

Thomas Gann (Hamburg)

Im Paradiesgärtlein

Anarchie und „Heimatlosigkeit“ in Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

Examinierung auf Schiff vor Landung. Sehr gut! ‚Nichts zu verzollen?‘ – ‚Nichts.‘ Sehr gut! Dann politische Fragen. Er fragt: ‚Sie sind Anarchist?‘ Ich antworte [...] ‚Erstens, was wir verstehen unter Anarchismus? Praktisch, metaphysisch, theoretisch, mystisch, abstraktisch, individuell, sozialisch Anarchismus? Als ich jung war,‘ sage ich, ‚alles das für mich war wichtig.‘ So wir hatten sehr interessante Diskussion, und war ich dann ganze zwei Wochen auf Ellis Island – [...].¹

Dies eine Episode, die Professor Pnin in gebrochenem Englisch in Vladimir Nabokovs gleichnamigen Roman erzählt.

Gibt es ein anarchistisches Moment auch in Gottfried Kellers Prosa? Und falls ja: Wo und in welcher Weise wäre ein solches auszumachen? Im Hinblick auf die Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* fragt der Beitrag nach Resonanzen zwischen Kellers Novellen der 1850er Jahre und dem historischen Kontext anarchistischer Positionen des 19. Jahrhunderts.² Hierbei wird auch die Frage zu erörtern sein, inwiefern den Erzähl- und Darstellungsverfahren Kellers eine als anarchistisch beschreibbare Logik innewohnt.

1 Vladimir Nabokov. *Pnin. Roman*. Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 21. Hg. u. übers. Dieter E. Zimmer. Reinbek 1994. S. 12.

2 Eine trennscharfe Definition des Anarchismus-Begriffs kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Ins Auge gefasst wird mit ihm im Folgenden ein notwendigerweise unscharf bleibendes Corpus von Aussagen, Schriften und politischen Theorien, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Autoren wie Pierre-J. Proudhon und Michail Bakunin an Prominenz gewinnt. Insbesondere die Grenze zwischen Anarchismus und Frühsozialismus wird hierbei nicht immer eindeutig gezogen werden können.

1. Zur Gattung „Dorfgeschichte“. Anarchie und Territorium

Der Titel der erstmals im Jahr 1856 im Novellenband *Die Leute von Seldwyla* erschienenen Erzählung mutet nicht wie die Überschrift einer politischen Streitschrift an. Vielmehr weist der Zusatz „auf dem Dorfe“ auf die um 1850 in bürgerlichen Leserschichten populär gewordene Gattung der Dorfgeschichte hin; einem seit seinem Hervortreten in den 1840er Jahren rasch zum literarischen Modephänomen avancierten Erzählgenre, das im deutschsprachigen Bereich maßgebliche Prägungen unter anderem durch das Erzählwerk Jeremias Gotthelfs und die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* Berthold Auerbachs erfahren hatte.³ Die Dorfgeschichtenprosa um 1850 vereinigt uneinheitliche Gattungsbezüge und Vermittlungsintentionen. Zum Teil gibt sie ‚realistische‘ Milieuzenen, die in ihrer proto-soziologischen Ausrichtung als erzählerische Vor- und Nebenformen des sozialen Romans charakterisiert worden sind.⁴ Andererseits ist dem Genre angesichts der in vielen Erzählungen entfalteten ‚Gemälden des Volkslebens‘⁵ eine Tendenz zur idyllisch-idealisierenden Verklärung bereits von prominenten Zeitgenossen wie Friedrich Hebbel vorgeworfen worden. Trotz der zum Teil ‚realistisch‘-sozialkritischen Milieuzeichnungen wurde das Gros der Texte von ihren bürgerlich-städtischen Leserschichten mutmaßlich als vormodern-pittoreskes Bild des Landlebens rezipiert. Hierauf deutet auch die in den 1850er Jahren publizierte *Ästhetik* des seit 1855 in Zürich

3 Der Versuch einer Bestimmung von Gattungsmerkmalen der Dorfgeschichte ist in verschiedenen Monografien der 1970er Jahre (exemplarisch: Jürgen Hein. *Dorfgeschichte*. Stuttgart 1976) und in jüngerer Zeit insbesondere in Forschungsarbeiten zu Berthold Auerbach unternommen worden (unter anderem: Bettina Wild. *Topologie des ländlichen Raums: Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus*. Würzburg 2011; Michael Neumann/Marcus Twellmann. „Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur“. *DVjs* 88 (2014). S. 22-45).

4 Zur Charakterisierung der Dorfgeschichte als deutschsprachigem Pendant zum europäischen sozialen Roman (Sue, Balzac, Dickens u. a.) vgl. Uwe Baur. *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München 1978. S. 221.

5 Holger Böning. Art. „Volkerzählungen und Dorfgeschichten“. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd. 5: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Hg. Gert Sautermeister/Ulrich Schmid. München/Wien 1998. S. 281-312, hier S. 302.

lehrenden Kunsttheoretikers Friedrich Theodor Vischer hin, wenn sie die Dorfgeschichte als Rettung „d[er] Einfalt, d[er] Schönheit des Heimlichen und Beschränkten“⁶ charakterisiert.

Kellers Niederschrift des Texts fand vermutlich im letzten Jahr seines Berlin-Aufenthalts, d. h. im Jahr 1855, statt. Ein wichtiger Aspekt der Entstehungsgeschichte ist die an Keller seitens seines Verlegers Vieweg gerichtete Nachfrage, einen „Cyclus von Schweizernovellen“⁷ zu schreiben. So reiht sich die Erzählung nicht nur durch den signalisierenden Titelzusatz, sondern etwa auch durch den in vielen Dorfgeschichten wiederkehrenden Stoff „Untergang des Hofes (durch Laster oder Bodenspekulation [...])“⁸, in entsprechende Genrekonventionen ein.

Auffallend häufig thematisieren viele Texte des Dorfgeschichtengenres, trotz ihrer Tendenz zu Moralisierung und Idyllik, sozialräumliche Problemstellungen. Letztere reichen von Themen wie Landflucht und Auswanderung (insbesondere nach ‚Amerika‘), Verrückung von Grenzsteinen, Kritik an Pachtzins und Bodenspekulation, bis hin zu Debatten über die juristische Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu sozialen Gemeindeformen und dem im Zusammenhang hiermit geschilderten Auftreten von – zumeist als bedrohlich gezeichneten – Figuren des außerdörflichen Fremden. Viele dieser Stoffaspekte finden sich auch in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Wenn Kellers Novelle in einer prominenten Lesart jedoch auch als „Umkehrung der biedermeierlichen Dorfgeschichte“⁹ charakterisiert worden ist, spiegelt sich ein potentiell ‚umkehrendes‘ Moment auch in Kellers Um- und Neuformulierung von in der Dorfgeschichtentradition angelegten Problemkonstellationen wider.¹⁰ Die folgenden Lektüren möchten nachzeichnen, wie

6 Friedrich Theodor Vischer. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 3,2,5. Stuttgart 1857. S. 1313.

7 Vgl. Gottfried Keller. *Die Leute von Seldwyla. Apparat zu Band 4 und 5*. Ders. *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe* (= HKKA). Bd. 21. Hg. Peter Villwock et al. Basel u. a. 2000. S. 20.

8 Hein. Dorfgeschichte (wie Anm. 3). S. 39.

9 Friedrich Sengle. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. I. Stuttgart 1971. S. 274.

10 Zu konkreten sozialhistorischen Aspekten der Novelle vgl. diesbezüglich unter anderem: Gert Sautermeister. „Gottfried Keller – Kritik und Apologie des Privateigentums. Möglichkeiten und Schranken liberaler Intelligenz“. *Positionen der literarischen Intelligenz zwischen Bürgerlicher Reaktion und Imperialismus*.

Kellers Text aus dem erzählerischen Artefakt eines zunächst konkreten ökonomischen Tauschwert- und Eigentumsverhältnissen entzogenen, als „verwildert“ und „herrenlos“ bezeichneten Ackers eine subtile Erzählung über die Beschaffenheit sozialer Räume in Szene setzt; damit aber auch einen Resonanzraum libertär-anarchistischer Kritik- und Utopiefiguren der Zeit um 1850 zur Sprache kommen lässt.

Einführendes Moment der Novellenhandlung ist eine Landschaftsschilderung. In ihrer Anspielung auf Topoi des Idyllischen¹¹ ruft sie vordergründige Parallelen zum Bildprogramm der biedermeierlichen Bauern- und Genremalerei auf. Geschildert wird ein weiträumiges Panorama mit dem Zentrum einer ‚sanften Anhöhe‘, auf der zwei Bauern mit dem Pflügen ihrer Äcker beschäftigt sind. Stimmungswerte der Ruhe und Harmonie werden akzentuiert. Lediglich der Ton eines ‚ferne[n] Geräusch[s]‘¹² unterbricht zu-

-
- Hg. Gert Mattenklott/Klaus R. Scherpe. Kronberg/Ts. 1973. S. 39-102; Moormann. Subjektivismus (wie Anm. 2). S. 18-39 und S. 155-159; Michael Titzmann. „Natur‘ vs. ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen 2002. S. 440-480; Alexander Honold. „Vermittlung und Verwilderung. Gottfried Kellers ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe““. *DVjs* 78 (2004). S. 459-481; Herbert Uerlings. „Diesen sind wir entflohen, aber wie entflohen wir uns selbst? ‚Zigeuner‘, Heimat und Heimatlosigkeit in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe“. *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Hg. Ulrich Kittstein/Stefani Kugler. Würzburg 2007. S. 157-185; Eva Geulen. „Habe und Bleibe in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*“. *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur (Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 129)*. Hg. Eva Geulen/Stephan Kraft. Berlin 2010. S. 253-263.
- 11 Hierzu Gerhard Kaiser. „Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe““. *Euphorion* 65 (1971). S. 21-48, hier S. 24ff.
- 12 Gottfried Keller. „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Ders. *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe* (= HKKA). Bd. 4. Hg. Peter Villwock et al. Basel u. a. 2000. S. 74-159, hier S. 3. Zitatbelege dieser Ausgabe im Folgenden im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl. Weitere Texte der *Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe* werden im Folgenden mit der Sigle HKKA zitiert. Auf eine Diskussion der Unterschiede zwischen der in der HKKA privilegierten Fassung von 1889 und der Textfassung der Erstausgabe von 1856 wird an dieser Stelle verzichtet (vgl. hierzu HKKA 21. S. 171-195).

weilen die „Stille des Landes“ (S. 75). Die arbeitenden Bauern treten zunächst nur als Staffagefiguren eines landschaftlichen Bildentwurfs in Erscheinung. Die symmetrische Regelmäßigkeit der von ihnen gezogenen Pflugbahnen und der Vergleich ihrer Bewegungen mit „Gestirnen“ hat wiederkehrend das Interpretament einer mit dem Naturkosmos in Einklang stehenden Gesetzmäßigkeit hervorgerufen.¹³ Ein in göttlicher Ordnung und epischer Ruhe gelenkter Raum, wie ihn die Erzähltexte Jeremias Gotthelfs an vielen Stellen konzipieren, scheint auch am Anfang der Erzählung Kellers zu stehen.

