

PETER C. POHL

Primula veris

Über Werkstätten, Werksichten und Dinge des *Grünen Heinrich*

1. Einleitung

Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zählt nicht nur humane Akteure – im Fall der Literatur: Figuren – zu Handlungsträgern. Auch Dinge handeln, weshalb Bruno Latour sie mit dem Semiotiker Algirdas Greimas als ›Aktanten‹ bezeichnet.¹ Die ANT versucht, das Zusammenwirken humaner wie nichthumaner Aktanten zu beschreiben. Akteur-Netzwerk-Soziolog_innen erstellen hierfür einen Bericht von dem, was Latour in *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* das ›Soziale Nr. 2‹ oder das ›Soziale der Assoziationen‹ nennt, die Verbindungen und Zwischenwirkungen der Aktanten, die in der Soziologie unbeachtet geblieben seien.² Die Soziolog_innen sollen dabei den Dingen ›kurzsichtig‹³ folgen und deren Handlungsvermögen (*agency*) weniger »steif« und »hölzern« darstellen, sondern sich in ihren Berichten die Literatur zum Vorbild nehmen.⁴

Die ANT wurde in den letzten Jahren innerhalb der Kulturwissenschaft stark rezipiert, innerhalb der Literaturwissenschaft entweder im weiten Bereich der Dingtheorien, in der philologischen Praxeologie oder im Hinblick auf intermediale Arrangements reflektiert.⁵ Einschlägige literaturtheoretische

¹ Latour schreibt in seiner Einleitung in die ANT: »Um sich vom Einfluß der ›figurativen Soziologie‹ [eine Soziologie, die anthropozentrisch-figurativ ist] frei zu machen, wie man sie nennen könnte, verwendet die ANT den technischen Ausdruck *Aktant*, der aus der Literaturwissenschaft entlehnt ist. [...] Da sie sich mit Fiktion beschäftigen, sind Literaturtheoretiker in ihren Untersuchungen zur Figuration sehr viel freier als jeder Sozialwissenschaftler, insbesondere wenn sie die Semiotik oder eine der vielen narrativen Wissenschaften verwenden.« Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M. 2007, S. 95.

² Vgl. ebd., S. 9–38, insb. S. 17.

³ »Kurzsichtige ANT-Forscher haben einen großen Vorteil gegenüber scharfsichtigen, alles erfassenden Überblickenden. Sie können nicht nur grobe und dumme Fragen stellen, sondern sie können dies auch noch hartnäckig und kollektiv tun.« (Ebd., S. 302)

⁴ »Nur durch eine fortgesetzte Vertrautheit mit Literatur und literarischer Analyse können ANT-Soziologen vielleicht weniger hölzern, weniger rigide, weniger steif werden, wenn sie definieren sollen, welche Art von Akteuren die Welt bevölkern.« (Ebd., S. 97)

⁵ In dem von Ulrike Vedder herausgegebenen Schwerpunkt *Literarische Dinge* in der *Zeitschrift für Germanistik* wird Latour jedoch, von Vedders Beitrag abgesehen, nicht erwähnt. Ulrike Vedder: *Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie von Dingen*. Eine

Kompendien führen Latour jedoch nicht auf, weshalb eine systematische und vergleichende Analyse des literaturtheoretischen Potentials der ANT ein Desiderat darstellt.⁶ Dieser Befund lässt sich als negative Antwort auf die Frage nach der interpretatorischen Eignung der ANT verstehen. Und tatsächlich spricht einiges gegen den Einsatz von Bruno Latours Perspektive in Textanalysen. Schwierigkeiten ergeben sich zum einen durch die proklamierte Nähe zwischen der ANT und strukturalistischen Ansätzen – wenn Latour die »metaphysische Freiheiten der Semiotiker«⁷ auch in soziologischen Untersuchungen nutzen will, wie groß ist dann die Innovationskraft eines mit ihm verbundenen Ansatzes an einem Ort, wo man seit langem strukturalistisch arbeitet? Zum anderen, und dies ist eher ein Darstellungsproblem, soll das Ergebnis der Netzwerktheorie selbst wieder eine Erzählung sein, die sich in ihrer Beschreibung der Interaktion humaner und nichthumaner Aktanten an künstlerischen Leitmustern orientiert – worin liegt der Erkenntniswert, wenn man den literarischen Text literaturähnlich paraphrasiert?⁸

So berechtigt diese Einwürfe sind, sie gehen von einer keineswegs unstrittigen Annahme aus. Es handelt sich um die philologische Konstituierung

Einführung. In: ZfG 1 (2012), S. 7–16, hier S. 14f. Zur Praxeologie vgl. Steffen Martus: Epistemische Dinge der Literaturwissenschaft. In: Andrea Albrecht u.a. (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. Berlin/Boston 2015, S. 23–51, wo auch Latour ausführlich kommentiert wird. Im Hinblick auf das literaturwissenschaftliche Potential der ANT sind die Überlegungen von Jörgen Schäfer instruktiv, die jedoch auf den Spezialbereich der literarischen Kommunikation in »computer based media« fokussieren, z.B. die Rezeption von Installationen hybrider Literatur. Jörgen Schäfer: Reassembling the Literary: Toward a Theoretical Framework for Literary Communication in Computer-Based Media. In: Ders./Peter Gendolla (Hg.): Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures. Bielefeld 2010, S. 25–70.

⁶ Einführungen in die Literaturtheorie der letzten zehn Jahre, selbst solche, die die Unterkategorie Kontexte oder kulturwissenschaftliche Ansätze aufweisen, erwähnen Latour nicht. Vgl., ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Claas Morgenroth: Literaturtheorie. Eine Einführung. Paderborn 2016; Achim Geisenhanslüke: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften. 6. Aufl., Darmstadt 2013; Arne Klawitter/Michael Ostheimer: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen 2008; Simone Winko/Tilman Koeppel: Neuere Literaturtheorien. Stuttgart 2008. Eine Ausnahme stellt die Modellanalyse von Waldemar Fromm: Akteur-Netzwerktheorie (ANT). Zur sozialen Praxis fiktionaler Wesen im Sandmann. In: Oliver Jahraus (Hg.): Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Stuttgart 2016, S. 283–296, dar.

⁷ Latour: Eine neue Soziologie, Anm. 19, S. 96.

⁸ Dies, die Metasprache zugunsten der Objektsprache aufzugeben, ist jedoch genau das Ziel von Roland Barthes: Von der Wissenschaft zur Literatur. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a.M. 2006, S. 9–17, hier S. 13. Und es ergeben sich, wie ich zeigen werde, zwischen Latour und Barthes weitere Parallelen.

des Gegenstands, Werk oder Text, die nicht nur der strukturalistischen Interpretation vorausgeht.⁹ Das literarische Werk ist insbesondere in medienontologischer und diskursanalytisch-sozialgeschichtlicher Hinsicht auf seine medialen und juristischen Bedingungen hin befragt worden.¹⁰ Daneben sind auch materielle Aspekte des Schreibprozesses in den Vordergrund gerückt. Das Projekt ›Schreibszenen‹ hat kürzlich z.B. einige Studien zur ›Genealogie des Schreibens‹ vorgelegt, bei denen die Semantik, die Körperlichkeit und die Instrumentalität der Verschriftlichung analysiert wurden. Alles drei, Wort, Geste, Technik, spiele in der ›Schreibszenen‹ zusammen.¹¹ Weniger geachtet wurde dabei auf den konkreten Ort, das Schreiblabor bzw. die Werkstatt. Die Zurückhaltung ist verständlich. Denn die Gefahr, mit dem Fokus auf die instantane Schreibumgebung in Spekulation oder Biographismus abzuleiten, ist groß. Die Möglichkeiten von Editionsphilologie, Archiven und Museen mögen allerhand erlauben, die Datierung von Textvarianten, das Benennen der in den Schreibprozess involvierten Apparate und Materialien, von Federn über Schreibmaschinen zu Papiersorten, die Rekonstruktion ganzer Arbeitsumfelder. Das ist aber gleichwohl weder bei allen Autor_innen die Regel noch muss es repräsentativ für die tatsächliche literarische Produktion sein. Ob Texte in einem, ob in mehreren Räumen erstellt wurden, ist eher ungewiss. Ihre Werkstätten erscheinen nicht immer zugänglich. Was aber bleibt, ist ein Produkt – und die Darstellungsweise, in

⁹ Auch poststrukturalistische Interpretationen reagieren auf die ›Zumutung‹ eines geschlossenen Werks, dessen Einheit sie dekonstruieren. Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin/ New York 2007, S. 45.

