

Eugen Bleuler besucht Gottfried Keller oder
Das Hechtgrau der Maultrommel
Synästhesie im »Landvogt von Greifensee«

I

Im Jahr 1880 stattete der Medizinstudent Eugen Bleuler, später Direktor der berühmten psychiatrischen Universitätsklinik Burghölzli, gemeinsam mit seinem Kommilitonen Karl Lehmann Gottfried Keller einen Besuch ab. Anlass war die Recherche für eine Studie über ein Phänomen, das noch weitgehend unerforscht war, in Wissenschaft und Ästhetik aber bald überaus prominent werden sollte: die Synästhesie oder »Secundärempfindung«, wie Bleuler und Lehmann das nannten. Die beiden Studenten hatten in einer der »Züricher Novellen« eine Stelle gefunden, die sie vermuten ließ, dass Keller Synästhetiker sei. Allerdings erfüllte sich ihre Hoffnung, »in der *belletristischen* Litteratur auf irgendeinen mit Secundärempfindung begabten Dichter zu stoßen«, ¹ nicht wirklich. Bleuler und Lehmann veröffentlichten ihre Ergebnisse 1881 unter dem Titel »Zwangsmässige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen«; über ihren Besuch bei Keller berichten sie darin folgendes:

In einer der »Züricher Novellen«, von Gottfried Keller betitelt: »Der Landvogt von Greifensee«, kommt eine Stelle vor, wo ein Maler einem jungen Mädchen eines seiner Gemälde zeigt und dabei erzählt, wie früh er habe aufstehen müssen, um einen Beleuchtungseffekt am Morgenhimmel zu beobachten, wie er die Nuance auf dem Bilde aber ohne die Hülfe der Maultrommel nicht herausgebracht hätte ... »dann« – fährt der Dichter fort – »setzte er das Instrument an den Mund und entlockte ihm zitternde, kaum gehauchte Tongebilde, die bald zu verklingen drohten, bald zart anschwellend in einander verflossen. Sehen Sie, rief er, dies ist jenes Hechtgrau, das in das matte Kupferroth übergeht etc.«. Wir glaubten da-

¹ Eugen Bleuler / Karl Lehmann, Zwangsmässige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen. Leipzig 1881, S. 65.

rin die Aeusserung einer Secundärempfindung zu sehen; aber wie waren wir überrascht, als Keller, den wir uns deshalb zu besuchen erlaubten, uns versicherte, dergleichen Empfindungen an sich gar nicht zu kennen, sondern diese Stelle nur mit dichterischer Phantasie aus folgendem, einer alten Biographie des Landvogts (von David Hess, pag. 266) entnommenen Passus gebildet zu haben: »Landolt spielte zuweilen auch auf der Maultrommel und behauptete, nicht nur in allen musikalischen Lauten, sondern vorzüglich in den feinen Tonschwingungen dieses Instrumentes eine Verwandtschaft mit den Farbentönen und ihren harmonischen Uebergängen zu ahnen, wodurch ihm die Erfindung angenehmer Abstufungen des Colorits besonders erleichtert werde.« Man wird diese Stelle kaum auf etwas Anderes deuten können als auf Secundärempfindungen, wie es auch Keller gethan hat, ohne diese selbst zu kennen; wir verliessen den freundlichen Dichter mit dem Bedauern, seine schöne Stelle nicht für uns verwerthen zu können, zugleich aber mit Bewunderung für das Divinationstalent des Genies.²

Auch über Keller hinaus war der Versuch der beiden Medizinstudenten, in der Literatur Belegstellen für die »Doppelempfindung« aufzuspüren, nicht von Erfolg gekrönt. Zwar entnahmen die beiden Heinrich von Treitschkes Werk über die »Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert« den Hinweis, dass die Romantiker der Sprache »das Unmögliche« zugemutet und »von klingenden Farben und duftenden Tönen«³ gesungen hätten. Allerdings wurden sie nach eigenem Bekunden bei Eichendorff, Matthiesson und Schlegel nicht fündig, bei Tieck, Brentano und E.T.A. Hoffmann schauten sie offenbar nicht nach, nur bei Heine entdeckten sie »einige allenfalls hierher gehörige Stellen«.⁴

Treitschkes Beobachtung, dass Synästhesien in der romantischen Dichtung gehäuft auftreten, war nicht falsch; vor der Hochkonjunktur

² Ebd., S. 65f. Die im Zitat angegebene Seitenzahl bezieht sich auf David Heß, Salomon Landolt. Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt. Zürich 1820. Die von Bleuler und Lehmann zitierte Stelle findet sich bei Heß allerdings auf S. 260, nicht S. 266.

³ Treitschkes Ausführungen zu den Romantikern sind entschieden kritisch gemeint: »Die Sprache war nunmehr, nach Schillers Worten, durch große Meister so weit gebildet, daß sie für den Schriftsteller dichtete und dachte; das junge Geschlecht muthete ihr das Unmögliche zu, sang von klingenden Farben und duftenden Tönen. [...] So gelangten die Romantiker, während sie beständig von volksthümlicher Dichtung sprachen, zu einer phantastischen und überbildeten Weltanschauung, die nur wenigen Eingeweihten, und auch diesen kaum, verständlich war.« Heinrich von Treitschke, Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert, Bd. 1. Leipzig 1879, S. 206.

⁴ Bleuler / Lehmann, Zwangsmässige Lichtempfindungen (wie Anm. 1), S. 65.

synästhetischer Sinnesverschmelzung im Symbolismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – vor Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Huysmans u.a. – war dies sicherlich die Phase ihrer stärksten Verbreitung in der Literatur.⁵ Dass es sich dabei aber primär um Sprachfiguren, um Sonderfälle von Metaphorik handelt, die sich zwar mit bestimmten Auffassungen von Sinnlichkeit, Wahrnehmung und ästhetischer Wirkung zusammendenken lassen, denen aber beileibe keine psychophysische Disposition des Autors (oder der Autorin) entsprechen muss, wurde den beiden offenbar noch nicht einmal durch das Scheitern ihrer Ambitionen bei Keller bewusst. Bleuler und Lehmann gingen zwanglos davon aus, dass die sprachliche Übertragung charakteristischer Phänomene und Eigenschaften von dem einen auf ein anderes Sinnesgebiet Rückschlüsse auf den Künstler und dessen Wahrnehmungen erlaube – eine Denkweise, die auch der Philologie dieser Zeit nicht fremd war. Allerdings interessierten sich Bleuler und Lehmann ohnehin nicht für Ästhetik oder Poetik, sondern wollten die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Welt auf ein bis dahin weitgehend unbeachtetes psychophysiologisches Phänomen lenken. Ihre Bemühungen richteten sich zunächst darauf, die unterschiedlichen synästhetischen Erscheinungen terminologisch zu erfassen und nach Übertragungsrichtung zu ordnen: Sie sprechen von ›Photismen‹ – ›Schallphotismen‹, ›Lichtphotismen‹, ›Geschmacksphotismen‹ – für Lichterscheinungen, die spontan durch die Reizung der nicht-optischen Sinne erregt werden, von ›Phonismen‹ für durch nicht-akustische Sinnesreizungen erregte Gehörswahrnehmungen. Das Anliegen der beiden bestand darin, die Verbreitung und Vielfalt derartiger Erscheinungen zu erfassen und die bisher vorherrschende Überzeugung vom krankhaften Charakter der Synästhesie zu widerlegen: Sie wiesen nach, dass es sich um ein nicht ganz ungewöhnliches Wahrnehmungsphänomen handelt, das nicht mit psychopathologischen Dispositionen gekoppelt ist. Im Hinblick auf die kausale Erklärung der »Secundärempfindungen« hielten sich die beiden Medizinstudenten allerdings zurück. Ihre Argumentation zielte gegen psychologische Erklärungen durch