Wie in der Keller-Forschung bereits des Öfteren angemerkt, ist diesem Erzählanfang jedoch zugleich ein „Stein des Anstoßes“¹⁴ eingefügt. Kellers Eingangsidyll erweist sich als ein gleichsam ‚vergifteter Anfang‘¹⁵, insofern sich in der ländlichen Pittoreske zugleich konfliktträchtige Binnengrenzen abzeichnen. Dargestellt werden nicht nur die beiden Äcker der Bauern, sondern ein kontrastreiches Acker-Tryptichon. Die Felder der ‚wohlbeauten‘ äußeren Äcker mit ihrem symmetrischen Furchensystem werden vom Naturraum eines zwischen diesen ‚brach und wüst‘ (S. 74) liegenden, dritten Ackers begrenzt und durchschnitten. Als potentiell Objekt zukünftiger Aneignung wird sich dieser zunächst ‚wilde Acker‘ im weiteren Verlauf der Erzählung zum Epizentrum des Novellengeschehens verdichten. Als Streitobjekt erweist sich die unkultivierte Ackerfläche als auslösendes Moment eines juristischen Prozesses, der den ökonomischen Ruin und die soziale Marginalisierung der beiden Bauern zur Folge haben wird.

Deutet das sich an die Eingangsszene anschließende gemeinsame Mahl der Pflügenden in einer Deutung Gerhard Kaisers „Formen gesicherten Zusammenlebens“¹⁶ an, so exponiert das von den Bauern geführte Gespräch zugleich zentrale sozio-ökonomische Problemkonstellationen der Novelle. Angesichts des von der Gemeinde zur Verpachtung ausgeschriebenen mittleren Ackers wird von den Bauern über Erträge, Pachtzahlungen, Pachtzinse, den städtischen Bezirksrat, das „Heimatsrecht in unserer Gemeinde“ (S. 78)

13 Hierzu Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11). S. 24f.

14 Ebd., S. 25.

15 Siehe hierzu Gerhard Neumann, der angesichts der Dramen Grillparzers von „vergifteten Anfängen, [die] von Urbeginn den Keim des Sündenfalls und der Zersetzung in sich tragen“ gesprochen hat (Gerhard Neumann. „Der Tag hat einen Riß“. Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers ‚Jüdin von Toledo‘“. *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwärtigkeit*. Hg. Gerhard Neumann/Günter Schnitzler. Freiburg 1994. S. 143-177, hier S. 176).

16 Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11). S. 25.

sowie die Klasse der von diesem Recht ausgeschlossenen „Heimatlosen“ (ebd.) gesprochen. Der sich hieran anschließende Akt der beiderseitigen Aneignung von Teilen des ‚herrenlosen‘ Ackers durch das Ziehen von neuen Pflugfurchen – vom Erzähler als „Frevel“ (S. 83) eingestuft und in aggressiv getönten Bildern beschrieben – wird den Ausgangspunkt der im weiteren Verlauf erzählten Niedergangsgeschichte darstellen.

Der Acker ist ein literarisch intensiv aufgeladenes Motiv. Als emblematischer Gegenstand territorialer Grenzziehung gefasst, eröffnet sich mit ihm eine Vielzahl intertextueller Bezüge, die auch in Kellers Text potentiell aufgerufen werden. Bibelpassagen wie Jesaja 5,8¹⁷ lassen sich als Anklage von sündhaftem Besitzstreben interpretieren. Im Umkreis der biblischen Paradiesgeschichte, Gen 2,3ff., wird ein Acker zum Schauplatz des ersten Mordes des Menschengeschlechts; hier verübt vom Ackermann Kain am Hirten Abel. Auch in diversen Mythen der Landnahme spielen Furchungen, wie die in Kellers Erzählung erwähnte „tüchtige Furche“ (S. 82), die die beiden Bauern am Ende ihrer Feldarbeit jeweils in den herrenlosen Acker ziehen, eine prominente Rolle. So im römischen Gründungsmythos von Romulus und Remus, in dem Romulus seinen Bruder Remus erschlägt, nachdem dieser die von Romulus gezogene „heilige Furche“ (sulcus primigenius) übertreten hatte.¹⁸ Der Acker als erstes Objekt einer sozial angeeigneten und als territorialer Besitz reklamierten Raumsphäre wird jedoch auch in einem

17 „Weh denen, die ein Haus an das andere ziehen und einen Acker zum andern bringen, bis daß kein Raum mehr da sei, daß sie allein das Land besitzen!“ (Zitiert nach der Ausgabe: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss genehmigten Text (1912)*)

18 Zu Variationen des Mythos vgl. Hans Joachim Krämer. „Die Sage von Romulus und Remus in der lateinischen Literatur“. *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt*. Hg. Helmut Flashar/Konrad Gaiser. Pfullingen 1965. S. 355-402. Auch Keller verortet das Ziehen der neuen, landaneignenden Furchen durch die beiden Bauern in einem Bildraum der Aggression: „[S]ie kehrten um und rissen eine tüchtige Furche in den mittleren herrenlosen Acker hinein, daß Kraut und Steine flogen“ (S. 82); kurz darauf: „daß die Schollen nur so zu Seite flogen“ (S. 83). Eine Interpretation der Novelle im Rahmen eines Konzepts der römischen Rechtsgeschichte der *res* bzw. *terra nullius* gibt Eva Geulen (Geulen. *Habe und Bleibe* (wie Anm. 10)).

Gründungstext der neuzeitlichen Eigentums- und Zivilisationskritik, in J.J. Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (dt. *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*), an prominenter Stelle in Szene gesetzt. Zu Beginn des zweiten Teils des im Jahr 1755 publizierten Texts heißt es:

Der erste, der ein Stück Land eingezäunt hatte und auf den Gedanken kam zu sagen: „Dies ist mein“ und der Leute fand, die einfältig genug waren, ihm zu glauben, war der wahre Begründer der zivilen Gesellschaft. Wie viele Verbrechen, Kriege, Morde, wie viele Leiden und Schrecken hätte nicht derjenige dem Menschengeschlecht erspart, der die Pfähle herausgerissen oder den Graben zugeschüttet und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: „Hütet euch davor, auf diesen Betrüger zu hören. Ihr seid verloren, wenn ihr vergeßt, daß die Früchte allen gehören und daß die Erde niemandem gehört!“¹⁹

Rousseau setzt die Gründung der Gesellschaft, die in seiner Abhandlung auch mit dem Übergang von einem ursprünglichen Natur- in einen späteren Gesellschaftszustand („état civil“) einhergeht, kausal mit einem erstmaligen Akt der Landnahme und Landumzäunung in Beziehung. Demnach manifestiert sich im eingezäunten Acker eine erste Form gesellschaftlich zu sichernden Eigentums.²⁰ Die Zivilisationsstufe des Ackerbaus, dies die Überlegung hinter Rousseaus geschichtsphilosophischem Bild, setzt die Gültigkeit von Grenzen voraus, dies in Form von Zäunen bzw. Territorialmarkierungen sowie von Gesetzen, die diese sichern. Die Eigentumsform Acker wird so zum Ausgangspunkt einer fortschreitenden Installation von Besitz- und Rechtsverhältnissen, die, gemäß der Thesen des zweiten *Discours*, auch mit einer immer stärkeren Ausbildung sozialer Ungleichheit einhergehen. Hierbei wird in Rousseaus Geschichtsfiktion mit dem Konzept eines mit der „Bebauung des Bodens“²¹ einhergehenden „Eigentumsrechts“²² auch auf konkrete staatsphilosophische und eigentumstheoretische Diskurse des 17. und 18. Jahrhunderts – der *Discours* selbst nennt unter anderem die Namen Hobbes, Locke und Pufendorf – Bezug genommen.

19 Jean-Jacques Rousseau. *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* [orig. frz. 1755]. Hg. Philipp Rippel. Stuttgart 1998. S. 74.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd., S. 86.

22 Vgl. ebd., S. 87.

Vergleicht man die Abhandlung von 1755 mit der Novelle von 1856, so scheint sich die Acker-(Ur-)Szene des *Discours sur l'inégalité* am Ort von Kellers fiktiver Schweizergemeinde beinahe modellhaft zu wiederholen.²³ Hier wie dort erwachsen aus der juristischen Festlegung der Territorialrechte eines ‚strittigen‘, zunächst ‚herrenlosen‘ Ackers Antagonismen und Konflikte. Ähnlich wie bei Rousseau wird der Streitfall potentieller Eigentumsrechte zum Ausgangspunkt einer Spirale der Feindschaft und entfesselten Aggression. In den Worten des Erzählers erweist sich der stückweise angeeignete Acker als ein „Unglücksfeld[]“ (S. 86).