¹⁰ Zwei klassische Arbeiten aus den genannten Bereichen: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985; Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*. Paderborn u.a. 1981.

¹¹ In Anlehnung an Rüdiger Campe, der den Begriff im kritischen Rekurs auf Arbeiten von Rodolphe Gasché formt, versteht Martin Stingelin »unter ›Schreibszenen‹ die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ›Schreibszenen‹.« Martin Stingelin: Einleitung. In: Ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004, S. 7–21, hier S. 15. Vgl. hierzu auch den grundlegenden Aufsatz von Rüdiger Campe: *Die Schreibszenen, Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/ Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.

der Literatur ihre Entstehungsbedingungen prozessiert, reflektiert, in konkreter oder verschlüsselter Form darstellt.

Genau hier jedoch, im Verhältnis der Produktionsbedingungen zum und in ihrer Verschiebung in das Produkt vermag eine von der ANT doppelt inspirierte Lektüre ansetzen. Bekanntlich gilt die Aufmerksamkeit der ANT Orten, an denen in der Interaktion der Aktanten Neues entsteht. Das waren zunächst Labore, später Planungszentren und, allgemeiner, Produktionsstätten.¹² Das hier verfolgte Interesse an Werkstätten des Erzählens/erzählten Werkstätten teilt mit jüngeren Publikationen diesen Fokus.¹³ Unter Werkstatt fallen dabei nicht alleine reale (kontextuelle) und imaginierte (textuelle) Fertigungsorte, also historische Bedingungen und literarische Darstellungen von Produktivität. Vielmehr fallen auch Aspekte genuin ästhetischer Natur darunter: narrative Techniken und poetische Verfahren der Verschiebung und Verkettung von Aktanten und Zeichen, die den Text selbst zu einer Werkstatt machen, in der mit diesem Material gearbeitet wird. Es wird mir am Beispiel von Gottfried Kellers Prosa-Erstling *Der grüne Heinrich* (1854/55) darum gehen, zu zeigen, dass Keller die Produktion und die Handlung seines Debütromans durch Refigurationen des Produktionsszenarios vorantreibt: in Form semantischer, metaphorischer, aber auch diegetischer Verknüpfungen und Vertauschungen u.a. von Produktionsstätten, -verfahren und Materialien, die in Schreibprozesse involviert sind. Sein Erstlingswerk

¹² Die ersten Studien Latours und Woolgars widmen sich Laboren. Vgl. Bruno Latour/Steven Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills 1979; Bruno Latour: *Les Microbes. Guerre et paix, suivi de Irréductions*. Paris 1984.

¹³ Zwei thematisch nahe Publikationen sind unlängst erschienen. Ihre einzelnen Aufsätze divergieren jedoch in Methode, Theorie und Forschungsinteresse stark: Der Band von Jutta Müller-Tamm (Hg.): *Labor der Phantasie*. Berlin 2015, ein Schubert, der seine Beiträge in Einzelheften enthält, weist mit Albrecht Koschorke *Unvermeidlich und nicht zu fassen* einen Aufsatz auf, mit dem ich die Herangehensweise insofern teile, als er poetische Strategien (bzw. deren Scheitern) mit konkreten Arbeitssituationen in Verbindung bringt. Koschorke erkennt in Adalbert Stifters spätem »(pseudo)autobiographische[n] Bericht *Aus dem bairischen Walde*« (S. 14) eine Überflutung der Wahrnehmung durch das Reale, die Stifters eigene Poetologie als unzulänglich erweist und zugleich den Text vorantreibt: Die Beschreibung der Beobachtung eines Schneesturms ruft Panik und Faszination hervor und löst die Subjekt-Objekt-Grenzen auf. Sie mündet in einem Rauschen. Die Aufsätze in Klaus Kastberger/Stefan Maurer (Hg.): *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin u.a. 2017, zielen dagegen stärker auf reale Arbeitsräume (Goethe, Thomas Mann, Mayröcker) und den schriftstellerischen, philologischen sowie musealen Umgang mit ihnen. Die Ausnahme bildet Christian Neubauer (Büchners Bruchstücke, ebd., S. 93–106), der anhand der Schreibbedingungen, der Varianten, Fragmente und editorischen Überarbeitungen von Büchners *Woyzeck* die »Logik des Schaffensprozess« (ebd., S. 105) rekonstruiert.

enthält kontinuierliche Hinweise auf seinen Entstehungsprozess und seine Schreibszenen. Es korreliert damit auf formaler Ebene Heinrichs erzählter Unfähigkeit zu einem Abschluss (mit der Kindheit, mit der Ausbildung, mit der Mutter, mit der Heimat) zu gelangen.

Der vorliegende Beitrag ist dabei als Versuch zu verstehen, in Form einer Modellanalyse auf das angesprochene Methoden- und Darstellungsproblem der ANT für die Literaturwissenschaft zu reagieren, ohne auf deren textanalytische Möglichkeiten zu verzichten. Im nächsten Abschnitt stelle ich zwei Konzepte Latours vor, die sich hierbei als hilfreich erwiesen haben: Mit dem ›Oligoptikum‹ lassen sich Fertigungsorte beschreiben, wohingegen das ›Panorama‹ auf den illusorischen wissenschaftlichen (z.B. philologischen) Anspruch der Homogenisierung heterogener (z.B. literarischer) Phänomene (z.B. in Form des Werks) zielt. Sodann exemplifiziere ich an Kellers Roman das Zusammenspiel von Oligoptika (›Werkstätten‹) und Panoramen (›Werksichten‹). Im Anschluss daran werde ich wie die ›langsame‹ und ›kurzsichtige‹, den nahen Dingen folgende Ameise – Latour nutzt die englische Homophonie von Abkürzung (ANT) und Insekt (Ant) für den Kalauer – in die ›Fläche gehen‹ und dem ersten in die Romanhandlung involvierten Ding durch den Text folgen.



Abb. 1: *Primula veris*, Walter Hood Fitch:
Illustrations of the British Flora (1924), Quelle: biolib.de

Mich interessieren semantische, etymologische, rhetorische, praxeologische und diegetische Aspekte der Schlüsselblume (*Primula veris*) und die daraus entstehenden Verbindungen mit anderen Aktanten, also das assoziative Geflecht bzw. das ›Soziale Nr. 2‹, das man mit einer ›kurzsichtigen Lektüre‹ verfolgen kann. Denn diese Dinge besitzen eine Handlungsmacht insofern, als sie Handlungsspielräume der (humanen) Figuren etablieren, sie eingrenzen und öffnen. Dass sich aus der *agency* dieser Aktanten überdies immer wieder Rückschlüsse auf die Werkstatt von Kellers Debütroman ergeben, werde ich abschließend thematisieren.

