

Aglaiia Kister

# Scham als Triebkraft der Literatur

Zum poetischen Potenzial psychodynamischer Prozesse  
in *Kleider machen Leute*

## 1 Einleitung

„Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen“ (VII, 13), lautet das barocke Epigramm, das Gottfried Kellers *Sinngedicht* einleitet. Scham, Erröten und Verlegenheit begegnen auch in weiteren seiner Werke an prominenter Stelle, was Walter Benjamin zu der Überzeugung bewogen hat, die Scham sei „Kellers leidenschaftlichster Affekt“ (1977, 287).<sup>1</sup> Die folgende Lektüre von *Kleider machen Leute* soll einen neuen Blick auf ein altbekanntes Werk eröffnen, indem sie die eminente Rolle herausarbeitet, welche die Scham sowohl für die Handlung als auch für die Darstellungsverfahren des Textes spielt. Wie es zu zeigen gilt, bildet der peinigende Affekt das geheime Zentrum der Novelle, aus dem allererst jene Verkleidungswünsche und Maskenspiele erwachsen, von denen die Geschichte um den Schneider Wenzel Strapinski erzählt. Gerade die hemmende, passivierende Scham wird zur handlungsantreibenden Kraft, die das Geschehen in Gang setzt. Zahlreiche der zentralen Themen und Tropen des Textes – etwa die rhetorische Figur der Ironie, die auf Visualität zielende Schreibweise, die theateranalogen Strukturen, die Kleidermotivik und die Diskrepanz zwischen Schein und Sein – erweisen sich bei genauerer Hinsicht als eng verwoben mit der Scham. Indem Kellers Novelle subtil, nuanciert und feinfühlig den Zusammenhang zwischen Scham und narzisstischen Konflikten darstellt, generiert sie ein psychodynamisches Wissen, das erst rund ein Jahrhundert später theoretisiert wird.

Während der erste Teil des Artikels die Bedeutung des Affekts für die Handlungsentwicklung und die Motivstruktur aufzeigt, untersucht der zweite Teil die Frage, ob womöglich nicht nur von einer Scham des Protagonisten, sondern auch von einer Scham des Textes gesprochen werden kann. Wie Wenzel Strapinski – so die These – wird auch der Text selbstreflexiv und beginnt, schamhaft über seine eigenen Fehler und Unzulänglichkeiten nachzudenken. Das Verhüllungsbegehren des Schneiders, der seine Armut unter aristokratischen Kleidern zu verbergen sucht, gleicht dem intertextuellen Verfahren der Novelle, die ihre Figuren

---

1 Zur Scham bei Keller vgl. auch Bird (2008) und Lehmann (2012), 343–355.

immer wieder in edle Stoffe der Weltliteratur kleidet, zugleich jedoch schamvoll die Differenz zwischen den zitierten Werken Homers oder William Shakespeares und der eigenen trivialliterarisch geprägten Epoche betont.

Scham enthüllt sich in der Novelle als ein gleichermaßen soziologisch wie poetologisch signifikanter Affekt: Während sich die Scham des Protagonisten auf seine gesellschaftliche Herkunft richtet, erwächst die textuelle Scham aus dem peinigenden Gefühl, einer Zeit der Spätgeborenen zu entstammen. Das Phänomen einer Epigonalitätsscham, das die Analyse herausarbeiten soll, könnte auch auf die intertextuelle Praxis anderer Autor:innen des neunzehnten Jahrhunderts – etwa Adalbert Stifters – fruchtbare Perspektiven eröffnen.

## 2 Die Scham als handlungsantreibende Kraft

Bereits der Titel *Kleider machen Leute* benennt mit den Kleidern ein Zentralmotiv der Novelle, das zugleich aufs Engste mit dem Schamaffekt verwoben ist. Wie die von dem indogermanischen Verb \*kem (bedecken, verhüllen) abgeleitete Scham wortgeschichtlich und phänomenologisch untrennbar an die Verhüllung geknüpft ist,<sup>2</sup> so dienen auch Textilien der Verbergung bestimmter Körperteile – dass Scham neben Schmuck und Schutz ein Grundmotiv der menschlichen Bekleidung darstellt, gilt spätestens seit John Carl Flugels wirkmächtiger *Psychology of Clothes* (1930) als Forschungskonsens (Widdig 1994, 110). Die titelgebende Sentenz, die dem äußeren Anschein und Aussehen eine entscheidende Bedeutung zuspricht, verweist überdies auf den Bereich des Bildlich-Visuellen, der in der Novelle eine wichtige Rolle spielt. Immer wieder erzählt der Text von Blicken, deren Spektrum sich zwischen der neugierig-sensationsfreudigen Schaulust der Goldacher über das heimlich prüfende Beobachten Melchior Böhnis bis hin zu dem beschämenden „Tribunal der Blicke“ (Benthien 2011) nach den entlarvenden „Schaustellungen“ (V, 39) und dem „Schautanz“ (V, 41) der Seldwyler aufspannt. Die Faszination der Bürger für den vermeintlichen Grafen entzündet sich nicht an den verbalen Ausdrucksfähigkeiten

---

2 Einen wichtigen Ausgangspunkt der folgenden Analyse bildet Lehmann (1991), der das ästhetische Potenzial der Scham herausarbeitet. Ihm zufolge artikuliert der maskierungsfreudige Affekt das für Kunst konstitutive „Spiel von Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verärselung und Offenbarung“ und bildet damit den „affektive[n] Kern aller Ästhetisierung“ (Lehmann 1991, 824). Dass Scham eine der „stärksten Antriebskräfte[ ]“ der Literatur ist und Dichtung Archive für Gefühle bildet, zeigt Greiner (2014, 22). Zur poetischen Kraft der Scham vgl. auch Benthien (2011), Komorowska (2017), Bright (2018) und Geisenhanslücke (2019). Zur Scham als Ursprung von Textilien und Wortgeweben vgl. Kläui (2006, 61).

Strapinskis – der im Gegenteil stets als schweigsam, wortkarg und still beschrieben wird<sup>3</sup> –, sondern an seinem aristokratischen Erscheinungsbild. Es ist insbesondere der „dunkelgraue[ ] Radmantel“, der seinem Träger „ein edles und romantisches Aussehen“ (V, 11) verleiht. Wiederholt nähert sich das Erzählen der Raumkunst der Malerei an und unterbricht das Geschehen zugunsten der Evozierung opulenter, farbenprächtiger Bilder (Wagner-Egelhaaf 1997, 409). Nachdem Wenzel Nettchen zu einem Kuss verführt hat – bezeichnenderweise nicht mit Worten, sondern gänzlich stumm und allein durch sein imposantes Äußeres –, folgt eine Beschreibung, die dem verbalen Äquivalent eines Gemäldes gleicht:

Er bedeckte ihre glühenden Wangen mit seinen fein duftenden dunklen Locken und sein Mantel umschlug die schlanke, stolze, schneeweiße Gestalt des Mädchens wie mit schwarzen Adelsflügeln; es war ein wahrhaft schönes Bild, das seine Berechtigung ganz allein in sich selbst zu tragen schien. (V, 36)

War Wenzel anfangs unfreiwillig in die Rolle des geheimnisvollen Grafen geraten, bewegt ihn die Liebe zu Nettchen schließlich dazu, tatkräftig an der Illusion mitzuwirken. Tiefeingewurzelte Scham über seine soziale Herkunft, das schmerzliche Gefühl, in seiner wirklichen Gestalt nicht liebenswert zu sein, und die Angst, Nettchens Zuneigung zu verlieren, motivieren seine Maskierung als Adliger. Der Prozess, in dem er seine wahre, wenig glanzvolle Identität als arbeitsloser Schneider aufgibt und sich stattdessen den Wunschfantasien der Goldacher anpasst, wird abermals in plastischer Bildlichkeit beschrieben:

Mit jedem Tage wandelte er sich, gleich einem Regenbogen, der zusehends bunter wird an der vorbrechenden Sonne. Er lernte in Stunden, in Augenblicken, was andere nicht in Jahren, da es in ihm gesteckt hatte, wie das Farbenwesen im Regentropfen. Er beachtete wohl die Sitten seiner Gastfreunde und bildete sie während des Beobachtens zu einem Neuen und Fremdartigen um; besonders suchte er abzulauschen, was sie sich eigentlich unter ihm dächten und was für ein Bild sie sich von ihm gemacht. Dies Bild arbeitete er weiter aus nach seinem eigenen Geschmacke, zur vergnüglichen Unterhaltung der einen, welche gern etwas Neues sehen wollten, und zur Bewunderung der anderen, besonders der Frauen, welche nach erbaulicher Anregung dürsteten. (V, 33)

Mit dem Bild, dem Blick und der Schaulust gravitiert die Erzählung um visuelle Elemente, die für das Entstehen von Scham bedeutsam sind: Während Schuld oftmals an den Bereich des Auditiven geknüpft erscheint – was etwa die Rede von der „Stimme des Gewissens“ bezeugt –, hängt Scham „eng mit der Dimension der Visualität zusammen“ (Benthien 2011, 10). Der Blick des Anderen und das Gefühl, in einer das eigene Selbstbild kränkenden Situation *gesehen* zu werden, sind eine notwendige Voraussetzung für ihr Entstehen – wobei der Andere nicht real anwe-

3 Vgl. hierzu auch Selbmann (1985, 39).

send sein muss, sondern auch imaginiert werden kann (Williams 2000, 96). So krümmt sich etwa Wenzel, nachdem seine wahre Identität öffentlich enthüllt wurde und er in den Augen Nettchens als Betrüger erscheinen muss, „aus Scham vor der Unsichtbaren zur Erde“ (V, 45).<sup>4</sup>

Subtil beschreibt Kellers Novelle die komplexen Triebdynamiken, mit denen Schamkonflikte verflochten sind, und antizipiert psychoanalytische Einsichten, die erst Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine theoretische Ausformulierung finden. Léon Wurmser's Standardwerk *Die Maske der Scham* von 1990 charakterisiert den peinigenden Affekt als Abwehrmechanismus gegen die beiden Partialtriebe der Theatophilie und der Delophilie, die beide dem Feld des Visuellen entstammen. Theatophilie bezeichnet „das Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen“ (Wurmser 2017, 258), und erinnert an die Sensationslust der Goldacher, die – ermüdet von dem behaglich-saturierten Kleinstadtleben – „gern etwas Neues sehen woll[en]“ (V, 33) und sogleich „neugierig“ herbei „stürz[en]“ (V, 13), als sich eine prachtvoll aussehende Kutsche dem Gasthof nähert. Angelockt von dem Anblick des „vornehme[n] Fuhrwerk[s]“ und der drängenden Frage, „welch' ein Kern sich aus so unerhörter Schale enthüllen werde“ (ebd.), umringen die Goldacher die Kutsche und deuten das schöne Erscheinungsbild des aussteigenden Wenzels sogleich in einer Weise, die ihrem theatophilen Wunsch nach Bewunderung entgegenkommt: „[A]ls der verdutzte Schneider endlich hervorsprang in seinem Mantel, blaß und schön und schwermütig zur Erde blickend, schien er ihnen wenigstens ein geheimnisvoller Prinz oder Grafensohn zu sein“ (ebd.). Da „der Weg durch die Zuschauer ziemlich gesperrt“ ist und dem schüchternen Wenzel der Mut fehlt, „den Haufen zu durchbrechen und einfach seines Weges zu gehen“, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Gasthof zu betreten, wo man ihm sogleich „dienstfertig“ seinen „ehrwürdige[n] Mantel“ abnimmt und fragt, ob „[d]er Herr [...] zu speisen“ (ebd.) wünsche. „Ohne eine Antwort abzuwarten“ (ebd.) und dem Ankömmling damit die Möglichkeit zu geben, die eigenen Fantasien zu korrigieren, trifft der Wirt sogleich Anstalten für ein prunkvolles Gastmahl. Kein geschickt eingefädelt Täuschungsmanöver des Schneiders, sondern die von den spektakel-freudigen Goldachern empfundenen „Sehnsüchte nach dem Elegant-Festlichen“, die „Lust nach Abwechslung und nach etwas Exotischem“ (Widdig 1994, 117–118), schüren die Illusion, ein geheimnisumwitterter Graf sei in die prosaische, verschlafene Kleinstadt eingezogen.