Im Hinblick auf die Geschichte des politischen Anarchismus ist an dieser Stelle jedoch nicht nur auf das Rousseausche Landumzäunungsnarrativ hinzuweisen, sondern ebenso auf die Eigentumstheorien in anarchistischen Theorieansätzen des frühen 19. Jahrhunderts. Auch in P.-J. Proudhons prominenter Streitschrift *Qu'est ce que la propriété?* (dt.: *Was ist das Eigentum?*) heißt es: „Das Eigentumsrecht war der Anfang alles Übels auf Erden, der erste Ring zu jener langen Kette von Verbrechen und Elend [...]“.²⁴ Der Ackerbau, als „Grundlage des Grundbesitzes“²⁵ wird in der frühsozialistisch-anarchistischen Theorie zu einer immer wieder thematisierten geschichtsphilosophischen Figur. In Proudhons *Qu'est ce que la propriété?* wird die Frage des Ackerbesitzes in einer Rousseaus „Theorie der ersten Occupation“²⁶ noch einmal radikalierenden Weise diskutiert.²⁷ Ein Recht auf (Land-)Eigentum lässt sich, so Proudhon, in keinerlei Weise schlüssig begründen.

Das Feld, welches ich umgerodet habe, das ich bestelle, worauf ich mein Haus gebaut habe, das mich, meine Familie und men [sic! = mein] Vieh ernährt, kann ich besitzen: 1. auf den Titel des ersten Occupanten, 2. auf den Titel des Arbeiters hin, 3. kraft des Gesellschaftsvertrages, der es mir zum Anteil

23 Ausführlich geht auf diese Konstellation Gregor Reichelt ein: ders. *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart/Weimar 2001. S. 97-124.

24 Pierre-J. Proudhon. *Was ist das Eigentum? Erste Denkschrift. Untersuchungen über den Ursprung und die Grundlagen des Rechts und der Herrschaft. Aus dem Französischen zum ersten Male vollständig übersetzt und mit einem Vorwort von Alfons Fedor Cohn*. Berlin 1896. S. 73.

25 Ebd., S. 57.

26 Ebd., S. 64.

27 Vgl. ebd., S. 52ff.

zuweist. Aber keiner dieser Titel gibt mir ein Eigentumsrecht; denn, wenn ich das Recht der Occupation anrufe, so kann mir die Gesellschaft erwidern: Ich occupiere vor Dir; wenn ich meine Arbeit geltend mache, so sagt sie: Nur auf Grund dieser Bedingung besitzest Du; wenn ich von Verträgen spreche, wird sie entgegen: Gerade diese Verträge geben Dir die Eigenschaft eines Nutznießers. Und doch sind dies die einzigen Titel, welche die Eigentümer vorschützen; sie haben niemals andere entdecken können.²⁸

Liest man Kellers Text vor dem Hintergrund dieser Motivbezüge, so zeichnet sich eine thematische Perspektive der Erzählung ab, die – das Gros konservativer Dorfgeschichten gleichsam ‚umkehrend‘ (s. o.) – nicht lediglich auf ein moralisches Fehlverhalten einzelner Individuen verweist, sondern auf eine „Kriege“ (Rousseau) bzw. „Elend“ (Proudhon) generierende Logik des Eigentums selbst. Nicht nur ein individueller ‚Grenzfrevl‘, beliebtes Motiv im literarischen Traditionsraum der Bauernepik²⁹, formiert sich in der Novelle zum Problem, sondern die Tatsache einer in territorialen Eigentumsformen verfassten Welt.³⁰

Gerade an diesem Punkt manifestiert sich auch die Verschiedenheit der Novelle gegenüber ihrer späteren Rezeption in Kreisen der sogenannten Heimatliteratur bzw. Heimatkunst.³¹ Im anti-städtisch, anti-modern und anti-kapitalistisch ausgerichteten Bauernroman der ‚Heimatkunst‘ des späten 19. Jahrhunderts formieren sich Narrative des Untergangs von Bauern durch Berührung mit den Instanzen der städtischen Ökonomie und Jurisdiktion

28 Ebd., S. 54.

29 Vgl. hierzu exemplarisch das ‚Grenzfrevl‘-Narrativ in Johann Heinrich Pestalozzis Roman *Lienhard und Gertrud* (1781-1787). Karlheinz Rossbachers *Heimatroman*-Studie nennt den ‚Grenzsteinsünder‘ die „wahrscheinlich verbreitetste[] Verbildlichung von Schuld, die die bäuerliche Welt im alpinen Raum und anderswo kennt“ (ders. *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart 1975. S. 155).

30 Dieser Befund wurde berechtigterweise bereits in der Keller-Forschung der 1970er Jahre formuliert. Unter anderem bei Sautermeister. Kritik und Apologie (wie Anm. 10). S. 82, der in Kellers Novelle das Privateigentum als „ruinierende Macht“ gefasst sieht; ähnlich bei Moormann. Subjektivismus (wie Anm. 2). S. 19: „Eigentum und Recht werden zum Stein des Anstoßes, an der das feste Gefüge der bäuerlich-bürgerlichen Ordnung zerbricht.“

31 Hinweise hierzu bei Rossbacher. *Heimatkunstabewegung* (wie Anm. 29). S. 134f.

zu einem wiederkehrenden Stereotyp.³² Auch Kellers Erzähler scheint vordergründig ähnliche Kritikfiguren zu formulieren, wenn er den moralischen „Frevel“ (S. 83) und die „verdorbene[n] Phantasie[n]“ (S. 89) der Akteure breit kommentiert und hierbei auch auf die „Spekulanten aus der Stadt Seldwyla“ (S. 89) hinweist. Zugleich positioniert Kellers Text die Handlungen der beiden Bauern jedoch in einem Raum gesellschaftlicher Strukturen und Dispositive, der nicht mehr in den Koordinaten einer Individualethik richtigen und falschen Verhaltens erschlossen werden kann. Die erzählte Welt von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* gibt sich vielmehr als ein sozialer Ordnungsraum zu erkennen, dem sich keine der Novellenfiguren grundlegend zu entziehen vermag.³³

Welche Stellung kommt vor diesem Hintergrund der Gruppe der sozial marginalisierten „Heimatlosen“ zu? Deutlich erkennbar tragen diese Züge eines libertär-anarchistischen Kollektivs, wie es sich unter anderem im Bild des nächtlichen, vom Geiger angeführten „Hochzeitgeleit[s]“ (S. 154) des Liebespaars in die Berge vermittelt. Zudem werden die „Heimatlosen“ den Leser/innen als Sprachrohr einer bereits aus Rousseaus *Discours* bekannten Eigentums- und Zivilisationskritik vorgeführt. In den Blick tritt hierbei insbesondere die Figur des schwarzen Geigers, der Sali und Vrenchen, den Kindern der pflügenden Bauern, eine Lebensform anrät, die die bestehenden, bäuerlich-bürgerlichen Lebensformen radikal negiert.

Ich rate Euch, nehmt Euch, wie Ihr seid, und säumet nicht. Kommt mit mir und meinen guten Freunden in die Berge, da brauchet Ihr keinen Pfarrer, kein Geld, keine Schriften, keine Ehre, kein Bett, nichts als Euren guten Willen! (S. 151)

Was mit diesem Rat zur Debatte steht, ist nichts Geringeres als der Gesellschaftszustand des Menschen in seiner politisch-institutionellen („keine Schriften“), ökonomischen („kein Geld“), religiösen („keinen Pfarrer“) und häuslichen („kein Bett“) Ordnung. In radikaler Weise setzt die Rede des

32 Zu diesem Befund Peter Zimmermann. *Der Bauernroman. Antifeudalismus – Konservatismus – Faschismus*. Stuttgart 1975. S. 69.

33 Thematisch wird dies nicht nur im finalen Doppelselbstmord der Bauernkinder, sondern auch in Nebenepisoden. So in der Erzählung davon, dass auf den „[b]lödsinnig[]“ (S. 121) bzw. zum Narren gewordenen Vater Vrenchens nur mehr der Einschließungsraum des städtischen Irrenhospitals wartet.

schwarzen Geigers die Möglichkeit eines freien Lebens in einen Gegensatz zu den bestehenden staatlichen Institutionen.³⁴ Sie stellt zugleich den „guten Willen“, eine Art natürliche Moralempfindung, als einzige Existenznotwendigkeit heraus.

Sicherlich griffe es zu kurz, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* als eine literarische Umsetzung der zivilisationskritischen Thesen Rousseaus aufzufassen. Noch problematischer wäre es, die Novelle als Manifest des an Rousseaus *Discours* anschließenden anarchistischen Diktums Pierre Joseph Proudhons, „Das Eigentum ist Diebstahl!“ (s. o.), zu lesen. Wenn allerdings die These richtig ist, dass jede Liebestragödie seit Shakespeare zugleich literarische Sozialkritik formuliert, so gilt dies für Kellers ‚realistische‘ Novelle in besonderer Weise.

Unter Formeln wie „Schließung des Horizonts“³⁵ und „Annullierung der Ferne“³⁶ hat Albrecht Koschorke ein literarisches Epochenphänomen gefasst, das viele Texte des Biedermeier und Frührealismus in ihrer Zuwendung zu den eng-domestizierten Raumgrenzen und Ordnungsräumen des politischen Bürgertums des 19. Jahrhunderts auszeichnet: eine sich in der Literatur um 1850 abzeichnende Einübung in eine Kultur der Häuslichkeit, die zugleich mit einer „Destruktion[] des romantischen Fernstrebens“³⁷ einhergeht. In Kellers Text wird ein potentielles Ferneversprechen durchaus noch angedeutet, stehen der bürgerlich-bäuerlichen Sphäre doch nicht nur die Fluchtbewegungen des Liebespaars, sondern auch das potentiell unlokalisierbare Milieu der „Heimatlosen“ gegenüber. In seiner Untersuchung zu *Heimat und Heimatlosigkeit in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe* hat Herbert Uerlings nachgezeichnet, inwiefern die Handlungen und Wünsche der beiden Bauernkinder, Sali und Vrenchen, sich im Laufe ihrer zunehmenden Desintegration aus der bürgerlichen Ordnung in einem zwiespältig

34 Hierzu auch bereits Moormann. Subjektivismus (wie Anm. 2). S. 157: „Die ‚Heimatlosen‘ bieten den Kindern ein Leben in den ‚Wäldern‘ bzw. in den ‚Bergen‘, das soll aber heißen außerhalb gesellschaftlich normierten und geregelten Lebens [...]“

35 Albrecht Koschorke. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzbeschreibung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M. 1990. S. 218.