II. Oligoptikum und Panorama

Unter ›Oligoptikum‹ versteht Latour zunächst in *Paris: Ville invisible* (1998) Steuerungs- und Planungsräume, später auch allgemeiner »Produktionsstätten«. ¹⁴ An diesen Werkstätten werden Informationen und Waren in »tiny amounts« (s.u.) gebündelt und genau definierte Pläne und Produkte gewonnen. Es sind Pläne, die das ›Ganze‹ reduziert abbilden, Produkte, die Netzwerke am Laufen halten. Entscheidend sind die Verbindungen, die diese Orte mit anderen Orten unterhalten. Will man nun die Orte und ihre Verbindungen untersuchen, muss man, in Latours Metaphorik, das Soziale »flach halten«, »das Globale lokalisieren«. ¹⁵ Latour legt seinen Leser_innen nahe, sich von der Vorstellung vollständiger sozialer Übersicht zu verabschieden und begründet diesen Schritt im Rekurs auf Michel Foucaults Konzept des Panoptikums: In *Überwachen und Strafen* wird damit vor Augen geführt, wie sich Individuen in modernen Disziplinargesellschaften durch die Verinnerlichung einer externen und ubiquitären Kontrolle formieren, so dass Selbststeuerung als Form verlängerter, subjektiverter, zugleich potentiell reziproker Machtausübung fungiert. ¹⁶ Während das Panoptikum von einem zentralen, allwissenden, absolutistischen Blick kontrolliert wird, sind Oligoptiken dagegen Orte, an denen ein kleines, aber genaues Wissen

¹⁴ Bruno Latour/Emilie Hermant: *Paris, ville invisible*. Paris 1998; und Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 302–316. Das Zitat findet sich dort auf S. 303.

¹⁵ Vgl. das einführende Kapitel »Wie kann man das Soziale flach halten?« und die erste von Latour vorgeschlagene Technik, »das Soziale flach zu halten, das Globale lokalisieren«. In: Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 286–298, S. 299–328.

¹⁶ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976, S. 251–292.

gewonnen, eine verringerte, aber klare Sicht auf Teile des Globalen erzielt, eine lokale, aber relevante Macht generiert wird:

Oligoptiken sind genau solche Orte, denn sie leisten das genaue Gegenteil von Panoptiken: Sie sehen ganz eindeutig *zu wenig*, um den Größenwahn des Inspektors oder die Paranoia des Inspizierten zu nähren, doch was sie sehen, *sehen sie gut* – daher die Verwendung dieses griechischen Worts, mit dem auch ein Ingredienz bezeichnet wird, das gleichzeitig unerlässlich ist und in winzigen Mengen vorkommt.¹⁷

Dabei komme man ohne die Idee eines »Große[n] Bild[es]«¹⁸ nicht aus. Latour illustriert das mit einem weiteren Konzept, das eng an das Panoptikum anschließt: »Panorama«. Panoramen ermöglichen, oft von einem erhöhten Punkt aus, eine totale Übersicht, in der Mikro-, Meso- und Makroebene ineinandergriffen.

Panoramen zeichnen [...] ein Bild, das keine Lücke aufweist, sie geben dem Betrachter den starken Eindruck, er sei vollkommen eingetaucht in die wirkliche Welt, ohne irgendwelche künstlichen Vermittlungen oder kostenaufwändige Informationsströme, die von außen kommen und nach außen gehen.¹⁹

Für Latour ist der Versuch panoramatischer Betrachtung jedoch trügerisch. Der Eindruck, vollständig in die Welt einzutauchen, ist von geringer deskriptiver Aussagekraft, da gewöhnliche lokale Verbindungen und Vernetzungen ausgeblendet würden.²⁰

Oligoptikum und Panorama – ein literarisches Beispiel für beide Orte und deren Verbindung stellt der Rückzug von Kellers Protagonisten Heinrich Lee aus der Werkstatt des Kunstmalers Habersaat dar. Habersaat, der »in einer verschollenen Manier, vielbesuchte Schweizerlandschaften zeichnete,

¹⁷ Latour/Hermant: Paris, ville invisible; und Latour: Eine neue Soziologie, S. 313.

¹⁸ Ebd., S. 321 u. 323.

¹⁹ Ebd., S. 325.

²⁰ Das gelte insbesondere für große soziologische Systementwürfe: »Wie nun langsam klar wird, gibt es stets die Gefahr, den Aufbau solcher Panoramen mit der sehr viel schwierigeren politischen Aufgabe zu verwechseln, die darin besteht, die gemeinsame Welt allmählich zusammzusetzen. In diesen Omnimax-Kinos die Filme der Sozialtheorien zu betrachten ist eine Sache, Politik zu machen eine andere. Durkheims Gesellschaft »sui generis«, Luhmanns »autopoietische Systeme«, Bourdieus »symbolische Ökonomie« oder Becks »reflexive Modernisierung« sind ausgezeichnete Erzählungen, wenn sie uns darauf vorbereiten, nach Abschluß der Vorstellung die politische Aufgabe der Zusammensetzung aufzunehmen; sie sind irreführend, wenn sie als Beschreibung dessen verstanden werden, worin die gemeinsame Welt besteht.« Latour: Eine neue Soziologie, S. 327.

dieselben in Kupfer kratzte, abdruckte und von einigen jungen Leuten mit Farben überziehen ließ«,²¹ soll Heinrich allseitig zum Maler ausbilden. Doch seine arbeitsteilige Fertigungseinheit ist dafür nicht ausgelegt. Habersaat verlangt genau Definiertes von spezialisierten Arbeitern, Lithographen, Kupferstechern, Koloristen. Die protoindustrielle Werkstatt ist im Refektorium eines ehemaligen Frauenklosters beheimatet. Vom Gebäude heißt es, »[d]essen beiden Langseiten waren jede mit einem halben Dutzend hoher Fenster versehen mit runden Scheibchen, welche wohl Licht ein-, aber bei ihrer wellenförmigen Oberfläche keinen Blick hinausließen« (GK XI, S. 310). An jedem Fenster sitzt ein Mitarbeiter und »[e]ndlich, im Rücken der ganzen Schar und alle übersehend, saß der Meister.« (Ebd.) Heinrich lernt das Erlernbare rasch und langweilt sich bald. Er zieht sich zurück und beginnt Jean Pauls Romane zu lesen. Dort findet er

gefühlterfülltes und scharf beobachtetes Kleinleben und feine Spiegelung des nächsten Menschentums mit dem weiten Himmel des geahnten Unendlichen und Ewigen darüber [...]; vor Allem aber die Naturschilderung an der Hand der entfesselten Phantasie, welche berauscht über die blühende Erde schweifte und mit den Sternen spielte, wie ein Kind mit Blumen, je toller, desto besser! (Ebd., S. 320)

Ohne Zweifel gibt es hier Übergänge: Heinrich geht von Habersaat zu Jean Paul, vom realen kulturellen Innen- in den eingebildeten Naturraum, von der Ebene in die Höhe, von der Malerei zur Literatur, von der arbeitsteiligen Fertigung zur individuellen Phantasie über. Und er tauscht einen Ort konkreter Tätigkeit mit einer alles erfassenden Übersicht. Man kann sich nun fragen, ob Habersaats Refektorium (nur) ein Oligoptikum, eine Werkstatt mit verengtem Blick auf das Wesentliche ist: ein Ort, an dem Materialien, Personen, Informationen »in winzigen Mengen« zusammenwirken, bestellt, empfangen, gebündelt, angewandt, modifiziert, ausgeliefert werden. Dagegen spricht vorderhand, dass Habersaat von einer nicht zu beobachtenden Position aus die Geschicke verfolgen könnte. Er wäre in der Lage, die disziplinierenden Effekte auszuüben, die Foucault im Strafwesen, Militär und Bildungssystem untersucht. Habersaat ist »meistens jedoch mit seinem Buche, Briefschreiben und dem Verpacken der fertigen Sachen beschäftigt« (ebd.,

²¹ Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (1854/55). Bde. I und II. Hg. von Karl Grob. Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Hg. von Walter Morgenthaler u.a. Bd. 11. Basel/Zürich, S. 309. Diese Ausgabe wird im Folgenden im Text mit der Sigle ›GK‹ zitiert, der Band folgt in lateinischer, die Seite in arabischer Ziffer.

