff. (abgekürzt SW). Kellers Briefe werden zitiert nach Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. 4 Bde. Hg. von Carl Helbling. Bern 1950 ff. (abgekürzt GB).

gnomik [...] nichts, da eben dieses Lesen auf der Oberfläche die Quelle unserer Irrtümer, und in manchen Dingen unserer gänzlichen Unwissenheit ist“.²

Allein der schäbige, aber scharf beobachtende Melcher Böhni entgeht der Voreiligkeit und Einseitigkeit seiner Mitbürger, indem er einen anderen Satz Lichtenbergs beherzigt, der später auch zum Instrumentarium eines Sherlock Holmes gehören wird - daß nämlich nicht nur „das Innere auf dem Äußern abgedruckt ist“, sondern auch die „Hantierung“, die einer treibt.³ „Der Mann dort“, bemerkt er, „hat mir so wunderlich zerstochene Finger [...] den Teufel fährt der in einem vierspännigen Wagen!“ (LS 297 f.) Wie jeder gute Detektiv weiß Böhni, daß isolierte Phänomene, semiotisch gesehen, noch wenig aussagen und nur im Verbund mit vielen anderen eine halbwegs solide Grundlage für die Bildung von „Schlüssen“ abgeben. Seine eigene Hypothese - mit Peirce gesprochen: eine „Abduktion“ - wird Böhni als guter Empiriker daher auf einer Geschäftsreise nach Seldwyla erst überprüfen, bevor er zur Tat schreitet.

Wo man zusammenhängende Zeichenfolgen nicht nur liest, sondern auch produziert, werden Texte geschrieben. Das gibt Kellers Erzählung ihre poetologische Dimension. Strapinski wird denn auch „rasch zum Helden eines artigen Romanes, an welchem er gemeinsam mit der Stadt und liebevoll arbeitete, dessen Hauptbestandteil aber immer noch das Geheimnis war“ (LS 306). In ihrer bürgerlichen Wohlsituertheit sind die Goldacher „begierig auf eine Abwechslung“ (LS 302), einen kleinen Roman. Es ist ihr Begehren, das ihre Wahrnehmungen selektiert und deren Interpretation steuert. So bekommen sie ihren Roman, der so „romantisch“ ist, wie sein Held und Koautor aussieht (LS 286). Weitere Lektürevorgänge kommen hinzu und bestärken eine poetologische Lesart der Erzählung. Wenn Strapinski die Stadt besieht, fallen ihm die schönen Häuser auf, „welche alle mit steinernen oder gemalten Sinnbildern geziert und mit einem Namen versehen waren“ (LS 303). Der Erzähler weiß, daß es mit diesen Namen und ihren ikonischen Umsetzungen nur soviel auf sich hat, daß man aus ihnen historisch auf die „Sitte der Jahrhunderte“ ihrer Entstehung schließen und die genetische Struktur der Stadt erkennen kann: vom „Mittelalter“ über die „Zeit der Aufklärung und der Philanthropie“ bis hin zur geschmacklosen „Poesie“ der Moderne (LS 303 f.). Gegenüber solch nüchternem Nominalismus glaubt der „romantische“ Held an Korrespondenzen und Analogien zwischen dem ‘Außen’ der Zeichen und dem ‘Innen’ der Häuser, hält die Namen für grundlegend motiviert und zieht daraus weitreichende Schlüsse auf die innere Befindlichkeit der Stadt: „Denn als er die Aufschriften der Häuser las [...], war er der Meinung, sie bezögen 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 hinein geraten wäre“ (LS 304).

Die zweifache Konfrontation von Weisen des Umgangs mit Zeichen unterstellt eine Unterscheidung von richtiger und verfehlter Lektüre, von wahr und falsch. Böhni wird gegenüber den Städtern recht behalten wie der Erzähler gegenüber Strapinski. Man

2 Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis. In: Ders.: Schriften und Briefe. 4 Bde. Hg. von Wolfgang Promies. München 1968 ff., Bd. 3, S. 256-295, hier S. 265.

3 Ebd.

könnte daher auf den Gedanken verfallen, Kellers Erzählung exemplifiziere jenes „Raummodell der Erkenntnis“, das Ulf Eisele als charakteristisch für die Literaturprogrammatische des Realismus herausgestellt hat und das besagt, scheinhafte oder inessentielle Oberflächen müßten in Richtung auf einen wesentlichen „Kern“ durchstoßen werden.⁴ In der Tat entsteht nach der Decouvrierung der ‘falschen Zeichen’ bei der Verlobungsfeier von Wenzel und Nettchen eine Art epistemologisches Vakuum, das konsequent die Frage nach den letzten Gründen und Wesenheiten herbeiführt. Gewiß haben die Seldwyler die zusammengeflochtene Identität Strapinskis als unwahren Schein entlarvt, aber was weiß man schon, wenn man weiß, daß der Graf nur ein Schneider ist? Das düpierte Nettchen fragt grundsätzlicher: „was sind Glück und Leben! [...] Was sind wir selbst [...] Wer sendet uns solche einfältige Truggestalten“? (LS 319) Es ist wohl begreiflich, wenn auch nicht unbedingt erfolgverheißend, daß Nettchen diese Fragen an den Bräutigam weitergibt, der ein Unbekannter, ein „fremder Mensch“ geworden ist (LS 320): „Wer sind Sie? Was wollen Sie von mir!“ Strapinskis Antwort ist denkwürdig, denn sie reproduziert erneut jene Opposition, die den Text strukturiert: „Ich bin nicht ganz so, wie ich scheine“, sagt der Unglückliche (LS 322) und wehrt damit den naheliegenden Verdacht ab, die Tatsache, er habe sich in einem falschen Schein gezeigt, sei selbst schon die Wahrheit seiner Person. Dieser Verdacht sitzt seinerseits nur einem neuen Schein auf, hinter dem wiederum die Wahrheit zu suchen wäre. Im Gegenzug gegen den „romantischen“ „Roman“ bedient sich solche Recherche des bewährten Modells der Erzählung der eigenen Biographie, fördert dabei aber nur zutage, daß Strapinski schon immer in der Spannung stand, „etwas Ordentliches zu sein oder zu scheinen“ (LS 323), und präsentiert im übrigen an der entscheidenden Stelle eine Lücke. Bildet „das Geheimnis“ den „Hauptbestandteil“ auch der Lebensgeschichte? Seine Mutter habe sich nicht von ihrem Kind trennen können, denn „wer es kenne -“ Hier stockte Wenzel Strapinski“ und füllt die Leerstelle anschließend mit verlegen ausweichender Interpretation auf: „sie meinte, wer das Kind kenne, könne nicht mehr von ihm lassen, und wollte wohl damit sagen, daß ich ein gutmütiger Junge gewesen sei oder etwas dergleichen“ (LS 324). Wer der „fremde Mensch“ jenseits der Zeichen, die er abgibt, wahrhaft *ist*, ist damit eher ausgespart als gesagt, und lediglich die sympathische Bescheidenheit, mit der er das Ungesagte präsentiert, deutet wiederum zeichenhaft auf das verbal ausgesparte Zentrum seiner Person. Nettchen freilich scheint das genug zu sein: „Wie du bist“, glaubt sie nun zu wissen, „[w]ie du bist [...], will ich mich zu dir bekennen“ (LS 327). Ähnlich hält es der Text selbst. Offensichtlich teilt er die Perspektive Nettchens und Wenzels. Tatsächlich ist dieser erneut nicht ganz so, wie er scheint, er ist kein wirklicher Betrüger, sondern ‘im Kern’ ein „gutmütiger“ und liebenswürdiger Mensch. Gegen den naheliegenden Anschein, er sei ein übler Hochstapler, wird Strapinski vom Text rehabilitiert.

In semiotischer Hinsicht hat das nicht unbeträchtliche Folgen. Denn retrospektiv gesehen gewinnen nun die trügerischen Körperzeichen ein Moment von Wahrheit zurück. Das „edle“ und „schöne“ Aussehen Strapinskis (LS 286 f.) berechtigt zwar nach

4 Ulf Eisele: Realismus-Theorie. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848-1880. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 36-46, hier S. 41.

wie vor nicht zu dem Schluß, er sei ein polnischer Graf, ein 'Edelmann' aber ist er in gewisser Hinsicht doch, und *ist* er anfangs kein Herr, so *wird* er doch schließlich einer, jedenfalls ein „Tuchherr“ (LS 331). Sein gepflegtes Äußeres, das über den Stand des Schneiders hinausdeutete, verweist derart tatsächlich auf den künftigen sozialen Aufstieg. Möglich wird all das, weil Wenzel in mancher Hinsicht im Grafenkostüm nur realisiert, was in ihm schon angelegt war „wie das Farbenwesen im Regentropfen“ (LS 305). So rekodiert der Text nachträglich die Körperzeichen, deren Trug er zunächst vorgeführt hatte, indem er ihnen zuletzt doch eine 'tieferen' Wahrheit zuspricht. Er selbst bedient sich ebenjener semiotischen Mechanismen, die er zuvor ins Zwielficht gerückt hatte. *Völlig* falsch also können die getäuschten und sich selber täuschenden Goldacher Bürger nicht gelegen haben, und umgekehrt kann damit auch der detektivische Böhni nicht ungebrochen recht behalten. Zwar bleibt seine kritische Lektüre des angeblich gräflichen Körpers richtig, darüber hinaus aber erweist sich Böhni als ein schlechter Exeget.

