



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

**Körperbild und Seelenschrift. Eine Szene in Gottfried Kellers Roman "Der grüne Heinrich"**

Naumann, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://www.zora.uzh.ch/43844>  
Book Section

Originally published at:

Naumann, Barbara (2011). Körperbild und Seelenschrift. Eine Szene in Gottfried Kellers Roman "Der grüne Heinrich". In: Blum, André; Krois, John; Rheinberger, Hans-Jörg. Verkörperungen. Berlin: Max Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 217-222.

## KAPITEL 12: KÖRPERBILD UND SEELENSCHRIFT: EINE SZENE IN GOTTFRIED KELLERS ROMAN „DER GRÜNE HEINRICH“

*Barbara Naumann*

In einer bedeutsamen Szene seines Romans „Der grüne Heinrich“<sup>1</sup> Gottfried Keller grundsätzliche Fragen nach dem Zusammenhang von Körper und Bild. Modelle der künstlerischen Zeichnung und des Zeichens und zugleich das Verhältnis Körper, Psyche und Sprache stehen zur Diskussion. Unter dem Stichwort „kolossale Kritzelei“ ist diese Romanszene bekannt geworden. In ihr geht es um den misslingenden Versuch des jungen Heinrich, eine Zeichnung anzufertigen. Der Versuch endet in einem grotesken Gebilde, das im Roman zunächst als gescheitertes Kunstwerk behandelt und am Ende mit der Zerstörung der Kunst identifiziert wird.<sup>2</sup> Heinrich befindet sich in „dunklem Selbstvergessen“, in einem problematischen seelischen Zustand, als er das zeichnerische Unding anfertigt. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von seiner „eingeschlummerten Seele“, meint aber gleichwohl, mit „Fleiß und Scharfsinn“ zu operieren. Deshalb stellt die Passage der „kolossalen Kritzelei“ zugleich Bilder der Zerrissenheit Heinrichs und ein Psychogramm des Protagonisten dar. Der Akt der Verkörperung, der dieses psychogrammatische Bild formiert, soll im Folgenden genauer untersucht werden.

Bevor Kellers Roman „Der grüne Heinrich“ (in der 1. Fassung von 1854/55) auf das Körperbild der „kolossalen Kritzelei“ zu sprechen kommt, hat er sich bereits über viele Kapitel hinweg mit den Komplikationen befasst, die Heinrich Lees Mal- und Zeichenversuche regelmäßig zum Scheitern brachten. Diese Komplikationen, so unterschiedlich sie auch motiviert sind, werden mit einem zusammenfassenden Begriff versehen: *Wirrnis*. Zunächst taucht die *Wirrnis* in Heinrichs Versuchen auf, sich der Natur- und Landschaftsmalerei zu nähern. Es handelt sich dabei um die konkrete Gestalt des wuchernden, grünen und konturlosen pflanzlichen Hintergrunds, der das Auge des angehenden Malers daran hindert, zu einer klaren Konzeption seines eigentlichen Gegenstands – meist eines Baumes – zu gelangen.

In der wohl berühmtesten Malerei-Szene des Romans, der „Kritzelei“, entfaltet sich jene *Wirrnis* jedoch auf eine andere Weise. Sie wird zu einem Aspekt des Gemäldes selbst. Der Leser findet die Hauptfigur des Romans, den grünen Heinrich, in dieser Szene in einer unruhigen, einsamen und melancholischen Gemütsverfassung vor. Heinrich ist im Begriff, an seinen Malstudien zu verzweifeln, weiß nicht, wohin es mit ihm als Künstler gehen soll, und seine zahlreichen Gemälde und Studien wollen ihm auf einmal nur noch trist, grau und sinnlos erscheinen. Soeben hat Heinrich eine Skizze zweier Fichtenbäumchen angefangen, die er mit der Feder genauer auszuführen sucht, und dabei „strichelte [ich] gedankenlos daneben, wie wenn man die Feder probiert. An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspinn, so oft ich zur Arbeit anheben wollte, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den größten Teil der Fläche bedeckte. Betrachtete man jedoch das Wirrsal genauer, so entdeckte man den löblichsten Zusammenhang und Fleiß darin, indem es in einem fortgesetzten Zuge von Federstrichen und Krümmungen,

<sup>1</sup> Hier wird durchgängig die 1. Fassung des Romans zitiert, nach der HKKA, Hg.: Walter Morgenthaler u.a., Basel, Frankfurt: Stroemfeld, 1989ff.