S. 310) und sichert so die Kommunikation nach außen. Mit den Produkten seiner »Stubenkunst« (ebd., S. 324) hält er den Markt am Laufen.

In Anbetracht des gewählten Zugangs scheint es aber auch gar nicht notwendig, Konzepte auf den Text »anzuwenden«.²² Es geht vornehmlich darum, zu beobachten – z.B. wie der Text das Verhältnis von Nähe und Abstand, Involviertheit und Übersicht prozessiert. Während die Beschreibung der Werkstatt zwischen teilnehmender Beobachtung und zentralperspektivischer Distanz changiert, oszilliert die Figur Habersaat zwischen der Aufrechterhaltung der Daten-, Geld- und Warenströme und der Kontrolle der Arbeitenden. Diese Verhältnisse von Produktionsstätte, Produzent und Produkt kontrastieren den ganz anders gelagerten Verhältnissen bei Jean Paul, dessen kreativer Genius von einem kleinen Punkt aus vollständige Einsicht in die Mikro-, Meso- und Makrostrukturen und deren Homologien gibt: Der romantische Schriftsteller vermag die kleinen Bewegungen der Seele darzustellen und mit den Sternen zu spielen. Diese panoramatische Macht inspiriert Heinrich. Er verabschiedet sich »vor Beendigung meiner Lehrzeit« (ebd., S. 334) von Habersaat und will Künstler werden: »Vergnügt und hoffnungsvoll schlug ich meinen Sitz zu oberst im Hause auf, in einer Dachkammer, welche über einen Theil der Stadt weg weit nach Norden hin sah [...]. Es war mir eine ebenso wichtige als angenehme Arbeit, mir hier eine eigene Welt zu schaffen« (ebd.). Im Lee'schen Versuch, Künstler zu werden, dem Werk (s)eine Stätte zu geben, bindet der Roman Latours Aussage, dass das Panorama eine verführerischere Illusion ist, an eine konkrete Situation zurück: Wider die Inflation des Gegenständlichen, die Multiplikation konnektiver Abhängigkeit in Habersaats Fabrik setzt Heinrich auf die romantische Phantasie. Doch der als Immersion ins Weltganze modellierte künstlerische Weltzugriff trägt eindeutig eskapistische und kompensatorische Züge. Sich mit allem virtuell und virtuos verbinden zu können, bedeutet vor allem real entkoppelt zu sein. Der Übergang von Habersaat zu Jean Paul verdeutlicht

²² In einem eingelegten imaginierten (?) Dialog, der als Interludium bezeichnet wird, »berät ein Professor (in dem man eine Latour ähnelnde Figur vermuten darf) einen Studierenden der London School of Economics, der es schwierig findet, die ANT auf seinen Gegenstand »anzuwenden«: »P[rofessor]: Kein Wunder! Sie läßt sich auf nichts anwenden. S[tudent]: Aber man hat uns beigebracht ... Ich meine ... Sie scheint der letzte Schrei zu sein. Wollen Sie damit sagen, sie sei nutzlos? P: Sie kann nützlich sein, doch nur, wenn sie nicht auf irgend etwas »angewendet« wird.« (Latour: Eine neue Soziologie, S. 244) Die ANT diene nicht zur Anwendung, nicht als theoretisches *framework*, sondern zur Beschreibung; es gebe keinen festen Standpunkt, den man einnehme.

so eine Spannung zwischen realer Fertigung und idealisierter künstlerischer Produktion, die im *Grünen Heinrich* zentrale Bedeutung hat.

III. Werkstätten, Werksichten des *Grünen Heinrich* (1854/55)

Gottfried Kellers Erstlingsroman ist ein naheliegender Kandidat für eine Lektüre, die auf die realen Produktionsbedingungen eines Texts, die in ihm dargestellten Produktionsstätten und ihrer beider Verbindung zur Poetik des Romans achtet. Einerseits enthält der *Grüne Heinrich* diverse Fertigungsorte: Neben Habersaats Vedutenfabrik sind das Heinrichs Kammer zuhause (ebd., S. 334), das Zimmer beim Oheim (ebd., S. 241), Orte im Freien (ebd., S. 251, 323–326, 371, GK XII, S. 19f.), die Wohnung Römers (ebd., S. 28–31), die Ateliers in München (ebd., S. 106–120), »ein dunkleres Verlies« (ebd., S. 309) bei einem Trödler, ehe Heinrich im Schloss des Grafen »in einem hellen Gemache seine [letzte] Werkstatt« (ebd., S. 408) aufschlägt. Jede Station des Lebenswegs konstituiert sich durch neue Arbeitsumfelder. Andererseits schrieb Keller die erste Fassung unter schwierigen Bedingungen, die er teils selbst verschuldet hatte. Zur finanziellen Not gesellte sich Fristendruck. Keller hatte nach einer ersten Niederschrift des Romans Ende 1849 Eduard Vieweg die Lieferung des Romanerstlings »in etwa 14 Tagen«²³ in Aussicht gestellt. Der Braunschweiger Verleger schloss mit Keller darauf einen Kontrakt, der die Lieferung des Romans bis 1852 vorsah. Mit dreijähriger Verspätung gelangte der letzte Teil erst 1855 in den Druck. Der Briefwechsel dieser Jahre zeigt eine breite Skala von Emotionen und Strategien; er zeigt einen Autor, der vollmundig verspricht und kleinmütig Verzögerungen erklärt, selbstbewusst Neuauflagen vorschlägt und eine vollkommene Unkenntnis des Büchermarkts demonstriert. Er zeigt einen Verleger, der den Roman auf drei Bände ausdehnen und zugleich dessen Erstellung beschleunigen will, der hier lobt, da droht. Mit Roland Barthes' Unterscheidungen von ›Text‹ und ›Werk‹ sowie von ›Schreiber‹ und ›Autor‹ lässt sich Kellers Dilemma schärfer fassen: Während das Werk eine phänomenale Gestalt hat, z.B. ein Buch in einer Bibliothek ist, und auf einem Signifikat ruht, ist der Text selbstreferenziell, ausufernd, aufschiebend;²⁴ während der Autor

²³ Gottfried Keller: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hg. von Karl Helbling. Bd. 3.2. Bern 1953, S. 10.

²⁴ Vgl. Roland Barthes: Vom Werk zum Text. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a.M. 2006, S. 64–72, hier S. 66f.

eine juristische Instanz ist, geht der Schreiber in der Textfertigung verloren: »[D]er Schreiber, der die Nachfolge des ›Autors‹ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand kennen kann[.]«²⁵ In diesem Fall übt das Werk, dessen Text Keller schreibt, aber eine reale Fernwirkung aus. Keller schreibt nicht nur an konkreten Orten einen Text, sondern er wird als Autor angerufen, Auskunft über das Geschriebene zu geben. »[S]eine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke« sind von größter Signifikanz für den Verleger. In den Werkstätten, den Zimmern in Zürich, Heidelberg, Berlin sucht Keller ein Werk, das noch nicht vorhanden ist, in dem Zwang heim, es panoramatisch zu beschreiben und eine Werksicht zu geben.

Dass der in Gestaltung befindliche Roman von dem Dilemma nicht unbeeinflusst geblieben ist, ist wahrscheinlich. Wie weit Werkzwänge auf dessen Textgestalt einwirkten, lässt sich dort beobachten, wo der Text panoramatische Übersichten fingiert; Passagen also, in denen eine absolutistische Kraft mobilisiert wird, Großes und Kleines in eine geordnete Form zu bringen. Auf der Suche danach wird man rasch fündig, da der Basiserzählung drei Panoramen vorangestellt sind.

