GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht“

Schneider, André

2013

https://doi.org/10.25595/1352

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schneider, André: *Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht“*. Humboldt-Universität zu Berlin, 2013. DOI: https://doi.org/10.25595/1352.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.18452/16915

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht“

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae
(Dr. phil.)

Eingereicht an der Philosophischen Fakultät II
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
André Schneider

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz
Dekanin der Philosophischen Fakultät II
Prof. Dr. Helga Schwalm

Gutachter:

1. Prof. Dr. Michael Kämper-van den Boogaart
2. Prof. Dr. Ernst Osterkamp

Datum der mündlichen Prüfung: 10.01.2013

Inhalt

1. Einleitung ... 3
2. Ausgangslage, Untersuchungsgang und Methode ... 5
3. Verortung des Phänomens der Ironie ... 11

3.0 Erste Abgrenzung zu ähnlich gearteten Phänomenen ... 11
3.0.1 Lüge und Heuchelei ... 13
3.0.2 Sarkasmus und Zynismus ... 15
3.0.3 Das Komische ... 18
3.0.4 Der Witz ... 22
3.0.5 Humor ... 28
3.0.6 Die Satire ... 31

3.1 Klassische Auffassungen ... 36
3.2 Literarische Ironie ... 41
3.2.1 Prototypen der Ironie ... 41
3.2.2 Der Text als Spielraum des Ironischen ... 44

3.3 Linguistische Konzeptionen ... 47
3.3.1 Pretense Theory ... 48
3.3.2 Echoic Mention Theory ... 50
3.3.3 Allusional Pretense Theory ... 53

3.4 Die Zusammenschau im Integrationsmodell ... 57

4. Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht“ ... 60

4.1 Poetologische Verortung und epochale Zuordnung ... 60
4.1.1 Abgrenzung von den ‚Originalgenies’ ... 61
4.1.2 Positionierung zum Naturalismus ... 70
4.1.3 Humor und Ironie in poetologischer Hinsicht ... 74

4.2 Architektur des Zyklus ... 81
4.3 Die Eröffnung des ironischen Spielraums: Stilironie im Eingangssatz ... 84
4.4 Der männliche Sonderling und sein Entwicklungspotenzial in Gestalt des Herrn Reinhart auf Basis seiner erzählerischen Darbietungen ... 89

4.4.1 Die Ironisierung des Erwin ironisierenden Herrn Reinhart durch den 0-Narrator: Verweislinien zwischen Reinharts Einstellungen, Lucies Dialogironie und dem Ironieopfer Erwin 94
4.4.1.1 Reinharts Fehltritt und Erwins Einkauf der Dienstmagd auf dem Boden deutscher Kultur 94
4.4.1.2 Reinhart als Fremdling in der moralischen Welt – Erwin als Fremdling auf dem Boden deutscher Kultur 122
4.4.2 Die vermittelte Ironisierung Brandolfs durch den 0-Narrator und Herr Reinharts erster Entwicklungsschritt 147
4.4.1.1 Äußeres verliert an Gewicht und Ökonomisches bleibt Kriterium bei der Brautwahl 147
4.4.1.2 Reinharts Wollschäfchen und Brandolfs Liebhaben dieses haushälterisch begabten Frauchens 166
4.5 Historische Transformationen: Correa,Thibaut und weitere Entwicklungsschritte Reinharts 176
4.5.1 Der erfolgreiche Vorläufer des guten Bürgersohnes 176
4.5.2 Der erfolglose Vorläufer des schlechten Bürgersohnes 197
4.6 Religionskritik und Liebe: Ironisierung der Glasglockenfamilie, Bigotterie und Scheinheiligkeit der Donna Feniza und des Leodegar 207
4.7 „Die Geisterseher“ als Spiegelachse und Rückschau gesellschaftlicher Disparitäten 214
4.8 Parabasisches Verfahren: Das überzeichnete Abschlussidyll als ironische Replik im Widerstreit der Kulturen 221
4.9 Typologischer Vergleich: „Sinngedicht“ und „Symposion“ 228
5. Zusammenfassung 239
6. Liste gesondert aufgeführter Zitate 242
7. Abbildungen 243
Abb. 1 Der symmetrische Aufbau des „Sinngedichts“ unter gesellschaftlichem Gesichtspunkt 242
Abb. 2 Der Entwicklungsgang Reinharts unter dem Eindruck narrativer und verbaler Ironie 243
8. Literaturverzeichnis 245

1. Einleitung

Der Schweizer Dichter Gottfried Keller gilt als einer der Hauptvertreter des bürgerlichen Realismus im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts. Im Zeichen dieser literaturgeschichtlichen Einordnung fokussiert sich der Blick der vorliegenden Untersuchung insbesondere auf historische Bedingungen und gesellschaftspolitisch-zeitgenössische Voraussetzungen, unter denen das Werk Kellers entstanden ist, aber auch auf Wirkungsabsichten, um die es dem Dichter zu tun gewesen sein mochte. Zu den erstgenannten Bedingungen können als wichtige Stationen die Befreiungskriege gegen die napoleonische Vormachtstellung in Europa, wie sie sich als unerwartete Folgeerscheinung aus den freiheitlichen Bestrebungen der Französischen Revolution ergeben haben, gerechnet werden. Als politische Voraussetzungen der zeitgenössischen Lebenswelt sind die 1848 scheiternde deutsche Revolution nach lang anhaltender Restaurationsphase und, auf die Schweiz bezogen, die dortige Installation des Bundesstaates nach dem Muster einer demokratischen Gesellschaftsordnung zu nennen.
Man weiß über Gottfried Keller, dass er, nachdem er sich von der Malerei der Literatur als künstlerischem Betätigungsfeld zugewandt hat, seine Berufung zunächst im Bereich des historischen Dramas gesehen hatte, wenngleich seine Bemühungen auf diesem Feld über einige Weiterbildung in neuerer Geschichte und unwesentlichere dramatische Anläufe nicht weit hinausgekommen sind. Auch im „Sinngedicht“ spielt die Historie eine nicht unerhebliche Rolle, deshalb scheint der geschichtliche Aspekt für die vorliegende Untersuchung durchaus relevant. Wie sich bei erstem Hinsehen zeigt, wird in diesem Novellenzyklus Kellers vielerlei unterschwellige Kritik an Gesellschaftszuständen im deutschsprachigen Raum oder an typischen zeitgenössischen Vertretern diverser Gesellschaftsschichten zu einem großen Teil über die Ironie transportiert. In Bezug auf den geschichtlichen Aspekt kommt Kellers Amtszeit als Staatsschreiber der Schweiz als politische Betätigung hinzu; Sein Interesse an den gesellschaftlichen Umbrüchen seiner Zeit, unter deren Eindruck er während seines zweiten Aufenthaltes von 1848 bis 1850 auf deutschem Terrain (Heidelberg; davor München 1842 bis 1844) eine zunächst radikale Position bezieht, bleibt trotz einer scheinbar einsetzenden Mäßigung seiner politischen Haltung rege.
Das „Sinngedicht“ steht, wie die meisten Schriften Kellers, im Zeichen eines langjährigen Schöpfungszeitraumes – hier sind es dreißig Jahre, bis der Zyklus, in den 1850-er Jahren geplant, zunächst als serieller Vorabdruck in der ‚Deutschen Rundschau’ 1881 veröffentlicht wird. Keller hat in diesen dreißig Jahren nicht unablässig daran gearbeitet, aber seine persönliche Entwicklung vom radikalen Befürworter hin zum staatlichen Vertreter demokratischer Ideen dürfte für die Entstehungsperiode bis zur Erstveröffentlichung und für die abschließende Buchausgabe des Novellenzyklus noch im selben Jahr von entscheidender Bedeutung sein. So schlägt sich sein politisches Engagement bereits in ersten literarischen – namentlich lyrischen – Versuchen nieder, die bereits ebenfalls durch ironische Verstehensebenen gekennzeichnet sind. Während sich sein politischer Einsatz nach den Deutschlandaufenthalten mit der Teilnahme an den Freischarenzügen gegen die katholisch-konservative Gesinnung auf Schweizer Boden noch