Ogleich Wenzel sich anfangs rein passiv verhält und gegen seinen Willen in die Rolle des melancholischen Aristokraten gedrängt wird, besitzt er doch mehrere Eigenschaften, die ihn dafür prädestinieren, die Wünsche eines schaulustig-

---

4 Vgl. hierzu auch Webber (1996, 281).

gen Publikums zu erfüllen. Begegnet aufseiten der Goldacher eine ausgeprägte Theatophilie, so zeigt der Protagonist Züge dessen, was die psychoanalytische Schamtheorie als Delophilie bezeichnet: das „Verlangen, [...] andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken“ (Wurmser 2017, 258). Von Beginn an wird deutlich, dass der Schneider größten Wert auf ein prachtvolles, „Verwunderung und Neugierde“ (V, 12) erregendes Aussehen legt. So beschreibt die Eingangsszene, wie er – von Kälte, Hunger und Geldnot gequält – die Landstraße entlangwandert, dabei jedoch einen „auff[allenden]“ (ebd.) Mantel trägt, dessen Vornehmheit es seinem Träger verunmöglicht, zu betteln. Obgleich Wenzel „Hunger litt, so schwarz wie des letzteren Sammetfutter“ (ebd.), verzichtet er lieber auf reale Speisen, als sich von dem imposanten Mantel zu trennen. Neben den Kleidern ist sein einziger Besitz „ein handgroßes Bündelein“, das „ein Schnupftuch, eine Haarbürste, einen Kamm, ein Büschchen Pommade und einen Stengel Bartwiche“ (V, 28) enthält – allesamt Requisiten, die der Arbeit am Äußeren dienen.

Als „verhüllte Begleiterin des Narzissmus“ (Wurmser 2017, 72) entsteht Scham immer dann, wenn der Betroffene eine schmerzliche Differenz zwischen seinem grandiosen, glänzenden Ich-Ideal und seinem kümmerlichen Real-Ich wahrnimmt. Der peinigende Affekt erwächst aus der

Polarität zwischen dem, wie ich gesehen werden *will* und wie ich mich selbst wahrnehme. Strukturell bedeutet das, daß es die spezifische Spannung ist zwischen [...] dem Idealbild, das ich von mir selbst besitze – so wie ich sein möchte – und der Ich-Funktion der Selbstbeobachtung, dem Bild, das ich in Wirklichkeit von mir selber habe: so wie ich *bin*, so wie ich mich selbst sehe. (Wurmser 2017, 76)

Im Falle Wenzels klafft eine demütigende Diskrepanz zwischen seinen narzisstisch-delophilen Wünschen, andere Menschen durch ein glanzvolles, aristokratisches Erscheinungsbild zu beeindrucken, und dem heimlichen Bewusstsein, in Wirklichkeit nur ein hungergeplagter, verarmter Schneidergeselle zu sein, unter dessen prächtigem Mantel „sein einziges“ (V, 11) Sonntagskleid verborgen ist. Der Grandiosität seines Ich-Ideals entspricht die Intensität der Scham, die sich bei Wenzel bereits zu einer Charakterhaltung habitualisiert hat. Wurmser deutet „*Schüchternheit*, Beschämtheit und Bescheidenheit“ als „Charakterzüge, die eine Schamhaltung ausdrücken“ (2017, 76) und oftmals eine Reaktionsbildung auf diametral entgegenstehende, heimliche Wünsche nach exhibitionistischer Selbstdarstellung sind. Auch die Figur Wenzels prägt ein spannungsreicher Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach glanzvoller Selbstinszenierung und einer gegen dieses narzisstische Verlangen gerichteten schamhaften Abwehr, die sich in seiner Neigung zum Erröten (V, 24, 26, 54 und 55), der bescheidenen Zurückhaltung und der mehrfach betonten Fügbarkeit manifestiert.

Dass Wenzel Strapinski sich schämt, die eigene Armut offen zu zeigen, seine irreführende Kleidung abzulegen und um Almosen zu bitten, bildet die notwendige Voraussetzung für das weitere Geschehen. Statt durch Betteln die körperlich-kreatürlichen Bedürfnisse nach Wärme und Essen zu befriedigen, hält der hungrige, frierende Schneider an den Wunschfantasien von Reichtum und Schönheit fest, die mit seiner aristokratischen Kleidung verknüpft sind. Der Radmantel fungiert als „Maske der Scham“,<sup>5</sup> unter deren glanzvollem Äußeren eine demütigende Realität sorgsam vor den Augen der Welt verborgen wird. Eben die schambedingte Verkleidung regt nun allererst die Wunschproduktion und die Fantasie der Goldacher an, durch die der Protagonist zunehmend zum „Helden eines artigen Romanes“ (V, 33) wird. Statt den Identitätsbetrug moralisch zu verurteilen, nimmt der Text an dieser Stelle eine ästhetische Perspektive ein, aus welcher die Erfindung der Grafenfigur dem poetischen Schaffensprozess ähnelt: Der Vergleich mit einem Romanhelden lässt die imposante Fantasiegestalt des polnischen Adligen keineswegs nur als Lüge, Trugbild und Illusion erscheinen, sondern vielmehr als eine geradezu literarische Fiktion – Wenzels Scham, sich zu seiner wahren Herkunft zu bekennen, und das aus ihr erwachsende Verhüllungsbegehren erzeugen einen „artigen Roman[ ]“. Damit erscheint der Maskierungsdrang der Scham als Ursprung der Fiktion.

Kellers Text beweist nicht nur ein feines Gespür für die Psychodynamik der Scham und deren immanente Poetizität, sondern auch ein nuanciertes Wissen um die soziologischen Facetten des Affekts. Die Gründerzeit, in der die soziale Schere zwischen Neureichen wie den Goldachern und verarmten Handwerkern von der Art Strapinskis schroff auseinandergeht, enthüllt sich in *Kleider machen Leute* als eine zutiefst schamaffine Phase.<sup>6</sup> Indem die Novelle die mit sozialer Ungleichheit und Armut einhergehenden Affekte darstellt, thematisiert sie bereits Frühformen eines Phänomens, das erst im einundzwanzigsten Jahrhundert unter dem Begriff der Herkunftsscham große Aufmerksamkeit gefunden hat.<sup>7</sup>

Die kunstvolle Verflechtung von Psychoanalyse, Soziologie und Poetik der Scham verdichtet sich prägnant im Motiv des Mantels: Zunächst nur ein Mittel, um die demütigende Armut und die schambesetzte soziale Herkunft seines Trägers zu verbergen, avanciert das aristokratische Kleidungsstück auf einer psychodynami-

---

5 Zu diesem Konzept vgl. Wurmser (2017).

6 Über die Szene, in der Strapinski von den Goldachern mit luxuriösen Accessoires überhäuft wird, schreibt Jeziorkowski treffend: „Das die Gründerzeit charakterisierende Beschämen des Unbemittelten durch dargestellten Luxus und herablassendes Austeilen von Gaben, das die Grenzen des Takts überschreitende Verhalten des Neureichen gegenüber dem weniger Begüterten ist hier voll inszeniert“ (1984, 104).

7 Den Zusammenhang von Scham und sozialer Ungleichheit untersucht u. a. Neckel (1991). Zum Phänomen der Herkunftsscham vgl. Ernaux (1999) und Eribon (2009).

schen Ebene zur poetisch produktiven „Projektionsfläche für die Sehnsüchte der Goldacher, die umso besser wirkt, je weniger Wenzel selbst spricht“ (Fleig 2008, 39).<sup>8</sup> Indem sich der Schneider schamhaft in den Mantel des Schweigens und die Kleidung eines Grafen hüllt, gewinnt er eine Aura des Rätselhaften und wird den Zuschauern zur willkommenen Leerstelle, die sich mit hochfliegenden Fantasien füllen lässt. „[U]nd der junge Mann mag kaum den Mund öffnen vor Vornehmheit!“ (V, 13), deutet der Wirt Wenzels Wortkargheit. Gerade die schamhafte Stummheit des Protagonisten entbindet aufseiten seiner Mitmenschen einen sprudelnden Strom an Deutungen und Interpretationen, denen Strapinski – sei es aus „Mangel an [...] Mut“ (ebd.), sei es aus heimlichem Gefallen daran, für einen Grafen gehalten zu werden – zunächst keinerlei Einhalt gebietet. Deutlich offenbart sich hier die Ambivalenz der Scham, welche die Handlungsfähigkeit des Protagonisten hemmt, die Handlungsentwicklung der Novelle jedoch entscheidend fördert. Erst als der Tisch „mit glänzendem Zeuge gedeckt“ wird, versucht er, „in der peinlichsten Angst“ einen „Ausweg zu gewinnen“ (V, 15).

Neben der Furcht, auf beschämende Weise seiner wahren Identität überführt zu werden, mag es auch die später vielfach betonte Moralität und sein „ehrlische[s] Gewissen“ (V, 34) sein, die ihn trotz des quälenden Hungers dazu bewegen, „der drohenden Mahlzeit zu entfliehen“ (V, 15). Allerdings wird er nun erneut zum Opfer von Fehldeutungen:<sup>9</sup> Sein Verlassen des Raums, das in Wirklichkeit den hehren Motiven der Aufrichtigkeit und der Angst vor Ehrverlust entspringt, führt der Kellner auf kreatürliche Bedürfnisse zurück und weist Wenzel den Weg zur Toilette. Schamhafte Passivität und Handlungs lähmung hemmen den verwirrten Schneider, seinen wahren Wunsch zu bekennen, und so geht er „ohne Widerspruch, sanft wie ein Lämmlein“ (V, 16) in das Badezimmer.

Die Situation, zwischen zwei Handlungsoptionen wählen zu müssen – erstens der Möglichkeit, aus Gewissensgründen das Gasthaus zu verlassen und das entbehrungsreiche, aber ehrliche Schneiderdasein fortzuführen und zweitens der Möglichkeit, im Speisesaal auf moralisch verwerfliche Weise den eigenen Hunger nach Essen und Anerkennung zu befriedigen –, ähnelt einer späteren Stelle des Textes, an der Wenzel mit dem „Jüngling am Scheidewege“ (V, 32) verglichen wird. In dieser Passage steht er auf der Landstraße und sieht auf der einen Seite Goldach, das mit der Verheißung von „Glück, Genuß und Verschuldung, ein[em] geheimnisvolle[n] Schicksal“ lockt, auf der anderen Seite das Feld, das „freie Ferne; Arbeit, Entbehrung, Armut, Dunkelheit [...], aber auch ein gutes Gewissen und ein[en] ruhige[n]

<sup>8</sup> Vgl. auch Görner: „Die Gegenwart des einen bestimmten Anschein erweckenden Fremden sieht sich von den Goldachern ‚umkleidet‘ mit ihren Projektionen und Wunschvorstellungen“ (2007, 185). Zur poetologischen Funktion des Mantels vgl. auch Wagner-Egelhaaf (1997, 492).

<sup>9</sup> Zu den Fehldeutungen der Goldacher vgl. Begemann (1997) und Steinmayr (2004).



Wandel“ (ebd.) verspricht. Der geschilderte Zwiespalt gleicht der Struktur klassischer Schamkonflikte, bei denen häufig ebenfalls unmoralische Triebregungen wie voyeuristische, exhibitionistische oder narzisstische Wünsche mit den verinnerlichten Normen eines strengen Über-Ichs streiten.<sup>10</sup> Während es in der späteren Szene auf der Landstraße der unerwartete Anblick des begehrten Nettchens ist, der Wenzels Entscheidung für Goldach bedingt, „verwickelt[ ]“ er sich auf der Toilette aus nicht näher benannten Gründen „in die erste selbstthätige Lüge“, indem er „in dem verschlossenen Raum ein wenig verweilt[ ] und [...] hiermit den abschüssigen Weg des Bösen“ (V, 16) betritt. Die Entscheidung für die Toilette ist zugleich eine Entscheidung für die Befriedigung von Bedürfnissen, die aufseiten Wenzels der leibliche Hunger, aufseiten der Goldacher das „[D]ürst[ ]en“ (V, 33) nach Sensation und Abwechslung sind. Da der Wirt den noblen Gast im Mantel weggehen gesehen hat, schreit er sogleich: „Der Herr friert! heizt mir ein im Saal! [...] Rasch einen Korb Holz in den Ofen und einige Hände voll Spähne, daß es brennt!“ (V, 16). Aufgeheizt wird nun nicht nur der Saal, sondern auch die Fantasie der Zuschauenden, die fortan jede Bewegung des essenden Wenzels in einer Weise fehlinterpretieren, welche die Illusion schürt, es handle sich bei dem rätselhaften Fremden um einen Adligen.