⁵ Vgl. Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München 1990.

Empfindungsanalogie oder gewohnheitsmäßige Assoziation – wie sie etwa Wilhelm Wundt vorgeschlagen hatte –;⁶ sie tendierten hingegen zu einer neurophysiologischen Deutung, ohne genauere Auskunft über die beteiligten Nervenprozesse geben zu können.

Die Studie von Bleuler und Lehmann gehört zu den ersten empirisch-wissenschaftlichen Arbeiten über das Phänomen der spontanen Verknüpfung unterschiedlicher Sinnesqualitäten. Sie ist Bestandteil der diskursgeschichtlichen Dynamik, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Synästhesie wissenschaftlich, ästhetisch und literarisch aus der Latenz heraushob und die offenbar auch Gottfried Keller nicht ganz unberührt ließ. Hatte die Sinnesphysiologie in der ersten Jahrhunderthälfte ein Wahrnehmungsmodell entwickelt, das von der Manipulierbarkeit der Nerven und der Sinneserfahrungen ausging und in dessen Rahmen sich die Erregung eines Sinnesorgans durch einen innerkörperlichen Reiz erklären ließ, so wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit gezielt auf die spezifische Fähigkeit der unmittelbaren Reizverschmelzung in unterschiedlichen Sinnen gelenkt. Bereits Anfang der 1870er Jahre hielt etwa Nietzsche die Synästhesie für ein allgemein verbreitetes Phänomen.⁷ In der wissenschaftlichen Erforschung der Doppelempfindungen markiert das Jahr 1873 eine Zäsur, insofern hier die Fallstudie von F[riedrich] A. Nussbaumer publiziert wurde, die erste minutiöse Beschreibung der Sinneserfahrungen eines ausgeprägten Synästhetikers.⁸ Während sich Bleuler und Lehmann wiederholt auf diesen auch in der weiteren Forschung intensiv rezipierten Bericht bezogen, wurde ihnen Gustav Theodor Fechners empirisch-statistische Studie »Ueber den Farbeindruck der Vokale« aus dem Jahr 1876 – ein zweiter wichtiger Impuls

⁶ Wilhelm Wundt, *Physiologische Psychologie*. Leipzig 1874, S. 452.

⁷ Im Jahr 1872 notiert Nietzsche: »Jede Perception erzielt eine vielfache Nachahmung des Reizes, doch mit Übertragung auf verschiedene Gebiete / Reiz empfunden / übertragen auf verwandte Nerven / dort, in Übertragung, wiederholt usw. / Es findet ein Übersetzen des einen Sinneseindrucks in den andern statt: manche sehen etwas oder schmecken etwas bei bestimmten Tönen. Dies ein ganz allgemeines Phänomen.« (Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Abt., Bd. 4: *Nachgelassene Fragmente* Sommer 1872 – Anfang 1873. Berlin 1978, S. 78 (19[227])).

⁸ F.A. Nussbaumer, *Ueber subjective Farbenempfindungen, die durch objective Gehörsempfindungen erzeugt werden*. In: *Wiener medizinische Wochenschrift* 23, 1873, H. 1, S. 4–7; H. 2, S. 28–31; H. 3, S. 52–54.

in der Wissenschaftsgeschichte der Synästhesie – erst kurz vor Drucklegung ihrer eigenen Arbeit bekannt.⁹ In den 1880er Jahren verlor die Synästhesie dann endgültig ihren marginalen diskursiven Status; insbesondere das Farbenhören geriet in den Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit und löste eine erste »Synästhesie-Euphorie«¹⁰ aus.

Mehrfach hat die Forschung zur Kulturgeschichte der Synästhesie auf die eigentümliche Gleichzeitigkeit verwiesen, mit der die Doppelerfahrung in Wissenschaft, Ästhetik, Kunst, und Literatur hervortrat.¹¹ Auch wenn Keller kein symbolistischer Dichter ist, dessen Figuren sich im Rausch der *audition colorée* ergehen, sind doch die psychologischen, sinnesphysiologischen und ästhetischen Diskurse der Zeit nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, muss man nicht das »Divinationstalent des Genies« bemühen, um Kellers Blick für das Farbenhören des Malers zu erklären. Das synästhetische Kunstprogramm, das in der erwähnten Episode im »Landvogt von Greifensee« aufscheint, lässt sich vielmehr am Leitfaden von Kellers Wissen und seinen Lektüren diskursgeschichtlich einholen.

II

Die Linie der neurophysiologischen Thematisierung synästhetischer Phänomene führt zurück zu Jacob Henle, bei dem Keller in seiner Heidelberger Zeit bekanntlich Vorlesungen über Anthropologie hörte,

⁹ Fechner wies in seiner »Vorschule der Ästhetik« auf verschiedene synästhetische Erscheinungen hin: die Verbindung von Tönen oder Klängen und Farben, von Tönen und Formen sowie von Farben und Temperatur- bzw. Druckempfindungen. Vgl. Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik* (1876–77), 2 Bde., 3. Aufl. Leipzig 1925 (Nachdruck Hildesheim / New York 1978), Bd. 1, S. 176f., Bd. 2, S. 315–319 (der letzte Abschnitt unter dem Titel: »Zusatz zu Th. I. S. 176. Ueber den Farbeindruck der Vokale«).

¹⁰ Jörg Jewanski, *Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925–1933*. In: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*. Hg. von Hans Adler und Ulrike Zeuch. Würzburg 2002, S. 239–248, hier S. 239 (bezogen auf die 1920er Jahre). Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Jutta Müller-Tamm, *The Colours of Vowels: Synaesthesia in Physiology and Aesthetics, 1850–1900*. In: *Word & Image* 36, 2020, H. 1, S. 18–26.

