



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Visualität in Gottfried Kellers *Sinngedicht*“

Verfasserin

Lucia Pnjak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

LA Deutsche Philologie (Stzw) / LA Anglistik und  
Amerikanistik (Stzw)

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfried Kriegleder

## **Danksagung**

Dank für das Zustandekommen dieser Arbeit gilt meinem Betreuer an der Universität Wien, Professor Wynfried Kriegleder, für die große Hilfe und dafür, dass er mir beim Schreiben freie Hand gelassen hat.

Weiters möchte ich meinen Eltern danken, die mir das Studium ermöglicht und mich immer unterstützt haben.

Meinem Freund Markus Madlmair danke ich dafür, dass er immer für mich da war.

Lucia Pnjak, im September 2008

## INHALT

|             |  |           |
|-------------|--|-----------|
| <b>1.</b>   | <b>EINLEITUNG</b>                                      | <b>5</b>  |
| <b>2.</b>   | <b>NARRATIVE ANALYSE</b>                               | <b>7</b>  |
| <b>2.1.</b> | <b>Grundlagen</b>                                      | <b>7</b>  |
| <b>2.2.</b> | <b>Die Erzählsysteme des <i>Sinngedichts</i></b>       | <b>9</b>  |
| 2.2.1.      | „Von einer törichten Jungfrau“                         | 10        |
| 2.2.2.      | „Regine“   | 11        |
| 2.2.2.1.    | Detaillierte Darstellung der Novelle „Regine“          | 13        |
| 2.2.2.2.    | Resümee der Novelle „Regine“                           | 21        |
| 2.2.3.      | „Die arme Baronin“                                     | 23        |
| 2.2.4.      | „Die Geisterseher“                                     | 25        |
| 2.2.5.      | „Don Correa“ – Erster Teil                             | 26        |
| 2.2.6.      | „Don Correa“ – Zweiter Teil                            | 28        |
| 2.2.7.      | „Die Berlocken“  | 29        |
| 2.2.8.      | Lucies eigene Geschichte                               | 31        |
| 2.2.9.      | Die Rahmenhandlung                                     | 33        |
| <b>2.3.</b> | <b>Die Erzähler</b>                                    | <b>35</b> |
| 2.3.1.      | Lucie als Erzählerin                                   | 35        |
| 2.3.2.      | Der Oheim als Erzähler                                 | 38        |
| 2.3.3.      | Reinhart als Erzähler                                  | 39        |
| <b>3.</b>   | <b>IST DER MENSCH DURCHSCHAUBAR?</b>                   | <b>41</b> |
| <b>3.1.</b> | <b>Gesellschaftlicher Hintergrund</b>                  | <b>41</b> |
| 3.1.1.      | Sein und Schein im 18. und 19. Jahrhundert             | 43        |
| 3.1.2.      | Physiognomik als Mittel den Schein zu durchschauen     | 44        |
| <b>3.2.</b> | <b>Sein und Schein in der Figurencharakterisierung</b> | <b>46</b> |
| 3.2.1.      | Farben   | 47        |
| 3.2.2.      | Das Auge als Spiegel der Seele?                        | 48        |
| 3.2.3.      | Sein oder Schein                                       | 51        |
| <b>4.</b>   | <b>MÄNNLICHE BLICKE</b>                                | <b>54</b> |
| <b>4.1.</b> | <b>Der Blick des Naturforschers</b>                    | <b>54</b> |
| 4.1.1.      | Reinhart als Naturforscher                             | 55        |

|             |   |            |
|-------------|---|------------|
| 4.1.2.      | Reinharts Lichtexperimente                          | 56         |
| 4.1.3.      | Der naturwissenschaftliche Blick als falsches Sehen | 58         |
| 4.1.3.1.    | Das Licht und das Auge nach Feuerbach               | 59         |
| 4.1.3.2.    | Die Bestrafung des Auges durch das Licht            | 61         |
| 4.1.4.      | Das Sinngedicht als Experimentieranordnung          | 63         |
| 4.1.5.      | Der Mensch als Versuchsobjekt?                      | 67         |
| <b>4.2.</b> | <b>Der Blick des Rätsellösers</b>                   | <b>74</b>  |
| 4.2.1.      | Die männliche Perspektive und das ‚Rätsel Frau‘     | 74         |
| 4.2.1.1.    | Das ‚Rätsel Frau‘ in „Die arme Baronin“             | 76         |
| 4.2.1.2.    | Brandolf als Rätsellöser                            | 81         |
| 4.2.2.      | Vergleich: Naturforscher und Rätsellöser            | 86         |
| <b>4.3.</b> | <b>Der Blick des Pygmalion</b>                      | <b>89</b>  |
| 4.3.1.      | Pygmalion und Galatea                               | 89         |
| 4.3.2.      | Brandolf als Pygmalion                              | 91         |
| 4.3.3.      | Reinhart als Pygmalion                              | 95         |
| 4.3.4.      | Sehen statt Küssen                                  | 99         |
| <b>5.</b>   | <b>CONCLUSIO</b>                                    | <b>102</b> |
| <b>6.</b>   | <b>BIBLIOGRAPHIE</b>                                | <b>104</b> |
| 6.1.        | Primärliteratur                                     | 104        |
| 6.2.        | Andere Quellen                                      | 104        |
| 6.3.        | Sekundärliteratur                                   | 105        |
| 6.4.        | Sekundärliteratur zum Thema Wahrnehmung             | 108        |
| <b>7.</b>   | <b>ANHANG</b>                                       | <b>109</b> |
| 7.1.        | Zusammenfassung                                     | 109        |
| 7.2.        | Summary   | 110        |
| 7.3.        | Lebenslauf  | 111        |

# 1. EINLEITUNG

„Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,  
Von dem gold’nen Ueberfluß der Welt!“<sup>1</sup>

Die vorliegende Arbeit versucht deutlich zu machen, welche wichtige Stellung der Gesichtssinn in Gottfried Kellers Werk *Das Sinngedicht* einnimmt. „Auch für Keller war, wie für Goethe, hauptsächlich das Auge das Organ, wodurch er die Welt in sich eindringen ließ.“<sup>2</sup> So ist immer wieder vom Auge, dem Sehen, dem Betrachten die Rede. Es wird daher zu untersuchen sein, wie einzelne Themen und Motive von Kellers Konzeption des Sehens geprägt sind.

Kellers großer Traum war es ursprünglich, Maler zu werden. Bekanntlich hatte er dabei nicht viel Erfolg und musste die Malerei schließlich widerstrebend zugunsten der Schriftstellerei aufgeben.

Das Scheitern seines Jugendtraums – „meine Malerschaft verstarb noch in ganz jungen Jahren vor ihrer Reifwerdung eines stillen Todes“ (Brief aus dem Jahr 1870) – hat Gottfried Keller tragisch beschrieben (im „Grünen Heinrich“), häufiger jedoch humorvoll-distanziert, zuweilen auch ein wenig wehmütig glossiert (in autobiographischen Äußerungen). Ohne Zweifel hat er sein Ziel Maler zu werden, mit allem Ernst und Eifer verfolgt.<sup>3</sup>

Es soll geprüft werden, wie sich die Beschäftigung des Autors mit der Malerei auf Inhalt und Gestalt der Texte ausgewirkt hat, und die Frage geklärt werden, ob die Texte durch die große optische Begabung des Dichters eine zusätzliche Dimension erhalten.

Zunächst gilt es den Text bezüglich der Blickkonstellationen zu untersuchen. Im ersten Abschnitt der Arbeit soll aufgezeigt werden, wessen Perspektive der jeweilige Erzähler für seine Novelle übernimmt. Von welchen Figuren wird die ‚Innensicht‘, von welchen nur die ‚Außensicht‘ präsentiert – in anderen Worten: Wer ist Subjekt,

---

<sup>1</sup> Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter d. Leitung v. Walter Morgenthaler im Auftr. d. Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. 31 Bde. Basel u. Frankfurt a.M. / Zürich: Stroemfeld / Neue Zürcher Zeitung 1996 ff, Bd. 17,2: Nachgelassene Gedichte. Zweiter Band. Hg. v. Peter Stocker u. a.. 2007, S. 414. Es handelt sich hier um das Ende des Gedichts „Abendlied“.

Alle Zitate aus den Werken Gottfried Kellers und seinem Briefwechsel entstammen der Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe (HKKA). Die Ausgabe wird im Folgenden als HKKA 1ff. zitiert.

<sup>2</sup> Ermatinger, Emil: Gottfried Keller. Eine Biographie. Mit sechzehn Bildtafeln, drei Faksimilia und einem Register. Zürich: Diogenes 1990, S. 40.

<sup>3</sup> Böttcher, Kurt u. Johannes Mittenzwei: Dichter als Maler. Stuttgart: Kohlhammer 1980, S. 145.

wer Objekt des Sehens? Dabei ist zu untersuchen, ob sich die einzelnen Novellen beziehungsweise die einzelnen Erzähler diesbezüglich voneinander unterscheiden. Im diesem Falle wäre zu prüfen, ob die Art der Präsentation Aufschlüsse über den Erzähler und weiter über die Figur in der Rahmenhandlung zulässt.

Danach soll das Werk in den Kontext seiner Entstehungszeit<sup>4</sup> gestellt werden. Im 19. Jahrhundert ereigneten sich große gesellschaftliche Umwälzungen, die auch eine Wandlung im Sehverhalten mit sich brachten. Vor allem wurde es immer wichtiger, den Mitmenschen zu durchschauen, auch um nicht Betrügnern und Schwindlern zum Opfer zu fallen. Man interessierte sich vermehrt dafür, wie man das wahre Wesen eines Menschen hinter dem Äußeren erkennen könne. Diese Unterscheidung zwischen ‚Sein‘ und ‚Schein‘ spielt im Werk Gottfried Kellers eine bedeutende Rolle. So versuchen auch die Figuren im *Sinngedicht* hinter das innerste Geheimnis der anderen zu kommen. Dabei ist es primär die Frau, die es zu durchschauen gilt, denn sie erscheint den Männern rätselhaft und fremd.

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen im dritten Teil dieser Arbeit der ‚Blick des Naturwissenschaftlers‘, der die Frau als Versuchsobjekt versteht, und der ‚Blick des Rätsellösers‘, der durch gezielte Beobachtungen, das Innerste des Menschen zu erforschen trachtet. Anhand der Figuren Reinhart aus der Rahmennovelle und Brandolf (‚Die arme Baronin‘) soll dargestellt werden, welche Konzeption des Sehens der Novellensammlung zugrunde liegt.

Schließlich soll das Pygmalionmotiv, das in der Novellensammlung eine große Rolle spielt, daraufhin untersucht werden, ob und wie sich hier die Betonung des Visuellen zeigt. Dafür sollen exemplarisch Szenen aus der Rahmenhandlung und der Novelle „Die arme Baronin“ herausgegriffen werden. Dabei gilt es, die Betrachterrolle der männlichen Figuren zu prüfen.

---

<sup>4</sup> Das Verfassen der Novellensammlung zog sich übrigens über Jahrzehnte hin. Gerhard Kaisers prägnante Zusammenfassung der Entstehungszeit sei hier wiedergegeben: „Das Sinngedicht‘ hat Keller fast so lange beschäftigt wie der ‚Grüne Heinrich‘. Schon 1851 scheint die Gesamtkomposition erwogen zu sein. ‚Die ersten siebzig Seiten sind im Jahr 1855 in Berlin geschrieben‘, unterrichtet Keller am 16. Dezember 1881 Adolf Exner. 1857/58 sind die ‚Sieben Legenden‘ aus der Erzählmasse ausgegliedert. 1881, ein Jahr nach dem letzten Band der Zweitfassung des ‚Grünen Heinrich‘, erscheint der kunstvollste und geschlossenste Novellenzyklus Kellers in der Buchausgabe mit der Jahreszahl 1882.“ Kaiser, Gerhard: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt am Main u. a.: Insel 1981, S. 503. Zur Entstehungsgeschichte vgl auch HKKA 23.1, S. 16-41.

## 2. NARRATIVE ANALYSE

Die Bedeutung des Visuellen im *Sinngedicht* erschließt sich zunächst schon in der narrativen Konstruktion der Novellen. In der folgenden Analyse soll vor allem die Perspektive der einzelnen Erzählungen sowie die Erzählerinstanzen selbst genauer untersucht werden, da hier schon die grundlegenden Punkte aufscheinen, die im Laufe dieser Arbeit genauer diskutiert werden sollen.

### 2.1. Grundlagen

Zunächst sind die von Gérard Genette als grundsätzlich erachteten Fragen *Wer sieht?* und *Wer spricht?* zu klären. Wie Genette hervorhebt, ist es von großer Bedeutung die beiden Begriffe ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ streng zu trennen.<sup>5</sup> Unter ‚Modus‘ ist die Beantwortung der Frage: *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?*, also die Frage nach dem *Wer sieht?* zu verstehen. Der Begriff ‚Stimme‘ beschreibt dagegen den Erzähler, beschäftigt sich somit mit dem *Wer spricht?*. Auf Kellers Werk bezogen, ist festzustellen, dass der Narrator oft noch immer stark spürbar ist, auch wenn die Erzählung über lange Strecken dem Blickwinkel einer Figur folgt. Die an verschiedenen Stellen ausgedrückten Meinungen und Anschauungen sind folglich keineswegs der Figur selbst zuzuschreiben. Besonders auf die Gattung der Novellensammlung bezogen, wirft dies interessante Fragestellungen auf. Wie sehr lässt sich von den einzelnen Binnenerzählungen auf die Figuren schließen, die sie erzählen? Wie sehr ist der Erzähler mit der Figur in der Rahmenerzählung gleichzusetzen, die eben jene Novelle wiedergibt?

Genettes Begriffe ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ bilden somit den Ausgangspunkt dieser Untersuchung, um jedoch genauer auf die Besonderheiten des kellerschen Erzählens eingehen zu können, sollen die Novellen vor allem anhand von Jürgen H. Petersens

---

<sup>5</sup> Genettes Untersuchung der ‚narrativen Perspektive‘ zeigt die Schwierigkeiten auf, die eine Vermengung der beiden Begriffe mit sich bringt. Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1998, S. 132-134.

‚Erzählssystemen‘<sup>6</sup> analysiert werden. In erster Linie sind es die Kategorien ‚Standort des Erzählers‘, ‚Sichtweisen‘, ‚Erzählhaltung‘ und ‚Erzählverhalten‘, die im Folgenden für die Analyse herangezogen werden, da sie eine präzisere Beschreibung erlauben. Zur besseren Übersicht sollen die einzelnen Begriffe kurz erklärt werden:

Unter ‚Standort des Erzählers‘ versteht Petersen „das raum-zeitliche Verhältnis des Narrators zu den Personen und Vorgängen, die er schildert und berichtet.“<sup>7</sup> Hier unterscheidet man zwischen Nähe und Entfernung des Narrators zum Erzählten sowie nach größerem oder geringerem Überblick.

Dieser Begriff ist streng zu trennen von der Kategorie ‚Sichtweise‘, mit der Petersen „das Erzählverfahren [bezeichnet], sich auf die Beschreibung der Außenseite aller Figuren zu beschränken oder in sie hineinzublicken.“<sup>8</sup> Der Erzähler kann die Vorgänge aus der ‚Außensicht‘ beschreiben oder die ‚Innensicht‘ einer Figur wiedergeben.

Des Weiteren beschreibt die Kategorie ‚Erzählhaltung‘ die wertende Einstellung des Narrators zu dem Erzählten, die affirmativ bis ablehnend, kritisch oder schwankend sein kann.

Schließlich sind drei Arten des ‚Erzählverhaltens‘ zu unterscheiden: das auktoriale, das personale und das neutrale<sup>9</sup>, die das Verhalten des Narrators zum Erzählten beschreiben. Wird die Geschichte auktorial präsentiert, macht sich die Subjektivität des Narrators bemerkbar, indem dieser etwa seine eigene Meinung einbringt und Kommentare abgibt. Personales Erzählen rückt dagegen die Sehweise der Figur in den Mittelpunkt. Schließlich gibt der Erzähler im dritten Fall, beim neutralen Erzählen, weder seine subjektiven Kommentare ab, noch übernimmt er die Perspektive einer Figur und suggeriert so ein Höchstmaß an Objektivität.

Dass sich die Novellen des *Sinngedichts* hinsichtlich dieser Kategorien teilweise stark voneinander unterscheiden, soll nun im Folgenden gezeigt werden.

---

<sup>6</sup> Vgl. Petersen, Jürgen H.: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Metzler: Stuttgart 1993. Ich gebe Petersens Modell den Vorzug, da damit die Besonderheiten des Kellerschen Erzählens überschaubarer dargestellt werden können als beispielsweise mit Genettes Fokalisierungstypen. Auch Stanzls übersichtliche jedoch stark kritisierte Unterscheidung in ‚auktoriale Erzählsituation‘, ‚Ich-Erzählsituation‘ und ‚personale Erzählsituation‘ erweist sich als unzureichend, da sie die Komplexität der einzelnen Novellen nicht abzudecken vermag.

<sup>7</sup> Petersen, *Erzählssysteme*, 1993, S. 65.

<sup>8</sup> Petersen, *Erzählssysteme*, 1993, S. 67.

<sup>9</sup> Hier ist zu beachten, dass diese Kategorien nicht Stanzls Erzählsituationen entsprechen. Vgl. Petersen, *Erzählssysteme*, 1993, S. 68-78.

## 2.2. Die Erzählsysteme des *Sinngedichts*

Im *Sinngedicht* wird der Leser mit unterschiedlichen Erzählsystemen konfrontiert, schon allein deshalb, weil es in dieser Novellensammlung ganz zentral um das Erzählen geht. Zwei junge Menschen kommen sich dadurch näher, dass sie einander Geschichten berichten, die sowohl inhaltlich als auch stilistisch sehr abwechslungsreich sind. Auch ein dritter Geschichtenerzähler, der Oheim, stattet seine Novelle mit Eigenschaften aus, die ihn wiederum als Erzähler von den beiden anderen absetzt. Bei all diesen Unterschieden ist der rote Faden, der das Gesamtwerk durchzieht, nicht immer leicht zu identifizieren, was für viel Diskussion in der Sekundärliteratur gesorgt hat.<sup>10</sup> Keller spielt mit den Möglichkeiten des realistischen Erzählens, wenn er drei unterschiedlichen Figuren verschiedene Geschichten wiedergeben lässt, und zeigt dabei die große Vielfalt seiner Dichtkunst.

Schon bei den Erzählformen<sup>11</sup> fällt auf, dass Keller hier auf Abwechslung achtet. Die Novellensammlung enthält drei Ich- und vier Er-Erzählungen, wobei sich jedoch die Novelle „Regine“ nicht leicht zuordnen lässt. Hier findet sich zwar – um mit Genette zu sprechen – ein „homodiegetischer Erzähler“<sup>12</sup>, das heißt, der Narrator tritt selbst in seiner Erzählung auf, doch ist er nicht der Protagonist, er tritt als Zeuge des Erzählten auf oder gibt über lange Strecken das wieder, was ihm von anderen berichtet wird. In Lucies eigener Geschichte sowie in der des Oheims ist der Ich-Erzähler dagegen zugleich auch die Hauptfigur<sup>13</sup>, doch muss auch letzterer in einer längeren Passage darüber berichten, was sich in seiner Abwesenheit zugetragen hat. Die restlichen Novellen sowie die Rahmenhandlung sind Er-Erzählungen. Doch auch bei diesen erfährt der Leser zum Teil, woher der Narrator sein Wissen über die Geschichten bezieht. So wird die Novelle „Von einer törichten Jungfrau“ von Lucie erzählt, die aus erster Hand über das Schicksal der jungen Frau Bescheid weiß. Sie hat von beiden Parteien über die Geschehnisse berichtet bekommen, steht also der Handlung recht nah, vergleichbar mit Reinharts Erzählung „Regine“, wobei Lucie selbst jedoch

<sup>10</sup> Eine gute und kurze Übersicht über die literaturwissenschaftliche Diskussion hinsichtlich des zentralen Themas des *Sinngedichts* bietet Kuchinke-Bach, Anneliese: Gottfried Kellers Sinngedicht – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 86. Bd. (1992), S. 39 – 64; hier: S. 40-44.

<sup>11</sup> Petersen unterscheidet zwischen der Ich-, Du- und Er-Form. Für eine detaillierte Darstellung siehe Petersen, Erzählsysteme, 1993, S. 53-65.

<sup>12</sup> Genette, Die Erzählung, 1998, S. 175-181.

<sup>13</sup> Genette nennt diesen Fall autodiegetische Erzählung. Vgl. Genette, Die Erzählung, 1998, S. 176.

als Figur selbst nicht in Erscheinung tritt. Über Don Correa, so gibt Reinhart an, habe er in dessen eigener Autobiographie gelesen. Er gibt also das wieder, was der Held selbst über sich niedergeschrieben hat.

Fast alle Novellen sollen somit den Eindruck erwecken, als wären sie dem Narrator aus erster Hand geschildert worden und als wäre sein Wissen deshalb wohl begründet. Die Figuren sollen nicht selbst erfundene Geschichten, sondern Begebenheiten wiedergeben, die sich so zugetragen haben könnten. Die Wahrscheinlichkeit der Geschichten war für die Dichter des poetischen Realismus von großer Wichtigkeit. Um die Novellen authentisch erscheinen zu lassen, genügt es natürlich nicht, das Wissen um die Geschichten möglichst überzeugend darzustellen, es kommt vor allem auf die realistische Darstellung des Geschehens an. Auf der Ebene der Darstellungsweise ist besonders die Perspektive ausschlaggebend, um den Anschein der Wirklichkeitstreue zu erwecken.

Da die narrative Perspektive des *Sinngedichts* im Mittelpunkt des ersten Teiles dieser Arbeit steht, soll nun jeweils für jede Novelle sowie für die Rahmenhandlung festgestellt werden, wer erzählt und aus welcher Sicht erzählt wird. Dabei stellt sich die Frage, ob die drei Figuren die von ihnen geschilderte Welt auch unterschiedlich präsentieren. Legt Keller Wert darauf, seine Personen mit unterschiedlichen Erzählhaltungen auszustatten? Wie legt der Naturwissenschaftler Reinhart das von ihm dargestellte Geschehen aus? Gibt es hier Unterschiede zu der Art, wie die in Abgeschiedenheit lebende Lucie und ihr Oheim erzählen?

Es gilt zu untersuchen, ob eine Novelle einheitlich präsentiert wird oder ob einzelne Szenen durch ihre narrative Technik besonders hervorgehoben werden. Auch ist festzustellen, ob es hier geschlechtsspezifische Unterschiede gibt. Die Novellen sollen nun im Einzelnen auf diese Fragestellungen hin untersucht werden.

### **2.2.1. „Von einer törichten Jungfrau“**

In der Novelle „Von einer törichten Jungfrau“ nimmt Lucie als Erzählerin zuerst die Position der überlegenen Beobachterin ein. Sie beschreibt die Kindheit und

Entwicklung der „hübsche[n] Wirtin vor dem Walde“ (46)<sup>14</sup> namens Salome aus der Sicht einer alles überblickenden auktorialen Erzählerin, die ihre Hauptfigur sehr kritisch bewertet.

Gerade zu Beginn nimmt sich Lucie heraus, über die inneren und äußeren Werte ihrer Protagonistin scharf zu urteilen, so stellt sie Salomes Charakter mit harten Worten dar:

Aber auch in Hinsicht des natürlichen Verstandes, an irgend einem Verstehen des Erheblichen und Besseren im menschlichen Leben fehlte es ihr so sehr, daß sie als ein vollständiges Schaf in der dunkelsten Gemütslage verharrte, indessen sie doch durch ihre Zungenkünste in lächerlichen Dingen und durch eine große Gewandtheit in Kindereien stets den Ruf eines durchtrieben klugen Wesens behielt. (46-47)

In diesem Fall darf tatsächlich von „rascher und gnadenloser Interpretation-Exekution“<sup>15</sup> gesprochen werden, mit welchen Worten Gerhard Kaiser Lucies Erzählhaltung beschreibt. Auch an Salomes männlichem Gegenspieler lässt Lucie als hellsichtige und überlegene Erzählerin kein gutes Haar, so nennt sie ihn ein „durchaus unnützes Bürschchen“ (47) und meint, er sei „reich, übermütig und ein ganz verzogenes Muttersöhnchen“ (47). Diese zweifellos bissigen Worte legen Lucies scharfes Urteilungsvermögen offen, was ihren Zuhörer Reinhart zunächst befremdet und irritiert.

Allerdings erlaubt der Inhalt der Novelle durchaus eine solche Erzählhaltung, denn die Handlung ist äußerst komischer Natur und die Figuren verhalten sich besonders unreif und närrisch. Sie leben in Selbsttäuschung, lieben eher sich selbst als irgendeinen anderen und ihr größtes Problem ist es dennoch, den richtigen Partner zu finden. Keller macht sich hier zweifellos lustig über die Selbstliebe mancher Menschen sowie auch über die Heiratspolitik seiner Zeit.

Lucie erlaubt sich nicht nur über ihre Figuren scharf zu urteilen, sie verfügt auch frei über deren Innensicht. Der Leser erhält dadurch Einblick in die Gedankenwelt aller wichtigen Personen, er erfährt beispielsweise, warum sich Drogo und Salome in der Gartenlaube befinden und auch warum sie von den anderen jungen Leuten umringt werden. Nun „fühlte er [i.e. Drogo] sich unversehens von zwei Armen umfassen, und seine Küsse begegneten denjenigen eines leibhaftigen Mundes. Erschreckt hielt er inne und wollte aufspringen;“ (50) Gerade indem sie den Standpunkt beider Hauptcharaktere einnimmt, hebt Lucie diesen ersten Höhepunkt der Geschichte

---

<sup>14</sup> Seitenangaben im Text beziehen sich hier und im Folgenden immer auf HKKA 7 (Das Sinngedicht. Sieben Legenden).

<sup>15</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 525.

hervor. Lucie beeilt sich an anderer Stelle auch, ihr großes Wissen zu begründen, dass ihr von beiden Seiten ausführlich über die Ereignisse berichtet worden sei. Ein allwissender Erzähler muss sein Wissen im 19. Jahrhundert offenbar doch rechtfertigen, um glaubwürdig zu erscheinen.

Da vom Narrator durchwegs Kommentare und Erläuterungen zum Geschehen abgegeben werden, ist nach Petersen von einem auktorialen Erzählverhalten zu sprechen. Der Leser wird mit erklärenden Bemerkungen versorgt, die etwa den Unterschied zwischen der Auffassung von gutem Benehmen in der Stadt und dem auf dem Land klar machen. Besonders das ‚Gähnduett‘ wird mit scharfen aber auch sehr humorvollen Worten kommentiert. Hier heißt es, Salome begleite ihr Gähnen „mit jenem trost-, hoffnungs- und rücksichtslosen Weltuntergangsseufzer oder Gestöhne, womit manche Leute, in der behaglichsten Meinung von der Welt, die gesunden Nerven zu erschüttern und die frohesten Gemüter einzuschüchtern verstehen.“ (53)

Es gilt somit festzuhalten, dass das Erzählverhalten in dieser ersten Novelle auktorial und die Erzählhaltung ironisch bis kritisch ist. Lucie beweist einen großen Überblick über das Geschehen, indem sie über die Pläne und Absichten verschiedener Personen berichtet. Allerdings identifiziert sie sich dabei mit keiner einzelnen Figur, auch nicht mit der Hauptfigur Salome, sondern äußert sich immer wieder sehr kritisch: „Salome wollte es im Anfang recht gut machen; da sie aber einen durchaus unbeweglichen Verstand besaß, so geriet die Sache nicht gut.“ (51)

Damit Lucie nicht in die Gefahr gerät, durch ihre Erzählung „Von einer törichten Jungfrau“ falsch eingeschätzt zu werden, gibt Keller dem Leser gleich im Anschluss an die Novelle einen wichtigen Hinweis darauf, wie er seine Figur gesehen haben möchte. Reinhart, der von der Erzählung auf die Erzählerin schließt, glaubt in ihrer kritischen Haltung „mehr die Gewohnheit zu erkennen, in der Freiheit über den Dingen zu leben, die Schicksale zu verstehen und jegliches bei seinem Namen zu nennen.“ (56)

### **2.2.2. „Regine“**

Reinhart als Erzähler unterscheidet sich stark von seiner Vorgängerin. Er macht sich nicht lustig über die Dummheit oder Einfältigkeit seiner Figuren, sondern präsentiert

eine Novelle, die viel komplexer und tiefgründiger ist als jene Lucies. Das zeigt sich auch darin, dass im Erzählstil viel vielseitiger ist und er oftmals die Sichtweise oder den Standpunkt wechselt. Da diese Arbeit Aufschluss darüber geben will, wie dieses Werk bezüglich der Blickkonstellationen und Standpunktwechsel konstruiert ist, bietet sich gerade die Novelle „Regine“ besonders an, genauer untersucht zu werden.

#### 2.2.2.1. Detaillierte Darstellung der Novelle „Regine“

Ein auktorialer Erzähler, der großen Überblick besitzt, was die Herkunft des Protagonisten betrifft, führt in die Handlung ein. Er klassifiziert seine Hauptfigur Erwin Altenauer als einen Vertreter der „ältere[n] echte[n] Art amerikanischen Wesens“ (62) und versorgt den Leser mit Erklärungen über die Gründe für seine Reise nach Deutschland. Bald wird zunehmend aus der Innensicht Erwins berichtet: „Das nähert sich, dachte er, schon eher den Meinungen, die ich herübergebracht habe;“ (63) Allerdings bleibt gerade zu Beginn der Narrator weiterhin äußerst spürbar, denn er steht seinem Protagonisten durchaus kritisch gegenüber, wenn er beispielsweise andeutet, dass Erwin sein Pech bei der Brautschau möglicherweise selbst zuzurechnen sei: „oder sei es, daß der Fehler an ihm lag und er nicht die rechte Traubenkenntnis mitgebracht“ (62).

Wie bereits erwähnt, tritt Reinhart in dieser Novelle selbst als Figur auf. So kann er als Ich-Erzähler eine kurze Beschreibung der Hauptfigur liefern, was in keiner der anderen Novellen geschieht. Trotzdem wird sodann sofort wieder auf die Innensicht Erwins gewechselt. Damit nähert sich der Narrator in seinem Erzählverhalten der personalen Perspektive Erwins an.

Besonders interessant sind in dieser Novelle also gerade jene Textstellen, in denen sich der Standpunkt oder die Art der Darbietung<sup>16</sup> ändert. Ein Beispiel für einen interessanten Standpunktwechsel findet sich beispielsweise, als Erwin eines Nachts heimkommt und Regine von Studenten umringt vorfindet. Da Reinhart selbst Zeuge dieser Begebenheit ist, wechselt hier die Perspektive zunächst auch von der Sicht Erwins auf jene des Ich-Erzählers: „Ich kann den Auftritt beschreiben, denn ich stand selber dabei“ (66). Reinhart beschreibt sodann die Frau, die sich ängstlich an die Tür drückt, und lässt dem eine Erklärung folgen, wie sie in diese Situation geraten

<sup>16</sup> Petersen unterscheidet folgende Arten der Darbietung: Erzählerbericht, erlebte Rede, indirekte und direkte Rede und innerer Monolog. Vgl. Petersen, Erzählsysteme, 1993 S. 80-81.

ist. Dies kann nun Reinhart – genau betrachtet – in dieser Situation und zu diesem Zeitpunkt gar nicht wissen. Regine, die es als Einzige weiß, schaut doch „lautlos auf die sehr angeheiterte Schar herab“ (66). Es ist also wieder der auktoriale Erzähler am Wort, der nun weiter über das bunte Treiben der Studentenschar berichtet, und sowohl Erwin als auch Reinhart scheinen ganz aus dem Blickpunkt geraten zu sein. Umso effektvoller ist nun Erwins Auftritt als Retter in der Not, wenn er aus dem männlichen Kollektiv der Studenten hervortritt und Regine ins Haus und damit in Sicherheit bringt. Der kurze Perspektivenwechsel zu Reinhart hat, so scheint es, einzig dazu gedient, den Wahrheitsgehalt der Geschichte zu bestätigen und Erwin für kurze Zeit im Hintergrund verschwinden zu lassen.

Der Erzähler legt großen Wert darauf, die Entwicklung der sich langsam entspinrenden Liebe besonders deutlich vor Augen zu führen. Dabei geht es jedoch primär um Erwin: der Leser soll Einblick erhalten, wie der wohlhabende Mann die Liebe zu der armen Magd erlebt. Hierfür wird natürlich die Figurenperspektive gewählt, um aus der Sicht Erwins zu erzählen.

Als der junge Amerikaner eines Tages einen Reiterkorporal bei Regine stehen sieht, wird über seine Gedanken und Gefühle berichtet und so die leise Eifersucht psychologisch einleuchtend dargestellt.

Vergeblich sagte er sich, es sei ja der prächtigen Person nur von Herzen zu gönnen, wenn sie einen so stattlichen Liebsten besitze, der auch ein ernster Mann zu sein schien, wie er in der Schnelligkeit gesehen. Der Umstand, daß es in der Stadt keine Garnison gab und der Reitersmann also von auswärts gekommen sein mußte, ließ das Bestehen eines ernstlichen Liebesverhältnisses noch gewisser erscheinen. Aber nur um so trauriger ward ihm zu Mut. (68)

Obwohl der Leser hier über die Innensicht der Figur informiert wird, bleibt der Narrator trotz alledem präsent, wenn er am Ende dieser kurzen Begebenheit über die Natur des Menschen bemerkt: „Denn an einem offenen Paradiesgärtlein geht der Mensch gleichgültig vorbei und wird erst traurig, wenn es verschlossen ist.“ (69)

Diese Vorgehensweise ist charakteristisch für Kellers Erzählen. Gerne lässt er den Erzähler die Welt mit den Augen einer Figur beschreiben, doch distanziert er sich auch immer wieder von dessen Standpunkt. Dabei macht sich die Stimme des Erzählers oft nur leise bemerkbar und kann leicht überlesen werden. Keller durchbricht auf diese Weise oftmals die Schilderung, um den Leser mit belehrenden oder kritischen Anmerkungen zu versorgen oder auf allgemeine Wesenszüge der

Menschen hinzuweisen, ganz im Sinne seines angeführten Zieles „das Didaktische im Poetischen aufzulösen, wie Zucker oder Salz im Wasser.“<sup>17</sup>

Es wurde bereits festgestellt, dass der Erzähler gerne die Sicht der männlichen Figur wählt. Dagegen ist nun festzuhalten, dass er zwar niemals wirklich aus der Perspektive der Frau berichtet, aber interessanterweise an einigen wenigen Stellen kurze Einblicke in ihr Innenleben gibt. So werden beispielsweise auch Regines Beweggründe für die abendlichen Treffen angegeben:

Also lebten sie in rein menschlicher Lebensluft so beglückt, wie zwei ebenbürtige Wesen in stiller Heimlichkeit es nur sein konnten; Regine nur die Gegenwart genießend, ohne Hoffnung für die Zukunft, Erwin zugleich von frohen Ahnungen dessen bewegt, was noch kommen mochte. (75)

Der Narrator will Regine hier noch von dem Verdacht freisprechen, sie würde von Anfang an eine Ehe mit dem reichen Mann im Auge haben, wenig später vermeidet er es jedoch zur Gänze, die Motive der Frau allzu genau anzugeben. Über die Gründe für ihre Reaktion auf den Heiratsantrag wird etwa nur vorsichtig unter Verwendung des Konjunktivs gemutmaßt:

Sei es nun, daß sie in ihrer geringen und aus trüben Quellen geschöpften Weltkenntnis den Augenblick gekommen wähnte, wo ein geliebter Mann sich mit einem Heiratsversprechen versündigte, das ja niemals ernst gemeint sein konnte; sei es, daß sie es für ihre Pflicht hielt, einem ernstesten Antrag zu widerstehen, indem sie sich als Gattin eines vornehmen Herrn unmöglich dachte; oder sei es endlich, daß sie schon um ihrer Familienverhältnisse willen, die schlimmer waren als sie bisher geoffenbart, sich scheute, den fremden Mann, der so glücklich lebte, an sich zu binden: sie wußte sich nicht zu helfen und schüttelte nur den Kopf. (77)

Offenbar kann Regine den Antrag nicht ernst nehmen, da sich ihre Weltanschauung viel stärker an äußeren Umständen orientiert als die Erwins.<sup>18</sup> Des Erzählers Erwägungen, warum sie ablehnt, deuten jedenfalls in diese Richtung.

Bis zum Ende der Novelle wird nun noch seltener über Regines Gefühle und schon gar nicht über ihre Gedanken berichtet, sodass ihr Verhalten undurchsichtig bleibt und später sogar höchst verdächtig wirkt.

Nach der Erzählunterbrechung führt Reinhart als Ich-Erzähler wieder in die Novelle ein. Ein weiteres Mal wird das Aussehen Regines aus der Sicht eines Mannes beschrieben. Der Narrator berichtet über ihr Verhalten und schließt daraus auf ihre

<sup>17</sup> Keller an Berthold Auerbach, 25. Februar 1860, in: HKKA 22, S. 437.

<sup>18</sup> Vgl. Brockhaus, Heinrich: Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen. Bonn: Bouvier 1969, S. 29.