<sup>2</sup> Über die Zerstörung des Kunstwerks als konstitutivem Aspekt der Bilderzählung hat Gabriele Brandstetter einen grundlegenden Aufsatz verfasst: „Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bildlöschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal.“ In: *Homo pictor*. Hg.: Gottfried Boehm, Stephan E. Hauser, Berlin, New York: De Gruyter 2001, S. 335-364.

welche vielleicht Tausende von Ellen ausmachten, ein Labyrinth bildete, das vom Anfangspunkte bis zum Ende zu verfolgen war. Zuweilen zeigte sich eine neue Manier, gewissermaßen eine neue Epoche der Arbeit; neue Muster und Motive, oft zart und anmutig, tauchten auf, und wenn die Summe von Aufmerksamkeit, Zweckmäßigkeit und Beharrlichkeit, welche zu der [sic!] unsinnigen Mosaik erforderlich war, auf eine wirkliche Arbeit verwendet worden wäre, so hätte ich gewiß etwas Sehenswertes liefern müssen.“ (HKKA, 2, 263)

Die hier geschilderte Wirrnis hat nichts mehr gemein mit den Komplikationen, mit denen sich Heinrich einst beim Zeichnen in der freien Natur konfrontiert sah. Vielmehr vollzieht sich hier im Namen der Wirrnis eine unheimliche *Entgrenzung des Zeichenakts*: Das Zeichnen wird zum Effekt der bloßen Bewegung von Arm und Hand. Es wird zu einer vollkommen automatischen, selbständigen und zugleich referenzlosen Tätigkeit. Der Ich-Erzähler gesteht ein, dass er dieses Kritzeln in einem seltsamen, halb somnambulen Zustand – mit „grossem Scharfsinn“ und *zugleich* „ingeschlummerter Seele“ – vollbracht habe. Diese seltsame Disposition lässt ihn das namenlose Gebilde ausführen, das er selbst in Ermangelung anderer Begriffe als „kolossale Kritzelei“ bezeichnet. Der Roman zeigt das Befremdliche des Gemütszustandes Heinrichs, indem er es am Befremdlichen eines visuellen Objekts, einer nicht mehr artistischen Zeichnung ablesbar macht.

In einem nächsten Schritt wird dieses Produkt des verwirrten Heinrich durch Personen eines gefestigteren Gemütszustands kommentiert. Die befreundeten Paare Reinhold und Agnes sowie Erikson und Rosalie nämlich betreten in jenem Augenblick überraschend das Atelier, da Heinrich mit seiner Kritzelei befasst ist, und sie entdecken das nicht für ein Publikum gedachte Bild. Es übt eine ganz und gar schockierende Wirkung auf sie aus. In Heinrichs Stricheln und Kritzeln meinen diese Personen eine haltlose Energie zu erkennen, die ihnen pathologischer Natur zu sein scheint. Diese Energie akzeptiert keine formalen Grenzen, weder den Bildrand oder den Rand des Kartons noch den Bilderrahmen. Sie wuchert über alle physischen Grenzen hinaus, denn der Zeichner, der einem mechanischen Automatismus folgt, könnte immer kritzelnd und strickelnd fortfahren.

Auch in der Selbstbeschreibung durch den Ich-Erzähler fallen neben den Begriffen „Fleiß“ und „Sehenswertes“ irritierende Begriffe der Formlosigkeit wie „Labyrinth“, „Unwesen“ und „Spinnennetz“. Zunächst vermag der Leser die ungeheure Wirkung dieser Kritzelei nur zu ahnen. Heinrichs Malerfreund Erikson schließlich findet Worte für seine schockierte Wahrnehmung. Er reagiert mit Abwehr, ironisch, ja sarkastisch auf das, was er auf Heinrich Lees Staffelei erblicken muss. Eriksons Rede greift den zeitgenössischen Jargon der idealistischen Ästhetik und Kunstkritik auf und münzt den Schock über das Gesehene um in eine ironische Suada:

„Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von größtem Einflusse auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. [...] Wohlan! Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der reizendsten Abstraktion! Und diese Verknotungen, aus denen du dich auf so treffliche Weise gezogen hast, sind sie nicht der triumphierende Beweis, wie Logik und Kunstgerechtigkeit erst im Wesenlosen ihre schönsten Siege feiern, im Nichts sich Leidenschaften und Verfinsterungen gebären und sie glänzend überwinden? Aus nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abszeß dieses Nichtses, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, daß wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder ins Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte!“ (2, 264f.)

Erikson fährt fort:

„[...] Nein, braver Heinrich, nicht also! nicht hier bleibe stehen! die Striche, indem sie bald sternförmig, bald in der Wellenlinie, bald mäandrisch, bald radial sich gestalten, bilden ein noch viel zu materielles Muster, welches an Tapeten oder gedruckten Katun erinnert. Fort damit! Fange oben an der Ecke an und setze einzeln neben einander Strich für Strich, eine Zeile unter die andere; von Zehn zu Zehn mache durch einen verlängerten Strich eine Unterabteilung, von Hundert zu Hundert eine Oberabteilung, von Tausend zu Tausend einen Abschluß durch einen dickeren Sparren oder Sperring. Solches Decimalsystem ist vollkommene Zweckmäßigkeit und Logik, das Hinsetzen der einzelnen Striche aber der in vollendeter Tendenzfreiheit, in reinem Dasein sich ergehende Fleiß.“ (2, 266f.)