Zusätzlich befeuert wird die Einbildungskraft der Goldacher durch den Kutscher, „ein[en] schalkhafte[n] und durchtriebene[n] Kerl“ (V, 19), der behauptet, der schweigsame Gast sei der Graf Strapinski. Er macht „diesen schlechten Spaß, um sich an dem Schneiderlein zu rächen, das, wie er glaubte, statt ihm für seine Gefälligkeit ein Wort des Dankes und des Abschiedes zu sagen, sich ohne Umsehen in das Haus begeben hatte und den Herren spielte“ (ebd.). Zum wiederholten Mal setzt hier gerade das schamhafte Schweigen Wenzels jene Fantasietätigkeit in Gang, die für den Fortgang der Handlung entscheidend ist. Allerdings tritt zu der „Eulenspiegelei“ (ebd.) des fabulierfreudigen Kutschers ein Zufall, der auf erstaunliche Weise seine Behauptung stützt, der Schneider sei der Graf Strapinski: „Nun mußte es sich aber fügen, daß dieser [der Schneider], ein geborener Schlesier, wirklich Strapinski hieß, Wenzel Strapinski“ (ebd.). Als geborener *Schlesier* trägt der Schneider bereits in seiner Herkunft anagrammatisch jenen „Schleier“, den Hans-Thies Lehmann neben der Maske zu den klassischen „Requisiten der Scham“ (1991, 838) zählt.<sup>11</sup> Der märchenhafte Zufall, dass der tatsächliche Besitzer der Kutsche

<sup>10</sup> Strapinskis innerseelischen Konflikt zwischen den Triebansprüchen des Es und den Forderungen des Über-Ichs untersucht auch Sautermeister (1976, 186).

<sup>11</sup> Schleier tauchen an wichtigen Wendepunkten der Geschichte auf: So ist es der Anblick der mit einem „wehende[n], blaue[n] Schleier“ (V, 33) bekleideten Amratsstochter, der Strapinski von seinem Plan abbringt, Goldach rechtzeitig zu verlassen. „[B]laue Schleier“ (V, 38) verhüllen Nettchens Gesicht vor dem entlarvenden Schautanz und als sie Strapinski vor dem Kältetod rettet, ist abermals von ihrem „Schleier“ (V, 49) die Rede.



und der kontingenter Weise in diese eingestiegene Schneider denselben Namen tragen, bildet eine Zäsur in der bis dahin plausibel psychologisch motivierten Handlungsführung. Dass der realistisch konzipierten Figur des Schneiders Strapinski plötzlich ein gleichnamiger Graf an die Seite tritt, der in dem Text nie persönlich vorkommt, führt ein fantastisches Element in die Erzählung ein (Ajouri 2006, 435). Da der Grund für die äußerst unwahrscheinliche Namensidentität kaum im Bestreben nach einer realistischen Handlungsmotivierung liegen kann, erfüllt sie womöglich symbolische Zwecke: So könnte man die Aufspaltung Strapinskis in einen kümmerlichen, von Sorgen, Hunger und Geldnot gequälten Schneider einerseits und einen phantasmatischen, nie tatsächlich auftretenden, „fremden Grafen“ (V, 12) andererseits als Versinnbildlichung jener Diskrepanz zwischen Real- und Ideal lesen, aus welcher der Schamaffekt erwächst.

Der Gegensatz von Ideal und Realität, Schein und Sein, Äußerem und Innerem wurde zu Recht wiederholt als Grundthema der Novelle *Kleider machen Leute* bezeichnet. Bereits die Kutsche, welche die Handlung ins Rollen bringt, prägt eine Diskrepanz zwischen äußerem Anschein und innerem Sein: „Der Wagen war mit allerlei Vorrichtungen zur Aufnahme des Gepäckes versehen und schien deswegen schwer bepackt zu sein, obgleich alles leer war“ (ebd.). Ein ähnlicher Widerspruch zwischen Fassade und Wirklichkeit begegnet in der Architektur der Stadt Goldach, auf deren Gebäuden „moralische[ ] Begriffe[ ] [...] in schönen Goldbuchstaben über den Haustüren erglänzten, wie: zur Eintracht, zur Redlichkeit, zur alten Unabhängigkeit, zur neuen Unabhängigkeit, zur Bürger-tugend a, zur Bürgertugend b, zum Vertrauen, zur Liebe, zur Hoffnung“ (V, 31). Wie jedoch die Stadt von einer ansehnlichen Ringmauer eingefasst ist, „welche, obwohl nichts mehr nütze, dennoch zum Schmucke beibehalten wurde“ (ebd.), dienen auch die schön beschrifteten Häuser in Wirklichkeit nur der Zierde und Selbstinszenierung, ohne einen realen Referenten zu besitzen oder ihre Bewohner:innen tatsächlich zur Tugendhaftigkeit anzuhalten.<sup>12</sup> Bei dem späteren Maskenball ist ausgerechnet der Schlitten der „Sparsamkeit frisch vergoldet“ (V, 38).

Indem der Gegensatz zwischen glanzvollem Ideal und kümmerlicher Realität zum Leitmotiv avanciert, wird der Grundstruktur des Textes eben jener Konflikt eingewoben, der ausschlaggebend für das Entstehen von Scham ist. Ein weiterer Verbindungsfaden zwischen der ästhetischen Faktur der Novelle und der Psychodynamik des Schamaffekts liegt in der Bedeutung des Theatralen. Scham wurde immer wieder als genuin dramatischer Affekt, als „Grundgeste des Theaters“ (Heeg 2007, 69) und dessen „verborgenes Zentrum“ (Lehmann 1991, 830) gedeutet: „Wie die Scham das Theater fundiert, so ist sie selbst theatralisch verfaßt“ (Lehmann

---

12 Zur Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem in Goldach vgl. Wagner-Egelhaaf (1997, 489).

1991, 829). Die Schaulust, die Maskierung und die für Bloßstellungen charakteristische Situation eines den Blicken mehrerer Zuschauenden exponierten Menschen sind Momente, die den Schamaffekt mit dem Raum des Theaters verbinden. Zahlreiche „dramatische bzw. auf die Bühne hin orientierte Strukturen“ (Jeziorkowski 1984, 59) weist nun auch Kellers Novelle auf. Dass der Exposition in der Eingangsszene eine steigende Handlung folgt, in deren Verlauf Wenzel die oberen Gesellschaftsschichten erklimmt, sein königliches Thronen in der Mitte der Goldacher und Seldwyler sodann zugleich den Höhepunkt und den Umschlag des sozialen Aufstiegs darstellt, daraufhin eine der vorangegangenen Erhöhung spiegelbildlich entsprechende Erniedrigung stattfindet und sich der Konflikt schließlich – nach dem retardierenden Moment im Schnee, bei dem der Protagonist zu sterben droht – glücklich löst, entspricht dem klassischen Aufbau eines Regeldramas.<sup>13</sup> Theatrale Elemente besitzt die Novelle auch insofern, als immer wieder Szenen geschildert werden, in denen eine oder mehrere Figuren die Position der Zuschauer einnehmen. Während es anfangs der rätselhafte Fremde ist, der von den „neugierigen Herren“ (V, 21) Goldachs beobachtet wird, laden diese Wenzel wenig später ein, ihnen beim Kartenspiel zuzusehen:

Er mußte sich zwischen beide Parteien setzen, und sie legten es nun darauf an, geistreich und gewandt zu spielen und den Gast zu gleicher Zeit zu unterhalten. So saß er denn wie ein kränkelder Fürst, vor welchem die Hofleute ein angenehmes Schauspiel aufführen und den Lauf der Welt darstellen. (V, 23)

Auch der erste Auftritt Nettchens wird in dramatischem Vokabular beschrieben: „[E]ine neue Wendung war eingetreten, ein Fräulein beschrift den Schauplatz der Ereignisse“ (V, 26).

Von Beginn an steht die Beziehung zu der Amtsratstochter im Zeichen der Scham: „[V]on Rot übergossen“ und voller „Schüchternheit, Demut und Ehrerbietung“ nimmt Wenzel die Mütze ab, woraufhin die Dame seinen verlegenen Gruß „auf das holdseligste, indem sie auch lieblich errötete“ (ebd.), erwidert. Ob Nettchen tatsächlich Scham empfindet oder ob sie mit ihrem „holdseligste[n]“ Erröten nicht vielmehr bewusst das Bild einer wohlgezogenen jungen Dame zu erzeugen sucht, bleibt fraglich. Die ihrem Erröten vorausgehenden Gedanken erwecken den Verdacht, dass ihr Verhalten in dieser Szene weniger von wahrhaft erlebten Gefühlen geleitet wird, als vielmehr von dem Wunsch, triviale Geschlechterstereotypen – „lieblich[e]“ Schamhaftigkeit aufseiten der unworbenen Frau, höfliche „Ehrerbietung“ aufseiten des galanten Mannes – zu reinszenieren. Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sie wenig Schüchternheit, Zurückhaltung oder Hemmung, sondern setzt resolut, eigensinnig und „entschlossen[ ]“ (V, 57) ihren Willen durch, der oft den

---

<sup>13</sup> Vgl. ähnlich auch Jeziorkowski (1984, 115).

Wünschen ihres Vaters und denen anderer männlicher Figuren widerspricht. Damit deutet sich auf dem Feld der Scham eine interessante Subversion der Geschlechterverhältnisse an: Während Wenzel unwillkürlich weiblich codierte Verhaltensweisen<sup>14</sup> wie Erröten, Passivität und Zurückhaltung zeigt und seine existenzielle Scham hinter der Verkleidung des Märchenprinzen zu verbergen sucht, nutzt Nettchen umgekehrt eine ausgestellte Schamhaftigkeit als feminine Maske, hinter der sie aktiv und autonom die eigenen Wünsche verwirklicht. Ihre Aneignung traditionell männlich besetzter Verhaltensweisen wird unter anderem in der Szene sichtbar, in der sie „ganz allein in einem schmucken leichten Fuhrwerke“ sitzt und „ein schönes Pferd regiert[ ]“ (V, 33) – als Wagenlenkerin spielt sie eine aktive Rolle, die wenig zum andernorts inszenierten Bild des schamhaft gehemmten Mädchens passt. Obwohl die Goldacher eine patriarchal organisierte Gesellschaft bilden und in der Novelle vorwiegend männliche Figuren auftreten, sind es doch die Frau Nettchen und das weiblich codierte Gefühl der Scham, welche die Handlung entscheidend bestimmen.

Nach der ersten Begegnung mit der Amtsratstochter wandelt sich Wenzels Verhalten schlagartig und er beginnt erstmals, bewusst an der Illusion mitzuwirken, die er bislang nur indirekt, durch sein schamhaftes Schweigen, bestärkt hatte. Statt zu entfliehen, kehrt er zu der Gesellschaft zurück und speist im Haus des Amtsrats. Obgleich er „melancholisch“ ahnt, „wie vergänglich das Glück sei, welches er jetzt genöß“ (V, 27), erfüllen sich mit seiner Teilhabe an der höheren Gesellschaft alteingewurzelte Wünsche nach Macht, Reichtum und Schönheit. Hatte der feurigen Fantasietätigkeit der Goldacher anfangs eine ebenso ausgeprägte, schamvolle Schweigsamkeit Wenzels entsprochen, so löst der Alkohol zunehmend seine Gehemmtheit und er kommt der Bitte nach, etwas vorzusingen. Das „mehr zaghaft als laut und mit einer Stimme, welche wie von einem geheimen Kummer leise zitterte“, vorgetragene Lied wird von den des Polnischen unkundigen Goldachern als romantisch-ergreifendes Musikstück fehlinterpretiert, obwohl der Text in Wirklichkeit von „[h]underttausend Schweinen“, brüllenden Ochsen und einem „im Schmutz bis an die Knöchel“ watenden „Saumensch“ (ebd.) handelt. Abermals zeigt sich hier die Diskrepanz zwischen den wohlklingenden Zeichen und ihren weitaus weniger ansprechenden Referenten.