¹¹ John Gage, »Synesthesia«. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. Bd. 4. Hg. von Michael Kelly. New York / Oxford 1998, S. 348–351; vgl. Heinz Paetzold, »Synästhesie«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart / Weimar 2003, S. 840–868, hier S. 847f.

die im »Bildungskapitel« des »Grünen Heinrich« verarbeitet sind. »Besonders das Nervensystem«, so schreibt Keller in einem vielzitierten Brief aus dem Jahr 1849, »behandelte Henle so geistreich und tief und anregend, daß die gewonnenen Einsichten die beste Grundlage oder vielmehr Einleitung zu dem philosophischen Treiben abgaben«¹² – wobei sich das »philosophische Treiben« auf die Vorlesungen von Ludwig Feuerbach und Hermann Hettner bezieht. Was die von Keller begeistert aufgenommene Lehre vom Nervensystem betrifft, war Jacob Henle Schüler von Johannes Müller, dem Begründer der Sinnesphysiologie seit den 1820er Jahren, der – so Henle – »dadurch, dass er sich und die Physiologie den Fesseln der Naturphilosophie entwand, eine neue Aera unserer Wissenschaft heraufführte«.¹³

Müller hatte in den 1820er Jahren – nicht allein, aber doch federführend – ein neues Wahrnehmungsmodell entwickelt, das die je besondere Eigenaktivität des einzelnen Sinnesorgans ins Zentrum stellte. Paradigmatischer Ausdruck dieses Umbruchs ist das Gesetz der spezifischen Sinnesenergien, das besagt, dass die Art der Sinnesempfindung nicht von dem Erregungsmittel, der Art des Reizes, sondern allein von Organisation und Funktionsweise des erregten Sinnesorgans abhängt. Das Auge etwa reagiert auf unterschiedliche Reize – Licht, mechanisch oder elektrisch – mit einer Lichtempfindung; Licht und Farbe, so folgerte Müller, sind demnach keine objektiven Qualitäten, sondern die in der physiologischen Disposition begründeten notwendigen Anschauungsformen des Auges selbst. Die Sinneserregung wird ins Gehirn übertragen, und dort – in der Vorstellung – nach außen versetzt. Wir nehmen daher in der Vorstellung die Welt als außerhalb liegend wahr, obwohl wir nur unsere körpereigenen, in dem Fall: die im Auge angesiedelten Nervenreaktionen kennen, die wiederum keinerlei Ähnlichkeit mit den Gegebenheiten der Außenwelt aufweisen.

Müllers Lehre, ausgerichtet auf die Spezifizierung der Sinnesqualitäten, gilt aufgrund der Vereinzelung der Sinne als antisynästhetisch.¹⁴

¹² Keller an Eduard Döbekel am 8. Februar 1849. In: Gottfried Keller. Gesammelte Briefe. 4 Bde. Hg. von Carl Helbig. Bern 1950–1954, Bd. 2, S. 457f.

¹³ Jacob Henle, *Anthropologische Vorträge*. Braunschweig 1876, S. 117.

¹⁴ Vgl. Utz, *Das Auge und das Ohr* (wie Anm. 5), S. 168, S. 198; Gage, »Synesthesia« (wie Anm. 11), S. 348.

Dies ist aber insofern unzutreffend, als die Möglichkeit einer Reizübertragung oder der Miterregung eines Sinnes durch einen anderen keineswegs gelegt wurde. Vielmehr stellte gerade das Modell eines autonomen und aktiven Nervensystems eine Voraussetzung für die gesteigerte Aufmerksamkeit auf synästhetische Erscheinungen dar.¹⁵ Das Müllersche Modell erlaubte es, auch die »Mitempfindung« als subjektive, aus der Erregung anderer Sinnesorgane überspringende Aktivierung eines Sinnesorgans zu erklären. Synästhetische Phänomene erschienen in der Ordnung der Wahrnehmungen als Sonderfall subjektiver, innerkörperlich produzierter Sinneserscheinungen.

Ebendiese Müllersche Wahrnehmungslehre vermittelt Henle in seinen Vorlesungen über Anthropologie. Man kann das in der späteren Publikation, den »Anthropologischen Vorträgen« von 1876, nachlesen, die in diesem Punkt mit Sicherheit dem entsprechen, was Keller bei Henle gehört hat:

Wir haben uns gewöhnt, Farbe, Geschmack u.s.f. als Qualitäten der Dinge zu betrachten; aber alle diese sogenannten Qualitäten sind subjective Wahrnehmungen, Bilder aus dem Kreise oder der Scala, in welchen das Leben der besonderen Sinnesnerven sich bewegt, Reactionen, die zu den äusseren Einflüssen, von welchen sie angeregt werden, in der nämlichen Beziehung stehen, wie der Schmerz zu dem schneidenden Werkzeug.¹⁶

Die Dinge in der Wahrnehmung haben demnach nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Dingen der Außenwelt; sie sind vielmehr bestimmt durch die »Formen des Bewusstseins, zu welchen die Aussenwelt sich nur als anregende Ursache, als Reiz im Sinne der Physiologen verhält«.¹⁷ In Bezug auf das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit lernt Keller bei Henle also den Vorbehalt, der zur Grundlage

¹⁵ »Allerdings kann ein Sinnesnerv, gereizt durch Reflexion unter Mitwirkung des Gehirns, auch wieder andere Empfindungen hervorrufen, wie das Hören gewisser Töne z.B. vom Ritzen in Glas, die Empfindung von Rieseln in den Gefühlsnerven hervorbringt«, heißt es weiter bei Müller. »Eine Einwirkung der Gesichtsnerven auf die anderen Sinnesnerven in den Grenzen, wie überhaupt ein Nerve auf den andern durch Vermittelung des Gehirns einwirken kann, wird Niemand bestreiten können; welche ausgebreitete Affection bringt nicht eine Neuralgie, welche mannigfaltige Störungen der Sinnesorgane ein nervöser Zustand hervor, der in den Unterleibsorganen seine Quelle hat.« (Johannes Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen, Bd. 2. Coblenz 1840, S. 259f.).

¹⁶ Henle, Vorträge (wie Anm. 13), S. 25.