Das erweist eine weitere, nicht weniger verwirrende Konstellation. Böhnis Interesse an der Entlarvung Strapinskis ist eigennützig, hatte er sich doch selbst um Nettchen beworben. Nach geglückter Bloßstellung des erfolgreichen Nebenbuhlers glaubt er offenbar, in dessen Position einrücken zu können. Daß er damit von Nettchen weit weniger begriffen hat als von Strapinski, ist das eine. Die Art, in der seine neuerliche Annäherung zum Ausdruck kommt, ist das andere. Der Text kommt hier auf jene „Sinnbilder“ zurück, deren doppelte Lektüre wir schon verfolgen konnten. Sie bezeichnen nicht allein die Häuser, sondern auch die dazugehörigen Schlitten, mit denen die Goldacher zur Verlobungsfeier von Nettchen und Wenzel fahren. Kutschieren letztere in einem Gefährt, das von einer „Fortuna“ geschmückt wird, so fährt Böhni „im Teiche Bethesda“: „Als Galion seines Fahrzeugs hatte er das Bild jenes jüdischen Männchens vor sich, welcher an besagtem Teiche dreißig Jahre auf sein Heil gewartet“ (LS 310). Daß das nichts weniger als Zufall ist, belegen Böhnis Versuche der Annäherung an Nettchen nach dem gräflichen Fiasko. „Den Teich Bethesda, sagte er, werde er hier im Gasthause zurücklassen und dafür die Fortuna mit der verehrten Unglücklichen sicher nach Goldach hingeleiten“ (LS 318). Wieder verfährt hier der Text selbst in genau der Weise, die er zuvor an seinen Figuren, an Wenzel Strapinski, ironisiert hatte. Wie der Schneider die in dieser Hinsicht ganz arbiträren Namen und Embleme als Ausdruck des inneren Zustands der Häuser gedeutet hatte, so setzt sie nun auch der Erzähler als „Sinnbilder“ für das Geschick ihrer Eigner ein. Die „Göttin Fortuna“ Nettchens und Wenzels (LS 311) verweist auf den doppelten Glückswechsel, und der Teich Bethesda verurteilt Böhni, der ihn vergeblich zurücklassen will, zu lebenslangem Warten auf ein Heil an der Seite Nettchens.

Halten wir fest: Kellers Erzählung exponiert ein Erkenntnisproblem und, damit verflochten, eine Methode der Darstellung. Auf der Ebene des Inhalts zeigt sich die Wirklichkeit als ein Konnex von Zeichen, die von den Figuren auf ihre Bedeutung hin gelesen werden. Nicht nur bei den Goldachern aber scheitert solche Lektüre, sondern letztlich (und in anderer Hinsicht) auch bei dem gescheiterten Melcher Böhni. Ein dritter Versuch, die Frage „Wer sind Sie?“ zu klären, der Versuch, mit dem Mittel der biographischen Erzählung gewissermaßen 'unter' dem Mantel und 'hinter' den edlen Ge-

sichtszügen nach der Wahrheit der „zweifelhaften Person“ (LS 330) zu suchen, führt lediglich an einen Bereich des Unausgesprochenen heran, das wiederum nur indirekt, durch Gesten, halbe Sätze und verbale Ausweichmanöver, bezeichnet werden kann. Auf eine gänzlich unpathetische Weise schildert die Erzählung eine Welt, die von ihren Bewohnern nicht entziffert werden kann.

Ganz anders der Erzähler. Nicht nur bedient er sich - ungeachtet Nettchens eindringlicher Warnung an ihren poetischen Bräutigam „Keine Romane mehr!“ (LS 327) - selbst des Mediums der Poesie, um die ungereimte Dichtung der leeren Signifikanten dem Urteil seiner Leser auszuliefern. Seine Poesie scheint auch von der Problematik, die sie darstellt, kaum tangiert. Wie die zahlreichen Innenansichten seines Helden zeigen, weiß er mehr oder weniger genau Bescheid über diesen. Die Wahrheit, die sich den Figuren auf der Inhaltsebene entzieht, wird auf der Textebene ständig evoziert - nicht zuletzt mit genau jenen semiotischen Mechanismen, die das erzählte Geschehen selbst problematisch, ja fragwürdig erscheinen läßt. Sowohl die Lesbarkeit der Körperoberfläche wie die allegorische Bedeutungskonstitution werden auf der Textebene restituiert. In einer eigentümlichen und erklärungsbedürftigen Paradoxie muß die erzählte Welt ihren Angehörigen ebenso opak erscheinen wie sie andererseits dem Leser der Erzählung transparent wird.

Transparent? Vielleicht doch nicht ganz. Der Schluß setzt einige Fragezeichen hinter die erzählerisch produzierten Klarheiten. Nicht nur fällt es schwer, in dem geschäftstüchtigen Tuchherrscher, der so „gar nicht mehr träumerisch“ aussieht, noch den „romantischen“ Grafenimitator des Anfangs zu erkennen. Und der letzte Satz räumt die Grenzen des erzählerischen Wissens diesmal unverblümt ein: „Aber in Seldwyla ließ er nicht einen Stüber zurück, sei es aus Undank oder aus Rache“ (LS 331 f.). Undank, Rache? Wer weiß es? Und: Passen solche Regungen zu dem sanften und edlen Helden? Bringen sie eine bislang verborgene, eine ungewußte oder übersehene andere Seite seiner „zweifelhaften Person“ zur Erscheinung?

II

Immer wieder hat man an Kellers Texten die Prägnanz ihrer zugleich anschaulichen wie hintersinnigen Figurencharakteristik hervorgehoben, die oft mit nur wenigen Zügen und Attributen eine Gestalt plastisch umreißt. Zu ihren Mitteln gehört das gesamte tradierte Repertoire der Physiognomik und „Vestignomik“.⁵ Bereits mit dem Titel stellt

5 Ich verwende den Begriff in Anlehnung an Volker Nölle: „Der neue Ovid“ und einige Randgestalten. Kellers Figurendarstellung im Zeichen der Verwandlung. In: Wolfram Groddeck, Ulrich Stadler (Hgg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1994, S. 283-300, hier S. 284. Vgl. dazu insbesondere auch die Studie von Pia Reinacher: Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser. Bern/Frankfurt/New York/Paris 1988. Trotz des Titels unergiebig für diesen Zusammenhang ist Hans Bänziger: Strapinskis Mantel. Zu einem Motiv in der Erzählung 'Kleider machen Leute'. In: Schweizer Monatshefte 51 (1971/72), S. 816-826. - Zur physiognomischen Figurencharakteristik im europäischen Kontext vgl. Graeme Tytler: Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes. Princeton 1982; zum *Grünen Heinrich* v.a. S. 298-303. - Michael Niehaus:

der *Grüne Heinrich* komplexe Verhältnisse her zwischen Charaktereigenschaften des Helden und der Farbe seiner Kleidung. Ähnliche Beziehungen gelten zwischen Seele und Körper, der zur Einschreibefläche habituell gewordener innerer Prozesse wird, wie etwa im (durchaus nicht untypischen) Falle jenes Herrn Ölfinger bzw. Wurmlinger, dessen verbalen Unwahrheiten, „Erfindungen und Aufschneidereien“ gegenüber sich schließlich allein der Leib als ein Ort der Wahrheit zeigt: „Er war ursprünglich gut gewachsen, doch die andauernde Verdrehtheit seiner Seele hatte seinen Körper ganz windschief gemacht, daß er aussah wie ein verbogener Wetterhahn“ (GH 378). In ähnlicher Weise glaubt auch Reinhart im *Sinngedicht* bemerken zu dürfen, das Gesicht sei „das Aushängeschild des körperlichen wie des geistigen Menschen; es kann auf die Länge doch nicht trügen“ (SG 137). Kann der Körper also im Gegensatz zur Sprache nicht lügen? Besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen arbiträren verbalen Signifikanten und scheinbar 'natürlichen' Körperzeichen?

Kellers Rückgriff auf die Physiognomik ist im diskursiven Kontext seiner Epoche keineswegs obsolet.⁶ Physiognomische Theorien gänzlich heterogener theoretischer Provenienz erfreuen sich vielmehr in der Mitte des 19. Jahrhunderts einer besonderen Konjunktur, wie sich etwa an Carl Gustav Carus' *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* von 1852 zeigt, an Theodor Piderits *Grundsätze[n] der Mimik und Physiognomik* von 1858, seinem *Wissenschaftliche[n] System der Mimik und Physiognomik* von 1867 oder an Charles Darwins noch im Erscheinungsjahr der Erstausgabe ins Deutsche übersetztem Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* von 1872. Sind physiognomische Verfahren bei Keller weder selten noch untypisch für ihre Epoche, so ist es um so bemerkenswerter, wie wenig Beifall sie erhalten, wenn sie von den erzählten Figuren selbst eingesetzt werden. Am Abend des großen Tellfestes treffen sich die Darsteller der „barmherzigen Brüder“ im Wirtshaus, wo sie, reichlich angezech, unnachichtig „politisieren“: „Selbst Äußerlichkeiten, Angewöhnungen und körperliche Gebrechen wurden in einen solchen Zusammenhang mit den Worten und Handlungen hervorragender Männer gebracht, daß die letzten nur eine notwendige Folge der ersten zu sein schienen und man glaubte, in den ungelehrten, aber phantasiereichen Volksherren die doktrinärsten Physiognomisten vor sich zu sehen. Mancher angesehene Mann ward hier zu einem lächerlichen oder unheimlichen Popanz umgeschaffen, daß er leibhaftig zu sehen war“ (GH 441). Allenfalls die Plastizität der Vergegenwärtigung spricht für dieses Verfahren, nicht aber sein Wahrheitsgehalt. Die Gegenstände der doktrinären Physiognomisten werden von deren Phantasie buchstäblich „umgeschaffen“, Abbild und Urbild haben nichts mehr miteinander zu tun.

An dieser Passage fällt nicht nur die strikte Kritik des Verfahrens auf, sondern auch dessen Verschiebung gegenüber der traditionellen Physiognomik. Diese betrachtet das

Physiognomie und Literatur im 19. Jahrhundert (von Poe bis Balzac). In: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hgg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau 1996, S. 411-430.

6 Vgl. Martin Blankenburg: *Seelengespenster. Zur deutschen Rezeption von Physiognomik und Phrenologie im 19. Jahrhundert. Versuch einer Sondierung*. In: Gunter Mann, Franz Dumont (Hgg.): *Gehirn - Nerven - Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerings*. Stuttgart/New York 1988, S. 211-237. Jetzt besonders: Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 149-172.

Äußere eines Menschen als Ausdruck seines Inneren, hier aber werden zweierlei „Äußerlichkeiten“ in kausale Beziehung gesetzt: körperliche Besonderheiten einerseits, „Worte und Handlungen“ andererseits, während ein direkter Rückschluß vom Außen aufs Innen unterbleibt. Freilich dürfte nicht das der Grund der Kritik sein, denn der Erzähler verfährt nicht selten selbst in ganz ähnlicher Weise. Es ist auf der Textebene vor allem die Kleidung, und insbesondere wieder die *Verkleidung*, die ein bestimmtes Verhalten oft geradezu determiniert. Wenn beim Telfest die Berührung der Körper störend in die Distanzliebe von Heinrich und Anna einbricht, so wird das mit dem Äußeren der beiden Protagonisten begründet, das diese - ohne Annas Wissen - als Berta von Bruneck und Ulrich von Rudenz zeigt. Heinrich resümiert, „daß unsere Küsse in den seltsamen Kleidern wohnten, welche wir anhatten“ (GH 431). Ebenso verhält es sich beim großen Maskenfest in der deutschen Kunststadt.⁷ Kleider machen Leute - das gilt hier in einem radikalisierten Sinn.