Gedanken, gibt jedoch wie üblich keinen genauen Aufschluss über ihre Reaktion, so sieht „sie ihren Mann flüchtig an, **wie wenn** [Hervorhebung L.P.] sie ihn über ihr Verhalten fragen wollte“ (71).

Reinhart erfährt über die bisherigen Erziehungsmaßnahmen Erwins, wobei sich nun der Erzähler ein weiteres Mal bemerkbar macht: „Man kann eben sagen, daß er bei aller Humanität und Freisinnigkeit, die ihn beseelte, hierin um so geiziger, ja ängstlicher war, als er sich in allen wesentlichen und wichtigen Dingen ganz sicher fühlte.“ (84) Da sich der Narrator an dieser Stelle vom Standpunkt der Figur distanziert, kann man darin wohl eine Kritik am pädagogischen Streben des Ehemannes erkennen.

Auch als Erwin geschäftlich verreisen muss, seine Frau jedoch nicht mitnehmen will, deckt der Erzähler schonungslos dessen geheimste Pläne auf: „Im geheimen freilich bestärkte ihn noch der Gedanke, um jeden Preis die letzte Hand an sein Bildungswerk legen zu können, ehe er die Gattin in das Vaterhaus mitbringe;“ (88) und gibt seinen Kommentar dazu ab: „die menschliche Eitelkeit vermengt sich ja mit den edelsten Ideen [sic] und verleiht ihnen oft eine Hartnäckigkeit, die uns sonst fehlen würde.“ (88)

Bevor Erwin abreist, vertraut er seine Ehefrau drei Damen der Gesellschaft an, deren Umgang er positiv für Regine hält. Wie sich später herausstellt, war diese Einschätzung grundlegend falsch, denn die „drei Parzen“ (88), wie sie genannt werden, tragen viel zum schlechten Ausgang der Novelle bei. Die mangelnde Traubenkenntnis Erwins hat sich also auf tragische Weise bewiesen. Sie machen Regine auch mit einer Malerin bekannt die sie malen wird.

Eine besondere Position in der Novelle nimmt die Sage von Kaiser Nero<sup>19</sup> ein, die der Narrator wiedergibt, obwohl sie nichts zum Fortgang der Handlung beiträgt. Mit der Fabel zeigt Reinhart seine scharfe Ablehnung der Malerin, die in Männerkleider schlüpft und als ‚Maler‘ angesprochen werden will. Die kleine Geschichte ist vor allem ein Beispiel Kellerschen Humors, in welcher er sehr genau Stellung zu den Versuchen bezieht, „sich die Attribute des andern Geschlechtes anzueignen“ (90). Sie zeigt deutlich, dass der versuchte Rollentausch<sup>20</sup> der Frau nicht

<sup>19</sup> Zu den Quellen dieser Fabel vgl. HKKA 23,1, S. 424-425.

<sup>20</sup> Für eine eingehende Diskussion der Geschlechterrollen im *Sinngedicht* sowie der Verstöße gegen diese Rollen vgl. Amrein, Ursula: Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers „Sinngedicht“. Bern u. a.: Lang 1994 (Zürcher germanistische Studien 40), Zugl.: Zürich: Univ. Diss. 1993, 166-199.

bloß als ein „Verstoss gegen gesellschaftliche Normen“ gesehen werden soll, sondern sogar als „Verstoss gegen die Gesetze der Natur“<sup>21</sup>.

War bei der Beschreibung der Malerin der auktoriale Erzähler am Wort, so findet nun wieder ein Wechsel zum personalen Erzählen statt, wenn Reinhart über seine eigenen Beobachtungen berichtet. Erwin als männliche Hauptfigur ist nicht mehr verfügbar, um aus seiner Sicht die Begebenheiten darzustellen, deshalb ist die Perspektive einzig von Reinhart abhängig. Allerdings gibt der Narrator keinerlei zusätzlichen Informationen darüber, was sich in dessen Abwesenheit im Hause Altenauer zuträgt. So wird nun nur noch lückenhaft berichtet, Reinhart schildert die wenigen Begegnungen mit Regine und das, was er über sie in Erfahrung bringt. Dieses Vorgehen erzeugt den Eindruck, man habe es mit einem richtigen Zeugenbericht zu tun, und die Erzählung wirkt dadurch umso glaubwürdiger.

Es ist auch nur sehr wenig, was Reinhart von der Frau Altenauer zu sehen bekommt. Der Leser erfährt, dass die Malerin ein Portrait von ihr angefertigt hat und dass Regine immer mehr von den Parzen in Beschlag genommen wird. Nur von einer längeren Begegnung wird berichtet, einer Landpartie, bei der Reinhart die junge Frau begleitet.

In dieser Episode tritt der Erzähler am stärksten in den Hintergrund, so wird nicht mehr gesagt als das, was auch Reinhart zu diesem Zeitpunkt weiß.<sup>22</sup> Nur dadurch kann auch der Eindruck beim Leser entstehen, Regine wäre ihrem Mann untreu geworden und das Misstrauen ihr gegenüber wäre berechtigt. Der Verdacht des Ehebruchs wird durch Reinharts Sichtweise überdies verstärkt, denn ihm erscheint der Brasilianer mit den „glühenden Augen“ (96) als „zu ernsthaft“ (97). Immer wieder hebt er das Bemühen des „hübschen Ritters“ (99) um Regine besonders hervor.

Dennoch, im Vordergrund von Reinharts Betrachtungen steht stets die junge Frau. Eingehend beobachtet er ihre Gefühlsregungen, etwa als diese beim Anblick des Brunnens in Gedanken an ihren Ehegatten versinkt.

Aber unvermerkt nahm ich wahr, wie die stille Heiterkeit sich wandelte, leise, leis! und einer immer dunkler werdenden Schwermut Raum zu geben schien. Die Lippen blieben leicht geöffnet, wie sie es im Lächeln gewesen, aber mit bekümmertem Ausdruck. Das Haupt senkte

<sup>21</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 182.

<sup>22</sup> Nach Genette also ein typischer Fall von ‚interner Fokalisierung‘. Vgl. Genette, Die Erzählung, 1998, S. 134-138.

sich ein wenig, wie von tiefem Nachdenken, und endlich fielen schwere Thränen ihr aus den Augen. (99)

Sehr genau wird Regines Mimik beschrieben und daraus auf ihre Gedanken geschlossen. Reinhart kann nur erahnen, welche tiefen Gefühle für ihren Gatten Regine in ihrem Inneren birgt.

Doch als Reinhart am nächsten Tag Regine sieht, kann er sich ihr verändertes Benehmen nicht erklären. Auch hier bleibt es nur bei einer Beschreibung ihres merkwürdigen Verhaltens, ohne dass der Erzähler eine Erklärung dazu abgibt. Der Grund für ihre offensichtliche Verstörung ist der nächtliche Besuch eines Mannes, so wird Reinhart von der besorgten Haushälterin unterrichtet. Sie konnte in der vorhergegangenen Nacht einen kurzen Blick auf die Gestalt des Besuchers werfen. Der Bericht der Haushälterin ist streng an ihren Standpunkt gebunden, was zur Spannung ihrer Erzählung viel beiträgt. Sie gibt dabei ihre Beobachtungen trotz ihres Verdachtes keineswegs subjektiv gefärbt weiter, sondern bleibt dem objektiven Geschehen verpflichtet.

Wie verwirrt, erschrocken und berührt Reinhart nach dieser Erzählung ist, zeigt der nun folgende innere Monolog. Indem der Narrator die Gedankengänge des jungen Mannes wiedergibt, fühlt sich der Leser in dessen Position versetzt und der Verdacht von Regines Untreue wird immer greifbarer.

Ich selbst war keineswegs beruhigt. Immer fiel mir der lange Brasilianer wieder ein, wie ein Dolchstich. Sollte doch gestern ein rasches Einverständnis stattgefunden haben, als Abschluß längeren Widerstandes und fortgesetzter Verführungskünste? Und wenn der Verführer vielleicht wirklich ins Haus gedrungen ist, muß er denn wirklich gesiegt haben? Aber seit wann trinken feine Herren, wenn sie auf solche Abenteuer ausgehen, so viel süßen Wein, und seit wann frißt ein vornehmer Don Juan so viel Brot dazu? Und warum nicht, wenn er Hunger hat? Der erst recht! (106)

Reinhart fällt hier selbst eine Ungereimtheit auf. Doch seine eigene Unerfahrenheit in Liebesdingen – wie angenommen werden darf – zeigt sich darin, dass er einem vornehmen „Don Juan“ alles zutraut.

Bevor nun Erwin Altenauer wieder ins Spiel kommt, wird noch von einer Beobachtung Reinharts berichtet. Er sieht Regines heftige Gemütsbewegung im Theater – mit einer „wahren Seelenangst“ (107) blickt sie auf die Bühne, dabei bleibt jedoch erneut offen, weshalb ihr der Anblick so nah geht.

Im scharfen Gegensatz dazu steht die nächste Szene, in der Erwin noch in Amerika ein Gemälde zu sehen bekommt, das vermutlich seine Frau zeigt. Als er das Gemälde erblickt, verursacht es ihm zunächst einen blitzartigen Eindruck von Lust. Erwin ist vorerst verwirrt, dann verärgert, doch all diese Gefühlsregungen lässt er sich nicht anmerken. Vergleichen wir diese Stelle mit jener im Theater, so fällt auf, dass zuvor die Frau aus der Außensicht beschrieben wurde. Der Ausdruck ihres Gesichts wurde ohne jede Andeutung auf ihr Innenleben geschildert. Nun erfahren wir dagegen die Innensicht des Mannes, der aber jede Gefühlsregung hinter „möglichst gleichgültiger Miene“ (109) zu verbergen sucht. Der Unterschied könnte nicht größer sein.

Nun ändert sich, da die Perspektive erneut auf Erwin übergegangen ist, das Erzählverhalten. Der Narrator meldet sich wieder verstärkt zu Wort, wenn er etwa die neueste Mode der Gesellschaft kommentiert, sich Gipsabdrücke der ‚Venus von Milo‘ aufzustellen. Im Vergleich zum vorangegangenen Abschnitt fallen Unterschiede in der Erzählperspektive auf: Hat der Erzähler zuvor vorwiegend aus der Sicht des jungen Reinharts berichtet, distanziert er sich nun leichter von seiner Figur. Er fühlt sich in der Ich-Form offenbar nicht frei genug, um Kommentare abzugeben und das Geschehen zu erklären, in der Er-Form ist er dagegen nicht so sehr an den Standpunkt der Figur gebunden und gibt auch zusätzliche Informationen.

Neben Abschnitten mit größerem Abstand zum Erzählten gibt es nun, wie schon zuvor, auch solche, in denen der Leser das Geschehen gleichsam unmittelbar aus Erwins Sicht erfährt. So etwa findet sich personales Erzählverhalten, als Erwin zuerst beim Anblick seiner Frau als ‚Kopie‘ der Venus und später beim Anblick des Bildes, das sie in der gleichen Pose zeigt, zutiefst erschüttet ist. Hier arbeitet Keller mit erlebter Rede und innerem Monolog, um die Erregung des Heimgekehrten möglichst augenfällig darzustellen. Besonders im zweiten Fall findet sich wieder die Situation, dass sich Erwin von seinem Gegenüber nicht anmerken lassen darf, was ihn in diesem Moment bewegt.

Es war immer eine Möglichkeit, daß der Graf nicht wußte, was er besaß; warum also am unrechten Orte sich selbst und die Frau verraten? Nötigenfalls konnte er ja wiederkommen und den Feind seiner Ehre im Angesichte des Bildes niederstoßen. Aber müßte nicht das Weib vorher gerichtet, vielleicht vernichtet sein? Denn ein böser Zusammenhang wird immer deutlicher, woher sonst das elende Wesen im Hause? Was ist indessen mit einer solchen Vernichtung gewonnen, und wer ist der Richter? Ich, der ich ein junges, ratloses Geschöpf fast ein Jahr lang allein lasse? (113)

Indem die Gedanken des Mannes so eindringlich geschildert werden, der sich auch seine eigene mögliche Verfehlung eingesteht, erfolgt zunächst eine gewisse Identifikation des Lesers mit dem Helden.

Gleich darauf wechselt der Standort allerdings zu Regine, die verzweifelt versucht, das Bild aufzutreiben. Obwohl nicht in gleicher Weise über ihre Gedanken informiert wird, wird doch aus ihrem Verhalten deutlich, wie sehr sie sich um ihre Ehe sorgt, und der Leser kann schwer umhin, ihr Sympathie entgegenzubringen. Auf diese Weise wird das Bemühen der beiden Eheleute und ihre Liebe für einander deutlich – wenn sie es auch beide dem anderen Partner nicht zeigen. Dadurch wird dem Leser die Distanz vor Augen geführt, die nun zwischen beide getreten ist.

Nachdem das Ehepaar verweist, ist es ein weiteres Mal Reinhart, von dessen Perspektive aus erzählt wird. Er beobachtet, wie die Venusfigur aus dem Haus ‚gekarrt‘ wird und glaubt sogar „die Regine selbst dahin schwanken zu sehen“ (117). Der Narrator greift gleich darauf sogar in der Geschichte voraus und nimmt schon das Ende vorweg. „Drei Jahre später, als Regine längst tot“ (117) ist, heißt es, trifft Reinhart Erwin wieder, der ihm erzählt, was sich des Weiteren ereignet hat. So wird abermals hervorgehoben, woher Reinhart über die Geschehnisse Bescheid weiß, was die Glaubwürdigkeit der Novelle ein weiteres Mal betonen soll.

Am Ende der Novelle wird Regine nur noch aus der Außensicht beschrieben. Der Erzähler selbst kann nur über ihre Gefühle mutmaßen, so „**schien** [Hervorhebung L.P] [sie] sich vor dem Fallen einer drohenden Masse [...] zu fürchten“ (117), oder schildert ihr Verhalten mit den Augen Erwins: „Er sah, wie es um den Mund zuckte“ (118).

Zuletzt ist es Erwins Mutter, deren Sicht auf Regine wiedergegeben wird. Hier, „am Punkt größter Nähe Regines, beim einsamen Schreiben und Beten, ist die Geschichte noch einmal im Medium eines dritten Blicks auf Regine gebrochen; es ist die Wahrnehmung durch die Mutter Altenauers.“<sup>23</sup> Weder sie noch Erwin erkennen dabei, von welcher erschütternden Szene die Mutter in Wirklichkeit Zeuge geworden ist, da sie Regines Handeln als Reue einer Ehebrecherin und damit grundlegend falsch deuten. Dabei berichtet auch die Mutter wie zuvor die Haushälterin über ihre nächtliche Beobachtung, ohne sie durch ihre eigene Interpretation undurchsichtig zu

---

<sup>23</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 526.

machen. Ihr kurzer Bericht wirkt deshalb so objektiv, weil sie sich dabei möglichst genau an die optischen Details hält. Sie gibt nicht so sehr wieder, was sie gedacht hat, sondern was sie gesehen hat.

Als Erwin in Regines Zimmer geht, findet er sie schließlich erhängt. Diese Szene nähert sich dem neutralen Erzählverhalten an, das ein Höchstmaß an Objektivität suggeriert. Besonders in dieser Szene lässt sich Kellers gegenstandsgesättigter Stil besonders gut diskutieren, weshalb sie im Folgenden noch genauer besprochen werden soll. Vorerst sei nur angemerkt, dass hier die Wirkung der Szene nicht durch innere Monologe oder erlebte Rede zustande kommt, sondern durch die Präsentation von Erwins Verhalten und den Tatsachen selbst.

Regine hat einen Abschiedsbrief hinterlassen, in dem sie die Gründe für ihren Selbstmord angibt. So erhält der Leser zuletzt doch noch Einblick in die Gedankenwelt der Frau, allerdings nicht auf direkte Weise, sondern über mehrfache Vermittlung. Reinhart bekommt den Brief nicht selbst zu lesen, sondern Erwin erzählt ihm dessen Inhalt, wobei er ihn jedoch nicht wortwörtlich wiedergibt und auch einzelne Stellen verschweigt: „Einige weitere Sätze ähnlicher Natur verschwieg Erwin, wie er sich ausdrückte, als heiliges Geheimnis der Gattenliebe.“ (S.123) Erwin wird „noch pathetischer, geradezu phrasenhaft und nichtssagend“<sup>24</sup>, wenn er meint: „Woher sie solche Töne genommen, sei eben das Rätsel der ewigen Natur selbst, wo jegliches Ding unerschöpflich zahlreich geboren werde und in Wahrheit doch nur ein einziges Mal da sei.“ (S.123) Selbst hier erfährt der Leser also nicht Regines eigene Worte, schon gar nicht aus ihrem Mund, sondern in mehrfacher Vermittlung: Reinhart erzählt, was ihm von Erwin berichtet wird, wobei dieser die Worte Regines redigiert hat, welche sie ihm nicht direkt gesagt, sondern aufgeschrieben hat.

#### 2.2.2.2. Resümee der Novelle „Regine“

In dieser Novellensammlung rückt der „Erzählprozeß in den Mittelpunkt“<sup>25</sup>, wie Gerhard Kaiser betont. Ganz besonders wichtig ist dies für die Novelle „Regine“. Hier wird sogar das Erzählen unterbrochen und die Träumereien der Zuhörerinnen,

<sup>24</sup> Pfothenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 168.

<sup>25</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 513.

die sich in die Situation der armen Magd hineinversetzen, werden geschildert. Keller hat jedoch auch die Novelle selbst so verfasst, dass ihre Eigenschaft als erzählte Geschichte besonders hervorgehoben wird. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie viel Wert Reinhart immer wieder darauf legt anzugeben, woher sein Wissen über die Ereignisse stammt. Reinhart ist teilweise selbst Zeuge der Geschehnisse und erzählt nun nach einigen Jahren darüber. Den größten Teil der Handlung weiß er aus dem Munde Erwins, der die eigentliche Hauptperson der Novelle ist, denn es wird vorwiegend von seiner Perspektive aus erzählt.

Auch zwei Frauen sind direkt oder indirekt Quellen für Reinharts Wissen. Die Haushälterin und die Mutter berichten die von ihnen beobachteten nächtlichen Begebenheiten. Beide schildern möglichst objektiv, was sich vor ihren Augen zugetragen hat. Allerdings erzeugen gerade diese Berichte einen falschen Schein und bringen Regine in den Verdacht des Ehebruchs.<sup>26</sup> Die Männer der Novelle scheitern daran, die wahren Vorgänge hinter den nächtlichen Vorgängen zu erkennen. Freilich ist das auch keine leichte Aufgabe, eine Novelle wird später primär davon handeln, wie sich die Dinge in der Nacht und bei Dunkelheit anders ausnehmen als bei Tageslicht.

Am Ende wird Reinhart schließlich der Inhalt von Regines Abschiedsbrief erzählt. In diesem Zusammenhang muss auf die Sprachlosigkeit der Frau in dieser Novelle hingewiesen werden.<sup>27</sup> Regine erscheint als die Sprachlose, die erst durch Erwin zur Sprache gefunden hat.<sup>28</sup> Nur nachdem er Fragen an sie stellt, spricht sie, und fast immer sagt er das erste Wort. Selbst zur Heirat willigt sie nur durch ihr Verhalten ein, aber nicht durch ein gesprochenes Ja. Durch die Liedersammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘, mit dem er sie bekannt macht, erkennt sie den Wert der eigenen Muttersprache. Schließlich, nachdem Erwin den Entschluss gefasst hat abzuwarten und seinen Verdacht nicht zur Sprache zu bringen, herrscht Schweigen während der Schiffsreise. Dadurch ist es für Regine unmöglich, von sich aus die

---

<sup>26</sup> Wolfgang Preisendanz sieht das Spannungsverhältnis von Schein und Sein als zentrale Thematik des *Sinngedichts*. Für die Novelle „Regine“ gilt: „Schließlich erwächst das katastrophale Ende ganz und gar aus dem Mißverhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit, aus dem Kontrast von Schein und Sein.“ Preisendanz, Wolfgang: Gottfried Kellers „Sinngedicht“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 82. Bd. (1963), S. 129-151; hier: S. 134.

<sup>27</sup> Zur Sprachproblematik in dieser Novelle vgl. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 515-526.

<sup>28</sup> Ursula Amrein liest die Novelle im umgekehrten Sinne. In ihrer Lesart wird Regine durch Erwin zum Verstummen gebracht. Amrein sieht die Sprache als zum Territorium des Mannes gehörend an, damit werde der Frau durch die Liedsammlungen, deren Autoren Männer sind und die von Männern gesungen werden, die eigene Muttersprache genommen. Wenn Erwin seiner Gattin überdies den vertraulichen Umgang mit den Dienstboten verbietet, wird ihr ihre eigene Sprache vollständig genommen. Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 174-175.

Situation zu bereinigen, denn sie ist darauf angewiesen, dass er den ersten Schritt macht.<sup>29</sup>

Sie ist sprachlos, denn ihre Sprache ist unerhört. Was sie zu artikulieren neu gelernt hat, hat sie nicht zu sagen; was sie zu sagen hat, ist unartikuliert. Nur mißverständene, mißverständliche Zeichen gehen von ihr aus. Ihre Fehlhandlungen rühren aus Unkenntnis oder Fehlverständnis bürgerlicher Regelsysteme des Verhaltens. Ihre Fehleinschätzung durch die Umgebung rührt aus Unkenntnis oder Fehlverständnis der Regelsysteme, in denen sie wurzelt.<sup>30</sup>

Ihr Schicksal ist besiegelt, es bleibt Regine am Ende kein anderes Mittel ihrer Liebe Ausdruck zu verleihen als der Selbstmord. Doch wie bereits erwähnt, ist sogar jetzt noch die Wiedergabe ihrer Abschiedsworte von Erwin abhängig.

Die Worte sind durch die Vermittlung verfälscht, dadurch erhält die Optik umso mehr Bedeutung. Die Inszenierung ihres Selbstmordes besitzt eigene Aussagekraft. „Sie, die bislang nur als Imagination anderer in Erscheinung getreten war, findet im Tod, so will es scheinbar der Erzähler, ihre eigene, authentische Sprache.“<sup>31</sup> Regine erhängt sich hinter Vorhängen in ihrer ärmlichen Dienstubentracht. Sie hat die guten Kleider abgelegt und hat, so scheint es, zu ihren Wurzeln zurückgefunden.

Und auch der Schluß des Briefes, der letzte Wille, betrifft die Optik. Im Gewand der Magd will Regine begraben werden; aber das Kleid aus der schönen Zeit soll ihr im Sarg zusammengefaltet unter das Haupt gelegt werden, so daß sie dankbar darauf ruhen könne.<sup>32</sup>

### 2.2.3 „Die arme Baronin“

Woher Reinhart sein Wissen für seine nächste Erzählung „Die arme Baronin“ schöpft, bleibt im Dunkeln, obwohl Reinhart Lucie im Anschluss versichert, er habe seine „Redaktion [...] nach bestem Wissen und Gewissen besorgt“ (175). Er erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, „der sich mit echter Anteilnahme für das Geschick anderer Menschen interessiert, eingreifend manches berichtigen kann und neben seiner hierin gefundenen Befriedigung auch persönliches Glück finden darf.“<sup>33</sup>

Obwohl Brandolf, der Held der Novelle, sein Ziel erreicht und die Geschichte damit ein glückliches Ende findet, ist auch er keineswegs fehlerfrei. Auch hier ist es

<sup>29</sup> Vgl. Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 38.

<sup>30</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 521-522.

<sup>31</sup> Pfothner, Sprachbilder, 2000, S. 167.

<sup>32</sup> Pfothner, Sprachbilder, 2000, S. 168.

<sup>33</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 56.

der Erzähler, der feine Kritik an der Figur hörbar macht: „im Uebrigen ein etwas wählicher reicher Muttersohn, ließ er sich mit aller Gemächlichkeit Raum, zum Entschlusse zu kommen.“ (145) Der Narrator gibt auch in dieser Novelle seine Kommentare und Erklärungen zum Geschehen ab, doch wird hauptsächlich aus der Sicht des Protagonisten erzählt. Wie noch genauer dargestellt wird, ist in dieser Novelle das Innenleben der weiblichen Hauptfigur weitestgehend ausgespart. Dadurch hat besonders in dieser Novelle der Held die Aufgabe, das ‚Rätsel Frau‘ zu erforschen. Die Sicht des Mannes auf die Frau, deren Bedeutung schon bei der Novelle „Regine“ festgestellt wurde, soll im Kapitel 4.2.1 noch genauer untersucht werden.

Die letzten Seiten der Novelle stehen ganz im Zeichen der Bestrafung, die sowohl Hedwigs Brüder trifft als auch ihren ersten Ehemann. Der Erzähler schildert dabei das Geschehen nicht mehr aus der Sicht Brandolfs, sondern konzentriert sich auf das Erleben der drei Schurken. Keller erntete Kritik für diese Szene, in der nicht zimperlich mit den Kameraden umgegangen wird; sie sei ein böser Scherz, fanden Kellers Freunde Storm<sup>34</sup> und Paul Heyse.<sup>35</sup> Keller genügt es auch nicht, diese Strafaktion aus der Außensicht zu schildern, sondern lässt den Erzähler das Geschehen aus der Perspektive der Erniedrigten schildern, wodurch dem Leser ihre hilflose Situation viel eindrucksvoller verdeutlicht wird: Die drei verkommenen Genossen werden zuerst als Teufel verkleidet, um dann rückwärts stolpernd an ihren Schwänzen herumgeführt zu werden.

So kamen sie denn auch heran; immer rückwärts hopsend und stapfend, durften sie keinen Augenblick stille stehen; hinter ihrem Rücken hörten sie die vordere Musik, das Singen, Jauchzen und Trommeln der Winzer und Bacchanten, ohne zu wissen, wohin sie kamen; sie hörten das Schreien und Lachen des Volkes am Wege und sahen endlich die Reihen der geschmückten Hochzeitsgäste, welche in die Hände klatschten und Beifall riefen. (171)

Damit fehlt ihnen jeglicher Überblick über die Vorgänge, bis sie endlich vor die eigene Schwester geführt werden, die ihnen in ihrem Glanz als „Zauberbild“ (172) erscheint. Waren sie vorher weitestgehend auf ihre Ohren angewiesen, um die Situation einzuschätzen, erblicken sie nun die Schwester „lieblich in ihren wehenden Schleiern und im Glanze der Abendsonne, die auf ihrem Diamantenschmucke funkelte“ (171). Dieser Anblick hat ganz den von Brandolf erwünschten Erfolg, denn

---

<sup>34</sup> Vgl. Theodor Storm an Keller, 15. Mai 1881, in: HKKA 23.1, S. 385-386.

<sup>35</sup> Vgl. Paul Heyse an Keller, 5. Juni 1881, in: HKKA 23.1, S. 387-388.

die drei Männer ändern daraufhin ihre Lebensweise und werden zu nützlichen Gliedern der Gemeinschaft.

#### 2.2.4. „Die Geisterseher“

„Die Geisterseher“ ist nun die erste Novelle, in der der Narrator zugleich auch die Hauptfigur ist. Es ist die einzige Novelle, die der Oheim erzählt und es ist zugleich seine eigene Geschichte. Er erzählt nach Kaiser als „Bekenner. Er bekennt Misserfolg und Unglück in seiner Liebe.“<sup>36</sup> Trotz der Ich-Form begegnet der Leser auch hier einem kommentierenden Erzähler. Dieser beginnt seinen Bericht zunächst „mit dem Allgemeinplatz von der Kürze des Lebens“<sup>37</sup>, um dann gleich darauf hinzuweisen, dass es sich bei seiner Geschichte um die Geschichte einer Verfehlung handelt. Keller denkt nicht daran, die Ich-Perspektive streng zu wahren, er fühlt sich frei, den Narrator kommentierend einzuschalten. So stellt sich der Oheim auch selbst in seiner Erzählung gleichsam mit einem humorvollen Augenzwinkern dar, wenn er etwa von sich selbst sagt:

Närrischerweise freute ich mich eigentlich dessen und war seiner [i.e. Mannelins] Gesinnung und seines Wissens froh, während ich ihn mit phantastischen Reden bekämpfte. Es war mit mir, wie wenn jemand durch einen verrufenen Wald geht und auf seine Furchtlosigkeit pocht, im Stillen aber sich auf das gute Schießgewehr verläßt, das ein Begleiter mit sich führt. (180)

Am Höhepunkt der Novelle tritt der Erzähler dann ganz in den Hintergrund. Die begehrte Frau – Hildeburg – inszeniert einen Gespensterauftritt und setzt ihre beiden Verehrer nacheinander dem Spuk aus, um sie so zu prüfen. Zuerst ist der Oheim, von Hildeburg ‚Marschall‘ genannt, an der Reihe. In dieser Gespensterszene geht der Narrator ganz in der Perspektive des jungen Mannes auf, sodass hier sogar zum historischen Präsens übergegangen wird. Der Leser erfährt die Szene gewissermaßen hautnah und erlebt alle Sinneseindrücke des vor Angst gelähmten Jünglings.

Plötzlich wehen die Gardinen wieder, der eisige Hauch fährt mir über die linke Seite des Gesichtes und über den Nacken. Und indem ich mich schüttle, höre ich dicht hinter mir, wie durch die Wand hindurch, Schritte schlurfen, eine dünne, zitternde Weiberstimme stöhnt etwas Unverständliches, und indem ich mit neuem Schrecken hinhöre, steht schon einen Schritt links von mir eine gebeugte, graue Weibergestalt mit einer verschollenen Schleiermantille um den Kopf. (196)

<sup>36</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 530.

<sup>37</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 66.

Beispielhaft laufen in dieser Szene alle Wahrnehmungen auf einem Punkt zusammen und beim Leser entsteht der Eindruck, als ob vor seinen Augen ein Geschehen abläuft, auf dessen Schauplatz er sich selbst befindet. So wenig der Marschall sich von seiner momentanen Position distanzieren und das Geschehen objektiv betrachten kann, so sehr ist auch der personale Erzähler in seiner Wahrnehmung auf das Hier und Jetzt begrenzt. Indem der Marschall in seiner Angst gefangen bleibt, kann er auch die Täuschung der jungen Frau nicht durchschauen und verliert so gegen seinen Rivalen, der sich in der gleichen Situation seine Ruhe und Überlegung bewahrt.

Der Oheim bleibt in seiner Erzählung streng bei der männlichen Perspektive, gerade für ihn ist die Frau ein Rätsel, über deren Gefühle er auch vor der Gespensterszene nur mutmaßen kann. „Und gleichzeitig sah sie mich mit tief aufflammenden Augen an, die ebenso wohl aus Haß wie aus Liebe so erglüht sein konnten.“ (188) Seine Position ist eben auch eine besonders schwierige, da er sich der Liebe des Mädchens wegen der Anwesenheit eines Nebenbuhlers nicht sicher sein kann. Und gerade da Hildeburg für ihn so undurchschaubar bleibt, kann er sie nicht als Braut gewinnen.

### 2.2.5. „Don Correa“ – Erster Teil

Reinharts letzte Geschichte erzählt von dem „portugiesischen Seehelden und Staatsmanne Don Salvador Correa de Sa Benavides“ (215), der in Verkleidung auf Brautschau auszieht und sich dabei die falsche Frau erwählt. Seine Verwandlungskomödie endet schließlich sogar tödlich. Reinhart hat die Geschichte in einem von Lucies Büchern gelesen. Es handelt sich dabei also um

eine Erzählung, die so weit zurückliegt, daß sie sich nur in der Form schriftlicher Überlieferung halten und ihren Anspruch auf Glaubwürdigkeit nicht mehr auf die aktive oder passive Teilnahme des Erzählers bzw. der Erzählerin zurückführen kann.<sup>38</sup>

Keller wählte hier einen ihm fremden Schauplatz, nämlich das „Spanien des Katholizismus, der Inquisition, der Klöster, der Jesuiten, dem Aufklärer Keller fremd und fern.“<sup>39</sup> Dieser örtliche und zeitliche Abstand des Narrators Reinhart zum wiedergegebenen Geschehen spiegelt sich auch in seinem Erzählen. Zunächst fällt

<sup>38</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 82.

<sup>39</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 535.

auf, dass in dieser Novelle äußerst wenige Einblicke in das Denken des Protagonisten geboten werden, die Handlung wird fast nie aus der Innensicht geschildert. Vergleicht man beispielsweise die Szene, in der Don Correa sich nur mit knapper Not aus dem Feuer befreien kann, mit der oben besprochenen Szene aus der Novelle „Die Geisterseher“, dann fällt auf, wie wenig Spannung hier aufgebaut wird. Nicht nur die Verwendung des historischen Präsens machte dort die große Wirkung der Szene aus, sondern vor allem auch die Beschreibung der vielen Sinneseindrücke, die der Marschall in seiner Angst wahrnimmt. Hier jedoch versichert der Erzähler gleich zu Beginn, dass der Admiral nicht verloren geht, und schildert dessen überlegtes Handeln und souveränes Vorgehen ohne etwa auf die sicherlich enorme Hitze besonders einzugehen. Während der Marschall vor Angst gelähmt ist, erweist sich Don Correa als Mann der Tat und der Narrator unterstreicht diese Charakterisierung durch seinen Erzählstil.

Der Erzähler weiß mehr als seine Hauptfigur und gibt dieses Wissen auch einige Male an den Leser weiter:

Einzig in der alten Kirche fiel nach geschehener Trauung ihm ein seltsamer Anblick auf. An dem Grabmale des ersten Mannes der Donna Feniza, das an einem Mauerpfeiler errichtet war, lehnte die dürre blaßgelbliche Kammerfrau in ihrem blutroten Sonntagskleide und warf einen düster glimmenden Blick auf den blühenden Don Correa. Sie stand bei den Leuten in dem Verdachte, jenen häßlichen und ältlichen Gemahl, von welchem der größte Teil des Reichtums herstammte, im Schlafe aus der Welt geschafft, auch noch andere Dinge verübt zu haben, die ihre schöne Herrin ihr geboten. Doch vergaß Correa, der hievon nichts wusste, den unheimlichen Blick bald wieder. (225-226)

Der größere Überblick des Erzählers über das Geschehen ermöglicht es ihm auch zu berichten, was die Donna Feniza unternimmt, nachdem sie den Gatten in ihrem Zimmer eingeschlossen hat. Allerdings verschweigt der Narrator Donna Fenizas dunkle Pläne und klärt erst gegen Ende ihr wahres Wesen auf. Er meint, für sie wäre keine wirkliche Rettung möglich gewesen, denn sie würde es auf Dauer „nicht über sich gebracht haben, die Selbstsucht, Willkür, die Liebe zum Laster und die vollendeten Künste der Heuchelei zu unterdrücken, die ihre Lebensluft waren.“ (240)

## 2.2.6. „Don Correa“ – Zweiter Teil

„Nach vollen zehn Jahren erst nahm er auf ebenso ungewohnte aber glücklichere Weise die zweite Frau.“ (241) Dieser Satz leitet den zweiten Teil von Reinharts Erzählung ein, nennt schon sein Thema und verrät auch seinen Ausgang. Doch bevor diese neue Liebe in die Handlung eingeführt wird, wird der Admiral Don Correa in seiner Tätigkeit als Staatsmann gründlich vorgestellt. Diese Einleitung wird vorwiegend in ‚neutralem Erzählverhalten‘ (nach Petersen) präsentiert, dabei wird besonders der prunkvolle Zug der afrikanischen Fürstin detailreich beschrieben. „Vor unseren Augen tut sich ein exotisches Bild auf, das in seiner bunten Bewegtheit eine Abenteuergeschichte erwarten lässt.“<sup>40</sup>

Während Don Correa als klug berechnender Staatsmann gezeigt wird, hat auch seine zukünftige Frau – Zambo-Maria – schon ihren Auftritt, jedoch höchst unscheinbar und unbedeutend als Sitzgelegenheit ihrer Herrin. Sie ist die Sklavin, auf der die Negerfürstin Platz nimmt. Von dem Augenblick an, als Don Correa der jungen Frau Beachtung schenkt und ihr vom Boden aufhilft, ändert sich das Erzählverhalten. Der Narrator bedient sich nun der Perspektive Correas, doch nicht ohne in gewohnter Weise auch seine Kommentare einfließen zu lassen. Wie in den vorhergegangenen Novellen ist die männliche Sicht insgesamt vorherrschend, doch nun wird der Leser auch ein wenig mehr in die Gedanken- und Gefühlswelt der Frau eingeweiht. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung der Taufszene, während der Zambo-Maria eine Marienfigur betrachtet:

Weil die Wange aber rundlich gewölbt war, so erschien das Näslein darin so groß, daß die Zambo-Maria vermeinte, es wohne ein Mann in der durchsichtigen Frau, der seine Nase herausstrecke, und da sie überhaupt noch nie ein derartiges Bildwerk gesehen, so hielt sie es für einen lebendigen Zauber und fing sich gewaltig an zu fürchten. (253)

Auffällig ist, dass der Erzähler hier im Gegensatz zu den anderen Novellen in Bezug auf die weibliche Sicht weniger oft den Konjunktiv oder Ausdrücke wie „es schien“ und „also ob“ verwendet. Es werden offenbar leichter Einblicke in das Innere einer naiven und einfachen Frauengestalt angeboten als bei einer etwas komplexeren Figur. Zu dieser Auffassung gelange ich, weil auch schon zuvor über die Träumereien der beiden Mägde Ännchen und Bärbchen genau Aufschluss gegeben wurde.<sup>41</sup> Keller ist

<sup>40</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 89.