Erikson redet in dieser im Text noch viel ausführlicheren Passage mit beißendem Spott. In seinem Ringen um eine Beschreibung lässt er zunächst große kunstkritische Konzepte des Idealismus gewissermaßen vorbeirauschen. Man fühlt sich vor allem an Kant erinnert, an das Konzept des interesselosen Wohlgefallens am Schönen sowie an die so genannte „freie“, d.h. für sich bestehende Schönheit. Kant dachte dabei an Blumen und Arabesken, auch an Musik. Da das Schöne bei Kant vor allem als begrenzte Form sichtbar wird, ist die Grenze des Kunstgegenstandes für seinen Formbegriff grundlegend. Hier aber vermag Erikson nur den der Inbegriff der Grenzen- und Formlosigkeit zu erblicken.<sup>3</sup>

Eriksons Kommentar fährt in seiner Wortkaskade idealistisch-ästhetische Konzepte so geballt auf, als wolle er das ganze Arsenal der zeitgenössischen Kunstkritik auf einmal aufbieten. Haltlos mäandert seine Rede von Begriff zu Begriff, Sprachbild zu Sprachbild und steigert sich schließlich zu einer Verhöhnung des ganzen Kunstbetriebs. In ihrer wortreich strömenden Rhetorik weist seine Rede vor allem aber eine der Zeichnung Heinrichs analoge Form der Grenzenlosigkeit und der Gegenstandsflucht auf. Heinrichs Kritzelei ist Erikson unheimlich. Dieser Umstand erklärt die Stärke seiner Abwehrgeste, die zwar als Rede nur rhetorisch beginnt – von Ironie und Sarkasmus durchdrungen –, die sich schließlich jedoch ganz ins Physische wendet und in einer gewaltsamen Zerstörung des Bildes mündet:

„Und nun komme ich daher und finde dich an einem abenteuerlichen Grillenfang stehen, wie die Welt noch keinen zweiten geboren hat! Was soll das Gekritzel? Frisch, halte dich oben, mach dich heraus aus dem verfluchten Garne! Da ist wenigstens ein Loch!“ Mit diesen Worten stieß er die Faust durch das Papier und riß es kreuz und quer auseinander.“ (2, 268)

Heinrichs Reaktion ist ebenfalls nicht ohne Ironie: „Ich reichte ihm dankbar die Hand; denn seine Worte und energische Bewegung bewiesen mir seine verstehende Teilnahme. Nachdem wir hinter der Coullisse hervorgetreten und das Loch auch von vorn betrachtet hatten, wurde rasch Abschied genommen, natürlich mit dem Vorbehalte dereinstigen Wiedersehens, obgleich ich von den vier Personen keine einzige je wieder erblickt habe.“ (2, 268).

<sup>3</sup> Unübersehbar steht Eriksons philosophisch intendierter Schönheitsbegriff im Kontext der klassisch-idealistischen Ästhetik kantischer Prägung. Vgl. besonders die „freie Schönheit“ in der *Kritik der Urteilskraft*. Allerdings setzt Kant zufolge die Schönheit ein „Gemüt in ruhiger Kontemplation“ voraus (KdU, §24, B 80). Dem entspricht Eriksons aufgeregter Zustand nicht; Keller vollzieht damit eine ironische Wendung kantischer Konzepte, wie übrigens häufiger im *Grünen Heinrich*. – Schönheit betrifft bei Kant eigentlich nur die *Form* des Gegenstandes, die sich in dessen Begrenzung zeigt. Für Kant besteht das Wesentliche der bildenden Kunst deshalb nicht in den Farben, sondern in der Zeichnung (vgl. KdU, § 14, B 40f.). In ästhetischer Hinsicht ist für Kant die „freie“, das heißt für sich bestehende Schönheit, z. B. von Blumen und Arabesken signifikant, während eine durch einen Begriff erzeugte oder sich mit intellektuellen Begriffen mischende Erscheinung des Schönen nur als „anhängende“ Schönheit gelten kann (vgl. KdU § 15, B 48f).

Gleich in doppelter Hinsicht wird in dieser Szene dem Bild ein Ende gemacht: Die endlose Kritzelei führt das Paradigma des gerahmten, räumlich und ästhetisch kontrollierten Tafelbildes ad absurdum. Das Bild kommt schon zum Ende durch die Formlosigkeit der endlosen Kritzelei. Schließlich und endlich schafft Eriksons gewaltsame Zerstörung die Kritzelei ganz beiseite.

Das Bild kommt aber auch in der pseudo-kritischen Rede des Erikson zum Ende, da er ja nicht nur die Kritzelei des Heinrich verhöhnt. Vor allem betrifft die Ironie die Möglichkeiten einer metasprachlichen Beherrschung. Es gelingt Erikson nämlich nicht, über das Bild mit Hilfe der schablonenartig eingesetzten Begriffe der Kunstkritik, in einer Metasprache also, zu verfügen oder auch nur im Mindesten das zu beschreiben, was ihm vor Augen steht. Dies ist bei weitem nicht die einzige Passage, in der sich der Roman gegen das Interesse wendet, die Verschiedenheit der Künste bzw. der medialen Darstellungsweisen in eine gemeinsame Metasprache zu integrieren. So wie Heinrichs Kritzelei das bildliche Repräsentationsparadigma in Frage stellt, so führt Eriksons Rede auch die metasprachliche Repräsentation des Bildes ad absurdum. Er selbst nennt sie klarsichtig „Witz“ und „Geschwätz“.