36 Ebd., S. 295.

37 Ebd., S. 210.

changierenden „Raum zwischen dörflicher Herkunft und Heimatlosigkeit“³⁸, einem Zustand des „Dazwischens“³⁹ verorten lassen.

Hat Keller mit den „Heimatlosen“ den Shakespeare’schen Tragödienplot um eine in der Zeit der Mitte des 19. Jahrhunderts zeitgenössische Figurengruppe erweitert, so legt er mit diesem vermeintlichen Nebenpersonal zugleich einen sozialgeschichtlichen Problem-, Angst- aber auch Wunschern des gesamten Novellengeschehens offen. Die „Heimatlosen“ sind nicht nur Figuren des sozialen Abstiegs, sondern auch der Freiheit. Sie repräsentieren nicht nur einen realismustypischen, auf gesellschaftliche Unterschichten fokussierten ‚Blick nach unten‘, sondern auch und vor allem das Faszinationsmoment libertär-unbürgerlicher Lebensformen, das in der Literatur um 1850 in vielfältiger Weise Niederschlag gefunden hat. So empfiehlt Friedrich Theodor Vischer in seiner bereits erwähnten *Ästhetik* dem Romanautor das Aufsuchen sogenannter „grüne[r] Stellen“. Unter Bezugnahme auf Hegels prominente geschichts- und kulturdiagnostische These über die „Prosa der Verhältnisse“⁴⁰ fasst er hierunter nicht nur außerhalb von Modernisierungsprozessen gelagerte Idyllen, sondern auch die Schilderung der Lebenszustände (halb-)anarchischer Milieus; explizit genannt werden „herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.“⁴¹

38 Uerlings. Heimat und Heimatlosigkeit (wie Anm. 10). S. 157.

39 Zur Beobachtung der prekären ‚Zwischen‘-Position des Paares führt Uerlings aus: „Zwischen das Bild der pflügenden Väter und das ihres ‚Frevel[s]‘ [...] hat Keller das Bild der auf dem ‚wildem Acker‘ [...] spielenden Kinder eingefügt. Sie sind so einerseits der Welt des Geigers, andererseits der der Väter zugeordnet, und sie werden an diesem ‚Dazwischen‘ zugrunde gehen.“ (Uerlings. Heimat und Heimatlosigkeit (wie Anm. 10). S. 167)

40 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Ders. *Werke in zwanzig Bänden*. Hg. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Bd. 15. Frankfurt/M. 1986. S. 392f.: „Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Ergebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände [...]“

41 Vischer. *Ästhetik* (wie Anm. 6), S. 1305 (§ 879).

Auf historisch-politischer Ebene geht mit der Genese und Verwaltung von politischen Territorien auch die Schaffung einer diesen zugehörigen, mit (Schutz-)Rechten und (Abgabe-)Pflichten ausgestatteten ‚Normal‘-Bevölkerung einher. Die Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts, im speziellen Fall: die sich seit 1848 als staatliches Gebilde neuformierende Schweiz, generiert analog hierzu Bürger und „Heimatlose“ und organisiert deren juristische wie politische Ein- und Ausgrenzung.⁴² Juristisch zeichnet sich die Situation der „Heimatlosen“, historisch wie auch in Kellers Novelle, dadurch aus, möglicher Rechte bzw. Erbansprüche auf Territorialbesitz, in diesem Fall: des strittigen „wilden“ mittleren Ackers, entzogen zu sein.⁴³

In *Romeo und Julia auf dem Dorfe* haben die „Heimatlosen“, denen sich Sali und Vrenchen für kurze Zeit anschließen werden, gegenbürgerlich anmutende Lebensformen ausgebildet. Haus, Hof und Heimat scheinen sie

42 Zum historischen Phänomen des „Heimatlosen“-Begriffs in der Schweiz zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat Herbert Uerlings umfangreiche Untersuchungen angestellt und zugleich die Verzahnungen des um 1850 aktuellen Themas mit dem Plot der Erzählung Kellers nachgezeichnet. Gegenstand der Erörterung ist in diesem Zusammenhang insbesondere das Schweizer *Bundesgesetz die Heimatlosigkeit betreffend* von 1850 (vgl. Uerlings. Heimat und Heimatlosigkeit (wie Anm. 10). S. 158). Setzt Uerlings die „Heimatlosen“-Thematik berechtigterweise mit dem „Zigeuner“-Diskurs des 19. Jahrhunderts in Verbindung, so muss bezüglich der Novelle Kellers angemerkt werden, dass die Bezeichnung „Zigeuner“, trotz einer anspielungsreichen Zitation einer Vielzahl von in der Literatur um 1850 topologischen Attributen (Geige, Teufelsassoziationen, Physiognomik, Bezeichnung als „fahrendes Gesinde“ u. a.), an keiner Stelle des Texts genannt wird. Auch die Figur des schwarzen Geigers, von dem – entgegen der „Zigeuner“-Zuschreibung – erzählt wird, dass sich erst seine Eltern „unter die Heimatlosen begeben“ (S. 78) hätten, zeichnet sich Kellers Text dadurch aus, nicht im Raum identifikatorischer Zeichen (wie sie in einem ethnologisch-anthropologischen Diskurs zur gleichen Zeit definiert werden (vgl. exemplarisch August Friedrich Pott. *Die Zigeuner in Europa und Asien*. 2 Bde. Halle 1844/1845)) verortet werden zu können (hierzu auch das folgende Kapitel dieses Beitrags).

43 Die konkrete rechtliche Situation wird im Bauerngespräch des Erzählanfangs ausführlich geschildert. In den Augen der beiden Bauern wird der Großvater des schwarzen Geigers als „verdorben“, er selbst als „Fetzel“ (S. 78) (schweizerdeutsch: Lump) bezeichnet.

zu entbehren. Kellers fortwährend pädagogisch-kommentierender Erzähler⁴⁴ hat für sie wenig übrig, nennt sie „fahrendes Gesinde“ (S. 145) oder „das eigentliche Hudelvölkchen, welches nirgends zu Hause war“ (S. 147). Ihr Tanzplatz ist nicht die Kirchweih, sondern ein abseits gelegenes Lokal namens „Paradiesgärtlein“ (S. 145). In der Anlage der Novelle verdichtet sich dieser Ort zu einem thematischen Leitmotiv. Dies nicht nur insofern, als mit dem Paradiesbegriff auf konventionelle Wunschbilder und Utopien von Glück und Erlösung angespielt wird, sondern auch bezugnehmend auf die Territorialthematik des Ackers. Dies zumindest dann, wenn man die biblischen Paradiesschilderung auch als Modell einer gleichsam vorterritorial-eigentumslosen Existenzform liest; und im Zusammenhang hiermit als Text, der von einem Mord erzählt, der signifikanterweise gerade dem Ackermann Kain zugeschrieben wird und den nomadisch lebenden Hirten Abel trifft.⁴⁵ Wenn die „Heimatlosen“ von sich behaupten: „die grünen Wälder sind unser Haus“ (S. 151), spielt die sich einer konkreten Lokalisierung entziehende Ortsangabe einerseits auf einen Sehnsuchtstopos der Romantik, andererseits jedoch auch auf einen politischen Entwurf anarchistischer Eigentumskritik an. Vom Modell bürgerlicher Häuslichkeit heben sich mit den Räumen der „Heimatlosen“ in Kellers Novelle unlokalisierbare Ferneräume ab, die, wie Eva Geulen bemerkt hat, das Versprechen in sich tragen, „unbegrenzt und herrenlos“⁴⁶ zu sein.

Gegenentwürfe zur bestehenden bürgerlichen Ordnung werden jedoch auch vom Liebespaar selbst formuliert und sind nicht genuin gebunden an die Berührung mit dem „Heimatlosen“. Bereits vor der Paradiesgärtlein-Episode sprechen Vrenchen und Sali, die sich auf dem Kirchweihmarkt eines ferner gelegenen Dorfs befinden und gerade die Sprüche von Lebkuchenherzen und -häusern gelesen haben, von ihren Herzen als einem „Haus“ (S. 143). Man

⁴⁴ In ihren wertenden Ausführungen zu gut und schlecht, wohl und liderlich usw. konzipiert bzw. zitiert Keller eine konventionelle Erzählerposition der pädagogisch-moralisierenden Dorfgeschichtentradition Gotthelf'schen Erzählens. Anlehnungen reichen bis hin zu wörtlichen Zitaten. Heißt es bei Keller „Jugend hat keine Tugend“ (S. 137), so bei Gotthelf „Die wilde Jugend kennt nicht Tugend“ (Jeremias Gotthelf. *Die Käserei in der Vohfreude* [1850]. Ders. *Ausgewählte Werke in 12 Bänden*. Bd. 8. Hg. Walter Muschg. Zürich 1978. S. 110).

⁴⁵ Zu dieser Deutung des Genesis-Texts exemplarisch Jean Starobinski. *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. München 1988. S. 371.