¹⁷ Ebd., S. 27.

der physiologischen Epistemologie des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts gehören sollte: dass die Wahrnehmungswirklichkeit in die Grenzen der subjektiven Empfindungswirklichkeit gebannt ist. Zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung ist ein Bruch anzusetzen und das Nervensystem ist als geschlossenes, in sich differenziertes, nach eigenen Gesetzen wirkendes und mit anderen organischen Systemen interagierendes System aufzufassen. Ebendiese Perspektive teilt sich auch in der Darstellung der anthropologischen Vorlesungen im »Grünen Heinrich« mit, und zwar in beiden Fassungen, in Wendungen wie: »die beiden Systeme des Blutkreislaufes und der Nerven mit dem Gehirne, jedes in sich geschlossen und in sich zurückkehrend, wie die runde Welt, und doch jedes das andere bedingend« oder »die geheimnißvolle Individualität des Nervensystemes [...] ein wahrer Hexenmeister von Proteus, bald Gesicht, bald Gehör, bald Geruch, bald Gefühl, jetzt Bewegung und jetzt Gedanke und Bewußtsein«. ¹⁸ Auch in der zweiten Fassung ist die Rede von dem »Nervensystem«, das »die Kraft« besitze, »sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln«. ¹⁹ Beide Male erscheint das Nervensystem als einerseits in sich differenziertes, sich in spezifische Sinne verwandelndes System, andererseits als geschlossene, über die Unterschiede der spezifischen Sinne hinweg zusammenwirkende Einheit. Doppelempfindungen, Synästhesien, multimodale Sinnesreaktionen sind in diesem System, in diesem »Nervensystem«, jedenfalls denkbar, um nicht zu sagen: naheliegend.

Und tatsächlich gehört zu dem von Henle vermittelten Wissensbestand über das Nervensystem auch die Lehre von den »Nervensympathien«, wie man seinen »Anthropologischen Vorträgen« und ausführlicher seinen »Pathologischen Untersuchungen« von 1840 entnehmen kann, wo verschiedene Fälle der Weiterleitung von Erregungen zwischen spezifisch verschiedenen Sinnesnerven angeführt werden. Henle beschreibt etwa, wie er bei sich einen »dumpfen, subjektiven Ton, der ungefähr dem Knittern einer trocknen Blase gleicht« erzeugen könne, indem er »ganz leise über die Wange hinstreiche längs dem

¹⁸ Gottfried Keller, Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (HKKA). Hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe, Bd. 12: Der grüne Heinrich (1. Fassung). Zürich 2005, S. 242.

¹⁹ Keller, HKKA Bd. 3: Der grüne Heinrich (2. Fassung). Zürich 2006, S. 17.

äussern Rand und der äussern Hälfte der Augenhöhle und auf der zunächst darunter gelegnen Fläche«.²⁰ Henles Beispiele beziehen sich fast alle auf die Übertragung von Haut- bzw. Schmerzempfindungen in Gesichts- oder Gehörsempfindungen; insgesamt behandelt er aber mit einiger Ausführlichkeit den Phänomenbereich, den der Mediziner Alfred Vulpian dann Mitte der 1860er Jahre erstmalig mit dem Begriff »synesthésie«²¹ belegen sollte.

Ein zweites Beispiel, das zugleich die gesteigerte Aufmerksamkeit für synästhetische Phänomene in den 1870er Jahren belegt, sei kurz erwähnt: Moritz Lazarus' Werk über »Das Leben der Seele«, das zuerst in drei Bänden 1855–57, in zweiter, veränderter Auflage dann 1876–1881 erschien. Der mit Keller langjährig befreundete Begründer der Völkerpsychologie schickte diesem Anfang Januar 1878 den eben erschienenen zweiten Band der zweiten Auflage seines psychologischen Werks.²² Das Buch widmet sich dem Verhältnis von »Geist und Sprache«; im Abschnitt über den »Ursprung der Sprache« geht es unter anderem um den psychologischen Prozess der »onomatopoetischen Sprachschöpfung« und die Empfindungsanalogien, die die sprachliche Übertragung von einem Sinnesgebiet auf ein anderes motivieren. Anders als in der ersten Auflage von 1856 geht Lazarus hier sehr viel ausführlicher auf diese Ähnlichkeiten der Sinnesgebiete und die damit verbundene »natürlich hervorbrechende Symbolik«²³ ein. Er führt u.a. das Beispiel eines Freundes an, der von Jugend auf Vokale farbig wahrnimmt und folgert hieraus, »daß in der menschlichen Seele häufig Analogien aufkeimen, deren Wurzeln so tief liegen, daß auch die reichste und feinste Beobachtung des Psychologen sie nicht zu erreichen vermag.«²⁴ In seinem Dankesbrief würdigt Keller Lazarus' »treffliches Werk«, gesteht allerdings, dass ihm »die psychologische

²⁰ Jacob Henle, *Pathologische Untersuchungen*. Berlin 1840, S. 109.

²¹ Alfred Vulpian, *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux faites au Muséum d'histoire naturelle, rédigées par Ernest Brémond*. Paris / London / New York 1866, S. 464.

²² Moritz Lazarus' *Lebenserinnerungen*, bearbeitet von Nahida Ruth Lazarus und Alfred Leicht. Berlin 1906, S. 38 (Abdruck eines Briefes von Keller an Lazarus vom 28. Januar 1878).

²³ Moritz Lazarus, *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, Bd. 2. Berlin 1878, S. 131.

²⁴ Ebd., S. 132.

Schulsprache in den letzten Jahren etwas ungewohnt geworden« sei, so dass er sich »wieder hineinarbeiten« müsse.²⁵

III

Auch im Kontext ästhetischer Überlegungen gewinnt die Synästhesie im letzten Drittel des Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung, was nicht zuletzt mit der steigenden Bedeutung von Sinnesphysiologie und Psychologie in diesem Gebiet zusammenhängt. Mit Blick auf Keller sind hier vor allem Friedrich Theodor und Robert Vischer zu nennen, der erste mit der »Selbstkritik« seiner »Ästhetik« von 1866, der zweite mit seiner Dissertation von 1873, in der er eine synästhetisch fundierte Einfühlungslehre formuliert.

Friedrich Theodor Vischer, von Keller als »der große Repetent deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre«²⁶ gerühmt, setzt in seiner Revision seiner »Ästhetik« die Annahme, dass am Anfang der ästhetischen Theorie die Anschauung, also die Tätigkeit des Subjekts, zu stehen habe.²⁷ Das Schöne, insbesondere das Naturschöne, fasst Vischer als einen Akt der Leihung auf; demnach liegt der ästhetischen Auffassung auch an sich gleichgültiger oder abstrakter Gegenstände ein mit der Anschauung notwendig verbundener Akt der Symbolisierung, das Hineinlegen oder Übertragen von Bedeutung, zugrunde. Die Ästhetik wird, indem sie die Anschauung als Bestandteil der aktivistisch gedeuteten Sinnlichkeit und ausgezeichnete Form der Wahrnehmung ins Zentrum rückt, psychologisch. Vischer weist explizit auf die Dynamik der wissenschaftlichen Erkenntnisse hin, die den Aufbau eines ästhetischen Systems verhindere, weil die »Physik und die Physiologie mit ihren Forschungen über Farben und Töne, Sehen und Hören, die Psychologie mit ihren neuen Standpunkten,

²⁵ Lazarus' Lebenserinnerungen (wie Anm. 22), S. 38. Gemeint ist hier das Gesamtwerk des Freundes.