Die wissenschaftliche Rezeption fällt sehr kontrovers aus, und es ist wohl kein Zufall, dass die Meinungsbildung auffällig deutlich je nach Disziplinzugehörigkeit ausfällt: Einige Forscher, in erster Linie Literaturwissenschaftler, haben in der Szene vor allem ein Psychogramm des leidenden Heinrich Lee, eine Darstellung seelischer Verwirrung, eine Pathographie gesehen.<sup>4</sup> Nicht wenige Kunsthistoriker hingegen meinten, dass die „kolossale Kritzelei“ die literarische Vorwegnahme der modernen abstrakten Malerei bedeute. Otto Stelzer hatte dazu bereits in seinem bekannten Buch von 1964: „Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder“<sup>5</sup> den Anstoß gegeben. Ihm sind Kunsthistoriker wie Oskar Bätschmann und Günter Hess gefolgt. Bätschmann hat in dieser Szene des Romans, die ein erfundenes Bild wiedergibt, die „zweite literarische Erfindung eines ungegenständlichen Bildes“ nach Balzacs „Le chef d'œuvre inconnu“ (1831) erkennen wollen.<sup>6</sup>

### *Die Hybridität der Kritzelei*

Die Wirrnis in der „kolossalen Kritzelei“ besteht indes nicht in der bloßen Wahrnehmung, sie weist nicht nur auf ein Wahrnehmungsproblem, sondern die Wirrnis liegt in der Sache selbst. Die Kritzelei ist nämlich gekennzeichnet durch Momente des Ungesicherten, des potentiell Endlosen, vor allem aber des Übergänglichen, des Hybriden. Weder ganz Zeichnung noch ganz Bild, weder bloße Schraffur oder Lineatur, ist die Kritzelei ein ungekanntes Ding. Etwas, das Anteil hat an verschiedenen Formen des Signifikanten, ohne selbst ein Signifikant zu sein. Heinrich verfährt beim Kritzeln, *als ob* er „eine Feder probiere“. Er zeichnet halb, halb aber nimmt die Kritzelei, das sagt schon das Wort, auch den *Charakter von Schrift* an. Im ungesicherten Übergang von Zeichnung zu Schrift ist sie durch einen starken, aber in keine konkrete Form sich fassenden Ausdruckswillen motiviert, der zwischen Zwang und Wunsch nicht unterscheiden kann. Zwanghaft über die Seite sich erstreckend, ist diese Darstellung von Etwas oder Nichts, von nichts Eindeutigem jedenfalls, zunächst einmal die Darstellung des zwanghaften Motivs dessen, der kritzelt. Zugleich nimmt die Kritzelei die (Un-)Form eines nicht beendbaren motorischen Aktes an. Heinrich kritzelt mit der Feder, und er organisiert die Zeichen zum Teil wie eine Schrift in

<sup>4</sup> So z. B. Gerhard Kaiser: Gottfried Keller: Das gedichtete Leben. Frankfurt/M. 1981.

<sup>5</sup> Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder. München 1964.

<sup>6</sup> Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur – Landschaftsmalerei 1750-1998. Köln 1989, S. 32. – S. auch: Günter Hess: „Die Bilder des grünen Heinrich. Gottfried Kellers poetische Malerei“. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg.: Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 373-395.

Zeilen. Da sie zwischen Bild und Schrift als hybride Form angesiedelt ist, haftet der Kritzelei in der Tat etwas Monströses an.

Die Kritzelei bildet den undefinierten Übergang zwischen den Medien Bild und Schrift. Sie verkörpert den medialen Transfer zwischen beiden. In der Kritzelei kommt der Moment des Medienwechsels, der Moment der medialen Verschiebung selbst zu einer Darstellung. Zugleich wird aber auch die Spur des (zwanghaften) Motivs zu diesem Medienwechsel festgehalten. Aus diesem Grund prallen an der Kritzelei alle direkten Erwartungen an die Repräsentation ab. Keller zeigt in dieser Szene einmal mehr, dass alle direkten Repräsentationserwartungen deshalb unterlaufen werden, weil sie grundsätzlich mit einer Dynamik des Medienwechsels konfrontiert sind.<sup>7</sup> Heinrichs „abenteuerlicher Grillenfang“ unterstreicht zugleich die Dimension der Körpersprache. In seiner existentiell und psychisch bedrängten Situation ist für den armen Heinrich das haltlose Kritzeln zunächst nichts als motorische Intuition. Die muskuläre Motorik und der Rhythmus der zeichnenden Hand ermöglichen Heinrich eine Abfuhr innerer Spannungen – oder vielmehr provozieren die Spannungen eine intuitive, unbewusste Handlung. Diese Handlung vollzieht sich nicht mehr im Rahmen konventioneller Kunstmittel. Aus diesem Grunde verwirft der Roman die Kritzelei Heinrichs; sie wird zerstoßen, ausgelöscht, rhetorisch wie physisch vernichtet, als ästhetischer Irrweg abgetan. Nicht hingegen legt der Roman die Rezeption der Kritzelei als phantasmatischen Beginn der modernen abstrakten Kunst nahe. Im Unterschied zu Texten der Romantik, E.T.A. Hoffmanns „Kreisleriana“ oder „Kater Murr“, hält der „Grüne Heinrich“ Kellers die motorisch-psychische Eigengesetzlichkeit des Ausdrucks nicht für eine Inspirationsquelle, sondern für eine Sackgasse.