Während Wenzel früher entbehrungsreiche Tage, dafür aber ruhige Nächte verbrachte, folgt auf die glanzvollen Stunden als „Held[ ]“ (V, 33) der Goldacher Ge-

---

14 Zur Feminisierung Wenzels vgl. Widdig (1994, 113). In ihrer Analyse von Gottfried Kellers *Martin Salander* kritisiert Bird, dass der Roman „die diskursive Assoziation von Scham und Weiblichkeit“ reproduziere (2008, 54). Indem die Novelle *Kleider machen Leute* einen schamgeplagten männlichen Protagonisten zeigt, unterläuft sie die üblichen Geschlechtercodierungen der Zeit.

sellschaft nun „eine schlaflose Nacht um die andere“ (V, 34). Allerdings hebt die Erzählinstanz „mit Tadel“ hervor, „daß es eben so viel die Furcht vor der Schande, als armer Schneider entdeckt zu werden und dazustehen, als das ehrliche Gewissen war, was ihm den Schlaf raubte“ (ebd.). In diesem Vorwurf artikuliert sich eine weitverbreitete Auffassung, der zufolge Schuldgefühle gegenüber der Scham die edleren und reiferen Regungen darstellen. Scham gilt als „ein Affekt, der mit Selbstverachtung und Integrität zu tun hat, nicht mit der Sorge um den anderen. Er ist selbstbezogen – ein narzißtisch orientiertes, kein objektbezogenes Gefühl“ (Wurmser 2017, 28). Während Schuldgefühle die geschädigten anderen betreffen, kreist Scham um das eigene Selbstbild und die Angst, in den Augen der Welt das Ansehen zu verlieren. Über-Ich, Schuldgefühle, Gewissen und Ehrlichkeit erscheinen in *Kleider machen Leute* als ebenso moralisch wertvolle wie poetisch kraftlose Gegenmacht zur Scham, die in ihrer Lust an Maske und Verhüllung, ihrem Augenmerk auf den äußeren Schein, das glänzende Auftreten und die wirkungsvolle Selbstinszenierung eine innige Affinität zum Ästhetischen offenbart.<sup>15</sup> Wäre Wenzel von Beginn an der Stimme des Gewissens gefolgt, hätte sich zu seiner demütigenden Armut bekannt und sein Leben als aufrichtiger Bürger fortgesetzt, hätte er zwar weiterhin wie die von ihm betrachteten „Winterkohlköpfe und eingewickelte[n] Rosenbäumchen den Schlaf der Gerechten verträumt[ ]“ (V, 36). Dafür müssten die gelangweilten Goldacher Bürger:innen ebenso wie die Lesenden von Kellers Novelle jedoch auf das fesselnde Schauspiel seiner Maskierung als Graf verzichten.

Als Affekt, der die Maske sucht, bildet das gefürchtete Andere der Scham die Entlarvung, bei der das ängstlich Verborgene schlagartig ans Licht kommt (Wurmser 2017, 77). Im Falle Wenzels vollzieht sich die Demaskierung bezeichnenderweise auf einem Maskenball, wodurch das Motiv der Verhüllung eine selbstreflexive Wendung erfährt (Wagner-Egelhaaf 1997, 490). Während der Prozess, in dessen Verlauf die Goldacher die Grafen-Fiktion befeuert hatten, vornehmlich mit Begriffen aus dem Wortfeld der Wärme beschrieben wurde, findet seine demütigende Bloßstellung bei Schnee und Kälte statt. Es herrscht „glänzendes Winterwetter“ und die Landstraßen bieten „die prächtigste Schlittenbahn“ (V, 37), die unwillkürlich an jenen „abschüssigen Weg des Bösen“ (V, 16) erinnert, den der Protagonist eingeschlagen hatte, indem er nicht rechtzeitig aus dem Gasthaus entflohen war. Der mittlerweile mit Nettchen verlobte Strapinski veranstaltet eine Schlittenfahrt in ein Gasthaus, das „auf einer Hochebene mit der schönsten Aussicht“ (V, 37) liegt und sich folglich an einem exponierten Ort befindet. Dass der glänzende Schlittenzug „im Sonnenscheine“ dahinfährt und „bald auf der weithin schimmernden Höhe, dem Ziele sich nahend“ (V, 39), erscheint, stimmt zu der Tatsache, dass Wenzel in

---

15 Zur ästhetischen Kraft der Scham vgl. Lehmann (1991).

diesem Moment den Höhepunkt seines sozialen Aufstiegs erreicht hat. Der drohende Fall deutet sich an, als zeitgleich ein Maskenzug aus Seldwlya das Wirtshaus erreicht, dessen „Schaustellungen“ verschiedenste „Anspielungen auf das Schneiderwesen“ (ebd.) enthalten und Strapinski schlagartig mit unbehaglich „dunkle[n] Empfindungen“ (V, 40) erfüllen.

Sorgfältig wird nun eine Szene vorbereitet, die den zunächst zum Grafen emporstilisierten Wenzel auf erbarmungslose Weise bloßstellen, beschämen und zu Fall bringen soll. Die Bedeutung des Visuellen, welche die gesamte Novelle durchzieht, erreicht bei dem „Schautanz“ (V, 41) und den „Schaustellungen“ (V, 39) der Seldwyler ihren Höhepunkt. Ein Spiel im Spiel führt den Zuschauern die performative Kraft vor Augen, mit der Kleider – folglich der äußere Anschein – die soziale Identität ihrer Träger hervorbringen (Fleig 2008, 32). Als erstes treten kostümierte Schneider auf, die zunächst prachtvolle Gewänder anfertigen und daraufhin „eine dürftige Person damit bekleidete[n], welche urplötzlich umgewandelt sich in höchstem Ansehen aufrichtete und nach dem Takte der Musik feierlich einherging“ (V, 41). Das Geheimnis Strapinskis wird hier bereits andeutend enthüllt, wenngleich noch in schonungsvoller Indirektheit. Nach dem ersten Teil der Darbietungen schließen die Seldwyler den „Halbkreis der Goldacher zu einem weiten Ring von Zuschauern, dessen innerer Raum endlich leer ward“ (V, 41–42). Im Zentrum der Blicke erscheint nun zu „wehmütig ernste[r]“ Musik eine „feierlich schwermütig[e]“ „Gestalt“, die sich vor aller Augen „schneidermäßig“ auf den Boden setzt, einen Grafenrock näht und vor einem „Spiegelchen“ seinen Anzug vollendet, bis er schließlich als „das leibhafte Ebenbild des Grafen“ (V, 42) dasteht. Mit dem Spiegel wird ein Motiv aufgerufen, das untrennbar zur Scham gehört: Als die „selbstreflexive Emotion“ (Hülshoff 2012, 169) schlechthin entsteht Scham erst in dem Augenblick, in dem ein Mensch sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung macht. Während diese Selbstbespiegelung normalerweise intrapsychisch verläuft, verwandelt Kellers Novelle sie in ein äußeres, allen Zuschauern preisgegebenes Geschehen. Nicht nur Wenzel selbst muss den lächerlichen Vorgang beobachten, wie ein eifriger Schneider sich in einen melancholischen Aristokraten verkleidet, sondern „[d]ie ganze Versammlung blickt[ ] lautlos gespannt“ auf die demütigende Darbietung (V, 42). Nachdem „eine fürchterliche Stille wie ein stummer Blitz“ eingefallen ist, wird die Beschämung auf die Spitze getrieben, indem der „Doppelgänger“ Wenzels „mit weithin vernehmlicher Stimme“ die Wahrheit über „den Bruder Schlesier, den Wasserpolacken“ (V, 43) enthüllt und dem bloßgestellten, aller schützenden Masken beraubten Schneider höhnisch die Hand reicht. Dass Wenzel die dargebotene Hand „willenlos [...] wie eine feurige Eisenstange“ (ebd.) ergreift, weckt Assoziationen an eine unerträglich glühende Schamesröte. Als letztes kommen „die Seldwyler Leute alle herbei und dräng[ ]en sich um Strapinski“, bevor sie „unter Absingung eines [...] diabolischen Lachchores“ (ebd.) den Saal verlassen.

Hatte der Protagonist zu Beginn der Erzählung von der Schaulust und Sensationsfreudigkeit seiner Mitmenschen profitiert, indem diese ihr Bedürfnis nach Bewunderung befriedigt und ihn zur glänzenden Ausnahmeerscheinung „verklärt[ ]“ (V, 33) hatten, muss er nun die qualvolle Schattenseite seiner exponierten Stellung erfahren. Zuvor Gegenstand der Idealisierung, ist er jetzt der Sündenbock, an dem die Mitmenschen ihre Gier nach brutaler Erniedrigung, Verlachen und Schadenfreude ausleben (Widdig 1994, 112; Villwock 2007, 81). Dass der verhöhnende Lachchor „wohl einstudiert[ ]“ (V, 43) ist, stimmt zu der dramaturgischen Sorgfalt, mit der die Demaskierung geplant wurde, um ein Höchstmaß an Beschämung zu erzielen. Mit genüsslichem Sadismus fällt im Verlauf des Schautanzes eine Hülle nach der anderen, bis der in der Mitte eines „Ring[s] von Zuschauern“ (V, 42) sitzende Wenzel vor allen Augen als lächerliche Figur entlarvt ist.

Die peinigende Empfindung, von Blicken eingekreist zu sein, beschreibt Friedrich Nietzsche als Grundgefühl akuter Scham:

Jenes Gefühl: „ich bin der Mittelpunkt der Welt“ tritt sehr stark auf, wenn man plötzlich von der Schande überfallen wird; man steht dann da wie betäubt inmitten einer Brandung und fühlt sich geblendet wie von Einem grossen Auge, das von allen Seiten auf uns und durch uns blickt. (2011, 239)

Indem „die Atmosphäre der Scham von allen Seiten konzentrisch angreift, wie es die ringsum zeigend auf den Beschämten sich richtenden Finger [...] suggestiv ver sinnlichen“, bleibt „dem von der Scham eingekreisten und durchbohrten Menschen eigentlich kein Fluchtweg außer dem absurden Versuch, sich in sich selbst hinein zu verkriechen“ (Schmitz 1983, 41). Da kein Entrinnen aus der Situation möglich ist, erstarrt der Beschämte: „In der Scham ‚erfriert‘ man; man fühlt sich unbeweglich, gelähmt, sogar in Stein oder in ein anderes Wesen verwandelt“ (Wurmser 2017, 143). Das Bild schamglühender Erstarrung bieten auch Wenzel und Nettchen nach dem Abzug der hohnlachenden Seldwyler: „Das Paar aber saß unbeweglich auf seinen Stühlen gleich einem steinernen ägyptischen Königspaar, ganz still und einsam; man glaubte den unabsehbaren glühenden Wüstensand zu fühlen“ (V, 44). Als das erbleichte Nettchen, „weiß wie ein Marmor“, ihr Gesicht dem Bräutigam zuwendet und ihn ansieht, zeigt dieser das schamtypische Bedürfnis, sich den Blicken der anderen zu entziehen, indem er aufsteht und mit „auf den Boden gerichtet[en]“ (ebd.) Augen nach draußen entflieht. Passend zu seiner symbolischen Bloßstellung ist der Schneider nun „barhäuptig, denn seine Polenmütze war im Fenstergesimse des Tansaaes liegen geblieben nebst den Handschuhen“ (ebd.).