Erstens: Im April 1853 werden die ersten drei Bände des mittlerweile auf vier Bände angewachsenen Romans geliefert. Im Vorwort erklärt Keller, weshalb sein »erste[r] Versuch[]« einen »ungewissen Stern« habe. Der Text enthalte die »Selbstbiographie des Helden«, deren Frage sich im eigentlichen Roman löse. Er bemüht ein »Gleichniß« (alle Zitate: GK XI, S. 14). Die Textproduktion habe dem Abfassen eines langen Briefs geglichen, den man oft zur Seite lege; die »ausgeschmückte Gesprächigkeit« (ebd., S. 13) des Anfangs ginge abrupt in die geraffte Ernsthaftigkeit des Endes über. Keller hoffe nun, dass »der geneigte Leser [...], wenn auch nicht den Genuß eines reinen und meisterhaften Kunstwerkes, so doch den Eindruck einer wahr empfundenen und mannigfach bewegten Mittheilung davon trage.« (Ebd., S. 14) Das Vorwort gibt über einen unbeendeten Roman prospektiv Auskunft und bringt ihn mit Selbstbiographie, Brief und Mitteilung in Verbindung. Dem Leser wird eine Sichtweise vorgegeben, die philologische Kategorien nutzt. Was das Vorwort anbietet, um ein ganzes Bild seines Texts zu liefern, große und kleine Genres, stellt jedoch ein äußerst heterogenes und disparates Ensemble dar. Anstelle jener Vereindeutigung von Text, die die

²⁵ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache, S. 57–63, hier S. 61.

Hermeneutik dem Autor zumutet, wird die Unübersichtlichkeit des Eingeleiteten durch den Hinweis auf dessen unscharfe Genre-Grenzen ostentativ ausgestellt. Die Sicht auf das Werk gleicht dem Einblick in eine Werkstatt, die nicht weiß, was sie liefern wird. Und man kann diese Widersprüche – einerseits ein blindes Panorama, andererseits eine Werkstatt ohne definierbares Produkt – als Ausdruck der angesprochenen Spannung der Literatur im Zeitalter ihrer ökonomischen Produzierbarkeit deuten: Der Zwang, das im Kontrakt Fixierte fristgemäß zu liefern, kollidiert mit dem Wunsch, der schriftstellerischen Phantasie freien Lauf zu lassen.

Zweitens: Die ersten Seiten des Romans entfalten dann eine Reisephantasie: »Man kann sich nichts Angenehmeres denken, als die Fahrt auf einem dieser Seen, z.B. auf demjenigen von Zürich.« (Ebd., S. 15) Die imaginäre Bootsfahrt führt über den Zürichsee, an Huttens Grabinsel vorbei, Zürich wird durchquert – im Hintergrund rauchende Fabriken, das Rauschen des Stromes, das Lärmen des Markts –, dann folgt sie dem Lauf der Limmat und endet in Baden. Denke man sich eine »persönliche Schutzgöttin des Landes, so kann die durchmessene Wasserbahn allegorischerweise als ihr kristallener Gürtel [gelten], dessen Schlußhaken die beiden alten Städtchen [Rapperswyl, Baden] sind und dessen Mittelzier Zürich ist, als größere edle Rosette.« (Ebd., S. 17) Wenn man die Landkarte betrachtet, besitzen Zürichsee und Limmat tatsächlich eine Form, die einem Gürtel ähnelt. Die Zuweisung des Bildes, in der die poetische Arbeit kulminiert, resultiert somit aus der panoramatischen Einfassung distinkter Phänomene und der teils auch historisch referenzialisierbaren Ereignisse und Aspekte, die zuvor beschrieben werden. Sie führt das in der Fläche Erfahren-Wahrgenommene einem »Großen Bild« zu, das konträr zu seinem Inhalt ist: anstelle von unterschiedlichen Gewässern (dem See, kanalisierten und naturläufigen Flüssen) der geschlossene, statische Gürtel; anstelle der fragmentierten Wirklichkeit der Dörfer und Städte ein Gegenstand, anstelle der »flottierenden Signifikanten«, die stets andere Perspektiven ermöglichen (ländliche Idylle vs. urbane Hektik), eine feststehende Bedeutung. Die totalisierende Bedeutung steht damit im Widerspruch zur Komplexität des von ihr Erfassten, z.B. weisen die »diplomatische[n] Fremdlinge« (ebd., S. 16), die durch die Stadt eilen und vom Boot aus beobachtet werden, auf die instabile politische Lage des Jahres 1847 hin.²⁶ Daher kann man von Allegorie im Sinn einer abstrak-

²⁶ Vgl. den Stellenkommentar in Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser. Frankfurt a.M. 2007, S. 1046f., der auf den politischen Hintergrund genauer eingeht. Die konfessionellen und kantonalen Konflikte, die im Sonder-

ten, mechanischen Verlagerung eines primären sprachlichen Sinnzusammenhangs auf eine sekundäre, uneigentliche Sprachebene nicht sprechen.²⁷ Dies erlaubt eine zweite Deutungshypothese, denn man kann hierin sowohl das poetologische Grundproblem des literarischen Realismus erkennen – seine Positionierung zu Epochen, die geschlossen-symbolisch (Klassizismus), selbstreferenziell-allegorisch (Romantik), referenziell-polemisch (Vormärz) sind²⁸ – als auch seine Lösung: eine mimetische Formgebung, die ihre defizitäre Zeichenhaftigkeit ausstellt. Kellers Allegorie, die die Dinge »allegorischerweise« in verbundene Metaphern »übersetzt« und sie »[a]ls Stückwerk [...] aus dem allegorischen Gebild« starren lässt, nähert sich so dem modernen Begriff der Allegorie an.²⁹ Weil es selbst keinen zusammenhängenden Sinn mehr hat, kann die Allegorie das historische und reale (Sprach-) Material keinem kohärenten sekundären Sinnzusammenhang subsumieren.

-
- bundskrieg kulminierten und eine militärische Intervention der europäischen Großmächte wahrscheinlich machten, wurden mit der Annahme der Bundesverfassung am 12. September 1848 beendet. Ein Folge davon war die sich aus zwei Kammern konstituierende Bundesversammlung: »Ihren ständigen Sitz nahm die Bundesversammlung in der Bundeshauptstadt Bern, die nunmehr auch die »diplomatischen Fremdlinge« an sich band.« Das verhärtet die Annahme, »daß die ersten Bogen des Romans aus dem Jahr 1847 stammen«, als es in Zürich noch »diplomatische Jünglinge« gab.
- 27 Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird die Allegorie folgendermaßen definiert: »Der primäre Sinnzusammenhang des allegorischen Textes wird also global durch den analogen (abstrakten) sekundären Sinnzusammenhang ergänzt oder sogar ganz ersetzt – und dabei [...] so klar markiert, daß [...] eine Rückübersetzung nahezu im Verhältnis 1:1 möglich wird.« (Bernhard F. Scholz: Art. »Allegorie 2«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin 2007, S. 41) Demzufolge bildeten See, Zürich und Limmat den Gürtel der allegorischen Schutzgöttin; Schutz und Geschlossenheit werden aber durch die Worte, die Keller in seiner Beschreibung nutzt, und deren historische Referenz, also die innerschweizerischen Konflikte und den außenpolitischen Druck (siehe FN 26), konterkariert.
- 28 Bettine Menke spricht von der »Verabschiedung der Allegorie in der [klassizistischen] Ästhetik (um 1800)«, auf die eine Bedeutungsspaltung folgt (Bettine Menke/Anselm Haverkamp: *Allegorie*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. Bd. 1. Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar 2000, S. 49–104, hier S. 85). Eine Funktion der Allegorie in der Romantik wird dann »die negative Bedeutung des Unendlichen« (ebd., S. 92), die Repräsentation des Scheiterns der Repräsentation sein, die in die Moderne hineinwirkt.
- 29 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 230–430, hier S. 362. Der Realismus ist hier weniger Gegenspieler der Moderne, sondern vielmehr eine Phase der Verdichtung und Verdeutlichung ästhetischer Potentiale und Probleme – eine Periode intensiverer Widersprüchlichkeit, deren Zerfall in widerstreitende Lager (mimetisch: Naturalismus, selbstreferenziell: Symbolismus) aus ihrer aporetischen Struktur folgt.