²⁶ Gottfried Keller, Zu Friedrich Theodor Vischers achtzigstem Geburtstag. In: HKKA Bd. 15: Aufsätze. Zürich 2012, S. 331–334, hier S. 334.

²⁷ Vgl. Friedrich Theodor Vischer, Kritik meiner Ästhetik. In: Ders.: Kritische Gänge, Neue Folge, Bd. 2, H. 5. Stuttgart 1873, S. 1–156, hier S. 24.

Beobachtungen und Inductionen« permanent »neue Gesichtspunkte« bringe.²⁸

Die psychologische Fundierung hat Vischers Sohn Robert unter Rückgriff auf die Schriften seines Vaters in seiner Dissertation »Ueber das optische Formgefühl« von 1873 weiter ausgebaut und damit die bald dominierende Einfühlungslehre mitbegründet und entscheidend geprägt.

Unter »Einfühlung« versteht Vischer »ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiemit auch der Seele in die Objektsform«²⁹, ein Vorgang, der auch in alltäglichen Wahrnehmungsprozessen stattfindet. Im Sinne der vorausgesetzten Einheit von Leiblichkeit und Wahrnehmung kennzeichnet Vischer – Gustav Adolf Lindners »Lehrbuch der empirischen Psychologie« folgend – das Tasten als »derberes Schauen in die unmittelbare Nähe«, des Sehens als »feineres Tasten in die Ferne«.³⁰ Aber auch darüber hinaus wird die Wahrnehmungstätigkeit multisensoriell gedacht und die ästhetische Anschauung mit synästhetischen Empfindungen in Verbindung gebracht:

Wir können häufig die merkwürdige Beobachtung an uns machen, dass eine Gesichtserregung in einer ganz anderen Provinz unseres Körpers, in einer ganz anderen Sinnessphäre verspürt wird. Wenn ich über eine heisse, von der Sonne grell beleuchtete Strasse gehe und setze eine dunkelblaue Brille auf, so bekomme ich immer zugleich für einen Moment den Eindruck, als werde mir die Haut abgekühlt. Andererseits spricht man nur deshalb von »schreienden« Farben, weil durch grellen Schimmer in der That widerliche Reize in den Gehörsnerven entstehen. In niedrigen Stuben bekommt unser ganzer Körper eine Empfindung von Last und Druck. [...] Ebenso können Denkreize sensitive, wie motorische Reize in den niederen Organen erzeugen und umgekehrt. [...] Es handelt sich überhaupt um den ganzen Körper; der ganze Leibmensch wird ergriffen.³¹

Man kann davon ausgehen, dass Keller Robert Vischers Dissertation kannte – jedenfalls äußert er sich in einem Brief an den Vater über die

²⁸ Vischer, Kritik meiner Ästhetik (Fortsetzung und Schluss). In: Ders.: Kritische Gänge, Neue Folge, Bd. 2, H. 6. Stuttgart 1873, S. 1–132, hier S. 129.

²⁹ Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig 1873, S. VII.

³⁰ Ebd., S. 3.

³¹ Ebd., S. 10f.

Schriften des Sohnes in einer Weise, die dies nahelegt.³² Aber auch unabhängig von Kellers konkreter Kenntnis der Schrift Robert Vischers zeigt sich an diesem wie an den anderen genannten Beispielen, dass – bevor die Synästhesie wissenschaftlich, literarisch oder künstlerisch eine prominente Rolle spielt – Übertragungsvorgänge zwischen den Sinnen und multisensorielle Reaktionen zunehmend thematisiert werden. Die Synästhesie drängt gewissermaßen an die Oberfläche im Zusammenhang mit einem auf die Eigenaktivität der Sinne und die Geschlossenheit des Nervensystems ausgerichteten Modell der Psychophysiologie sowie einer darauf aufbauenden Ästhetik.

In einer durchaus an Robert Vischer erinnernden Weise hat auch Keller die ästhetische Rezeption als aktive, Sinnesgrenzen überschreitende, körperlich ergreifende Erfahrung dargestellt. So schreibt er etwa in einem Brief vom 13. August 1878 an Theodor Storm, er freue sich außergewöhnlich auf dessen neuen Verse und werde »dieselben mit horchenden Augen besehen und sehenden Ohren behorchen.«³³ Die synästhetische Formulierung, mit der Keller dem Kollegen die intensive Lektüre von dessen neuem Gedichtband in Aussicht stellt, enthält eine biblische Anspielung, die auf die Frage nach der Möglichkeit von Verstehen überhaupt verweist. In Matthäus 13 erklärt Jesus seinen Jüngern, warum er in Gleichnissen spricht:

Ihr ist es gegeben, daß ihr das Geheimnis des Himmelreichs verstehtet; diesen aber ist es nicht gegeben. Denn wer da hat, dem wird gegeben, daß er die Fülle habe; wer aber nicht hat, von dem wird auch das genommen was er hat. Darum rede ich zu ihnen durch Gleichnisse. *Denn mit sehenden Augen sehen sie nicht, und mit hörenden Ohren hören sie nicht; denn sie verstehen es nicht.*³⁴

³² »Heute bin ich zur endlichen Fortsetzung [des angefangenen Briefes, JMT] aufgestachelt worden durch den frischen Fleiß u muntern Styl Ihres Sohnes, von dem mir wieder eine Arbeit in die Hände kam«, schrieb Keller am 29. Juni 1875 an Friedrich Theodor Vischer (in: Gottfried Keller, Gesammelte Briefe, Bd. 3.1. Hg. von Carl Helbling. Bern 1952, S. 137f.). Er kannte also mehr als eine Arbeit Roberts – der bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht allzuviel publiziert hatte –; und man darf annehmen, dass die vielbeachtete, für die Einfühlungslehre epochemachende und bis heute mit Abstand bekannteste Schrift Robert Vischers, seine Dissertation »Ueber das optische Formgefühl«, zu diesen zählte.

³³ Theodor Storm – Gottfried Keller, Briefwechsel. Kritische Ausgabe. In Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage. Berlin 1992, S. 33.

³⁴ Matthäus 13 (Hervorhebung JMT).