Diese Wendung ist nicht Kellers Erfindung, sondern knüpft an Argumente an, die im 18. Jahrhundert bei Burke, Lessing oder Herder im Rahmen einer Einfühlungsästhetik auftauchen und sich zu Kellers Lebzeiten bei Autoren wie Wilhelm Wundt oder Gustav Theodor Fechner wiederfinden.⁸ Keller - und nicht nur er - dehnt sie von Mimik und Gestik auch auf die Kleidung aus.⁹ Wie sich an dem Standardbeispiel des Physiognomen oder Schauspielers zeigt, der in sich einen Affekt allein durch Nachahmung seines mimischen Korrelats hervorbringt, werden nämlich innere Regungen von Modifikationen des Körpers nicht bloß begleitet und ausgedrückt, sondern umgekehrt auch hervorgebracht. „Ebenso wie [...] die mimische Bewegung als ein äußerer, sinnlicher Reflex eines inneren Seelenzustandes uns entgegentritt: ebenso besitzt sie auf der

7 „Kaum konnte der Kaiser mit der schönsten Dame den altertümlichen Fackeltanz eröffnen, bis die Reihen der Handwerksmänner und Landsknechte, welche an den springenden goldenen Weinquellen saßen, allmählig sich zurückdrängen ließen, und sie taten es endlich um so williger, als die prächtigen Damen sich weigerten, mit den Schustergesellen und wilden Fußknechten zu tanzen. Denn die Schönen hatten sich schon so tief in ihre Gewänder hineingelebt, daß sie vergaßen, wie mancher der Verschmähten von gleichem Range mit ihnen war und obgleich er ein reinliches neues Schurzfell trug und in weißen Hemdsärmeln ging, doch gleich ihnen sich freute, von einem würdigen Kaufmann, Professor oder geheimen Registrator abzustammen“ (GH 603, vgl. 612 f.).

8 Vgl. zu diesem Komplex Braungart (Anm. 6), S. 55-62.

9 Bereits beträchtliche Zeit vor Keller ist das charakterologische Prinzip 'Kleider machen Leute' in der Posse angekommen - Indiz seiner kulturellen Evidenz:

„FLORA: [...] Geh' Er durch das Zimmer in die Kammer hinein! In der Truhe, wo der Zwiefel liegt, find't Er den Hochzeitsanzug von mein' seligen Mann.

TITUS: Das Hochzeitskleid des Verblichenen soll ich anziehen? - Hören Sie - (*fährt sich kokett mit der Hand durch die Locken*) da kann ich nichts davor, wenn Gefühle erwachen, die -! (*sieht sie bedeutungsvoll an und geht durch die Seitentür rechts ab*)“ Johann Nestroy, Der Talisman. In: Ders.: Gesammelte Werke. 6 Bde. Hg. von Otto Rommel. Wien 1948 f., ND 1962, Bd. 3, S. 417-507, hier S. 440. - Conrad Ferdinand Meyer benutzt dasselbe Motiv quasi als Ersatz einer psychologischen Erklärung für den rätselhaften Übergang seines „Heiligen“ von einem System der Verhaltensnormierung in ein anderes. „'Ich weiß nicht, Herr,' fuhr der Kanzler mit ernsthaftem Spotte fort, 'ob Du je von jenen plötzlichen Wandlungen gehört hast, die mit einem Menschen vorgehen können, der sein Kleid wechselt und geistliches Gewand anzieht.'" Der Heilige. Leipzig 1880, S. 134. - Die Reihe der Beispiele ließe sich beliebig vermehren.

anderen Seite die Eigenschaft, wieder auf diesen zurückzuwirken“, heißt es in Wilhelm Wundts Essay *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen* von 1866/67.¹⁰

Die Umkehrung der kausalen Abhängigkeit des Körpers von der Seele behält allerdings den grundlegenden Dualismus von Innen und Außen bei, den Keller hier aufzuweichen scheint, wenn er den Eindruck erweckt, der üblicherweise ‘innen’ angesiedelte erotische Impuls wandere bei Heinrich und Anna nach ‘außen’ in die Kleidung und die psychische und moralische ‘Substanz’ sei quasi in dieser zu suchen. Eine durchaus radikale Lesart des Problems der Körpersemiotik könnte sich dabei abzeichnen: Die Kleidung unterwirft den Körper einer Rolle und damit einem sozialen Zeichensystem, dessen Teil sie im Falle des *Tell-Zitats* wie des Künstlerfestes unverkennbar ist, und macht das Handeln und Verhalten derart zu einem diskursiven Effekt. Der erklärende Rückgriff auf eine unsichtbare Seele wäre damit überflüssig, diese aus dem Begründungszusammenhang eskamotiert. In anderer, aber doch auch in vergleichbarer Weise wie in *Kleider machen Leute* würde derart der traditionelle Ort der Seele oder des Wesens zu einer Leerstelle. Würde auf diese Weise die traditionelle Innen-Außen-Dichotomie suspendiert, so bliebe der semiotische Status von Kleidung und Körper davon prinzipiell unberührt.

Es ist allerdings fraglich, ob sich die zitierten Stellen in diesem Sinne analytisch belasten lassen. Angesichts von Kellers schwankender Verfahrensweise ist es ebenso wahrscheinlich, daß sie lediglich elliptisch konstruiert sind, das ‘Innere’ als das mittlere Glied zwischen Kostümen und Küssen bloß verbal aussparen, ohne damit anthropologische Revolutionen zu implizieren. Kellers ‘Psychologie’, oder sagen wir besser: seine durchaus dialektische Figurenkonstruktion, scheint, aufs Ganze gesehen, nicht ohne das Modell der Verräumlichung auszukommen.¹¹ Anlässlich eines „philisteriösen“ Mützenschirms, den Heinrich, seinen „unbescheidenen Aufzug“ damit unterstreichend, ostentativ abtrennt, kommentiert der Erzähler: „Menschen, welche etwas Besseres und Tieferes ahnen und wünschen, werden sich [...] mehr und mehr aller lächerlichen Äußerlichkeiten enthalten, je mehr sie dem geahnten Inhalte durch Erfahrung und Tat nahetreten; je mehr sie aber noch davon entfernt sind, desto ängstlicher klammern sie sich an solche Schnörkeleien. Allein gerade diese Äußerlichkeit verhindert oft das Innere, sich rasch zu entwickeln“ (GH 246).

Auch im Falle der doktrinären Physiognomisten und unbarmherzigen Brüder bestätigt sich letztlich noch einmal das Vorliegen des Dualismus, den sie zunächst gerade aufzubrechen schienen. Ihre physiognomische Poésie pure wird nicht zuletzt ausgerechnet mit den Mitteln einer einigermaßen traditionellen Physiognomik selbst disqualifiziert: Die „natürliche Feuernase“ des einen Darstellers erweist, daß wir es mit „erfahrenen Zechbrüdern“ zu tun haben, andere äußere Merkmale wie der „angehende

10 Zit. nach Braungart (Anm. 6), S. 55.

11 Zur Psychologie des *Grünen Heinrich* vgl. die das genannte Problem allerdings nicht berührenden Ausführungen bei Wolfgang Rohe: Roman aus Diskursen. Gottfried Keller ‘Der grüne Heinrich’. München 1993, S. 208-226.

Kahlkopf“ bestätigen die Zuschreibung von Eigenschaften wie Unmäßigkeit und Geilheit und zeigen, wes Geistes Kind hier Semiotik betreibt.¹²

Der Befund ist immerhin auffällig. Zeichnet sich hier eine ähnliche Paradoxie ab wie Jahre später in *Kleider machen Leute*? Oder liegt gar kein Widerspruch zwischen Kritik am physiognomischen Verfahren der Figuren und seinem Einsatz auf der Textebene vor? Es spreche ja, so ließe sich einwenden, nicht prinzipiell gegen die Physiognomik, daß sie in doktrinäer Weise und diffamierender Absicht von Trunkenbolden betrieben werden könne, praktiziere sie doch eben auch der Erzähler selbst. Mir scheint jedoch, hier ist ein grundsätzlicheres Problem verborgen. Ein anderer Text mag das zeigen.

III

Zeichendeuter haben es schwer in Kellers Werk, und am schwersten hat es Pankraz, der Schmoller. Der Held der nach ihm benannten Erzählung aus dem ersten Band der *Leute von Seldwyla* gehört zu jenen Kellerschen Figuren, deren Lebensgang eine doppelte Opposition von 'Imagination' und 'Realität' zugrunde liegt. Das mag sich etwa so ausnehmen: In die Träume seiner Phantasie eingeschlossen, die kompensatorisch auf die Erfahrung einer defizitären Welt reagiert, verfehlt Pankraz die Wirklichkeit überhaupt, um endlich einen Weg einzuschlagen, der ihn die Bodenlosigkeit seines Lebensentwurfs erkennen läßt und ihn zurückführt zu Weltzugewandtheit und sozialem Handeln.¹³ Daß dieses Schema nicht so recht befriedigt, hat die Forschung verschiedentlich festgestellt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln die nötigen Korrekturen angebracht, ohne damit seine polare Struktur grundsätzlich beseitigen zu wollen.¹⁴ Am Ende jedenfalls ist Pankraz ein anderer als zu Beginn, wie allein schon das Faktum beweist, daß er in seinem autobiographischen Bericht grundsätzlich Rechenschaft von sich ablegen kann. Damit gehört *Pankraz, der Schmoller* ebenso wie der *Grüne Heinrich* zur Gattung der „Exemplarik erstrebenden Biographie- bzw. Autobiographie-Erzählung“.¹⁵

Schmollerei ist eine Form der verstockten Selbstisolation von der Umwelt. Zu ihr gehört der Unwille, „die Welt zu erfassen und irgend etwas zu werden“ (LS 18), ebenso

12 GH 437 ff. Vgl. zu dieser Stelle auch Nölle (Anm. 5), S. 289 f.

13 In diesem Sinne etwa Hubert Ohl: Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers Erzählensammlung 'Die Leute von Seldwyla'. In: Euphorion 63 (1969), S. 216-226, hier S. 222 f.

14 Vgl. Lilian Hoverland: Gottfried Kellers 'Pankraz, der Schmoller'. Eine Neuwertung. In: Wirkendes Wort 25 (1975), S. 27-37. - Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt/M. 1981, S. 284-296. - Gerhard Plumpe: Die Praxis des Erzählens als Realität des Imaginären. Gottfried Kellers Novelle 'Pankraz, der Schmoller'. In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. von Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe, Hans-Joachim Schrimpf. Bonn 1985, S. 163-173.