Das „erste deutliche Gefühl“, das ihn in der Einsamkeit überfällt, ist „dasjenige einer ungeheuren Schande“ (ebd.). Abgelöst wird die intensive Scham jedoch rasch von dem Gefühl einer Schuld, die nicht nur ihn, sondern ebenso seine Gastgeber betrifft: Dass „die Torheit der Welt“ gerade Wenzel, der seit seiner Kindheit niemals

„wegen einer Lüge oder einer Täuschung gestraft oder gescholten“ worden war, „in einem unbewachten und so zu sagen wehrlosen Augenblicke überfallen und ihn zu ihrem Spielgesellen gemacht hatte“ (V, 45), erfüllt ihn mit einem „Bewußtsein erlittenen Unrechtes“ (V, 44). Schamvoller Selbsthass mischt sich mit dem berechtigten Gefühl, unfreiwillig in die Rolle des Betrügers gedrängt worden zu sein. Als er die Seldwyler Schlitten nahen hört und ein – an die Farbe der Scham gemahnender – „roter Schein“ auf den Schnee fällt, „duckt[ ]“ (V, 46) sich der vom Gefühl der „Erniedrigung“ (V, 45–46) gepeinigte Strapinski unter die Baumstämme am Wegesrand. Zu Recht hat Klaus Jeziorkowski die „grauenhafte Eisigkeit der Katastrophe“ betont, die mit der brutalen Bloßstellung Wenzels in den „scheinbar gutmütigen und behäbigen Duktus der Erzählung“ einbricht und „unter der vergoldeten Welt ein bodenloses Loch, ein[en] durch nichts zu schließende[n] Höllen- und Eisesabgrund“ (1984, 95) aufreißt. Der für Scham charakteristische Impuls, verschwinden zu wollen, findet seine radikalste Ausprägung im Suizid (Wurmser 2017, 147) und auch im Falle Wenzels folgt dem Gefühl der „ungeheuren Schande“ und „Erniedrigung“ eine lähmende Lebensmüdigkeit. Obwohl die Seldwyler bereits vorbeigefahren sind, bleibt er „reglos [...] auf dem knisternden Schnee“ liegen und schläft ein, während „ein eiskalter Hauch von Osten“ (V, 46) heranweht. Wie überwältigende Scham oftmals Depressionen bis hin zur suizidalen Verzweigung hervorruft, so befindet sich auch der in eisiger „Erstarrung“ daliegende Wenzel „am Rande des Unterganges“ (V, 49).

Nachdem der Halberfrohene von Nettchen gefunden und geweckt worden ist, hat diese „den Schleier zurückgeschlagen“, sodass Wenzel „jeden Zug in ihrem weißen Gesicht [erkannte], das ihn ansah mit großen Augen“ (ebd.). War das Lüften der Schleier und das Betrachtet-Werden in der vorangegangenen Szene ein vernichtender Gewaltakt, so sieht Wenzel nun seine „Retterin vor sich stehen“ (ebd.). Bezeichnenderweise küsst der schamvolle Schneider – in tief eingewurzelter Vorliebe für die schöne Hülle – jedoch nicht Nettchens Haut, sondern „den Saum ihres Mantels“ (ebd.) und bittet sie verzweifelt um Verzeihung. Sie wiederum überreicht ihm die Kleidungsstücke, die er im Ballsaal vergessen hat, und bedeckt damit symbolisch die Scham des Entblößten (Webber 1996, 281).

Das folgende Gespräch im Bauernhof, bei dem Wenzel die Wahrheit über seine Identität enthüllt, wurde in der Forschung überzeugend mit einer psychoanalytischen *talking cure* verglichen. Intendierte die öffentliche Bloßstellung des unrechtmäßig aus seinen Standesgrenzen ausgebrochenen Schneiders „eine Bestrafung, durch die ein instabiles System wieder ins Lot gebracht wird“, so soll durch das therapeutische Gespräch auf andere Weise „die ‚nackte‘ Wahrheit ans Licht kommen“ (Widdig 1994, 112). Unter mehrfachem Erröten berichtet Wenzel von jenen prägenden Kindheitserfahrungen – insbesondere dem ödipalen Verhältnis zu seiner Mutter und ihrem Bestreben, den narzisstisch besetzten Sohn zu etwas Besonderem und Außergewöhnlichem zu erziehen –, die sein späteres Verhalten und den Wunsch



nach sozialem Aufstieg erklären. Hatte sich der Protagonist früher in schamhaftes Schweigen gehüllt und damit die Fantasie seiner Mitmenschen angeregt, so offenbart er nun in einem langen Redestrom die banale Wahrheit: „Strapinski stellt sich als einfacher Fall heraus: eine übermächtige Mutter-Sohn-Beziehung, frühe Vaterlosigkeit und eine erste Liebesbeziehung, die er aber abbricht, um bei der Mutter zu bleiben“ (ebd.). Die Enthüllung der nackten Wahrheit beendet die Zeit der lustvoll gesponnenen Fiktionen und an die Stelle poetischer Fantasien tritt nun die prosaische Alltagsplanung. „Keine Romane mehr!“, gebietet Nettchen streng, als Wenzel nach der Versöhnung vorschlägt, gemeinsam „in unbekannte Weiten zu ziehen und geheimnisvoll romantisch dort zu leben in stillem Glücke“ (V, 57). Stattdessen will sie mit Strapinski in Seldwyla wohnen und dort „durch Thätigkeit und Klugheit die Menschen, die uns verhöhnt haben, von uns abhängig machen!“ (ebd.).

In ironischer Vorwegnahme von Sigmund Freuds Diktum, dass die Psychoanalyse den Menschen liebes- und arbeitsfähig mache, wird Wenzel nach der Versprachlichung und Durcharbeitung seiner frühkindlichen Konflikte zu einem Kinder und Kapital gleichermaßen erfolgreich akkumulierenden Ehe- und Geschäftsmann. Mithilfe raffinierter Spekulationen und eines gegenüber Schuldneren gnadenlosen Wirtschaftens gelingt es ihm, sein Vermögen zu verdoppeln und sich „nach zehn oder zwölf Jahren mit ebenso vielen Kindern, die inzwischen Nettchen, die Strapinska, geboren hatte“ (V, 62), in Goldach niederzulassen. War er früher schamhaft gehemmt, schweigsam und daher stets in eine Aura des Geheimnisvollen gehüllt gewesen, so tritt er nun „stolz“ (V, 58) und selbstbewusst auf, ohne sich von anderen „einschüchtern“ (V, 61) zu lassen. Mit dem weiblich codierten Gefühl der Scham verliert der Protagonist seinen androgynen Reiz und die Novelle, die traditionelle Geschlechterrollen zunächst karnevalistisch verkehrt hatte, endet mit der Wiederherstellung einer restriktiven patriarchalen Ordnung. Aus dem autonomen Nettchen, das früher eigensinnig alle Heiratsanträge ausgeschlagen hatte, ist nun Wenzels „Gebärmachine“ geworden, die als „Strapinska“ auch sprachlich nur mehr ein „Anhängsel“ (Selbmann 1985, 54) ihres Ehemanns bildet.

Statt seine banale Handwerkerexistenz hinter der glänzenden Maske des Aristokraten zu verbergen, ist Wenzel jetzt ein „sparsam[er]“, „fleißig[er]“ Schneider, der „rund und stattlich“, aber „beinahe gar nicht mehr träumerisch“ (V, 62) aussieht. Die Befreiung von der Scham geht in *Kleider machen Leute* mit einem Verlust jenes Rätselhaften, Poetischen und Geheimnisvollen einher, das erst die Maskierung erzeugt. Strapinski verwendet die von ihm geschneiderten bunten Kleider nicht länger zur schamhaften Verhüllung seiner wahren Identität, sondern zur schamlosen Ausbeutung der Mitmenschen. Seine Abwendung von der romantischen Verklärung des Aristokratischen und die an ihre Stelle getretene nackte Profitgier erinnern an die große Illusionszerstörung, die sich Karl Marx und Friedrich

Engels zufolge mit dem Aufstieg der Bourgeoisie vollzieht. Das 16 Jahre vor Kellers Novelle erschienene *Manifest der kommunistischen Partei* charakterisiert die Bourgeoisie als Klasse, welche die in früheren Jahrhunderten kunstvoll verschleierte Abhängigkeitsverhältnisse durch eine schamlos-unverblümete Form der Ausbeutung ersetzt:

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen, und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig gelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose „bare Zahlung“. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. [...] Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt. [...] Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt. (Marx/Engels 1972, 464–465)

Als Wenzel genügend Kapital und Kinder angesammelt hat, zieht er mit seiner Familie nach Goldach um und lässt in Seldwyla „nicht einen Stüber zurück, sei es aus Undank oder aus Rache“ (V, 62). Wie alle entscheidenden Handlungsentwicklungen mit Schamkonflikten zusammenhängen, so verweist auch das am Ende beschriebene Bedürfnis nach Vergeltung noch einmal auf die demütigende Bloßstellung beim Maskenball.

Die bisherigen Ausführungen galten der eminenten Bedeutung, die Scham auf der Handlungsebene besitzt; zudem ließ sich ein Zusammenhang zwischen der Schamthematik und zentralen Figurationen des Textes – etwa der Kleidermotivik, der visualitätsorientierten Schreibweise sowie der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit – aufweisen. Wie gezeigt wurde, bildet die Novelle ein Archiv eines Affektwissens, das spätere Einsichten der Psychoanalyse und Soziologie vorwegnimmt. Während Scham im neunzehnten Jahrhundert vielfach als vermeintlich angeborene Eigenschaft der Frau naturalisiert wird,<sup>16</sup> lenkt Keller den Blick auf ihre gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen: In der Geschichte um den verarmten Schneider erscheint Scham als affektive Antwort auf Armut und soziale Ungleichheiten. Neben den gesellschaftlichen Ursachen erkundet die Novelle auch die Psychodynamik der Scham – anders als in späteren psychoanalytischen Schriften werden dabei jedoch nicht die pathologischen Problematiken, sondern vielmehr die poetologischen Potenziale des Affekts sowie der ihm zugrundeliegenden narzisstischen Konflikte akzentuiert. Statt den schönen Schein, den die schambedingte

---

<sup>16</sup> Aus der Fülle an Beispielen sei hier Schmidt genannt, der über „die angeborene weibliche Scham“ (1855, 111) schreibt.

Verkleidung des Schneiders erzeugt, nur als Lüge, Betrug und Illusion zu brandmarken, verweist die Novelle auf dessen Nähe zur literarischen Fiktion. Die Scham bildet in *Kleider machen Leute* gleichsam den nackten narrativen Nukleus, um den sich das Gewebe des Textes legt. Im Folgenden soll die These entfaltet werden, dass nicht nur der Protagonist, sondern auch der Text immer wieder selbstreflexiv wird und schamhaft über die eigenen Unzulänglichkeiten nachdenkt.<sup>17</sup>

### 3 Die Scham der Literatur über ihre Trivialisierung

Wie Scham eng mit Narzissmus zusammenhängt, so kennzeichnet auch Kellers Novelle eine Neigung zur poetologischen Selbstbespiegelung. *Kleider machen Leute* ist nicht nur ein Text über Textilien, sondern zugleich eine Reflexion über dichterische Stoffe und ihre Verarbeitung zu neuer Literatur.<sup>18</sup> Betrachtet man die Novelle genauer, so fällt eine „hochgradige[ ] Intertextualität“ (Selbmann 1985, 78) auf: In die Geschichte um den Schneider Strapinski sind unzählige Anspielungen und Zitate aus anderen Werken eingewoben. Textile Praktiken und Objekte fungieren dabei – wie vor allem die Analyse des Maskenballs zeigen wird – als Reflexionsmedien für die intertextuellen Verfahren der Novelle.