<sup>41</sup> Zur Charakterisierung der Mägde als niedliche Mädchen vgl. S. 49-50 der vorliegenden Arbeit.

es hier anscheinend wichtiger, die Komik der Situation hervorzuheben als die männliche Sicht streng einzuhalten.

### 2.2.7. „Die Berlocken“

Lucie antwortet auf Reinharts Erzählungen mit der Novelle „Die Berlocken“. Gerhard Kaiser meint dazu, Lucie habe „nichts Eiligeres zu tun [...], als Männerphantasien platzen zu lassen und die Serie von Männer wählenden Frauenzimmern mit einer den Bewerber verschmähenden Dame zu krönen.“<sup>42</sup> In äußerst ironischer Erzählhaltung gibt sie die Geschichte von Thibaut von Vallormes wieder, einem „hübschen, guten Jungen, der noch gar nicht flügge war und keinem Menschen etwas zu Leide getan hatte“, aus dem aber trotzdem „ein gefährlicher Mensch und Mann“ (275) werden sollte.

Im ersten Teil der Geschichte erhält der Junker von der Dauphine eine hübsche Uhr und den Rat, die „Berlocken müsse er sich mit der Zeit selbst dazu erobern“ (276), was dieser leider zu wörtlich nimmt. In drei Episoden werden nun seine „schrecklichen Raubzüge“ (277) dargestellt. Die Erzählerin beweist den bisher größten Überblick über das Geschehen, wenn sie über das weitere Schicksal seiner armen Opfer zu berichten weiß: „die Guillemette blieb arm und verlassen mitten in der Welt sitzen“ (280) und aus dem „erst so blühenden Denischen“ würde schließlich sogar „ein gedrücktes Hausfrauchen, so ein bescheidenes aufgewärmtes Sauerkräutchen“ (281) werden.

Im zweiten Teil der Novelle folgt endlich die „erbarmungslose Rache am männlichen Helden.“<sup>43</sup> Thibaut trifft in Amerika auf eine indianische Naturschönheit, deren Verhalten er als Zuneigung auslegt und der er die von ihr in Wirklichkeit begehrten Berlocken schenkt. So erweist er sich schließlich als der „Genasführte“<sup>44</sup>, der um seine hart erkämpften Beutestücke gekommen ist. Gnadenlos hat Lucie hier mit der „Idolisierung von (Kultur)naturkindern“<sup>45</sup> der vorhergegangenen Erzählungen abgerechnet.

---

<sup>42</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 540.

<sup>43</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 543.

<sup>44</sup> Und zwar, wie Kaiser erläutert, in jedem Sinne, wenn die hübsche Rothaut die Trophäen ihrem richtigen Bräutigam als Tanz- und Kriegsschmuck unter die Nase hängt. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 543.

<sup>45</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 544.

Als es darum geht, das Aussehen der hübschen Indianerin namens Quoneschi zu schildern, spricht Lucie ihre Zuhörer direkt an und zeigt auch so ihre distanzierte Haltung zu ihrem eigenen Erzählen:

Ich kann es nicht wagen, eine Beschreibung von dem wunderbaren Wesen zu machen, und muß es den Herren überlassen, sich nach eigenem Geschmacksurteil das Schönste vorzustellen, was man sich damals unter einer eingeborenen Tochter Columbias dachte. (285)

Sie mache ihren Zuhörern dabei nur Vorschläge, wolle sich jedoch „nicht weiter einmischen“ (286). Doch den Bräutigam der schönen Wilden zu beschreiben, das lässt sie sich nicht nehmen. Dabei ist interessant, dass sie ausdrücklich angibt, die Sicht der Frau auf den Mann zu schildern, „denn hier tritt ja das Frauenauge mit seinem Urteile in sein Amt“ (290). In übertriebener Weise häuft sie danach sämtliche Klischees vom Wilden für die Darstellung von Donner-Bärs Äußerem<sup>46</sup> an, wodurch die Schilderung selbst zur Parodie solcher Beschreibungen gerät.<sup>47</sup> Am Ende dieser überzeichneten Beschreibung allerdings gibt sie die Gefühle der europäischen Gäste wieder, und damit die männliche Sicht auf den möglichen Konkurrenten. Sie fühlen wohl dessen körperliche Überlegenheit, der in seinem Haar einen blonden Skalp trägt: „da fühlten die europäischen Gäste beinahe die gepuderten Haare knistern, denen besonders das Skalpiermesser nicht gefiel.“ (291) Quoneschis Reaktion auf diesen Auftritt wird aus der Sicht Thibauts geschildert. Allerdings versteht er die Aufregung der Indianerin nicht, bis ihm schließlich ihre Worte übersetzt werden: Donner-Bär ist ihr Bräutigam. Somit schildert Lucie als Erzählerin nie die Innensicht der schönen Wilden, wohl aber die des Mannes.

Dies wird noch an anderer Stelle besonders deutlich: Als die junge Squaw nach den Berlocken verlangt, werden Thibauts Gedanken offen gelegt. Lucie deckt hier auf, dass es ihm in Wahrheit nicht um die wahre Liebe geht, sondern darum, mit der jungen Indianerin großen Eindruck in Paris zu machen. Dagegen lässt sie den Grund für Quoneschis Begehren nach den Berlocken gänzlich im Dunkeln und erhält so das ‚Rätsel Frau‘ aufrecht.

Trotzdem geht Lucie als Erzählerin viel weniger auf die Sicht des Mannes ein als ihre männlichen Erzählerkollegen. Sie nimmt viel schneller die Rolle der

---

<sup>46</sup> Ursula Amrein weist drauf hin, dass Keller Anregungen für die Beschreibung Donner-Bärs vom Reisebericht des Prinzen Maximilian zu Wied erhalten haben dürfte, der Nordamerika zusammen mit dem Zürcher Maler Karl Bodmer 1832 bis 1834 bereiste. Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, Abb.1 im Anhang ihrer Arbeit.

<sup>47</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 118.

überlegenen auktorialen Erzählerin ein. Das hängt nun damit zusammen, dass diese Novelle eine Art Parodie<sup>48</sup> ist, und zwar auf die vorhergegangenen Erzählungen sowie die Rahmenhandlung selbst. Ihr Protagonist besitzt demzufolge auch keinen tiefschichtigen Charakter, und ist vielleicht deshalb nicht so gut geeignet, um seine Perspektive zu übernehmen. Thibaut geht es in erster Linie um die Berlocken – ohne jedoch den tieferen Sinn der Geschenke wirklich zu verstehen. Denn was Liebe ist, das bleibt ihm auch nach dem Zusammentreffen mit der hübschen Indianerin verborgen. Lucie kann als Frau nicht von Männern erzählen, die eine ausgereifte Persönlichkeit besitzen, denn wie sich in ihrer eigenen Geschichte zeigt, kann sie selbst das andere Geschlecht nicht durchschauen.

### 2.2.8. Lucies eigene Geschichte

Lucies eigene Geschichte ist als Bestandteil der Rahmenhandlung konzipiert, denn nur durch ihre Beichte ist schließlich die Erfüllung des Sinngedichts möglich.

Inhalt ihrer Novelle ist ihre eigene Konfession. Nur durch mündliches Bekenntnis befreit sie sich vom ehemaligen Erlebnis. Dabei ist entscheidend, daß ihre kindliche Intention von Reinhart völlig verstanden wird. Denn er deutet ihren Konfessionswechsel als Ergebnis eines besonders starken Gefühls, also als Zeichen großer Liebesfähigkeit.<sup>49</sup>

Lucie gesteht Reinhart ihre verfrühte Neigung zu einem viel älteren Vetter mit dem Namen Leodegar. Dabei entspricht das Bild, das sie von dem Mann hat, nicht der Wirklichkeit. In ihrer Vorstellung verschmilzt seine Figur sogar mit der literarischen Gestalt des Max Piccolomini aus Schillers *Wallenstein*. Am Ende wählt der von ihr verehrte Mann eine geistliche Karriere und vergisst darüber die kleine Lucie, die seinetwegen katholisch geworden ist.

Lucie hat sich schon zuvor als humorvolle Erzählerin gezeigt, nun spricht sie auch über sich selbst mit ironischem Unterton, so nennt sie sich selbst beispielsweise „ein rechtes kleines Heidenstück“ (303) und später spricht sie von sich als „kleinem Ungeheuer“ (311). Sie kann ihre eigenen Träumereien demaskieren und ihre

---

<sup>48</sup> Brockhaus weist auf Reinharts Reaktion auf die Novelle hin, die dieser sehr wohl als Parodie auf seine eigenen Erzählungen und wohl auch auf seine Erlebnisse verstanden hat. Vgl. Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 155.

<sup>49</sup> Kuchinke-Bach, Gottfried Kellers Sinngedicht – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen, 1992, S.55.

Vorstellungen durchleuchten und beweist darin Distanz zum eigenen Erleben. Auch die Beweggründe der katholischen Geistlichkeit legt sie offen, wenn sie über deren Überlegungen berichtet, sie trotz ihres noch zu jungen Alters ohne Einverständnis ihres Vaters in diesem Glauben zu taufen.

Als auktoriale Erzählerin übersieht Lucie aus einer distanzierten Position heraus ihr bisheriges Leben. Zunächst berichtet sie nur oberflächlich über die ersten Besuche Leodegars und erklärt ihre Familienverhältnisse sowie ihre Erziehung. Erst ab dem fünfzehnten Lebensjahr erzählt sie über ihre Erlebnisse ausführlicher und verwendet hierfür vorwiegend die Innensicht. Wie schon in anderen Novellen verwendet Keller am Höhepunkt der Erzählung die Innensicht der Hauptpersonen und verwendet in kurzen Passagen das personale Erzählverhalten. Dadurch wird die Szene plastischer und der Leser kann sich in die Position des jungen Mädchens versetzen. „Da hörten wir die Schritte und die Stimme der Erzieherin hinter den Bäumen, und Leodegar ließ mich unwillkürlich frei.“ (311) Reinhart und der Leser erfahren nun die geheimsten Gedanken und Gefühle des jungen Mädchens, das in Wahrheit Angst vor einer sinnlichen Berührung hat, aber trotzdem bereit ist, große Opfer zu bringen. Dabei ist sie nach Außen hin schweigsam wie die Frauenfiguren in Reinharts Erzählungen. Indem sie ihr Innerstes offen legt, enträtselt Lucie in ihrer Erzählung für Reinhart das ‚Rätsel Frau‘. Seine Aufgabe ist es nun, ihre Geschichte zu verstehen und anzunehmen.<sup>50</sup>

In Lucies Erzählung ist nun zum ersten Mal der Mann das Rätsel. Das unerfahrene Mädchen zweifelt nicht daran, dass Leodegar es ernst mit ihr meint und sie zur Frau nehmen wird. Es ist ihr unmöglich, sein Verhalten zu durchschauen, etwa als er den Religionswechsel fordert: „erst nach einigen Minuten lachte Leodegar halblaut vor sich hin, aber nur einen Augenblick, als ob ihm etwas sehr Drolliges einfiele.“ (311-312) Lucie glaubt seiner Lüge so lange, bis sie schließlich von zwei Seiten erfahren muss, dass er in einen Orden eingetreten ist, und so bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihre Lehre aus dieser verfrühten Neigung zu ziehen. Wichtig für die Rahmenhandlung ist dabei jedoch, dass die Schuld für das Scheitern einer Eheschließung mit Leodegar nicht bei Lucie zu suchen ist.

---

<sup>50</sup> Zu Reinhart in der Rolle des Beichtvaters vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 251-272.

### 2.2.9. Die Rahmenhandlung

In die Rahmenhandlung führt ein auktorialer Erzähler ein, indem er zunächst Reinharts Studierstube beschreibt. Erst mit Reinharts Sorge um sein Augenlicht nähert er sich dem personalen Erzählverhalten an. So erfährt der Leser auch über die Überlegungen, Gefühle und Absichten des jungen Mannes, die übrigen Personen werden jedoch bis auf eine Ausnahme<sup>51</sup> aus der Außensicht präsentiert. Besonders wichtig ist, dass es keine Innensicht gibt, die Lucies Denkweise erschließt. Die Frau wird aus der Sicht Reinharts gesehen und somit in dessen Wissenshorizont erfasst. Wie Ursula Amrein betont, zeigt sich in der narrativen Konstruktion des *Sinngedichts* die Aussagestruktur des Geschlechterdiskurses: Der Erzähler gewährt Einblick in das Innenleben der männlichen Figur, die Frau dagegen bleibt ein Rätsel.<sup>52</sup>

Lucies Erzählung erhält, wie bereits erwähnt, in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung, da sie Reinhart die Möglichkeit gibt, ihr Wesen zu entschlüsseln. Erst dadurch kann es schließlich zur Verlobung kommen.

Soweit unterscheidet sich die Rahmenhandlung nicht wesentlich von den Binnennovellen. Im Gegensatz zu den Erzählungen gibt es hier jedoch längere Dialoge, bei denen der Erzähler sich weitgehend zurückzieht. Sieht man von einzelnen *inquit*-Formeln ab, die ihm zugeordnet werden können, sind diese Passagen fast ausschließlich in Form der szenischen Darstellung gehalten. Man kann daher hier vom Vorherrschen des neutralen Erzählverhaltens sprechen. „Wir beobachten genau das, was Otto Ludwig als ‚szenisches Erzählen‘ bezeichnet hat: Wie auf einer Bühne reden die Figuren, wir nehmen ihre Einlassungen ganz direkt wahr.“<sup>53</sup> Der Erzähler scheint hier allein die Tatsachen sprechen lassen zu wollen. Die Plaudereien mit der Zöllnerin und der Wirtstochter sowie besonders das Rede-„Duell“ (274) sollen nicht aus der Sicht einer einzelnen Figur, sondern möglichst objektiv präsentiert werden.

Erzählzeit und erzählte Zeit rücken hier nah zusammen, wodurch die Rahmenhandlung für den Leser fassbarer und konkreter wird. Durch diesen Stil erscheinen die einzelnen Novellen in die Unterhaltung eingebettet, die Rahmenhandlung erhält infolgedessen über lange Strecken den Charakter eines

---

<sup>51</sup> Während der Erzählunterbrechung der Novelle ‚Regine‘ wird über die Träumereien der beiden Mägdle berichtet, die als Partnerinnen für Reinhart jedoch ohnehin nicht in Frage kommen.

<sup>52</sup> Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, S. 253-254.

<sup>53</sup> Petersen, *Erzählsysteme*, 1993, S. 77.

Gesprächs. Die Novellen selbst sind im Zentrum der Gespräche platziert. Sie sollen als Beispiel für den Standpunkt des jeweiligen Erzählers dienen, um seine Ansichten zu illustrieren. Der Anlass zum Erzählen ergibt sich somit

aus dem – freilich immer diskret verschleierte oder ironisch umspielten – Meinungsunterschied, wie es bei der Partnerwahl zugehen solle oder könne. Aber wir sehen auch, daß die Gesichtspunkte dieser heiteren Kabbelei nicht das eigentliche Zentrum der aus ihr hervorgehenden Geschichten bilden, daß das menschlich Problematische in diesen nicht oder kaum den Problemen entspricht, die in den umrahmenden Gesprächen berührt werden.<sup>54</sup>

Schon bei seiner ersten Novelle fällt Reinhart selbst auf, dass er hier seinem eigenen Standpunkt widerspricht.

„Ich überlege soeben“, erwiderte Reinhart lächelnd, „daß ich am Ende unbesonnen handle und meine eigenen Lehrsätze in bewußter Materie untergrabe, indem ich die Geschichte fertig erzähle und deren Verlauf auseinandersetze. Vielleicht werden Sie sagen, es sei nicht die rechte Bildung gewesen, an welcher das Schiff gescheitert. Am besten thu’ ich wohl, wenn ich Sie mit dem Schlusse verschone!“ (80-81)

Auch „Die arme Baronin“ handelt eigentlich nicht von einer „Treppenheirat“(131), wie Lucie es erwartet hat, sieht man einmal davon ab, dass sich die erste Begegnung der Hauptpersonen auf einer Treppe abspielt. Der Oheim kündigt eine Geschichte an, die die „Wahlfreiheit und Herrlichkeit“ (176) des Mannes in Frage stellen soll. Er beginnt dann jedoch mit Überlegungen über kleine Verfehlungen im Leben, die unverhältnismäßige Folgen haben, wenn diese nicht aufgeklärt werden und der schlechte Anschein bestehen bleibt. Auch die restlichen Novellen erfüllen die Aufgabe nicht, die ihnen in den umrahmenden Gesprächen zugewiesen wird. Preisendanz kommt zu dem Schluss:

Die Spannung zwischen Reinhart und Lucie, das was sich wie ein Duell ausnimmt, erwächst im Grunde nicht aus gegensätzlichen Positionen hinsichtlich der Stellung von Mann und Frau, aus der Meinungsverschiedenheit über Treppenheiraten oder Wahlherrlichkeit; dieses Geplänkel ist nur die Oberfläche der Frage: mit wem habe ich es eigentlich zu tun? Und eben weil es ihnen im Grunde um etwas ganz anderes geht, als um die Gesichtspunkte der Gespräche, um die Ausgangspunkte der Erzählungen, eben weil sie die eigentliche Funktion des Sprechens in Bildern und Gleichnissen nicht wahrnehmen, kann es dahin kommen, daß die Wirklichkeit nicht mehr verstanden wird.<sup>55</sup>

Die Frage ist, inwiefern sich die Binnenerzählungen auf die Rahmenhandlung selbst beziehen. Preisendanz hat hier besonders jene Stelle im Auge, in der Reinhart selbst

<sup>54</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 140.

<sup>55</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 143.

zugibt, bei seinen Geschichten weder sich noch seine Gesprächspartnerin bedacht zu haben:

„So geht es“, sagte er mit unmerklicher Bewegung; „wenn man immer in Bildern und Gleichnissen spricht, so versteht man die Wirklichkeit zuletzt nicht mehr und wird unhöflich. Indessen habe ich natürlich an das Fräulein gar nicht gedacht, so wenig als eigentlich an mich selbst, so wie man auch niemals selber zu halten gedenkt, was man predigt. Es ist Zeit, daß ich abreite, sonst verwickle ich mich noch in Widersprüche und Thorheiten mit meinem Geschwätz, wie eine Schnepfe im Garn.“ (294)

Zu diesem Zeitpunkt haben sich Lucie als auch Reinhart in eine Lage hineinerzählt, in der sie nicht mehr wissen, was der andere nun wirklich denkt. Reinhart bleibt nichts anderes übrig als der Rückzug.

### 2.3. Die Erzähler

Der Aufbau des *Sinngedichts* als Novellenzyklus brachte für Keller einige Schwierigkeiten mit sich. Es sei dies „der letzte sog. Cyklus, den ich machte“, sagt er über das *Sinngedicht*. „Man ist doch in mancher Beziehung genirt und beschränkt durch diese Form; immer muß man daran denken, wer erzählt und wem erzählt wird etc.“<sup>56</sup> Es soll nun dargestellt werden, wie die einzelnen Erzähler durch ihre Geschichten charakterisiert werden.

#### 2.3.1. Lucie als Erzählerin

Lucies Geschichten sind immer sehr viel kürzer als die Reinharts, auch Inhalt und Struktur sind einfacher. So eröffnet Lucie „Die Berlocken“ mit den Worten: „Anfangen! Das hab’ ich gar nicht bedacht, daß man anfangen muß!“ (275), was Zeller als Zeichen für ihre Kunstlosigkeit im Erzählen deutet.<sup>57</sup>

Es wurde bereits festgestellt, dass sich Lucie in ihren Novellen als auktoriale Erzählerin präsentiert. Nur an sehr wenigen Stellen ist personales Erzählverhalten zu finden, denn selbst bei ihrer eigenen Lebensgeschichte bleibt sie über weite Strecken

<sup>56</sup> Keller an Julius Rodenberg, 9. September 1881, in: HKKA 23.1, S. 394.

<sup>57</sup> Vgl. Zeller, Rosmarie: Die Reichsunmittelbarkeit der Poesie – Zu Gottfried Keller *Sinngedicht*. In: Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann. Würzburg: Egon 2002, S. 135-154, hier: S.152.

bei einer Art Zusammenfassung und analysiert dabei die sie umgebenden Menschen und Vorgänge. Lucie zeigt nicht nur großen Überblick über die Handlung, wie beispielsweise über das weitere Schicksal der drei Opfer von Thibauts Raubzügen, sie behält es sich auch vor, frei über deren Innensicht zu verfügen. Mit Ausnahme von Quoneschi und Leodegar gibt sie immer wieder Einblicke in die Gedanken der Figuren, jedoch ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Sie bleibt als Erzählerin durchwegs distanziert und kommentiert aus dieser Haltung heraus die Geschehnisse. Doch Lucie geht noch einen Schritt weiter: Sie präsentiert ihre Protagonisten mit viel Humor und legt auch mitunter schonungslos deren Schwächen offen.

Cowen streicht heraus, wie sehr es Keller daran gelegen ist, Lucies Charakter durch ihren Erzählstil zu zeigen. Als Heyse nämlich den Gebrauch des Wortes „Kamel“ in „Von einer törichten Jungfrau“ kritisiert, antwortet Keller in einem Brief:

Schlimmer bin ich aber mit dem Kameel [sic] daran, das du nicht verdauen kannst. Die sociale Unschicklichkeit dieses Ausdruckes fiel mir nicht ein. Das Fräulein in der Rahmenerzählung braucht irgendwo den Ausdruck: mit einem Gedanken schwanger gehen. Von verschiedenen Seiten sagte man mir, das sei im Munde einer heutigen Dame anstößig. Das Zusammentreffen der beiden Fälle beweis't mir also, daß ich in der Sprache nicht auf dem Niveau der guten Gesellschaft stehe. Die unerlaubte Schwangerschaft habe ich beseitigt; dagegen bin ich mit dem Kameel [sic] in Verlegenheit, da es mit der Katastrophe der kleinen Geschichte verwachsen ist. Ich hatte geglaubt, der drastische Ausdruck u Begriff könne mit Fug stattfinden, wo es sich um ein verdrehtes Landmädchen und einen nichtsnutzigen Zierbengel handelt, wie man die geeigneten Gesellschaftsklassen sich auf anderweitige Weise injurieren, beschimpfen und fluchen läßt, ohne Anstoß zu erregen.<sup>58</sup>

Hätte Keller Lucies Charakter als einen anderen zeigen wollen, hätte er sie nicht diesen „drastische[n] Ausdruck“ gebrauchen lassen.<sup>59</sup>

Was sagt uns das nun über Lucie selbst? Keller gibt uns bereits nach ihrer ersten Novelle einen Hinweis, wenn sich Reinhart Gedanken darüber macht, wie er diese Geschichte und ihre Erzählerin einschätzen soll: „Des Fräuleins ausführliche und etwas scharfe Beredtsamkeit über die Schwächen einer Nachbarin und Genossin ihres Geschlechtes hatte ihn anfänglich befremdet und ein fast unweiblich kritisches Wesen befürchten lassen.“ (56) Erst der Gedanke an ihre Bibliothek und ihre Studien läßt Reinhart erkennen,

daß es sich nicht um Kritiksucht, sondern um eigene Urteilskraft und Einsicht in Lebensverhältnisse handelt. Während Reinhart nun Salomes Geschichte hört und gleichzeitig Lucie und deren Situation vor Augen hat, kann er nicht umhin, die beiden Frauen miteinander

<sup>58</sup> Keller an Paul Heyse, 27. Juli 1881, in: HKKA 23.1, S. 391-392.

<sup>59</sup> Vgl. Cowen, Roy C.: Der poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1985, S. 272-273.

zu vergleichen. Trotz der großen Unterschiede sind sie beide einsam, wobei Lucie ihren Zustand bei ihrer geistigen Regsamkeit viel intensiver empfinden muß. Bei diesem Gedanken ergreift Reinhart nicht nur eine neugierige, sondern auch eine „warme Teilnahme“.<sup>60</sup>

Lucie führt mit ihrem Onkel ein einsames Dasein auf dem Hügel, schon die Bezeichnung „klosterartige[s] Haus“ (43) deutet auf eine gewisse Lebensentfremdung des Mädchens hin. Reinhart selbst macht sich Gedanken über die abgeschiedene Lebensweise, wenn er die Frage stellt: „Warum treiben Sie alle diese Dinge?“ (41), die nichts Anderes sagen soll als „Schönste, weißt du nicht Besseres zu tun? oder noch deutlicher: Was hast du erlebt?“ (42)

Ihr Geheimnis deckt Lucie erst dann auf, als sie ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Und selbst hier, wenn es um ihre eigene Person geht, erzählt sie aus einer distanzierten Haltung heraus. Das Geheimnis ihres Lebens tut sie so als „Kinderei“ (301) ab.

Nicht bloß die Tatsache, daß sie ihr „Geheimnis“ erzählt, ist bemerkenswert. *Wie* sie die Geschichte überhaupt erzählt, wie sie ihr Geheimnis preisgibt und mit distanzierterem Humor ins rechte Licht rücken kann, all dies signalisiert den Augenblick der Intimität, der das „Wesen der Lucia erklärt“.<sup>61</sup>

Cowen spielt hier auf einen Brief vom 1. Mai 1881 an C. F. Meyer an, in dem Keller schreibt:

Der Schluß des Rahmens, welchen Sie im Maiheft finden, ist noch lückenhaft; eine Episode, welche das Wesen der Lucia erklärt, hat nicht mehr Raum gefunden und kommt erst in der Buchausgabe.<sup>62</sup>

Wir sehen also, wie wichtig diese letzte Geschichte für die Rahmenhandlung ist, und wie sehr sie auch mit dieser verwoben ist. Am Ende erfährt Reinhart und mit ihm der Leser die Gründe für Lucies abgeschiedene Lebensweise, für ihre Liebe für Autobiographien und auch für ihre Angewohnheit, frei über fremde Schicksale zu sprechen.

Denn mit ihrer Konversion zum katholischen Glauben hat sie einen – für ein junges Fräulein – ungeheuerlichen Schritt getan. Sie weiß, dass dieser schwerlich von anderen verstanden werden würde, so fühlt sie sich unter den anderen Mädchen in der Schule einsam und isoliert. Dieses Geheimnis, das sie stets mit sich trägt und keiner Seele anvertrauen kann, hat ihr somit die Natürlichkeit und Unschuld der Jugend

<sup>60</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 147.

<sup>61</sup> Cowen, *Der poetische Realismus*, 1985, S. 273.

<sup>62</sup> Keller an Conrad Ferdinand Meyer, 1. Mai 1881, in: HKKA 23.1, S. 384-385.

verletzt: „Aber ich hatte durch meine Streiche Jugend, Leben und Glück, oder was man dafür hält, mir selbst vor der Nase abgesperrt.“ (322)

Die Reaktion Luciens auf das Verhalten ihres Vetters und hinsichtlich ihres ebenso unüberlegt wie eigenmächtig getanen Schrittes, bewirkt eine gewisse Gehemmt- und Verschlossenheit ihres Charakters, die ihr eigentlich wesensfremd sind, zum anderen verblüffende Burschikosität. Sie reagiert nicht mit genereller Verbitterung, aber mit betonter Selbstständigkeit, wobei sie jedoch sowohl ihre Neigung zu labyrinthischen Gartenanlagen als auch ihre eigene geistige Tätigkeit, zugleich mit gewisser Ironie distanzierend zu betrachten weiß.<sup>63</sup>

Ein entscheidender Wesenszug Lucies ist ihr Humor. Sie hat sich zu einer helllichtigen Frau entwickelt, die die Torheiten der Menschen durchschaut, selbst ihre eigenen. Da sie selbst eine so närrische Tat begangen hat, geht sie auch nicht sanft mit den Figuren ihrer Novellen um, sondern deckt schonungslos die Eigenliebe derselben auf.

### 2.3.2. Der Oheim als Erzähler

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Erzählungen ist der Narrator in der Novelle „Die Geisterseher“ nicht nur unbeteiligter Zuschauer, sondern die Hauptperson der Geschichte. Infolgedessen erzählt der Oheim viel stärker aus einer personalen Perspektive heraus, vor allem am Höhepunkt der Geschichte, wie bereits gezeigt wurde. Allerdings hat er über die Jahre Distanz zu dem Geschehen gewonnen. Auch er nimmt als Narrator stellenweise eine kritische Position ein und mit viel Humor stellt er besonders seine eigene Rolle in der Geschichte dar.

Der Oheim erzählt zwar seine eigene Lebensgeschichte, allerdings besteht hier zwischen ihm und seiner Nichte ein wesentlicher Unterschied: Er ist nicht auf einen Beichtvater angewiesen.

Denn während die weibliche Lebensbeichte dem Liebesgeständnis vorauszugehen hat, ist die männliche Lebensbeichte als Bericht über eine vergangene Liebesbeziehung angelegt, mit der sich der Mann selbst von der Last dieser Vergangenheit befreit.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Kuchinke-Bach, Gottfried Kellers Sinngedicht – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen, 1992, S. 54.

<sup>64</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 272-273.

Dass es sich trotzdem um einen befreienden Akt handelt, zeigt sein verändertes Wesen nach der Beichte. Wenn er anfangs noch von „Reu' und Aerger“ (177) gesprochen hat, so fühlt er sich nach der Erzählung „ganz versöhnlich und verzuckert im Gemüt“ (208). Die Erleichterung, die das Erzählen und Eingestehen seines Versagens mit sich bringt, zeigt sich auch in einer Verbesserung der körperlichen Verfassung. War der Oheim zu Beginn ein bettlägeriger, von Gicht geplagter Mann, so erholt er sich nach erfolgter Beichte so weit, dass er beim Besuch von Reinharts Eltern „die Krücke im Hause“ lässt und „Sporen an den Stiefeln“ (297) trägt.

### 2.3.3 Reinhart als Erzähler

Ludwig Reinhart<sup>65</sup> wird zu Beginn als Naturforscher beschrieben, der Experimente mit dem Medium Licht anstellt. Doch in Lucies Haus zeichnet er sich vor allem durch seine Erzählkunst aus.

Es ist erstaunlich, daß wir Reinhart, den nüchternen Wissenschaftler, sich plötzlich als erprobten Geschichtenerzähler entpuppen sehen, der den größten Teil des Erzählens bestreitet. Während sich Lucies und des Onkels Beitrag auf etwa 69 Seiten beläuft, gibt sich Reinhart erst mit der dreifachen Länge zufrieden, nämlich mit rund 200 Seiten. Ihm selbst kommt diese Entwicklung erstaunlich vor, und er sagt von seiner Erzählkunst, daß sie ihm „wie ein Dachziegel auf den Kopf gefallen“ (145) sei.<sup>66</sup>

Schon anfangs heißt es, er habe zwar nicht sein gesamtes Leben in Einsamkeit verlebt, allerdings einen großen Teil davon: „Nun hatte er seit Jahren das Menschenleben fast vergessen, und daß er einst auch gelacht und gezürnt, thöricht und klug, froh und traurig gewesen.“ (11) Die Bücher über die „moralischen Dinge“ (12) sind in der Dachkammer verstaut, und er braucht auch wohl noch eine Anleitung, um sich wieder unter Menschen zu begeben. Diese Anleitung – das Sinngedicht – kann aber von Lucie verbrannt werden, denn es ist unnötig geworden. In dieser neuen Umgebung und in der Gegenwart der kultivierten und vielseitigen Frau findet sich Reinhart in einer völlig neuen Lebenssituation. Hier wird frei über moralische Dinge gesprochen, und so kann es auch dazu kommen, „daß Reinhart heute mehr von menschlichen Dingen, wie die Liebeshändel sind, gesprochen hatte, als sonst in

<sup>65</sup> Reinhart wird mit seinem vollen Namen ‚Ludwig Reinhart‘ nur zwei Mal im gesamten *Sinngedicht* genannt: S. 130 und 214.

<sup>66</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 164.

Jahren.“ (127) Der Naturwissenschaftler ist zum Geschichtenerzähler geworden, der Empiriker hat sich zum Hermeneutiker gewandelt.<sup>67</sup>

Als solcher beweist er auch großes Geschick. Im Vergleich zu Lucies Novelle sind seine Figuren ernstzunehmend, die Novellen sind komplexer und behandeln umfassender die zentralen Themen, wie zum Beispiel die Wahl des richtigen Ehepartners. Am Ende ist Reinhart so selbstbewusst, dass er sogar aus einigen wenigen Zeilen, die er in einem Buch findet, eine Geschichte zusammendichtet, die er dann ganz überlegen vorträgt.

Nicht nur inhaltlich sind seine Novellen anspruchsvoller, auch sein Erzählstil zeichnet sich durch große Vielseitigkeit aus. Wie schon anhand der Novelle „Regine“ gezeigt, wechselt er gekonnt zwischen den Standorten und zwischen dem auktorialen und dem personalen Erzählverhalten. Wie gezeigt wurde, ist er, was seine Erzählhaltung betrifft, bei Weitem nicht so kritisch wie Lucie ihren Figuren gegenüber. Trotzdem lässt sich eine kritische Haltung zumindest stellenweise nachweisen.

---

<sup>67</sup> Vgl. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 548.

### 3. IST DER MENSCH DURCHSCHAUBAR?

Nachdem nun das *Sinngedicht* einer ersten Textanalyse unterzogen worden ist, soll das Werk nun daraufhin untersucht werden, wie es das Sehen und den Bereich des Visuellen thematisiert. Hierfür ist es zunächst notwendig, die großen Veränderungen der Gesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert zu beleuchten, die auch eine Wandlung im Sehverhalten der Menschen mit sich brachten. Wenden wir uns also den großen gesellschaftlichen Umwälzungen zur Entstehungszeit des Werks zu und hier vor allem der Frage, weshalb es zur Zeit Kellers immer wichtiger wurde, den Mitmenschen zu durchschauen. Die folgende historische Analyse stützt sich auf die Untersuchungen von Kleinspehn über das Sehen in der Moderne.<sup>68</sup>

#### 3.1. Gesellschaftlicher Hintergrund

Wie Kleinspehn in seiner Untersuchung zeigt, haben die Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert großen Einfluss auf sämtliche Bereiche des Lebens großer Teile der Bevölkerung. Innerhalb der sich industrialisierenden Gesellschaften veränderten sich die Lebensweisen teilweise dramatisch.

Das 19. Jahrhundert war in vieler Hinsicht das Jahrhundert des Bürgertums und der bürgerlichen Gesellschaft. Das Besitz- und Bildungsbürgertum prägte im Wesentlichen Kunst, Kultur, Geistesgeschichte und auch schon die politische Kultur. Allerdings behält vor allem in Deutschland der Adel zunächst noch seine Vormachtstellung bei.<sup>69</sup>

Durch das Erstarken des Bürgertums entstehen neue soziale Strukturen, die auch neue Verhaltensweisen der Menschen mit sich bringen. Es wird immer notwendiger, seine Affekte zu beherrschen und Selbstkontrolle auszuüben, um in der bürgerlichen Gesellschaft bestehen zu können. Nach dem Misserfolg der Revolution von 1848 gilt es, der eigenen Klasse eine spezifische Identität zu geben. Die immer wichtiger werdenden bürgerlichen Tugenden sind nicht nur Unterscheidungsmerkmale zu anderen Gesellschaftsschichten, sie stellen auch Möglichkeiten zum Ausbau von

<sup>68</sup> Das folgende Kapitel stützt sich primär auf Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbeck: Rowohlt 1989.

<sup>69</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 234.

Macht dar. Es ist hier für den Einzelnen von einem „Druck der Vergesellschaftung“<sup>70</sup> zu sprechen, den jeder für sich selbst verarbeiten muss.<sup>71</sup> Zusätzlich führt der Wandel der Arbeitsbedingungen im Zuge der Industrialisierung zu einer anderen Einstellung der Menschen zu ihrem Körper, der immer mehr dem Rhythmus der Maschine unterworfen wird.<sup>72</sup>

Im 19. Jahrhundert erhält die Stadt eine herausragende Bedeutung, verursacht durch das starke Bevölkerungswachstum Ende des letzten Jahrhunderts und der Konzentration neuer Industrien in den Ballungszentren. Mit der Urbanisierung begann sich eine spezifisch neuzeitliche städtische Lebensweise durchzusetzen.<sup>73</sup>

Diese gesellschaftlichen Bedingungen und Veränderungen spiegeln sich natürlich auch im Werk Kellers wieder. So muss Salome in der Stadt scheitern, wo es andere Umgangsformen und strengere Regeln gibt, wie sich eine junge Frau zu verhalten habe. Sie kann sich hier nicht anpassen und wird schließlich von allen nur noch ‚Kamel‘ genannt, da sie sich in Gesellschaft nicht der Norm entsprechend verhält.