radikal äußert, verändert sich dann Kellers offensiv-unbequemes Handeln mit der Aufnahme der staatsdienstlichen Tätigkeit, wobei der Einfluss des damaligen Züricher Bürgermeisters Alfred Escher einen nicht unerheblichen Faktor bei den offiziellen Meinungstendenzen des Dichters dargestellt haben wird. Die wirtschaftliche Abhängigkeit Kellers von dieser beruflichen Position dürfte dazu beigetragen haben, kritische Haltungen zu diversen politischen Themen und auch gegenüber seinem demokratisch-liberal orientierten Gönner Escher – der, als Vorbild für die Figur des Erwin Altenauer, im „Sinngedicht" der Kellerschen Ironie zum Opfer fällt –, fortan innerhalb seines schriftstellerischen Werkes eher bedeckt zu äußern. Jedoch nicht allein diese Beobachtung legt nahe, vor allem die Ironie auf der personalen Ebene im „Sinngedicht" offen zu legen:
Eine Äußerung Kellers aufgreifend, in der er die Figur des Rechtsgelehrten Brandolf aus der „Baronin" im Briefverkehr mit Storm einen ‚Sonderling' nennt, sind hierbei insbesondere die männlichen Protagonisten unter dem Aspekt der ironischen Kritik zu untersuchen, da beinahe sämtliche dieser Hauptakteure mit dem Typusmotiv des gesellschaftlichen Sonderlings identifizierbar scheinen.[1] Einzig der Vater des Protagonisten Reinhart aus der Rahmennovelle, der zudem unter dem Namen Mannelin als eine der Hauptfiguren in der Binnennovelle „Die Geisterseher" auftritt – und überdies einen nur kurzen Auftritt in der Rahmennovelle hat –, scheint von dieser Zuschreibung ausgenommen. Die Überprüfung dieser These und die Darlegung der hierfür anzusetzenden Gründe soll die vorliegende Untersuchung in Verbindung mit dem damit zusammenhängenden Vorkommen ironischen Sprechens und narrativer Ironie innerhalb des Novellenkranzes leisten.
Indes stehen die hier angesprochenen verbalironischen Elemente, vor allem auf der Ebene der Rahmenhandlung, oft genug in direktem thematischen Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Die Dissertation Ursula Amreins (1994) befasst sich differenziert mit dem Thema der Emanzipation und gelangt zu dem Ergebnis, dass im „Sinngedicht" die Selbstfindung des männlichen Protagonisten der Rahmenhandlung den Erhaltungsprozess männlicher Vervollkommnung illustriere. Auch diese Bilanz Amreins legt nahe, dass das Hauptaugenmerk auf die männlichen Protagonisten zu richten ist, wenn es um die Ironisierung von Figuren des „Sinngedichts" gehen soll – denn wiewohl Reinhart im Verlauf der Rahmenhandlung zu seiner ‚persönlichen Vervollkommnung' gelangt, misslingt dies kontrastreich den männlichen Figuren in den Binnennovellen. Damit ist als zentraler thematischer Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung der Geschlechterdiskurs anzugeben. Das Scheitern des männlichen Selbstvervollkommnungsprozesses auf der Ebene der Einlagen indes liegt nicht direkt auf der Hand, sondern wird erst auf einer subtilen Stufe der Ironie, deren Mechanismen die vorliegende Arbeit im Themenfeld der Geschlechterdifferenz aufzudecken bestrebt ist, in Gänze deutlich.

[1] Im Text des Novellenzyklus wird z. B. auch der Onkel Lucies mit diesem Typus in Verbindung gebracht: „Der Oheim fixierte ihn aufmerksam mit der Freiheit der alten Soldaten oder Sonderlinge, indem er […] vorbrachte, sein Name sei ihm wohlbekannt […]".Gottfried Keller: Das Sinngedicht. Sieben Legenden. Hrsg. von W. Morgenthaler u. a. Basel/Frankfurt a. M./Stroemfeld 1998 (dies.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Abt. A, Bd. 7 [im Folgenden innerhalb der Fußnoten: SG], S. 129. Ansonsten gehen Merkl (1986) und Zeller (2002) diesem im „Sinngedicht" auftretenden Typusmotiv nach; Auch Schlaffer (1993) stellt einige Überlegungen hierzu an.

Auch die „Berlocken“-Novelle bringt das Motiv des gesellschaftlichen Sonderlings im Modus einer Ironie, die auf der personalen Ebene geradezu offen vorgetragen, wobei die Nähe zum Schwank resp. zur Posse evident wird. Der ‚Sonderling‘ der „Berlocken“ ist, wie im Verlauf der Untersuchung gezeigt werden soll, mit dem kulturkritischen Hintergrund des Arrangements dieser Einlage untrennbar verknüpft. Dass ein kulturkritisches Moment auch der „Regine“-Episode innewohnt, in der es um die Ironisierung des amerikanischen Diplomaten Erwin geht, der als Geschäftsmann eine ‚urdeutsche’ Braut in Europa ‚einkaufen’ geht, zeigt dessen totales Scheitern an den kulturell bedingten Unterschieden der Alten und der Neuen Welt, hier im Gegensatz zu den „Berlocken“ nicht in die historische Vergangenheit transformiert, sondern die zeitgenössischen Unterschiede der beiden Kulturräume kontrastierend. Als weiterer thematischer Schwerpunkt ist dementsprechend das Problemfeld ‚Kultur’ zu setzen. Gerhard Kaiser sieht letzteres, über die obige Einschätzung hinaus, in Gestalt eines ‚Kampfes zweier Kulturen’ innerhalb des „Sinngedichts“ verhandelt, indem dort die Deutungshoheit naturwissenschaftlicher Weltsicht gegenüber eines sprachlich-kulturellen Verstehens in Zweifel gezogen wird.[2]
Die Behandlung der Ironie im „Sinngedicht“ versteht sich als eine Vertiefung der bisherigen Einordnung des Keller-Werkes in die Kategorie des bürgerlichen Humors. Es ist zu erwarten, dass der genaue Blick auf die ironischen Elemente seines Werkes, in der vorliegenden Arbeit weitestgehend auf das „Sinngedicht“ beschränkt, ein besseres Begreifen der in der Tiefe angelegten kritischen Aspekte dieses Zyklus im Speziellen und zudem ein ersprießlicheres Verständnis seines Dichtens insgesamt ermöglicht.