⁴⁶ Geulen. Habe und Bleibe (wie Anm. 10). S. 261.

könnte diese Idealisierung als konventionellen ‚Lebkuchenspruch‘ einstufen, doch hätte man damit seinen mehrsinnigen Status in Kellers Text noch nicht hinreichend bestimmt. Trotz der spöttischen Kommentierung des Erzählers und trotz ihrer Kritisierbarkeit als „kitschige[m] Romantizismus“⁴⁷ tragen die Lebkuchensprüche des Kirchweihmarkts – Sali schenkt Vrenchen ein Lebkuchenhaus, diese ihm ein Lebkuchenherz – zugleich eine zweite Sinnenebene in sich: die Möglichkeit einer Neudefinition des sozialen Modells „Haus“ zugunsten einer Sphäre, die sich – und sei es nur im fiktionalen Raum der Sprache – vom bestehenden Normenraum losgelöst denkt. Diese Möglichkeit deutet sich auch im Haustürspruch des Lebkuchenhauses an, das Vrenchen von Sali erhält. Von einem Rechnen und Zählen „allein nach Küssen“ (S. 142) ist in ihm die Rede. Ließe sich der Aufforderung eines Rechnens nach Küssen einerseits vorwerfen, auch die Liebe ökonomischen Kriterien zu unterstellen, so ist der Spruch andererseits auch als ein auf der Lebkuchentür formulierter Appell zu einer *Ökonomie der Verschwendung*⁴⁸ im Raum der Liebe interpretierbar.

2. Im Paradiesgärtlein. Wer hat Angst vor dem schwarzen Geiger?

Am Ende des Ausflugs zum Kirchweihfest finden sich Vrenchen und Sali im „Paradiesgärtlein“ unter der Gruppe der „Heimatlosen“ wieder. Ihre vorherigen episodischen Versuche der Rollenbesetzung eines bäuerlich-„ehrbaren“ Brautpaars haben auf dem Kirchweihfest eine weitere Zurückweisung erfahren. Doch der Ausschluss aus der sozialen Sphäre der Dorfwelt kann auch als Eröffnung alternativer Existenzentwürfe bewertet werden. Passiver Ausschluss und aktive Flucht lassen sich im Handlungsraum von Kellers Liebespaar nicht konkret voneinander abgrenzen. Fortlaufend schwanken ihre Wünsche zwischen der Hingabe an ein ortloses „[N]irgends zu Hause“-Sein (vgl. S. 147) und dem Wunsch nach Bindung an die konventionelle Norm der „Ehre [des] Hauses“ (S. 150). Bezüglich einer begrifflich-theoretischen Folie zur Beschreibung dieses Changierens könnte man, in Anwendung einer Terminologie Deleuze/Guattaris, von einer ambivalenten Dynamik von

47 Ebd., S. 262.

48 Vgl. hierzu unter anderem die theoretischen Konzepte von Georges Bataille (ders. *Die Aufhebung der Ökonomie* [orig. frz. 1967]. München 1975).

Deterritorialisierung und Reterritorialisierung sprechen.⁴⁹ Einerseits bleiben die Hoffnungen beider bis zuletzt an den vom Erzähler als ‚Ehre‘ und ‚Ehrbarkeit‘ gefassten Normenraum der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft gebunden.⁵⁰ Andererseits löst sich das Paar zeitlich bereits vor der Paradiesgärtlein-Episode zugunsten alternativer Fluchtlinien vom dörflichen Sozialgefüge los; beispielsweise wenn Sali zu Beginn des Schlussteils der Novelle das emblematisch deutbare Ordnungsobjekt Uhr zugunsten von Tanzschuhen für seine Geliebte verkauft.⁵¹

Beim Tanz des Liebespaars im Paradiesgärtlein wird das auf dem Kirchweihmarkt erworbene Lebkuchenhaus des Mädchens zerbrochen. Der Erzähler zieht den Vergleich zu einer „frommen Stiftung“ (S. 146), aus der nichts werden konnte. Doch nicht nur das imaginäre Lebkuchensurrogat der intakten Häuslichkeit zerbricht im Paradiesgärtlein. Auch der bürgerliche Normenraum der Ehe, samt seiner im 19. Jahrhundert kirchlich-religiösen Legitimation, erfährt an diesem Ort eine gesteigerte Destabilisierung.

Mit diversen Artefakten christlich-religiöser Motivik ausgestattet, die sich jedoch allesamt als verwittert, als „verwischt und undeutlich“ (S. 146) zu erkennen geben, trägt der Tanzort Züge einer dionysisch anmutenden Parallelwelt.⁵² Konkrete Paarbindungen der Tänzer mischen sich periodisch zu einer „gemeinsame[n] Lustbarkeit“ (S. 149). Die Eigentumslosigkeit der Heimatlosen ist auch an offene Liebesformen gebunden. Die Trauungszeremonie, die der schwarze Geiger an den Bauernkindern durchführt, trägt mehrdeutige Züge. Wird sie in vielen Novellenkommentaren als Akt

49 Zu dem in unterschiedlichen Schriften von Gilles Deleuze und Felix Guattari entwickelten Begriffspaar Deterritorialisierung/Reterritorialisierung vgl. zusammenfassend: Friedrich Balke. *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M. u. a. 1998. S. 143-148.

50 Mehrmals finden ihre (Liebes-)Empfindungen in konkreten Haus- und Territorialmetaphern Ausdruck: „Sie mochten so gern fröhlich und glücklich sein, aber nur auf einem guten Grund und Boden, und dieser schien ihnen unerreichbar“ (S. 150). Salis Verletzung ihres Vaters ist für Vrenchen hingegen „ein schlechter Grundstein“ (S. 123) einer möglichen Eheschließung.

51 Hierzu auch Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11). S. 34.

52 Zum Motivraum des Dionysischen in Kellers Novelle vgl. Robert C. Holub. „Realism, Repetition, Repression: The Nature of Desire in Romeo und Julia auf dem Dorfe“. *MLN* 100, No. 3, German Issue (1985). S. 461-497, hier S. 494.

areligiöser Profanierung gewertet, die wahlweise „blasphemische“⁵³ oder „karnevalistische“⁵⁴ Züge trägt, ließe sie sich andererseits auch einem (para-) christlich-frühsozialistischen Bezugsraum zuordnen.

Sali und Vrenchen waren still und hielten sich umschlungen; auf einmal gebot der Geiger Stille und führte eine spaßhafte Ceremonie auf, welche eine Trauung vorstellen sollte. Sie mußten sich die Hände geben und die Gesellschaft stand auf und trat der Reihe nach zu ihnen, um sie zu beglückwünschen und in ihrer Verbrüderung willkommen zu heißen. Sie ließen es geschehen, ohne ein Wort zu sagen, und betrachteten es als einen Spaß, während es sie doch kalt und heiß durchschauerte. (S. 153)

Ob der vom Geiger vollzogene Ritus allerdings lediglich als „spaßhafte Ceremonie“ zu werten ist oder auch als ernsthaft-(para-)sakrales Ritual der „Verbrüderung“, bleibt eine Frage der Rezeption und Perspektive. Als Bezugstexte heranzuziehen sind diesbezüglich auch die Schriften des Frühsozialisten Wilhelm Weitling, der sich in den Jahren 1843 und 1844 in Zürich aufhielt und auch in Kellers *Tagebuch* von 1843 Erwähnung findet.⁵⁵ Weitlings kommunistisches Programm begründete sich unter anderem aus einer Lektüre des Neuen Testaments, die Jesus als radikalen „Kommunisten“⁵⁶ auswies; im Zuge dessen aber auch eine libertär-anarchistische Kritik an bürgerlichen Gesellschaftsformen der Ehe und Familie formulierte; so in Weitlings Schrift *Das Evangelium des armen Sünders* unter vielsagenden Kapitelüberschriften wie: „Jesus reist mit sündigen Weibern und Mädchen im Lande herum, und wird von ihnen unterstützt“, „Jesus verläugnet die Familie“.⁵⁷ Wenn Vrenchen diese Form der Liebes- und Sozialbeziehung einerseits zurückweist

53 So Kaiser, wenn er von der „blasphemische[n] Hochzeitszeremonie des schwarzen Geigers“ spricht (Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11). S. 34).

54 Eine Deutung unter dem Bachtin'schen Konzept der Karnevalisierung nimmt Gregor Reichelt vor (Reichelt. Fantastik im Realismus (wie Anm. 23). S. 101-108).

55 Vgl. die Eintragungen vom 10. Juli 1843.

56 Wilhelm Weitling. *Das Evangelium des armen Sünders*. Bern 1845. S. 72: „So war auch Jesus ein Kommunist; er lehrte das Prinzip der Gemeinschaft, sowie die Nothwendigkeit dieses Prinzips; die Verwirklichung desselben, und die Form unter welcher es verwirklicht werden würde, überließ er der Zukunft.“

57 Vgl. ebd., S. 112-119.

– „[w]o es aber so hergeht, möchte ich nicht sein“ (S. 152) –, so fühlt es sich andererseits im nächtlichen Paradiesgärtlein „wie im Himmel“ (S. 149).

Unter welche stilistisch-poetischen Vorzeichen stellt Keller die Darstellung der nächtlichen Begebenheiten an dieser Stelle? Eine prominente, poetologisch argumentierende Kritik der Novelle stammt von Theodor Fontane. Letzterer hat *Romeo und Julia auf dem Dorfe* in einer Nachlassaufzeichnung eine stilistisch problematische Zweiteilung, mithin: einen Verstoß und „Fehler“ gegen die ‚realistische‘ Anlage der Novelle vorgeworfen.