Die Wandlungsprozesse, die in dieser Zeit stattfinden, führen in unterschiedlichem Ausmaß zu „einer forcierten Kontrolle des Menschen über seinen Körper und im Sinne der freien Wirtschaftsmenschen der bürgerlichen Utopie zu verstärktem Individualismus.“<sup>74</sup> Dieser Individualismus bleibt aber stets im Rahmen des kollektiven Interesses. Die Unterordnung unter das ‚Gemeinwohl‘ sowie aber andererseits der Individualismus stellen die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft dar. Nach Kleinspehn führen diese grundsätzlich widersprüchlichen Prozesse zu verstärkter Konkurrenz und Abhängigkeit, was wiederum Rückzugstendenzen in die Intimsphäre der Familie zur Folge hat.<sup>75</sup> Die „bürgerlichen Tugenden wie Selbstbeherrschung, Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit“<sup>76</sup> werden zu den herrschenden Normen der Gesellschaft. Vor allem die Frauen werden auf den häuslichen Raum beschränkt. Ehe, Kinder und Haushalt sollen ihr Leben ausfüllen und stellen mitunter ihr einziges Betätigungsfeld dar.

---

<sup>70</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 234.

<sup>71</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 233-234.

<sup>72</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 160-161.

<sup>73</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 234-235.

<sup>74</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 161.

<sup>75</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 160-162.

<sup>76</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 162.

### 3.1.1. Sein und Schein im 18. und 19. Jahrhundert

Natürlich bleiben trotz des Rückzugs in die Privatsphäre auch das Bedürfnis und die Notwendigkeit zur Präsentation nach Außen bestehen. Der bürgerliche Mensch bedarf der öffentlichen Zustimmung und des Ruhmes um bestehen zu können. Andererseits braucht er den Schutzraum des Privaten, wo er sich von den gesellschaftlichen Anforderungen erholen und Verstellung und Täuschung hinter sich lassen kann. Dadurch entsteht in der bürgerlichen Gesellschaft eine strenge Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatleben.<sup>77</sup> „In dieser Polarisierung zwischen Intimität und inneren Werten auf der einen und Repräsentation auf der anderen Seite wird die Diskussion um Schein und Wirklichkeit verständlich.“<sup>78</sup> Menschen verhalten sich in der Öffentlichkeit anders als im privaten Kreis der Familie. Immer mehr Menschen müssen nach Außen hin eine Rolle spielen, die auch mit ihren wahren Gefühlen nicht übereinstimmen muss.

Denn die Notwendigkeiten und Erfordernisse der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft machten Illusion und Täuschung zum gesellschaftlichen Prinzip, dem neben der Ware, dem Staat oder der Architektur schließlich auch menschliche Beziehungen nach und nach unterlagen.<sup>79</sup>

Potentielle Täuschung oder der Schein machen das Erkennen des Anderen eher schwierig, die Wahrnehmung wird unsicher. Gerade deshalb verstärkt sich wohl das Interesse am Innenleben des Anderen, an seinen potentiell gefährlichen Absichten und Handlungsmotiven. Die Menschen dürfen sich dabei immer weniger auf ihr Erleben oder ihre Empfindungen verlassen. Durch die Ausbreitung großstädtischer Lebensformen im Zuge der Industrialisierung hat sich das Sehen „als die primäre Form der Wirklichkeitsaneignung“<sup>80</sup> herausgebildet, während die anderen Sinne mehr und mehr vernachlässigt werden. Die Menschen müssen immer mehr auf ihren Blick vertrauen.<sup>81</sup>

So wird verständlich, dass der Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft verstärkt darauf achtet, was der Blick offenbart. Es werden all jene Dinge peinlich genau

---

<sup>77</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 263.

<sup>78</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 162.

<sup>79</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 235.

<sup>80</sup> Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850 – 1950)*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 70.

<sup>81</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 235-236.

verborgen, die der Scham unterliegen oder herrschende Normen verletzen könnten. Ein Beispiel für dieses gewissenhafte Achten auf den äußeren Eindruck finden wir in der Novelle „Die arme Baronin“. Die strengen Regeln, die die Baronin ihren Mietern aufstellt, beziehen sich auch auf das Optische. Es heißt, der Mieter dürfe „nicht im Schlafrock oder gar in Hemdsärmeln unter das [sic] Fenster liegen, um die freiherrliche Wohnung nicht zu entstellen“(133). Die Baronin ist also wegen des Eindrucks sehr besorgt, den etwaige Passanten von der Wohnung haben könnten. Hier mag dies als der letzte Versuch der verarmten Frau gelten, wenigstens teilweise ihren Stolz zu bewahren. Sie bemüht sich hartnäckig darum, nicht alles verloren geben zu müssen, also wenigstens den äußeren Schein in dieser Form zu wahren.

In der Anonymität der Stadt und in einer Gesellschaft, wo das Leben immer schneller und bewegter abläuft und wo immer schneller neue Bekanntschaften geschlossen werden, kann ein Mensch, wie gesagt, schnell den Täuschungen eines anderen unterliegen. Es wird deshalb immer wichtiger, den Charakter einer Person möglichst schnell zu beurteilen und ihre Beweggründe und Handlungsmotive zu erkennen. Nach Ansicht des 18. und 19. Jahrhunderts gilt vor allem der Körper als Indikator für verborgene Phantasien. Nach der herrschenden medizinischen und psychiatrischen Auffassung werden verborgene Imaginationen am Körper sichtbar. So scheint das Innere eines Menschen an seinem Äußeren ablesbar.<sup>82</sup> Auf dieser Auffassung gründen die physiognomischen Theorien, die zu dieser Zeit aufgestellt werden. Sie versuchen das Wesen eines Menschen durch sein Äußeres deutbar und erklärbar zu machen.

### **3.1.2. Physiognomik als Mittel den Schein zu durchschauen**

Schon Mitte des 18. Jahrhunderts macht sich ein großes Interesse an physiognomischen Theorien bemerkbar, die diese Einschätzung des Gegenübers vereinfachen sollten. Dabei wird der Körper des Menschen als Lesehilfe für den Charakter aufgefasst. „Hier wird der Körper weder als Bühne der Affekte noch als Medium der Kommunikation verstanden, sondern als Manifestation des eigentlichen

---

<sup>82</sup> Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 237.

Wesens eines Menschen und häufig darüber hinaus der göttlichen Idee.“<sup>83</sup> Dabei wird die gesamte menschliche Erscheinung betrachtet, auch auf die Gebärde, auf Mimik und Gestik wird geachtet. Die bekannteste physiognomische Theorie des 18. Jahrhunderts entwirft Johann Caspar Lavater, der das ehrgeizige Ziel verfolgt, das Innere eines Menschen an seinem äußeren Erscheinungsbild erkennbar zu machen.<sup>84</sup> Lavater geht von der Behauptung aus, dass man vom Gesicht zwingend und unbedingt auf den Charakter schließen könne und sieht nur in der Unvollkommenheit des Vermessungsinstrumentars einige vorläufige Probleme.<sup>85</sup> Theorien wie diese stoßen jedoch bei den Zeitgenossen auf Kritik, auch weil sie nicht vor Fehltrüben schützen oder sie sogar befördern. So lautet etwa Georg Christoph Lichtenbergs Kritik an der Physiognomik:

Unsere Sinne zeigen uns nur Oberflächen, und alles andere sind Schlüsse daraus. Besonderes Tröstliches folgt hieraus für die Physiognomik [...] nichts, da eben dieses Lesen auf der Oberfläche die Quelle unserer Irrtümer, und in manchen Dingen unserer gänzlichen Unwissenheit ist.<sup>86</sup>

Die Diskussion, ob das Erscheinungsbild eines Menschen Einschreibfläche für sein Inneres sei und wie man unbewusste körperliche Ausdrucksformen zu deuten habe, reißt auch im 19. Jahrhundert nicht ab. Im Gegenteil,

physiognomische Theorien gänzlich heterogener theoretischer Provenienz erfreuen sich vielmehr in der Mitte des 19. Jahrhunderts einer besonderen Konjunktur, wie sich etwa an Carl Gustav Carus' *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* von 1852 zeigt, an Theodor Piderits *Grundsätze[n] der Mimik und Physiognomik* von 1858, seinem *Wissenschaftliche[n] System der Mimik und Physiognomik* von 1867 oder an Charles Darwins noch im Erscheinungsjahr der Erstausgabe ins Deutsche übersetztem Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* von 1872.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Zu physiognomischen Theorien im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1995 (Studien zur deutschen Literatur 130), hier: S. 152.

<sup>84</sup> Vgl. Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Gott schuf den Menschen sich zum Bilde. Nachdr. d. Ausg. Leipzig u. Winterthur 1775 – 1778. Hildesheim u. a.: Weidmann 2002.

<sup>85</sup> Vgl. Matt, Peter von: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München: dtv 2000, S. 107-111.

<sup>86</sup> Lichtenberg, Georg Christoph: *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*. Zur Beförderung der Menschenliebe und der Menschenkenntnis. In: Ders.: *Schriften und Briefe*. 4 Bde. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1968 - 1972, Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche 1972, S. 256 – 295; hier: S. 265.

<sup>87</sup> Begemann, Christian: Ein weiter Mantel, doktrinäre Physiognomisten und eine grundlose Schönheit. Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller. In: *Methodisch reflektiertes Interpretieren*. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag. Hg. v. Hans-Peter Ecker. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe 1997, S. 333 – 354; hier: S. 338.

Daraus lässt sich erahnen, wie groß das Interesse an der Erforschung der menschlichen Ausdrucksformen zu dieser Zeit ist. Dies hat naturgemäß auch Einfluss auf die Literatur. Die Möglichkeit der Erkenntnis von Handlungsmotiven sowie des Innenlebens eines Menschen spielt auch in der Literatur jener Zeit eine große Rolle.

### 3.2. Sein und Schein in der Figurencharakterisierung

Auch in Kellers Werk lassen sich viele Stellen aufzeigen, wo das Äußere einer Figur über sein Wesen Aufschluss gibt. Charaktereigenschaften werden so mit Hilfe des Aussehens dargestellt, wie etwa in der Beschreibung des Herrn Ölfinger beziehungsweise Wurlinger im Roman *Der Grüne Heinrich*. Dessen Lügen, Erfindungen und Aufschneidereien haben solch große Auswirkungen auf sein Erscheinungsbild, dass der Körper ganz verdreht erscheint: „Er war ursprünglich gut gewachsen, doch die andauernde Verdrehtheit seiner Seele hatte seinen Körper ganz windschief gemacht, daß er aussah wie ein verbogener Wetterhahn.“<sup>88</sup> Hier zeigt sich einzig der Leib als ein Ort der Wahrheit.

Völker Nolle<sup>89</sup> hat anhand einiger Randgestalten untersucht, wie Keller tradierte Merkmale wie dicke Bäuche, rote Nasen, kahle Köpfe etc. zur Illustration von Charakterschwächen einsetzt, deren Deutung er im Vertrauen auf die eindeutige Semantik dieser Körperzeichen dem Leser überlässt. Im *Sinngedicht* zeichnet sich beispielsweise die Börsartigkeit der Dienerschaft von Donna Feniza in der Beschreibung ihres hässlichen Aussehens ab. Besonders die Gefährlichkeit des Liebhabers spiegelt sich in seinem Gesicht:

[...] ein Unbekannter, ein stämmiger Mensch von halb kriegerischem Anstrich, mit breiten Schultern und einer langen Schmarre über Nase und halbes Gesicht hinweg, so daß auch der Schnurrbart in zwei Teile getrennt und das äußerste Gebüschlein jenseits der roten Furche stand. Diese Entstellung schien jedoch der schönen Hausfrau keineswegs zu mißfallen; (231)

<sup>88</sup> Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. u. d. Leitung v. Walter Morgenthaler im Auftr. d. Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. 31 Bde. Basel / Zürich: Stroemfeld / Verl. Neue Zürcher Zeitung 1998 – 2007, Bd. 11: *Der grüne Heinrich* 1854/55. Erster und zweiter Band. Hg. v. Karl Grob u. a. 2005, S. 395.

<sup>89</sup> Vgl. Nolle, Völker: „Der neue Ovid“ und einige Randgestalten. Kellers Figurendarstellung im Zeichen der Verwandlung. In: Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin / New York: de Gruyter 1994, S. 283 – 300, S. 283-300.

Doch nicht nur der Körper einer Figur gibt Aufschluss über sein Innenleben. Keller setzt Äußerlichkeiten aller Art zur Charakterisierung seiner Figuren ein. So lassen etwa Name, Beruf, aber besonders auch der Lebensraum der Gestalt Schlüsse auf das Innere zu. Gerade der Beginn der Novellensammlung mit seiner Schilderung der Studierstube Reinharts ist ein ausgezeichnetes Beispiel für eine solch indirekte Charakterisierung. Die beschriebenen Gegenstände zeigen nicht nur sein Interesse an den Naturwissenschaften auf, sondern auch – wie bereits erwähnt – seinen von allen menschlichen Dingen abgeschlossenen Lebenswandel.

In vielen Fällen bleibt jedoch vieles nur angedeutet, denn Keller bedient sich eines sehr bildlichen Stils, der Raum für unterschiedliche Auslegungen lässt. So bestehen oft komplexe Beziehungen zwischen den Details der Personenbeschreibung und den Charaktereigenschaften der jeweiligen Figur. Kellers Sprache ist so anschaulich, dass kleine Details besonders viel auszusagen oder anzudeuten vermögen. Ermatinger hat Gottfried Keller daher zutreffend als „optischen Dichter“ bezeichnet:

Die psychologische Ästhetik unterscheidet akustische und optische Dichter. Keller gehört zu den letzteren. Der Gesichtssinn steht bei ihm im Mittelpunkt seines sinnlich-geistigen Verhaltens. Daher glaubte er sich zuerst zum Landschaftsmaler berufen.<sup>90</sup>

Bekanntlich war Gottfried Keller jedoch wenig Erfolg als Maler beschieden, weswegen er sich für die Schriftstellerlaufbahn entschied. Seine optische Begabung lässt sich jedoch an der starken Betonung des Visuellen in seinem Werk ablesen.

### 3.2.1. Farben

Für Kellers optischen Stil, der die Figuren vor dem Auge des Lesers auferstehen lässt, spielen gerade Farben eine wichtige Rolle.<sup>91</sup> Als bekanntestes Beispiel ist natürlich die Farbe Grün im *Grünen Heinrich* zu nennen, doch auch im *Sinngedicht* finden sich Figuren, die besonders durch eine oder mehrere Farben charakterisiert sind. So werden bei der Beschreibung des verdächtigen Brasilianers in der Novelle „Regine“ seine dunklen Haare und Augen besonders betont. Diese Figur wird mit der Farbe

---

<sup>90</sup> Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung v. Jakob Baechtolds Biographie dargestellt. 8., neu bearb. Aufl. Zürich: Artemis 1950 S. 180.

<sup>91</sup> Vgl. Straub-Fischer, Esther: Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. Bern / München: Francke 1973.

Schwarz in Verbindung gebracht und so einfach nur noch als „schwarze[r] Graf[...]“ (107) bezeichnet. Hier dient die Farbe Schwarz<sup>92</sup> dazu, das Verdächtige und Gefährliche an seiner Person zu unterstreichen.

Daneben enthält die Novelle „Don Correa“ sogar „überschwänglich eingesetzte Farbsymbolik“<sup>93</sup>. Donna Feniza kleidet sich und ihr Gefolge nur in zwei Farben: „Die Dame schien sich demnach nur in schwarz und rot zugefallen.“ (217) Diese Kombination dient dazu, ihre Sinnlichkeit hervorzuheben und zugleich auch die tödliche Gefahr, die von ihr für den Mann ausgeht. Loewenich spricht von Rot und Schwarz als den „Todesfarben“<sup>94</sup>, sowie von den „Farben des Dämons“<sup>95</sup> und bezeichnet Donna Feniza so als „todesbringende Dämonin“<sup>96</sup>. Der rote Rubin, den diese auf ihrer Brust trägt, wirkt besonders bedrohlich: „Von der Brust glühte ein paar Mal, wenn die Dame sich regte, das dunkelrote Licht eines Rubins auf“ (216). Gerade diesen bringt sie ja auch dann zur Sprache, als sie ihren Mordplan in die Tat umsetzen will.

Die größte Bedeutung besitzen im *Sinngedicht* die Farben Rot und Weiß, die ja auch im Logauschen Epigramm genannt werden. Die beiden Farben werden in der Novellensammlung leitmotivisch in Zusammenhang mit der Gesichtsfarbe der Figuren gebraucht. Nicht nur im Rahmen von Reinharts Kussexperimenten ist so vom Erröten oder Erbleichen die Rede, im gesamten Werk wird die Gesichtsfarbe immer wieder besonders hervorgehoben. Damit wird auf das Belebungsmotiv der Pygmalionfabel angespielt, die in Kapitel 4.3. genauer dargestellt werden soll.

### 3.2.2. Das Auge als Spiegel der Seele?

In den Personenbeschreibungen hebt Keller beinahe immer die Augen besonders hervor. Sie sind für ihn zweifellos der wichtigste und auch interessanteste Teil des Gesichts. Dazu ist zu bemerken, dass zu allen Zeiten Menschen vom Gesichtssinn

<sup>92</sup> Vgl. zur Symbolik der Farbe Schwarz auch den schwarzen Geiger in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Straub-Fischer, Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers, 1973, S. 37-39.

<sup>93</sup> Selbmann, Rolf: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Berlin: Schmidt 2001 (Klassiker-Lektüren 6), S. 168.

<sup>94</sup> Loewenich, Caroline von: Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 205.

<sup>95</sup> Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 206.

<sup>96</sup> Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 206.

fasziniert waren. Oft sah man das Auge als Spiegel der Seele oder als Spiegel der Affekte, denn man nahm an, das Auge könne sich nicht verstellen. Im 18. und 19. Jahrhundert, als es immer wichtiger und von der Benehmenslehre auch gefordert wird, seine Gefühle unter Kontrolle zu halten und seine Leidenschaften zu verbergen, gilt das Auge allgemein am weitestgehenden der Willkür des Menschen entzogen.<sup>97</sup> Es wird generell angenommen, dass die Augen die wahre Gesinnung eines Menschen verraten würden.

Wenn für die Benehmenslehre ein lüsterner Blick als „unverzeihliche Verletzung der Bescheidenheit und des Anstandes“<sup>98</sup> gilt, so müssen die Augen niedergeschlagen werden, um nicht in Gefahr zu geraten, als lasterhaft angesehen zu werden. So senkt die Pfarrerstochter ihren Blick zur Erde, damit nur niemand irgendeine Leidenschaften darin ablesen könnte, die nicht in die Welt passen würde, in der sie lebt. Denn im Hause des Pfarrers, so schreibt Keller mit feinem Humor, sei alles „durchsichtig und klar wie Glas in allen seinen Teilen, worin nicht ein dunkles Gefühlchen im Verborgenen stürmen konnte“ (20).

Doch auch andere Figuren werden im *Sinngedicht* durch ihre Art zu schauen charakterisiert. Gerade die Nebenfiguren, denen nur wenig oder gar keine direkte Rede zugestanden wird, umreißt Keller schnell, indem er ihre Augen oder ihre Blicke beschreibt. Lucies Mägde werden sehr humorvoll gezeichnet, denn sie sehen nicht einfach in die Welt, sie „guckten“ (37), „beäugelten“ (43) ihre Umgebung oder folgen dem Verhalten ihrer Herrin, „höhnische Blicke [...] schleudernd“ (44). Wie ihren Namen selbst eine verniedlichende Silbe angehängt ist – sie werden Bärbchen und Ännchen genannt –, so werden auch ihre „Aeuglein“ (60) mit einer solchen versehen. Natürlich entspricht auch ihr Verhalten – sie zeichnen sich hauptsächlich durch ihr Gekicher aus – dem Bild der braven, naiven Mädchen. Sie sind sogar so einfach gestrickt, dass sich der Erzähler anmaßt, in ihre hübschen Köpfe zu sehen, wo ihm doch Frauen normalerweise als Rätsel und undurchschaubar gelten. Nach Reinharts Erzählung folgt ein humorvoller Blick in ihre kindlichen Träumereien:

---

<sup>97</sup> Weisrock zitiert verschiedene Texte jener Zeit, die deutlich machen, dass es als Allgemeinplatz galt, dass die Augen die Spiegel der Seele sind. Vgl. Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 56-62.

<sup>98</sup> Aus der Benehmenslehre von Knigge (1822), zitiert nach Weisrock, Götterblick und Zaubermacht, 1990, S. 62.

Die eine mochte sich das schöne Reisekleid der glückhaften Person vorstellen, die andere in Gedanken die goldene Damenuhr betrachten, die ihr ohne Zweifel an langer Kette hing. Hinwiederum bedachte jene die Herrlichkeit des Augenblickes, wo sie im Fall wäre, selbst eigene Dienstboten anzustellen und aus einer großen Zahl sich meldender Mädchen, auf dem Sofa sitzend, einige auszuwählen. Die andere aber nahm sich vor, an Reginens Stelle jedenfalls sofort wenigstens sechs Paar neue Stiefelchen von Zeug und von feinstem Leder machen zu lassen, und mit süßem Schauer sah sie schon den jungen, ledigen Schuhmachermeister vor sich, den sie hatte ins Haus kommen lassen, die Stiefelchen anzumessen, jedes Paar besonders, und hielt ihm huldvoll den Fuß hin, bereit, ihm auch die Hand zu schenken, um welche der Blöde endlich anhalten würde. (79-80)

Auch Donna Fenizas Dienerschaft zeichnet sich durch Blicke aus, allerdings durch weit weniger liebenswerte. Die bösen Absichten ihrer Dienstboten hätte Don Correa schon früher an ihren Blicken ablesen können, so etwa bei seiner Hochzeit:

An dem Grabmale des ersten Mannes der Donna Feniza [...] lehnte die dürre blaßgelbliche Kammerfrau in ihrem blutroten Sonntagskleide und warf einen düster glimmenden Blick auf den blühenden Don Correa. [...] Doch vergaß Correa [...] den unheimlichen Blick bald wieder. (226)

Später entlässt er sie, da ihr „Gesicht ihm nicht gefalle.“ (227) Diese einfache Begründung zeigt im Übrigen schon, dass auch Don Correa den schlechten Menschen hinter dem hässlichen Gesicht wittert, es zeigt aber auch, wie falsch Don Correa die ganze Situation beurteilt. Er unterschätzt die Macht, die die Dienerschaft auf seine Gattin ausübt, und glaubt, alle würden sich nach seinem Willen richten, obwohl er von seiner eigenen Macht bisher nichts gezeigt hat. Er ließ sich ja bisher auch mehr als Spielzeug denn als Ehemann behandeln.

Auch der Page wird eindeutig als bössartig gezeigt, wenn er sich „auf der steinernen Wendeltreppe [...] mit feindseligem Blick in eine Ecke“ (227) drückt, worauf übrigens auch er von Correa aus dem Dienst gejagt wird. Als dann später die Situation eskaliert, sind die Dienstboten, „die mit lauernden Blicken in einem Häuflein standen.“ (236), sogar zu einem (weiteren) Mord bereit.

Die bösen Blicke zeigen mehr als nur Widerwillen gegen ihren neuen Herren, sie lassen auch auf ein niederträchtiges Wesen schließen, wovon Don Correa jedoch nichts ahnt. Dieser bemerkt zwar die Ablehnung, die ihm gegenüber an den Tag gelegt wird, unterschätzt die Lage aber und sieht auch nicht, dass das Gesinde nur das Wesen seiner Herrin widerspiegelt.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Das Gleiche trifft im Übrigen auch auf Lucie und ihre Mägde zu. Wenn sie nette, biedere Mädchen angestellt hat, zeigt dies, welch guten Haushalt sie führt und wie sehr sie selbst Wert auf Ehrlichkeit und Sittsamkeit legt.

Obwohl Don Correa sämtliche Dienstboten entlassen hat, trifft er sie trotzdem nach seiner Reise noch an. Als ihm der Stallmeister öffnet, starrt dieser ihm dabei „in das Gesicht, als ob er den Teufel sähe.“ (230) Der Stallmeister verhält sich in keiner Weise so, wie es ein Diener bei der Ankunft seines Herrn sollte. Auch der restliche Haushalt samt Ehefrau reagiert nicht, wie der Heimgekehrte es erwartet hat. Der Ausruf des Knechtes „„Der Herr ist da!““ (230) wird zunächst gar nicht verstanden und dann ausgelacht. Don Correa hat seine Komödie zu gut gespielt, als dass seine Ehefrau nun den mächtigen Mann in ihm erkennen könnte. So bleibt am Ende dann auch nur noch die Frage nach der Schuld: „Denn war sie schuldiger, weil das Geschöpf den wahren Menschen in ihm nicht geahnt hatte, als er, dem es mit der Bestie in ihr gerade so ergangen war?“ (241) Amrein ist der Meinung, dass es in erster Linie die Aufgabe des Mannes gewesen, das wahre Wesen der Frau zu durchschauen. Nur wer dieser Aufgabe gerecht wird, wird im *Sinngedicht* mit einer glücklichen Ehe belohnt.<sup>100</sup>

### 3.2.3. Sein oder Schein

Keller hebt in seinem Werk immer wieder die Schwierigkeiten hervor, das wahre Innenleben eines Menschen erkennen zu können. Regelmäßig finden sich Figuren, deren Äußeres nicht ihrem eigentlichen Wesen entspricht. In der berühmten Novelle „Kleider machen Leute“ entsteht die Komik dadurch, dass sich alle Leute von dem glänzenden Auftritt Wenzel Strapinskis blenden lassen.

Besonderes Augenmerk legt Keller auf die Frauengestalten, deren Schönheit zuweilen ihre inneren Mängel verschleiert. Lydias Aussehen täuscht Pankraz über ihr wahres Wesen und auch Myrrhas Schönheit im *Martin Salander* ist leerer Schein. Über Salomes innere Schönheit, die im Gegensatz zu ihrer äußeren steht, urteilt die Erzählerin Lucie im *Sinngedicht*:

Mit der äußern Schönheit schien es nicht nur, sondern es war auch wirklich der Fall; [...] Die innere Schöne oder vermeintliche Weisheit des Mädchens dagegen erwies sich als ein arger Schein; (46)

Diese Beispiele zeigen einen Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung der Figuren auf, der für andere nicht sofort erkennbar ist. Im *Sinngedicht* legt Donna

<sup>100</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau. 1994, S. 272.

Fenizas schönes Aussehen im Gegensatz zu ihrer mörderischen Seele gar einen „Vergleich mit dem schönen weichen Fell einer geschmeidigen Tigerkatze, oder mit der blauen stillen Oberfläche eines tiefen Gewässers, auf dessen Grunde häßliches Gewürme im Schlamm kriecht,“ (240) nahe. Spät erst durchschaut Don Correa die schöne Schale.

Im Gegensatz zu solchen Fällen, wo sich ein schlechtes oder hohles Wesen hinter einer schönen Fassade verbirgt, beteuert Keller oft, dass die Schönheit von innen kommt, wenn von wahrer Schönheit die Rede ist. Zu dieser Kategorie gehören Figuren wie Fides aus *Hadlaub*, von der beteuert wird: „Die Schönheit war hier von innen heraus ernsthaft, wahr und untrüglich“<sup>101</sup> oder Rosalie aus dem Roman, von der es heißt, sie sei „mit jener außergewöhnlichen Schönheit begabt, die ebenso selten als dann auch vollkommen erscheint, von innen heraus zugleich von dem Bedürfnis harmonischen Lebens beseelt.“<sup>102</sup> Ebenso ist Lucie zu dieser Gruppe zu zählen, denn die Anmerkung, sie sei „von einem hellen inneren Lichte [...] erleuchtet“ (33), lässt ihr gutes und schönes Inneres erkennen.

Wann handelt es sich nun um wahre Schönheit, die von innen heraus strahlt, und wann nur um hohlen Schein? Diese Problematik ist nach Wolfgang Preisendanz entscheidend für das Verständnis des gesamten Novellenzyklus.

[...] so ergibt dieser Überblick, [...] daß der rote Faden, das thematisch Gemeinsame der fünf Binnengeschichten nicht das Verhältnis von Freiheit und Sitte, Natur und Kultur, Natur und Geist – oder wie immer man die aus dem Logauschen Epigramm herauszulesenden polaren sittlichen Werte nennen mag – sein kann, und man wird auch nicht die erzählende Entfaltung einer Persönlichkeitsidee finden können. Was allen Geschichten gemeinsam ist, ist vielmehr etwas sehr Einfaches, dafür aber für Kellers Erzählthematik vom „Grünen Heinrich“ bis zum „Martin Salander“ sehr Kennzeichnendes, nämlich das Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein, Kern und Schale, Gestalt und Vermummung, faktischer Wirklichkeit und Vorstellungswelt als der eigentliche Spielraum menschlicher Schicksale.<sup>103</sup>

Diese letztgenannten Kategorien lassen nach Preisendanz die Kernaussage der einzelnen Erzählungen erkennen und bilden das Gemeinsame aller Novellen. Als Beispiel sei die Novelle „Regine“ erwähnt, wo sich das „katastrophale Ende ganz und

---

<sup>101</sup> HKKA 6, S. 89.

<sup>102</sup> HKKA 2, S. 168.

<sup>103</sup> Preisendanz, Wolfgang: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. München: Fink 1977, S. 190-191.

gar aus dem Mißverhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit, aus dem Kontrast von Schein und Sein“<sup>104</sup> erklärt.

Wie kann es nun gelingen, das wahre Wesen eines Menschen zu erkennen? In den Werken Kellers wird den Augen große Bedeutung zugemessen. Es wird immer wieder der Versuch unternommen, hinter die äußere Schale zu blicken. Es gilt, das Wesen des Mitmenschen hauptsächlich über den Gesichtssinn zu erforschen, der Blick soll durchschauen. Doch ist dies überhaupt möglich?

---

<sup>104</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 134.

## 4. MÄNNLICHE BLICKE

Diese Arbeit stellt den männlichen Blick, der die Aufgabe hat, die Frau zu durchschauen, in den Vordergrund der Untersuchung. Dabei lässt sich feststellen, dass die Art des Blickes eng mit der Rolle der Figur verknüpft ist. So wird etwa Reinhart als Naturforscher charakterisiert, was auch seine Wahrnehmung bestimmt. Demgegenüber achtet der Rätsellöser auf ganz andere Dinge bei seinen Beobachtungen. Schließlich übernimmt das Auge im Zusammenhang mit der Pygmalionfabel Aufgaben, die weit über die reine Wahrnehmung hinausgehen.

### 4.1. Der Blick des Naturforschers

Das 19. Jahrhundert weiß vom Einfluss der Erfahrung eines Menschen auf seine Wahrnehmung. So gilt es neben dem Blick auch die individuelle Verarbeitung der Bilder zu berücksichtigen. „Doch kann der Mensch dann die Wirklichkeit angemessen (,richtig‘ und nicht nur flüchtig) wahrnehmen, ohne sich von seinen inneren Bildern oder den gesellschaftlichen Normen beeinflussen zu lassen?“<sup>105</sup>, diese Frage beschäftigt die Menschen des 19. Jahrhunderts. Keller bringt besonders in der Erzählung „Die Geisterseher“ zum Ausdruck, wie sehr ein Mensch durch seine Phantasie in seiner Wahrnehmung getäuscht werden kann. Der Marschall ist so sehr in seinen eigenen Vorstellungen befangen, dass es ihm nicht möglich ist, die Täuschung zu enttarnen und die wahren Vorgänge zu erkennen.

Die Naturwissenschaften setzen deshalb nun auf die empirische Prüfung ihrer Erkenntnisse.<sup>106</sup> Es ist dieser ‚objektive Blick des Wissenschaftlers‘, der im *Sinngedicht* zu Beginn unter die Lupe genommen wird. Anhand der Figur Reinharts wird die naturwissenschaftliche Anschauungsweise der Welt präsentiert, die alles analytisch aufspaltet, um hinter die Geheimnisse der Dinge zu kommen. Bevor nun der Blick des Naturforschers selbst untersucht werden kann, ist es deshalb notwendig, zuerst die Beschreibung dieses Charakters und seine Untersuchungen genauer zu prüfen.

---

<sup>105</sup> Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 239.

<sup>106</sup> Der wohl wichtigste Theoretiker des Sehens im 19. Jahrhundert, Hermann Helmholtz verweist auf die Kunst des Experimentierens, auch was die Seelentätigkeit bei der Verarbeitung der Wahrnehmung betrifft. Vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, 1989, S. 239-240.

#### 4.1.1. Reinhart als Naturforscher

Zu Beginn des *Sinngedichts* treffen wir auf Reinhart, einen Naturforscher, der die Fenster zu seiner Studierstube öffnet, um die frische Luft und mit ihr die Morgensonne hereinzulassen. Sein Arbeitslabor ist das eines „Doktor Fausten, aber durchaus ins Moderne, Bequeme und Zierliche übersetzt.“ (9) Die Beschreibung seines Labors zeigt das naturwissenschaftliche Interesse des jungen Mannes: es reicht offenbar von der Mineralogie und Geologie über die Physik zur Chemie und Anatomie.

Der junge Tagesschein erleuchtete die Studierstube eines Doctor Fausten, aber durchaus ins Moderne, Bequeme und Zierliche übersetzt. Statt der malerischen Esse, der ungeheuerlichen Kolben und Kessel, gab es da nur feine Spirituslampen und leichte Glasröhren, Porzellanschalen und Fläschchen mit geschliffenem Verschlusse, angefüllt mit Trockenem und Flüssigem aller Art, mit Säuren, Salzen und Krystallen. Die Tische waren bedeckt mit geognostischen Karten, Mineralien und hölzernen Feldspatmodellen; Schichten gelehrter Jahrbücher in allen Sprachen belasteten Stühle und Divans, und auf den Spiegeltischen glänzten physikalische Instrumente in blankem Messing. Kein ausgestopftes Monstrum hing an räucherigem Gewölbe, sondern bescheiden hockte ein lebendiger Frosch in einem Glase und harrte seines Stündleins, und selbst das übliche Menschengeriippe in der dunklen Ecke fehlte, wogegen eine Reihe von Menschen- und Tierschädeln so weiß und appetitlich aussah, dass sie eher den Nippsachen eines Stutzers glichen, als dem unheimlichen Hokuspokus eines alten Laboranten. Statt bestaubter Herbarien sah man einige feine Bogen mit Zeichnungen von Pflanzengewebe, statt schweinslederner Folianten englische Prachtwerke in gepresster Leinwand. (9-10)

Seine Studien führt Reinhart alle am toten Objekt durch, selbst der Frosch harrt „seines Stündleins“. Aus diesem Arbeitszimmer wurde alles Menschliche, alles Lebendige verbannt, nur die kalte Wissenschaft herrscht. Der Leser findet sich fast in eine mittelalterliche Alchimistenküche versetzt. Keller erreicht diesen Eindruck mit dem simplen Trick, typisches mittelalterliches Inventar in dieser Beschreibung zu nennen und es mit modernem gleichzusetzen. Wie Volker Nolle bemerkt, zieht Keller so „Anfang und Ende eines über Jahrhunderte währenden räumlichen Entwicklungs- und Änderungsprozesses“ zusammen, wobei er „die unendlich vielen Zwischenstadien“<sup>107</sup> ausspart. Dadurch rückt Reinhart selbst in unmittelbare Nähe mit dem genannten Faust, doch ist es ein bürgerlicher Doktor Faustus, der auf „ungeheuerliche[...] Kolben und Kessel“ zugunsten von „feine[n] Spirituslampen“ und Ähnlichem verzichtet und der sich mit einem Frosch anstelle eines „Monstrum[s]“ (10) begnügt. Im Unterschied zur Goetheschen Figur leidet Reinhart auch nicht an der Begrenztheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, sondern daran,

<sup>107</sup> Volker Nolle, „Der neue Ovid“ und einige Randgestalten, 1994, S. 300.

dass die Art der Forschung das Wichtigste, das er dafür benötigt, zu ruinieren droht: seine Augen.<sup>108</sup> Dies gilt es nun genauer zu untersuchen.

#### 4.1.2. Reinharts Lichtexperimente

Reinhart betreibt Studien am Licht, deshalb verschließt er die soeben geöffneten Fenster wieder, und erlaubt es nur einem dünnen Lichtstrahl in das Zimmer zu dringen:

Als die Sonne einige Spannen hoch gestiegen, verschloß er wieder die Fenster vor der schönen Welt mit allem, was draußen lebte und webte, und ließ nur einen einzigen Lichtstrahl in den verdunkelten Raum durch ein kleines Löchlein, das er in den Laden gebohrt hatte. Als dieser Strahl sorgfältig auf die Tortur gespannt war, wollte Reinhart ungesäumt sein Tagewerk beginnen, nahm Papier und Bleistift zur Hand und guckte hinein, um da fortzufahren, wo er gestern stehen geblieben. (10-11)

Dabei fällt hier schon auf, dass seine Forschungen negativ beschrieben werden, darauf deuten Sätze wie: „[...] verschloß er wieder die Fenster vor der schönen Welt mit allem, was draußen lebte und webte“ und weiter: „Als dieser Strahl sorgfältig auf die Tortur gespannt war“. Durch solch subtile Anmerkungen erschafft Keller den Eindruck, dass Reinhart mit seinen Forschungen etwas Unrechtes tut. Die Frage stellt sich somit, ob Keller hier die Aussage treffen will, dass sich Reinhart (dessen Name übrigens selbst aus den augenscheinlichsten Eigenschaften eines Kristalls zusammengesetzt ist: rein und hart<sup>109</sup>) an der Natur versündigt, wenn er einen Sonnenstrahl aufspaltet?

Die Forschung<sup>110</sup> geht davon aus, dass sich diese Stelle auf Goethe bezieht, der selbst Studien über das Licht betrieben und dabei Newtons Lichtlehre kritisiert hat. Die Experimente, die Reinhart durchführt, gemahnen stark an jene von Isaac Newton, obwohl dieser selbst im Text nicht genannt ist.