2. Ausgangslage, Untersuchungsgang und Methode

Seit der Veröffentlichung im Jahr 1881 war in der „Sinngedicht“-Forschung lange Zeit Ermatingers Grundthese tonangebend, in diesem Zyklus lasse sich Kellers wichtigstes Problem seines Lebens und Werkes ablesen, nämlich das Verhältnis von Sitte und Sinnlichkeit bzw. als Varianten dessen, das Verhältnis von Freiheit und Bindung, Natur und Kultur.[3] Preisendanz in seiner ebenfalls sehr einflussreichen Interpretation hingegen sieht im „Sinngedicht“ „das Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein, Kern und Schale, Gestalt und Vermummung, faktischer Wirklichkeit und Vorstellungswelt als [den eigentlichen] Spielraum menschlicher Schicksale“.[4] Andere wichtige Forschungsperspektiven sind im Laufe der zweiten Hälfte des zwanzigsten bis an den Beginn des diesigen Jahrhunderts hinzugetreten, haben bisherige Betrachtungsweisen teils vertieft, teils relativiert und modifiziert, zumindest in den meisten Fällen jedoch neue Verstehenshorizonte bezüglich des Zyklus eröffnet.
Während Amrein (1994) unter emanzipatorischem Blickwinkel die Diskursivität der Geschlechterdifferenz zum thematischen Zentrum des „Sinngedichts“ erhebt und das Weibliche in Funktion der Erhaltung des männlichen Vervollkommnungsprozesses

[2] Vgl. Gerhard Kaiser: Experimentieren oder Erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers „Sinngedicht“. Stuttgart 2001 (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 45. Jg.).
[3] Vgl. Emil Ermatinger: Gottfried Keller. Eine Biographie. Zürich ^{8}1950.
[4] Wolfgang Preisendanz: Gottfried Kellers „Sinngedicht“. In: Zu Gottfried Keller. Hrsg. ders. Stuttgart 1984 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen, Bd. 66), S. 147. Auf diese Position Preisendanz’ wird in der vorliegenden Arbeit verschiedentlich zurückzukommen sein.

betrachtet[5], konzentriert sich, auf diesen Befund aufbauend, die Forschung jüngerer Zeit auf kulturelle Aspekte, die dem Zyklus inhärent eingeschrieben seien. So untersucht beispielsweise Brandstetter (1999) ausgehend von Erkenntnissen des ‚New Historism' (Stephen Greenblatt) die Zeichenhaftigkeit der kulturellen Aneignung des Fremden, welche v. a. die „Berlocken"-Novelle thematisch präge.[6] In vergleichbare Richtung zielen Bischoff (2003), die innerhalb des „Sinngedichts" das Handlungsschema der Eroberung als strukturbildend begreift und auf die Engführung der diskursiven Verknüpfung von Kolonial- und Geschlechterdiskurs hinweist[7], und Rácz (2007), indem diese ebenfalls interkulturelle Aspekte des „Sinngedichts" näherer Betrachtung unterzieht und dabei, wie bereits Amrein und Bischoff, das Verhältnis der Geschlechter berücksichtigt.[8] An diese beiden in der jüngeren Forschung behandelten Themenkreise, Kulturkritik und Genderdebatte, wird die vorliegende Arbeit anschließen, indem der Blick auf ironische Elemente des Zyklus geworfen wird, die in einem Zusammenspiel von verbaler und narrativer Ironie die Verhandlung besagter Themen subtextuell zu unterstützen scheinen.

Immer wieder werden innerhalb der „Sinngedicht"-Forschung ironische Aspekte des „Sinngedichts" und auch anderer Werke Kellers angesprochen: So stellt schon Essl fest, dass bei Keller der empirische Fall dargestellt und zugleich der ideale gemeint sei, worauf bei ihm die Ironie beruhe (Essl, S. 39f.); nennt Sandberg Russell (1981, S. 32) Keller einen „subtilen Ironiker"; meint Kuchinke-Bach (1992, S. 52) bezogen auf Lucies Bildungshunger, Keller bediene sich der „ironischen Aufhebung", und, die äußerliche Erscheinung der Baronin Hedwig von Lohausen betreffend, der „ironischen Distanzierung" (ebd., S. 59); spricht Schilling (1998, S. 177) von „struktureller Ironie", die sich durch die Bezugnahme der Einlagen untereinander ergebe; bescheinigt Brandstetter (1999, S. 317) der Erzählerin der „Berlocken"-Episode, nämlich Lucie, „kritisch-ironische Distanz" innerhalb ihres Berichts; begreift Bischoff (2003, S. 372) in ihrer auf das Zusammenspiel von Eroberungs- und Genderdiskurs ausgerichteten Analyse eben jene Protagonistin auch „ironisierend"; liest Hildebrandt das in der „Baronin" wiederkehrende Zitat des Logau-Sinnspruchs durch Reinhart als Selbstironie. Zeller (2002, S. 149 u. 152) indes sieht nicht nur die Begegnung Reinharts mit Lucie im Zeichen der Ironie, sondern auch die Beschreibung der drei ‚Parzen' in der „Regine"-Episode.[9]

Da die bisherige Forschung allerdings an diesen zumeist sehr oberflächlich anmutenden Bemerkungen über die wiederkehrend auftretende Ironie im „Sinngedicht" stehen bleibt, nachdem Kellers Schreibstil bereits mit dem bürgerlichen Humor identifiziert worden ist, der ab den „Seldwyler Novellen" zu den herausragenden Merkmalen seines Werks

[5] Vgl. Ursula Amrein: Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers „Sinngedicht". Bern u. a. 1994 (Zürcher germanistische Studien, Bd. 40).

[6] Vgl. Gabrielle Brandstetter: Fremde Zeichen: Zu Gottfried Kellers Novelle „Die Berlocken". Literaturwissenschaft als Kulturpoetik. Stuttgart 1999 (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 43. Jg.).

[7] Vgl. Doerte Bischoff: Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. v. E. Lezzi u. M. Ehlers. Köln/Weimar/Wien 2003.

[8] Vgl. Gabriella Rácz: Die Frau als Fremde. Interkulturelle Aspekte in Gottfried Kellers „Sinngedicht" und Heinrich Manns „Zwischen den Rassen". In: Interkulturalität: Methodenprobleme der Forschung. Beiträge der Internationalen Tagung im Germanistischen Institut der Pannonischen Universität Veszprém 7.-9. Oktober 2004. Hrsg. v. C. Földes u. G. Antos. München 2007.

[9] Trotz der oben festgelegten Konzentration auf die männlichen Helden des Zyklus als Typen des Sonderlings ist also weiterhin erforderlich, sich auch verschiedenen weiblichen Figuren zuzuwenden. Neben Lucie ist auch die Malerin aus „Regine", deren Auftritt ebenfalls eine ironische Komponente zu enthalten scheint, in die Betrachtung einzubeziehen.

gerechnet wird, sind diese knappen Erwähnungen im Verlauf der Werkuntersuchung genauer zu beleuchten. Eine Ausnahme hinsichtlich einer bloß oberflächlichen Betrachtung des „Sinngedichts“ aus der Perspektive der Ironie dürfte Herbert Anton darstellen. Unter Rückgriff auf Henkel und Reichert verfolgt er im „Sinngedicht“ insbesondere Ironie auf der Stilebene, die sich unter Einsatz mythologischer Elemente realisiert. Im Kapitel zur romantischen Ironie (4.1.1) und an ausgesuchten Stellen der Werkanalyse wird darauf zurückzukommen sein.

Im Sinne der obigen Differenzierung von Humor und Ironie hat Preisendanz in seiner ausführlichen Arbeit von 1976 den „Humor als dichterische Einbildungskraft“ analysiert und an den Beispielen von Hoffmann, Keller, Fontane und Raabe behandelt.[10] Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wird hier die Ironie als ein dem Humor subsumierendes Phänomen verstanden, und so prägt Preisendanz den Begriff eines „im Innern liegenden Prinzips“. Auch Martini zufolge müsse nicht die Ironie, sondern der Humor als „der dominante epische Kunstgeist im Erzählen der realistischen Generation anerkannt“ werden. Die Ironie finde sich in diesem Erzählen eingebettet in das Poetische des Humors als Vermittlung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven[11]. Damit wird eine wichtige Etappe der vorliegenden Untersuchung die genauere literaturtheoretische Erörterung der Unterscheidung beider Phänomene sein. Sie findet sich in dieser Arbeit unter Kapitel 4.1.3.

