

Gottfried Kellers Moderne



Herausgegeben von
Frauke Berndt und Philipp Theisohn

Editorial Board

Eric Downing

Eva Geulen

Elisabeth Strowick

Band 1

Kellers Erzählen



Strukturen – Funktionen – Reflexionen

Herausgegeben von
Philipp Theisohn

DE GRUYTER

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

ISBN 978-3-11-072241-3

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

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

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



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

Library of Congress Control Number: 2022933199

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Einbandabbildung: © Ralf Höller

Satz: bsix information exchange GmbH, Braunschweig

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort — V

Hinweis zur Zitierweise — VI

Philipp Theisohn

Kellers Untaten

Eine Einleitung in sein Erzählen — 1

Alexander Kling

Dreimal M(oderne)

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

Claudia Liebrand

Risikobiographie und Traditionsverstrickung

Erzählverfahren in *Der Schmied seines Glückes* — 37

Valérie Leyh

„Allerlei Neuigkeitskram und Klatsch“

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

Cornelia Pierstorff

Missbrauch!

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

Florian Trabert

Gottfried Kellers Subversion der poetischen Gerechtigkeit — 95

Christine Lubkoll

Die Novelle als Medium gesellschaftlicher Kommunikation und Normbildung

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

Fritz Breithaupt

Narrative Reaktanz: Moral und Erzählen

Der grüne Heinrich und Pankraz, der Schmoller — 131

Jochen Hörisch

Metaphorischer Realismus / Realistische Metaphorik

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

Andrea Krauß

„Beim Lesen einer Anzahl Legenden“

Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung — 167

Roland Spalinger

Heiligkeit der Liebe

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

Carolin Rocks

Maria auf Goldgrund

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

Moritz Baßler

Den Mai gibt es nicht

Intensität und Code in Kellers Poetischem Realismus — 245

Daniela Gretz

Aufwärtsstreben als Niedergang oder Variationen des Immergleichen

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

Biobibliographische Informationen — 291

Alexander Kling
Dreimal M(oderne)

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

I „[B]ehutsam modernisiert“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II Die drei Kammacher – Transformationen des Handwerks

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

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

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

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

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

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

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

Zu Seldwyl bestand ein Kammachergeschäft, dessen Inhaber gewohnterweise alle fünf bis sechs Jahre wechselten, obgleich es ein gutes Geschäft war, wenn es fleißig betrieben wurde; denn die Krämer, welche die umliegenden Jahrmärkte besuchten, holten da ihre Kammwaren. Außer den notwendigen Hornstriegeln aller Art wurden auch die wunderbarsten Schmuckkämme für die Dorfschönen und Dienstmägde verfertigt aus schönem, durchsichtigem Ochsenhorn, in welches die Kunst der Gesellen (denn die Meister arbeiteten nie) ein tüchtiges braun-rotes Schildpattgewölke beizte, je nach ihrer Phantasie, so daß, wenn man die Kämme gegen das Licht hielt, man die herrlichsten Sonnenauf- und Niedergänge zu sehen glaubte, rote Schäfchenhimmel, Gewitterstürme und andere gesprengelte Naturerscheinungen. (IV, 216)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III Züs Bünzlin – die Dinge und die Zeichen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV Epischer Slapstick – das Wettrennen um die eigene Existenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Keller hat eigene Überlegungen zum Epischen angestellt. In seinem Gott-helf-Essay kennzeichnet er das „wahre[] Epos“ darüber, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen“ (XV, 118). Geht man von dieser Verflechtung von „Schilderung“ und „Geschichte“ aus, dann fällt auf, was der Kammacher-Novelle lange Zeit fehlt: eine sich aus Ereignissen aufbauende Handlung. Statt dieser enthält der Text überwiegend Wiederholungen (Kammacher) und Beschreibungen (Züs). Erst mit dem Wettrennen kippt die statische Situation in ein dynamisches Handlungsgeschehen.²⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