[D]er Effekt dieser wundervollen Erzählung [wird] doch dadurch beeinträchtigt, daß die erste Hälfte ganz in Realismus, die zweite Hälfte ganz in Roman-tizismus steckt; die erste Hälfte ist eine das echtste Volksleben bis ins kleinste hinein wiedergebende Novelle, die zweite Hälfte ist, wenn nicht ein Märchen, so doch durchaus märchenhaft.⁵⁸

In seiner Beobachtung formuliert Fontane Befunde, die für eine rezeptions-ästhetische Diskussion der Novelle aufschlussreich sind. Könnte man seiner Zweiteilung einerseits entgegensetzen, dass Keller den Traum- und Utopie-entwurf des Paradiesgärtchens in der zweiten Novellenhälfte unter nicht nur ‚märchenhaft‘-verklärende sondern zugleich durchaus ‚realistisch‘-pessimistische Vorzeichen stellt – ein dauerhaftes Glück am Ort einer hier mit dem Signifikanten „Himmel“ (S. 149) angedeuteten, libertär-dionysischen Gegenwelt vermag Keller seinem Liebespaar nicht zu gewähren – so verweist Fontane mit der von ihm inkriminierten Tendenz zum „Märchentön“⁵⁹ andererseits auf ein die Novelle durchgängig auszeichnendes Erzählverfahren: Kellers kompositorische Entscheidung, symbolisch-sublimierte Motiv-räume an sehr genau ausgewählten Orten im Handlungsverlauf der Novelle zu verdichten. Mit der Paradiesgärtlein-Episode erfährt die Intensivierung von (para-)religiösen Referenzen auf Seligkeits-, Rausch- und Paradiesver-sprechen gerade an jener Stelle des Erzählverlaufs eine Klimax, an der die Protagonisten zugleich den Grad äußerster Ausgrenzung aus dem bürgerli-chen Normenraum passiv erlitten bzw. aktiv vollzogen haben. Dieser Befund wirft die Frage auf, welche Deutung dieser Parallelssetzung gegeben werden

58 Theodor Fontane. „Die Leute von Seldwyla“. Ders. *Schriften und Glossen zur europäischen Literatur*. Bd. 2. Hg. Werner Weber. Zürich/Stuttgart 1967. S. 346-349, hier S. 348.

59 Ebd.

kann. Er verweist hierbei auch auf einen historisch-konkreten Diskursraum vormärzlicher Debatten (Atheismus, Anarchismus, christlich begründeter Sozialismus u. a.) und rückt insbesondere die Frage nach dem Status der Figur des schwarzen Geigers in den Blick; jener im gesamten Text namenlos bleibenden Figur, die dem Liebespaar im nächtlichen Paradiesgärtlein schließlich empfehlen wird, sich in freier Liebe den Heimatlosen anzuschließen.

Im Gegensatz zu den jungen Bauernkindern, die entsprechend der erzählerischen Anlage der Novelle der Sympathien der meisten Leser/innen sicher sein dürften, entfaltet die Figur des schwarzen Geigers wesentlich komplexere wirkungsästhetische Fragen. Ist dieser Geiger eine gute oder böse Figur? Ist er – um Fontanes Begrifflichkeiten aufzugreifen – zu lesen im Register, des „Realismus“ oder des „Märchens“?

In der Prosa des Epochenraums Realismus stehen normabweichende Lebensentwürfe häufig unter dem motivischen Vorbehalt der „Teufelspaktgeschichte“⁶⁰. Auch in Kellers Novelle trägt die Figur des Geigers märchenhaft-fantastische und darin auch beängstigende Züge.⁶¹ Entscheidend scheint mir jedoch, dass sie in diesen Zuschreibungen nicht aufgeht. Als symptomatisch für die Komplexität Keller'schen Erzählens weist sich die Figur gerade in ihrer semantischen Unauflösbarkeit aus. Zu lesen ist der Geiger nur in einer vom Text selbst herausgestellten Doppel- bzw. Mehrfachcodierung.⁶² Einerseits ist seine schwarze Farbe symbolhafter Teil einer dämonische Züge

60 Reichelt. *Fantastik im Realismus* (wie Anm. 23). S. 158 unter Hinweis auf: Volker Hoffman. „Strukturwandel in den ‚Teufelspaktgeschichten‘ des 19. Jahrhunderts“. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen 1991. S. 117-127.

61 Zu fantastischen Aspekten vgl. Reichelt. *Fantastik im Realismus* (wie Anm. 23). S. 98ff., der Kellers Text in präziser Weise auch als „Angstliteratur“ (ebd., S. 108) thematisiert.

62 Zu diesem Befund vgl. unter anderem Winfried Menninghaus. „Romeo und Julia auf dem Dorfe. Eine Interpretation im Anschluß an Walter Benjamin“. Ders. *Artistische Schrift – Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers*. Frankfurt/M. 1982. S. 91-158, S. 132: „Die Vielgestaltigkeit des schwarzen Geigers ist [...] zuallererst ein subjektives Deutungs- oder Perspektivenproblem: so viel Figuren mit ihm in Kontakt treten, so viel ‚schwarze Geiger‘. Für die Bauern ist er der arme Lump, den man übers Ohr hauen kann; für das ‚Hudelvölkchen‘ einer der ihren; für die Kinder je nach situativer Perspektive etwas ganz Verschiedenes.“

tragenden Angstfigur, die an volkstümliche Teufelsdarstellungen angelehnt ist⁶³, andererseits ist sie jedoch auch Teil einer „Kultur der Arbeit“⁶⁴. „Der Schwarze“ (S. 153), wie der Text den Geiger an einer Stelle nennt, verweist insofern auch auf die in emblematischer Weise schwarz beschmutzten Züge des Industrieproletariats des 19. Jahrhunderts,⁶⁵ im Zusammenhang hiermit ebenso auf die (proto-)anarchistischen schwarzen Fahnen in den französischen Arbeiteraufständen seit den 1830er Jahren.⁶⁶

Im Rahmen dieser Überblendung motivischer Aspekte werden mit der Figur des Geigers in Kellers Text – und dies gerade auch vor dem Hintergrund der Anarchie als einem Motiv zeitgenössischer Verunsicherung um 1850 – nicht zuletzt rezeptionsästhetische Fragen virulent: Wer hat Angst vor dem schwarzen Geiger? Ist sein Hochzeitsritual antireligiös-blasphemisch oder, etwa im Sinne der Schriften Weitlings, urchristlich-kommunistisch motiviert? Fragen dieser Art ließen sich fortsetzen. Einerseits weist die Novelle der Figur den Nimbus einer paranormalen Teufelsgestalt zu, andererseits zieht sie genau diese schematisierenden Zuschreibungen gerade in Zweifel. Unter sozialhistorischen Vorzeichen gelesen, erweist sich die beängstigende Figur auch als das zentrale entrechtete Opfer der Erzählung: als ein obdachloser Gelegenheitsarbeiter. Gelesen vor der historischen Folie der Anarchiefurcht nach 1848 verweist die Figur des Geigers in Kellers Text insofern auch auf die Frage nach der sozialen Genese dämonisierender Stereotype.

Über den Rat des Geigers zu einem libertären Leben jenseits der bürgerlichen Ordnung bekundet der Bauernsohn Sali zunächst: „Mich dünkt, es wäre nicht übel.“ (S. 151) Die Novelle selbst stattet die Leser/innen mit keinem zur Bewertung dieser Ansicht hinreichenden Wissen aus. Sie entspricht nicht mehr dem pädagogisch eingängigen Teufelspakt-narrativ, wie es etwa

63 Hierzu ausführlich Hildegard Wichert Fife. „Keller’s Dark Fiddler in Nineteenth-Century Symbolism of Evil“. *German Life and Letters* 16 (1963). S. 117-127. Der Beitrag diskutiert unter anderem auch Schnittmengen zur Figur des ‚Grünen‘ in Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* von 1842 (ebd., S. 121f.).

64 Reichelt. *Fantastik im Realismus* (wie Anm. 23). S. 106.

65 Im Text erwähnt wird seine Tätigkeit als Kesselflicker, Kohlenbrenner, Pechsieder (vgl. S. 111).

66 Bereits Karl Moormann konstatiert der Novelle die Darstellung einer „gestaltlosen, ‚dämonisch-irrationalen‘ (vgl. die Darstellung des schwarzen Geigers), anarchisch-gesellschaftsfeindlichen Macht“ (Moormann. *Subjektivismus* (wie Anm. 2). S. 157).

noch in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* entfaltet wird. Kellers Text delegiert die Frage der Tauglichkeit des Ratschlags des Geigers letztendlich an die individuell unterschiedlichen Angst- bzw. Wunschdispositionen ihrer Rezipient/innen. So ist es womöglich kein Zufall, dass das Gros der Forschung bis in die 1970er Jahre den Geiger als Repräsentanten der Immoralität oder des Bösen fasst.⁶⁷ Bestimmt man die Figur des Geigers jedoch in vereindeutigender Weise als teuflischen „Todesbote[n]“⁶⁸, so blendet eine solche Wertung gerade die Tatsache aus, dass der Geiger den Liebenden den Rat gibt, zu *leben*, wenn er von „unserem freien Leben“ (S. 151) spricht. Dessen dem Klang eines Kirchenliedverses ähnelnder Ratschlag: „Laßt fahren die Welt“ (ebd.) bezieht sich nicht auf ein transzendentes Jenseits, sondern auf die Option eines anderen Diesseits. Welches „[Ü]bel“ hiermit formuliert wird, bleibt unbestimmt. Ob der am Ende der Novelle vom Liebespaar vollzogene Akt des Selbstmords schließlich ein weniger ‚übler‘ Ausgang der Geschichte ist als ein Leben in der deklassierten Schar der Heimatlosen, lässt der Text letztendlich offen.

3. Anarchie der Zeichen

Im Rahmen einer langen Forschungstradition ist Kellers Realismus unter dem Begriff des ‚symbolischen Erzählens‘ gefasst worden. Dieses zeichne sich dadurch aus, ‚realistische‘ Schauplätze in kunstvoller Weise zu Trägern symbolisch-allegorischer Semantisierungen werden zu lassen: „Das symbolische Erzählen, die Kombination von dinglicher Wirklichkeit und sinngefüllter Stilisierung; ist hier [bei Keller, d. V.] zu hoher Kunstform gelangt“⁶⁹, heißt es in Fritz Martinis Standardwerk zum *Bürgerlichen Realismus* von 1962. Bezüglich der Novelle von 1856 findet dieses Paradigma Parallelen in ‚symbolischen‘ Deutungsansätzen, wie sie auch in dem bereits mehrfach thematisierten Aufsatz Gerhard Kaisers entfaltet werden.⁷⁰

67 So unter anderem Fife (wie Anm. 63), S. 119.

68 Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11), S. 31.