Ebenfalls bedeutsam erscheint die Abgrenzung der Ironie von Phänomenen wie der Lüge, der Heuchelei und anderen flüchtig betrachtet ähnlichen Erscheinungen. Eine solche Differenzierung soll zu Beginn des Theoriekapitels (3.0) vorgenommen werden, indem dort zunächst ein intuitives Vorverständnis zu skizzieren ist, ohne dass eine spezielle disziplinäre Ausrichtung damit verbunden wird. Auf diese Weise erscheint es möglich, sich der grundlegenden Stoßrichtung auf der ironietheoretischen Ebene zu vergewissern.

Zur weiteren Annäherung an das Phänomen ist seine Betrachtung auf der Aspektebene und auf der Gegenstandsebene zu unterscheiden. Auf der Aspektebene divergiere ihre Einordnung, je nachdem, ob sie „gesprächsanalytisch, sprechakttheoretisch, empirisch-psychologisch, philosophisch, literatur- oder kulturwissenschaftlich untersucht wird“.[12]

Wesentliche Forschungsperspektiven in ihren jeweils besonderen Ausprägungen werden in den Abschnitten 3.1 bis 3.3 eingenommen. Auswahlkriterium für zu verwendende Ansätze und Theorien soll der mögliche Erklärungswert für die Untersuchung der Ironie im „Sinngedicht“ sein. Nicht allein um die Ursprünge des Phänomens zu klären, ist ein Blick in die antike philosophische und rhetorische Tradition zu werfen (Kapitel 3.1), in welcher letzteren wiederum die Schnittmenge von literarischer und philosophischer Ironie zu erblicken ist. Kapitel 3.2 geht auf zwei literaturtheoretische Modelle zur Ironie ein, die Müller’sche Prototypentheorie und die Spielraumtheorie nach Allemann, welche maßgeblich zur Erhellung der Ironie des „Sinngedichts“ auf der narrativen Ebene beitragen dürften.

---

[10] Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. München ^{2}1976.

[11] Fritz Martini: Ironischer Realismus. Keller, Raabe und Fontane. In: Ironie und Dichtung. Hrsg. v. A. Schaefer. München 1970 (Beck’sche Schwarze Reihe, Bd. 66), S. 123.

[12] Oliver Preukschat: Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen. Tönning/Lübeck/Marburg 2007, S. 1.

Auf der Gegenstandsebene indes ist die Unterscheidung verschiedener Ausdrucksformen der Ironie zu treffen. Für das „Sinngedicht“ lässt sich festhalten, dass hier Ironie entweder als verbale Ironie, nämlich als Element faktischer Kommunikationssituationen[13], oder als Struktur- resp. Kompositionsmittel auftritt; Letzteres wird in der Forschung mit wechselnden Termini wie ‚epische‘- , ‚narrative‘- oder auch ‚literarische Ironie‘ belegt. Mit der Unterscheidung der Ebenen zeigt sich einmal mehr, wie sich die Ordnungslinien überschneiden; So spielt etwa für die linguistischen Ansätze der Gegenstandsbereich der verbalen Ironie eine zentrale Rolle, während sie zugleich der Aspektebene verbunden ist, auf der unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden, die wiederum beispielsweise sprechaktanalytisch oder gesprächsanalytisch orientiert sein können. Auch ihre Verbindung zur Rhetorik und Philosophie kann hier zur Unklarheit beitragen, so dass Aspekt- und Gegenstandsebene deutlich voneinander unterschieden werden sollten.

Da es sich auf den ersten Blick bei einem nicht unerheblichen Teil der Ironie des „Sinngedichts“ um eine solche handelt, die sich konkret in den fiktiven Gesprächssituationen der Akteure niederschlägt, wird also als notwendig erachtet, eine explizite Behandlung der verbalen Ironie aus sprachwissenschaftlicher Perspektive durchzuführen. Mit der Konzentration auf letztere, deren Anwendung auf ein poetisches Werk zunächst befremdlich scheinen mag, soll ein verlässlicher Einblick in Funktions- und Wirkungsweisen der verbalen Ironie erarbeitet werden, um von dort aus ihre Einbettung in literarische Texte betrachten zu können.[14] Einer solchen Aufgabenstellung widmet sich Kapitel 3.3 im Einzelnen. Hier werden die modernsten linguistisch-pragmatischen Ansätze in ihren Grundzügen nachgezeichnet, um dann in der Darstellung des Integrationsmodells nach Preukschat zu münden, das zudem den Anspruch erhebt, eine interdisziplinäre Betrachtungsperspektive einzunehmen (Kapitel 3.4).

Die Ausgedehntheit des Phänomens auf die o. g. Disziplinen verlangt, innerhalb der Fachgebiete eine Auswahl dessen zu treffen, was für die Untersuchung des Zyklus überhaupt als zielführend betrachtet werden kann, da es sich bei der Ironie um ein auf den verschiedenen Ebenen bereits nachhaltig untersuchtes sprachlich-kognitives Konzept handelt. Nicht zuletzt die vielfältigen Einzelhinweise der einschlägigen Forschungsliteratur hinsichtlich des Vorkommens von Ironie jeglicher Art im „Sinngedicht“ erfordern, eine geeignete Auswahl der Arbeitsmittel zu treffen. Wenn also in der Sinngedichtforschung die ‚Selbstironie‘ (Hildebrandt) angesprochen wird, erscheint die nähere Beschäftigung mit Philosophie und Rhetorik angeraten, während bei Erwähnung einer etwaigen ‚strukturellen Ironie‘ (Schilling) das Hauptaugenmerk auf literaturironische Konzepte gelegt werden muss. Klar bleibt bei allen diesbezüglichen Entscheidungen dennoch, dass der gewählten

[13] Da faktische Kommunikationssituationen ihre Nachbildung in literarischen Texten finden, soll der verbalen Ironie ein nicht unerheblicher Teil der vorliegenden Untersuchung gewidmet werden. Diesen Bereich des Untersuchungsobjekts ‚Ironie‘ behandeln linguistische Ansätze, um auf diese Weise eine Basis für die anschließende Textuntersuchung zu schaffen. Zur Ausschöpfung des semantischen Potenzials in der Literatur schreibt Stierle: „Gerade indem Fiktion die extremen Möglichkeiten der Kommunikation ausnutzt, ist sie für die Frage nach der Leistungsfähigkeit einer Kommunikationsform von besonderem theoretischen Interesse.“ Karlheinz Stierle: Komik in der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976, S. 237.

[14] Dieses Vorgehen unterstützt Preukschat, der in seinem umfassenden Modell zum Akt des Ironisierens die Integration der unterschiedlichsten Konzepte und Theorien versucht. Er verweist darauf, dass sich die literarische Ironie, als Sonderfall der Ironie auf der Alltagsebene, „ebenfalls als abgeleitete Form [seines] Grundmodells des ironischen Akts verstehen lässt“. Preukschat, S. 388f.