Eine wichtige Stoffquelle ist die Bibel und hier insbesondere das Leben Jesu, in dem Erniedrigung und Beschämung einerseits sowie Aufstieg und Verehrung andererseits ebenfalls eine zentrale Rolle spielen. Wenn Strapinski, „der Märtyrer seines Mantels“ (V, 12), sich „sanft wie ein Lämmlein“ (V, 16) in sein Schicksal fügt, zum Herrscher gekürt wird, daraufhin die öffentlichen Demütigungen „bleich und lächelnd“ (V, 43) über sich ergehen lässt, schließlich alleine durch die Nacht irrt und

---

17 Der Gedanke, dass Scham nicht nur ein Motiv auf der Handlungsebene, sondern auch eine Form der textuellen Selbstreflexion sein kann, findet sich ähnlich bereits bei Bewes, wenn er schreibt: „In literary works [...] shame appears overtly, as the text’s experience of its own inadequacy“ (2011, 3). Allerdings nimmt er dabei auf den Umstand Bezug, dass die formalen Darstellungsmittel eines Textes niemals der Aufgabe gerecht werden können, historische Katastrophen wie den Holocaust oder den Kolonialismus angemessen zu repräsentieren. Die Scham des Textes, die im Folgenden betrachtet werden soll, bezieht sich nicht auf eine solche Spannung zwischen Ethik und Ästhetik, sondern vielmehr auf den für die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts prägenden Epigonalitätsdiskurs. Wie die „Melancholie der Literatur“, die Wagner-Egelhaaf (1997) u. a. mit dem Dilettantismus-Komplex verbindet, ist die hier analysierte Scham eine Form der poetologischen Selbstreflexion, welche die Unzulänglichkeiten des Textes thematisiert. 18 Die ausgeprägte Selbstreflexivität von Kellers Novelle wurde immer wieder betont, vgl. u. a. Villwock (2007, 85–87). Zur poetologischen Bedeutung von Textilien vgl. Greber (2002).

nach einem totenähnlichen Schlaf zu neuem Leben aufersteht, erweist sich der Text als zusammengenäht aus passionsgeschichtlichen Versatzstücken. Die Bezeichnung des Protagonisten als „armes Schneiderlein“ (V, 11) wiederum lässt an *Das tapfere Schneiderlein* der Gebrüder Grimm denken und tatsächlich tragen der wundersame Aufstieg des armen Handwerkers zum Grafen und das glückliche Ende märchenhafte Züge. Wenn kurz vor der versöhnlichen Wendung der Geschehnisse der Anschein entsteht, „als ob Seldwyla ein neues Troja werden sollte“ (V, 61), da die Bewohner des Nachbarstädtchens erwägen, die geraubte „Schöne von Goldach [...] mit Gewalt“ (V, 60) in ihre Heimat zurückzuführen, gleichen Strapinski und Nettchen Paris und Helena aus Homers *Ilias*. Wie ein roter Faden durchziehen das Textgewebe sodann die Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet*: Zu Beginn wandelt Strapinski „melancholisch wie der umgehende Ahnherr eines Stammschlosses“ (V, 16) durch das Wirtshaus, wenig später gleicht er einem „kränkelnde[n] Fürst[en], vor welchem die Hofleute ein angenehmes Schauspiel aufführen und den Lauf der Welt darstellen“ (V, 23) und die sorgfältig inszenierte Theateraufführung der Seldwyler, die den Zuschauern die Wahrheit über das Geschehen enthüllt, zitiert das bekannte Spiel im Spiel der Mousetrapp-Szene.<sup>19</sup>

Vergleicht man die berühmten Vorlagen mit ihrer Anverwandlung in Kellers Novelle, so wird jedoch rasch deutlich, dass es sich bei den Zitaten nicht um eine naiv-affirmative Nachahmung, sondern vielmehr um ironisch travestierte Maskenspiele handelt. Wenngleich Wenzel die sensationssüchtigen Goldacher kurzzeitig von der kleinstädtischen Langeweile erlöst, ist er mitnichten ein gnadenreicher Heiland, sondern enthüllt sich vielmehr als erbarmungsloser Kapitalist, der seinen Kunden „das Blut unter den Nägeln“ hervorpresst und gemeinsam mit seinem Schwiegervater – der wenig an Gottvater erinnert – „gute Spekulationen“ (V, 62) treibt. An die Stelle der christlichen Heilsökonomie tritt in Goldach die kapitalistische Wirtschaft und das letzte Wort der Novelle lautet nicht Verzeihung, sondern „Rache“ (ebd.).

Wie aus dem biblischen Stoff ein wenig christlicher Text geschneidert wird, so erweisen sich bei genauerer Hinsicht auch die Märchenzitate als bloße Verkleidung einer unromantischen Wirklichkeit: Dieses arme Schneiderlein verdankt sein Glück nicht – wie es einem Märchenheld geziemen würde – guten Geistern, sondern vielmehr dem Geist des Kapitalismus.<sup>20</sup> Vor allem eine gnadenlose Strenge gegenüber seinen Schuldnern macht den Tuchhändler zum vermögenden, „angesehene[n]

<sup>19</sup> Auf die genannten Prätexte und deren Ironisierung verweisen auch Kaiser (1980), Jeziorkowski (1984), Selbmann (1985) und Neumann (1990).

<sup>20</sup> Kaiser zufolge lässt sich „die gesamte Hochstaplerkonstellation als nichts anderes denn eine ausgefallene Form der Kreditgewährung an Wenzel lesen. Seine Selbstinszenierung ist ein Lernprozess, dieses Kapital für sich arbeiten zu lassen“ (1980, 110).

Mann“ (ebd.) – als märchenhaftes Happy End kann das Schlussbild nur einem oberflächlichen Blick erscheinen, der im Wort Goldach einzig den glänzenden Reichtum, nicht aber den damit verbundenen Klage-ton „Ach“ wahrnimmt.<sup>21</sup> Wie sich auf der Fassade der Goldacher Häuser „die Poesie der Fabrikanten, Bankiere und Spediteure und ihrer Nachahmer in den wohlklingenden Namen: Rosenthal, Morgenthal, Sonnenberg, Veilchenburg, Jugendgarten, Freudenberg, Henriettenthal, zur Camellia, Wilhelminenburg u. s. w.“ (V, 31) verkündet, so sind die Märchenmotive eine beschönigende Maskerade, unter der sich eine prosaische, gänzlich durchökonomisierte Welt verbirgt.

Als Verschnitt altehrwürdiger Texte erscheinen auch die Homer-Zitate: Der schamhaft gehemmte, schüchterne Schneider, der meist „willenlos“ (V, 43) den Wünschen seiner Mitmenschen folgt, gleicht ebenso wenig dem antiken Heros Paris wie das „stutzerhaft gekleidet[e] und mit Schmuck reichlich verziert[e]“ (V, 26) Nettchen der schönen Helena. Ein Trojanischer Krieg herrscht in Goldach nur „auf dem Feld der freien Konkurrenz, wo der Bürgerprinz Wenzel zum Helden und Sieger gekürt wird“ (Kaiser 1980, 107). Mit Shakespeares *Hamlet* schließlich verbindet Kellers Novelle bei genauerer Hinsicht keine tatsächliche Ähnlichkeit der Protagonisten, sondern einzig die Konstellation, dass ausgerechnet eine Theateraufführung zur Demaskierung und Enthüllung der nackten Wahrheit führt (Neumann 1990, 269). Wenn nach dem Schautanz sämtliche Zuschauer in „eine fürchterliche Stille“ (V, 43) verfallen, den Betrüger „seltsamer Weise“ weggehen lassen, „ohne zu lachen oder harte Worte nachzurufen“ (V, 44), und die Goldacher wenig später fast einen „Krieg“ (V, 62) gegen das Nachbarstädtchen anzetteln, legt die Beschreibung nahe, dass die beschämende Bloßstellung ebenso sehr wie Strapinski auch jene Mitmenschen trifft, die den Schneider eifrig in ein Gewebe aus Wunschfantasien und Projektionen gehüllt hatten.<sup>22</sup>

Neben Strapinski und den Goldachern ist ein drittes Objekt der enthüllenden Bloßstellung bei dem Seldwyler Maskentanz womöglich der Text selbst: Wenn das Spiel im Spiel darstellt, wie sich ein armer Schneider als melancholischer Graf verkleidet, wird damit zugleich die Novelle selbst auf die Bühne gehoben und ihre Handlung reflektiert. Nicht nur der Protagonist bekommt „ein Spiegelchen“ (V, 42) vorgehalten, in dem er beschämt sein lächerliches, wenig heroisches

---

21 Treffend schreibt Jeziorkowski, dass der Name Goldach „wie aus ‚Gold‘ und ‚ach‘ kombiniert erscheint, aus einer scheinhaften Vergoldung, unter der der Wehelaut ‚ach‘ die Misere bezeichnet“ (1984, 94).

22 Auch Kaiser konstatiert: „[D]as bösartig komische Masken- und Fastnachtsspiel der Seldwyler demaskiert nicht allein den falschen Grafen, sondern auch das Schein- und Maskenhafte in der bürgerlichen Gesellschaft, die dem einen die Chancen zuwirft, die sie dem anderen versagt“ (1980, 110).

Bild erblickt, sondern auch das dürftige Handlungsgerippe der Novelle – ein arbeitsloser Handwerker mit Aufstiegsambitionen kleidet sich aufschneiderisch und befriedigt damit die Langeweile einer verschlafenen Kleinstadt – wird öffentlich allen Augen präsentiert. Da Texte und Textilien bekanntlich beide vom lateinischen Wort *textus* (Gewebe) abstammen, liegt es nahe, eine Verwandtschaft zwischen der Figur des Schneiders und der des Schriftstellers anzunehmen (Villwock 2007, 87). Der Schautanz der Seldwyler würde dann nicht nur in beschämender Weise bloßstellen, wie Leute Kleider und Kleider Leute machen, sondern auch, wie Dichter Texte weben. Dass auf der Bühne „eine gewaltige Krähe erschien, die sich mit Pfauenfedern schmückte und quakend umherhüpfte, ein Wolf, der sich einen Schafspelz zurecht schneiderte, schließlich ein Esel, der eine furchtbare Löwenhaut von Werg trug und sich heroisch damit drapierte, wie mit einem Carbonarimantel“ (V, 41), erinnert an das intertextuelle Verfahren der Novelle, die ihre wenig heldenhaften Figuren – den schüchternen Wenzel, das eitle Nettchen, die langeweilegeplagten Kleinstädter – mit dem edlen, altehrwürdigen Stoff der Weltliteratur überkleidet und als antike Helden, als Shakespeare'sche Protagonisten oder gleich als Christus auftreten lässt.

Indem die ironisch gebrochene Erzählung jedoch immer wieder die Differenzen zwischen Paris und Wenzel, Helena und Nettchen, Troja und Goldach hervorkehrt, markiert sie eben jene Diskrepanz zwischen glänzendem Ideal und kümmerlicher Realität, die für Schamkonflikte charakteristisch ist. Die Scham des Textes erwächst in *Kleider machen Leute* aus dem schmerzlich empfundenen Bewusstsein, einer Epoche der Epigonen zu entstammen, in der emsige, beifallsüchtige Schneider sich aus den kostbaren Stoffen der Weltliteratur Textilien zusammennähen, mit denen die Sensationslust eines behaglich-saturierten Bürgertums befriedigt wird. Die Melancholie von Shakespeares Hamlet ist in Goldach zum modischen Kleid geworden, das einen klischeehaft verschlissenen Weltschmerz symbolisiert und nur noch die Köchin hinter dem Ofen hervorlockt, die Wenzels „schön[en] und traurig[en]“ (V, 17) Gesichtsausdruck sogleich mit dem trivialliterarischen Stereotyp einer unglücklichen Liebesgeschichte verbindet. Das peinigende Gefühl der Epigonalität bildet einen Grundton von Kellers Schaffen und findet prägnanten Ausdruck in einem Gedicht, das mit wehmütiger Ironie den Versuch der Spätgeborenen beschreibt, aus Johann Wolfgang Goethes Mignon-Lied noch eigenen Zitronensaft zu pressen:

Unser ist das Reich der Epigonen,  
 Die im großen Herkulanum wohnen;  
 Seht, wie ihr noch einen Tropfen presset  
 Aus den alten Schaaalen der Zitronen!  
 Geistiges ist noch genug vorhanden,  
 Auch der Liebe Zucker wird noch lohnen.  
 Wasser fluthet uns in weiten Meeren,

Brauchen es am wenigsten zu schonen:  
 Braut den Trank für lange Winternächte,  
 Bis uns blühen neue Lenzeskronen!  
 (XIII, 297)<sup>23</sup>

Der Vergleich des Dichtens mit der Zubereitung von Speisen lässt unwillkürlich an die Wirtshausszene am Beginn der Novelle denken, in der die Köchin beschreibt, wie sie aus noch vorhandenen Fleischresten eine „gefälschte Rebhuhnpastete“ (V, 14) herstellen will, um trotz des Mangels an frischen Zutaten die Illusion eines vornehmen Essens zu erzeugen. Überzeugend hat Bernd Widdig darauf hingewiesen, dass die Redebeiträge der Köchin, insbesondere ihre Interpretationen von Strapinskis Verhalten, „durch Stereotypen aus Unterhaltungsromanen [...] geprägt sind und die Wirklichkeit dem Stoff aus populären Bildern und Berichten anpassen“ (1994, 118). Die von der trivialliterarisch bewanderten Köchin geplante Pastete gleicht einem Rezept für Unterhaltungsromane, welche die niederen Gelüste einer sensationsgierigen Leserschaft auf ähnliche Weise stillen sollen wie die deftige Fleischmahlzeit den Hunger Wenzels. Nicht nur die bunt zusammengewürfelten Kostüme auf dem Maskenball, sondern auch die aus alten Resten bestehende und wahrhaft qualitätvolle Edelspeisen nur unbeholfen nachahmende Pastete lassen sich als poetologische Metaphern lesen, die auf die Problemfelder des Eklektizismus, der Trivialität und des Epigontums verweisen.