Dabei geht der Roman sogar so weit, in der ästhetischen Verwerfung dieser Szene eine konventionelle Ästhetik zu befürworten, die den Konsequenzen dieser Romanszene gegenüber blind bleibt: Keller selbst war Kind der Ästhetik seiner Zeit und vermochte noch keine avancierte Kunstform in der schriftartigen Entgrenzung des Zeichnens zu erkennen. Doch lässt sich feststellen, dass die Rationalisierung des Bildungsgangs Heinrich Lees, der ja von dieser Art der Kunst ablassen und zum Schriftsteller werden wird, der Dynamik der Szene widerspricht, die ja eine *gemeinsame* Quelle von Zeichnung und Schrift freilegt. Die Gemeinsamkeit von Schrift und Zeichnung besteht hier nicht in einer vorgängigen Idee, nicht in einer vorsprachlichen oder vorgestischen Sphäre. Der Roman selbst findet sie in actu, im Akt des körperlichen Ausdrucks. Die Verkörperung ist hier nicht Effekt von Sprache, sie ist kein sekundäres Phänomen. Heinrich verhält sich weder selbstreflexiv, noch sucht er nach einer Semantisierung seines Tuns. Vielmehr überlässt er sich einer unkontrollierten Dynamik seines Körpers und seiner Psyche – was ihm, auf der diegetischen Ebene der psychologischen Figurenzeichnung, ja auch ein schlechtes Gewissen macht.

Für die Figuren des Romans „Der grüne Heinrich“ wirkt der Prozess der Verkörperung irritierend und unerträglich, weil die Kritzelei, anstatt Deutungsmöglichkeiten anzubieten, auf die Unmöglichkeit von Deutung insistiert. Dabei rückt sie die Referenzlosigkeit des Signifikanten, seine schiere Materialität in den Vordergrund. Was die Kritzelei zeigt, ist das Körperliche und Performative; es sind die Spuren der Muskeltätigkeit und der Rhythmus der Aktion. Der Körper des Heinrich verleiht einem namenlosen Etwas einen figuralen Körper, und dieses Etwas bleibt begriffslos, obwohl es zunächst eine ganze Kaskade sprachlicher, nämlich konventionell-ästhetischer, mit pseudo-kantischen Begriffen operierende rhetorischen Reaktionen (des Erikson) auslöst. Das Konzept der Verkörperung selbst wird dadurch an eine kritische Grenze geführt, da unsagbar bleiben muss, was und wie eigentlich ver-körpert wird. – Zugleich fällt damit auf das

<sup>7</sup> Und damit kommentiert Keller hier einmal mehr kritisch die repräsentationistischen Erwartungen, die man an das so genannte realistische Schreiben geheftet hat (dies aber gehört hier nicht mehr zum Thema).



Konzept der Semiose ein kritisches Licht. Denn es bleibt in der Kritzelei etwas Ereignishaft-Überwältigendes stehen, das zwar eine Form zeigt, aber keinen zeichenhaften Prozess eröffnet. Es ist dieses namenlose Etwas, das die Romanfiguren verunsichert und zu hilflosen Sprachakten wie zu gewaltsamen physischen Akten verleitet.

Aus der Innenperspektive Heinrichs, die Keller in der Ich-Erzählung zeigt, haftet der Kritzelei kein selbstreflexiver Zug an. Auch ist sein Gebrauch der Feder nicht „Exteriorisierung“ eines inneren Programms, das ex post sprachlich kenntlich gemacht werden oder das er selbst in seiner Kritzelei wieder erkennen oder reflektieren könnte. Seine Handlung ist für Heinrich keine semiotisch bedeutsame *Geste*, und deshalb ist sie für ihn nicht Geste.<sup>8</sup> Erikson und die anderen Freunde vermögen aber in der Kritzelei nichts anderes als die Geste zu erkennen; sie verstehen die Kritzelei im Sinne der Ausdrucksästhetik als Geste des Wahnsinns, als provokativen Akt, als radikalen Bruch mit der Idee des Schönen, usf. Heinrich malt ein Körperbild, das bei den Freunden Aggression und das in ihm selbst nichts als Scham auslöst und das niemand als solches akzeptieren kann.