Untersuchungsführung aufgrund der Vielschichtigkeit des Phänomens und der Perspektivabhängigkeit eine gewisse Relativität hinsichtlich zu erzielender Resultate anhaften dürfte, die wohl kaum gänzlich abgeschüttelt werden kann. Umso bedeutender erscheint als Grundlage für befriedigende Ergebnisse hinsichtlich der Hauptaufgabenstellung die Systematik des Untersuchungsverlaufs im Zusammenhang mit den gewählten Mitteln der Analyse.

Zu Beginn des Werkteils ist der literaturtheoretische Zugang zu erweitern, indem dort die poetologischen Grundvoraussetzungen des Zyklus zur Sprache gebracht werden und eine literaturhistorische Einordnung des Werkes geleistet wird (Kapitel 4.1). Hier ist insbesondere der Grenzverlauf zwischen der vorangehenden Epoche der Romantik und dem nachfolgenden Naturalismus zu bestimmen, da eine solche Einordung immer auch das poetologische Selbstverständnis einer literarischen Epoche zur Sprache bringen wird (Abschnitt 4.1.1 und 4.1.2). Zugleich ist in diesem Rahmen nun auch auf der literaturtheoretischen Aspektebene das Verhältnis von Ironie und Humor zu überprüfen. Auf diese Weise knüpft die vorliegende Arbeit an bisherige Forschungsergebnisse an, die den Zyklus v. a. als Leistung humoristischer Verklärungsstrategien begreifen und dabei dennoch auch ironische Tendenzen wahrnehmen (Abschnitt 4.1.3). In diesem Sinne wird hier im Kontext des poetischen Realismus also die so häufig veranschlagte Doppelzuschreibung von Humor und Ironie zu behandeln sein.

Betrachtet man unter den in der Einleitung dieser Arbeit umrissenen historisch-politischen, biografischen und poetologischen Aspekten die formale Ausgestaltung des „Sinngedichts“, fällt eine Struktur auf, deren Charakter in Kapitel 4.2 dargelegt werden soll, da die dort zu erörternde Werkstruktur in engerem Zusammenhang mit Momenten narrativer Ironie zu stehen scheint. Dies ist einerseits sinnvoll, um vorab ein genaueres Bild von der poetisch arrangierten Gesellschaftsformation zu bekommen, wie sie im „Sinngedicht“ ihre Ausgestaltung findet. Andererseits dient diese unter historisch-soziologischem Gesichtspunkt angelegte Strukturuntersuchung im Vorfeld der Entfaltung einiger zentraler Thesen als ein Grundgerüst, dessen Ausprägung sich als tragend für die nachfolgend zu erarbeitenden Untersuchungsteile erweisen dürfte.

Des Weiteren bietet sich an, die Untersuchungssystematik an der Verhandlung zentraler Problembereiche auszurichten, die zu einem gewissen Anteil mit der chronologischen Abfolge des Erzählarrangements zusammenfällt. Dem Rechnung tragend ist zunächst die differenzierte Untersuchung der Eingangspassage an den Anfang der Werkanalyse zu stellen (Kapitel 4.3). Die genauere Auseinandersetzung mit den thematischen Schwerpunkten ironischer Kritik erfolgt im Anschluss: So sind die Problemfelder ‚Reichtum’, ‚Humanität’ (4.4) und ‚Religion und Liebe’ (4.6) in Bezug auf die Protagonisten der deutsch-besitzbürgerlichen Ebene relevant, während Kapitel 4.5 als Auseinandersetzung mit divergenten historischen Perspektiven und räumlichen Varianten derselben Themenkreise zu betrachten ist. Kapitel 4.4 wird außerdem damit beginnen, eine differenzierte Nachzeichnung der Entwicklungslinie des männlichen Protagonisten der Rahmennovelle, Reinhart, zu leisten (siehe hierzu Abb. 2), die mit dem Vorkommen verbaler und narrativer Ironie verbunden erscheint. In Kapitel 4.7 wird die Behandlung der als zentral erkennbaren Binnennovelle „Die Geisterseher“ erfolgen, indem ihre Eigenheiten in einen Zusammenhang mit der Behandlung der untersuchten Problemkreise hinsichtlich ironischer Momente und dem Entwicklungsgang des Helden der Rahmennovelle gestellt

werden. Zur abschließenden Bearbeitung des Gesichtspunktes ‚Kultur', welchen die Gesamtuntersuchung bis dahin nicht aus dem Auge verlieren wird, ist ein genauerer Blick auf die idyllische Szenerie der Schlusssequenz zu werfen (Kapitel 4.8). Im letzten Kapitel wird der typologische Vergleich eines philosophischen Textes, des „Symposions" von Platon, mit dem „Sinngedicht" unternommen (Kapitel 4.9). Er dient dem erneuten Zurücktreten vom Text und gewährt so einen Ausblick auf seine Gesamtkonzeption und Wirkungsweise unter Maßgabe gewonnener Erkenntnisse hinsichtlich der Ironie als Stilmittel sowie Struktureigenschaft dieses hervorragenden Novellenzyklus Kellers.

In einem hermeneutischen Verfahren soll eine weitgehend chronologische Untersuchung ironischer Verdachtsmomente erfolgen, da sich nachvollziehbar „die Gesamtgestalt des Textes […] aus Paratexten und der inneren raum-zeitlichen Sukzession" ergibt.

> Leider kommt es zu Konflikten zwischen diesen methodischen Idealen und den Möglichkeiten, ihr Befolgen im Rahmen einer wissenschaftlichen Abhandlung auch korrekt wiederzugeben.[15]

Die Chronologie der Analyse ist tatsächlich ein schwieriges Unterfangen, zumal der Verweischarakter bestimmter ironischer Elemente beständig Rück- und Vorgriffe, Diskurserläuterungen und Hinweise auf weiterführende (Vor-)Informationen erfordert, so dass die Gefahr von Redundanzen besteht. Außerdem kann die strukturelle Anlage des zu untersuchenden Werkes, hier in Form einer teilweise mehrfach geschachtelten Erzählung, ein Abweichen von einer gänzlich chronologischen Betrachtung nahe legen; Dies machen wir innerhalb der Werkanalyse aufgrund des besonderen Status der „Geisterseher" geltend, so dass diese Novelle v. a. wegen ihres direkten Zusammenhangs mit der Rahmennovelle (s. auch Abb. 1) und ihres Erklärungswertes hinsichtlich des Reinhart'schen Entwicklungsganges im Zeichen der Ironie (s. Abb. 2) von der chronologischen Analyse ausgenommen und dann erst gegen Ende der Arbeit untersucht wird (Kapitel 4.7).

Methodisch betrachtet sind im Rahmen eines hermeneutischen Zugangs weiterhin kulturelle Umgebung und kulturelle Vorerfahrungen des/ der zeitgenössischen Rezipienten zu berücksichtigen, da sich ein solcher Leser vom heutigen Leser des „Sinngedichts" nicht unerheblich unterscheiden dürfte. Es sei verlangt, „der eigenen Vormeinungen und Vorurteile inne zu sein und den Vollzug des Verstehens jeweils so mit historischer Bewußtheit zu durchdringen, daß die Erfassung des historisch Anderen und die dabei geübte Anwendung historischer Methoden nicht das bloß herausrechnet, was man hineingesteckt hat"[16] Es komme also darauf an,

> den Abstand der Zeit als eine positive und produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen. Er ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt.[17]

Nach dem Prinzip des ‚Zirkels des Verstehens' lässt sich „Sinn-Erfassung und Erkenntnisfortschritt […] ‚verstehend' […] nur in einem spiralförmigen Analyseverfahren erzielen, das fortwährend das Zusammenspiel von Teilen und Ganzem berücksichtigt". Dies gilt für die vorliegende Untersuchung genauso wie für den ‚gewöhnlichen' Leser, um „‚widersprüchliche Organisationen' und ‚Kontexteinflüsse' verstehend" aufgreifen zu können.[18]

---

[15] Marika Müller: Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg 1995, S. 133.
[16] Hans-Georg Gadamer: Vom Zirkel des Verstehens. Tübingen 1993[2] (ders.: Gesammelte Werke. Hermeneutik II, hier: Bd. 2), S. 61.
[17] Ebd., S. 63.
[18] M. Müller, S. 130f.