In der Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass es Kellers Novelle auch „um die kritische Darstellung trivialliterarischer Muster“ (Neumann 1990, 240) geht und – neben den genannten Zitaten aus Bibel, Mythos, Märchen und Weltliteratur – zahlreiche ironische Anspielungen auf den zeitgenössischen Unterhaltungsschriftsteller Heinrich Clauren vorkommen. Mit Trivialromanen wird eine Form der Literatur thematisiert, die nicht auf Reflexion und Kritik, sondern auf unmittelbare Triebbefriedigung abzielt. Schreiben und Lesen, das Erdichten und der Genuss von Fiktionen erweisen sich in *Kleider machen Leute* als Akte, die eng mit narzisstischen, voyeuristischen und exhibitionistischen Triebregungen – folglich mit Grundmomenten der Scham – verknüpft sind. Den Goldachern gefällt Wenzel, weil er

aus dem Stoff der zeitgenössischen (Polen-Aufstände!) Trivialromane gemacht [ist]. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint Wenzel am Anfang der Novelle als der von aller Realitätsrücksicht befreite, der pure und phantastisch verlockende Trieb. Er ist darin auch grenzenlos narzisstisch [...]. In Wenzel tritt anfänglich die asoziale Lese-Lust ins Leben; er ist nichts als der Stoff für die Verkörperung von erhitzten Phantasien [...]. (Neumann 1990, 239)

<sup>23</sup> Zu den verschiedenen Fassungen des Gedichts und dem dort verhandelten Epigonalitätskomplex vgl. Bönig (1988) und Neymeyr (2003).



Dem Narzissmus des Protagonisten entspricht die Selbstreflexivität des Textes, der den Blick immer wieder auf die eigene ästhetische Faktur lenkt. Wie Wenzel dazu neigt, sich in kostbare Textilien zu kleiden, um seine wahre soziale Identität zu verhüllen, so verbirgt der Text seine Herkunft aus einem epigonalen Zeitalter, indem er sich die Maske von Mythos, Märchen und Märtyrerlegende aufsetzt. In den Momenten der Selbstreflexion bezeugen Novelle und Protagonist jedoch immer wieder ein schamhaftes Bewusstsein davon, dass ihre Verkleidungslust lediglich eine trügerisch-illusionäre, idealisierende Einhüllung der unheroischen Wirklichkeit darstellt und in moralischer Hinsicht fragwürdig ist. Wie Wenzel stets aufs Neue von seinem „ehrliche[n] Gewissen“ (V, 34) gedrängt wird, das genussvolle Schwelgen im Klischee des schwermütigen Aristokraten zu beenden, so scheint ein textuelles Über-Ich Kellers Novelle davon abzuhalten, den Verführungen der Trivialliteratur nachzugeben.

Wann immer das Erzählen der Lust an opulenten, kitschigen Bildern frönt, folgt daraufhin eine selbstkritische Ironisierung.<sup>24</sup> So könnte etwa die Szene, in welcher das als „einsame Schöne“ (V, 49) bezeichnete Nettchen ihren Geliebten bewusstlos im „mondbeglänzten“ (V, 48) Schnee findet und sich angstvoll über seinen „schlanke[n] Leib und die geschmeidigen Glieder“ (V, 49) beugt, zunächst einem Trivialroman entstammen. Dass der Halberfrenone von der Geliebten jedoch nicht durch einen Kuss, sondern durch „Nasenstüber auf die erleichte Nasenspitze“ (ebd.) zum Leben erweckt wird, ist ein groteskes Motiv, das in komischem Kontrast zur Melancholie des schon fast verstorbenen, in eisiger Dunkelheit hingestreckten Wenzels steht. Deutlich zeigt sich hier die innige Verwandtschaft zwischen Humor und Melancholie, die Benjamin als charakteristisch für Keller beschreibt: „Die ‚stille Grundtrauer‘, die er bekennt, ist die Brunnentiefe, in welcher immer wieder der humor sich sammelt“ (1977, 292; vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, 407). Als Strapinski – vom Begehren nach Nettchen getrieben – tatkräftig dem „Bild“ (V, 33) zu entsprechen sucht, das die Goldacher sich von ihm gemacht haben, betont der Text das Illusionäre dieses Unterfangens, indem er erklärt: „So ward er [Wenzel] rasch zum Helden eines artigen Romanes, an welchem er gemeinsam mit der Stadt und liebevoll arbeitete, dessen Hauptbestandteil aber immer noch das Geheimnis war“ (ebd.). Während die Goldacher sich genussvoll in die Fantasie verstricken lassen, ein rätselhafter Märchenprinz sei in die entzauberte, kapitalistische Moderne eingezogen, verwehrt Kellers Novelle der Leserschaft diese ungebrochene Lust, indem sie den Schleier der Illusion immer wieder zerreißt und die Fiktionalität des Erzählten offenlegt: Was erzählt wird, ist nicht die Realität, sondern nur ein „artige[r]

---

24 Zu den ironischen Brüchen und illusionsstörenden Momenten in Kellers Novelle vgl. Ajouri (2006, 442–449).

Roman[ ]“, dessen Urheber zudem ein narzisstischer Schneider und ein trivialliterarisch übersättigtes Publikum sind.

Dass der Hauptbestandteil dieses Romans „das Geheimnis“ (ebd.) ist, lässt unwillkürlich an das Gefühl der Scham denken, gilt diese in ihrem Verhüllungsstreben doch als „der dominierende Affekt des Geheimnisses“ (Tisseron 2000, 87). Das Geheimnis der Scham ist der verborgene Quellgrund, dem das Wie und das Was der Erzählung in *Kleider machen Leute* entspringen. Der fiktionsgenerierende Verkleidungsdrang des schamhaften Schneiders findet sein erzählerisches Pendant in der Maskierungslust des Textes, der seine schambehaftete Herkunft aus einer unpoetischen, durchökonomisierten Epoche hinter weltliterarischen Stoffen aus vergangenen Zeiten verbirgt, zugleich jedoch immer wieder die Diskrepanz zwischen den idealisierten Werken und der eigenen Wirklichkeit hervorkehrt.

Das im Schatten der Weimarer Klassik stehende neunzehnte Jahrhundert war bekanntlich tiefgreifend bestimmt von dem Eindruck des Epigonentums.<sup>25</sup> Dabei handelte es sich um einen mit starken Affekten aufgeladenen Problemkomplex, in dem besonders die Scham eine zentrale Rolle spielte. Wie das Epigonalitätsgefühl ist auch die Scham eine leidvolle Minderwertigkeitserfahrung, die aus dem Vergleich mit einem Ideal erwächst und üblicherweise als hemmend gilt. Zu fragen wäre, inwiefern die literarische Thematisierung von Epigonalität oftmals mit einer Poetik der Scham einhergeht und intertextuelle Praktiken bisweilen auch als Versuche lesbar sind, einen als unzulänglich oder armselig empfundenen Textkörper in den glänzenden Stoff der Weltliteratur zu hüllen. Eine solche Epigonalitätsscham begegnet nicht nur bei Keller, sondern etwa auch in Stifiers Roman *Der Nachsommer*, der den Lebensweg seines schamanfälligen Protagonisten in die Form des Goethe'schen Bildungsromans kleidet und in dem Stoffe – sowohl im wörtlichen Sinne der Textilien, als auch in der übertragenen Bedeutung der textuellen Vorlagen – ebenfalls eine große Bedeutung besitzen.<sup>26</sup> Dass die Scham einen Leitaffekt des Epigonalitätskomplexes bildet, bezeugt auch August von Platens Epigramm *Ariostens Grab*, in dem es heißt: „Keinen Gesang, dir weih ich die brennende Zähre der Scham bloß, / Der ich bis jetzt nichts tat, Asche des zweiten Homers!“ (Platen 1982).<sup>27</sup> Anknüpfend an Harold Blooms Konzept der „Einfluss-Angst“ (1995) ließe sich fragen, ob womöglich auch ein verwandtes Phänomen der Einfluss-Scham existiert: die Scham des spätgekommenen Textes, der

25 Zur Epigonalitätsthematik bei Gottfried Keller und weiteren Autor:innen des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Kamann (1994), Fauser (1999), Meyer-Sickendiek (2001) sowie Hahn (2003).

26 Zu einer poetologischen Lektüre der Stoffe im *Nachsommer* vgl. Vogl (1993). Den Epigonalitätsdiskurs in dem Roman untersucht Meyer-Sickendiek (2001).

27 Zu Scham und Epigonalität in diesem Gedicht vgl. Kamann (1994, 75). Zur (abgewehrten) Scham Grillparzers vor Goethe vgl. Blaimer (2019, 228).

erkennen muss, dass er nicht unabhängig, originell und selbstursprünglich ist und der angesichts des gewaltigen Erbes der literarischen Vorgänger beschämt die eigene Minderwertigkeit empfindet.<sup>28</sup> Wie Bloom unterschiedliche Umgangsformen mit der Einfluss-Angst differenziert, so kann auch die Epigonalitätsscham einerseits ein resigniertes Verstummen bewirken, andererseits zum kreativen Umgang mit den vorhandenen Stoffen anregen. Letzteres gelingt der Novelle *Kleider machen Leute*, in der das schamhafte Verhüllungsbegehren zur Triebkraft der intertextuellen Maskenspiele wird.

Überzeugend hat Dorothee Kimmich herausgearbeitet, dass Keller das Bewusstsein, einer „Zwischenzeit“ anzugehören, „die die passende Kleidung noch nicht gefunden hat, noch [...] keinen eigenen Stil entwickelt hat“, poetisch fruchtbar macht, indem er „einen positiven Eklektizismus der Stile und des Wissens praktiziert“ (2002, 227). Wie Ludwig Feuerbachs und Marx' Analysen die Religion als „eine Art Karneval“ und die Götter als „verkleidete Menschen“ (Kimmich 2002, 242) entlarvt haben, so widmen sich Kellers Werke in einem antimetaphysischen Gestus „der stofflichen Oberfläche, der Textur der Dinge“ (Kimmich 2002, 253). Diese gesteigerte Aufmerksamkeit für die Oberfläche besitzt insofern eine Affinität zur Scham, als auch deren Augenmerk dem schönen Schein, der Maske und der Fassade gilt. Das Erröten, das Kellers Protagonisten so häufig zeigen, verweist Benjamin zufolge nicht auf ein Inneres, sondern akzentuiert vielmehr das Äußere:

Denn jene Röte der Scham befleckt die Haut nicht, in ihr erscheint nicht innerer Zwiespalt, innere Zersetzung auf der Oberfläche. Sie kündigt garnichts Innerliches an. Täte sie's so wäre sie wahrlich wiederum Anlaß genug zu neuer Scham, des so in seiner hinfalligen Seele entdeckten Menschen, anstatt – wie sie's in Wahrheit doch ist – mit ihrer Röte allen Grund zur Scham, alles Innere verlöschen zu machen. Die Schamröte steigt nicht aus dem Innern hoch [...], sondern von außen von oben her übergießt sie den Beschämten und löscht in ihm die Schande und entzieht ihn zugleich den Schändern. Denn in jener dunklen Röte, mit der die Scham ihn übergießt, entzieht sie ihn wie unter einem Schleier den Blicken der Menschen. (1985, 69–70)

Indem die Novelle *Kleider machen Leute* das ästhetische Potenzial von Schleier, Fassade und Kostümierung entbindet, folgt sie einer Poetik der Oberfläche, deren affektives Pendant die maskierungsfreudige Scham bildet. Schamhaft ist der Text, weil er die Lust am Trivialen, an der Schaulust, dem Exhibitionismus und der narzisstischen Selbstbespiegelung zwar kennt und anklingen lässt, sie zugleich jedoch kritisiert: „Während Keller nicht mit Szenen spart, die dem Repertoire des

---

<sup>28</sup> Der Begriff der Einfluss-Scham wurde bislang, soweit ich sehe, noch nicht entworfen. Verbindungen zwischen Blooms Theorie der Einfluss-Angst und dem Schamaffekt stellen – allerdings nicht bezogen auf die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts – auch Berndt/Tonger-Erk (2013, 72–73) und Hatch (2006, 11–12) her.