Man könnte insofern in Kellers „kolossaler Kritzelei“ ein „Paradox der Verkörperung“ entdecken, das darin besteht, eine „prinzipielle Unüberwindbarkeit des Körpers“<sup>9</sup> deutlich zu machen, wo die Skizze oder Skriptur keine andere Semantisierung als die einer blossen Körperlichkeit erlaubt. Als grotesk und misslungen muss die Kritzelei demjenigen erscheinen, der an sie ideelle oder referentielle Erwartungen stellt. Dies gilt auch für den Protagonisten des Romans, der aus der „Kritzelei“ keinen Selbstbezug, keine ihm Aufschluss bietende Selbstwahrnehmung gewinnen kann. Für Heinrich entwickelt sich aus der körperlichen Motorik kein Körperbild im Sinne eines Selbstbildes. Das Skandalon der Romanszene um die „kolossale Kritzelei“ besteht darin, dass der Körper nur Körper und Motorik bleibt und dass die Linien und Schraffuren (für die Romanfiguren) keinen Zeichencharakter annehmen. Die an den Körper gebundene Performativität macht nur allzu deutlich, dass Auflösung in einer Semiose unmöglich ist. Kellers Roman bestimmt schließlich auch deshalb – und nicht allein aus zeitgebundenen kunsttheoretischen Gründen – das Konzept der Kritzelei als Sackgasse; er verwirft es als ästhetische Störung und als gefährlichen Hinweis auf die Ohnmacht von Bild, Schrift und Kunst.

---

<sup>8</sup> Vgl. zur Geste: André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980; zu Kunst und Rhythmus bes. S. 243, zur Geste bes. S. 296-314. Leroi-Gourhan bezeichnet den menschlichen Gebrauch von Werkzeugen und Maschinen von der „Exteriorisierung“ von Operationsprogrammen, die zur Erhalten der Gattung notwendig sind. Er kennzeichnet den Werkzeuggebrauch als Fortsetzung der ursprünglichen Hand-Geste und den Maschinengebrauch als operatives Gedächtnis. Vgl. auch: Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: *Das mythische Denken*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1977, S. 259 u.ö.

<sup>9</sup> So Dieter Mersch in: „Paradoxien der Verkörperung“. In: *Körper – Verkörperung – Entkörperung*. Hg. Winfried Nöth, Anke Hertling (= Intervalle 9) Kassel: Kassel University Press, 2005, S. 17-42; hier S. 36.

## DISKUSSION DES BEITRAGS VON BARBARA NAUMANN

*John M. Krois:* Ich bin beim Zuhören an das Buch „On Pictures and the Words That Fail Them“ erinnert worden. Sein Autor, James Elkins, Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker in Chicago, nennt es im Untertitel „an empty semiotic“, und er lehnt darin den Versuch ab, Bilder zu verbalisieren – jeden Versuch, von wem er auch kommt, von Kunsthistorikern oder von Literaturwissenschaftlern. Das, meint er, sei ein Ding der Unmöglichkeit und müsse schief gehen. Nun habe ich hier etwas Ähnliches gehört. Du sagtest, dass Heinrichs Handlung, seine Kritzelei, für ihn keine semiotisch bedeutsame Geste darstellte, und deshalb sei sie für ihn „nicht Geste“ gewesen. Heinrichs Kritzelei wirkte aber sehr stark auf die Betrachter, die Auswirkungen waren da emotional, und auf diese Weise verursachte die Kritzelei vielleicht auch die weiteren Handlungen, die Du beschrieben hast. Ich frage mich, ob wir hier nicht den Sinnbegriff weiter ausdehnen müssen, in Richtung Metapher. Denn der Sinn, der hier erfasst wird, ist metaphorisch, es handelt sich nicht um eine referenzielle Darstellung. Was hältst Du davon?

*Barbara Naumann:* Ja, es ist interessant und auch schwierig, dass der Text alle diese unterschiedlichen Angebote macht. Bei einigen der an der Szene beteiligten Romanfiguren lässt sich deutlich ein Prozess der Semantisierung erkennen. Erikson semantisiert ziemlich schnell, ohne Probleme, vereindeutigt das Erschreckende als etwas Wahnhafes, als eine Entgleisung. Und das könnte man metaphorisch bezeichnen. Erikson hält sich gar nicht lange auf mit dem Problem der Übersetzung – aus seiner Sicht wird eine Un-Form irgendwie übersetzt, in ein metaphorisches Kontinuum eingebracht und dann zerstochen. Bei der musikalischen Darbietung von Frau Schuppe haben wir uns ja ebenfalls mit dem Problem der Übersetzung befasst, der Übersetzung der Musik in die Sprache. So etwas Ähnliches liegt beim Grünen Heinrich auch vor. Aber es gibt etwas, das Widerstand leistet und der Semantisierung widersteht. Diese beiden Tendenzen, diese unlösbare Doppelung, finde ich an der besprochenen Szene interessant. Aufgelöst wird die Doppelung, und da muss ich zu Gaby Brandstetter gucken, performativ. Schauen wir kurz auf die sofort anschließende nächste Szene des Romans. Da wendet sich nämlich der Heinrich in seinem grauen Atelier einer Skulptur zu, die in der Ecke steht. Plötzlich fällt ein kleiner Lichtstrahl, ein Sonnenstrahl, darauf und beleuchtet sie, und da wird klar, es handelt sich um den berühmten borghesischen Fechter, eine kleine Kopie der antiken Skulptur, und die ist nun „Verkörperung“ in einem ganz positiven Sinne. Heinrich erkennt gelungene Körperdarstellung, Muskelspiel, Oberfläche, Haut, macht, sozusagen, eine dramatische Semantisierung durch und sagt: „Ich will jetzt Mediziner werden.“ In der Folge besucht er in Heidelberg anthropologische Vorlesungen und will wissen, was eigentlich mit diesem Körper los ist. Insofern ist der Roman noch viel schlauer, als ich vorhin in dieser einen Szene beschrieben habe. Es ist eben beides da.