15 Hartmut Laufhütte hat diesen Begriff als Ersatz für die problematischen und historisch begrenzten Termini „Entwicklungs-“ und „Bildungsroman“ vorgeschlagen: „Entwicklungs- und Bildungsroman“ in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 299-313, hier v.a. S. 309 ff.

wie eine entschiedene Kommunikationsverweigerung. Beides verleiht der Schmollelei ihr a-soziales Gepräge. Die Konsequenzen dieser Disposition und zugleich den ersten Schritt aus ihr heraus zeigt Pankraz' Begegnung mit der schönen Lydia, die bezeichnenderweise in Indien stattfindet, dem „ältesten, träumerischen Teil unsrer Welt“ (LS 32). Man kann diese verquere Liebesgeschichte zunächst durchaus in den von der Kellerforschung viel bemühten Kategorien von Sein und Schein rekapitulieren. Pankraz täuscht sich in Lydia schon deshalb, weil er in ihr nur sieht, was er sehen möchte. Von Anfang an entwirft er sich ein „Bild“ (LS 52) von Lydia, mit der er nicht kommuniziert, und gestaltet sie zu einem Ideal des Weiblichen, das den Negativbildern seiner „hypocondrischen“ Misogynie diametral entgegensteht (LS 38 f.). Erst das Verhalten Lydias, die die Nähe des Pankraz zu suchen und ihm „zu Gefallen zu leben“ scheint, erst der Anschein ihrer Liebe zu ihm also, läßt im Gegenzug sein „Wohlwollen“ für sie in Leidenschaft eskalieren (LS 39 ff.) Diese in irgendeiner Weise auszuleben und Lydia wirklich kennenzulernen, hat Pankraz hingegen nicht das geringste Bedürfnis. Wie viele Helden Kellers, wie der grüne Heinrich gegenüber Anna, wie der Ritter Zendelwald oder der Schreiber Theophilus in den *Sieben Legenden*, ist Pankraz der Vertreter eines Eros, den man mit Robert Musil „Fernliebe“ nennen kann,¹⁶ eines Eros, der in der strikten Distanz der Körper der Phantasie freien Raum gibt. In einem Akt des Selbstschutzes der Imagination salviert sich Pankraz vor jedem „Verkehr“ mit der heimlich Geliebten durch Verbarrikadierung „in meiner alten wohlhergestellten Schmollekunst“ (LS 43 f.). „So ging ich wohl ein halbes Jahr lang herum wie ein Nachtwandler, von Träumen so voll hängend, wie ein Baum voll Äpfel, alles, ohne mit Lydia um einen Schritt weiter zu kommen. Ich fürchtete mich vor dem kleinsten möglichen Ereignis, etwa wie ein guter Christ vor dem Tode, den er zagend scheut, obgleich er durch selbigen in die ewige Seligkeit einzugehen gewiß ist. Desto bunter ging es in meinem Gehirn zu und die Ereignisse und aufregendsten Geschichten, alles aufs schönste und unzweifelhafteste sich gebend, drängten und blühten da durcheinander“ (LS 48).

Eine Aussprache zwischen Pankraz und Lydia bringt die schlagartige Ernüchterung verfehlter Entwürfe vom anderen und enthüllt die bisherige Beziehung der beiden als ein unausgewogenes System sich gegenseitig unterhaltender und steigender narzißtischer Energien. Tatsächlich liebt Pankraz in Lydia zunächst nur das Bild seiner eigenen Imagination, das er sorgsam einer Korrektur durch die Realität entzieht. Sich von einer derart idealisierten Frau geliebt zu glauben, steigert wiederum sein Selbstwertgefühl, und darum gründet seine „Verehrung“ für die projektiv überblendete Frau, wie er später selbst erkennt, zum guten Teil „in meiner sich geschmeichelt fühlenden Eigenliebe“ (LS 47). Sein Liebesgeständnis ruiniert diese für ihn befriedigende Konstellation, denn es führt zu der unerwarteten Erklärung Lydias, sie liebe ihn keineswegs, sondern habe sich nur durch seine fehlende Zuwendung in ihrem Selbstbewußtsein irritiert gesehen, das nun wiederhergestellt sei. Lydias Ichgefühl, ihre Einschätzung der eigenen personalen Realität, bedarf der ständigen Beglaubigung durch den Blick der anderen, will es nicht zusammenbrechen. „Um so lieber ist es mir nun, zu sehen, [...] daß ich an meinem eigenen Werte nicht länger zu zweifeln brauche; denn was mich am meisten

16 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 3, S. 891.

kränkte, war dieser Zweifel an mir selbst, an meinem persönlichen Wesen, der in mir sich zu regen begann. Übrigens, bester Freund, empfinde ich keine Neigung zu Ihnen, so wenig als zu Jemand Anderm“ (LS 53). Pankraz ist für Lydia allein durch seine Schmollerei, seine Selbstgenügsamkeit im Reich der Phantasie und seine äußere Distanziertheit, seine scheinbare Verweigerung mithin interessant, die sie fälschlich als Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Person und als narzißtische Herausforderung interpretieren mußte. Erst der Eintritt der Sprache in diesen wortlosen Kosmos der Körper, der Blicke und Gesten sorgt für die entscheidende Korrektur: Der Schein zerbricht und das wahre Sein der Personen tritt hervor.

Tut es das? Zweifel daran sind angebracht. Im bisherigen Resümee der Lydia-Episode ist der für die hier verfolgte Fragestellung entscheidende, nämlich semiotische Aspekt ausgespart geblieben. Pankraz' Verkenning der Realität hat keineswegs allein mit seinem Rückzug in die Phantasie und seiner Neigung zur Projektion zu tun, sondern ganz maßgeblich auch mit dem einzigen Weg, sich dieser Realität zu nähern: über die Lektüre von Zeichen. Pankraz schlägt diesen Weg durchaus ein, und daß er auf ihm scheitert, geht nicht allein auf seine Selbstbefangenheit zurück. In vielem gleicht Pankraz' Verhältnis zu Lydia dem der Goldacher Bürger zu Wenzel Strapinski, gehen doch in beiden Fällen ein Begehren der Phantasie und eine unzulängliche Körperlektüre Hand in Hand. *Pankraz, der Schmoller* ist in dieser Hinsicht freilich beträchtlich radikaler als der spätere Text.

Von der ersten Begegnung mit Lydia an schließt Pankraz von ihrem Äußeren auf ihren Charakter und ihre Gefühle - wie umgekehrt sie auf die seinen. Zunächst ist es ihre „große Schönheit“, die einen „Eindruck“ ihrer „Person“ überhaupt erweckt und „Güte des Charakters“ unterstellen läßt (LS 36). Den Charakter der Schlußfolgerung in seinem Verfahren vergessend, verlängert Pankraz das Wahrnehmbare ins Unsichtbare und bestimmt die Relation beider als eine alles durchdringende Harmonie: „dabei waren ihre Gedanken und Worte so einfach lieblich und bestimmt, wie der Ton ihrer Stimme und die Bewegungen ihres Körpers“ (LS 37). Da wir nicht wissen, woraus sich „das Dutzend Bücher“ zusammensetzt, das Pankraz bei seinem englischen Kommandeur studiert, um daraus eine „Weisheit“ zu ziehen, „von der er nicht recht wußte, ob sie in der Welt galt oder nicht galt“ (LS 35), steht es uns frei, uns darunter auch Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* zu denken. Bekanntlich beinhaltet deren erster Band von 1775 unter anderem einen zentralen Abschnitt, der die „Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit“ behauptet.¹⁷ Pankraz betrachtet Lydia zunächst mit Lavaterschen Augen, indem er in ihrer äußeren Erscheinung die „Kennzeichen eines wirklich edeln und seltenen Weibes“ sieht (LS 56), wird dann aber durch die Erfahrung zu einer Einsicht gebracht, die derjenigen Lichtenbergs entspricht,

17 Vgl. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Eine Auswahl. Hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984, S. 45-77. - Lavater findet übrigens in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* eine nicht zufällige Erwähnung. Im Kreise der übrigen „Schriftner“ und „Dinteriche“ nämlich übernimmt es Viggì Störteler, „einstweilen Bodmer und Lavater zusammen darzustellen“ (LS 372), und ganz mit dessen argumentativem Instrumentarium redet er seiner Frau ins Gewissen: „Ermanne Dich, oder vielmehr erweibe Dich einmal! [...] d.h. kehre Deine höhere Weiblichkeit hervor, lasse voll und rein die Harmonien ertönen, die in Dir schlafen müssen, so gewiß als in einem schönen Leibe eine schöne Seele wohnt!“ (LS 377)

dessen fundamentale Abrechnung mit der Physiognomik besonders die Behauptung, „die schönste Seele bewohne den schönsten Körper, und die häßlichste den häßlichsten“, als einen „äußerst unüberlegten und niederschlagenden Gedanken“ anprangert: „was hat Schönheit des Leibes [...] mit Schönheit der Seele zu tun [...]? Soll das Fleisch Richter sein vom Geist?“¹⁸ Das Theorem von der Harmonie zwischen Außen und Innen wird am Beispiel Lydias demontiert, ja ad absurdum geführt. Eine besondere Spitze enthält die Feststellung, Lydias Lächeln habe sich ausgerechnet in dem Moment „noch [...] verschönert“ (LS 52), in dem ihre narzißtische „Selbstsucht“ dem Höhepunkt zustrebt (LS 54).