<sup>108</sup> Vgl. Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 144.

<sup>109</sup> Vgl. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 509.

<sup>110</sup> Anton zitiert Goethes Gedicht gegen Newton, das Keller als Vorbild für diese Szene gedient haben könnte. Vgl. Anton, Herbert: Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“. Stuttgart: Metzler 1970, S. 78-79. Wie vielfältig Goethes Einfluss im Allgemeinen auf Keller ist, zeigt Zierleyn in seiner Untersuchung auf, vgl. Zierleyn, Jörg E.: Gottfried Keller und das klassische Erbe: Untersuchungen zur Goetherezeption eines Poetischen Realisten. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1989 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 12), Zugl.: Bochum: Univ. Diss. 1989.

Zum besseren Überblick sei hier an die Newtonschen Theorien über das Licht erinnert: Durch Isaac Newton (1643-1727) wurde die Anschauung ‚selbstverständlich‘, dass das Sonnenlicht aus verschiedenen Farben zusammengesetzt sei. Sie gehört seither zur Allgemeinbildung. Außerdem denkt man das Licht aus kleinsten Teilchen zusammengesetzt, die heute Photonen genannt werden. Auch dieser Gedanke geht maßgeblich auf Newton zurück.

Für Newton ergab sich folgendes Experiment als grundlegend: Er verdunkelte sein Zimmer, ließ durch ein kleines Loch im Fensterladen etwas Licht hereinfallen, leitete dieses durch ein gläsernes Prisma und betrachtete die an der gegenüberliegenden Wand auftretenden Farben. Bei geeigneter Anordnung von Loch, Prisma und Wand (und vielleicht noch weiterer Hilfsmittel) erhielt er so das bekannte Spektrum der Farben, aus denen er das Sonnenlicht zusammengesetzt dachte. Dies ist exakt der Aufbau der Experimentalanordnung, wie sie im *Sinngedicht* beschrieben ist.

Aus Goethes Sicht war dieses Experiment sehr einseitig, weil es Licht und Finsternis in ganz unterschiedlicher Weise behandelte. Finsternis war für ihn nicht etwa fehlendes Licht, sondern ein substantieller, physikalischer Widersacher.<sup>111</sup> Für Goethe ergab sich das folgende Experiment als entsprechender Einstieg: Er verdunkelte das Zimmer nicht, und er stellte auch keine Versuchs-Anordnung vor sich hin, um eine bestimmte Erwartung experimentell zu bestätigen. Stattdessen blickte er in einem normal erhellten Raum selbst durch das Prisma - und machte gleich eine grundlegende Entdeckung: Beim Blick durch das Prisma erscheinen Farben an den Grenzen zwischen hellen und dunklen Flächen, und zwar entweder Rot und Gelb oder Blau und Violett.

Goethe erhielt also kein Farbenspektrum, sondern zwei Arten farbiger Ränder an den Grenzen zwischen Hell und Dunkel. Newtons Spektrum kann bei dieser Art von Versuch sekundär erhalten werden, indem man durch eine geeignete Anordnung von Auge, Prisma und betrachteten Flächen zwei farbige Ränder so zur Überlappung bringt, dass zwischen Gelb und Blau das Grün erscheint. Ganz entsprechend kann man aber auch ein umgekehrtes Spektrum erhalten, in welchem zwischen Rot und Violett ein leuchtendes Rosa erscheint und dafür die Farbe Grün fehlt. (Diese Versuche sind sehr leicht durchzuführen. Man benötigt dazu nur ein Prisma.)

---

<sup>111</sup> Hier gilt es zu bedenken, dass dieser Glaube durchaus keine primitive Auffassung darstellt, sondern unseren Seherfahrungen entspricht, die durch die zwingenden Wahrnehmungsbedingungen entstehen, die immer und überall herrschen. Vgl. Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin u. a.: de Gruyter 2000: S. 298-299.

So kam Goethe zu einer ganz anderen Anschauung über das Wesen der Farben als Newton: Farben sind nicht Bestandteile des Sonnenlichts, in welche dieses zerlegt werden kann, sondern sie entstehen aus einem Zusammenwirken von Licht und Finsternis. Das ist in seiner Farbenlehre ausführlich dargelegt.<sup>112</sup>

In einem Gedicht kritisierte Goethe die Newtonsche Lichtlehre:

Ist erst eine dunkle Kammer gemacht, / Und finstrier als eine ägyptische Nacht, / Durch ein gar winzig Löchlein bringe / Den feinsten Sonnenstrahl herein, / Dass er dann durch das Prisma dringe, / Alsbald wird er gebrochen sein. / Aufgedröselte bei meiner Ehr' / Siehst ihn, als ob's ein Stricklein wär', / Siebenfarbig statt weiss, oval statt rund, / Glaube hierbei des Lehrers Mund: / Was sich hier auseinander reckt, / Das hat alles in einem gesteckt. / Und dir, wie manchem seit hundert Jahr, / Wächst darüber kein graues Haar.<sup>113</sup>

Die Aufspaltung des Lichts wird hier als eine Art Folter beschrieben, als ein Verbrechen, das am Lichtstrahl begangen wird. Ein Jahrhundert nach Newton macht sich also Goethe, gewohnt, dem unmittelbaren Zeugnis seiner Sinne zu vertrauen, zum Verteidiger der Reinheit des Sonnenlichtes. Für ihn war das eine geradezu moralische Frage. Das jungfräuliche Licht leide, wenn es seinen Weg durch die Welt voller Hindernisse bahnt und in sie eindringt und zurückgeworfen wird und dabei sein Wesen verändert.<sup>114</sup>

#### 4.1.3. Der naturwissenschaftliche Blick als falsches Sehen

Diesem Gedanken scheint Keller in der Eingangsszene zu folgen. Die Experimente Reinharts sind nicht nur gegen die Natur, sie führen auch zu keinem erkennbaren Ziel. Alles, was bei seinen Forschungen herauskommt, sind Zahlen, man erfährt nichts über die Ziele, die Reinhart mit ihnen verfolgt. Also ist auch der Zweck der Untersuchungen fraglich, denn sie führen zu keinem anderen Resultat als immer nur Zahlen. Die einzige Anmerkung des Erzählers über Reinharts Absichten zeigt schließlich besonders klar die falsche Vorgangsweise des Naturforschers. Es heißt, Reinhart wolle „den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine

<sup>112</sup> Vgl. Bortoft, Henri: Goethes naturwissenschaftliche Methode. Aus d. Engl. v. Georg Kniebe. Stuttgart: Freies Geistesleben 1995, S. 15-30. Sowie Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Farbenlehre. In: Gesamtausgabe der Werke und Schriften. Hg. v. Reinhardt Habel. 22 Bde. Stuttgart: Cotta 1951 – 1963, Bd. 21: Stuttgart: Cotta 1959.

<sup>113</sup> Zit. nach Anton, Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“, 1970, S. 78-79.

<sup>114</sup> Vgl. Arnheim, Kunst und Sehen, 2000, S. 334.

einfachste Einheit“ zurückführen, „wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was.“ (12) Das falsch zitierte Bibelzitat<sup>115</sup> spiegelt Reinharts falsche Einstellung zur Welt, der Naturwissenschaftler will an den Ursprung der Welt eine physikalische Größe setzen und vereinfacht die Welt so in unzulässiger Weise. Dieses Ziel verfolgt er mit pedantischer Genauigkeit, doch mit umso weniger theoretischer Reflexion, wodurch er auch zu erkennen versäumt, dass er seine Tätigkeit mit Hilfe einer gänzlich falschen Vorgehensweise betreibt.<sup>116</sup>

Reinhart hat als Naturwissenschaftler einem analytischen Zugang zur Welt, dabei ist jedoch entscheidend, dass er gerade dadurch das wahre Wesen des Lichts nicht erkennen kann. Er übersieht, dass die Welt aus mehr besteht als nur aus Zahlen und physikalischen Größen. Vor allem ist ihm der Zusammenhang zwischen dem Licht und dem Auge als dem erkennenden Organ nicht bewusst.

#### 4.1.3.1. Das Licht und das Auge nach Feuerbach

Keller ist in seiner Theorie über das Auge der Philosophie Ludwigs Feuerbachs verpflichtet, dessen Vorlesungen er selbst 1848/49 in Heidelberg gehört hat, was ihn offenbar tief ergriffen hat.

Die Begegnung mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach in Heidelberg, während einer entscheidenden Phase der Romanarbeit, befestigt Kellers Tendenz, in der empirischen, erfahrenen Natur selbst jene Mutter Natur wahrzunehmen, die bisher ein Produkt des stilisierenden Geistes war. Keller ist tief beeindruckt davon, daß Feuerbach ihr den Geist austreibt, den die klassisch-idealistische Philosophie in sie hineingelegt hat, und die Natur als sensuelles Ereignis nimmt, dabei aber trotzdem von ihr begeistert bleibt.<sup>117</sup>

Nach Hegel musste wieder gesagt werden, dass der Mensch nicht nur Geist war, sondern auch einen Körper hatte. So steht im Mittelpunkt von Feuerbachs Philosophie der Mensch als sinnliches Wesen. Dies führt zu einer starken Betonung der sinnlichen Seite des Lebens.<sup>118</sup> „Ich bin himmelweit unterschieden von den Philosophen, welche sich die Augen aus dem Kopf reißen, um besser denken zu können; ich brauche zum

<sup>115</sup> Übrigens eine weitere Anspielung auf Faust, der das Wort „Wort“ durch die Worte „Sinn“, „Kraft“ und schließlich „Tat“ ersetzt. Goethe, Johann Wolfgang von: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchgesehen u. kommentiert v. Erich Trunz. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. München: dtv 1982, Bd. 3, S. 44.

<sup>116</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S.54-55.

<sup>117</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 59-60.

<sup>118</sup> Vgl. Ermatinger, Gottfried Keller, 1990, S. 184. Für eine kurze Darstellung der Philosophie Feuerbachs hinsichtlich seines Einflusses auf die realistische Literatur vgl. auch Becker, Sabine: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900. Tübingen / Basel: A. Franke 2003, S. 75-82.

Denken die Sinne, vor allem die Augen.“<sup>119</sup> Als solch sinnlich-seelische Einheit steht nun der Mensch der Natur gegenüber als dem Gegenstand seines Denkens und Handelns. „Die Anschauungsobjekte sollen den Ansprüchen genügen, die man an die Denkgegenstände stellt, sie sollen über ein nicht sichtbares *Dahinter* Auskunft geben.“<sup>120</sup>

Für Feuerbach ist der Gesichtssinn ein Übersinn. Er stellt das Auge als göttliches Werkzeug dar, das dem Menschen die Fähigkeit verleiht, die Welt in ihrem Wesen erkennen zu können. Der Mensch besitzt Geist und Sinne, um damit die Welt zu bewundern und vor allem zu begreifen. Sicht und Einsicht verschmelzen, das Auge wird zum Erkenntnisorgan. Der Mensch kann also Wissen über die Wirklichkeit nicht erst durch das Denken, sondern schon durch das Sehen erlangen. Dadurch wird das Auge sogar zum Kriterium der Wahrheit.<sup>121</sup>

Kellers eigene Vorstellungen darüber legt der Schriftsteller in seinem Roman *Der Grüne Heinrich* dar. Eine Gelegenheit, seine Überlegungen zur Natur des Gesichtssinns auszuführen, bietet sich dort, als sich der grüne Heinrich in der Hauptstadt mit den geistigen Studien auseinandersetzt und anthropologische Vorlesungen besucht. Im Zuge dessen befasst er sich auch mit dem Auge.

Das Licht hat aber den Sehnerv gereift und ihn mit der Blume des Auges gekrönt, gleich wie die Sonne die Knospen der Pflanzen erschließt; es hat das Auge scheinbar selbstständig sich gegenüber gesetzt, so daß, wenn das Auge des Thieres und des bewußtlosen Menschen sich schließt, für dasselbe auch kein Licht mehr in der Welt ist, aber im bewußten Menschen bleibt die Erfahrung, und durch die Generationen vereinigt die eingeborne Kunde wieder die Welle mit der Quelle, das Auge mit dem Lichte, so daß beide Eines sind, und wenn ein Auge sich schließt, so weiß es: noch ist das Licht da und genug Augen, es zu sehen. Das Licht hat den Gesichtssinn hervorgerufen, die Erfahrung ist die Blüthe des Gesichtssinnes und ihre Frucht ist der selbstbewußte Geist; durch diesen aber gestaltet sich das Körperliche selbst um, bildet sich aus, und das Licht kehrt in sich selber zurück aus dem von Geist strahlenden Auge.<sup>122</sup>

Das Sehen wird hier als geistiger Vorgang beschrieben. Durch das Zusammenspiel des Lichts mit dem Organ, das es wahrnimmt, wird dieses verändert. Dieses Wechselspiel zwischen Auge und Licht veredelt das Auge, es wird vergeistigt. Keller geht sogar so weit, das Sehen als die Voraussetzung des Geistes zu beschreiben.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums. Stuttgart: Reclam 1994 (Reclams Universal – Bibliothek 4571), S. 19.

<sup>120</sup> Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München: Hanser 1983, S. 373.

<sup>121</sup> Vgl. Manthey, Wenn Blicke zeugen könnten, 1983, S. 371-375.

<sup>122</sup> HKKA 12, S. 237-238

<sup>123</sup> Vgl. Manthey, Wenn Blicke zeugen könnten, 1983, S. 432.

Für Keller ist also der Gesichtssinn der Übersinn, der den Menschen vom Tier unterscheidet.

Nach dieser Vorstellung lässt sich das Licht nicht mit Zahlen beschreiben und nicht mit naturwissenschaftlichen Experimenten erforschen, wie Reinhart es versucht. Es ist somit folgerichtig, dass sich die Natur selbst für diese Vergehen rächt. Der Einfluss des Lichts auf das Auge wird deutlich, wenn der junge Mann plötzlich einen stechenden Schmerz in den Augen empfindet. Reinhart kann nicht ungestraft mit der Natur verfahren, wie es ihm beliebt. Das Licht, das „den Gesichtssinn hervorgerufen“ hat, hat auch die Möglichkeit, ihn wieder zu zerstören, und so droht der junge Forscher nun zu erblinden.<sup>124</sup> Diese Gefahr des Erblindens trifft ihn deshalb so stark, weil er bei seinen Forschungen gerade von seiner Fähigkeit zu sehen besonders abhängig ist.

#### 4.1.3.2. Die Bestrafung des Auges durch das Licht

Im *Sinngedicht* gilt es somit als ein Vergehen an der Natur, einen Lichtstrahl auf die Tortur zu spannen und ihn aufzuspalten. Die analytische Betrachtungsweise des Naturforschers wird negativ gewertet, sie erscheint als unnatürlich und deshalb schädlich. Unnatürlich ist dabei sowohl das Vorgehen, den Lichtstrahl aufzuspalten, als auch das Auge darauf zu beschränken, nur einen Teil der Wirklichkeit zu betrachten. Später wird Reinhart lernen müssen, die Welt wieder als Ganzes zu sehen.

Keller entwirft in der Eingangsszene gewissermaßen eine Theorie des falschen Sehens. Reinharts Verfehlung besteht darin, dass er den Lichtstrahl aus seinem natürlichen Zusammenhang reißt. Wie gezeigt wurde, ist das der Punkt, den Goethe an der Newtonschen Lichtlehre kritisiert. Außerdem fehlt in Reinharts Untersuchungen die Dimension des Wunderbaren in der Natur, er reduziert diese auf einen reinen Objektstatus, der ihre Qualität als Urgrund des Lebens ausklammert. Seine falsche Einstellung zum Sehobjekt spiegelt überdies seine falsche Einstellung zum Leben überhaupt, denn indem Reinhart das Wunderbare in seinem Forschungsobjekt unbeachtet lässt, vergisst er auch das Wunderbare des Lebens.<sup>125</sup> Als Folge seiner Experimente hat sich Reinhart selbst isoliert, wenn er „die Fenster

---

<sup>124</sup> Auch das Motiv der Blindheit stellt eine Parallele zu Goethes Faust her. Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, Fußnote 40 auf S. 54.

<sup>125</sup> Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, S. 52-55.

vor der schönen Welt mit allem, was draußen lebte und webte“ (10) verschließt. „Die Analyse des Lichtes entzieht ihm allem, was kraft dieses Lichtes erscheint.“<sup>126</sup>

Reinhart erkennt nun, nachdem er Gefahr läuft zu erblinden, dass er sein Leben ändern muss. Vor allem aber überkommt ihn die Sehnsucht nach all jenen Dingen, die „schön und lieblich anzusehen“ (12) sind.

Mit der Erblindung des Naturforschers manifestiert sich dessen innere Blindheit als physische Blindheit und macht als solche eine „Augenkur“ (11, 40) notwendig, die konsequenterweise darauf abzielen muss, zusammen mit der physischen Wiederherstellung des Forschers dessen inneres Defizit zu korrigieren.<sup>127</sup>

Um seine Augen zu heilen, tut er nun genau das Richtige: Er begibt sich wieder in die Welt und befreit sich somit selbst aus seiner Isolation. Damit ändert er auch das Objekt seiner Betrachtungen: Von einem einzigen aufgespaltenen Lichtstrahl wechselt er zur Welt als Sehobjekt. Seine (krankmachende) analytische Betrachtungsweise tauscht er gegen eine (gesunde) ganzheitliche Wahrnehmung ein, was der Erzähler auch explizit mitteilt:

Jetzt aber war es ihm, wie gesagt, unbehaglich zu Mut geworden; in der Besorgnis um seine Augen stellte er sich alle die guten Dinge vor, welche man mittelst derselben sehen könne, und unvermerkt mischte sich darunter die menschliche Gestalt, und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören lässt. (12)

Es geht ihm also nicht um das Betrachten der Welt als solche, sondern eben um das Betrachten der menschlichen Gestalt, genauer gesagt, der weiblichen Gestalt. Wie er auch später als seine auserwählte „Augenkur“ (43) angeben wird, ist es das Besehen der Frauen, das seine Augen heilen soll: „kranke Augen sind zu stärken und gesunden durch fleißiges Anschauen schöner Weibsbilder“ (43).<sup>128</sup>

Es ist damit für Reinhart notwendig geworden, dass er seine Kammer verlässt und in die Welt zieht. Das Auge als Organ der Synthese und ganzheitlichen Auffassung wurde durch die zergliedernd-analytische Sehweise geschädigt. Nun gilt es dies wieder gutzumachen, indem der junge Forscher seine Lebenspraxis ändert.

<sup>126</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 144.

<sup>127</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 55.

<sup>128</sup> Zum Verhältnis der Geschlechter im Rahmen der Augenkur als Subjekt und Objekt des Sehens vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 48-67.

#### 4.1.4. Das Sinngedicht als Experimentieranordnung

Reinhart benötigt allerdings eine Anleitung, um sein Leben umstellen zu können. Deshalb greift er zu einem der moralischen Bücher, die er auf den Dachboden verbannt hat. Als er eines davon aufschlägt – es ist ein Band der Lachmannschen Lessingausgabe<sup>129</sup> – fällt ihm sofort ein Spruch des Barockdichters Friedrich von Logau (1605-1655) in die Augen:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?  
Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen. (13)

Dieses Epigramm, von Logau mit dem einfachen Titel „Frage“ versehen, wird in Kellers Werk drei Mal vollständig zitiert<sup>130</sup> und der Titel der Novellensammlung selbst bezieht sich darauf. Schon allein damit ist angezeigt, welche Wichtigkeit das Gedicht für das gesamte Werk besitzt.

Wie Gerhard Kaiser betont, wird dieses Epigramm von Reinhart ganz anders verstanden, als was Logau ursprünglich damit ausdrücken wollte: „Logau stellt in einer seinen Zeitgenossen ohne weiteres durchsichtigen Blumenallegorie die Scherzfrage, wie man eine Jungfrau (= weiße Lilie) zur Frau (= rote Rose) macht: durch Küssen (und so weiter).“<sup>131</sup> Auch Anton weist darauf hin, dass ‚weiße Lilien‘ und ‚rote Rosen‘ „als traditionelle Basia-Motive den geküßten und den ungeküßten Mund versinnbildlichen“<sup>132</sup>, der hier als „pars pro toto“ für den weiblichen Körper steht. Somit ist das Epigramm im Grunde als sexuelle Anspielung zu verstehen. Wichtig ist hier auch, dass das Gedicht von einer männlichen Verfügungsgewalt über die Frau ausgeht. Der Zweizeiler ist also bei weitem nicht so harmlos, wie Reinhart ihn aufgefasst haben will.

Das Sinngedicht kündigt eine bestimmte Reaktion an, die auf eine bestimmte Handlung zu erwarten ist: Auf den Kuss folgt Erröten und Lachen. Dies muss Reinhart natürlich an seine Experimente erinnern. Dabei spricht das Epigramm allerdings allegorisch von Frauen als Blumen, und Reinhart will deshalb auch ihre

<sup>129</sup> Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1891, Bd. 7. Das Logau-Zitat befindet sich im 6. Buch der *Friedrichs von Logau Sinngedichte*. Zwölf Bücher. Mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters herausgegeben von C. W. Ramler und G. E. Lessing. 1759, S. 223.

<sup>130</sup> Der Spruch wird auf den Seiten 13, 32 und 154 vollständig wiedergegeben.

<sup>131</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 506.

<sup>132</sup> Anton, Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“, 1970, S. 84.

Reaktion wie die von Pflanzen prüfen. Nach Kaisers Ansicht verstehen Reinhart und sein Autor das Sinngedicht so, als sollten durch Küssen die Charaktereigenschaften von Frauen herausgefunden werden.<sup>133</sup> Reinhart wechselt nun also ohne weiteres zur Frau als Objekt seiner Untersuchungen.

Die Interpretation des Logauschen Epigramms ist von großer Bedeutung für das Verständnis des gesamten Novellenbandes. So konzentrieren sich einige Interpreten hauptsächlich auf das Frauenbild, das dadurch vermittelt werden soll. Denn warum sonst sollte Reinhart ausziehen, als um die passende Frau zu finden – das Gelingen des Experiments wäre demnach Garant für die richtige Brautwahl. So schreibt etwa Ermatinger:

Eine Bestätigung dieser Forderung [nach sittlicher Klarheit] bot Logaus Sinngedicht in dem anmutigen Paradoxon „errötend lachen“. Erröten, als der Ausdruck der Befangenheit, weist auf die innerlichst gefühlte Schranke der Sitte, die Scham, hin. „Scham“, sagt Hebbel, „bezeichnet im Menschen die innere Grenze der Sünde. Wo er errötet, beginnt eben sein inneres Selbst.“ Der Schamlose errötet nicht mehr. Im Lachen aber spricht die Lebenslust des geistig freien Menschen sich aus. Das Tier lache nicht, sagt Keller im „Sinngedicht“ selber. Wahrung der sittlichen Schranke mitten im freien Genusse, das war die Deutung, die Keller aus seiner Weltanschauung heraus Logaus Wort „errötend lachen“ geben musste. Es war die Formel, in die er in der drangvollen Zeit um 1850 und später im besonderen seine Auffassung des Liebes- und Eheproblems faßte.<sup>134</sup>

Demgegenüber ist für andere Interpreten das Verfahren, für welches das Gedicht steht, das Entscheidende für Reinhart und seinen Autor. Wie Preisendanz<sup>135</sup> betont, gehe es in erster Linie nicht um ein Frauenideal, sondern um ein Verfahren, wie es schon die Kapitelüberschrift andeutet: „Ein Naturforscher entdeckt ein neues Verfahren und reitet über Land, dasselbe zu prüfen“ (9). Auch ist am Ende des Kapitels die Rede von einem „köstliche[n] Experiment“(13), von einem „lockende[n] Versuch“(13). Für Preisendanz steht somit besonders die Vorgehensweise als Experimentator im Vordergrund seiner Auslegung von Reinharts Ausritt.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist es nun nicht, eine Entscheidung darüber zu treffen, welcher der Ansätze für das Verständnis des gesamten Novellenzyklus von größerer Bedeutung ist. Jedenfalls scheint es innerhalb der Erzählung plausibel, warum gerade dieses Gedicht eine so große Wirkung auf Reinhart ausübt. Er ist beim Lesen dieser Zeilen an die Vorgehensweise seiner naturwissenschaftlichen Experimente erinnert,

<sup>133</sup> Vgl. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 505-506.

<sup>134</sup> Ermatinger, Gottfried Keller, 1990, S. 527.

<sup>135</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 133.

denn in beiden Fällen folgt auf eine Handlung eine vorhergesagte Reaktion. Diese klare Beziehung von Ursache und Wirkung spricht ihn als Naturforscher besonders an.

Der junge Mann glaubt in dem Gedicht ein Verfahren zu erkennen, das es ihm ermöglicht, sich wieder in die menschliche Gemeinschaft einfügen zu können und dem Leben – das ist besonders wichtig – aus einer distanzierten Position heraus zu begegnen. Reinhart ist es wie Heinrich Lee und vielen anderen Figuren in Kellers Werken lieber, die Rolle des Beobachters zu übernehmen und Abstand zu den Dingen zu bewahren als sich dem Leben rückhaltlos hinzugeben. Zwar wird in dem Epigramm von ihm verlangt, Frauen zu küssen, doch will er selbst als Experimentator beziehungsweise Versuchsleiter unnahbar bleiben. In dieser Funktion glaubt er, über den Dingen stehen zu können, und gibt sich der Illusion hin, dass das Experiment so keine Auswirkung auf ihn selbst haben könnte. Als nüchterner Beobachter würde er auch nicht in Gefahr laufen, in seinem Stolz verletzt zu werden. Er glaubt, durch die strikte Befolgung des Spruches seiner Verantwortung überhoben zu sein. Außerdem wird ihm hier offenbar Erfolg ohne die Nöte des Suchens und Zweifelns versprochen.<sup>136</sup> Die kurze Anweisung erscheint ihm einfach auszuführen, da sie schnellen Erfolg verspricht. Andererseits ist es genau genommen nicht er, der die Frauen küsst, wie es das Sinngedicht eigentlich verlangt, sondern er wird jeweils von ihnen geküsst. Auch dieser Umstand zeigt, dass er sich lieber passiv verhält, als selber aktiv zu werden. Wenn er jedoch zum Handeln gezwungen wird – wie zu Beginn durch seine Augenschmerzen, dann handelt er vorschnell und überhastet. So gibt er sich dann auch mit dem „erste[n] beste[n] Mietpferd“ (13) zufrieden und reitet schon „eine Stunde später zum Thore hinaus, entschlossen, nicht zurückzukehren, bis ihm der lockende Versuch gelungen“ (13).

Kaiser sieht in Reinharts Begeisterung für das Sinngedicht einen Hinweis für sein fehlendes Selbstbewusstsein:

Einleuchtend, dass ein derart anfechtbarer und manipulierbarer Naturforscher die Natur der Frauen durch Experimente ergründen will, ohne seine eigene Natur dabei aufs Spiel zu setzen. Hinter der Herrschaftsallüre herrscht Ich-Schwäche, die ihn auf Sicherheitsabstand achten lassen muss. Deshalb reagiert er mit Verwirrung und Abwehr auf Versuche, ihn zu erforschen.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Vgl. Merkl, Helmut: Von der Heilkraft des Erinnerns. Formensprache und Erfahrungsgehalt von Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Univ. Augsburg. München: Frank 1986, S. 51.

<sup>137</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 509-510.

Reinhart mangelt es offenbar besonders im Umgang mit Frauen an Selbstbewusstsein. Wie Heinrich Lee scheint er Angst davor zu haben, sich seiner sinnlichen Seite zu stellen und sein körperliches Begehren anzuerkennen.

Reinharts Verhalten ist ambivalent. Er möchte seine sinnliche Empfindsamkeit leben, und doch kann er sich dem Objekt ‚Frau‘ nur als entsinnlichten Gegenstand nähern, als Forscher einem Forschungsobjekt. [...] ‚Weiblichkeit‘ befremdet ihn und schafft in ihm Berührungsangst, deshalb kann er sich dem Stoff ‚Frau‘ nur aus der Sichtweise des Wissenschaftlers nähern, darauf bedacht, seine Gefühle nicht zuzulassen um sich nicht der Verletzung auszusetzen.<sup>138</sup>

Im Sinngedicht glaubt er ein Rezept gefunden zu haben, das ihm hilft des Herzens und der Liebe Herr zu werden, ein Rezept, wie er mit den Frauen umgehen kann. Dabei spricht das Logausche Sinngedicht genau betrachtet von einem Umgang mit Frauen, der nicht frei von Gewalt über sie ist. Wenn Reinhart sich in die souveräne Position des Experimentators begibt, dann hat er – als Mann – die Kontrolle, was offenbar seinen Herrschaftsallüren entspricht. Festzuhalten ist, dass Keller vom männlichen Standpunkt aus schreibt<sup>139</sup> und seine Helden stets vor der Aufgabe stehen, den Frauen gegenüberzutreten und sich selbst unter Beweis zu stellen. Es sind nicht die Frauen, die die Männer behexen, auch wenn sie manchmal hexenhafte Züge tragen (so etwa Hildeburg und Donna Feniza); es ist der Mann, der seine Fähigkeiten unter Beweis stellen muss. Damit trägt er die Verantwortung für den guten oder schlechten Ausgang der jeweiligen Geschichte. Dies soll im Kapitel 4.2. genauer untersucht werden.

Reinhart meint, Frauen zu Versuchsobjekten machen und mit ihnen Kussexperimente durchführen zu können, ohne dass es Konsequenzen für ihn selbst haben könnte. Allerdings hat es sich ja schon an seinen Experimenten mit dem Licht gezeigt, dass diese auch Folgen für ihn haben und ihm selbst Schaden zufügen können. Später wird er dem gleichen Fehler erliegen, wenn er glaubt, von Liebe und Heirat sprechen zu können, als würde es ihn selbst nicht betreffen.

Reinhart ist darin durchaus mit anderen Figuren des *Sinngedichts* vergleichbar, denn er ist nicht der Einzige, der glaubt, mit den Menschen und der Liebe spielen zu können. Die augenscheinlichste Parallele besteht wohl zwischen ihm und Thibaut von Vallormes, der auch glaubt, mit der Liebe Experimente machen und dann

<sup>138</sup> Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 221.

<sup>139</sup> Im ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit wurde dargestellt, wie durchgängig das Werk in der männlichen Perspektive gehalten ist. Die Innensicht der Frau ist beinahe durchwegs ausgespart.

unbeschadet weiterziehen zu können.<sup>140</sup> Thibaut übernimmt keine Verantwortung für sein Verhalten und ist nicht bereit, für die daraus entstandenen Konsequenzen geradezustehen, doch dieses Verhalten fällt schließlich auf ihn selbst zurück.

Mit seiner rationalen Weltsicht gleicht Reinhart außerdem Lucies Vater, der religiöse Experimente mit seinen Mitmenschen durchführt.<sup>141</sup> Schließlich wird der junge Mann dann doch einsehen, dass die Experimentalanordnung nicht der richtige Weg ist, die Liebe zu finden. Er muss auch erkennen, dass ihm sein Leben als Naturwissenschaftler, das ihm vom Leben abgeschottet hat, mehr geschadet als genützt hat. So muss er schließlich Lucie gestehen: „Beschämt ermesse ich an diesem Beispiele des Guten, wie teilnahmslos mein Leben verlaufen ist, wie inhaltslos, und auf wie leichtsinnige Weise ich sogar vor Ihr Angesicht geraten bin!“ (323)

#### 4.1.5. Der Mensch als Versuchsobjekt?

Wie kommt Reinhart nun zu dem Glauben, dass es möglich wäre, auch mit Menschen wie mit dem Licht Experimente durchzuführen, und noch dazu, indem er küsst? Die Antwort gibt der Text, denn er macht deutlich, dass Reinhart der Meinung ist, dass auch das menschliche Zusammenleben durch Regeln bestimmt ist. Er glaubt an die Gesetzmäßigkeit der moralischen Welt wie an die Gesetze der Physik:

Die moralischen Dinge, pflegte er zu sagen, flattern ohnehin gegenwärtig wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling in der Luft; aber der Faden, an dem sie flattern, ist gut angebunden, und sie werden uns nicht entweichen, wenn sie auch immerfort die größte Lust bezeigen, sich unsichtbar zu machen. (12)

Reinhart ist somit vom Kausalzusammenhang der moralischen Dinge überzeugt. Er geht von der Annahme aus, dass sich Charakter und Erscheinung eines Menschen wie Naturgesetze zueinander verhalten. Deshalb ist er auch so schnell bereit, dem Sinngedicht zu glauben und nimmt es auch so schnell als Versuchsanordnung an.<sup>142</sup>

Lachen und Erröten sind unwillkürliche Ausdrucksweisen des Innenlebens eines Menschen. Insofern nimmt Reinhart richtigerweise einen Zusammenhang zwischen der moralischen Welt und der Welt des Stofflichen an, denn in beiden Fällen lässt der Körper Schlüsse über das Seelenleben zu. Durch das Kussexperiment glaubt der

---

<sup>140</sup> Deshalb kann die von Lucie erzählte Novelle „Die Berlocken“ auch als eine Anspielung auf Reinharts Erlebnisse verstanden werden.

<sup>141</sup> Vgl. Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 221.

<sup>142</sup> Vgl. Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 146-147.

junge Naturforscher nun die Wechselwirkung zwischen moralischen Werten und dem Sinnlichen erkennbar machen zu können. Reinhart wäre es so möglich, Indizien für den Charakter eines Menschen zu finden und so schlagartig sein Inneres erfassen zu können. Unter diesen Voraussetzungen reitet er aus, den Spruch zu testen.<sup>143</sup>

Im *Sinngedicht* werden an vielen Stellen Frauen in enge Verbindung mit dem Bereich der Natur gebracht. Sie werden mit Pflanzen und Tieren verglichen und ihr Leben selbst spielt sich in engem Kontakt mit der Natur ab. Indem Reinhart seine ‚naturwissenschaftlichen‘ Studien an der Frau durchführt, macht er sie zum Versuchsobjekt und beraubt sie ihrer Menschlichkeit und Subjektivität. Das Sinngedicht selbst, das er als Versuchsanleitung auffasst, spricht von einer bestimmten Reaktion, die von den Frauen zu erwarten ist. Dabei ist von Farben die Rede, sowohl als Ausgangspunkt als auch als erwünschtem Ergebnis. Dies muss Reinhart natürlich an seine eigenen Experimente mit dem Licht erinnern, in denen es ja auch um das Farbenspiel geht. Laut Brandstetter werden die Farben im *Sinngedicht* als Natur-Zeichen des Körpers verstanden, die es zu lesen gilt.<sup>144</sup> Die Frau soll somit wie ein Naturphänomen erforscht werden. Den Kuss will der Naturforscher Reinhart als Hilfsmittel verstanden wissen, es ist sozusagen gleichzusetzen mit dem Prisma, mit dessen Hilfe er zuvor die Reaktionen des Lichts erforscht hat, um dessen Geheimnis zu lüften.

Seine erste Begegnung mit der jungen Zöllnerin entspricht auch ganz diesem Bild der Frau, wie es vom Sinngedicht und seinen eigenen Vorstellungen vorgezeichnet ist. Alle Anzeichen sprechen für einen Erfolg. Die junge Frau ist ausnehmend schön, außerdem lebt sie am Wasser und tritt ihm auch mit nassem Haar und Gesicht

---

<sup>143</sup> Vgl. Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 146-148.

<sup>144</sup> Brandstetter verweist besonders auf die naturwissenschaftlich-physiologischen Diskurse des 19. Jahrhunderts in Bezug auf das Erröten und andere unbewusste Gefühlsbewegungen. Vornehmlich betont sie Charles Darwin, der das Erröten in anthropologischer Sicht im 13. Kapitel seiner Schrift *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872; dt. übers. Stuttgart 1872.) diskutiert. Brandstetter, Gabriele: Fremde Zeichen. Zu Gottfried Kellers Novelle „Die Berlocken“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 43. Jg. Hg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoff, Ernst Osterkamp und Ulrich Ott. Stuttgart: Körner 1999, Fußnote auf S. 320.

Trotz der Anspielungen auf Darwin zu Beginn und am Ende des *Sinngedichts*, kann diese Schrift jedoch keinen Einfluss auf die Konzeption des *Sinngedichts* ausgeübt haben, da gerade die hierfür bedeutenden Passagen bereits viel früher fertiggestellt waren: „Die ersten siebzig Seiten sind im Jahr 1855 in Berlin geschrieben“, schreibt Keller am 16. Dezember 1881 an Adolf Exner. Vgl. HKKA 23.1, S. 403.

Zu den physiognomischen Theorien dieser Zeit vgl. Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

entgegen. Sie scheint ein Naturgeschöpf zu sein, erscheint ganz als Galatea<sup>145</sup>, von der das Sinngedicht gesprochen hat. Allerdings verraten ihr „lustige[s] Gesicht und [die] kecken Augen“ (14) viel Witz und eine muntere Natur.<sup>146</sup> Wie bereits dargestellt wurde, charakterisiert Keller seine Figuren oftmals gerade über ihre Blicke, es sind die Augen, die das Wesen eines Menschen verraten können.