*Marco Baschera:* Ich möchte mich bei Dir bedanken, denn Du hast sehr schön weitergeführt, was ich anzulegen versuche (vergl. Kapitel 13). Ich verweise da auf das Verhältnis der Buchstaben, des grafisch Bildhaften, und Du hast die Beziehung zwischen Zeichnung und Zeichen ausgeführt. Daraus wurde klar, dass das Zeichen in sich eine zeichnerische Dimension trägt und nicht nur eine intentionale. Das lässt sich am französischen „*dessin*“ zeigen: Das Wort kommt aus dem italienischen „*disegno*“. „*Disegno*“ ist in der Renaissance-Theorie ein zentraler Begriff; er bezeichnet sowohl die intentionale Absicht im Zeichen als auch das Zeichnen, beides. Das Französische hat das auseinander dividiert in „*dessin*“, *Zeichnung*, und „*dessein*“, *Absicht*. Du hast gezeigt, wie in Heinrichs Kritzelei etwas Intentionalloses, eine Eigendynamik, Eigengesetzlichkeit steckt. Und ich finde auch den Ausdruck „kolossale Kritzelei“ treffend, weil hier das Kolossale, Riesige und das Kleine, das Kritzeln, aufeinandertreffen.

*Gabriele Brandstetter:* Auch ich will mich bedanken. Du hast kritisch auf jene Lesarten hingewiesen, die solche Texte sofort mit Sinn und als Verkörperungen vereindeutigen wollen.



Beim Studium von E. T. A. Hoffmann und Balzac habe ich mich mit ähnlichen Fragen beschäftigt. Ich hatte damals die Idee, dass diese Haltung mit einer Löschung zu tun hat, einer Löschung der Bild-Ideen. Alle Bildkonzepte werden zunächst einmal ausgestrichen. Es wird eine *kenosis* vorgenommen, eine Entleerung, um dann sprachlich das einzufangen, was das Bild nicht sein kann. Es gefällt mir, wie du das Problem am Ende ins Performative überführt hast. Hoffmannsthal hat einmal gesagt, eine Gestalt sei ein Block aus Gebärden, die dicht beieinander liegen. Da frage ich mich nun: Ist Heinrichs Kritzelei eine Geste oder nicht? Du hast von einem Rest gesprochen, einem Widerstand, von einem Paradox der Verkörperung, und ich muss an Cy Twombly denken, an das, was ihm Roland Barthes attestiert hat, nämlich, dass sein Werk weder ein Schreiben noch ein Bildprozess ist, sondern sich an den nicht definierten Rändern zwischen beidem bewegt. In diese Richtung könnten wir weiter denken.

*Barbara Naumann:* Folgender Punkt unterstützt diese These. Vom Ende des Romans aus gesehen, zeigt sich der Doppelcharakter von Schrift und Bild der Kritzeleiszene deutlich, denn Heinrich wird ja Schriftsteller. In der Szene selbst kann man den Anteil an Schrift noch nicht klar entdecken. Die Szene ist eine Art von unentschiedener Übergangsphase in dieser Entwicklung und wird wohl absichtlich in diesem Schwebezustand zwischen Schrift und Bild belassen. Als fruchtbar wird die Szene allerdings nicht geschildert, sondern sie endet mit einer gewaltsamen Zerstörung, einem Loch.

*Felix Ingold:* Ich möchte versuchen, zwischen Loch und Geschwür zu vermitteln. Die Kritzelei kann phänomenologisch, skriptural oder piktoral eingeschätzt werden, aber in jedem Fall geht es um ein materielles Geschwür. Es fehlt die Dimension der Bedeutung, und das heißt, dass dieses Werk als solches vor uns steht. Seine Provokation besteht darin, dass wir nicht auf etwas Repräsentiertes rekurren können. Wir müssen die Szene als etwas nehmen, was als solches präsent ist. Anders bei Balzac: da wird das ja präzisiert. Balzac spricht von „*paroi*“, einer Wand. Bei Keller wird die Wand durchlöchert, und zwar von jemandem, der zur Bedeutung hin will. Durch das Bild hindurch, hinter dem Bild, sollen wir erfahren, was das eigentlich bedeutet. Der Entzug von Bedeutung ist immer eine ungeheure Provokation, so wie auch der Entzug des Autors, also die Anonymität. Wir reden doch über ein anonymes Kunstwerk ganz anders als über eines, das einer historisch fassbaren Figur zuzuordnen ist. Je mehr nun die Bedeutung reduziert, ausgeblendet wird, desto vordergründiger und fassbarer, spürbarer ist der Sinn – Sinn im Sinne von Sinnlichkeit, von sinnlicher Erfahrung. Die Bedeutung ist immer das, was vorgegeben ist, was ich dann nachzuvollziehen habe, wohingegen Sinn das ist, was ich selber herstellen muss. Die Sinngebung ist mein Problem, mein Ding als Betrachter oder als Leser (vergl. Kapitel 7). Das, finde ich, wird sehr schön exponiert. Ich erkenne hier, im Gegensatz zu Herrn Krois, keine Metaphernbildung. Die Metapher setzt ja, wie die Bedeutung, etwas voraus, von dem man ausgeht, über das man dann spricht oder ein Bild projiziert, und das scheint mir nicht der Fall zu sein. Ein kleines Problem sehe ich darin, Frau Naumann, das wir über diesen Text reden, als handle es sich um einen diskursiven Text, aber wir wissen ja eigentlich gar nicht, wer da spricht. Wenn wir uns die Zeichnungen von Gottfried Keller angucken, dann müssen wir davon ausgehen, dass er diese Kritzelei verurteilt oder für einen Wahnwitz hält, denn er hat ganz realistisch gezeichnet und seine Bäume mit vielen Details ausgeführt. Nun gibt es aber zwei Fassungen des Grünen Heinrichs: Die eine Fassung ist in der ersten Person erzählt und die zweite in der dritten. Ich habe nicht in Erinnerung, wie die Kritzeleiszene sich in den beiden unterscheidet. Schickt Keller den Lee vor, um ihn für sich selber sprechen zu lassen, oder verteilt er die verschiedenen Stimmen bewusst, um unterschiedliche Positionen, Betrachtungsweisen, Interpretationen mit Bezug auf die kolossale Kritzelei herauszustellen?