Der biblische Intertext macht deutlich, dass Keller hier wie nebenbei eine hermeneutische Grundfrage berührt: Die synästhetische Wahrnehmung erscheint gewissermaßen als Voraussetzung einer sinner-schließenden Lektüre. Die Verknüpfung unterschiedlicher Sinnesmo-dalitäten signalisiert nicht nur maximale Aufmerksamkeit, sondern steht auch für ein sinnliches, die Wahrnehmungsorgane übergreifendes Involviertsein. Die adäquate Rezeptionshaltung, die ein Verständnis der Gedichte ermöglicht, geht demnach aus einer Aktivierung der ganzheitlich aufgefassten Sinnlichkeit hervor. – Mit einer vergleichba-ren Wendung hatte Keller bereits in einem 1855 erschienenen Aufsatz über »Das goldene Grün bei Goethe und Schiller« die Poesie als »Male-rei, welche durch das Gehör gesehen werden muß«,³⁵ bezeichnet. Die synästhetische Formulierung weist hier die gesprochene Sprache als die erste, sinnliche Wirklichkeit der Dichtung aus; die Übertragung zwischen Sinnesgebieten und Wirklichkeitsbereichen erscheint so als das zentrale Verfahren poetischer Bedeutungsproduktion.³⁶

IV

Beansprucht Keller in diesen Beispielen die Synästhesie zur Charakte-risierung der Rezeption (von Gedichten), so tut er dies in der bei Bleu-ler und Lehmann angeführten Stelle aus den »Züricher Novellen« mit Blick auf die Kunstproduktion. Kehren wir also zurück zum »Landvogt von Greifensee«.

Vorauszuschicken ist, dass es sich hierbei um die dritte der »Züri-cher Novellen« handelt, in der Keller die historische Gestalt des Salo-mon Landolt (1741–1818) von ihrer privaten Seite her literarisiert: Er-zählt werden fünf gescheiterte Liebesgeschichten des unverheirateten

³⁵ Gottfried Keller, Das goldene Grün bei Goethe und Schiller. In: HKKA Bd. 15, S. 132–135, hier S. 135.

³⁶ Vgl. Jutta Müller-Tamm, Das goldene Grün. Gottfried Kellers Poetik der Farbe. In: Far-ben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Hg. von Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner und Oliver Jehle. Regensburg 2011, S. 173–182; für eine »chromatische« Lektüre von Kellers eigener Prosa vgl. den Aufsatz von Cornelia Zumbusch, Grauer Grund. Keller, Goethe und der Glanz der Prosa. In: Die Farben der Prosa. Hg. von Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i.Br. 2016, S. 79–98.

Landolt, der – so die Rahmenkonstruktion der »Landvogt«-Novelle – seine verflochtenen Liebschaften zu einem Fest versammelt und zuvor seiner alten Haushälterin die Romanzen beichtet. Die Stelle, die Bleuler und Lehmann zum Besuch bei Keller veranlasste, entstammt der Erzählung der vorletzten Liebschaft mit einer Frau namens Barbara, auch »Grasmücke« genannt, die von Landolt Unterricht im Zeichnen erhält. Barbara vertreibt sich die Zeit, indem sie »eine Menge Bildnisse [...] anfertigte, an denen nur das Gesicht und die Hände gemalt waren, alles Uebrige aber aus künstlich zugeschnittenen und zusammengesetzten Zeugflickchen von Seide oder Wolle oder anderen natürlichen Stoffen bestand«.³⁷ Die zarte Annäherung von Lehrer und Schülerin endet jedoch abrupt, als Barbara erstmals Landolt in seinem Atelier besucht und von dessen synästhetisch hergestellten Landschaften – sie zeugen, so heißt es, von »einer außerordentlichen Höhe der Selbständigkeit, des ursprünglichen Gedankenreichtums und des unmittelbaren eigenen Verständnisses der Natur«³⁸ – derart überwältigt ist, dass sie verängstigt das Weite sucht. Auf das Angebot von Barbara, beide sollten für die Harmonie der zukünftigen Ehe ihre Malerei aufgeben, geht Landolt nicht ein, insofern er erkennt, »daß hier im Gewande unschuldiger Beschränktheit eine Form der Unbescheidenheit auftrate, die den Hausfrieden keineswegs verbürge«.³⁹ Ende der Liebe.

Im Zentrum der Liebesgeschichte zwischen Landolt und Barbara steht die Gegenüberstellung zweier Formen von künstlerischer Betätigung. Diese Passage enthält – das ist unschwer zu erkennen – eine Ästhetik *en miniature*, in der sehr beiläufig die Frage nach dem Verhältnis von Materialität, Wirklichkeit, Wahrnehmung und ästhetischem Schein verhandelt wird. Die Rahmenerzählung des Novellenzyklus stellt das Motiv der synästhetischen Kunstproduktion darüber hinaus in Zusammenhang mit der Originalitätsthematik, denn die eingelegten Novellen – und so auch die Geschichte des Salomon Landolt – sind Teil eines Erziehungsprogramms, das den leicht zu kränkenden, aber

³⁷ Gottfried Keller, Der Landvogt von Greifensee. In: HKKA Bd. 6: Züricher Novellen. Zürich 1999, S. 145–257, hier S. 207.

³⁸ Ebd., S. 211.

³⁹ Ebd., S. 215.

schwer zu belehrenden jungen »Herrn Jacques« von seiner Anmaßung, ein künstlerisches Originalgenie werden zu wollen, heilen soll.

Die Konfrontation der unvereinbaren Kunstauffassungen und -praxen von Barbara und Landolt beinhaltet zunächst eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Materialität von Kunst. Barbaras Art der Mischung von malerischer und stofflich-realer Repräsentation erzeugt das, was Friedrich Theodor Vischer in seiner »Ästhetik« als »gemeinen Schein«⁴⁰ abqualifiziert hatte:

Ein solcher gemeiner Schein entsteht aber, wenn eine Kunstform, die in einem bestimmten sinnlichen Materiale thätig und an dessen Ausschließlichkeit gebunden ist, mit der Wirkung dieses Materials die Wirkung eines wesentlich andern verbinden will, indem sie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Isolirung der Erscheinungsseiten, durch die Theilung der Arbeit erreicht wird.⁴¹

Der Maler muss sich – so Vischer und mit ihm implizit der Erzähler in Kellers Novelle – »der materiellen Darstellung ent schlagen«,⁴² vom »Stoffartigen im Gegenstande«⁴³ abstrahieren, um den »vollständigen Scheine des Daseins«⁴⁴ im Bild zu erreichen. Eine Kunstform, wie die »Grasmücke« sie praktiziert, würde Vischer dem »Spieltrieb«⁴⁵ zurechnen, den er – in erklärter Absetzung vom Kant-Schillerschen Begriff – als kulturgeschichtlich primitiven oder kindlichen Impuls charakterisiert; und auch der Erzähler im »Landvogt von Greifensee« gibt mit freundlicher Ironie zu verstehen, dass es sich hier um die bescheidene Kunstübung eines unschuldigen und beschränkten Gemüts handelt.⁴⁶

⁴⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 3.2.2. Stuttgart 1853, S. 378 (§ 608). Der Grund für die Abwehr liegt Vischer zufolge »zunächst schon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die *Lebendigkeit* der Natur soll nur in einem *reinen*, nicht in einem gemein täuschenden Scheine nachgeahmt werden [...].« Als Negativbeispiel dient ihm hier die Wachspuppe.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vischer, *Aesthetik*, Bd. 3.2.3. Stuttgart 1854, S. 509 (§ 649).