Diese Fröhlichkeit, die hier schon angezeigt ist, äußert sich schließlich in ihrer Reaktion auf den Kuss (den im Übrigen sie ihm gibt und nicht umgekehrt). Sie lacht, „aber sie errötete nicht, obgleich auf ihrem weißen Gesicht der bequemste und anmutigste Platz dazu vorhanden war“ (17-18). Reinhart urteilt recht schnell über dieses Misslingen seines ersten Experiments:

Fürs Erste, sagte er zu sich selbst, ist der Versuch nicht gelungen; die notwendigen Elemente waren nicht beisammen. Aber schon das Problem ist schön und lieblich; wie lohnend müßte erst das Gelingen sein! (18)

Er macht sich weiter keine Gedanken darüber, warum er hier scheitern musste. Für ihn bringt dieses Misslingen keine Einbußen seines Selbstbildes mit sich, da er es nur als einen gescheiterten naturwissenschaftlichen Versuch ansieht, für dessen Misserfolg er als Experimentator keine Schuld trägt.

Obwohl in der ‚Versuchsanordnung‘ von einer zweifellos sinnlichen Handlung die Rede ist, beschränkt sich Reinhart nach dem erfolgten Kuss darauf, die Reaktion der Frauen nur zu beobachten. Nicht der Kuss an sich ist wichtig, sondern einzig seine Wirkung. Dabei verlässt sich Reinhart allein auf das Erkenntnisorgan Auge, ohne auf irgendwelche Gefühle zu achten. Der naturwissenschaftliche Blick soll ihn von der sinnlich aufgeladenen Situation distanzieren. Das Auge soll als ‚Werkzeug‘ des Wissenschaftlers unbeeindruckt von den Trieben des Körpers bleiben. Die Aufgabe dieses Werkzeuges ist es, die Wirklichkeit ‚leibfrei‘ abzubilden, somit schreibt der Naturwissenschaftler dem Gesichtssinn wissenschaftliche Unbestechlichkeit zu. Als fast schon theoretisches Organ soll es dem Ideal der Objektivität gerecht werden, unbeeinflusst von Erotik und sexuellen Begierden soll es auch dann noch funktionieren, wenn dem Rest des Körpers nicht mehr zu trauen ist.<sup>147</sup> Vom Auge

<sup>145</sup> In der griechischen Mythologie war Galathea der Name einer der Nymphen. Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>146</sup> Die kecken Augen der Zöllnerin offenbaren auch mehr Lebhaftigkeit als der junge Pygmalion brauchen kann, vgl. hierzu das Kapitel 4.3.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>147</sup> Zum distanzierten Blick vgl. Mattenklott, Gert: Das gefräßige Auge. In: Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt: Suhrkamp 1982. (edition suhrkamp Neue Folge 132), S. 224 – 240; hier: S. 236-237.

wird erwartet, dass es dem Mann Erkenntnisse liefert, aus denen er seine Schlüsse über das eigentliche Wesen der Frau ziehen kann.

Als Versuchsobjekt ist die Frau somit zugleich Blickobjekt. Dagegen ist Reinharts Position als Forscher derjenigen der Frau überlegen. Dies rückt auch das Thema der Geschlechterkonstellation in den Blickpunkt. Traditionell ist die Position des „wissenden und erkennenden Subjekts allein dem männlichen Geschlecht vorbehalten.“<sup>148</sup> Reinhart, der Mann, tritt als das handelnde Subjekt auf, der Frau kommt nur die Rolle des Objekts zu, das der Mann zu durchschauen trachtet.

In der erkenntnistheoretischen Konzeption, die Mann und Frau im Verhältnis von Blick und Bild als erkennendes Subjekt und (v)erkanntes Objekt aufeinanderbezieht und darin den Vorgang des Erkennens an den optischen Code bindet, kommt dem weiblichen Körper eine spezifische Funktion zu. Unter dem männlichen Blick wird er zum Medium einer Zeichensprache, über deren Entzifferung der Mann zuverlässiger Aufschluss über das Wesen der Frau erhält als über den sprachlichen und damit über den an ihr Wissen gebundenen Kommunikationsmodus. Das Konzept einer solchen Körpersprache ist in eine lange Traditionsgeschichte eingebunden, die den Leib als Spiegelbild der Seele auffasst und die, unter anderem vermittelt über Lavaters Physiognomie, in den Geschlechter- und Rassendiskurs eingeht.<sup>149</sup>

Reinhart begegnet Frauen zunächst ganz im Sinne dieser Blickkonstellation. Seinem ersten ‚Opfer‘, der Zöllnerin, scheint es jedenfalls nichts auszumachen, dass sie nicht mehr ist als ein Objekt im Auge der männlichen Betrachter. In dieser Episode hebt der Erzähler besonders hervor, dass die junge Frau großen Wert darauf legt, gesehen zu werden. Für sie gibt es nur ihre Schönheit, sie kann nicht verstehen, dass für den Baumeister sein Werk wichtiger war, als eine schöne Frau an seiner Seite sitzen zu haben. Sie wünscht sich jedenfalls:

„Hundert Jahre möchte ich so vor diesem Häuslein stehen und immer jung und hübsch sein! Die Schiffer grüßen mich, wenn sie unter der Brücke durchfahren, und wer darüber geht, dreht den Hals nach mir. Das fühl’ ich, auch wenn ich den Rücken kehre, und weiter verlang’ ich nichts. Nur der Herr Baumeister ist der Einzige, der mich nie ansieht, und es doch am liebsten thäte!“  
(16-17)

Sie freut sich daran, Blickobjekt zu sein und ist damit ganz und gar zufrieden. Die junge Frau stellt sich bewusst an eine exponierte Stelle, wo viele Blicke auf sie fallen – sozusagen auf den Präsentierteller – und will dort auch noch lange stehen, mehr scheint sie nicht zu begehren. Ihr Wunsch, hundert Jahre lang jung und hübsch auszusehen, verdeutlicht ihre oberflächliche Denkart. Diese einseitige Einstellung

<sup>148</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 48.

<sup>149</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 49.

führt nun klarerweise dazu, dass das Kussexperiment nicht gelingt. Ihre Einseitigkeit und Oberflächlichkeit wird für Reinhart darin sichtbar, dass sie zwar nach dem Kuss lacht, jedoch nicht errötet.

Der Blickkontakt zwischen den Personen ist im *Sinngedicht* sehr aussagekräftig. Im Falle der Pfarrerstochter, dem zweiten ‚Opfer‘ von Reinharts Experimenten, ist es charakteristisch, dass eben kein Blickkontakt stattfindet, denn das Mädchen wagt es nicht, Reinhart in die Augen zu sehen. Sie wird als schöne Jungfrau beschrieben,

deren Wangen ein feines Rot schmückte und deren längliche Nase gleich einem ernsten Zeiger andächtig zur Erde wies, wohin auch der **bescheidene Blick** fortwährend ihr folgte. Sie begrüßte den Gast, ohne die **Augen aufzuschlagen**, und verschwand dann gleich wieder in die Küche. (19, Hervorhebungen L.P.)

Auch ihr oftmaliges Erröten charakterisiert sie, so ist es denn auch nicht verwunderlich, dass sie das Gegenstück zur jungen Zöllnerin darstellt, denn sie errötet, lacht aber nicht:

Zitternd stand sie still, und als er sie umarmte, erhob sie sich sogar auf die Zehen und küßte ihn mit **geschlossenen Augen**, über und über mit Rot begossen, aber ohne nur zu lächeln, vielmehr so ernst und andächtig, als ob sie das Abendmahl nähme.“(22, Hervorhebung L.P.)

Diese unangemessene Reaktion zeigt, wie fremd ihr das Küssen ist und wie sehr es sie verstört, da sie damit nicht umzugehen weiß.<sup>150</sup> Eine solche Situation ist ihr fremd, denn bisher lebte sie in einer Welt, „durchsichtig und klar wie Glas in allen seinen Teilen, worin nicht ein dunkles Gefühlchen im Verborgenen stürmen konnte“ (20) oder jedenfalls sollte. Denn auf ihre durchaus sinnliche Seite verweist der „rundliche[...] Busen“, der von ihrem Kleidchen „knapp genug“ (20) umspannt wird. So grenzt sich die junge Frau selbst in ihren aktiven visuellen Möglichkeiten ein und zwar, so scheint es, aus Furcht davor, dass dann jene erotischen Begierden an die Oberfläche kommen könnten, die sie so sehr unter Kontrolle zu bringen sucht.

Es ist bereits bemerkt worden, dass Reinhart nicht derjenige ist, der küsst, obwohl es das Sinngedicht eigentlich von ihm verlangt. Es ist ein Paradebeispiel des Kellerschen Humors, dass gerade die Versuchsobjekte die Initiative übernehmen, wogegen sich der Versuchsleiter passiv verhält. In Reinharts Begegnung mit Lucie verhält es sich dann übrigens ganz ähnlich. Auch hier ist es nicht die Galathee, die zum Leben

---

<sup>150</sup> Vgl. Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 185.

erweckt wird, sondern der Forscher erstarrt zur Bildsäule.<sup>151</sup> Keller findet Gefallen daran, den Lesererwartungen entgegenzusteuern und die herkömmlichen Rollen zu vertauschen.

Es sind natürlich nicht nur die Lesererwartungen, mit denen gespielt wird. Vor allem werden Reinharts falsche Vorstellungen bloßgestellt, denn dieser hat ein gänzlich fehlerhaftes und geradezu illusorisches Bild von der Frau. Dies ist auch der wahre Grund am Misslingen der Kussexperimente. Sein Fehler besteht darin, dass er sich auf die Beobachtung weniger (genauer: zweier) bestimmter Merkmale beschränkt. Wie bei seinen Experimenten mit dem Licht will er die Welt auf unzulässige Weise vereinfachen und vergisst dabei die größeren Zusammenhänge. Auch den Umstand, dass Lachen und Erröten nicht so eindeutige Hinweise auf das Wesen der Frau sind, scheint er nicht bedacht zu haben. Preisendanz weist darauf hin, dass diese Phänomene als unendlich vieldeutig und vielsinnig im *Sinngedicht* dargestellt sind.

Isoliert lassen sie nichts über Wesen, Charakter, Kern des Menschen sagen, an dem sie sich einstellen; erst zusammen mit der individuellen „geschichtlichen“ Situation und mit der individuellen „Geschichte“ des jeweiligen Menschen können Erröten wie Lachen, Erbleichen wie Weinen interpretiert werden. Kein gesetzmäßiger, kausaler Zusammenhang besteht zwischen den Phänomenen, die das Experiment provozieren will, und den Abgründen oder Geheimnissen des Menschen.<sup>152</sup>

Dass jeder Mensch seine eigene Geschichte hat, das hat der Forscher nicht bedacht. Als ihm die junge Zöllnerin von ihrem Leben erzählt, scheint er einzig seinen Kusswunsch anzubringen zu wollen.<sup>153</sup> Er muss auch zu listigen Methoden greifen, um den Kuss zu erringen: Zuerst verwehrt er ihr den Zoll, wenn sie ihn nicht küsst, dann verspricht er ihre Schönheit in der Welt zu loben. Erst nach weiteren Schmeicheleien kommt es schließlich zum Kuss. Auch im Falle der Pfarrerstochter geht er nicht auf ihre Persönlichkeit ein, sondern erpresst sie sogar, damit sie ihm den Kuss gewährt. Reinhart ist offensichtlich nicht an der jeweiligen Frau selbst interessiert, sondern nur an der Durchführung seines Experiments, bei dem er auch schnell zum Ziel kommen will.

<sup>151</sup> Vgl. das Kapitel 4.3.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>152</sup> Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 148.

<sup>153</sup> Dies ist an seinen nichtsagenden Fragen erkennbar. Auch seine Unsicherheit im Umgang mit der Frau lässt sich an diesem Gespräch ablesen, wenn er bei der Anrede des Fräuleins zwischen „Ihr“, „man“ und „du“ wechselt. Vgl. Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 128.

In der Begegnung mit der Wirtin des Gasthauses erscheinen die Rollen plötzlich vertauscht. Vorbei ist es mit dem Anspruch auf die schnelle Verfügungsgewalt über die Frau, denn der Experimentator sieht sich unerwartet von einem weiblichen Experimentator durchschaut. Die junge Wirtin enttarnt nämlich das Gespräch über die Heuernte als Vorwand, ihr den Hof zu machen. Und das sagt sie ihm auch ins Gesicht:

„Zwar, wie ich Sie vorhin kommen **sah**, dacht' ich: Gelobt sei Gott, da nahet sich endlich einer, der nach was Rechtem **aussieht**, ohne daran zu denken! Der reitet fest in die Welt hinein und trägt gewiß keinen Spiegel in der Tasche, wie sonst die Herren aus der Stadt, denen man kaum den Rücken drehen darf, so holen sie den Spiegel hervor und beschauen sich schnell in einer Ecke! Wie Sie aber das Heugespräch führten und dabei Augen machten wie die Katze, die um den heißen Brei herum geht, dacht' ich: es ist doch ein Schulmeister von Art!“ (26, Hervorhebungen L.P.)

Sie macht ihn damit zum betrachteten Objekt und fällt sogar ihr Urteil über ihn. Noch dazu setzt sie sich danach selbst in die Rolle des Mannes, der die Frau umwirbt: „Sollen wir etwa gar die verkehrte Welt spielen und soll ich Ihnen den Hof machen und Ihnen angenehme Dinge sagen, während sie sich zieren?“ (25-26), und macht ihm Komplimente. Der Höhepunkt dieses Rollentausches ist erreicht, wenn sie ihm anbietet, ihn zu küssen „wie ein kleines Mädchen“ (27), wenn er still halten wolle.

Der küssend eine Dame auswählen wollte, ist von der Gefahr bedroht, der geküßte Gegenstand einer Damenwahl zu werden. Er weicht zurück, und „in diesem Augenblicke wallte ... ein kalter Schatten über sein Gesicht, die Augen funkelten unsicher zwischen Lust und Zorn ...“<sup>154</sup>

Als Mann fühlt sich Reinhart hier offenbar verletzt, in seiner Reaktion zeigt sich die Ablehnung, den „Teufel im Mieder“ (26) will er nicht küssen.

Es ist ihm nicht gelungen, die Führung als Experimentator zu übernehmen, seine Versuche, mehr über die Frau in Erfahrung zu bringen, wurden abgewehrt. Salome, so der Name der Wirtin, den Reinhart später von Lucie erfährt, will lieber als schöner Schein verbleiben: „So setzen Sie Ihren Weg fort als ein Schein für mich, wie ich als ein Schein für Sie hier zurückbleibe!“ (27) Wie genau sie damit vielleicht unbewusst ihre eigene Situation darstellt, erfährt der Leser erst durch die Erzählung Lucies.

Schließlich erreicht Reinhart den Hof von Lucie. Dort muss er erkennen, dass er mit seinem bisherigen Vorgehen nicht weiterkommt. Er übergibt irrtümlich das kleine

---

<sup>154</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 508

Gedicht und Lucie verbrennt es dann auch als symbolischen Akt. Mit dem Küssen hat es vorerst ein Ende.

## 4.2. Der Blick des Rätsellösers

Ursula Amrein schreibt den männlichen Figuren im *Sinngedicht* verschiedene Rollen zu.<sup>155</sup> Nach Amrein versehen die Männer in der Novellensammlung zu unterschiedlichem Ausmaß die Rollen ‚Jäger und Eroberer‘, ‚Jurist und Erzieher‘, ‚Beichtvater und Rätsellöser‘, die sich jeweils gegenseitig auch überlagern. Dabei ist die Rolle des Rätsellösers für diese Arbeit herauszuheben, da sie besonders durch den Blick auf das ‚Rätsel Frau‘ geprägt ist. Im Folgenden soll zunächst dargestellt werden, was die Frauen rätselhaft werden lässt.

### 4.2.1. Die männliche Perspektive und das ‚Rätsel Frau‘

Wie im ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit erörtert wurde, wird der Leser hauptsächlich über die Handlungsmotive und inneren Vorgänge der (überwiegend männlichen) Hauptfiguren informiert. Schon zu Beginn wird beispielsweise über Reinharts Denken und Fühlen berichtet und auch im Laufe der Handlung wird über seine Gedanken Aufschluss gegeben. Überwiegend wird im *Sinngedicht* aus der Sicht des männlichen Helden berichtet, der sich jedoch über das Innenleben der anderen im Unklaren ist. Nur selten – etwa im zweiten Teil der Novelle „Don Correa“ – erfährt der Leser vom Erzähler etwas über die Psyche der Frau. Im Umgang mit den Frauen bleibt dem Mann nichts anderes übrig, als über sie Vermutungen anzustellen. Konsequenterweise erfährt deshalb auch der Leser nichts über deren Innenleben, die Informationen über die Frauengestalten beschränken sich auf die Außensicht. In der Novelle „Die arme Baronin“ wird dies besonders anschaulich, wenn von dem Blickkontakt der beiden Hauptfiguren nach der Genesung der Baronin erzählt wird:

Er erstaunte nicht wenig, sie in ihrem hübsch zugerüsteten Bette liegen zu sehen, und hätte sie beinahe nicht wieder erkannt, angethan wie sie war mit reinlich weißem Gewande und mit dem vergeistert weißen Gesichte, das von dem leicht aber schicklich geordneten Haar umrahmt wurde. Sie richtete mit großem Ernste die Augen auf ihn, als er auf einem Stuhle Platz nahm,

<sup>155</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 200-282.

den die Wärterin neben das Bett gestellt hatte. Ihr Blick haftete zerstreut und aufmerksam zugleich an seinem Gesichte und schien dasselbe neugierig zu prüfen, während er nach ihrem Befinden frug und seine Zufriedenheit über ihre Wiedergenesung ausdrückte. (151-152)

Das gegenseitige Mustern wird hier sehr ungleich geschildert: Einerseits weiß der Leser, was Brandolf sieht, da die Szene aus seiner Sicht beschrieben wird. Andererseits erhält er jedoch keine Information darüber, was die Baronin sieht, denn ihr Gesichtsfeld wird nicht beschrieben. Es findet sich nur die Beschreibung ihrer Augen sowie ihres Blicks. Der Erzähler kann selbst nur mutmaßen: „[Sie] schien dasselbe [i.e. sein Gesicht] neugierig zu prüfen.“

Der Mangel an Informationen über die Gedanken der Frau lässt diese zum Rätsel werden, und dies sowohl für die Protagonisten als auch für den Leser. Die im *Sinngedicht* verwendete männliche Perspektive versetzt die Frauen in eine untergeordnete Position, so Amrein:

Dieses Erzählverfahren lässt die Frauenfiguren nicht nur fremd und rätselhaft erscheinen. Es bildet überdies die sekundäre, nachgestellte Position des Weiblichen ab und zwingt, indem es Reinhart zum erlebenden Subjekt macht, zur Übernahme eines männlichen Blicks auf eine Welt, in der den Frauen Objektstatus zukommt.<sup>156</sup>

Weiblichkeit wird durch den männlichen Blick sowie hauptsächlich durch die Rede des Mannes präsentiert. Der Mann sieht die Frau in Bezug auf sein eigenes Selbstverständnis, dadurch wird sie festgelegt als das Andere des Mannes.<sup>157</sup> Wie bereits festgestellt wurde, ist der Lebensbereich der Frau die Natur und sie selbst wird in einer Reihe von Vergleichen und Metaphern mit Pflanzen und Tieren gleichgesetzt. Dagegen wird der Mann mit der Kultur und der Vernunft<sup>158</sup> identifiziert. Die Frau steht somit für das, was der Mann **nicht** ist und was sich auch seinem Verständnis entzieht. Die Frau wird durch ihre Fremdheit und Unbestimmtheit, durch das Nicht-Wissen des Mannes über sie zur Projektionsfläche seiner Ängste und Phantasien.<sup>159</sup>

Das Erzählverfahren, das die weibliche Hauptfigur aus der Optik der männlichen Figur präsentiert, macht die Frau zum Rätsel, was sich auch auf der thematischen Ebene des Textes wiederholt. Die männlichen Protagonisten müssen

<sup>156</sup> Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, S. 31. Amrein urteilt hier sehr allgemein über das gesamte Werk und scheint hier Lucies eigene Geschichte zu vergessen, in der ganz eindeutig aus der Sicht der Frau erzählt wird. Dort ist der Mann der Undurchschaubare, das Rätsel. Allerdings stellt Lucie keinerlei oder nur sehr wenige Versuche an, seine Beweggründe wirklich zu erforschen. Er ist wohl mehr das Objekt ihrer Träume als ihrer Anschauungen.

<sup>157</sup> Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, passim, besonders S. 32-46.

<sup>158</sup> Der Lebensraum der Männer ist oftmals die Stadt, sie beschäftigen sich mit der Wissenschaft, einige sind Juristen oder Beamte. Dass die männliche Ordnung eine Ordnung der Sprache ist, wird etwa deutlich, wenn Erwin für Regine die Materialien des Schreibens zur Verfügung stellt.

<sup>159</sup> Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, S. 32-46.

hinter das Geheimnis der Frau kommen, damit eine glückliche Ehe zustande kommen kann. Dies soll nun anhand der Novelle „Die arme Baronin“ dargelegt werden.

#### 4.2.1.1. Das ‚Rätsel Frau in ‚Die arme Baronin‘

Wie sehr die Frau für den Mann ein Rätsel darstellt und wie wichtig es ist, dass der Mann dieses zu lösen versteht, wird in der Erzählung „Die arme Baronin“ besonders deutlich. Der Protagonist Brandolf versucht hinter das Geheimnis einer Frau zu kommen, und zwar maßgeblich durch Beobachtungen: „Er mußte sich also aufs Abwarten, Beobachten und Erraten des Geheimnisses beschränken; denn ein solches war offenbar vorhanden, obgleich die Frau hinsichtlich ihrer Bösartigkeit verlästert wurde.“ (139) Er ist darauf angewiesen, sich auf seine Augen zu verlassen und nach genauen Beobachtungen Schlüsse zu ziehen, denn sonst steht ihm keine Möglichkeit zur Verfügung, ihr Geheimnis zu lüften. Wie ihm das gelingen kann, woran doch so viele andere Helden scheitern, soll nun eingehend untersucht werden.

Das erste Aufeinandertreffen der beiden Hauptfiguren vollzieht sich gänzlich ohne Worte. Brandolf **übersieht** eine Frau, die auf den Stufen liegend dabei ist, Messer zu putzen. Dieses Nicht-Sehen wird von der fast Umgestoßenen sogleich bestraft, indem sie mit einem der Messer in seine Ferse sticht. Wie sich herausstellt, bedeutet nämlich das Nicht-bemerkt-Werden, das Falsch-beurteilt-Werden nichts Neues im Leben der armen Frau, die sich aus ihrer bemitleidenswerten Situation nicht allein befreien kann. Der Stich hat nun tatsächlich zur Folge, dass Brandolf auf die arme Baronin aufmerksam wird. Er macht seinen Fehler, sie nicht bemerkt zu haben, gut, indem er schließlich zum Einzigen wird, der die Frau wirklich bemerkt und sie richtig beurteilt.

Brandolf sieht auf die Frau nieder, ihr Gesicht ist nur teilweise sichtbar, da sie ein Kopftuch trägt. Trotzdem bemerkt er, dass es rot vor Zorn ist und dass es „grollend, ja böse“ (132) auf die Arbeit nieder blickt. Ihr Zorn erscheint übertrieben, auch ihre Reaktion (der Stich nach der Ferse) sagt schon viel über die Frau aus. Es scheint sich hier um eine verbitterte, zornige Person zu handeln, die sich auch gleich zur Wehr setzt, wenn ihr aus ihrer Sicht etwas angetan wird. Warum sie so gereizt reagiert, lässt der Erzähler im Dunkeln. Es wird kein Aufschluss über die Gedanken der Frau gegeben.

Gleich zu Beginn taucht also schon das Rätselhafte des ‚schönen Geschlechts‘ auf, das jedoch verbunden ist mit einer gewissen Gefahr, immerhin hat die Frau einen tätlichen Angriff auf Brandolfs Person ausgeführt. Die Frau ist fremd, undurchschaubar und damit potentiell gefährlich. Gerade zu Beginn, wenn Brandolf noch keinerlei Wissen über die Baronin besitzt, wirkt ihre Fremdheit und Unberechenbarkeit beängstigend auf ihn, eine Aura der Gefahr scheint sie zu umgeben. Sein Einzug in die Wohnung wird auch folgerichtig mit einem Feldzug gegen einen Drachen verglichen: „Daher ging er an der Pforte der Baronin wie an einem verschlossenen Paradiese vorbei, in welches einzudringen und mit dem hütenden Drachen zu streiten er sich herzlich sehnte.“ (135) Später gibt er selbst an, nur in das Haus gezogen zu sein, „einen ungerechten Drachen zu bändigen“ (151).

Das Unbekannte an ihrer Person macht sie auch interessant, sicherlich nicht nur für Brandolf, sondern auch für den Leser, dem nicht verraten wird, was es mit ihr auf sich hat, bis es Brandolf selbst erfährt. Schon der Titel der Novelle „Die arme Baronin“ enthält eine Unstimmigkeit, die es aufzuklären gilt. Brandolf übernimmt die Aufgabe, wie ein Detektiv das ‚Rätsel Frau‘ zu entschlüsseln. Es wird ihm jedoch nicht leicht gemacht die Frau einzuschätzen, denn er bekommt vorerst nicht viel von ihr zu sehen. Keller erreicht dies dadurch, dass er seine weibliche Hauptfigur in einen Umhang mit Kapuze hüllt, der es dem Helden unmöglich macht, die Frau eingehender zu betrachten. Besonders wichtig ist dabei, dass er ihr Gesicht vorerst nicht zu sehen bekommt. Indem also das Objekt, das es zu durchschauen gilt, dem Blick entzogen wird, wird die enge Verschränkung zwischen Sehen und Erkennen evident.

Zuerst nimmt der junge Mann nun an, dass sie eine Dienstmagd sei und der Grund für ihren Zorn in seinem Verhalten liege. Er gesteht sich selbst ein, dass er eine Dame in einem teuren Kleide sicherlich bemerkt hätte. Allerdings liegt er mit dieser Deutung falsch. Bei dieser Person handelt es sich nicht um eine Magd, sondern um eine verarmte Baronin, wie er von seinen Freunden aufgeklärt wird. Diese meinen, dass die Baronin aus Geiz und reiner Bosheit die gemeinsame Treppe für ihre Arbeiten benutzt. Außerdem würde sie aus Adelstolz die Bürgerlichen weder grüßen, noch auch nur ansehen. Es wird ihm außerdem berichtet, dass die Baronin Zimmer vermieten, doch die Mieter so streng halten würde, dass es keiner lange bei ihr aushalte. Die Baronin hat keine Bediensteten, also muss sie alle Arbeiten selbst verrichten, doch geht sie als Außenseiterin unter den Dienstleuten umher. Die

einsame Frau, deren Stolz offenbar den Umgang mit anderen verbietet, wird von Brandolfs Freunden als „Teufel und Unhold“ (133) bezeichnet, der geldgierige Pläne mit den Mietern verfolge. Brandolf ist nicht bereit, dieses Urteil ohne weiteres zu übernehmen, da er an das Gute im Menschen glaubt.

Er besaß ein tiefes Gefühl für menschliche Zustände und vertraute so sehr auf das Menschliche in jedem Menschen, daß er sich vermaß, auch im Verstocktesten diesen Urquell zu wecken oder wenigstens dem Sünder das Bewußtsein beizubringen, daß er durchschaut und von der Uebermacht des Spottes umgarnt sei. (134-135)

Diese Passage gibt Aufschluss über Brandolfs Charakter. Er übernimmt nicht automatisch das Bild, das die Gesellschaft von einer Person hat, und strebt danach, den Menschen zu bessern. Er ist ein Idealist, der aktiv für das eintritt, was er für richtig hält, auch wenn er als Einziger daran glaubt. Der Narrator beschreibt diesen Charakter aber auch mit einem Augenzwinkern. Bisher ist es ihm noch nicht gelungen, eine arme Existenz zu finden, die er dann auf den besseren Weg führen könnte. Erst am Ende der Erzählung darf er seine Besserungsvorhaben verwirklichen – allerdings nicht an der Baronin, sondern an deren Brüdern und ihrem ehemaligen Gatten. Die Bestrafungsszene<sup>160</sup>, in der die drei Schurken als Teufel verkleidet an ihren Schwänzen zur Belustigung des Volkes umhergezogen werden, brachte Keller viel Kritik ein, doch zur Illustration von Brandolfs Charakter und als Element der Handlung erschien sie ihm unverzichtbar. Vorerst liegt es jedenfalls an Brandolf herauszufinden, ob das Bild, das die Öffentlichkeit von der Baronin hat, richtig ist. So zieht er aus, den Drachen zu bändigen ...

Die Freunde haben die Dame als wortkarg beschrieben, und so gibt sie sich auch, als Brandolf die Zimmer, die er miete möchte, besehen will. Statt ihn mit Worten zu prüfen, tut sie dies mit ihren Blicken: „Mißtrauisch und mit großen Augen sah sie ihn an, ohne ein Wort zu sprechen“ (135). Es findet also ein gegenseitiges Beobachten statt, denn Brandolf ist eher gekommen, um die Frau zu beschauen als die zu mietenden Zimmer. Allerdings bekommt er auch hier nicht viel von ihr zu sehen, „weil sie wieder das verhüllende Tuch um Kopf und Hals geschlagen hatte, einer Kapuze ähnlich, und eine Art grauen Ueberwurfes trug, der sowohl einen Mantel wie einen Hausrock vorstellen konnte.“ (136)<sup>161</sup> Die ganze Erscheinung der Baronin ist geheimnisvoll, denn da Brandolf ihr Gesicht nicht besehen kann, kann er

<sup>160</sup> Zur Bestrafungsszene vgl. Kapitel 2.2.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>161</sup> Loewenich weist darauf hin, dass die Verkleidung ihr auch die sinnlich eroische Dimension nimmt. Vgl. Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 195.

auch nicht ihre Absichten ablesen oder ihr eigentliches Wesen abschätzen. Es erscheint dem Leser zwar unwahrscheinlich, dass Brandolf nur so wenig von der Frau zu sehen bekommt, doch dient Keller dieses nur teilweise Sichtbar-Machen der Figur in mehrfacher Weise. So kann er zeigen, wie Brandolf die Baronin mehr und mehr kennen lernt, indem er immer mehr von ihr zu sehen bekommt. In dem Grad, in dem Brandolf mehr über die Frau erfährt, verliert diese auch ihre Gefährlichkeit. So vergleicht er sie anfangs mit einem Drachen, später mit einer wilden Katze, die es zu bändigen gilt, und schließlich mit einem jungen Kätzchen, das gerade das Licht der Welt erblickt hat. Auch sieht er sie endlich wie ein kleines Bäumchen, das er als Gärtner zu pflegen hat.<sup>162</sup>

Erst im Zuge der Beschreibung der Wohnung erfahren wir den Namen der weiblichen Hauptfigur: Baronin Hedwig von Lohausen. Die drei Zimmer, die Brandolf bewohnt wird, sind mit wertvollen, alten Dingen überladen, Porzellan und dünne Glassachen erzittern bei jedem Tritt und drohen zu zerbrechen. Die Besitztümer erscheinen genauso zerbrechlich und verletzlich wie ihre Eigentümerin. Zudem werden all diese Herrlichkeiten in der Abwesenheit des Mieters wie von Geisterhand geputzt. Kurz, es wird der Eindruck einer sehr mysteriösen und merkwürdigen Umgebung geschaffen, was natürlich die Rätselhaftigkeit der Eigentümerin weiter steigert. Außerdem verweisen all die mit Wappen versehenen Dinge auch auf ihr bisheriges Leben und somit auf die Frage, wie sie in diese missliche Lage geraten ist. An dieser Vergangenheit scheint die Baronin jedenfalls noch immer zu hängen, da sie die alten Gegenstände noch immer aufbewahrt, obwohl sie kaum zur bürgerlichen Wohnung passen, in der sie nun lebt.

In seiner Rolle als Drachenbändiger beginnt Brandolf nun damit, seine Vermieterin zu reizen, als würde er einen „Krieg der Menschlichkeit“ (137) führen. Nach einem gescheiterten Versuch, sie mit Pfeifenrauch „aus der Höhle hervorzulocken“ (137), verletzt er bewusst die von ihr aufgestellte Regel der Optik, um eine Kampfhandlung heraufzubeschwören. So setzt er sich mit Mütze und Flanelljacke ausgestattet vors offene Fenster. Der Baronin scheint jedoch sein Aufzug zu gefallen, denn sie betrachtet ihn

---

<sup>162</sup> Alle diese Vergleiche entstammen dem Bereich der Natur, abermals wird Weiblichkeit mit Natur gleichgesetzt. Nach Amrein sieht sich der Mann dagegen in einer überlegenen Position als Mensch. Die Rollen des Mannes als Drachenbändiger, Dompteur oder Krankenpfleger bzw. Gärtner betonen das hierarchische Verhältnis zwischen Mann und Frau. Vgl. Amrein, *Augenkur und Brautschau*, 1994, S. 238.

wie es schien, statt mit Entrüstung, eher mit einem schwachen Wohlgefallen in seinem Aufzuge [...]. Ja so viel von ihrem ernsten und abgehärmten Gesichte zu sehen war, wollte beinah' ein kleiner Schimmer von Heiterkeit in demselben aufzucken, der aber bald wieder verschwand, sowie auch die Frau sich zurückzog. (138)

Hier haben wir abermals das Phänomen, dass der vermeintliche Forscher, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das ‚Phänomen Frau‘ zur durchschauen, nun selbst zum Gegenstand von Betrachtungen wird. Jedenfalls läuft die Sache keinesfalls so, wie es der junge Mann geplant hat, denn durch das geöffnete Fenster gelangt eine Rossfliege ins Zimmer. Außerdem scheint die Annahme, die Frau wolle durch Böswilligkeit ihre Mieter wieder loswerden, falsch zu sein.

So greift er zu einem neuen Trick, um mehr von seiner Wirtin zu sehen zu bekommen. Es geht nun darum, einen Knopf anzunähen, und um besser sehen zu können, muss sich Hedwig ins hellere Licht stellen. So sieht Brandolf das erste Mal

etwas deutlicher einen Teil ihres Gesichtes, ein rundlich feines Kinn, einen kleinen, aber streng geformten Mund, darüber eine etwas spitze Nase; die tief auf die Arbeit gesenkten Augen verloren sich schon im Schatten des Kopftuches. Was aber sichtbar blieb, war von einer fast durchsichtigen weißen Farbe und mahnte an einen Nonnenkopf in einem altdeutschen Bilde, zu welchem eine etwas gesalzene und zugleich kummergewohnte Frau als Vorbild diente. (139)

Der Erzähler lässt den Leser durch die Augen seiner Hauptfigur blicken. Das Objekt ist die Frau, doch sie offenbart viel zu wenig von sich. Das Kopftuch verhindert den Blick auf die Augen, die vielleicht ihr Innerstes verraten würden. Außerdem bleibt Brandolf und damit dem Leser viel zu wenig Zeit für seine Betrachtungen, denn die Dame ist schnell fertig mit ihrer Arbeit und auch schon wieder verschwunden. Doch was zu erkennen war, regt nun erneut die Neugierde an. Die junge Frau trägt Züge einer Galathea: Die Haut ist weiß und es heißt, ihr Kopf erinnert an den eines „altdeutschen Bildes“ (139), somit an ein lebloses Kunstwerk.<sup>163</sup> Wie noch gezeigt wird, hebt Keller später in der Heilung der Baronin das ‚Pygmalion-Motiv‘ besonders stark hervor. Dann erst gewinnt Hedwig belebte Züge, sie legt ihr graues Gewand nicht mehr an und verliert auch ihre Menschenscheu, wodurch sie endlich zu einer „Tochter der freien Luft“ (165) wird.

---

<sup>163</sup> Kuchinke-Bach zählt den seltsamen Aufputz ebenso wie die Menschenscheu der Baronin zu den mythischen Merkmalen. Vgl. Kuchinke-Bach, Gottfried Kellers Sinngedicht – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen, 1992, S. 59.

#### 4.2.1.2. Brandolf als Rätsellöser

Obwohl Brandolf nun erkennen muss, dass auch hier kein „Krieg der Menschlichkeit“ (137) zu führen ist und es auch keinen Drachen zu bändigen gibt, bleibt er trotzdem in der Wohnung der Baronin von Lohausen. Ihn reizt es zu erforschen, was es mit dieser auf sich hat. Die Rolle des Drachenbändigers und Pädagogen wird somit durch jene des Rätsellösers ersetzt. Zunächst verlegt Brandolf sich aufs Warten: „Er mußte sich also aufs Abwarten, Beobachten und Erraten des Geheimnisses beschränken; denn ein solches war offenbar vorhanden, obgleich die Frau hinsichtlich ihrer Bösartigkeit verlästert wurde.“ (139) Schon jetzt ist er in seinen Beobachtungen also schon weiter als alle anderen. Er erkennt, dass die Bösartigkeit nur schlechte Nachrede ist. Auch beobachtet er, dass die Frau sehr bescheiden lebt, vor allem fällt ihm auf, dass sie die Küche nie zu benützen scheint, denn es tönt keinerlei Geräusch daraus hervor, das auf eine Tätigkeit darin schließen ließe. Der Mangel an sichtbaren Beweisen lässt Brandolf also auf den Mangel an hörbaren Hinweisen achten, woraus er seine Schlussfolgerung zieht. So kommt er zu dem sehr richtigen Ergebnis, dass sie Hunger leiden muss. Eines Morgens glaubt er zu beobachten,

daß Frau Hedwig von Lohausen, als sie das Geschirr wegholte, mit einer unbewachten Gier im Auge auf den Teller blickte, ob eine Semmel übrig sei, und mit unbezähmbarer Hast davoneilte. Das Auge hatte förmlich geleuchtet wie ein Sterngefunkel.“ (140)

Es ist also das Auge, das so viel über den Menschen verraten kann. Er meint in ihren „glühenden Augen“ den Hunger wüten gesehen zu haben. „Er hatte diesen Blick noch nie gesehen. Aber was für ein schönes glänzendes Auge war es bei alledem gewesen!“ (140) Der Blick hat die grundlegenden animalischen Bedürfnisse der Frau verraten, Brandolf glaubt darin die Kreatur in der Frau zu erkennen.