Drittens: Die erhöhte Beobachterposition, von der aus die Bootsfahrt imaginiert wurde, wird nun konkretisiert: Der See bilde vom Erzähler-Standpunkt aus ein Oval, man könne »die mächtige Gletscherwelt empor[steigen]« sehen, »[a]m jenseitigen Berge [...] liegt die Stadt hingegossen«. »Vom diesseitigen Berg aber [...] kann man in die Stadt hinein und hinüber schauen, wie in einen offenen Raritätenschrein, so daß die kleinen fernen Menschen [...] sich kaum vor unserm Auge verbergen können« (alle Zitate: ebd., S. 18). Zürich wird beschrieben, dann steigt der Blick hinauf und ein junger Mensch betritt »am frühesten Ostermorgen« die Szenerie:

[E]r trug ein grünes Röcklein mit übergeschlagenem schneeweißen Hemde, braunes dichtwallendes Haar und darauf eine schwarze Samtmütze, in deren Falten ein feines weiß und blaues Federchen von einem Nußhäher steckte. Diese Dinge, nebst Ort und Tageszeit, kündigten den zwanzigjährigen Gefühlsmenschen an. (Ebd., S. 19)

Was in der Beschreibung des bisher namenlosen Heinrich auffällt, sind unterschiedliche Farben (Grün, Weiß, Braun, Schwarz, Blau), Körperteile, die auch nach dem Tod wachsen (»Haar«), vom Tierkörper entfernte (»Federchen«), konkrete Dinge, die der Erzähler assoziiert. Dieses Wortmaterial spricht, ehe Heinrich sprechen kann, (s)eine soziale Wahrheit aus. Das Ensemble der Dinge »kündigt« metonymisch die Figur »an«, die als Akteur, als »Gefühlsmensch[]« und »Heinrich Lee« ein Nachhall gebündelter Dinglichkeit, ein intraagentieller Effekt ist.³⁰ Auffällig ist hierbei, dass die Diminutive (»Röcklein«, »Federchen«) die Unreife Heinrichs sprachlich »verdinglichen«, potenzieren.³¹ Was für das Gleichnis des Vorworts und die Allegorie des Romanauftritts gilt, gilt daher auch für die narrative Kategorie Figur: Der individuelle Handlungsträger, dessen Name danach eingeführt wird, ist unvollendet, im Wachstum begriffen und in weitere Teilstücke und Objekte zerlegt, wobei der Vagheit und Unbestimmtheit der Figur die konkreten (realistischen) Details kontrastieren.

Ehe die Basiserzählung einsetzt, haben Paratext und Text demnach Übersichtspositionen eingenommen. Sie verweisen zum einen auf die philologische, rhetorische und narrative Bedingtheit des Texts, führen zum anderen

³⁰ Vgl. Karen Barad: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin 2012.

³¹ Für den klugen Hinweis auf die auffällige Häufung der Diminutive, über die ich wie über vieles anderes hinweggeeilt bin, bedanke ich mich bei Mona Körte. Die im Fließtext angebotene Deutung verträgt sich mit der These, dass der Roman zwischen Text und Werk, Produktion und Produkt steht und Entwicklung prozessiert.

aber auch dessen Unzulänglichkeit vor: Sie säen Zweifel an der ordnenden Kraft der Paratexte (Vorwort) und philologischen Kategorien (Brief, Selbstbiographie, Roman), der mimetischen Darstellung (Fahrt über den See) und rhetorischen Dechiffrierbarkeit (Gleichnis, Allegorie) sowie an narrativen Kategorien (Figur). Die Effekte, die Kellers fingierte Panoramen haben, laufen demnach der Ambition des ›Großen Bildes‹ zuwider, dessen Abgeschlossenheit sie demontieren – und führen den Leser räumlich wie poetologisch in die Erzählung hinein. Denn mit Heinrich setzt nun, nachdem man es bislang mit einer imaginären Schilderung und einer Ortsbeschreibung zu tun hatte, die Handlung des Romans ein.

IV. Auf die Ebene geraten, in den Fluss kommen, den Dingen folgen

Es ist Ostermorgen, die Stadt ist still:

Das einzige Geräusch kam noch vom großen Stadtbrunnen, dessen vier Röhren man durch den Flußgang hindurch glaubte rauschen zu hören; die vier Strahlen glänzten hell, ebenso was an dem steinernen Brunnenritter vergoldet war, sein Schwertknauf und sein Brustharnisch, welch letzterer die Morgensonne recht eigentlich auffing, zusammenfaßte und sein funkelndes Gold wunderbar aus der dunkelgrünen Tiefe des Stromes herauf widerscheinen ließ. (Ebd., S. 21)

Der Stüssibrunnen, der augenscheinlich als Vorlage dient, speist sich, wie die anderen 400 Brunnen in Zürich aus zahlreichen Quellen, die eine Brunnenstube haben, einen Ort, an dem das Regenwasser gesammelt wird, ehe es in Leitungsbahnen einfließt. Über Zürich erstreckt sich ein Netz natürlicher und künstlicher Wasserwege, die mal oberirdisch, mal unterirdisch verlaufen. Heinrich erinnert sich nun an ein Kinderspiel:

Es war früher sein liebstes Knabenspiel gewesen, hier oben ein Blatt oder eine Blume in die verborgene Quelle zu stecken, dann neben den hölzernen Röhren hinab, über die lange Brücke, die Stadt hinauf zu dem Brunnen zu laufen und sich zu freuen, wenn zu gleicher Zeit oben das Zeichen aus der Röhre in das Becken sprang; manchmal kam es auch nicht wieder zum Vorschein. (Ebd.)

Heinrich pflückt »eine eben aufgehende Primel« (ebd.) und schickt sie die Wasserleitung entlang.

Doch auf der Mitte der Brücke, von wo man unter den dunklen Bogen des Gebäudes die schönste Aussicht über den glänzenden See hin genießt, selbst über dem Wasser schwebend, vergaß er seinen Beruf und ließ das arme Schlüsselblümchen allein den Berg wieder hinaufgehen. (Ebd., S. 21f.)

Es gibt einige Verwendungen des Wortes ›Spiel‹ im *Grünen Heinrich*. Insbesondere die bereits erwähnte Lektüre von Jean Paul, dessen Literatur Heinrich als ein Kinderspiel mit Blumen bezeichnet, legt es nahe, der Passage (mit der Primel Beachtung zu schenken. Erhielt das kindliche Spiel mit Blumen bei Jean Paul eine göttliche Relevanz, ähnlich wie in Goethes Prometheus-Hymne, »übe Knaben gleich, / der Disteln köpft, / An Eichen Dich und Bergeshöhn!«,³² schlägt es an dieser wie an anderen Stellen des Texts ins Gegenteil um. Wo Jean Pauls Romane panoramatisch bleiben, geht dem spielenden Heinrich die Primel verloren. Er selbst wird Spielball externer Stimuli. Ganz Gefühlsmensch vergisst er »Beruf«, »Blatt« und »Blume« über die (panoramatische) »Aussicht«.