> Die Aufgabe ist, in konzentrischen Kreisen die Einheit des verstandenen Sinnes zu erweitern. Einstimmungen aller Einzelheiten zum Ganzen ist das jeweilige Kriterium für die Richtigkeit des Verstehens.[19]

Dem auf den ersten Blick wahrnehmbaren Zusammenwirken von episch arrangierten und verbalen Ironievorkommen wird Rechnung getragen, indem neben den ‚Prototypen der Ironie' nach Müller und der ‚Spielraumtheorie' (Allemann) auch das sog. Integrationsmodell Preukschats zum Einsatz gebracht wird. Gerade auch, weil Müller zu recht die Vernachlässigung des Kontexts in der pragmatischen Linguistik moniert, scheint es notwendig, die Analyse verbaler Ironievorkommen, im „Sinngedicht" innerhalb von Figurendialogen angesiedelt, mithilfe des literaturtheoretischen Zugangs an ihren jeweiligen historischen Kontext und/ oder Erzählkontext zurückzubinden.

3. Verortung des Phänomens der Ironie

3.0 Erste Abgrenzung zu ähnlich gearteten Phänomenen

An dieser Stelle sollen zunächst verschiedene Erscheinungen, die Ähnlichkeiten oder partielle Übereinstimmungen mit der Ironie aufweisen, umrissen und vom Gegenstand dieser Untersuchung – soweit dies erreichbar ist – getrennt werden, um eine größtmögliche Übersicht über den Objektbereich[20] der vorliegenden Arbeit zu erlangen. Dass Unterscheidungen zwischen Ironie, Lüge, Heuchelei, Sarkasmus, Zynismus, Komik, Witz, Scherz, Spott, Satire und Humor schwer fallen dürften, da sie „relativ feine Differenzierungen bzw. Spezifizierungen der Einstellungsstruktur des spöttischen Redners" darstellen[21], macht jede einfache Fallanalyse deutlich, die man mit Hilfe etwaiger Definitionen der Phänomene vorzunehmen versucht. Intuitionen, zusätzliches Hintergrundwissen und Wortschatz wirken in variablen Anteilen und von Person zu Person unterschiedlich. Lipps unterscheidet zwar dezidiert zum Beispiel Erscheinungen wie Witz und Humor mit allen ihren Unterkategorien wie etwa den harmlosen, ironischen, satirischen und bloß scherzenden Witz und verschiedene Stufen des Humors nebst allen diese enthaltenden Subkategorien. Für die vorliegende Untersuchung allerdings soll eine Beschränkung auf die wichtigsten semantischen Eigenschaften der genannten Phänomene eingegangen werden, insofern diesbezüglich etwaige Berührungspunkte zur Ironie auszumachen sind. Das Anliegen dieses Kapitels ist daher, das Analyseinstrumentarium im Verständnis der Zielsetzungen dieser Arbeit zu erläutern, so dass die Beschreibung der sprachlichen Erscheinungen, wie sie hier vorgenommen wird, soweit hinreicht, in der Werkuntersuchungsphase zu einträglichen Ergebnissen gelangen zu können. In diesem Sinne soll es hier nicht um einen historisch orientierten Überblick gehen, sondern um die Vielschichtigkeit der Phänomene in bedeutungstheoretischer Hinsicht.

---

[19] Gadamer, S. 56.

[20] Mit ‚Objekten' sind zunächst einmal die Phänomene im Umkreis der Ironie (und sie selbst) gemeint, wie sie in den ersten theoretischen Kapiteln dieser Arbeit genauer untersucht und dargestellt werden sollen. Im eigentlichen, d. h. werkanalytischen Teil werden diese Objekte dann ihrer Verwendung zugeführt und müssen in diesem Kontext dann dementsprechend Instrumente, Instrumentarien oder einfach Werkzeuge genannt werden, mit denen nun das Objekt ‚Text' zu analysieren ist.

[21] Preukschat, S. 345.

Der Versuch einer Eingrenzung des Objektbereichs ist angesichts des Ausmaßes dieses Gebiets zwingend erforderlich; Das vorliegende Kapitel kann also lediglich eine Fokussierung auf das zentrale Problemfeld leisten, so dass für den Gegenstand verbaler Ironie, wie er uns u. a. als fingierte Kommunikationssituation in literarischen Texten, erwartungsgemäß auch im „Sinngedicht", begegnet, eine grundlegend befriedigende Abgrenzung zu ähnlich gearteten sprachlichen Erscheinungen ermöglicht wird.

Methodisch liegt die Einteilung des nachfolgenden Kapitels in folgende Phänomenbereiche vor: Mit der Lüge hat, etymologisch betrachtet, die Ironie eine gemeinsame Bedeutungsquelle. Die Heuchelei wird als Spezialform der Lüge ihrer Betrachtung beigeordnet. Die zweite Gruppe stellt Sarkasmus und Zynismus als Äußerungen zusammen, denen „insofern keine kommunikative Handlung" zuzurechnen ist, „als der Sprecher hier weniger an einer Einsicht des Hörers als an einer eigenen (intrinsischen) Befriedigung […] interessiert scheint".[22] Im Gegensatz dazu werden die übrigen der o. g. Phänomene als solche betrachtet, die einen, zumindest auf den ersten Blick festzustellenden, konstruktiven Charakter aufweisen, „die als solche immer auch einen sozialen Zusammenhalt widerspiegeln" und eher „als Reintegrationsversuch denn als rein destruktiver Akt" verstanden werden könnten.[23] Inwieweit diese Vorsortierung ertragreich ist, wird sich zeigen.

Mit dem genannten Problemfeld befasst sich u. a. die linguistische Forschung, die die Bedeutung einiger dieser Begriffe analytisch aufzuschlüsseln bestrebt ist, aber auch in den Bereichen Literaturwissenschaft, (Sprach-)Philosophie und Psychologie gibt es dahingehende Klärungs- bzw. Definitionsansätze.[24] An dieser Stelle orientiert sich die Annäherung an angrenzende Spracherscheinungen zunächst jeweils daran, in welchem Forschungsbereich für die vorliegende Aufgabenstellung der Herauslösung der Ironie aus benachbarten Wirkungskreisen hinreichende Ergebnisse zu erwarten sind. Die anschließenden Kapitel beschäftigen sich mit der Ironie auf direktere Art und Weise, wobei die Auswahl der Untersuchungsperspektiven ein möglichst breites Spektrum abdecken soll, in dem die wichtigsten Sichtweisen zu erörtern sind, die für die Analyse des Werktextes von Bedeutung sein könnten.

Das vorliegende Kapitel ist also als bedeutungsorientierter Rahmen der Ironie in Gestalt einer vorläufigen Skizzierung aufzufassen, dessen Koordinaten am Ende dieses Abschnitts erneut zusammenfassend genannt, um im weiteren Untersuchungsverlauf dann historisch, literaturwissenschaftlich und linguistisch präzisiert zu werden.