⁴³ Vischer, *Aesthetik*, Bd. 1. Reutlingen u.a. 1846, S. 147 (§ 54).

⁴⁴ Vischer, *Aesthetik*, Bd. 3.2.3 (wie Anm. 42). S. 511 (§ 649).

⁴⁵ Der Spieltrieb unterscheidet sich vom Kunsttrieb dadurch, dass – wie Vischer sagt – »der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein [...] ist«. (Vischer, *Aesthetik*, Bd. 3.1, Reutlingen, Leipzig 1831, S. 90 [§ 51]).

⁴⁶ Von den Stücken des »bescheidenen Museums« (S. 209) der Grasmücke ist vorrangig in Diminutivform die Rede (vgl. Keller, *Landvogt* [wie Anm. 37], S. 207–209).

Über die Stufe einer solchen spielerisch-kindlichen Praxis hat sich Landolt – allerdings ohne auf dem höchsten Punkt angekommen zu sein – weit erhoben. Seine Malerei beruht auf wiederholter, umfassender Naturanschauung und der subjektiven Erzeugung einer ganzheitlichen Bildvorstellung, bei der unterschiedliche Sinne involviert sind.

Entsprechend wird hier eine avancierte Produktionsästhetik formuliert: Die Kunst Landolts erschöpft sich nicht in der Gegenstandsorientierung, setzt nicht nur *Sehen* voraus, sondern umfassende sinnliche *Erfahrung* des ganzen Menschen in der Natur und vor allem die subjektiv-sinnliche Aneignung und Verwandlung des Erfahrenen mit dem Ziel künstlerischer Wahrheit: »Vor einem Flußbilde, auf welchem der Kampf des ersten Frührotes mit dem Scheine des untergehenden Mondes vor sich ging, erzählte Landolt, wie früh er eines Tages habe aufstehen müssen, um diesen Effekt zu belauschen, wie er denselben aber doch ohne Hilfe der Maultrommel nicht herausgebracht hätte. Lachend erklärte er die Wirkung solcher Musik, wenn es sich um die Mischung delikater Farbentöne handelt« – er greift zum Instrument und erzeugt musikalisch »jenes Hechtgrau, das in das matte Kupferrot übergeht«, von dem oben schon die Rede war.⁴⁷

Die synästhetische Produktionsästhetik, wie Keller sie Landolt in den Mund legt, ist zwar tatsächlich, wie Bleuler und Lehmann kolportieren, durch David Heß' Bericht über den historischen Landolt angeregt. Anders als die beiden Medizinstudenten meinen, deckt sich Kellers literarische Verarbeitung jedoch *nicht* mit der biographischen Vorlage: Der historische Landolt, wie David Heß ihn porträtiert, stellt nämlich mithilfe seiner Maultrommel eine Verwandtschaft der »musikalischen Laute« mit »den Farbtönen und ihren harmonischen Uebergängen« fest, er bezieht sich also in einer für das 18. Jahrhundert charakteristischen Weise auf physikalische Analogien von Farbe und Ton. Ausgehend von der Annahme einer rationalen und harmonischen Ordnung im Kosmos wurden derartige Spekulationen zum Zusammenhang von Farbe und Ton im 18. Jahrhundert vielfach angestellt und führten beispielsweise zu solchen Konstruktionen wie dem be-

⁴⁷ Ebd., S. 213.

rühmt-berühmten Farbenklavier von Louis Bertrand Castel.⁴⁸ – *Kellers* Landolt hingegen ist ein Synästhetiker, in seinem Fall geht es nicht um die Physik der Farb-Ton-Beziehungen, sondern um Psychophysiologie, um den subjektiven Zusammenhang der Sinne und den Wert synästhetischer Empfindungen im künstlerischen Produktionsprozess. Kellers Landolt beschreibt die bewusste und willentliche Aktivierung der subjektiven Sinnlichkeit, die unabhängig von dem zugleich als wesentlich vorausgesetzten Studium der Natur existiert. Die Wahrnehmungstätigkeit gewinnt also, indem sie subjektiv-synästhetisch wird, ein Eigenleben und ebendiese Aktivität der Sinne erscheint hier als Voraussetzung ästhetischer Ganzheit und künstlerischen Gelingens.

Angeichts der – auch in der Forschung immer wieder hervorgehobenen – uneinheitlichen Anlage und Rätselhaftigkeit des Novellenzyklus stellt sich allerdings die Frage, welcher Stellenwert dieser Passage im Gesamtzusammenhang zukommt. Die Rahmenhandlung des Zyklus weist die eingelegten Novellen als Bestandteil eines Erziehungsprogramms aus, das der Pate seinem an Originalitätssucht und pseudo-künstlerischer Überheblichkeit leidenden Neffen Jacques angedeihen lässt. Die ersten beiden Erzählungen – in »Hadlaub« wird ein Vorbild statuiert, »Der Narr auf Manegg« arbeitet mit Abschreckung – erzielen nicht ganz die gewünschte Wirkung. Die Geschichte des Landvogts hat im Unterschied dazu einen deutlicheren Effekt – wenn auch nicht wirklichen Erfolg, denn Jacques wird zwar von seinen unproduktiven Dichterambitionen und seinem Originalitätsstreben geheilt, bleibt aber derselbe Kleingeist und Krämer, der er zu Beginn schon war. Dabei kann der unverheiratete Landolt, der zwar eine verdienstvolle und geachtete öffentliche Person, im Privaten jedoch mehr oder weniger gescheitert ist, nicht als geradlinige Vorbildfigur gelten, vielmehr ist er ebenso ambivalent wie der Zyklus insgesamt, der unentscheidbar zwischen versöhnlicher Resignation und deren ironischer Aufhebung schwankt.