69 Fritz Martini. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. 4. Aufl. Stuttgart 1981, S. 583.

70 Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11).

Entgegen der von Martini namhaft gemachten Figur einer epischmaßvollen „Stileinheit“⁷¹ zwischen ‚realistischen‘ Wirklichkeitsbezügen und ‚symbolischer‘ Referenz tun sich in Kellers Erzählung indes zwischen beiden Aspekten auch deutliche Divergenzen auf. An vielen Stellen scheint Kellers Erzählen weniger um die künstlerische Konsolidierung, sondern mehr um die Störung eines ‚symbolischen Erzählens‘ bemüht. Die Teufels- ‚Symbolik‘ des schwarzen Geigers und seine ‚dingliche Wirklichkeit‘ als sozial marginalisierter Heimatloser fügen sich zu keiner Einheit, sondern eröffnen miteinander in Konflikt stehende Deutungsperspektiven. Auch mit dem Topos des Paradiesgärtleins wird in Kellers Erzählung ein ‚symbolisch‘ unauflösbarer Raum semantischer Bezüge eingeführt. Statt von „sinngefüllter Stilisierung“ (s. o.) wäre im Fall der Schilderungen des Lokals von einer Art „information overload“⁷² zu sprechen oder auch von einem „Verbrauchen von Codes“⁷³, als das Hans Vilmar Geppert die für die Literatur des Realismus signifikante Form der Zeichenverwendung charakterisiert hat: „Man könnte realistische Zeichensprachen dadurch kennzeichnen, daß sie ihre Codes ‚aufbrauchen‘, abnützen und in einem begrenzten, unsicheren oder Anders-Funktionieren zeigen als anfänglich erwartet oder definiert, ‚code *contre* code‘ [...]“⁷⁴

Christliche Erlösungssymbolik tritt im Paradiesgärtlein nur mehr „gänzlich verwittert“ (S. 145), „ursprünglich vergoldet“ (S. 146) nun „verwaschen[]“ (S. 146) in Erscheinung: „alles war verwischt und undeutlich wie ein Traum“ (S. 146). Die ausführlichen Beschreibungen ästhetischer Merkmale von Opazität und Abnutzung lassen sich an dieser Stelle auch als semiotischer Kommentar des erzählerisch beschriebenen Schauplatzes lesen: als Problematisierung des Status von – in diesem Fall: biblischen – Symboldiskursen in einem bei Keller unklar gewordenen Raum der Zeichen.

Konventionelle Semantiken zeigen sich im Zustand stattgehabter Be- und Umnutzungen, die als Effekt auch auf den ersten Blick bizarr wirkende Sinnverweise zur Folge haben können, wie sie in der Namensgleichheit des

71 Ebd., S. 584.

72 Hierzu Albrecht Koschorke. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M. 2012. S. 42.

73 Hans Vilmar Geppert. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1994. S. 126.

74 Ebd., S. 127.

Tanzortes mit einem kunsthistorischen Bildtopos der Mariendarstellung hervortreten. Zu denken ist hierbei vor allem an das berühmte Marienbildnis *Paradiesgärtlein* (Oberrheinischer Meister um 1410/20, Städel-Museum, Frankfurt/M.)⁷⁵, dessen Titel allegorisch auf den Darstellungstopos des ‚hortus conclusus‘ und die Jungfräulichkeit Marias verweist (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: *Paradiesgärtlein*. Um 1410/20. 26,3 x 33,4 cm.
Städel-Museum Frankfurt/M.

In den Blick fällt im Rahmen der Konstellation zwischen Kellers Novelle und dem Frankfurter Gemälde indes auch, dass bereits im *Paradiesgärtlein* des oberrheinischen Meisters nicht ein stringentes Bildprogramm jungfräulicher

⁷⁵ Eine Auseinandersetzung Kellers mit dem oberrheinischen *Paradiesgärtlein* kann meines Wissens nicht nachgewiesen werden. Erste kunsthistorische Diskussionen des Frankfurter Gemäldes setzten allerdings bereits um 1850 in Texten des Berliner Kunsthistorikers Franz Kugler ein (Franz Kugler. *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Teil II*. Stuttgart 1854. S. 350f.).

Keuschheit der Marienfigur, vielmehr eine irritierende Mischform von sakralem ‚hortus conclusus‘ und profanem Lustgarten in Szene gesetzt wird. Weniger wie eine ikonografisch musterhafte Versammlung von Engeln und Heiligen um die Jungfrau Maria mutet die Figurengruppe an, vielmehr wie eine sich der lustvollen Muße hingebende höfische Gesellschaft. Ausgestattet ist der Garten mit einem Tisch, der mit einer Fruchtschale und einem goldenen Becher gedeckt ist. Eine der Frauenfiguren ist mit dem Pflücken von Kirschen beschäftigt, von denen sie viele bereits in einem Korb gesammelt hat, während das kleine Jesuskind dazu auf einem zitherartigen Instrument musiziert. Angesichts dieses sinnlich-lustbetonten Gefüges erweisen sich die Grenzen zwischen Sünden- und Erlösungsdarstellung bereits auf dem spätmittelalterlichen Gemälde, ähnlich wie in Kellers Text, nur mehr unklar zu ziehen.

„[I]n Romeo und Julia verherrlicht Keller die Radikalität einer unbedingten und freien Liebe“ hat Alexander Honold in einem jüngst erschienen Handbuch-Artikel formuliert.⁷⁶ Doch so eindeutig, dessen ist sich auch Honold durchaus bewusst, lässt sich Kellers Erzählung von 1856 nicht zusammenfassen. Legt die erzählerische Episode der Vorgänge im nächtlichen Tanzlokal einerseits eine Entführung von Paradiesversprechen und gegenbürgerlich-libertären Lebensformen nahe, so vermeidet es Keller zugleich, zwischen beiden Aspekten eindeutige Bezüge herzustellen. Der Text belässt es im Ungewissen, ob das Paradies-Lexem an dieser Stelle als Zeichen der Erlösung oder als Zeichen der Sünde gelesen werden kann oder soll.⁷⁷ Auch auf der ‚realis-

76 Alexander Honold. Art. „Die Leute von Seldwyla“. *Gottfried-Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ursula Amrein. Stuttgart 2016. S. 47-86, hier S. 50.

77 Als problematisch erweist sich vor diesem Hintergrund der Versuch, Kellers Symbolreferenzen zur Grundlage einer theologischen Deutung der Novelle zu machen. Hat Gerhard Kaiser die Liebesgeschichte der Bauernkinder als „Neudeutung des himmlischen Jerusalem[s]“ interpretiert (Kaiser. Sündenfall, Paradies (wie Anm. 11). S. 35), so geht diese Deutung zugleich mit einer normativen Vereindeutigung der den Text durchziehenden biblischen Zeichen einher. Nicht zuletzt betrifft diese Vereindeutigung auch den von Kaiser ausnahmslos negativ gewerteten Ort des „Paradiesgärtleins“: „Das von der ungehemmten Natur überwucherte, verfallende, in seinen Paradiesbildern traumhaft undeutliche Haus zeigt nun allerdings an, das dieses Paradies nur verfallene Form ist, seine Freiheit Verwilderung, seine Unschuld Enthemmung.“ (Kaiser. Sündenfall, Paradies

tisch‘ gezeichneten Ebene der konkreten Raumbewegungen des Liebespaars wird dieses „Paradiesgärtlein“ kein eindeutig definierbarer Anfangs- oder Zielpunkt, kein Ort utopischer Erlösung also, sondern lediglich ein weiterer Zwischenraum sein.⁷⁸

Von einem ähnlichen Undeutlichwerden der „Zeichen“ (S. 159) ist auch der Schluss der Novelle betroffen. Der letzte Handlungsort ist ein als „Brautbett“ (S. 157) fungierendes Heuschiff. Kann die Schiffsfahrt einerseits als christlich konventionalisierte Figur der *navigatio vitae* gelesen werden, so repräsentiert das Schiff andererseits den Prototyp eines „Ort[es] ohne Ort“⁷⁹ und damit auch einen in der Literatur des 19. Jahrhunderts in diversen Seefahrtsstoffen immer wieder thematisierten Freiheitsraum. Bewegt sich das Schiff der Bauernkinder während seiner steuerlosen Fahrt im romantikkaffinen Raum einer goldglänzenden Bahn des untergehenden Mondes – darin auch typisches Modell einer Grenzenlosigkeit suggerierenden Ferneräume nach Eichendorff’schem Muster –, findet der Freitod im Wasser erst in jenem Augenblick statt, als sich das Heuschiff im Morgengrauen „der Stadt“ (S. 158) nähert; in jenem Moment also, in dem das Ferneversprechen des Schiffs⁸⁰ erneut auf die Territorialgrenzen sozio-politischer Räume trifft. Die unlokalisierbar-allegorischen Raumfernen, die sich dem Liebespaar mehrmals im Text in transitiven Zuständen der „glücklichen Vergessenheit“ (S. 113), der „rückhaltlosen Hingebung und Selbstvergessenheit“ (S. 144)

(wie Anm. 11). S. 28) Das Heilsversprechen des „Paradiesgärtleins“ kann Kaiser im Rahmen dieser Gut/Böse-Dichotomie nur als teuflische „Verlockung“ (ebd., S. 29), den Ort selbst nur als „falsches Paradies[]“ (ebd., S. 45) werten.

78 Ebenso wenig sind die Heimatlosen, wie bereits Moormann bemerkt hat, in Kellers Text „Träger einer neuen universellen, alle beschränkten Positionen auflösenden gesellschaftlichen Ordnung“ (Moormann. Subjektivismus (wie Anm. 2). S. 155).