---

[22] Preukschat, S. 374. (Klammerausdruck O. P.)

[23] Ebd.

[24] Tschižewskij verweist auf „grundlegende Schwierigkeiten", die etwa „bei den Definitionen der literaturwissenschaftlichen Begriffe eine besondere Rolle spielen". Die Frage, ob solche Definitionen überhaupt möglichen seien, stelle „allerdings nur ein Teilproblem des umfangreicheren Problems der Definition der Begriffe der Kulturwissenschaft überhaupt" dar. Diesbezügliche Schwierigkeiten sieht Tschižewskij v. a. darin, dass seiner Ansicht nach Kulturerzeugnisse wie etwa literarische Werke so verschiedenen Bedingungen, Anforderungen, Traditionen etc. unterworfen seien, dass hier „Skepsis in bezug auf eine Reihe der literaturtheoretischen Begriffe" angebracht sei. Dimitri Tschižewskij: Satire oder Groteske. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976, S. 271f.

3.0.1 Lüge und Heuchelei

Zunächst einmal sind die Besonderheiten der Lüge in Abgrenzung zur Ironie zu behandeln, da die Bedeutungen dieser beiden Begriffe, sprachhistorisch betrachtet, einst mutmaßlich eng beieinander lagen.[25] Der Fall assertiv realisierter Ironie weist in dieser Hinsicht eine Übereinstimmung mit der Lüge, die ihrerseits ausschließlich in diesem Modus erscheint, auf. Dementsprechend lässt sich festhalten, dass sich die beiden Phänomene voneinander fortbewegen in Fällen, in denen Ironie injunktiv oder expressiv erfolgt (ironische Versprechen, Fragen, Aufforderungen oder ironisches Danken, Grüßen, Gratulieren).[26] Der (assertiv realisierte) Sprechakt der Lüge zeichnet sich dadurch aus, dass zwischen der Sprecherbehauptung und dem Glauben des Sprechers an die Richtigkeit des Behaupteten eine Opposition besteht.

> Der Lügner konstruiert absichtlich einen Widerspruch zwischen der vollzogenen sprachlichen Handlung und seinem wirklichen Glauben, d. h. er täuscht eine seiner wirklichen entgegengesetzte Überzeugung vor […][27]

Im Gegensatz zur Ironie, der eine graduell variable Transparenz zueigen ist, zeichnet sich die Lüge durch eine vom jeweiligen Sprecher angestrebte maximale Undurchsichtigkeit aus.[28]

Ein vereinzelter Hinweis von Grice zur Ironie lautet wie folgt:

> To be ironical is, among other things, to pretend (as the etymology suggests), and while one wants the pretense to be recognized as such, to announce it as a pretense would spoil the effect.[29]

Mit der direkten Kundgabe des Sprechers, sich der Ironie zu bedienen, sei ihr eigentlicher Effekt zerstört. Es wäre sehr seltsam zu sagen, so Grice, „<u>to speak ironically, he is a splendid fellow</u>“[30]. Dieser Fall wäre ein Beispiel für das eine Ende der Skala, in dem die Ironie absolut transparent auftritt und sich damit selbst ad absurdum führt. Am anderen Ende wäre der Fall zu verorten, in dem die Äußerungsbedeutung so verdeckt dargeboten wird, dass sie für den Hörer gar nicht erkennbar ist. Diese extreme Stufe macht bezüglich der Ironie ebenfalls wenig Sinn. Auf dieser Stufe der Transparenz ist allerdings die Lüge zu situieren, bei der der Sprecher etwas sagt, von dem er eigentlich nicht überzeugt ist (vorgebliche Überzeugung), jedoch zugleich bestrebt ist, seine wahre Überzeugung zu verhehlen.[31]

---

[25] Das sich anschließende Kapitel 3.1 wird näher auf den etymologischen Aspekt des Untersuchungsgegenstandes eingehen.

[26] Edgar Lapp: Linguistik der Ironie. Tübingen 1992 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 369), S. 148.

[27] Lapp, S. 137.

[28] Ähnlich äußert sich bereits Eggs, der allerdings das ‚Gegenteil dessen, was gemeint ist' zugrunde legt, was in der Folgeliteratur als überholte Einstufung gilt. „Das ist auch das unterscheidende Merkmal von Ironie und Lüge: der Lügner darf nicht zu erkennen geben, daß er selbst seine Äußerung für falsch hält, der Ironiker hingegen muß dem anderen ‚irgendwie' mitteilen, daß er das Gegenteil dessen, was er sagt, meint.“ Ekkehard Eggs: Eine Form des uneigentlichen Sprechens: Die Ironie. In: Folia Linguistica 17 (1979), S. 417. Vgl. hierzu auch den Abschnitt über die klassischen Substitutionstheorien in Kapitel 3.1 und die Ansätze zu ihrer Fortentwicklung in Kapitel 3.3.

[29] Paul Grice: Further Notes on Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics (Vol. 9). Pragmatics. New York u. a. 1978, S. 125.

[30] Ebd. (Hervorh. ders.)

[31] „Der Lügner muss <u>mehr</u> tun als lediglich einen gewöhnlichen Akt der Behauptung vollziehen; er muss die Qualität eines echten Glaubens simulieren und er muss seine wahren Überzeugungen dissimulieren.“ Preukschat, S. 209. (Hervorh. O. P.)

Bei der Ironie dagegen scheint es eher um eine Art der Verstellung zu gehen, die weder in das eine noch in das andere Extrem tendiert[32]: Sie sollte lediglich in einem gewissen Maß verdeckt auftreten.[33] In gewissem Maß also deshalb, weil die Ironie natürlich nicht wie die Lüge so verdeckt gestaltet werden kann, dass sie von möglichst niemandem wahrgenommen wird, was ja eben der eigentliche Zweck der Lüge und nicht der Ironie ist, und weil sie ebenso wenig für den Hörer sofort klar und deutlich erkennbar sein soll.[34]
Dem zweistufigen Simulationsmodell Lapps folgend sei Ironie offen simulierte Lüge[35], der Akt des Ironisierens enthalte also den Akt des Lügens.[36] Da der Sprecher dem Hörer ja zu verstehen gebe, dass er ‚unaufrichtig' spreche, sei er auf höherer Ebene wiederum aufrichtig, heißt es bereits bei Eggs (1975), in dessen Anschluss Lapp sein Simulationsmodell entwirft.[37] Dies ist jedoch bei Betrachtung einschlägiger Fälle wenig plausibel. Im Fall des Wetterbeispiels, in dem der Sprecher mit seiner Bemerkung ‚What lovely wheather' angesichts strömenden Regens demnach die Simulation einer Lüge intendiert, würde dies keinen Sinn ergeben, da eine Lüge in dieser Situation keine Chance hätte, geglaubt zu werden.[38] Preukschat leitet aus den Unzulänglichkeiten der Lappschen Analyse zum einen ab, dass dennoch der (allerdings einstufige) Simulationscharakter der Ironie eine zutreffende Beschreibung darstellt[39], und zum anderen, dass hier v. a. die Unterscheidung von nicht-aufrichtig (Lüge) und nicht-ernsthaft (Ironie) vollzogenen Akten maßgeblich ist.[40] Die Nicht-Aufrichtigkeit der Lüge erfordere zweierlei: Erstens