Damit geht Pankraz' Erzählung nun freilich auch auf Distanz zu Lichtenberg, der im Anschluß an Gellert immerhin den Satz „Tugend macht schöner, Laster häßlicher“ gelten lassen will.¹⁹ Basis dieses Vorgangs ist für Lichtenberg die Anerkennung von „pathognomischen Zeichen“, mimischen und gestischen Ausdrucksphänomenen, die auf Gefühle und Leidenschaften verweisen und eine verstehbare „unwillkürliche Gebärden-Sprache“ formieren, in der moralische und physische Schönheit nun doch korrespondieren.²⁰ Betrachtet Lichtenberg die physiognomische Interpretation der „festen und unbeweglichen Teile“ des Körpers als abwegig, so schließt er sich bei aller analytischen Vorsicht und bei allem Wissen um die Möglichkeit von Verstellung im Falle der pathognomischen Lektüre unwillkürlicher Ausdrucksbewegungen Albrecht von Haller an: „Die pathognomischen Abänderungen in einem Gesicht sind eine Sprache für das Auge, in welcher man, wie der größte Physiologe sagt, nicht lügen kann.“²¹ Lydia beweist das Gegenteil. Daß sie „alle Zeichen der reinen und tiefen Liebe und Selbstentäußerung“ nur simuliert hat, daß die vermeintlich „so klaren und entschieden Zeichen“ prinzipiell fälschbar sind (LS 54 f.), steckt der Pathognomik ihre Grenzen und räumt zugleich mit den Grundüberzeugungen der Physiognomik auf: Der Zeichenschwindel der berückenden Frau belegt ihren schlechten Charakter und zeigt, daß dieser im schönsten Körper wohnen kann. So wird, was vor dem Hintergrund kultureller Diskurse als körperliche Erscheinung eines Innerlichen entzifferbar sein sollte, zum bloßen, trügerischen Schein.²²

Es ist nicht zuletzt die Schmollelei, die im Text für das fundamentale Mißverständnis verantwortlich gemacht wird.²³ Umgekehrt scheint für Pankraz wie für Lydia

18 Lichtenberg (Anm. 2), S. 270.

19 Ebd., S. 282.

20 Ebd., S. 278 ff.

21 Ebd., S. 287 f.

22 Vgl. LS 36 f. die massive Häufung entsprechender Vokabeln in einem etwa einseitigen Absatz: „Eindruck“ (zweimal), „schien [...] gepaart“, „Schein“, „bemerkte“, „schien [...] sich [...] dadurch zu zeigen“, „es schien so“, „trügerischer Schein“ usw. Dazu gehört auch die Aussage, Lydia „wäre der wahre Jakob unter den Weibern“, die ihren ironischen Doppelsinn aus dem Betrug Jakobs an seinem Bruder Esau bezieht sowie aus dessen Kommentar des Geschehens in I. Mose 27, 36: „Er heißt mit Recht Jakob (d.h. der Hinterlistige)“. Vgl. den Kommentar von Thomas Böning, LS 685.

23 „Das hast du nun von deinem unglückseligen Schmollewesen!“ sagte ich zu mir selbst, ‚hättest du von Anbeginn zuweilen nur halb so lange mit ihr freundlich gesprochen, so hätte es dir nicht verborgen bleiben können, wes Geistes Kind sie ist, und du hättest dich nicht so gröblich getäuscht! Fahr hin und zerfließe denn, du schönes Luftgebilde!“ (LS 57) - Der katastrophale Ausgang von *Regine* beruht auf einer ähnlichen Konstellation. Der voreinander verborgene Vorsatz der beiden Ehegatten „Nur schwei-

der Weg aus der Verkennung des jeweils anderen über die Sprache zu führen. Das heißt nicht weniger, als daß die Körperzeichen des intermedialen Abgleichs mit anderen Zeichensystemen bedürfen und erst im Konnex mit diesen ihre Bedeutung enthüllen bzw. zugewiesen bekommen. Mit Peirce ließe sich wohl sagen, daß Körper- und Sprachzeichen wechselweise als 'Interpretanten' füreinander fungieren.²⁴ Viel Anlaß zu Optimismus bietet aber auch das nicht. Denn von Anfang an gehören auch Lydias sprachliche Äußerungen, von Pankraz als Ausdrucksphänomene interpretiert, zu der „einfältigen Komödie“.²⁵ Und so garantiert auch die Aussprache, die beider Beziehung beschließt, mitnichten eine irgendwie verlässliche Wahrheit.

Im Rückblick jedenfalls ist für Pankraz alles wieder offen: „So ward es Einem sogleich heimatlich und wohl zu Mute in ihrer Nähe; man dachte unverweilt, diese wäre der wahre Jakob unter den Weibern und keine Bessere gäbe es in der Welt. [...] es war eben kurz und abermals gesagt: eine Person. Das heißt, ich sage es schien so, oder eigentlich, weiß Gott, ob es am Ende doch so war und es nur an mir lag, daß es ein solcher trügerischer Schein schien, kurz -' / Pankrazius vergaß hier weiter zu reden und verfiel in ein schwermütiges Nachdenken“ (LS 37). Wie in *Kleider machen Leute* (vgl. LS 324) verheddert sich die Sprache und gerät ins Straucheln, wo sie sich auf das zubewegt, was als 'Wesen' und 'Wahrheit' 'jenseits' der Oberfläche liegen soll. In jedem Sinne geben Pankraz Worte den Geist auf. Lydia ist nicht allein als 'Rätselwesen Weib' unbegreiflich, an ihr zeigt sich vielmehr exemplarisch, daß die Wahrheit des Wirklichen mit den Mitteln von Zeichenlektüre und Zeichenproduktion nicht feststellbar ist. Über die Frage nach der menschlichen Psyche hinaus steht hier nichts Geringeres als die Lesbarkeit der Welt selbst auf dem Spiel. Das gibt dieser Episode ihre prinzipielle Dimension und macht sie gerade auch für das Problem des Realismus so maßgeblich. Wirklichkeit ist in der fiktiven Welt der Erzählung nur als ein Komplex von Signifikanten gegeben, deren Verweisungscharakter zwangsläufig impliziert, daß das, was sie 'bedeuten', nicht als solches präsent ist, sondern nur im Modus der Re-Präsentation. Zeichen müssen gelesen werden, und in diesem Vorgang sind Fehlerquellen banalerweise an jeder Systemstelle gegeben: auf seiten des lesenden Subjekts wie auf seiten seines zu entziffernden Gegenstandes. Das semiotische Modell, das in Kellers Erzählung vorliegt, beinhaltet, daß Phänomene, die für Zeichen gehalten werden, gar keine zu sein brauchen, daß Zeichen gefälscht sein können, also vor der Folie kultureller Dechiffrierungscodes Referenz nur simulieren, kurzum: daß sich die 'Wirklichkeit' der Dinge gerade aufgrund dessen entzieht, was sie einzig zugänglich machen könnte. Lydias glänzendes Äußeres, ja, man darf vielleicht sagen: das der Wirklichkeit schlecht-

gen, schweigen!“ gibt dem Spiel der Blicke und der unkontrollierten Deutung des Verhaltens freie Hand und führt derart dazu, daß beide „an sich vorbei gingen und den einzigen Rettungsweg so verfehlten“ (SG 198).

- 24 Der Interpretant „ist der semiotische Mechanismus, durch den von einem Signifikanten ein Signifikat prädiert wird. Man bezeichnet als Interpretant jedes andere Zeichen oder jeden Zeichenkomplex [...], die in entsprechender Umgebung das erste Zeichen übersetzen“. Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/M. 1977, S. 171.
- 25 LS 55. - „Überhaupt schien ein gesunder und wohldurchdachter Sinn in ihr sich mehr dadurch zu zeigen, daß sie die vorkommenden kleineren oder größeren Dinge, Vorfälle oder Gegenstände durchaus zutreffend beurteilte und behandelte und dabei waren ihre Gedanken und Worte so einfach lieblich und bestimmt, wie der Ton ihrer Stimme und die Bewegungen ihres Körpers“ (LS 36 f.).

hin, präsentiert sich so als eine „unbegreifliche grundlose [...] Schönheit“ (LS 56 f.). Der Verdacht liegt nahe, sie sei eine Schönheit ohne Bedeutung, die auf nichts verweist als sich selbst. Aber auch das läßt sich nicht mit Gewißheit sagen.

Das alles heißt aber zugleich auch, daß sich im Falle des Helden nicht mehr umstandslos zwischen Phantasie und Wirklichkeit unterscheiden läßt. Zweifellos berichtet Pankraz von projektiven Vorgängen, in denen seinem Bekunden nach das innere Bild von Lydia mit deren 'tatsächlicher' Beschaffenheit verwechselt wurde. Doch umgekehrt ist seine Phantasie mitnichten völlig autark, sondern speist sich gerade aus dem, was er aufgrund mehr oder weniger verbindlicher kultureller Diskurse als Zeichen von Wirklichem ansieht. Und da dieses nicht eruierbar ist, bleibt auch die bei Keller immer wieder eingeklagte klare Grenzziehung zwischen Imagination und Realität ein mehr als problematischer Akt. Pankraz räumt ein, daß auch diejenige Lydia, die sich im Medium der Sprache zu erkennen gibt und sein imaginatives Bild von ihr Lügen straft, selbst wiederum nur Schein gewesen sein könnte. Das eröffnet die Möglichkeit, daß alles anders und wieder anders ist und daß am Ende auch die physiognomische Harmonie von Körper und Seele wieder ins Recht gesetzt werden könnte. „Ich hatte das allerunheimlichste, sonderbarste Gefühl, wenn ich an sie dachte. Es war mir zu Mute, als ob notwendiger Weise ein weibliches Wesen in der Welt sein müßte, welches genau das Äußere und die Manieren dieser Lydia, kurz deren bessere Hälfte besäße, dazu aber auch die entsprechende andere Hälfte, und daß ich nur dann würde zur Ruhe kommen, wenn ich diese ganze Lydia fände; oder es war mir als ob ich verpflichtet wäre, die rechte Seele zu diesem schönen halben Gespenste zu suchen; mit einem Worte, ich wurde abermals krank vor Sehnsucht nach ihr“ (LS 62). So überlebt die Sehnsucht nach der (auch semiotischen) Einheit der Person noch deren Demontage.

Kellers Erzählung scheint so zum Manifest eines semiotischen Pessimismus zu werden, wie man ihn gerade in bezug auf die Zeichen des Körpers in dieser Zeit nicht selten antrifft. Zu nennen wären hier etwa Adalbert Stifters *Feldblumen*²⁶ oder Otto Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde*, ein Text, der in extensivster Weise die Problematik der Körpersemiotik zu seinem Thema macht. Neigen die Theoretiker einer Zeichenlehre des Leibes – wenngleich mit namhaften Ausnahmen – zu einem gewissermaßen berufsbedingten Erkenntnisoptimismus,²⁷ so setzt die Literatur ihm entschiedene Zweifel entgegen.²⁸

26 Vgl. dazu Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart/Weimar 1995, S. 203 ff.

27 Zu denken ist hier etwa an Carl Gustav Carus' *Symbolik der menschlichen Gestalt* von 1852: „Daß die ganz oder großentheils durch das unbewußte Walten der innern seelischen Lebensidee gegebenen Eigenthümlichkeiten der Constitution und des Temperaments durch eine mit hinreichender Umsicht angewendete organoskopische oder physiognomische Symbolik mit großer Sicherheit sich ermitteln lassen, und daß in dieser Hinsicht nur sehr bedingter Weise von irgend einer Trüglichkeit der Zeichen die Rede sein möchte, darüber kann wol kaum ein Zweifel aufkommen“ (zit. nach Braungart [Anm. 6], S. 165). Weitaus zurückhaltender ist hier (neben dem schon zitierten Lichtenberg) beispielsweise Ernst von Feuchtersleben im „ätiologisch-semiologischen Abschnitt“ seines *Lehrbuch[s] der ärztlichen Seelenkunde* (Wien 1845), S. 162, 184, 206 ff. u.ö.