Trivialromans entnommen sind, werden diese Szenen zur gleichen Zeit ironisch unterminiert, so daß der Leser stets eine gewisse Distanz zum Geschehen halten kann (oder zumindest soll)“ (Widdig 1994, 118). Die Ironie, die den gesamten Text einfärbt und in offener Schwebelage hält, lässt sich als rhetorische Entsprechung der verhüllungsfreudigen Scham deuten: In beiden Fällen besteht das selbstkritische Bewusstsein einer Diskrepanz zwischen Schein und Sein, Ideal und Realität sowie eine sich daraus ergebende Neigung zur Maske (Greiner 2014, 121). Wie die Ironie wortgeschichtlich von *eironeia* (Verstellung) abstammt und stets nur *ex negativo* auf das eigentlich Intendierte verweist, so entsteht die etymologisch mit der Verhüllung verwandte Scham, wenn das Gegenteil des ursprünglich Erwünschten eingetreten ist. Im Modus der Negation lassen Scham und Ironie ein Ideal aufscheinen, das zwar noch uneingelöst bleibt, gleichwohl aber den sehnsüchtig umworbenen Bezugspunkt bildet, auf den sich die Maskenspiele des Affekts wie auch des Tropus richten. Dass die für Kellers Novelle zentrale Ironie möglicherweise das rhetorische Pendant der Scham bildet, offenbart ein weiteres Mal die eminente Bedeutung, die dem peinigenden Affekt nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch hinsichtlich der poetischen Darstellungsverfahren zukommt.

Die Betonung der Kluft zwischen dem trivialromantisch verklärten Ideal und der von materieller Not geprägten Wirklichkeit verleiht Kellers Novelle sozialkritische Züge, die sie fundamental von jenen Unterhaltungsromanen unterscheidet, deren realitätsferne Märchen das Glücksbedürfnis einer Leserschaft kurzfristig befriedigen, anstatt diese zur nachhaltigen Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu animieren (Sautermeister 1976, 200–204). Während der willensschwache Wenzel schließlich dazu missbraucht wird, die Wünsche des sensationslüsternen Publikums zu erfüllen – um wenig später auf demütigende Weise von diesem fallengelassen zu werden –, weigert Kellers Novelle sich, Trivialliteratur zu werden. Der Stachel der Scham, die immer ein Gefühl des Ungenügens, der Defizienz und der verfehlten Vollkommenheit ist, hält das Bewusstsein offen, dass eine schmerzliche Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit klafft und die romantische Verklärung des Bestehenden Verrat wäre.

Gert Sautermeister hat die luzide Gesellschaftskritik herausgearbeitet, die Kellers Novelle formuliert und in der ökonomische, sozialpsychologische und historische Aspekte in ihrer komplexen Verwobenheit Berücksichtigung finden. In traurigem Kontrast zu dieser produktiven Sozialkritik steht Sautermeister zufolge das „kraftlos humoristische[ ], klischeehafte[ ] Happy-End“ (1976, 204), das in „spießbürgerliche[r]“, „biedermeierliche[r]“ (1976, 202) Manier mit jener Gesellschaft versöhne, deren Widersprüche und Ungerechtigkeiten zuvor mutig entlarvt worden seien. Zu fragen wäre jedoch, ob der Schluss tatsächlich ein plattes Happy End ist oder nicht vielmehr das letzte Maskenspiel eines verkleidungsfreudigen Textes. Dass noch der glückliche

Ausgang von einer skeptischen Ironie unterlaufen wird,<sup>29</sup> erscheint plausibler als die irritierende Annahme, die Novelle befriedige – nach vehementer Kritik am Blendwerk des Trivialromans – schließlich doch noch den Leserwunsch eines kitschigen Happy Ends. Der märchenhafte Schluss gleicht einer letzten schamhaft-selbstironischen Maske des Textes, die eine melancholisch stimmende Wirklichkeit halb verhüllt, halb entbirgt. Die Interjektion „ach“, die aus Wenzels Rückkehr „nach Goldach“ und dem letzten Wort der Novelle – „Rache“ (V, 62; Hervorh. AK) – klingt, lässt sich als Ausdruck der Trauer darüber lesen, dass die narzisstisch schweifende Freiheit der Fantasie, die Lust an der Maske und die geheimnisvolle Scham am Ende der entzauberten, nackten Wirklichkeit ökonomischer Zwänge und schamloser Profitgier weichen. Indem der Protagonist seine Scham überwindet und ein hemmungsloser Geschäftsmann ohne Ungenügen am Bestehenden, ohne die Sehnsucht nach einer schöneren Wirklichkeit wird, verliert die Erzählung jene narrative Antriebskraft, die alle poetischen Verkleidungsspiele und Maskeraden erst befeuert hatte. Scham erweist sich in *Kleider machen Leute* als Geburtsstunde des Textgewebes und Quelle der Fiktion. Wo sie verloren geht, endet der Text.

## Literatur

- Ajouri, Philip. „Teleologie und Literatur im Realismus. Motivierungsprobleme in Gottfried Kellers Erzählung *Kleider machen Leute*“. *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Hg. Uta Klein, Katja Mellmann, Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis, 2006. 429–449.
- Begemann, Christian. „Ein weiter Mantel, doktrinäre Physiognomisten und eine grundlose Schönheit. Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller“. *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte*. Hg. Hans-Peter Ecker. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1997. 333–354.
- Benjamin, Walter. „Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 283–295.
- Benjamin, Walter. „Über die Scham“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. 69–71.
- Benthien, Claudia. *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011.

---

<sup>29</sup> Zu einer ironischen Lesart des Schlusses vgl. auch Kittstein (2008, 122). Die Funktion der Ironie untersucht auch Wagner-Egelhaaf (1997). Zur Selbstreflexivität der Schlusspassagen Kellers vgl. Swales (1990).

- Berndt, Frauke, und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Bewes, Timothy. *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2011.
- Bird, Stephanie. „Scham, Beschämung und Gesellschaftskritik in Gottfried Kellers *Martin Salander* und Wilhelm Raabes *Stopfkuchen*“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 49.1 (2008): 48–65.
- Blaimer, Sibylle. *Tragische Scham und peinliche Prosa. Werk und Poetik Franz Grillparzers im Zeichen unsäglicher Affekte. Ein Beitrag zur (literarischen) Affektkultur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Bloom, Harold. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Übers. Angelika Schweikhart. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld, Nexus, 1995.
- Bönig, Thomas. „Unser ist das Loos der Epigonen“. *Literarische Klassik*. Hg. Hans-Joachim Simm. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 461–474.
- Bright, Gillian. *Mimetic Shame. Fictions of the Self in Postcolonial Literature*. Diss., Toronto 2018. [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/102861/3/Bright\\_Gillian\\_201811\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/102861/3/Bright_Gillian_201811_PhD_thesis.pdf) (15. April 2023).
- Eribon, Didier. *Retour à Reims*. Paris: Fayard, 2009.
- Ernaux, Annie. *La honte*. Paris: Gallimard, 1999.
- Fausser, Markus. *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München: Fink, 1999.
- Fleig, Anne. „Martyrer seines Mantels. Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*“. *Der Deutschunterricht* 60.4 (2008): 31–41.
- Geisenhanslüke, Achim. *Die Sprache der Infamie III. Literatur und Scham*. Paderborn: Fink, 2019.
- Görner, Rüdiger. „Das Farbenwesen im Regentropfen“. Gottfried Kellers Ontologie des Anscheins in *Kleider machen Leute*. Gottfried Keller. *Die Leuchte von Seldwyla. Kritische Studien – Critical Essays*. Hg. Hans-Joachim Hahn, Uwe Seja. Bern u. a.: Peter Lang, 2007. 173–191.
- Greber, Erika. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.
- Greiner, Ulrich. *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlskultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2014.
- Hahn, Marcus. *Geschichte und Epigonen. „19. Jahrhundert“ / „Postmoderne“, Stifter / Bernhard*. Freiburg: Rombach, 2003.
- Hatch, James. *Refiguring the Fall. Shame and Intertextuality in Wordsworth, Mary Shelley and Keats*. Diss., New York 2006. <https://www.proquest.com/docview/305006072?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true> (15. April 2023).
- Heeg, Günther. „Die Geste der Scham als Grundgeste des Theaters“. *Die gezeigte und die verborgene Kultur*. Hg. Bernhard Streck. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007. 69–80.
- Hülshoff, Thomas. *Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe*. 4., aktualisierte Auflage. München, Basel: Ernst Reinhardt, 2012.
- Jeziorkowski, Klaus. *Gottfried Keller. „Kleider machen Leute“. Text, Materialien, Kommentar*. München: Hanser, 1984.
- Kaiser, Gerhard. „Poesie und Kapitalismus. Zu Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Festschrift für E.W. Herd*. Hg. August Obermayer. Dunedin: University of Otago, 1980. 107–115.
- Kamann, Matthias. *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- Kimmich, Dorothee. *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*. München: Fink, 2002.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Kläui, Christian. „Scham und Schuld. Blick und Stimme“. *Die Scham in Philosophie, Kulturanthropologie und Psychoanalyse*. Hg. Georg Schönbächler. Zürich: Collegium Helveticum, 2006. 57–65.

- Komorowska, Agnieszka. *Scham und Schrift. Strategien literarischer Subjektconstitution bei Duras, Goldschmidt und Ernaux*. Heidelberg: Winter, 2017.
- Lehmann, Hans-Thies. „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 510/511 (1991): 824–839.
- Lehmann, Johannes F. *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg/Br.: Rombach, 2012.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels. „Manifest der kommunistischen Partei“. *Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*. Bd. 4. Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz, <sup>6</sup>1972. 459–493.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2001.
- Neckel, Sighard. *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt/M.: Campus, 1991.
- Neumann, Bernd. „Gottfried Keller. Kleider machen Leute. Der Löwe in der Eselshaut“. *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 1990. 235–278.
- Neymeyr, Barbara. „Gottfried Kellers Epigonen-Gedicht. Poetologie im Kontext kritischer Epochendiagnose“. *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hg. Olaf Hildebrand. Köln, Weimar, Wien: UTB, 2003. 144–161.
- Nietzsche, Friedrich. „Morgenröte“. *Kritische Studienausgabe*. Bd. 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter, <sup>8</sup>2011. 9–332.
- Platen, August von. „Ariostens Grab“. *Werke*. Bd. 1. Lyrik. Hg. Jürgen Link, Kurt Wlfel. München: Winkler, 1982. 573.
- Sautermeister, Gert. „Erziehung und Gesellschaft in Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*“. *Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*. Hg. Walter Raitz, Erhard Schtz. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1976. 176–207.
- Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Leipzig: Friedrich Ludwig Herbig, 1855.
- Schmitz, Hermann. *System der Philosophie*. Bd. 3.3. Der Rechtsraum. Bonn: Bouvier, 1983.
- Selbmann, Rolf. *Gottfried Keller. Kleider machen Leute*. München: Oldenbourg, 1985.
- Steinmayr, Markus. „Archive des Fehllesens. Zum Realismus Gottfried Kellers“. *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*. Hg. Rüdiger Campe, Michael Niehaus. Heidelberg: Synchron, 2004. 167–178.
- Swales, Erika. „Gottfried Kellers (un)schlüssiges Erzählen“. *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. Hg. Hans Wysling. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1990. 91–108.
- Tisseron, Serge. *Phänomen Scham. Psychoanalyse eines sozialen Affektes*. bers. Reinhard Tiffert. München: Ernst Reinhardt, 2000.
- Villwock, Peter. „Kleider machen Leute. Die Kunst und das Menschliche“. *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Hg. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam, 2007. 78–97.
- Vogl, Joseph. „Der Text als Schleier. Zu Stifters *Der Nachsommer*“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 42 (1993): 298–312.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- Webber, Andrew. *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.



- Widdig, Bernd. „Mode und Moderne. Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 539 (1994): 109–123.
- Williams, Bernard. *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*. Übers. Martin Hartmann. Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- Wurmser, Léon. *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Übers. Ursula Dallmeyer. Hohenwarsleben: edition klotz, <sup>7</sup>2017.