79 Hierzu Michel Foucault. „Andere Räume“ [orig. frz. 1967]. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck et al. Leipzig 1992. S. 34-46, hier S. 46.

80 Vgl. exemplarisch hierzu Hermann Melvilles postromantischen *Moby Dick*-Roman von 1851. In diesem heißt es, dass nur die Fahrt zur See dem Icherzähler Ismael den „Pistolenschuß“ ersetzen könne (ders. *Moby Dick*. Übersetzt von A. und C. Seiffen. Berlin/Weimar 1986. S. 22), wenn auch das Ferneversprechen des Meers im Laufe der Erzählung zunehmend desavouiert wird (hierzu ausführlich Koschorke. *Geschichte des Horizonts* (wie Anm. 35). S. 308-314).

eröffnet hatten, haben sich nun, angesichts der erneuten Konfrontation mit der städtischen Ordnungssphäre, ein weiteres Mal geschlossen. Am Ort des Flusses, den man auch als „Nicht-Ort, ein herrenloses Niemandsland“⁸¹ bezeichnen kann, verlässt das Paar den Handlungsraum in einem Zustand des ‚Nirgends-zuhause‘-Seins (vgl. S. 147). ‚Vor‘ der Stadt beenden sie ihre Fahrt, ‚unterhalb‘ der Stadt werden die Leichen geborgen.

4. Schluss

Im Jahr 1843 liest Keller, laut den Eintragungen in seinem lediglich in den Monaten Juli und August desselben Jahres geführten *Tagebuch*, Schriften der „deutschen politisch-philosophischen Propaganda“⁸². Doch auch mit den politischen Theorien Proudhons und anderer Frühanarchisten wird der Autor im Umkreis der Züricher Emigrantenkreise der 1840er Jahre (Adolf Ludwig Follen, Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath u. a.) in Berührung geraten sein. Namentlich erwähnt wird im 1843er *Tagebuch* lediglich Wilhelm Weitling, dessen *Comunismus* der Tagebuchsreiber indes „keine gute Seite abgewinnen“⁸³ kann. Deutliches Unbehagen gibt das *Tagebuch* über das „geheime, Unheildrohende Gähren und Motten des Comunismus, und die keken, öffentlichen Aeuserungen deßselben“⁸⁴ zum Ausdruck. Belegbar ist in den folgenden Jahren jedoch auch Kellers Kontakt zur Fabrikarbeiter-Bewegung J.J. Treichlers, in dessen Zeitung *Der Bote von Uster* er im Jahr 1845 mehrere Kurzartikel publiziert.⁸⁵ Zum öffentlichen Dichter, dies ist oft herausgestellt worden, wurde Keller durch seine Berührung mit Autoren des deutschen Vormärz. Eine prominente Prosaaufzeichnung Kellers vom 1./2./3. Mai 1848 vermerkt:

81 Geulen. Habe und Bleibe (wie Anm. 10). S. 262.

82 Gottfried Keller. *Tagebuch*. In: HKKA 18. S. 13-93, hier S. 63.

83 Ebd., S. 39.

84 Ebd., S. 37.

85 Einen Abriss hierzu bietet Thomas Binder. Art. „Kontakte“. Gottfried-Keller-Handbuch (wie Anm. 76). S. 324-336. Des Weiteren Eugen Weber. „Der junge Gottfried Keller und die Anfänge der schweizerischen Arbeiterbewegung“. *Profil. Sozialdemokratische Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur* 47 (1968). S. 203-211.

Mein Herz zittert vor Freude, wenn ich daran denke, daß ich ein Genosse dieser Zeit bin. [...] / Aber wehe einem Jeden, der nicht sein Schicksal an dasjenige der öffentlichen Gemeinschaft bindet, denn er wird nicht nur keine Ruhe finden, sondern dazu noch allen innern Halt verlieren und der Mißachtung des Volkes preisgegeben sein, wie ein Unkraut, das am Wege steht.⁸⁶

Und doch kann im Hinblick auf sein literarisches Werk konstatiert werden: Eine ‚politische Theorie‘ Gottfried Kellers im Sinne der konventionellen Kategorien des 19. Jahrhunderts (Konservatismus, Sozialismus, Anarchismus u. a.) gibt es nicht. Sie aus seinen Texten rekonstruieren zu wollen, bleibt ein problematisches Unterfangen. Auch noch der Versuch, Kellers Position in simultaner Abgrenzung von bürgerlich-konservativen und kommunistisch-anarchistischen Standpunkten eine „mittlere“⁸⁷ zu nennen, geht von der Möglichkeit einer Positionierung seiner Texte auf einer politischen Skala aus.

Angesichts der auffällig heterogenen Rezeptionen zeichnet sich bezüglich Kellers Werk insbesondere der 1850er Jahre demgegenüber vielmehr eine Art Unverortbarkeits-Befund ab. Den *Grünen Heinrich*-Roman ordnet Julian Schmidts in den 1850er und 1860er Jahren mehrfach überarbeitete *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert* in unterschiedliche Kapitel ein: „Der sociale Roman“, „Volksthümliche Reaction“, „Neue Tendenzen der Poesie“.⁸⁸ In den 1880er Jahren von Literaturkritikern wie Otto Brahm als Vorläufer des Naturalismus rezipiert, avanciert Keller zur gleichen Zeit nicht nur zum Schweizer Nationaldichter, sondern auch zum Autor einer „intakte[n] vormoderne[n] Bürgerlichkeit“.⁸⁹ Die Heimatliteratur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hat den Realisten Keller schließlich – auch unter Bezugnahme auf seine *Romeo und Julia*-Novelle – als ‚vorbildlichen‘ Dorfgeschichtenautor und Heimatdichter für eine eigene Kanonbildung reklamiert.⁹⁰

Es gibt eine konservative Lesart vieler Prosatexte Kellers; in seiner Novelle von 1856 genügt es hierfür, dem Erzähler in seinen Ausführungen zum

86 Gottfried Keller. „Am Abend des 1. Mai“. In: HKKA 18. S. 214-245, hier S. 243.

87 Moormann. Subjektivismus (wie Anm. 2). S. 155.

88 Zit. nach Peter Stocker. Art. „Literaturkritik zu Lebzeiten“. Gottfried-Keller-Handbuch (wie Anm. 76). S. 357-368, hier S. 366.

89 Ursula Amrein. Art. „Nationale und kulturelle Zugehörigkeit“. Gottfried-Keller-Handbuch (wie Anm. 76). S. 289-299, hier S. 299.

90 Belege hierzu bei Rossbacher. Heimatkunstbewegung (wie Anm. 29). S. 134-137.

„sichern, gutbesorgten Bauersmann“ (S. 74f.), zur häuslichen „Ehre“ (S. 150) oder der Beschreibung des Paares als ‚sittsam‘, ‚brav‘, ‚züchtig‘, ‚verschämt‘, ‚still und bescheiden‘, ‚ordentlich und ehrbar‘ usw. zu folgen. Zugleich aber konzipiert der Text auch wiederkehrende Wunschbilder antibürgerlich-anarchistischer Existenzoptionen, die im Rahmen der Keller'schen Erzählverfahren nicht nur auf der Handlungsebene der Figuren, sondern auch in einer semantisch mehrfachcodierten Bildlichkeit von Regellosigkeiten, Asymmetrien, „Wildnissen“⁹¹ der erzählten Welt thematisch werden. Gerade in dieser potentiellen Unverortbarkeit der *Romeo und Julia*-Erzählung – weder als konservative Dorfgeschichte, noch als anarchistisches Traktat rezipierbar zu sein – liegt vielleicht ein Teil ihrer auch noch in einer heutigen Lektüre andauernden Brisanz.

Anarchistische Utopien und territoriale Niemandsländer, sobald sie sich in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* entlang von Fluchtwegen und in Form von räumlichen Enklaven wie dem „Paradiesgärtlein“, dem Kornfeldplätzchen der Liebenden (vgl. S. 115f.) oder dem erotisch besetzten Heuschiff aufturn, werden im Text zumeist nach kurzer Zeit wieder geschlossen oder als bloße Illusionsstiftung in Zuständen „glückliche[r] Vergessenheit“ (S. 113) ausgewiesen. Erweisen sich die Räume des Wilden, Libertären, Regellosen, des „anarchischen Eros“⁹² in Kellers Erzählwelten immer wieder als demonstrativ versperrt, nur für kurze Zeit betretbar, Gefahren bergend oder gänzlich illusionär, so erzeugen seine Texte parallel hierzu Momente semantischer ‚Herrenlosigkeit‘ auf der Ebene der Sprache selbst.⁹³ „Kellers narrative Destabilisierung zeitgenössischer Deutungskonventionen“⁹⁴, um eine Formulierung Ursula Amreins aufzugreifen, geht einher mit einer Anarchie der Zeichen.

91 Zu einer umfangreichen Analyse der „Wildnis“-Semantiken in Kellers Text vgl. Titzmann. *Natur vs. Kultur* (wie Anm. 10).

92 Moormann. *Subjektivismus* (wie Anm. 2). S. 158.

93 Diesen Zug des Realismus Kellers hat insbesondere H. V. Geppert herausgestellt. So führt er aus: „Der Realismus kennt nur ein Verweisen auf Sinn, nicht dessen vollständige, wenn auch modellhafte Darstellung“ (Geppert. *Der realistische Weg* (Anm. 73). S. 215). Was realistisches Schreiben auf diese Weise erzeuge, sei demnach „ein Wachsen von Zeichen aus Zeichen und eine fortgesetzte Erzeugung von Bedeutungs- und Bezeichnungsmöglichkeiten“ (ebd., S. 225).

94 Ursula Amrein. Art. „Nachleben und Deutungskontroversen 1890-1940“. *Gottfried-Keller-Handbuch* (wie Anm. 76). S. 369-381, hier S. 376.