Interessant ist die Primel auch ihrer Etymologie und Semantik wegen. Mit der ›Primel‹, lat. *primula*, dem Diminutiv von *prima*, der Ersten, wird die kleine ›Erstlingin‹ des Frühjahrs bezeichnet, mit der ›Schlüsselblume‹, *Primula veris*, die ›wahre Erstlingin‹. Laut Eintrag in *Grimms Wörterbuch* zum ›Erstling‹ gibt es mehrere Bedeutungen des Wortes. Drei sind an dieser Stelle von Interesse: »vom Menschen: [...] es ist erstling, *erstgeborenes kind*. [...] [nun folgt ein Luther-Zitat] also ist Christus der erstling, durch welchen wir alle zum neuen leben auferstehen sollen.« Dann »von gewächsen [...]: das erstling von der ersten Frucht auf deinem felde«, die Pflanze, die auch geopfert wird. Und schließlich »die erstlinge meiner Poesie«,³³ die ersten Werke. Die Keller bekannte Bedeutung – »die Erstlinge jeder Frucht« (ebd., S. 222) – entspricht zwar einerseits nicht der Jahreszeit des Romananfangs, gerntet wird im Herbst, andererseits beginnt der Roman an Ostern, während der Feier des zentralen christlichen Erstlingsopfers; und der Vergleich mit dem Evangelium zieht sich durch den Roman. Erstlinge sind überdies im gewissen Sinn Keller, da er der einzige das Kleinkindalter überlebende Sohn seiner Eltern ist, dann Heinrich, einziges Kind der Witwe Lee. Sie sind auch die ersten Künstler ihrer Familien. Außerdem ist der Roman ein Erstlingswerk, dessen Manuskript in den Jahren seiner Erstellung oft unbeobachtet dagelegen hat, ganz so, als ob sein Autor seinen Beruf vergessen hätte. Wenn Heinrich ein »Blatt« in die Brunnenstube wirft und dann darauf wartet, dass das »Zeichen« bzw. die Primel erscheint, ist hier ein Ensemble

³² Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Bd. 1: Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 2000, S. 44f.

³³ Alle Zitate: Art. Erstling. In: Grimms Wörterbuch. Bd. 3. Hg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1862. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe. München 1984, Sp. 1015f.

semantisch, metaphorisch und diegetisch verschoben, das für Schreibszenen nicht unüblich ist – zumal die Primel dann noch an ein »Federchen« gesteckt wird (s.u.). Zwischen realer Produktion und beschriebenem Spiel entsteht so ein chiasmatisches Verhältnis: Das Schicksal der »eben aufgehenden Primel«, die Heinrich vergisst, während er wie sie über dem Wasser schwebt, erinnert an die problematische Produktion von Texten, die sich nicht nur der gezielten Verwendung von Worten und Instrumenten, sondern auch der Inspiration, Zerstreuung und Ablenkung verdanken. Zugleich gibt es *im* Roman sowohl den Prosa-Erstling Heinrichs, die Jugendgeschichte, als auch erste bildkünstlerische Werke: Wasserfarbenbilder (ebd., S. 193), das Porträt Annas (ebd., S. 371), eine »kolossale Kritzelei« (GK XII, S. 220f.), Heinrichs erstes zum Verkauf ausgestellt Bild (ebd., S. 275f.) und die im Haus des Grafen erstellten »Forstbilder« (ebd., S. 408). Es finden sich also verschiedene »wahre Erstlinge«, die im Roman zirkulieren und metaphorisch, semantisch sowie biographisch-praxeologisch mit jenem ersten Ding verbunden sind, das Heinrich kontaktiert: der *Primula veris*.

Überdies ist neben den Verbindungen und Verschiebungen der Zeichen und Worte auch eine diegetische Verkettung der Gegenstände zu konstatieren: Heinrich »rettet« das Schlüsselblümchen aus dem Brunnensog und »steckte es zu dem Federchen auf seiner Mütze und schlenderte endlich seiner Wohnung zu[.]« (GK XI, S. 22) Auf Heinrichs Kopf wandert die Mütze, auf der Mütze die Primel über den Bodensee in Richtung Deutschland. Die Kopfbedeckung ist ein auffälliger Gegenstand des *Grünen Heinrich*, weil er in fünf Szenen auftaucht. Es sind Szenen, in denen die Eigenschaften des Dings die Aktionen der Akteure so konditionieren.³⁴ Zunächst fängt eine »Gesellschaft aus Gerichtsassessoren, Forstleuten, Steuerbeamten« (ebd., S. 49) in einem Gasthaus mit Heinrich Streit an, weil er zerstreut die Mütze aufsetzt – er wird von einem fremden Grafen verteidigt. Sodann befördert ihm der bayerische König, den Heinrich zu grüßen vergisst, die Mütze vom Kopf (ebd., S. 59f.). In München weicht die Mütze »einem Hute, der nur durch etwas breitere Krempe und durch die sorglose Art, mit welcher er behandelt

³⁴ Vgl. hierzu das von Latour genutzte Beispiel der Bodenschwellen, die das Verhalten der Autofahrer konditionierten: Bruno Latour: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge (MA) 1999, S. 186f. Die Kopfbedeckung bei Keller bringt gleichsam Aktions- und Deutungsräume mit sich, die in den unterschiedlichen Szenen genutzt werden, um die Handlung der Figuren zu konditionieren bzw. um die Figuren zu charakterisieren: Der Hut, der in den Schlamm fällt, ist eine Metapher für Heinrichs Ehrverlust; der Hut, der im Gasthof aufgesetzt wird, ermöglicht der deutschgesinnten Gruppe, einen Streit vom Zaun zu brechen.

und getragen wurde, den Künstler bezeichnete. [Auch hier gibt das Ding, der Hut, der Person Bedeutung.] Aber desto tiefer hatte sich der inwendige grüne Heinrich das Baretchen in die Augen gezogen« (GK XII, S. 106). Am Ende seiner Zeit in München, während Heinrich ein großes Bild in einer Art Golgatha-Gang zum Trödler trägt, fegt der Wind die Kopfbedeckung in den »Kot« des Markts. Heinrich kann nicht beides, seine bürgerliche Ehre (denn das ist mit dem Hut gemeint: ebd., S. 402) und seine Arbeit, festhalten. Schließlich trifft Heinrich in der durchregneten Nacht des Rückwegs auf den anonymen Käufer seiner Werke: den Grafen des zweiten Kapitels. In dieser Nacht fällt der Hut ein letztes Mal – nun in den Friedhofsschlamm. Die gräfliche Adoptivtochter, die das ramponierte Objekt tags darauf sieht, ersetzt es durch einen Jägerhut und bringt Heinrich dazu, seine »Dornenkrone« (ebd., S. 404) zu verbrennen. Über die Similaritäten und Differenzen dieser Konstellationen wäre viel zu sagen, dass es dabei um Heinrich Lees profanes Evangelium, mitsamt Osterfest, Golgatha, Dornenkrone, aber auch um Machtverhältnisse geht, dürfte außer Frage stehen.