- Andermatt, Michael. „Kontingenz als Problem des bürgerlichen Realismus“. *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Hg. Ursula Amrein, Regina Dieterle. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 41–61.
- Anonymus. *Buch der Handwerke*. Stuttgart: Eduard Hallberger, 1849.
- Arnim, Bettine von. „Die Günderröde“. *Clemens Brentanos' Fröhlingkranz. Die Günderröde*. Hg. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. 295–746.
- Arnold-de Simone, Silke. „Die Novelle als Literarisches Kuriositätenkabinett am Beispiel von Gottfried Kellers *Die Drei Gerechten Kammacher*“. *Oxford German Studies* 38/2 (2009): 159–174.
- Barthes, Roland. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“. *Das semiologische Abenteuer*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, 102–143.
- Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, ³2012. 164–172.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Begemann, Christian (Hg.). *Realismus. Das große Lesebuch*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2011.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übers. Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner, 2011.
- Böhler, Michael. „Der Olymp von Gottfried Kellers Gelächter“. *Siebenundfünfzigster Jahresbericht 1988*. Hg. Gottfried Keller-Gesellschaft. Zürich: Verlag der Gottfried Keller-Gesellschaft, 1989.
- Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*. Bd. 8. Leipzig: Friedrich Anton Brockhaus, 101853.
- Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Bd. 10. Berlin, Wien: Friedrich Anton Brockhaus, ¹⁴1894.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. „Warum wir Dinge brauchen“. *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*. Übers. Dorothea Löbbermann. Hg. Anke Ortlepp, Christoph Ribbat. Stuttgart: Franz Steiner, 2010. 21–31.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Bd. 5. Leipzig: S. Hirzel, 1873.
- Duden, Konrad. *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Nach den neuen preußischen und bayerischen Regeln*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1880.
- Duden, Konrad. *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache mit etymologischen Angaben, kurzen Sacherklärungen und Verdeutschungen der Fremdwörter. Nach den neuesten amtlichen Regeln*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, ³1888.
- Ellis, John M. *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Finkelde, Dominik. „Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne“. *Arcadia. International Journal for Literary Studies* 41/1 (2006): 187–202.
- Fontane, Theodor. *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Hg. Walther Keitel. München: Carl Hanser, 1962 ff.

- Freytag, Gustav. *Soll und Haben. Roman in sechs Büchern*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.
- Friedrich, Carl. *Die Kammfabrikation, ihre Geschichte und gegenwärtige Bedeutung in Bayern. Eine Ausstellungsstudie*. Nürnberg: G. P. J. Bieling, 1883.
- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. Victor Lange et al. München: Carl Hanser, 1986–1999.
- Gründliche Darstellung der Künste und Gewerbe. Ein technologisches Lehrbuch für Schulen und zum Privatgebrauch*. Erlangen: Bibelanstalt, ⁶1823.
- Gutzkow, Karl. „Der Roman und die Arbeit“. *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Hg. Hartmut Steinecke. Tübingen: Gunter Narr, 1984. 142–145.
- Habermas, Tilmann. *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Heyse, Paul und Hermann Kurz (Hg.). *Deutscher Novellenschatz*. Bd. 3. München: Rudolph Oldenbourg, 1871.
- Hoffmann, E. T. A. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. Heinz Otto Burger, Konrad Heumann, Ellen Ritter et al. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975 ff.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers ‚Die Leute von Seldwyla‘*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Hoverland, Lilian. „Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971): 499–526.
- Imboden, Gabriel. *Gottfried Kellers Aesthetik auf der Grundlage der Entwicklung seiner Naturvorstellung. Studie zur Begründung der geometrischen Struktur in der Novellistik*. Bern, Frankfurt/M.: Herbert Lang und Peter Lang, 1975.
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik“. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.
- Jennings, Lee B. „Gottfried Keller und das Groteske.“ *Das Groteske in der Dichtung*. Hg. Otto Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 260–277.
- Jeziorkowski, Klaus. *Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1979.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt/M.: Insel, 1987.
- Kayser, Wolfgang. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kling, Alexander und Johannes F. Lehmann: "Stephan Schütze und seine Komiktheorie".
Stephan Schütze. *Versuch einer Theorie des Komischen*. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen hg. v. Alexander Kling und Johannes F. Lehmann unter Mitarb. v. Justus Beyerling, Alessia Heider. Hamburg: Felix Meiner, 2022. VII-CIV.
- Koebner, Thomas. *Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung*. Heidelberg: Carl Winter, 1993.

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

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