Auffallend ist, dass Keller immer, wenn er das Auge besonders hervorheben will, es mit einer eigenen Strahlkraft ausstattet. So finden sich auch in dieser Textstelle Ausdrücke wie: „geleuchtet“, „glühenden“, „glänzendes“ in Bezug auf das Auge. Damit hebt er die Intensität dieses Hungerblicks besonders hervor, der nach Kaiser zugleich ein „Liebesblick [ist] und umgekehrt.“<sup>164</sup>

Brandolf setzt nun seine Beobachtungen „mit einer gewissen Grausamkeit“ (140) fort und glaubt, der Wahrheit so auf den Grund zu kommen. Nach dem Frühstück meint er jeweils an dem „Auf- und Niederschlagen der Augen“ (141) und dem Gang der Dame ihre Not bestätigt zu finden. Deshalb versucht er die „wilde

---

<sup>164</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 527.

Katze“ (141), wie er sie nennt, mit seinen übergelassenen Speisen zu füttern, doch sie scheint seinen Plan zu durchschauen und so misslingt ihm sein Vorhaben. Abermals ist die Frau ein Rätsel für ihn und er scheint nicht weitergekommen zu sein.

Auffällig ist hier, dass Brandolf sich nun als Dompteur versucht, aber darin genauso scheitert wie in seinem Vorhaben, gegen einen Drachen anzutreten. Seine Annahmen erweisen sich als falsch, doch er gibt nicht auf und ist bestrebt, dieses fremde Wesen zu durchschauen. Dabei verhält er sich der Frau gegenüber als nüchterner Beobachter. Er „spielt in unbewußter Grausamkeit mit dem dabei zutage tretenden ursprünglich-creatürlichen Bedürfnis; seine Herrschaft über ihr Appetenzverhalten bereitet ihm offenbar Vergnügen.“<sup>165</sup> Die Ähnlichkeit zum Naturforscher, der glaubt, über den Dingen zu stehen und ungestraft mit der Natur Experimente machen zu können, ist nicht zu übersehen. Wie Reinhart stellt Brandolf Versuche mit dem ‚Objekt Frau‘ an, wie jener versucht er hinter ihr Geheimnis zu kommen. Zu Beginn wollte er durch seine Verstöße gegen die häuslichen Regeln seiner Wirtin Verhaltensweisen provozieren, doch die erwartete Reaktion blieb aus. Danach wollte er die hungrige Frau durch seine Fütterungen zähmen, was sich auch als erfolglos erwies. Die Frau widersetzt sich allen Versuchen, ihr „innerste[s] Geheimnis“ (10) zu lüften.

Eines Tages kann unser Rätsellöser beobachten, wie die Baronin an einem Nelkenstock riecht, und ersteht diesen sofort. Wenig später kann er die Frau dabei ertappen, wie sie neben den Blumen schläft. So hat er endlich Gelegenheit, die Frau genauer zu betrachten.

Man konnte nicht sagen, daß es gerade ein ausdrücklicher Gram war, der auf dem Gesichte lagerte; er glich so zu sagen mehr einer Abwesenheit jeder Lebensfreude und jeder Hoffnung, einer Versammlung vieler Herrlichkeiten, die nicht da waren. Einzig an den geschlossenen Wimpern schienen zwei Thränen zu trocknen, aber ohne Weichmut, wie ein paar achtlos verlorene Perlen. (142)

Doch Brandolf geht es wie seinem Erzähler Reinhart, der sich vormacht, bei seinen Experimenten selbst unberührt zu bleiben. Dieses Betrachten seines ‚Forschungsgegenstandes‘ hat eine große Wirkung auf ihn selbst:

---

<sup>165</sup> Neumann, Bernd: Gottfried Keller: Eine Einführung in sein Werk. Königstein: Athenäum 1982, S. 249.

Desto weichmütiger wurde Brandolf von dem Anblick; je länger er hinsah, um so enger schloß er ihn ans Herz; er wünschte dies unbekannte Unglück sein nennen zu dürfen, wie wenn es der schönste blühende Apfelzweig gewesen wäre oder irgend ein anderes Kleinod. (142)

Sehen ist hier nicht mehr ein Vorgang der reinen Wahrnehmung. Je mehr er von ihr zu sehen bekommt, desto mehr erkennt er ihr wahres Wesen, aber desto mehr wächst auch seine Zuneigung zu ihr.

Brandolf war bis jetzt immer bestrebt, Hedwig genauer betrachten zu können, dabei hat er nicht gerechnet, dass sein Herz durch den Anblick gerührt werden könnte. Er ist der Detektiv, der sich einbildet, eine Sache aufklären zu können, ohne dabei etwas von sich selbst aufs Spiel zu setzen. Durch Szenen wie diese wird deutlich, wie Keller die Vorstellung des Blicks als distanzierte Wirklichkeitserfassung hintertreibt.

Als Hedwig erwacht und Brandolfs „teilnehmenden Ausdruck im Gesichte“ (143) sieht, entschuldigt sie sich in wärmeren Tönen als bisher. Doch sein Angebot, ihr die Blumen zu schenken, lehnt sie mit Rot übergossen ab und begründet es damit, in ihren Räumen zu wenig Licht zu haben. Nach dieser Unterhaltung lässt sich die Baronin einige Tage kaum blicken. In ihrem fast kindlichen Entzücken über die Blumen hat sich Brandolfs Annahme bestätigt, der Baronin fehle es an Freude in ihrem Leben. Die Bewunderung für die Blumen verweist darauf, dass auch sie – wie all die anderen weiblichen Figuren – eine besondere Verbindung zur Natur hat. Da Frauen im *Sinngedicht* oftmals mit Blumen und Tieren verglichen werden, ist nun Hedwigs Hinweis, sie habe zu wenig Licht für die Pflanze, so zu deuten, dass ihr selbst dieses Licht fehlt. Dieser Verweis zeigt schon an, dass die Frau in einer Umgebung lebt, die für sie schädlich und ungesund ist.

Nachdem er seine erste Monatsmiete bezahlt hat, bemerkt Brandolf zum ersten Mal, dass in der Küche etwas zubereitet wird. Er muss sich wieder auf sein Gehör und seinen Geruchsinn verlassen, denn Einsicht bekommt er in das kleine Reich der Baronin nicht. Er zieht abermals seine Schlussfolgerungen, dass sich nämlich die Dame nur einmal im Monat erlaube, etwas Warmes zu essen.

Als nun die kalte Jahreszeit näher rückt, fragt die Wirtin nach, wie viel Brennholz sie zu besorgen habe. Der junge Mann meint, dass die Baronin auch ihn erforschen wolle, so wie er sie erforschen will. Mit anderen Worten: Er deutet ihr Deuten. Er glaubt, mit der Frage nach dem Kauf von Brennholz wolle sie errahnen,

wie lange er zu bleiben gedenke. Es ist ein gegenseitiges Abschätzen, doch werden wohl beide nicht auseinander klug.

Nachdem die Wirtin nun öfter Feuer machen muss, muss sie sich auch vermehrt sehen lassen. Durch diese Arbeit bekommt sie „rußige Hände und ein rauchiges Antlitz und sah bald völlig einem Aschenbrödel gleich.“ (145) Mit diesem Märchenelement entstellt der Erzähler die Baronin vollends, ihrem Erscheinungsbild nach gleicht sie nun in keiner Weise mehr einer Baronin. Der Gegensatz zu ihrem Aussehen nach ihrer Genesung könnte nicht größer sein.

Da es immer kälter wird, Brandolf jedoch kein Anzeichen für ein wärmendes Feuer in den Gemächern der Baronin gewahr wird, muss er nun beobachten, dass die Dame immer schwächer wird. Sie wird „ersichtlich immer blasser, spitziger und matter“ (145). Diese Beobachtungen schneiden ihm natürlich ins Herz, aber die Dame verweigert stur jede Hilfe.

Und noch immer setzt er seine Beobachtungen fort.

Die Unverbindlichkeit mit der er sein Experiment verfolgt, hebt sich für ihn erst dann auf, als die Baronin krank wird und er die geliebte Frau zu verlieren droht. Seine nüchterne Beobachtung weicht seiner gefühlsmässigen Anteilnahme.<sup>166</sup>

Erst jetzt legt er alle pädagogischen Versuche nieder, denn er sieht seine Aufgabe nicht mehr darin, einen Menschen auf den rechten Weg zurückzuführen oder ein wildes Tier zu zähmen, sondern er will die Frau retten, zu der er eine tiefe Neigung aufgebaut hat. Es ist das Schicksal, das dem „etwas wählige[n] reiche[n] Muttersohn“ (145) dabei zu Hilfe kommt, denn erst als sie dem Tode nahe ist, ist die Baronin endlich harmlos genug und darf nun „so viel männlichen Schutz annehmen, wie Brandolf nur aufzubringen vermag.“<sup>167</sup>

Eines Morgens ist kein Feuer gemacht und das Frühstück fehlt. Auch auf dem Flur „war nichts zu sehen und zu hören.“ (146) Worte wie „totenstill“ und kein „Lebenszeichen“ (146) deuten ein schreckliches Ereignis an. So dringt der besorgte junge Mann schließlich in die Räume seiner Wirtin ein und lauscht auch hier. Als er darauf in das Schlafzimmer der Baronin eintritt, nimmt er zuerst den Raum selbst wahr:

<sup>166</sup> Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 199.

<sup>167</sup> Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 528.

Da öffnete er auch diese Thüre und trat in das tiefe und düstere Zimmer, dessen kahle Wände von der Kälte bis zum Tropfen feucht waren; das nach dem Hofe hinausgehende Fenster bedeckte ein einfacher weißer Vorhang samt der dicken Stickerei von Eisblumen. Auf einem elenden Bette, das aus einem Strohsacke, einem groben Leintuche und einer jämmerlich dünnen Decke bestand, lag die Baronin. (146-147)

Auch hier treffen wir auf Blumen, doch sind sie in dieser nasskalten Umgebung zu Eisblumen geworden. Erst jetzt erkennt Brandolf, wie elend seine Wirtin wirklich gelebt hat. Typisch für Kellers Erzählweise ist es, sozusagen den Blick des Lesers zuerst im Raum herumschweifen zu lassen, bis er dann auf der Hauptsache zu ruhen kommt. Dies ist die Kranke, die offenbar nichts mehr von ihrer Umwelt wahrnimmt. Den größten Eindruck erzielt Keller dadurch, dass er die Frau mit offenen Augen, die zur Decke hinaufstarrt, beschreibt. Auch blickt sie Brandolf an, ohne ihn zu erkennen. Bevor sie ohnmächtig wird, sieht sie ihn noch ein letztes Mal wortlos an und schließt dann die Augen. Auch als Brandolf sie anspricht und ihren Puls fühlt, öffnet sie diese nicht wieder.

Gerade dieser leere Blick verdeutlicht mehr als alles andere, wie schlimm es um die Baronin steht, denn die Augen haben ihre Aufgabe eingebüßt, die Umwelt wahrzunehmen. Die Baronin erkennt Brandolf nicht mehr.

Wie gut er die Baronin aufgrund seiner Beobachtungen einschätzen kann, zeigt das Gespräch mit dem herbeigeholten Arzt. Hier legt er das Wesen der Frau recht gut aus und erklärt, wie es zu dieser schweren Krankheit kommen konnte. Er sorgt sich sehr um sie und ist nur um ihr Wohl bemüht, denn er kann am besten einschätzen, was nützlich für die Genesung der Baronin ist. Hier zeigt sich, was für ein kluger junger Mann Brandolf ist, denn seine Beobachtungen haben ihn zu recht guten Überlegungen gebracht. Seine Schlussfolgerungen beziehen sich im Übrigen nicht nur auf die gegenwärtige Situation, sondern auf ihr ganzes Leben. Er erkennt, dass es sich hier um eine tüchtige Frau handelt, die ihr ganzes Leben lang gewohnt war zu entbehren.

Die Baronin überlebt somit nur durch Brandolfs Hilfe. Auch beim Erwachen hängt Keller alles auf den Augen auf: Hedwig sieht um sich und scheint die freundliche und bekannte Umgebung positiv aufzunehmen.

die Fieberstürme hörten auf, und eines Tages schaute sie still und ruhig um sich. Sie sah das schöne Zimmer mit ihrem eigenen Geräte, die freundliche Wärterin und den behäbigen Doctor, der mit tröstlichen Mienen und Worten an ihr Lager trat; (150)

Sie kann das alles ruhig aufnehmen, da sie in einer bekannten Umgebung ist. Hier zeigt sich, wie recht Brandolf mit der Einschätzung gehabt hat, sie würde sich in ihren eigenen Räumen wohler fühlen. Das Faktum, dass sie still und ruhig um sich schaut, zeigt die Heilung an. Mehr ist nicht nötig, um ihren gebesserten Gesundheitszustand anzuzeigen. Die Augen verraten alles, jede weitere Beschreibung des Zustandes ihres Körpers fehlt. Hedwig schweigt zuerst, erst nach einigen Tagen erkundigt sie sich nach dem Vorgefallenen.

#### 4.2.2. Vergleich: Naturforscher und Rätsellöser

Dem Naturforscher Reinhart ist es mit seiner Methode nicht möglich, das ‚Rätsel Frau‘ zu entschlüsseln. Auch dem „Gerechtigkeitsfanatiker“<sup>168</sup> Brandolf ist wenig Erfolg beschert. Beide wollen durch Experimente von ihrem Versuchsobjekt Verhalten erzwingen, das ihnen Aufschluss über dessen „innerste[s] Geheimnis“ (10) geben würde. Beide sind dabei der Meinung, den Blick in einer Weise einzusetzen zu können, dass er Distanz zum Schauobjekt schafft.

Denn im Bewusstsein des Mannes ist sein Blick eines der wichtigsten Mittel der Selbstbehauptung. Vor allem aber ist er ein Herrschafts- und Distanzierungsmittel. Mit ihm glaubt er, alles unter Kontrolle halten und sich vor Angriffen schützen zu können. Sein Blick verleiht ihm ein Gefühl unvergleichlicher Machtfülle. Denn gegenüber allem und jedem reißt er Distanzen auf und hält auf Distanz.<sup>169</sup>

Demgemäß glauben sie aus einer überlegenen Position heraus ihre Beobachtungen anstellen zu können, ohne selbst von ihnen betroffen zu werden. Doch beiden misslingt dieser Versuch. In beiden Fällen hat das Betrachten Rückwirkungen auf den Betrachter. Reinhart war in Gefahr, sein Augenlicht zu verlieren, und muss im Umgang mit der Frau erkennen, dass er emotional mehr verwickelt wird, als ihm zunächst lieb ist. Brandolf geht es ähnlich, er muss erfahren, dass er das Gesicht der schlafenden Baronin nicht betrachten kann, ohne davon innerlich gerührt zu werden. Er kann die Frau nicht ansehen, ohne Mitleid und schließlich Liebe für sie zu empfinden. Hat er sich zuerst als Menschenbesserer gesehen, der Menschen zu einer anderen Einstellung verhelfen kann, muss er nun erkennen, dass seine

<sup>168</sup> Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 50.

<sup>169</sup> Schneider, Gisela u. Klaus Laermann: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. In: Kursbuch 49 (1977), S. 36 – 58; hier: S. 46-47.

Vorgehensweise auch Einfluss auf ihn selbst hat. Indem er die Frau rettet, verändert er auch seine eigene Lebenseinstellung, was sich in seinen Leistungen bei der Arbeit widerspiegelt. Erst als die jungen Männer also ihre Versuche aufgeben, sich dem Menschen zuzuwenden und ihn als eigene Persönlichkeit erkennen, kommen sie zu ihrem Glück.

Kellers Figuren setzen das größte Vertrauen auf das Auge als Erkenntnisorgan. Wo ihnen aber der Einblick verwehrt ist, wie Brandolf in das Reich der Baronin, müssen sie auf die anderen Sinne, wie das Hören, zurückgreifen. Diese Wahrnehmungen werden jedoch als unsicherer angesehen und die daraus gewonnene Erkenntnis ist weit geringer. So bemerkt zwar Brandolf, dass kein Geräusch eines Feuers aus den Gemächern seiner Wirtin dringt, doch ahnt er nicht, wie schlimm die Lebensbedingungen der Frau wirklich sind, bis er ihre Zimmer mit eigenen Augen sieht. Beide, Naturforscher und Rätsellöser, versuchen das Wesen der Frau zu erkennen, beide verlassen sich dabei auf das Erkenntnisorgan Auge.

Worin besteht jedoch der Unterschied zwischen dem Blick des Wissenschaftlers Reinhart und dem des Lebensretters Brandolf? Reinhart macht in seinen Experimenten den Fehler, die Welt in analytisch-zergliedernder Weise betrachten zu wollen. In seinen Kussexperimenten hält er nur Ausschau nach zwei Merkmalen, nämlich dem Erröten und dem Lachen. Er konzentriert sich somit auf wenige Details und versucht von einer einzigen Reaktion auf das Innere der Person zu schließen. Dabei vergisst er aber die verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten ein und derselben Ausdrucksweise, und er vergisst auch das Wunderbare der Natur in seine Berechnungen aufzunehmen.

Dagegen betrachtet der Mann, der die Frau in ihrer Einzigartigkeit erkennt, die gesamte Person, ihr Umfeld, ihre Handlungen. Er beschränkt sich in der Wahrnehmung der Frau nicht auf ihr Gesicht, sondern will sie in ihrem gesamten Wesen erfassen. „Das Thema der Liebessuche greift über das Erotische hinaus; es fragt nach der Ganzheit im Menschen.“<sup>170</sup> Der Mann soll „die menschliche Gestalt [betrachten], und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören läßt.“ (12) Nur darauf kommt es an, will er mit der Frau seiner Wahl glücklich sein. Es finden sich auch einige Beispiele in der Novellensammlung, die zeigen, dass die Ehe

---

<sup>170</sup> Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898. 4., mit neuem Vorw. u. erw. Nachw. vers. Aufl. Stuttgart: Metzler 1981, S. 600.

versagen muss, wenn der Mann es versäumt, die Frau zu durchschauen: Don Correa in seiner ersten Ehe und Erwin Altenauer müssen letztendlich scheitern, weil sie nicht hinter den Schein blicken können, und im Falle des Marschalls kommt es deshalb gar nicht erst zur Heirat.<sup>171</sup>

Brandolf wird der Blick auf die Baronin verwehrt, und so muss er sich auch auf die Deutung einzelner Details verlassen. Wie jeder gute Detektiv weiß er, dass isolierte Phänomene noch wenig aussagen und nur im Verbund mit vielen anderen eine halbwegs solide Grundlage für die Bildung von ‚Schlüssen‘ abgeben. Brandolf ist letztlich erfolgreich, weil er sich nicht auf Gerüchte verlässt, sondern seinen eigenen Beobachtungen vertraut. Als Einzigem ist es ihm gelungen, die Baronin richtig einzuschätzen, als Einziger blickt er hinter die Verhüllung und erkennt die Frau, die von den Freunden für einen „Teufel und Unhold“ (133) gehalten wird, als eine Meisterin im Entbehren, als einen „wahre[n] Teufel von Unerbittlichkeit gegen sich und andere.“ (149) Nur er erkennt, dass die Baronin große Not leidet, und nur er weiß, was für die Genesung der Baronin nötig ist. Dieses Einschätzen ihres richtigen Wesens geht allerdings – und das ist hier das Ausschlaggebende – damit einher, dass Brandolf seine distanzierte Beobachterrolle aufgegeben hat und selbst tätig geworden ist. Seine Position hat sich vom Rätsellöser zum liebenden Mann gewandelt. Das distanzierte Beobachten des Rätsellösers ist im Grunde ebenso falsch wie der analytische Blick des Naturforschers. Erst die gefühlsmäßige Anteilnahme – oder vielmehr das Zulassen einer Gefühlsbindung – macht den glücklichen Ausgang möglich.

Beide Methoden haben sich als unzureichend erwiesen, den Schein zu beseitigen. Rüdiger Görner kommt in seiner Untersuchung zu „Kleider machen Leute“ zu dem Schluss, dass das Leben für Keller untrennbar mit dem Schein verbunden sei.

Kellers unausgesprochene These scheint zu lauten, dass es womöglich mehr darauf ankommt, mit dem Schein zu leben als ihn zu beseitigen; denn auch dieser Beseitigungsversuch könnte sich ja als bloßes Scheinmanöver erweisen. Denn es wäre gleichfalls denkbar, dass allein schon diese Intention, den Schein zu durchdringen, sich als illusionär herausstellen könnte. Mit dem Schein vertraut werden, das mag die eigentliche Bedeutung dieser so klar strukturierten und doch so schillernden Novelle sein.<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Vgl. Preisendanz, Gottfried Kellers „Sinngedicht“, 1963, S. 135-138.

<sup>172</sup> Görner, Rüdiger: ‚Das Farbenwesen im Regentropfen.‘ Gottfried Kellers Ontologie des Anscheins in *Kleider machen Leute*. In: Gottfried Keller, *Die Leute von Seldwyla*. Kritische Studien – Critical Essays. Hg. v. Hans-Joachim Hahn u. Uwe Seja. Bern u. a.: Lang 2007, S. 173 – 192; hier: S. 191.

### 4.3. Der Blick des Pygmalion

Eine weitere der männlichen Rollen im *Sinngedicht* wird im Besonderen durch den Blick charakterisiert: die Rolle des Mannes als Pygmalion. Hier gilt es allerdings nicht, den anderen zu durchschauen. Wie darzustellen ist, übernimmt der Blick Aufgaben, die weit über das Bedeutungsfeld Sehen hinausgehen.

#### 4.3.1. Pygmalion und Galatea

Um auf die Eigenarten dieser besonderen Blickkonstellation einzugehen, ist es zunächst notwendig, die griechischen Sage sowie den ebenso wichtigen Mythos der Wasserfrauen kurz zu umreißen.

Die Novellensammlung sollte nach Kellers Plan ursprünglich den Titel „Galatea“ tragen.<sup>173</sup> Dieser Name verweist auf die griechische Mythologie. Die Nereide Galatea war die jüngste Tochter des Meereskönigs Nereus. Galatea, deren Name sich vom griechischen Wort für „Milch“ ableitet und darin auf die weiße Haut der Wasserfrau oder Nymphe verweist, wird im Barock zum Inbegriff keuscher Schönheit.<sup>174</sup> Das Logausche Epigramm, das explizit diesen Namen nennt, spielt auf die Keuschheit der Galatea an:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?  
Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen. (13)<sup>175</sup>

Der Wasserfrauenmythos sieht Nymphen als seelenlose Naturgeschöpfe, die in unmittelbarer Einheit mit der Natur leben. Mit dem Tod kehren sie in die Natur zurück, es sei denn, sie haben in der Heirat mit einem Menschenmann eine Seele bekommen. Mit dieser Seele werden die Wasserfrauen zu Menschenfrauen, deren Tod nicht mehr Auflösung in die Natur, sondern Übergang in ein ewiges Leben ist.

<sup>173</sup> Vgl. HKKA 23.1, S. 22-25. Zur Entstehungsgeschichte vgl. auch den Kommentar von Dominik Müller in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags: Gottfried Keller: Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander. In: Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Bd. 6, hg. von Thomas Böning u.a., Frankfurt a.M., 1991, S. 889.

<sup>174</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 288.

<sup>175</sup> Wie bereits dargestellt ist die Frage nach Kaiser so zu verstehen: „wie man eine Jungfrau (= weiße Lilie) zur Frau (= rote Rose) macht: durch Küssen (und so weiter)“. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 506.

Mit Friedrich de la Motte-Fouqués *Undine* (1811) erfährt der Mythos von der seelenlosen Wasserfrau eine Popularisierung, die ihren Höhepunkt in Hans Christian Andersens Märchen von der *Kleinen Meerjungfrau* (1837) erreicht.<sup>176</sup>

Die Blumenmetaphorik erweitert diesen Gedanken zusätzlich, wenn Frauen im Logauschen Epigramm mit Pflanzen gleichgesetzt werden. Das Weiß und die Lilie stehen beide für die jungfräuliche Keuschheit und sind – dies ist im Zusammenhang mit der Charakterisierung Lucies von spezieller Bedeutung – zugleich Lichtsymbole.<sup>177</sup> Die weiße Lilie spielt so auf die Keuschheit der Auserwählten an, die in eine rote Rose verwandelt werden muss.<sup>178</sup> Die unmittelbare Verknüpfung von Sexualität und Belebung findet sich damit im Kussexperiment wieder, wenn Reinhart mit einem Kuss die weiße Lilie zur roten Rose machen will.

Mit Rousseaus *Pygmalion* kommt für die Galatea-Figur eine weitere bedeutsame Dimension hinzu. Die meist namenlose Geliebte Pygmalions trägt bei Rousseau den Namen Galatea, und im Unterschied zur Ovidschen Version vom Bildhauer, der sich in eine selbst geschaffene Statue verliebt, ist sein Pygmalion nicht mehr auf die Hilfe der Liebesgöttin Venus angewiesen. Rousseaus Pygmalion erwärmt und belebt den Marmor aus eigener Kraft. In der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts wandelt sich die Figur des Pygmalion schließlich vollständig vom Künstler zum Erzieher. An die Stelle der leblosen Statue tritt folgerichtig die Frau, auf die sich die pädagogischen Bemühungen des Mannes richten – und die darin weiterhin das Werk ihres männlichen Schöpfers bleibt.<sup>179</sup>

Der Kuss ist auch jeweils das Entscheidende: Ebenso wie Pygmalions weiße Statue mit einem Kuss ins Leben gerufen wird, belebt sich die weiße Galatea beim Kuss des Mannes. Wie bereits im Wasserfrauenmythos sind damit auch in der Pygmalionfabel Sexualität und Belebung unmittelbar verschränkt. In beiden Fällen werden so männliche Allmachtsphantasien bedient, denn als künstlich erzeugtes Wesen verdankt Pygmalions Frau ihr Leben einzig ihrem Mann und die Wasserfrau kann nur durch den Kuss eines Mannes zum ewigen Leben gelangen.<sup>180</sup>

<sup>176</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 289.

<sup>177</sup> Vgl. dazu Wörterbuch der Symbolik, s.v. ‚Lilie‘ und s.v. ‚Weiß‘.

<sup>178</sup> Zur roten Rose als einem Symbol für Sexualität und Leben vgl. Wörterbuch der Symbolik, s.v. ‚Rose‘ und s.v. ‚Rot‘.

<sup>179</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 288.

<sup>180</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 293.

Keller notiert in sein Notizbuch als Idee für neue Erzählungen: „Variationen zu dem Logau’schen Sinngedicht: Wie willst du weiße Lilien etc.“<sup>181</sup>. Der kurze Spruch und seine Interpretation durch Keller hat sich als überaus vielschichtig erwiesen. Er erreicht seine Wirkung mit Farben- und Pflanzensymbolik und spielt auf die griechische Mythologie an. Der Spruch

manifestiert sich in der leitmotivischen Verwendung der Farben rot und weiß sowie des Errötens und des Lachens, hinzu kommt, daß sämtliche weibliche Figuren indirekt als Wasserfrauen charakterisiert sind, sei es über sprechende Namen oder über ihre Beziehung zum Wasser, sie erscheinen darüber hinaus als Puppen, als Statuenfrauen oder leblose Bilder, während hinter allen männlichen Figuren Pygmalion zum Vorschein kommt [...]. Über diese Technik der Anspielung vermittelt Keller die einzelnen Novellen mit Logaus Spruch und organisiert sie zugleich nach dem seriellen Prinzip der Wiederholung und Variation.<sup>182</sup>

Keller spielt mit der Farbsymbolik und durchkreuzt die herkömmliche Bedeutung der Fabel, indem es beispielsweise nicht immer die Frau ist, die errötet, oder die Belebung nicht so vonstatten geht, wie es sich der moderne Pygmalion gewünscht hat. Dies soll nun exemplarisch an den Figuren Brandolf (*Die arme Baronin*) und Reinhart aus der Rahmenhandlung dargestellt werden.

#### 4.3.2. Brandolf als Pygmalion

Kehren wir wieder zu Brandolf und der nun wiederhergestellten Baronin wieder. In dieser Novelle finden sich sehr deutliche Bezüge zur Pygmalionfabel.

Natürlich begehrt Brandolf, das schöne Wesen nach erfolgter Rettung auch „anzusehen“ (151). Es kommt zu der bereits zitierten Szene, in der sich Mann und Frau gleichermaßen mustern. Wir sehen die genesene Baronin mit den Augen Brandolfs, doch erfahren – wie so oft – nichts von der Innensicht der Frau. Der junge Mann hätte Hedwig ohne ihre Vermummung fast nicht erkannt, wodurch schon ein Neuanfang angezeigt wird. Da das Schattenhabit fehlt, erhält die Frau nun eine

<sup>181</sup> Notizbuch Ms. GK 70, in HKKA 23.1, S. 275.

<sup>182</sup> Amrein, Ursula: Das Sinngedicht. Novellen. Anthropologie nach der Säkularisierung. In: Interpretationen. Gotfried Keller. Romane und Erzählungen. Hg. v. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam 2007 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17533), S. 134-153; hier: 158-149.

sinnlich-erotische Dimension, die zuvor nicht erkennbar war.<sup>183</sup> Ihre Verkleidung hat die Frau bisher der männlichen Schaulust entzogen, doch nun nimmt die Szene eine durchaus erotische Qualität an, obwohl es nur zum Händedruck kommt. Hedwig lächelt, als würde sie dies zum ersten Mal in ihrem Leben versuchen, und „Brandolf verschlang das flüchtige kleine Schauspiel mit durstigen Augen;“ (152) Es ist kennzeichnend, dass Keller alles sinnliche Begehren ins Auge verlagert: Wie so viele männliche Figuren bei Keller, ist auch er bemüht, die Distanz zu wahren. Die Situation scheint ihm schon jetzt zu ‚heiß‘ zu werden, so tritt er die Flucht an, es zieht ihn „an die freie Luft“ (152) und in die Gesellschaft - offenbar um sein erregtes Gemüt wieder abzukühlen.

Als Grund für seine Fröhlichkeit gibt er dort an: „meine Katze hat Junge, und als ich heut’ eines der Tierchen in die Hand nahm, gingen ihm in demselben Augenblicke die Aeuglein auf, und ich sah mit ihm die Welt zum ersten Mal“ (153). Dies ist einerseits ein weiterer Vergleich der Frau mit einem Tier (das nun aber alle Gefährlichkeit verloren hat), andererseits wird dadurch der Wandel der Baronin hervorgehoben, die nun ein neues Leben begonnen hat. Abermals bedient sich Keller der Augenmetaphorik, um ein entscheidendes Ereignis zu betonen, der Neubeginn der Baronin wird beschrieben als die erste „Welterblickung“ (153) eines jungen Kätzchens. Brandolf ist in diesem Sinne ein Pygmalion, da es ihm gelungen ist, der Frau ein neues Leben zu schenken. Doch Keller durchbricht diese Motivik, indem er Brandolf sagen lässt, dass es auch für ihn einen Neubeginn bedeutet. Auch er selbst zeigt sich in seinem Verhalten verändert, so arbeitet er nach diesem Erlebnis so „scharfsinnig“ (153), dass ein ungerechter Beamter gemäßregelt wird.

Als der junge Mann seinen Schützling zum zweiten Mal besucht, verdichten sich die Anspielungen auf das Logausche Sinngedicht, bis es schließlich im vollen Wortlaut genannt wird. Brandolf bringt der Baronin Rosen, was als neue, sogar „erste Erfahrung in ihrem neu beginnenden Leben“ (153) bezeichnet wird. Es verbreitet sich

ein schwacher rötlicher Schimmer, gleich demjenigen auf den Rosen, über die blassen Wangen. Gleichzeitig verband sich mit dem Schimmer ein schon lieblich ausgebildetes Lächeln, vielleicht auch zum ersten Male in dieser Art und auf diesem Munde. Es erinnerte fast an den Text eines alten Sinngedichtes, welches heißt: Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß’ eine weiße Galathee, sie wird errötend lachen. Von einem Kusse war freilich da nicht die Rede. (153-154)

---

<sup>183</sup> Erst durch ihre Krankheit und die Liebe zu Brandolf findet Hedwig zu weiblichem Verhalten und kann dadurch erst als Frau wahrgenommen werden. Vgl. Loewenich, Gottfried Keller, 2000, S. 197.

Die roten Rosen verweisen ganz direkt auf das Epigramm, auch ist Hedwigs Reaktion genau jene, die verlangt wird. Keller fügt in dieser Szene alle Merkmale zusammen, die zum Bedeutungsbereich des Sinngedichts gehören. An diesem Punkt in der Novelle tauchen sowohl Anspielungen auf die Pygmalionfabel als auch auf den Wasserfrauenmythos auf.<sup>184</sup> Allerdings gibt es hier einen entscheidenden Unterschied: Wie schon der auktoriale Erzähler selbst aufzeigt, findet hier kein Kuss statt. Brandolf bleibt auf Distanz, ein Kuss wäre hier undenkbar.

Zur Heilung sorgt Brandolf nun jeden Tag für „etwas Erquickliches für die Augen oder den Mund“ (154), was wieder auf die Rahmenerzählung verweist. Wie bei Reinhart soll sich die Heilung (auch) durch die Augen vollziehen. Als er Hedwig von seinen Plänen erzählt, sie als Haushälterin auf dem Gut seines Vaters einsetzen zu wollen, ist es abermals ein Blick, der ihn das Blut erhitzt: „Sie blickte ihn dabei mit Augen so voll herzlicher Dankbarkeit an, daß ihm über diesem neuen lieblichen Phänomen die Brust weit wurde.“ (156) Wieder entzieht er sich und flüchtet.

Als er wiederkommt, bemerkt er abermals die Schönheit der Baronin, die er vor der Krankheit nie bemerkt hat, denn da war sie auch vom Kummer schwer belastet:

„Das ist recht!“ sagte er mit dem Behagen eines Gärtners, der ein verkümmertes Myrtenbäumchen sich neuerdings erholen und im frischen Grün überall die Blüten erwachen sieht. Denn er gewahrte mit Verwunderung, welch’ anmutigen Ausdruckes dieses Gesicht im Zustande der Zufriedenheit und Sorglosigkeit fähig war. Er nahm einen kleinen Spiegel, der in der Nähe stand, und hielt ihn der Frau vor mit den Worten: „Schauen Sie einmal her!“ (156)

Die Frau wird mit einer Pflanze<sup>185</sup> verglichen und Brandolf ist ihr Gärtner. Ganz unmissverständlich sieht sich Brandolf in einer der Frau überlegenen Position.

Dieses hierarchische Verhältnis [der Geschlechter zueinander] ist im Rekurs auf die Tier- und Pflanzenmetaphorik sehr oft bildlich ausgestaltet. Der Frau werden damit die Fähigkeiten zur rationalen Selbstkontrolle abgesprochen, während der Mann, über die Position der Vernunft definiert, Einfluss auf die Entwicklung der Frau nimmt, indem er sie wie eine Pflanze zurechtstutzt oder sie wie ein wildes Tier zähmt.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 300.

<sup>185</sup> Wenn Keller das Myrtenbäumchen für seinen Vergleich verwendet, dann spielt er auf die Myrte als Jungfräulichkeitssymbol an. Vgl. Wörterbuch der Symbolik, s.v. ‚Myrte‘. Wie Amrein betont, „erscheint Hedwig in den Zustand der Jungfräulichkeit zurückversetzt, womit ihre Vergangenheit als Ehefrau und Mutter durchstrichen ist.“ Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 239.

<sup>186</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 234.

Brandolf hat das schwache Pflänzchen aufgepäppelt und kann nun behaglich das Resultat begutachten. Doch auch sie selbst soll zur Erkenntnis ihres neuen Selbst kommen und so lässt er sie in den Spiegel blicken. Dazu meint er, sie sei „etwas Besseres!“ (157) als eine Schönheit. Das erregt nun ihre Neugierde,

und doch schlug sie mit einer innern Neugierde die Augen nieder, was das wohl sein möchte, was besser als eine Schönheit sei und doch im Spiegel gesehen werden könne. Brandolf bemerkte das nachdenkliche Wesen unter den Augendeckeln; er sah, daß es wieder Ungewohntes war, was ihr gesagt worden, und da es ihr nicht weh zu thun schien, so ließ er sie ein Weilchen in der Stille gewähren, bis sie von selbst die Augen aufschlug. (157)

Brandolf übernimmt hier ganz im Sinne der Pygmalionfabel eine neue Rolle<sup>187</sup>: die des Erziehers, der der Frau ihr neues Selbst zeigt. Hedwig scheint ihr Gesicht wie zum ersten Mal zu sehen. Sie ist sowohl innerlich als auch äußerlich verändert und Brandolf kann ihr ihr neues Leben zeigen.