28 Damit ist auch Georg Braungarts (Anm. 6) umfassende These von der Konzeption eines „leibhaften Sinns“ einzuschränken, die neben der Tradition der Sprachskopsis einhergehe und ihr opponiere. Es gehe dabei um „die Idee des *erscheinenden* und nicht ins Unendliche aufgeschobenen Sinnes. Sie wird

Um so auffälliger ist, daß sich in *Pankraz, der Schmoller* dieselbe Struktur findet wie im *Grünen Heinrich* und in *Kleider machen Leute*. Weniger auffällig als dort, aber deutlich immerhin zeigt sich auf einer anderen Ebene auch hier ein erstaunlich unproblematischer Umgang mit Zeichen. In seinem autobiographischen Rückblick weist der Erzähler Pankraz bestimmten Momenten in Lydias Aussehen und Verhalten Bedeutungen zu, an denen er nicht zu zweifeln scheint: Er interpretiert sie als unwillkürliche Ausdruckszeichen, die die geschlossene Oberfläche der Fälschung durchstoßen. Im Gespräch mit Lydia treibt Pankraz seine Gegnerin in die Enge und stellt dann fest, daß sie angesichts seiner Vorhaltungen „nun allmählig blaß und verlegen wurde“ (LS 55). „Sie schüttelte heftig die Wucht ihrer Locken und sah bleich und erstaunt zu mir auf, wobei ein wilder schiefer Zug um ihren sonst so schönen Mund schwebte. Es sollte wohl ein höhnisches Lächeln sein, ward aber zu einem Zeichen seltsamer Verlegenheit“ (LS 57). Angesichts der eminenten Lektüreschwierigkeiten, die dem erzählten Pankraz zu schaffen machen, muß die Sicherheit, mit der er retrospektiv derartige Zuschreibungen trifft, als ein Widerspruch anmuten. Sollte man diesen lediglich aufs Konto einer fortdauernden Weltfremdheit des Helden, einer Neigung zur Illusionsbildung über die Lesbarkeit der Welt setzen wollen, die alle gegenteilige Erfahrung überlebt, so wäre dagegen einzuwenden, daß sich auch die nächste und übergeordnete narrative Instanz nicht anders verhält als der Erzähler Pankraz. Der Erzähler des Rahmens nämlich beglaubigt die innere Wandlung seines Helden durch dessen Aussehen und Benehmen und bestätigt damit das körpersemiotische Verfahren, dem Pankraz' Erzählung die Basis entzieht.²⁹

Die semiotische Problematik des *Pankraz*, soviel sollte deutlich geworden sein, hat verschiedene Gründe und kann nicht allein auf die wortkarge Befangenheit des Helden in den Innenwelten seiner Phantasie und seines Begehrens zurückgeführt werden. Verantwortlich ist daneben die grundsätzliche semiotische Beschaffenheit der phänomenalen Welt. Nachzutragen ist ein weiterer Aspekt, der zugleich eine historische und eine

seit Herders genialer Schrift 'Plastik' (1778) als Utopie behauptet und entfaltet sich in den verschiedensten Diskursen. Schnittpunkt dieser Diskurse ist der Leib. In ihm wird Sinn anschaulich und fühlbar, er konstituiert Sinn in der Wahrnehmung von anderen Menschen und in der Rezeption von Kunst" (S. 2).

29 Der heimgekehrte, inzwischen zum Oberst aufgestiegene Pankraz „nahm mit der Höflichkeit und Achtung, welche ihn die wilde Not des Lebens gelehrt, sogleich die Mütze ab, was er nie getan, wenn er früher in die Stube getreten; eine unaussprechliche Freundlichkeit, wenigstens wie es den Frauen vorkam, die ihn nie freundlich gesehen noch also denken konnten, verbreitete sich über das gefurchte und doch noch nicht alte Soldatengesicht und ließ schneeweiße Zähne sehen, als er auf sie zueilte und beide mit ausbrechendem Herzensweh in die Arme schloß.“ Die Mutter zitterte „jetzt erst recht in scheuer Seligkeit, da sie sich in den Armen dieses wiedergekehrten Sohnes fühlte, dessen achtungsvolles Mühen abnehmen und dessen aufleuchtende nie gesehene Anmut, wie sie nur die Rührung und die Reue gibt, sie schon wie mit einem Zauberschlage berührt hatten“ (LS 24). Das „unheimliche Geheimnis der Schönheit“ (LS 54), das Pankraz fassungslos hinterläßt - für den Erzähler scheint es ebensowenig wie andere Geheimnisse seiner Figuren zu existieren. - Aus anderer Perspektive kommt auch Renate Böschstein in einem Aufsatz, der ebenso wie das einschlägige Kapitel Gerhard Kaisers (Anm. 14) primär am psychischen Subtext der Erzählung interessiert ist, zum aufschlußreichen Befund einer Divergenz verschiedener Erzählerpositionen bei Keller: Pankraz und das Tier. Zur Darstellung psychischer Prozesse um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Jörg Thunecke (Hg.): Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. Nottingham 1979, S. 146-158.

poetologische Dimension der Erzählung eröffnet: Pankraz' Shakespeare-Lektüre. Unter den Büchern, die Pankraz von Lydia leiht, „war ein dicker Band wie eine Handbibel und er sah auch ganz geistlich aus; denn er war in schwarzes Leder gebunden und vergoldet. Es waren aber lauter Schauspiele und Komödien darin [...] Dies Buch nannte man den Shakespeare“ (LS 45). Bereits beim ersten Blick auf das Buch wiederholt sich die sattsam bekannte Diskrepanz zwischen Schein und Wesen, Außen und Innen. Das verheißt nichts Gutes. Tatsächlich rechnet Pankraz den Autor zu den Ahnherren seiner Irrtümer. Als ein „verführerische[r] falsche[r] Prophet“ nämlich ist Shakespeare ein Produzent von Schein. Merkwürdig ist nur, daß dieser diskursive Schein gerade in der Wahrheit besteht. „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 und dabei durchsichtig wie Krystall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art, so daß, wenn schlechte Skribenten die Welt der Mittelmäßigkeit und farblosen Halbheit beherrschen und malen [...], dieser hingegen eben die Welt des Ganzen und Gelungenen in seiner Art, d.h. wie es sein soll, beherrscht und dadurch gute Köpfe in die Irre führt, wenn sie in der Welt dies wesentliche Leben zu sehen und wiederzufinden glauben. Ach es ist schon in der Welt, aber nur niemals da, wo wir eben sind oder dann, wann wir leben.“ (LS 45 f.)

Shakespeares „ganze Menschen“ sind völlig mit sich identisch, all ihr Handeln und Verhalten ist daher „charakteristisch“, geht als Teil und Folge aus jenem Ganzen konsequent hervor und kann somit auf es hin „durchsichtig“ sein: Zum ganzen, gelungenen und „wesentlichen Leben“ gehört, so läßt sich resümieren, seine Lesbarkeit. Shakespeare gegenüber zeigt sich Pankraz als ein neuer Don Quijote. Auch vor dem Buch erweist sich das Lesen als ein tückisches Geschäft, denn der Held verwechselt die fiktive Realität der Literatur mit der „eigentliche[n] und richtige[n] Welt“. In Lydia sieht er, was er gelesen hat (LS 46 f.), macht also (ebenso wie im Fall der Physiognomik) aus ihr die Projektionsfolie für ein diskursives Muster und richtet sich in dieser „mit dem Shakespeare in die Wette zusammengedichtete[n] Seligkeit“ häuslich ein (LS 47). Ähnlich wie Strapinski ist Pankraz ein zweifelhafter Poet.³⁰

Lydia aber ist der lebende Beweis, daß es den ganzen Menschen „dann, wann wir leben“, nicht gibt. Lydia ist in sich zerfallen, Innen und Außen sind entzweit. Das Ende der Lesbarkeit des Körpers erscheint im Text daher auch als historischer Befund, und das unterscheidet die Physiognomikkritik der Erzählung etwa von Lichtenbergs grundsätzlichen und methodischen Einwänden. Die moderne Welt des „trefflichen Schuldenverkehrs“ (LS 11) und der Seldwyler Falliten, der Waffenschiebereien und Kolo-

30 Zur Ambivalenz der Dichtung in Kellers Texten vgl. Siegfried Mews: Zur Funktion der Literatur in Kellers 'Die Leute von Seldwyla'. In: *The German Quarterly* 43 (1970), S. 394-405. - Zur Shakespeare-Reflexion im *Pankraz* vgl. insbesondere Gail K. Hart: Keller's Fictional Readers: Heinrich, Pankraz, and Jacques. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 23 (1987), S. 115-136, hier v.a. S. 124 ff. Der Aufsatz hebt mit Recht Brüche zwischen verschiedenen Erzählerstandpunkten bei Keller hervor. Fragwürdig wird er dort, wo er aus der Behauptung, die Shakespeare-Lektüre und -Reflexion des Pankraz habe faktisch keinerlei kausalen Einfluß auf dessen Verhalten gegenüber Lydia, die mehr als eigenwillige Folgerung zieht, sie sei darum im Text funktionslos und könne ohne Verlust „neatly excised“ werden (S. 128).

nialarmeen ist nicht mehr die Welt Shakespeares, ihre Menschen sind nicht mehr die seinen. Das ist Shakespeare nicht anzulasten, und darin ist Pankraz' Kritik an ihm im Unrecht. Es zeigt aber zugleich, daß der gewandelten Wirklichkeit nur eine gewandelte Literatur adäquat sein kann. Als Deutungsfolie können Shakespeares Texte der modernen Welt allenfalls insofern dienen, als sie ein wünschenswertes Anderes markieren und den Abstand von ihm auszumessen erlauben. Die Reflexion auf diese historische Differenz ist, wie man weiß, bei Keller die Basis eines neuen Literaturbegriffs, der sich von der Verbindlichkeit klassischer Muster löst.