Dennoch hat die synästhetische Produktionsweise Landolts auch über die Konfrontation mit der naiv-unzulänglichen Kunstübung Bar-

⁴⁸ Corina Caduff, *Fantom Farbenklavier. Das Farbe-Ton-Verhältnis im 18. Jahrhundert oder Vom Einspruch gegen das *clavecin oculaire* und seinen ästhetischen Folgen*. In: *ZfdPh* 121, 2002, S. 481–509.

baras hinaus Bestand. Als ein auf hohem Niveau arbeitender Dilettant ist Landolt nämlich das genaue Gegenbild zum jungen »Herrn Jacques« der Rahmenerzählung. Letzterer übernimmt nur den Habitus und das eingebilddete Selbstverständnis des Künstlers: Er imaginiert sich eine Studierstube und besucht die »romantische Wildnis«, die »von den zürcherischen Genies, Philosophen und Dichtern«⁴⁹ begangen worden war; er will »[d]er neue Ovid«⁵⁰ sein, schafft es aber nicht, auch nur eine Zeile – außer der Überschrift auf ein weiß bleibendes Heft – zu Papier zu bringen. Landolt hingegen beansprucht nie, professioneller Künstler zu sein, erfüllt aber die Dimensionen der Kunst nach ihrer objektiven und subjektiven Seite hin:

Obgleich er eine entschiedene und energische Künstlerader besaß, hatte er den Stempel des abgeschlossenen, fertigen Künstlers nie erreicht, weil ihm das Leben dazu nicht Zeit ließ und er in bescheidener Sorglosigkeit überdies den Anspruch nicht erhob. Allein als Dilettant stand er auf einer außerordentlichen Höhe der Selbständigkeit, des ursprünglichen Gedankenreichtums und des unmittelbaren eigenen Verständnisses der Natur. Und mit dieser Art und Weise verband sich ein keckes, frisches Hervorbringen, das vom Feuer eines immerwährenden *con amore* im eigentlichen Sinne beseelt war.⁵¹

Als Künstler – und zwar gerade als einer, der keinen Anspruch auf professionelle Geltung erhebt – stellt er also durchaus ein positives Exempel und Gegenbild zum jungen Möchtegernkünstler dar. Allerdings bleibt es offen, ob nicht der erzieherische Haupteffekt dieser Geschichte auf den Umstand zurückgeht, dass der Rahmenfiktion nach die Landolt-Geschichte gar nicht *erzählt* wird, sondern dem jungen Jacques zum *Abschreiben* übergeben wird. Erst der Akt des Kopierens, der lang dauernde, »mit großer Sorgfalt und Reinlichkeit«⁵² durchgeführte handschriftliche Nachvollzug zeitigt hier den pädagogischen Erfolg, der offenbar weniger mit Einsicht als mit der Vermeidung von Anstrengung zu tun hat.⁵³

⁴⁹ Keller, Landvogt (wie Anm. 37), S. 10.

⁵⁰ Ebd., S. 8.

⁵¹ Ebd., S. 211.

⁵² Ebd., S. 144.

⁵³ »Ueber dem sorgfältigen Abschreiben vorstehender Geschichte des Landvogts von Greifensee waren dem Herrn Jacques die letzten Mücken aus dem jungen Gehirn entflohen, da er

Das Farbenhören Landolts wird, so kann man resümieren, in einer psychologischen, sozialen und ästhetischen Konstellation vorgeführt, die nicht nur Jacques, sondern auch die Leser überzeugen soll. Das Malen nach der Maultrommel bringt eine Reihe von mit großer Anteilnahme und Sympathie beschriebener Werke hervor, ein Œuvre mit hohem Wiedererkennungswert, das »wie *ein* einziges, aber vom Hauche des Lebens zitterndes und bewegtes Wesen«⁵⁴ erscheint. Der Pate – er ist laut Rahmenerzählung Urheber des Manuskripts – bestätigt die synästhetische Produktionsweise Landolts nicht zuletzt dadurch, dass er dessen Werk mit einer die Sinne verschmelzenden Metaphorik beschreibt:

Seine [Landolts] Malkapelle, wie er sie nannte, bot [...] einen ungewöhnlich reichhaltigen Anblick an den Wänden und auf den Staffeleien, und so mannigfaltig die Schildereien waren, die sich dem Auge darboten, so leuchtete doch aus allen derselbe kühne und zugleich still harmonische Geist. Der unablässige Wandel, das Aufglimmen und Verlöschen, Wiederhallen und Verklingen der innerlich ruhigen Natur schienen nur die wechselnden Akkorde desselben Tonstückes zu sein.⁵⁵

Die prononcierte Gegenüberstellung der unvereinbaren Kunstpraxen Barbaras und Landolts verdeutlicht, dass es im Kunstschaffen nicht um äußere Nachahmung oder Reproduktion geht, sondern um Empfindungsanalogien und leib-seelische Resonanzen. Während die schlichte kindliche Kunstpraxis Barbaras am Material und an der stofflichen Identität von Bild und Abbild, von Zeichen und Bezeichnetem hängt, beruht die gereifte Kunstpraxis Landolts auf dem Bewusstsein

sich deutlich überzeugete, was alles für schwieriger Spuk dazu gehöre, um einen originellen Kauz notdürftig zusammenzuflicken. Er verzweifelte daran, so viele, ihm zum Teil widerwärtige Dinge, wie zum Beispiel fünf Körbe, einzufangen, und verzichtete freiwillig und endgültig darauf, ein Originalgenie zu werden, so daß der Herr Pate seinen Part der Erziehungsarbeit als durchgeführt ansehen konnte.« (ebd., S. 248). Wie Irmela Krüger-Fürhoff u.a. an Kellers Novelle »Die mißbrauchten Liebesbriefe« nachgewiesen hat, ist das Kopieren von Texten »keine unverfänglich-neutrale Aktivität, sondern besitzt ein mitunter schwer kalkulierbares erotisches, erzieherisches und emanzipatorisches Potential.« (Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Ab/Schreiben. Handschrift zwischen Liebesdienst und Dienstbarkeit in Goethes Wahlverwandtschaften, Eliots Middlemarch und Kellers Die mißbrauchten Liebesbriefe*. In: *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Hg. von Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert und Klaus Ulrich Werner. Paderborn 2018, S. 219–239, hier S. 238.)

⁵⁴ Keller, Landvogt (wie Anm. 37), S. 211f.

⁵⁵ Ebd., S. 211.

vom eigengesetzlichen Scheincharakter des Kunstwerks, und das heißt: auf intensiver Naturerfahrung *und* der Aktivierung subjektiver Sinnlichkeit. Dass das Nervensystem ein Eigenleben hat, war eine Lektion der Sinnesphysiologie, die Keller früh schon gelernt hatte. Im »Landvogt von Greifensee« verdichtet sich diese Lektion zum Moment einer synästhetischen Produktionsästhetik. Das ist zwar, anders als Bleuler und Lehmann meinten, nicht gerade divinatorisch, aber doch – zehn, fünfzehn Jahre, bevor die *audition colorée* in aller Munde und die Synästhesie ein wissenschaftliches Modethema war – durchaus bemerkenswert.