Nun ist der Zeitpunkt gekommen, da die Baronin ihre Leidensgeschichte erzählen kann. Sie erzählt sie „wie einen quälenden Traum, von dem man erwacht ist“ (162). Sie habe unter nichtsnutzigen und falschen Männern viel Not ertragen müssen. Wie Lucie später hält die Baronin eine Lebensbeichte und wie Reinhart nimmt Brandolf die Rolle des verständigen Beichtvaters<sup>188</sup> ein. Er ist tief bewegt von der Geschichte der Frau. Dies drückt Keller abermals durch die Beschreibung der Augen aus: Brandolf macht „glühende Augen“ (161), solch eine große Wut empfindet er gegen die Männer, die der Frau das Leben schwer gemacht haben. Er empfindet zwar große Sorge um die Frau, doch sorgt er sich um sie wie um einen Gegenstand – wie um eine „wohlerworbene Sache“ (162).

Damit sie einen Schlusstrich unter ihr bisheriges Leben ziehen kann, muss sich die Baronin nun von ihrem Eigentum trennen, vor allem vom Porzellan und dem Glas, das mit ihrem Wappen verziert ist. Sodann reist sie auf Brandolfs Gut um dort als Verwalterin zu arbeiten und seinem Vater zu helfen. Nach einer Weile kommt ein Brief seines Vaters an, in dem er ihn auffordert, die Baronin zu heiraten. Er hätte sie selbst zur Frau genommen<sup>189</sup>, doch hätte er beobachten können, dass sie jedes Mal

<sup>187</sup> Vgl. die unterschiedlichen Rollen, die Amrein dem Helden in der Novelle „Die arme Baronin“ zuweist. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 235-251.

<sup>188</sup> Zur Rolle des Beichtvaters vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 251-282.

<sup>189</sup> „Mit der Einführung von Brandolfs verwitwetem Vater, der selbst eine Heirat mit der für seinen Sohn bestimmten Frau in Betracht zieht, lässt sich die Geschichte von der Baronin als Geschichte einer männlichen Wunscherfüllung lesen, in der sich der Sohn eine Heirat mit jener Frau arrangiert, die

erröte, wenn Brandolfs Name genannt würde. Brandolfs Antwort wirkt merkwürdig, denn er meint, dass er die Frau wie sein Kind liebe, aber sie wohl auch als Frau lieben könnte. Jedenfalls müsse der Vater in seinem Namen um ihre Hand anhalten. Brandolf gibt somit an, die sinnliche Seite der Frau nicht wahrgenommen zu haben, und muss von seinem Vater erst auf den Gedanken gebracht werden. Außerdem gilt zu beachten, dass er sich in der Rolle des Pygmalion eher als der Schöpfer der Frau sieht und somit die Vaterrolle eingenommen hat.

In der neuen Umgebung, an der frischen Luft und in der Natur, hat die Frau endlich zu ihrer Bestimmung gefunden.

Als Wirtschafterin kehrt Hedwig auf das Land und damit in das weiblich konnotierte Territorium zurück, und gleichzeitig geht sie in eine Ordnung ein, die dem Gesetz ihres künftigen Mannes bzw. dessen Vater untersteht. Innerhalb dieser Ordnung erscheint sie von ihrer physischen wie psychischen Erkrankung vollkommen geheilt, und sie ist zugleich [...] auf die herrschende Ordnung bezogen, denn [...] sie [garantiert] das Funktionieren des ländlichen Gutsbetriebs, ohne aber in diesem selbst in Erscheinung zu treten.<sup>190</sup>

Sie scheint „eine Tochter der freien Luft zu sein“ (165). Wie sehr sie ihr vergangenes Leben hinter sich gelassen hat, drücken ihre Worte aus:

„ich habe die Erinnerung nicht! Es ist mir alles neu und darum so froh und kurzweilig. Ich scheine mir überhaupt früher nicht gelebt zu haben.“ (165-166)

Die Neuschaffung der Frau ist abgeschlossen.

### 4.3.3 Reinhart als Pygmalion

Dass Reinhart und Lucie als Pygmalion und Galatea aufeinander bezogen sind, zeigt schon die erste Begegnung der beiden, wenn Lucie als Galatea des Logauschen Spruchs erscheint. Galatea ist die aus dem Meer geborene, von Delphinen begleitete, im Muschelwagen dahinziehende Schöne.<sup>191</sup> Lucie wird hier sehr deutlich mit deren Attributen ausgestattet:

Unter den **Platanen** aber erblickte er einen **Brunnen** von **weißem Marmor**, der sich einem viereckigen **Monumente** gleich mitten auf dem Platze erhob und sein **Wasser** auf jeder der vier

---

seine Mutter hätte sein können.“ Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 240. Zur Verschränkung von Pygmalionfabel und Ödipuskonstellation in dieser Novelle vgl. ebd. S. 240-243.

<sup>190</sup> Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 169.

<sup>191</sup> Vgl. Kaiser, Gottfried Keller, 1981, S. 505.

Seiten in eine flache, ebenfalls gevierte, von **Delphinen** getragene Schale ergoß. Teils auf dem Rande einer dieser Schalen, teils auf dem **klaren Wasser**, das kaum handtief den **Marmor** deckte, lag und schwamm ein Haufen **Rosen**, die zu reinigen und zu ordnen eine weibliche Gestalt ruhig beschäftigt war, ein schlankes Frauenzimmer in **weißem** Sommerkleide, das Gesicht von einem breiten Strohhute überschattet. (31, Hervorhebungen L.P.)

Der weiße Marmor des Brunnens, das Wasser und besonders die Delphine sind sehr klare Verweise auf den oben beschriebenen Galateamythos. Dazu kommen die Rosen, die ja auch im Epigramm genannt werden. Lucie in ihrem weißen Sommerkleid ist somit fast zu deutlich als Galatea in Szene gesetzt. Lucies Gestalt wird von Reinhart sogar tatsächlich als Bildnis wahrgenommen (weiß wie der Marmor):

Je ungewohnter der Anblick dieses Bildes war, das mit seiner Zusammenstellung des Marmorbrunnens und der weißen Frauengestalt eher der idealen Erfindung eines müßigen Schöngestes, als wirklichem Leben glich, um so ängstlicher wurde es dem gefangenen Reinhart zu Mut, der wie eine Bildsäule staunend zu Pferde saß [...] (31)

Lucie ist somit nicht nur als die antike Nereide gezeichnet, sehr stark finden sich hier auch die Elemente des Pygmalionmythos: Das weiße Bildnis, das lebendig wird. Der Erfolg des Kussexperiments scheint damit schon vorausgedeutet zu sein, doch gibt der Text auch andere Hinweise: Reinhart ist es nämlich selbst, der wie eine „Bildsäule staunend zu Pferde“ sitzt, und er ist es auch, der errötet, als er Lucie statt des Briefes der Pfarrerstochter den Zettel mit dem Sinngedicht überreicht. Mit wem wird nun das Experiment veranstaltet und wer ist nun die Statue, die zum Leben erweckt wird?<sup>192</sup> Keller spielt hier offensichtlich mit seinem Text. Er erweitert die Bedeutung der Szene durch Bilder, die er aber nicht weiter kommentiert oder erklärt, wodurch das Geschehen mehrdeutig wird. Wie an dieser Stelle präsentiert Keller immer wieder unkommentierte, vom Erzähler versteckte, optische Hinweise. Dabei wird vom Leser verlangt, zwischen den Zeilen zu lesen. Versucht Keller tatsächlich Lucie als die perfekte Galatea darzustellen, oder demaskiert er hier die Wunschvorstellungen Reinharts?

Keller erfindet nun eigentlich nichts Neues, sondern spielt auf die bekannten alten Mythen an. Allerdings bleibt er bei der einfachen Darbietung dieser antiken Bilder nicht stehen, sondern erweitert ihren Bedeutungsrahmen. Wenn Reinhart nun statt der Galatea erstarrt, kann man gar von einer Konterkarierung des Pygmalions sprechen. Vorbei ist es mit den männlichen Bemächtigungsphantasien. Es kommt zu einer totalen Inversion: der zum Leben erwecken soll, erstarrt. Kellers Figur ist

<sup>192</sup> Vgl. Pfothner, Sprachbilder, 2000, S. 169-170.

untauglich, das auszuführen, was eigentlich seine Aufgabe wäre: sich der Frau durch einen Kuss zu bemächtigen.

Daneben kann diese Szene auch als Kritik an der klassizistischen Ästhetik gelesen werden. Die ganze Umgebung wirkt zu idealisiert:

Unter den Platanen und über das Steingeländer hinweg sah man auf einen in Windungen sich weithin ziehenden breiten Fluß und in ein Abendland hinaus, das im Glanze der sinkenden Sonne schwamm. (30-31)

Für Neumann wird diese Naturbeschreibung beinahe „zum Versatzstück innerhalb einer bloß noch klassisch gemeinten Landschafts-Szenerie“<sup>193</sup>. Inmitten dieser Landschaft, die ihr wie auf den Leib und Seele geschrieben ist, trifft Reinhart also auf seine Galatea, Lucie, die vom „Abglanz der Abendsonne“ (33) ebenso wie von „einem hellen inneren Lichte“ (33) erleuchtet scheint. Hier fügt sich alles zum „Bild klassisch-klassizistischer Stimmigkeit“<sup>194</sup> zusammen.

Der realistische Text spielt mit der klassizistischen Ästhetik. Der Text zahlt Tribut an die Konventionen, aber er gibt sich nicht zufrieden mit diesen idealen Bildern, sondern will den Unterschied darstellen zwischen dem, was sein soll, und dem, was wirklich ist. Der Text drückt dies deutlich aus, wenn es heißt, dass die Figur eher „der idealen Erfindung eines müßigen Schöngeistes, als wirklichem Leben“ (31) gleiche. Der kalte Idealismus führt zu Versteinerung und Lebenskälte, die Verlebendigung setzt erst durch das Sprechen ein. Darauf weist schon Anton hin:

Aber die Bekanntschaft mit der „weißen Frauengestalt“ zerstört jeglichen Statuenzauber und vereitelt ebenfalls die Deifikation einer irdischen Geliebten im Zeichen der Meer-Galatee, deren Muschel und Delphine hier der neuen Göttin zu harren scheinen.<sup>195</sup>

Die klassizistische Ästhetik wird in Bezug auf das Leben in ihrer Laienhaftigkeit gezeigt. Reinhart wäre es lieber gewesen, eine kalte Statue kennen zu lernen, als sich dem warmen Leben zu stellen. So lässt sich also ein weiteres Mal die Problematik des Kellerschen Helden feststellen: Er scheut vor der Frau zurück, ist unfähig, selbst tätig zu werden und wünscht sich nichts mehr, als die Abkühlung der aufgeladenen Situation. Was Reinhart in dem Buch als so einfach erschienen ist, erweist sich nun in

---

<sup>193</sup> Neumann, Gottfried Keller, 1982, S. 244.

<sup>194</sup> Neumann, Gottfried Keller, 1982, S. 243.

<sup>195</sup> Anton, Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“, 1970, S 85.

Wirklichkeit als komplizierte Angelegenheit: nämlich einen Kuss anzubringen. Das muss nun Reinhart selbst – zumindest teilweise – eingestehen:

Aber indem er sich sagte, daß er hier oder nirgends das Sprüchlein des alten Logau erproben möchte, und erst jetzt die tiefere Bedeutung desselben völlig empfand, merkte er auch, mit welch' weitläufigen Vorarbeiten und Schwierigkeiten der Versuch verbunden sein dürfte. (33)

Indem sich das Sinngedicht schließlich erfüllt, wird nochmals die Pygmalion-Galatea-Konstellation deutlich. Reinhart und Lucie küssen sich am Ende doch noch.

Lucie hatte die Augen voll Wasser und doch lachte sie, indem sie purpurrot wurde von einem lange entbehrten und verschmähten Gefühle, und Reinhart sah deutlich, wie die schöne Glut sich in dem weißen Gesicht verbreitete. (328)

Lucie, die sich in ihrer Geschichte selbst als eine „Art lebendiger Puppe“ (303) oder gar als „hölzerne Puppe“ (308) bezeichnet, stellt unverkennbar die leblose Statue dar, die Reinhart mit seinem Kuss ins Leben zurückholen soll. Er wird damit zum Pygmalion, der die Frau mit seinem Kuss belebt (und sie sich darin als sein Geschöpf aneignet).<sup>196</sup> Lucie hat sich nach ihren schlechten Erfahrungen mit Leodegar innerlich verhärtet. Reinhart gelingt es nun sie aus ihrer verzichtenden Erstarrung zu lösen, durch die sie sich selbst und ihrer Welt verloren zu gehen droht. Im Inneren ist diese Galatea bereits zu Stein geworden, aber die Wärme des Gefühls lässt sie ihre Menschlichkeit, und das heißt, ihre Fähigkeit, Liebe zu erwidern, zurückgewinnen.<sup>197</sup>

Nach dem Kuss ruft Lucie: „Bei Gott, jetzt haben wir doch Ihr schlimmes Rezept von dem alten Logau ausgeführt!“ (329) Der Spruch sieht die Durchführung vom Manne aus, doch Lucie spricht ganz richtig von einer gemeinsamen Handlung. Das Epigramm spricht auch von einem gewollten Ergebnis, also von einem bewussten Akt, doch in Kellers *Sinngedicht*, wird das Reifen der Frau nicht durch den Kuss ausgelöst. Für Brockhaus ist ihre Entwicklung zur Frau bereits abgeschlossen, die Reaktion auf das Sinngedicht kann nur als äußeres Zeichen und Bestätigung für diese Entwicklung gesehen werden. Zu der inneren Wirklichkeit tritt nun also auch der äußere Schein (Erröten und Lachen), somit stimmen jetzt endlich Sein und Schein harmonisch überein. Nur so kann den beiden das Sinngedicht zu einer Bestätigung der richtigen Entwicklung werden. Der Spruch ist damit von seiner Aufgabe entlastet

<sup>196</sup> Vgl. Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 297-298.

<sup>197</sup> Vgl. Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 160-161.

worden, der er nie gerecht werden konnte, nämlich Erkennungszeichen der idealen weiblichen Persönlichkeit zu sein. Der literarische Scherz, der die Handlung des Rahmens eröffnet, ist damit in Lebenswirklichkeit aufgegangen.<sup>198</sup>

#### 4.3.4 Sehen statt Küssen

Die Pygmalionfabel stellt ein verbindendes Element zwischen den einzelnen Novellen dieser Sammlung dar. Man kann Anspielungen darauf in jeder Erzählung finden, besonders sind die Novellen „Regine“ und „Don Correa“ von dem damit verbundenen Erziehungsthema geprägt. In beiden Fällen geht es darum, wie sich ein überlegener Mann seine Genossin für das gemeinsame Leben heranbildet. Dieser Aspekt wurde von der Forschung<sup>199</sup> bereits ausführlich besprochen, sodass eine neuerliche Analyse hier nicht notwendig erscheint. Festzuhalten gilt nur, dass Keller auch in diesen Novellen mit dem antiken Motiv spielt und es in einen neuen Kontext stellt. So lässt sich etwa „Regine“ als umgekehrte Pygmalionfabel lesen. Anstatt lebendig zu werden, verwandelt sich die Frau hier gewissermaßen mehr und mehr in eine Statue, bis ihr Mann ihren toten Körper am Ende „wie eine leichte Puppe“ (123) in den Armen hält.

Für diese Arbeit gilt es nun festzuhalten, dass auch in diesen Novellen der Blick im Mittelpunkt steht – und nicht der Kuss. Wie schon für Reihart und Brandolf festgestellt, nimmt auch Erwin Altenauer zum größten Teil die Beobachterposition ein und geht lieber auf Distanz, als sich der Sinnlichkeit zu stellen.

Wenn der Protagonist die Frau lieber ansieht als küsst, dann könnte einerseits behauptet werden, dass hier das Sehen den körperlichen Gelüsten als Ersatz gilt.

Die Hypertrophie des Optischen, so könnte eine psychologisch erklärende These heißen, ist das Wuchern eines Partialvermögens, das den Neigungen, die in weniger sterilen Kulturen als der unseren durch das Tasten und Schmecken, Riechen und Hören befriedigt werden, durch extensive und intensive Anstrengung des Sehens entgegenkommt.<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Vgl. Brockhaus, Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen, 1969, S. 161-162.

<sup>199</sup> Vgl. beispielsweise Anton, Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“, 1970, S. 89-97 sowie Amrein, Augenkur und Brautschau, 1994, S. 300-314.

<sup>200</sup> Mattenkloft, Das gefräßige Auge, 1982, S. 230.

Das würde bedeuten, dass gesellschaftliche und sittliche Schranken die männliche Figur daran hindern, die geliebte Frau auch zu berühren. Damit wäre er darauf beschränkt, Befriedigung aus ihrem Anblick zu gewinnen. Das Auge müsste als Stellvertreter für den Körper eine „Kompensationsleistung“<sup>201</sup> erbringen, die weit über seine eigentliche Funktion als Wahrnehmungsorgan hinausgeht, und die es im Grunde auch nicht erbringen kann. In diesem Sinne interpretiert beispielsweise Manthey die Schaulust der Kellerschen Helden.

Es liegt in der Natur der Schaulust, daß die auf sie und ihr Organ, das Auge, übertragenen Triebenergien nie ans Ziel, nie zur gewünschten Erregungsabfuhr gelangen. Anhaltende Unzufriedenheit ist dann die Begleiterscheinung[...].<sup>202</sup>

Das Dilemma der Schaulust ist ihre besondere Zielgehemmtheit, da sie zuerst die Distanzen aufreißen muss, die sie überwunden sehen möchte. Sie versperrt sich selbst den Weg zu dem, was sie sich vor Augen führt.<sup>203</sup>

Im Gegensatz dazu nimmt Mattenklott „ein Bedürfnis nach Einverleibung [an], dessen originäres Organ die Augen sind.“<sup>204</sup> Folglich existiere auch für das Auge ein „Trieb nach Einverleibung“, der eben visuell befriedigt werden müsse. Durch das Betrachten wird das Geschaute zu einem Teil des Selbst, es wird in Form von Erinnerungen der eigenen Persönlichkeit einverleibt. Schon durch das Schauen allein wird also ein Bedürfnis gestillt.

In diesem Sinne verstehe ich etwa Brandolfs Reaktion auf den Besuch bei der genesenen Baronin. So heißt es zuerst, er „verschlang das flüchtige kleine Schauspiel mit durstigen Augen“ (S.152), was anzeigt, welche Befriedigung er allein durch den Anblick gewinnt. So groß ist seine Zufriedenheit danach, dass er auch andere damit ansteckt. Diese Episode zeigt sehr deutlich die außerordentliche Stellung, die dem Auge eingeräumt ist. Da es zu seinem Recht gekommen ist, fehlt Brandolf nichts weiter um glücklich zu sein – so scheint es jedenfalls. Das Schauen befriedigt, der Kuss ist hier nicht notwendig. Es gibt an dieser Stelle keinerlei Hinweis auf Frustration oder Unzufriedenheit bei Brandolf.

---

<sup>201</sup> Mattenklott, *Das gefräßige Auge*, 1982, S. 230. Zur Schaulust als Ersatz für den Liebesaktes vgl. auch: Mauser, *Wolfram: Diana und Aktäon. Zur Angst-Lust des verbotenen Blicks*. In: *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hg. v. Irmgard Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus 1991, S. 293 – 327.

<sup>202</sup> Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten*, 1983, S. 405.

<sup>203</sup> Vgl. Schneider u. Laermann, *Augen-Blicke*, 1977, S. 50-51.

<sup>204</sup> Mattenklott, *Das gefräßige Auge*, 1982, S. 230

Die Frage zu klären, ob Schaulust für Keller in ihrem eigenen Recht steht oder nur eine Ersatzhandlung ist, ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. Dazu müssten das Gesamtwerk und im Besonderen der Roman „Der grüne Heinrich“ untersucht werden, da die kurzen Novellen zu wenig Aufschluss bieten und deshalb keine eindeutige Klärung zulassen.

## 5. CONCLUSIO

Die Analyse der narrativen Konstruktion des *Sinngedichts* hat gezeigt, dass sich die einzelnen Erzähler teilweise stark voneinander unterscheiden. Reinharts Novellen haben sich als die komplexesten der Sammlung erwiesen, dagegen übt Lucie als auktoriale Erzählerin die meiste Kritik an den Figuren ihrer Geschichten. Sie kann sich schließlich wie der Oheim von ihrer eigenen Lebensgeschichte distanzieren und ihr eigenes Leben mit viel Humor darstellen. So ließ die Art des Erzählens Schlüsse auf die Erzählerfiguren selbst zu.

Weiters hat sich gezeigt, dass die weiblichen Figuren hauptsächlich aus der Außensicht präsentiert werden, was die Rätselhaftigkeit, die ihnen anhaftet, noch verstärkt. So zeigt sich schon in der narrativen Konstruktion der Novellen, dass die Frau für den (männlichen) Protagonisten ein Rätsel darstellt. Lucies eigene Lebensgeschichte stellt hier natürlich eine Ausnahme dar. Diese Feststellung war wesentlich für eine weiterführende Analyse der Blickkonstellationen im *Sinngedicht*.

Die Gesellschaftlichen Umwälzungen des 18. und 19. Jahrhunderts hatten großen Einfluss auf das Sehverhalten der Menschen. Durch das Erstarren des Bürgertums entstanden neue soziale Strukturen, die auch neue Verhaltensweisen der Menschen mit sich brachten. Es wurde zunehmend wichtiger, seine Emotionen unter Kontrolle zu halten und nach den bürgerlichen Tugenden zu leben. Zusätzlich wurde es in der Anonymität der Stadt immer schwieriger, die Mitmenschen zu durchschauen und ihre Handlungsmotive und Absichten richtig einzuschätzen. Dies erklärt das große Interesse an physiognomischen Theorien, die die Einschätzung der Mitmenschen erleichtern sollten. Sie begründen sich auf der Annahme, dass das Aussehen Aufschluss über den Charakter gibt.

Der Gegensatz von Sein und Schein spielt auch im Werk Gottfried Kellers eine große Rolle. Im *Sinngedicht* versuchen die (männlichen) Protagonisten auf unterschiedliche Art, hinter den Schein zu blicken und das ‚Rätsel Frau‘ zu enträtseln. Der Naturforscher Reinhart versucht dies zunächst über das Experiment. Hier werden die Möglichkeiten des analytischen Schauens unter die Lupe genommen. Auf den Menschen angewendet, erweist sich die ‚naturwissenschaftliche‘ Methode als unzureichend und muss versagen. Die falsche Einstellung des Mannes zu dem

Forschungsobjekt, die sich zuvor schon in seiner drohenden Erblindung gezeigt hat, muss erst gegen die ganzheitliche Wahrnehmung eingetauscht werden, damit der Mann die Frau so erkennen kann, wie sie ist.

Auch Brandolf, der das Geheimnis der armen Baronin Hedwig von Lohausen lüften will, erreicht sein Ziel nicht auf dem Weg des distanzierten Beobachtens. Es hat sich gezeigt, dass seine Beobachtungen auch Auswirkungen auf ihn selbst haben, und erst als er die passive Beobachterrolle aufgibt und als liebender Mann aktiv wird, kann er die Frau gewinnen.

In beiden Fällen waren die Männer von der Annahme ausgegangen, mit ihrem Forschungsobjekt gefahrlos Versuche anstellen zu können, doch die Beschäftigung mit dem Beobachtungsgegenstand hatte Auswirkungen auf den Beobachter selbst. Erst als die Männer Verständnis und Anteilnahme zeigen, finden sie zu ihrem Glück.

Das *Sinngedicht* enthält viele Anspielungen auf die klassische Fabel von Pygmalion, der die selbst geschaffene Statue mit einem Kuss zum Leben erweckt. Dafür wurden exemplarisch Szenen aus der Rahmenhandlung und der Novelle „Die arme Baronin“ herausgegriffen. Auch hier hat sich gezeigt, dass der Blick wichtiger ist als der Kuss, denn abermals nehmen die männlichen Figuren lieber die Beobachterposition ein, als sich der Sinnlichkeit zu stellen. Das Auge soll in diesem Zusammenhang Aufgaben übernehmen, die weit über die reine Wahrnehmung hinausgehen. Die Frage, ob das Auge hier eine Kompensationsleistung erbringen soll oder ob die Schaulust in ihrem eigenen Recht steht, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden.

## 6. BIBLIOGRAPHIE

### 6.1. Primärliteratur

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter d. Leitung v. Walter Morgenthaler im Auftr. d. Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. 31 Bde. Basel u. Frankfurt a. M. / Zürich: Stroemfeld / Neue Zürcher Zeitung 1996 ff. [Zit.als: HKKA.]

Bd. 2: Der grüne Heinrich. Dritter Band. Hg. v. Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker u. a.. 2006.

Bd. 4/5: Die Leute von Seldwyla. Hg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler, Peter Stocker u. a.. 2000.

Bd. 6: Züricher Novellen. Hg. v. Walter Morgenthaler, Peter Villwock, Thomas Binder u. a.. 1999.

Bd. 7: Das Sinngedicht. Sieben Legenden. Hg. v. Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder, u. a.. 1998.

Bd. 8: Martin Salander. Hg. v. Thomas Binder, Karl Grob, Peter Stocker u. a.. 2004.

Bd. 11/12: Der grüne Heinrich 1854/55. Hg. v. Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker u. a.. 2005.

Bd. 17,2: Nachgelassene Gedichte. Zweiter Band. Hg. v. Peter Stocker, Thomas Binder, Walter Morgenthaler u. a.. 2007.

Goethe, Johann Wolfgang von: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchgesehen u. kommentiert v. Erich Trunz. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. München: dtv 1982, Bd. 3.

Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung 1891, Bd. 7.

### 6.2. Andere Quellen

Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums. Stuttgart: Reclam 1994 (Reclams Universal-Bibliothek 4571).

Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Farbenlehre. In: Gesamtausgabe der Werke und Schriften. Hg. v. Reinhardt Habel. 22 Bde. Stuttgart: Cotta 1951 – 1963, Bd. 21: Stuttgart: Cotta 1959.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Gott schuf den Menschen sich zum Bilde. Nachdr. d. Ausg. Leipzig u. Winterthur 1775 – 1778. Hildesheim u. a.: Weidmann 2002.

Lichtenberg, Georg Christoph: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und der Menschenkenntnis. In: Ders.: Schriften und Briefe. 4 Bde. Hg. v. Wolfgang Promies. München 1968 - 1972, Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche 1972, S. 256 – 295.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter d. Leitung v. Walter Morgenthaler im Auftr. d. Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. 31 Bde. Basel u. Frankfurt a. M. / Zürich: Stroemfeld / Neue Zürcher Zeitung 1996 ff. Bd.

22: Züricher Novellen. Apparat zu Bd. 6. Hg. v. Walter Morgenthaler, Peter Villwock, Thomas Binder u. a.. 1999.

23.1: Das Sinngedicht. Apparat I zu Bd. 7. Hg. v. Walter Morgenthaler, Peter Villwock, Thomas Binder u. a.. 1998.

### 6.3. Sekundärliteratur

Amrein, Ursula: Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers „Sinngedicht“. Bern u. a.: Lang 1994 (Zürcher germanistische Studien 40), Zugl.: Zürich: Univ. Diss. 1993.

Dies.: Das Sinngedicht. Novellen. Anthropologie nach der Säkularisierung. In: Interpretationen. Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Hg. v. Walter Morgenthaler. Stuttgart: Reclam 2007 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17533), S. 134-153.

Anton, Herbert: Mythologische Erotik in Kellers „Sieben Legenden“ und im „Sinngedicht“. Stuttgart: Metzler 1970.

Becker, Sabine: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900. Tübingen / Basel: A. Franke 2003.

Begemann, Christian: Ein weiter Mantel, doktrinäre Physiognomisten und eine grundlose Schönheit. Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller. In:

- Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag. Hg. v. Hans-Peter Ecker. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe 1997, S. 333 – 354.
- Böttcher, Kurt u. Johannes Mittenzwei: Dichter als Maler. Stuttgart: Kohlhammer 1980.
- Brandstetter, Gabriele: Fremde Zeichen. Zu Gottfried Kellers Novelle „Die Berlocken“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 43. Jg. Hg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoff, Ernst Osterkamp u. a.: Körner 1999.
- Brockhaus, Heinrich: Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen. Bonn: Bouvier 1969.
- Cowen, Roy C.: Der poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1985.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung v. Jakob Baechtolds Biographie dargestellt. 8., neu bearb. Aufl. Zürich: Artemis 1950.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Keller. Eine Biographie. Mit sechzehn Bildtafeln, drei Faksimilia und einem Register. Zürich: Diogenes 1990.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 21998.
- Görner, Rüdiger: ‚Das Farbenwesen im Regentropfen.‘ Gottfried Kellers Ontologie des Anscheins in *Kleider machen Leute*. In: Gottfried Keller, *Die Leute von Seldwyla*. Kritische Studien – Critical Essays. Hg. v. Hans-Joachim Hahn u. Uwe Seja. Bern u. a.: Lang 2007, S. 173 – 192.
- Kaiser, Gerhard: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a. M. u. a.: Insel 1981.
- Kuchinke-Bach, Anneliese: Gottfried Kellers Sinngedicht – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 86. Bd. (1992), S. 39 – 64.
- Loewenich, Caroline von: Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898. 4., mit neuem Vorw. u. erw. Nachw. vers. Aufl. Stuttgart: Metzler 1981.
- Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München: Hanser 1983.
- Merkl, Helmut: Von der Heilkraft des Erinnerns. Formensprache und Erfahrungsgehalt von Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Univ. Augsburg. München: Frank 1986.

- Neumann, Bernd: Gottfried Keller: Eine Einführung in sein Werk. Königstein: Athenäum 1982.
- Nolle, Völker: „Der neue Ovid“ und einige Randgestalten. Kellers Figurendarstellung im Zeichen der Verwandlung. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. v. Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler Berlin / New York: de Gruyter 1994, S. 283 – 300.
- Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Metzler: Stuttgart 1993.
- Pfotenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Preisendanz, Wolfgang: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. München: Fink 1977.
- Preisendanz, Wolfgang: Gottfried Kellers „Sinngedicht“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 82. Bd. (1963), S. 129 – 151.
- Reichelt, Gregor: Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Selbmann, Rolf: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Berlin: Schmidt 2001 (Klassiker-Lektüren 6).
- Straub-Fischer, Esther: Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. Bern / München: Francke 1973.
- Wiesmann, Louis: Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit. Frauenfeld / Stuttgart: Huber 1967.
- Zeller, Rosmarie: Die Reichsunmittelbarkeit der Poesie – Zu Gottfried Keller *Sinngedicht*. In: Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann. Würzburg: Egon 2002, S. 135 – 154.
- Zierleyn, Jörg E.: Gottfried Keller und das klassische Erbe: Untersuchungen zur Goetherezeption eines Poetischen Realisten. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1989 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 12), Zugl.: Bochum: Univ. Diss. 1989.
- Wörterbuch der Symbolik. U. Mitarb. zahlreicher Fachwissenschaftler hg. v. Manfred Lurker. 5., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991 (Kröners Taschenausgabe 464).

#### 6.4. Sekundärliteratur zum Thema Wahrnehmung

- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin u. a.: de Gruyter <sup>3</sup>2000.
- Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen: Niemeyer 1995 (Studien zur deutschen Literatur 130).
- Bortoft, Henri: Goethes naturwissenschaftliche Methode. Aus d. Engl. v. Georg Kniebe. Stuttgart: Freies Geistesleben 1995.
- Großklaus, Götz: Ästhetische Wahrnehmung und Frühindustrialisierung im 19. Jahrhundert. Eine Skizze. In: Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Hg. v. Hanno Möbius u. Jörg Jochen Berns. Marburg: Jonas 1990, S. 183 – 199.
- Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850 – 1950). Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbeck: Rowohlt 1989.
- Mattenklott, Gert: Das gefräßige Auge. In: Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982. (edition suhrkamp Neue Folge 132), S. 224 – 240.
- Matt, Peter von: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München: dtv 2000.
- Mauser, Wolfram: Diana und Aktäon. Zur Angst-Lust des verbotenen Blicks. In: Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Hg. v. Irmgard Roebeling. Pfaffenweiler: Centaurus 1991, S. 293 – 327.
- Schneider, Gisela u. Klaus Laermann: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. In: Kursbuch 49 (1977), S. 36 – 58.
- Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München: Fink 2001.
- Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

## 7. ANHANG

### 7.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Aspekten von Visualität in Gottfried Kellers *Sinngedicht*.

Die narrative Analyse hat große Unterschiede zwischen den Erzählern der einzelnen Novellen festgestellt. Reinhart, Lucia und der Oheim präsentieren ihre Geschichten mit unterschiedlich viel Distanz und Humor (oder sogar Ironie), was Schlüsse auf ihren eigenen Charakter zulässt. Zusätzlich hat die narrative Analyse gezeigt, dass die weiblichen Figuren beinahe ausschließlich aus der Außensicht dargestellt werden.

Im 18. und 19. Jahrhundert fanden in Zusammenhang mit der Industriellen Revolution und dem Wachstum der Städte große Umwälzungen in der Gesellschaft statt. Das Bürgertum gewann an Bedeutung und infolgedessen wurde auch ihr Wertesystem immer wichtiger. Das Leben in dieser neuen Gesellschaft verlangte vom Einzelnen seine Affekte zu beherrschen und Selbstkontrolle zu üben. Dadurch wurde es immer schwieriger den Mitmenschen zu durchschauen. Der Unterschied zwischen Sein und Schein ist ein wiederkehrendes Motiv in Kellers Werk.

Im *Sinngedicht* versuchen die Protagonisten, den wahren Charakter ihrer zukünftigen Partner herauszufinden. So versucht Reinhart durch eine Art wissenschaftliches Experiment Einsicht in das wahre Wesen von Frauen zu erhalten: dem Kussexperiment. Auch Brandolf konzentriert sich auf die eingehende Beobachtung von weiblichem Verhalten. Beide Vorgehensweisen erweisen sich als unzureichend. Beide Männer müssen erst ihre distanzierte Beobachterposition aufgeben, um mit liebenden Augen zu sehen.

Das *Sinngedicht* enthält viele Anspielungen auf die Fabel von Pygmalion. Auch in diesem Kontext erweist sich der Blick wichtiger als der physische Kontakt in Form des Kusses. Dem Auge werden abermals Aufgaben übertragen, die seine Funktion als Wahrnehmungsorgan in hohem Grade überschreiten.

## 7.2. Summary

This paper attempts to discuss the visual aspects in Gottfried Keller's *Sinngedicht*.

The analysis of narrative structure shows that major differences exist between the individual narrators of the short novels. Reinhart's, Lucie's and The Uncle's presentations of their stories vary greatly in terms of detachment and humour (or even irony), which allows some insight into their own personality. Additionally, the narrative analysis has proven that the short novels lack insight into the thoughts of the female characters; women are presented from the outside only.

In the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries, great changes took place in the structure of society in connection with the Industrial Revolution and the growth of the cities. The bourgeoisie gained more and more power and thus their value system became more important. Life in this new society required the individual to hide his feelings and keep his temper. As a result, people had difficulties in judging the intentions of others. The gap between appearance and the inner self of people is a recurring motive in Keller's work.

The protagonists of the stories of the *Sinngedicht* try to find out the true character of their future spouses. Reinhart tries to achieve insight into the character of women through a kind of scientific experiment: the kiss-experiment. Brandolf concentrates on close examination of the female behaviour. Both procedures prove to be unsuccessful. Both men have to give up their detached positions as observers so as to see with loving eyes.

The *Sinngedicht* contains many allusions to the fable of Pygmalion. Also in this context visuality proves to be more important than the physical contact in the form of the kiss. Thus, the eye is confronted with tasks that transcend by far its function as an organ of perception.

### 7.3. Lebenslauf

#### **Persönliche Angaben:**

Name: Lucia Pnjak  
 Staatsangehörigkeit: Österreich  
 Geburtsdatum: 25.06.1977  
 Geburtsort: Amstetten

#### **Schulbildung:**

1983 – 1987: Volksschule Annaberg  
 1987 – 1995: BG/BRG Lilienfeld: neusprachlicher Zweig

#### **Studium an der Universität Wien:**

1995: LA Anglistik und Amerikanistik und LA Mathematik  
 1996 – 2001: LA Anglistik und Amerikanistik und LA Philosophie,  
 Pädagogik, Psychologie  
 1998 – 2001: Erweiterungsstudium LA Deutsche Philologie  
 2001 – 2008: LA Deutsche Philologie und LA Anglistik und Amerikanistik  
 Erweiterungsstudium LA Philosophie, Pädagogik, Psychologie

Daneben **Berufstätigkeit** im Tourismus und als Nachhilfelehrerin, zuletzt:

2007-2008 Foreign Language Assistant in Großbritannien: “Polesworth  
 Int. Language College” und “Tomlinson Hall Sixth Form  
 Centre”

Wien, im September 2008