IV

Im klaren Bewußtsein der historischen Veränderungen seiner Epoche hat der Literaturtheoretiker Keller die Untauglichkeit der 'klassischen' Dichtung hervorgehoben, der Literatur seiner eigenen Zeit zum Vorbild zu dienen. Kellers Literaturbegriff und sein Verhältnis zu den 'Klassikern' sind gut - wenngleich kontrovers - erforscht³¹ und sollen daher für den hier verfolgten Zweck nur skizzenhaft vergegenwärtigt werden. „Bei aller inneren Wahrheit reichen für unser jetziges Bedürfnis, für den heutigen Gesichtskreis, unsere alten klassischen Dokumente nicht mehr aus“, schreibt Keller in einem viel und gern zitierten Brief an Hermann Hettner. „Und was ist [seit Lessing] geschrieben worden? Die praktischen, ebenfalls klassischen Erfahrungen und Beobachtungen von Goethe, Schiller und Tieck! aber diese Leute sind längst gestorben und ahnten nicht den riesenschnellen Verfall der alten Welt. Es verhält sich ja ebenso mit den Meisterdichtungen Goethes und Schillers; es ist der wunderliche Fall eingetreten, wo wir jene klassischen Muster auch nicht annähernd erreicht oder glücklich nachgeahmt haben und doch nicht mehr *nach ihnen zurück*, sondern nach dem unbekanntem Neuen streben müssen, das uns so viele Geburtsschmerzen macht.“ Keller bringt hier einen eigentümlichen Hiatus in den Begriff des Klassischen, das 'klassisch' eben nicht mehr im Sinne einer zeitlos-überzeitlichen Mustergültigkeit heißen kann, wenn Kunst so entschieden historisiert wird. Kunst hat den Bedingungen ihrer je eigenen Zeit Rechnung zu tragen. „Und alsdann werden veränderte Sitten und Völkerverhältnisse viele Kunstregeln und Motive bedingen, welche *nicht* in dem Lebens- und Denkkreise unserer Klassiker lagen, und ebenso einige ausschließen, *welche* in demselben seinerzeit ihr Gedeihen fanden“ (4. 3. 1851, GB 1, 353). Die 'realistische' Wendung zur Realität, die nicht nur die Kunst überhaupt, sondern auch viele Kellersche Figuren zu nehmen haben, nicht zuletzt Pankraz, ist immer auch eine zum historisch Spezifischen der Epoche.³²

31 Vgl. Hartmut Laufhütte: *Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman 'Der grüne Heinrich'*. Bonn 1969, besonders S. 11-31, 348-374. - Thomas Böning: *Gottfried Keller: Unser ist das Loos der Epigonen*. In: Hans-Joachim Simm (Hg.): *Literarische Klassik*. Frankfurt 1988, S. 461-474. - Jörg E. Zierleyn: *Gottfried Keller und das klassische Erbe. Untersuchungen zur Goetherezeption eines Poetischen Realisten*. Frankfurt/Bern/New York/Paris 1989. - Rohe (Anm. 11), S. 23-135.

32 In diesem Sinne auch eine Eintragung in Kellers *Skizzenbüchlein* von 1850, die das epochale Epigonenbewußtsein formuliert und zugleich den Weg aus ihm weist: „Schmerzliche Resignation des Dichters, welcher täglich hören muß, daß erst eine künftige Zeit der Poesie wieder eine schöne Wirklichkeit

Daß die Kunst der „Dialektik der Kulturbewegung“ folgen soll, beinhaltet bekanntlich keineswegs eine vordergründige ‘Aktualität’ ihres Stoffes, wie Keller verschiedentlich mit Hinweis auf die dauernde Wiederholung einer geringen Zahl von „Fabeln“ in der Geschichte der Dichtung bemerkt.³³ Und noch weniger wird einer ‘einfachen Nachahmung’ des Vorfindlichen das Wort geredet, die Keller etwa an Viggi Störtelers naturalistischen Skizzen in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* karikiert (LS 374 f.). Intendiert wird vielmehr ein sozusagen archäologischer Akt, der im historisch Gegebenen die Dimension des Wesentlichen und Notwendigen freizulegen präntendiert. Das Neue in der Poesie, schreibt Keller in dem gleichfalls berühmten Aufsatz *Am Mythenstein* von 1861, „wird überhaupt nicht von einzelnen auszuhecken und willkürlich von außen in die Welt hineinzubringen sein; vielmehr wird es darauf hinauslaufen, daß es der gelungene Ausdruck des Innerlichen, Zuständlichen und Notwendigen ist, das jeweilig in einer Zeit und in einem Volke steckt“ (SW 22, 149). Diese Formulierung erlaubt zwei Folgerungen: Sie erteilt dem Poeten indirekt die Lizenz, ja die Verpflichtung, sich vom Zufälligen, Unwesentlichen und ‘Äußerlichen’ der zeitgenössischen Realität zu entfernen, und sie hebt diesen zweifellos prekären Vorgang von subjektiver Willkür ab. Mit der Programmatik einer „künstlerischen Wesensschau“³⁴ kommt Keller nun allerdings doch wieder auf die Klassiker zurück, insbesondere auf den ganz in diesem Sinne verstandenen Goethe. Dieser Rekurs begreift sich jedoch nicht als eine Form der imitatio, sondern nimmt sich ein poetologisches *Prinzip* zum Vorbild, das unter den besonderen Bedingungen jeder Epoche jeweils neu zur Anwendung kommen muß und daher auch immer andere Ergebnisse hervorbringt. Die an seine Goethelektüre anknüpfenden Kunstreflexionen des grünen Heinrich sprechen eine ähnliche Sprache wie die zitierten *Mythenstein*-Sätze: „Denn wie es mir scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf *einen* Lebensgrund, und in diesem Bestreben das Notwendige und Einfache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen, ist Kunst; darum unterscheiden sich die Künstler nur dadurch von den anderen Menschen, daß sie das Wesentliche gleich sehen und es mit Fülle darzustellen wissen“ (GH 460).

Kellers Wesentliches ist den Dingen inhärent, es ist keine jenseits der gegebenen Wirklichkeit angesiedelte Idee, aber es ist auch nicht nur das logisch Allgemeine des vielen Besonderen. Das Wesentliche hat eine entelechetische Dimension; notwendig, wahr und essentiell am Wirklichen ist gerade auch das, was als Potenz in ihm liegt und zur Verwirklichung gebracht werden muß.³⁵ Indem der Dichter von ihm redet, initiiert er diesen Prozeß. Auerbach gegenüber bemerkt Keller in einer wiederum berühmt ge-

zur Entfaltung bieten und dadurch große Dichter hervorbringen werde [...] Er hat allen Trieb und alle Glut in sich, einem erfüllten Leben den dichterischen Ausdruck zu leihen, gerade aber, weil er weiß, daß alles Antizipierte falsche Idealistik ist, so muß er entsagen, und der rückwärtsliegenden überwundenen Produktion sich anzuschließen, dazu ist er zu stolz.

Hier muß er sich nun sagen, daß er nichtsdestoweniger das ihm Zunächstliegende ergreifen und vielleicht gerade seine Lage in schöner Form darstellen soll“ (SW 22, S. 337 f.).

33 Vgl. etwa den Brief an Hettner vom 26. 6. 1854, GB 1, 398 ff.: „nichts Neues unter der Sonne“. Ebenso wie der Brief argumentiert der Erzähleingang von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (LS 69).

34 Laufhütte (Anm. 31), S. 18.

35 Vgl. dazu Zierleyn (Anm. 31), S. 145 ff., 152 ff.

wordenen Passage, es sei die „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! Tut man dies mit einiger wohlwollenden Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird. Kurz, man muß, wie man schwangeren Frauen etwa schöne Bildwerke vorhält, dem allezeit trächtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so kecker tadeln, wo er es verdient“ (25.6.1860, GB 3.2, 195). Es ist kaum zu bezweifeln (obwohl man es getan hat),³⁶ daß ein anderer ‘Klassiker’, Shakespeare nämlich in der Sicht des Pankraz, bei aller historischen Differenz als Gewährsmann dieser Literaturkonzeption dienen kann: Aus einer anderen geschichtlichen Situation heraus, einer Situation des noch nicht Entzweiten und mit sich Einigen, unternimmt Shakespeare unserer Erzählung zufolge eine literarische Überhöhung des Gegebenen, wie sie Keller selbst vorschwebt, zumindest theoretisch. ‘Realismus’ in diesem Verständnis hat sich der gewandelten Situation der eigenen Gegenwart zu stellen, sie aber nicht ungefiltert abzubilden mitsamt ihren unerquicklichen „Roheiten [!] und Mißbräuche[n]“. Er muß sie vielmehr auf das hin überschreiten, was ihr als „Anlage“, als Möglichkeit, als ‘reale Utopie’ gleichsam, innewohnt, um „in der gemeinen Wirklichkeit eine schönere Welt wiederherzustellen durch die Schrift“.³⁷

Es ist deutlich, wie sehr Keller auf dieser abstrakten Ebene mit den Forderungen der ‘realistischen’ Literaturprogrammatik übereinstimmt, die die Herausgeber der *Grenzboten* und des *Deutschen Museums* ebenso vertreten haben wie etwa Otto Ludwig oder der frühe Fontane.³⁸ Bei aller Forderung nach Verankerung der Literatur in dem, was man für Wirklichkeit erklärt, wird ein ‘gemeiner Realismus’ abgelehnt, der auf die ‘photographische’ Abbildung des Faktischen und Vorfindlichen zielt, das man in der Regel für nicht literaturfähig erklärt. Statt dessen wird für eine Art Tiefenrealismus plädiert, der das ‘Wahre’ im Wirklichen, dessen Grundstrukturen und Gesetze, sein Wesen oder seine Idee aufzudecken habe und darum mit einer Form des ‘Idealismus’ zur Deckung kommt, der in seiner literarischen Reinform als Feindbild dient.³⁹ Diese Unterscheidung von Wesentlichem und Zufälligem im Bereich der Wirklichkeit begründet die epistemologische Dimension des literarischen Realismus und seiner Programmatik, die Ulf Eisele herausgearbeitet hat. „Der primäre künstlerische Akt“ stelle sich hier intentional „dar als Aufdeckung der von einer inessentiellen Schale eingehüllten Essenz, bezeugt durch die für die realistische Theorie charakteristische Metaphorik

36 Vgl. zur Diskussion darüber Zierleyn (Anm. 31), S. 161 ff.

37 Jeremias Gotthelf, in: SW 22, S. 43-117, hier S. 66.

38 Vgl. dazu Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann (Hgg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. 2 Bde. Stuttgart 1975 f. - Gerhard Plumpe (Hg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart 1985; dort besonders die Einleitung von Plumpe, S. 20 ff.