*Barbara Naumann:* Ich habe aus der ersten Fassung mit dem Ich-Erzähler zitiert. In der zweiten Fassung, in der dritten Person geschrieben, wird die Szene gekürzt und etwas ent-

dramatisiert. Was nun die Hypothese betrifft, Keller habe aus unterschiedlichen Positionen heraus gesprochen: diese Hypothese kann verworfen werden, und zwar aus Kellers eigenem Geschick heraus und aus seinem eigenem Malstil und darüber hinaus durch den Roman selbst. Da wird das Konzept der Kritzelei als ein Irrweg dargestellt. Heinrich beschäftigt sich ja direkt im Anschluss danach mit ganz anderen Dingen, geht einen ganz anderen Weg. Dazu kommt noch die Figurenkommentierung. Wir werden als Leser/Leserin nicht dahin geleitet, dem Erikson unrecht zu geben. Bei Balzac ist das anders. Er lässt den Polyperspektivismus am Ende seiner Erzählung stehen und ist da viel radikaler, moderner, obwohl er vor Keller geschrieben hat. Keller ist ganz treu und brav und kommt zurück zu seinem realistischen Kunstkonzept. Und deswegen wende ich mich dagegen, die Kritzelei als abstrakte Kunst *avant la lettre* zu verstehen. Das kann man machen, wenn man nur auf die Form schaut und sie vergleicht mit den Kunstwerken des zwanzigsten Jahrhunderts, aber das ist eine entkontextualisierte Wahrnehmung. Der Roman selbst kann etwas Derartiges im Paradigma Kunst eben noch nicht denken.

*John M. Krois:* Herr Ingold, kurz etwas zur Metaphernbildung. Ich meinte nicht die begriffliche Metapher, sondern die visuelle, wie zum Beispiel eine blaue Farbe, die kalt erscheint, oder eine Linie, die nervös erscheint.

*André Blum:* Eine kurze Erwähnung aus der Biologie zum Thema Bedeutung und Sinn. Als Francis Crick die Doppelhelix-Struktur der Gene entdeckt hatte, war die Bedeutung mit einem Schlag klar, aber der Sinn verursachte viel Mühe. Wie ist es möglich, fragten sich die Leute, dass aus einem kleinen Teil, aus einem Produkt, ein Ganzes entsteht, ein Produzent, ein Baumeister? Jemand prägte da den Aphorismus, die Gene seien „the web which spins the spider“. In diesem Sinne verstehe ich auch Kellers Kritzelei, als „ein Netz, das eine Spinne webt“.

*Barbara Naumann:* Ja, so ist es.

*Thomas Knoefel:* Eine Bemerkung zum Durchstoßen des Bildes. Man will dahinter kommen, aber der Versuch, die Vorderseite der Leinwand und die Rückseite zugleich zu sehen, funktioniert nicht. Wir sehen entweder das Vorne oder das Hinten, und so ist es ja auch mit den Körpern. Jeder von uns bietet sich als eine Zeichenoberfläche an, und wir nehmen an, dass sich hinter dem anderen kein Alien verbirgt oder kein Verbrecher, aber der Verdacht ist niemals zu entkräften. Wir kommen eben nicht zum Dahinter, und der gewalttätige Akt bleibt frustriert.

*Barbara Naumann:* Auch in der Szene bleibt ganz konkret nichts anderes übrig, als den Raum zu verlassen; eine andere Lösung gibt es nicht.

*Thomas Knoefel:* Ich unterstelle Ihnen nicht, dass Sie ein Alien sind, keine Sorge, ja?

*Barbara Naumann:* Das hatte ich auch nicht so verstanden.