Der Hut kommt in dieser Nacht jedoch nicht allein zuschanden. Auch die Jugendgeschichte Heinrichs, sein Prosa-Erstling, taucht mit ihm in die Friedhofserde. Das Manuskript ist ein weiterer Gegenstand, der mit Primel und Hut die *agency* teilt, in unerwarteten Momenten erscheinen und abtauchen zu können. Es findet unverhofft Leser und verbindet derart Figuren. Während Heinrich schläft, liest der Graf den Text und ruft aus: »Seht, Leute! Unser Mensch schlägt sich mit seinem Jugendbuche durch Regen und Sturm, wie Vetter Camoens [sic] mit seinem Gedichte durch die Wellen!« (Ebd., S. 386) Der Graf bittet dann Dorothea, die Blätter des Buchs zu trocknen. Der intertextuelle Verweis auf den Autor des Renaissance-Epos *Os Lusíadas* hat mehrfache Bedeutung. Luís Vaz de Camões erlitt auf der Schifffreise von Macao nach Goa, wo er sich vor Gericht verteidigen wollte, am Mekong Schiffbruch. Er rettete schwimmend sein Leben und das Manuskript jenes Epos, das die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama erzählt, ein Epos, das von den Wanderungen der Lusitaner über Wasser, aber auch vom Schiffbruch seines Autors berichtet.³⁵ Ferner steht die Systemreferenz, der Verweis auf die Gattung Epos, nicht allein. Kurz zuvor erinnert sich Heinrich an den berühmtesten Schiffbrüchigen des Abendlandes. Heinrich, der nicht mit Tang und Muscheln, aber mit Friedhofserde behangen ist, vergleicht sein Aufeinandertreffen mit der Grafentochter Dorothea mit der

³⁵ Immer noch die beste Studie zum Leben Camões': José Hermano Saraiva: *Vida ignorada de Camões*. 2., durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Mira-Sintra/Mem Martins o.J.

Nausikaa-Episode der *Odyssee*. Der Roman inszeniert über ein Ensemble ähnlicher und ähnlich handelnder Aktanten (durchweichte Manuskripte und Helden) eine Äquivalenz mit dem antiken und dem Renaissance-Epos, von dem ihm die Entheroisierung des Helden und Autors sowie die Annäherung von Autor, Erzähler und Figur trennen. Mehrfach gebrochen reiht sich der Text als bürgerliche Epopöe, als Erstling der Moderne in die Genealogie des Epos ein.

V. In der Werkstatt des Erstlings

Was findet man, wenn man dem ersten Ding der Erzählung folgt? Man findet die Blume auf dem Weg durch Röhren; sie wird an eine erste Mütze geheftet, die in allen anderen Mützen steckt; man findet den Mützenträger und Erstling seiner Familie, Heinrich, auf Kutschen und Fähren; man findet die ersten Werke des Schriftstellers und Malers Lee: wandernde Dinge, Aktanten, die über semantische, rhetorische, narrative, intertextuelle und praxeologische Korrespondenzen und Kontiguitäten verbunden sind. Was diese Aktanten in Kellers Roman als Verbundene oder Handelnde konstituiert, sind demnach Wege über und durchs Wasser, auf denen sie »in winzigen Mengen« zirkulieren – und es ist die *agency* dieser Dinge, die Text, (Entstehungs-)Kontext und Intertexte über die eben erwähnten Verknüpfungen verbindet. Indem sie anderen Aktanten, humanen und nichthumanen, Handlungsspielräume öffnen und begrenzen, handeln sie über das narratologische Maß des Ereignisses – Ereignis ist Zustandsveränderung³⁶ – hinaus. Sie tauchen in das Wasser der Brunnenstube, den Kot des Marktes, den Schlamm des Friedhofs und schwimmen durch Röhren, über Flüsse und Seen. Sie verweisen aber auch auf das Heldengedicht, dessen schwimmende Autoren, schwimmende Figuren und seefahrende Nationen und die Entstehungsbedingungen und -probleme von Texten. Denn mit der das Erstlingswerk einleitenden Allegorie des Röhrensystems, auf der die Primel wandert, lässt sich der *Grüne Heinrich* auch als eine Werkstatt verstehen, in der Dinge wie Worte erscheinen und verschwinden, in Verbindung treten, modifiziert werden, auseinandergehen, ohne dass es ein erkennbares Ziel oder abschließendes Produkt gäbe. Kellers Erstling könnte man somit als Beispiel für die von Latour erwähnte Fähigkeit der Kunst lesen, »die soliden

³⁶ Vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, 9., erweiterte und aktualisierte Aufl., München 2012, S. 111f.

Objekte von heute in die fluiden Zustände [zu] versetzen, in denen ihre Verknüpfungen mit Menschen vielleicht wieder Sinn machen.«³⁷ Der Roman lässt uns in unserer Lektüre, sobald wir das Ganze aus den Augen verlieren, den Verweisen kurzfristig folgen, wie es bei Roland Barthes heißt, selbst wie einen Korken über dem Genießen wandern.³⁸

Gleichwohl gibt es trotz bzw. wegen aller Stimmigkeit eine Reihe von Problemen. Zum einen wäre die Beschreibung der Assoziationen des Dings ins Uferlose gegangen, hätte ich die beiden abschließenden Panoramen und alle schwimmenden Aktanten berücksichtigt.³⁹ Zum anderen schmiegt sich Latours Sprache, die von Zuflüssen spricht, vom Treibenlassen, davon, mit dem Strom zu schwimmen, nicht nur (wie Barthes' Sprache) an die Metaphorik des Texts an, sie macht sogar die Grenzen zwischen Metaphorik, wörtlicher Bedeutung sowie biographischer Referenz und Hinweis auf Produktionsbedingungen durchlässig.

Womöglich ist das aber auch der Clou der ANT. Die ANT zwingt uns nicht, beim literarischen Text zu bleiben. Wenn man Kellers reale Produktionsbedingungen und -stätten in Zürich⁴⁰ und Berlin in den Blick nimmt,

³⁷ Latour: Eine neue Soziologie, S. 141.

³⁸ »Ein solches Treiben [die Lust am Text] geschieht immer dann, *wenn ich nicht das Ganze respektiere*, und wenn ich, wie ein Korken auf dem Wasser hinundhergetrieben je nach den Illusionen, Verführungen und Einschüchterungen der Sprache, selbst unbeweglich bleibe und mich um die unnachgiebige Wollust drehe, die mich an den Text (und die Welt) bindet.« Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. 1974, S. 29.

³⁹ Im Heimkehr-Traum Heinrichs, in dem sein abgründiger Wunsch, zur Mutter zurückzukehren, Gestalt annimmt, heißt es, dass er »die allerfernsten Vögel deutlich erkannte« (GK XII, S. 334) und dass er aus größter Distanz »jede Fuge an der Stadt und jedes einzelne Lindenblatt klar und scharf erkennen konnte« (ebd., S. 336). Der Traum repliziert also die Genauigkeit des anfänglichen Blicks auf Zürich und den Eindruck der Jean-Paul-Lektüre, reproduziert in seinem Verlauf aber auch die unübersichtlichen und überraschenden Verbindungen von Dingen, die der Text-Werkstatt entsprechen. Der konfuse Text hat viele Interpret_innen auf den Plan gerufen, wohl weil er zu viele Kopplungen für eine schlüssige Interpretation anbietet. Aber gerade in der Spannung von genauem Sehen und Unübersichtlichkeit, von Deutlich-Ausdeutbarem und Unergründlichem könnte er »allegorischerweise« für den Prozess stehen, dessen Produkt er ist. Zu den schwimmenden Aktanten zählen Judith, die Heinrich nackt entgegenschwimmt (vgl. ebd., S. 81f.), und Heinrichs Mutter, die in Heinrichs letztem panoramatischen Blick auf Zürich im »Sarg über die Brücke getragen wurde« (ebd., S. 462), aber auch der Liebesbrief, den Heinrich auf »das Flüßchen zu legen« beschließt, der Brief, der »lange an einer Blume hing«, ehe er »an die Brust einer badenden Frau [gelangte], welche niemand anders war als Judith« (GK XI, S. 331).

⁴⁰ Man denke an den Platzspitz, wo Keller in den 1840er-Jahren »tätig« war: »Keller begab sich, mit seinem Sammetfräcklein angetan, jeden schönen Morgen in den Platzspitz, wo Limmat und Sihl zusammenfließen, und richtete sich unter einem der Bäume häuslich