39 So etwa Julian Schmidt in den *Grenzboten*: „Wenn man nun das, was wir als wahren Realismus bezeichnen haben, Idealismus nennen will, so ist auch nichts dagegen einzuwenden, denn die Idee der Dinge ist auch ihre Realität. Wenn der wahre Idealist mit seiner Idee das Wesen der Dinge trifft, so bildet der falsche Idealist eine Idee, die der Wirklichkeit nicht entspricht, weil sie überhaupt keinen Inhalt hat“ (zit. nach Plumpe [Anm.38], S. 121).

des Herausholens.⁴⁰ Im Zeichen dieser Programmatik hat sich der 'poetische Realismus', der 'Idealrealismus', oder wie immer die Zusammensetzungen lauten, die auf die Einschränkung des realistischen Anspruchs hinweisen, als eine objektivistisch sich gerierende Form der Realitätsvermeidung etablieren können, die nicht selten in pure Schönfärberei übergeht.⁴¹ Daß sich zwischen Julian Schmid, Robert Prutz und Theodor Fontane auf der einen Seite und Gottfried Keller auf der anderen eher gegenseitige Aversionen feststellen lassen als das Bewußtsein einer relativ einheitlichen literaturtheoretischen Frontstellung,⁴² belegt freilich, wie sehr die Vielfalt der verschiedenen Möglichkeiten, solche Programmatik literarisch umzusetzen, deren gemeinsamen Fundus in Vergessenheit geraten lassen konnte. Mit seinen kritisierten Kritikern trifft sich Keller in der grundsätzlichen Bestimmung des Realitätsbezugs, nicht aber in den Vorstellungen seiner künstlerischen 'Realisation'. Kellers literarische Praxis zeigt, daß er seine Programmsätze - anders als manche seiner Zeitgenossen - nicht durch Verdrängung und Annullierung der Defizite seiner Epoche einlöst. Genau diese bringt *Pankraz*, *der Schmoller* in einer ganz spezifischen Weise zur Sprache.

Auffällig ist zunächst, daß Keller sich als Erzähler in mancher Hinsicht wie *Pankraz* nach der Entzauberung *Lydias* verhält. Wie dieser den fehlenden Zusammenhang von Körperoberfläche und Charakter erkennen muß und gleichwohl in der Hoffnung fortlebt, einmal eine „ganze *Lydia*“ zu finden (LS 62), die jene Erkenntnis dementiert, so erzählt Keller vom nicht zuletzt historisch begründeten Ende der Lesbarkeit des Körpers und hält doch an der „Sehnsucht“ (LS 62) nach ihr fest, indem er sie auf der Ebene des Textes erneut installiert. Wenn Shakespeare das „wesentliche Leben“ darstellt, das Leben des Ungeteilten und Einigen, „wie es sein soll“, dann bleibt auch Keller dieser Utopie verbunden - gegen die Wirklichkeitserfahrung, der er seine Figuren aussetzt. Was ihn dabei von Shakespeare (in der Lesart des *Pankraz*) unterscheidet, ist die Signatur einer historischen Differenz. Keller verleugnet nicht die Realität seiner eigenen Epoche, wie er sie sieht, die gemeine Realität nämlich des Kontingenten, in sich Zerfallenen und daher nicht mehr Entzifferbaren. Zum Exemplarischen kondensiert, kommen ihre charakteristischen Züge in den Blick. Aber Keller insistiert ihr gegenüber auf der wenigstens poetischen Präsenz einer anders gearteten Welt - nicht in deren inhaltlicher Ausmalung, denn das verfiel seiner Kritik an einer „falsche[n] Idealistik“,⁴³ wohl aber *in seinem erzählerischen Verfahren selbst*: Die Innensicht, die die Verknüpfung von Verhalten und Innenwelt der Figur transparent macht, die vielfältigen charakterisierenden Utensilien der Figuren und deren zum Teil offen physiognomische Inszenierung - all das und vieles andere organisiert die dargestellte Welt *für den Leser*

40 Vgl. Eisele (Anm. 4), S. 41. Vgl. auch ders.: Der Dichter und sein Detektiv. Raabes 'Stopfkuchen' und die Frage des Realismus. Tübingen 1979.

41 Exemplarisch dafür ist beispielsweise Gustav Freytags Nachruf für Fritz Reuter (abgedruckt bei Plumpe [Anm. 38], S. 156-159). Vgl. dazu auch Plumpe in seiner Einleitung, S. 29: „Trotz erheblicher Differenzen in der jeweiligen literaturpolitischen Akzentsetzung lag die Gemeinsamkeit der realistischen Programmatik in der Kompensation einer desorientierenden Erfahrung der Moderne durch die literarische Präsentation einer harmonischen, überschaubaren, in sich kohärenten Lebensweltfiktion, die [...] gleichzeitig als Wesenserkenntnis der Welt und des Menschen offeriert wurde.“

42 Vgl. Zierleyn (Anm. 31), S. 272 ff., 305 f.

43 Vgl. Anm. 32.

im Sinne einer semiotischen 'Transparenz'. Besonders deutlich aber zeigen jene hochartifiziellen allegorischen Konstruktionen nach Art der Goldacher Haus- und Schlittenemblem, daß ihre Bedeutung sich allein im ironischen Spiel zwischen Erzähler und Leser und entschieden hinter dem Rücken der Figuren konstituiert. So nehmen die zitierten Texte die Struktur eines Palimpsestes an. Auf der Ebene der Darstellung wird die Lesbarkeit der Welt restituert, an der die erzählten Figuren scheitern, weil sie faktisch fraglich ist oder geworden ist. Im Schreiben verwandelt Keller die Welt, 'wie sie ist', in die Welt, 'wie sie sein soll', ohne doch dabei die Differenz zwischen beiden einzuziehen. Wie eine zarte, ihrerseits durchsichtige Schicht legt diese sich über jene: Wiederherstellung einer schöneren Welt in der gemeinen Wirklichkeit „durch die Schrift“.⁴⁴ Kellers 'Utopie' ist - wenigstens in diesem Punkt - die Utopie einer poetischen Praxis. So wiederholt sich auf der Ebene des Textes der Dualismus von 'Wesentlichem' und 'Unwesentlichem', den er inhaltlich nur noch in problematisierter Form zur Sprache bringen kann. Die Frage, ob und inwieweit der reale Autor Gottfried Keller Grundüberzeugungen der Physiognomik geteilt oder bezweifelt habe, ist dabei von ebenso untergeordneter Relevanz wie die andere, ob Pankraz' Ausführungen über Shakespeare irgendwie 'treffend' seien. Letztere markieren im Text eine historische und eine poetische Differenz und zugleich einen Fluchtpunkt, wie physio-, patho- und vestignomische Verfahren innerhalb des Textes in den Dienst eines 'Transparenzeffekts' treten können, ganz unabhängig davon, ob Keller ihnen darüber hinaus etwas abgewinnen konnte.

Diese Konstruktion ist freilich nicht ohne Risiken. Denn 'transparent' wird hier ja noch etwas ganz anderes. Wenn nämlich *Pankraz, der Schmoller* auf der Inhaltsebene zeigt, daß die Menschen der modernen Welt - und damit diese selbst - unlesbar sind, daß ihr Wesen nicht mehr zur Erscheinung kommt und die Erscheinung nicht auf dieses Wesen zurückzuschließen erlaubt, dann wird die Dimension des Wesentlichen *auf allen Ebenen* problematisch. Was Keller inhaltlich schildert, entzieht zugleich seinem poetischen Verfahren den 'objektiven' Boden. Will die Vorstellung vom Leben, „wie es sein soll“, nicht selbst unter die diskreditierte Kategorie der Phantasie fallen, sondern ein „wesentliches Leben“ treffen, dann setzt sie jene Erkenntnisoperationen voraus, an denen der Held aus nicht nur selbstverschuldeten Gründen scheitert. Die Entzweiung vom Wesentlichen ist nicht nur Gegenstand der Erzählung, sondern muß dort auf diese zurückfallen, wo sie selbst den Rekurs auf Essentielles für sich reklamiert. Mag sein, daß *Pankraz, der Schmoller* nur einen vorgeschobenen Posten in einem Problemfeld besetzt, in dem Keller auch andere, weniger radikale Positionen bezieht. Aber die Gestaltung des Extrems, dessen Bedeutung Keller überdies durch seine herausgehobene Stellung am Beginn der *Leute von Seldwyla* unterstreicht, verdeutlicht die grundsätzli-

44 Diese Struktur trifft sich in mancher Hinsicht mit der des poetischen Humors, insofern dort, wie Wolfgang Preisendanz anhand eines Beispiels aus dem *Verlorenen Lachen* beschrieben hat, „bei der Suche nach einem Bild etwas durchaus Abstoßendes und Widerliches in etwas durchaus Vergnügliches, weil ästhetisch Wohlgefälliges umgesetzt wird.“ Für Preisendanz schließt sich daran die Frage, inwieweit hier „die Schreibart Widerspruch gegen die etablierten Wirklichkeitsbezüge bedeutet und wie weit es sich bei der dichterischen Fiktion um Verdrängung, trügerische Harmonisierung oder überholte Sinnstiftung handelt.“ (Wolfgang Preisendanz: Gottfried Keller [1969]. In: Ders.: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. München 1977, S. 104-126, hier S. 121 f.)

chen epistemologischen Implikationen der poetischen Wesensschau, die sich in der Schrift als eine Überlagerung des Defizienten durch ein Schöneres und Besseres zu realisieren sucht. Die Referenz des 'poetischen Realismus' auf eine Tiefendimension des Realen muß in diesem Licht selbst als Fiktion erscheinen. Wie Lydias äußerer Reiz eine „grundlose Schönheit“ und schöner Schein ist, so wird auch Kellers Poesie selbst ein Spiel über dem Grundlosen, über der Leere des permanenten Aufschubs, ja des Entzugs des Wesentlichen. Sie wird eingeholt von der modernen Welt, die sie exemplarisch und abstrahierend darzustellen sucht und der sie sich mit ihren Mitteln entgegenseht. So gesehen erweist sich Kellers 'Modernität' gerade darin, daß er mitschreibt, was seinem eigenen Tun den Grund entzieht.