[32] Im Sinne dieses ‚Schwebezustandes' heißt es bei Eggs: „[Der Ironiker] läßt sein Opfer ‚in der Luft hängen', ohne ihm dabei zu helfen, wieder ‚auf die Erde zu kommen'." Eggs, S. 422.
[33] Seinem eigentlichen Wissensinhalt hat der Ironiker „gewissermaßen eine Maske aufgesetzt, die den Sachverhalt bis zur Unkenntlichkeit entstellt […] Ironie ist hier die andersartige Aussage dessen, was man ‚weiß', bei innerpsychischem Freisein." Rudolf Jancke: Das Wesen der Ironie. Eine Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929, S. 21.
[34] Zum sog. ‚Schwebezustand' der Ironie Weiteres in Kapitel 3.2.2, in dem es um Erklärungsansätze zur literarischen Ironie geht. Zum Grad der Transparenz der Ironie im Vergleich mit dem der Lüge heißt es bei Lapp: „Zuviel Hintergrundinformation schadet der Lüge, zuwenig Hintergrundinformation schadet der Ironie." Lapp, S. 141.
[35] Festzustellen sei, „daß sich die Ironie – im Gegensatz zur Lüge, die eine Simulation der Aufrichtigkeit ist – als Simulation der Unaufrichtigkeit charakterisieren läßt." Lapp, S. 153. Die Bezeichnung ‚zweistufiges Simulationsmodell' resultiert daraus, die Ironie als offene Simulation einer verdeckten Simulation zu betrachten. Vgl. auch Preukschat, S. 259.
[36] Entgegen Searle ist Falkenberg der Auffassung, die Lüge dürfe nicht als defektive Behauptung, sondern müsse als eigenständiger Akt angesehen werden. Diese Auffassung bildet neben Eggs den Ausgangspunkt für Lapps Überlegungen. Vgl. Gabriel Falkenberg: Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung. Tübingen 1982, S. 99ff.
[37] Der Ironiker tue so, „als ob er sich an die Metakonvention der Aufrichtigkeit hält und zeigt dem Hörer doch zugleich, daß er diese Metakonvention durchbricht." Eggs, S. 420.
[38] Preukschat, S. 260f.
[39] „Simulative Akte seien solche, „die spielerisch, d. h. nicht-ernsthaft vollzogen werden und dennoch der Vermittlung einer ernsthaften Botschaft dienen […] Das ‚Setzen eines Nicht-Wirklichen mit ernsthafter Absicht' beschreibt den Handlungskern simulativer Akte." Preukschat, S. 228. Das ‚Spielerische' des Aktes wird in der Literatur entweder als ‚Simulation' oder auch als ‚Anspielung' bezeichnet. Den „simulativen Charakter" der Ironie hebt zudem Jancke hervor. Jancke, S. 23.
[40] Preukschat, S. 260. In diesem Sinne wiederum Jancke: Der Lügner „kann sich, so gebunden an die Situation, nicht an seinem ‚Tun, als ob' erfreuen. Dies ‚Tun, als ob' ist ihm eine bitter ernste Sache; er ist froh, wenn er sie hinter sich hat. Anders der Ironiker: er lügt, wenn er es nicht nötig hat, […] seine Lüge ist in Wirklichkeit keine Lüge […]" Jancke, S. 23. Preukschat hebt hervor, dass „das Moment der Simulation, d. h. die mehr oder minder offen signalisierte Nicht-Ernsthaftigkeit des Aktvollzugs" für die Ironie „trotz ernsthafter Intention in Hinblick auf einen intendierten Effekt beim Hörer" zentral sei. Preukschat, S. 264.

werde ein unechter Glauben zum Ausdruck gebracht, zweitens müsse zugleich die Qualität der Echtheit simuliert werden[41],

> dagegen bringt jemand, der eine Behauptung im eigentlichen (wahrhaften) Sinne aufstellt, einen echten Glauben zum Ausdruck und muss daher nichts zusätzlich tun.[42]

Für die Ironie als simulativen Sprechakt konstatiert Preukschat:

> Der Sprecher gibt vor, etwas ernsthaft zu tun, lässt aber gleichzeitig durchblicken, dass er es doch nicht ernst meint […] Der Sprecher gibt vor, etwas ernsthaft zu tun, geht aber davon aus, dass das Gesagte nicht ernst genommen wird und verzichtet darauf, hiergegen doch die Ernsthaftigkeit seines Tuns zu betonen.[43]

Im Gegensatz zur Lüge, die eine innere Konsistenz von Sprecheraussage und Sprecherüberzeugung vorgibt, liefere der Ironiker mehr oder weniger offensichtlich „widersprüchliches Material (evt. in Verbindung mit dem situativen Kontext), aus dem der Hörer dann den Widerspruch erkennt“[44].

Die bis hier verhandelte Abgrenzung der Ironie zur Lüge als eines der benachbarten Phänomene sollte zweckdienlich sein, erste Koordinaten zur Lokalisierung des Untersuchungsobjekts anzugeben.

Ebenso wie die Lüge kann die Heuchelei als Täuschungsabsicht betrachtet werden, nur wird hier nicht eine Überzeugung vorgetäuscht, die der Sprecher eigentlich nicht hat, sondern liegt eine „intendierte Opposition zwischen dem bekundeten und dem wirklich empfundenen Gefühl“ vor.[45] Die Heuchelei kann man wie die Lüge als unaufrichtige Äußerung auffassen[46], wobei die Abgrenzung zur Ironie wiederum darin besteht, dass letztere wegen ihrer mehr oder minder vorliegenden Transparenz nicht als unaufrichtig, sondern als nicht-ernsthaft (= erkennbar zum Schein[47]) anzusehen ist (s. o.).[48]

3.0.2 Sarkasmus und Zynismus

Der Sarkasmus ist eine Erscheinung, deren Abgrenzung von der Ironie sich im Übergangsbereich nicht einfach gestaltet. Er realisiert sich, indem

> people utter what is blatantly false in order to convey a negative and truthful comment on some topic […].[49]

---

[41] Vgl. hierzu auch Falkenberg (1982), S. 131.
[42] Preukschat, S. 210.
[43] Ebd., S. 211f.
[44] Ebd., S. 212. Wir bewegen uns bei diesem Vergleich, wohlgemerkt, weiterhin auf dem Feld der assertiven Ironie (s. o.).
[45] Lapp, S. 138. (Hervorh. A. S.)
[46] Auch Falkenbergs Analyse, die sich diesbezüglich an Austins Sprechakttheorie orientiert, stimmt damit überein. Gabriel Falkenberg: Unaufrichtigkeit und Unredlichkeit. Vortrag vor der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für angewandte Linguistik, Gesamthochschule Duisburg, 29. September 1983. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes, 31. Jg. (1984), S. 16.
[47] Preukschat, S. 298.
[48] Falkenberg verweist darauf, dass etwa die Abgrenzung der Heuchelei von der Lüge nicht diskret, sondern kontinuierlich sei. „Es ist jedoch auch möglich, Gefühle zum Ausdruck zu bringen mittels Behauptungen, etwa wenn jemand sagt: ‚Ich fühle mich heute hundeelend’. Solche Behauptungen wären, wenn gelogen, auch geheuchelt, und umgekehrt.“ Falkenberg (1984), S. 17. Mit der hier aufgezeigten Diskontinuität ist vermutlich zwischen einigen in diesem Kapitel besprochenen Phänomenen zu rechnen. Bezogen auf die Grenzen der Ironie dürfte sie ebenfalls vorliegen und sollte in nicht eindeutigen konkreten Vorkommen berücksichtigt werden, indem man die Einordnung in Übergangsbereiche in Betracht zieht. Als allgemeine Orientierung allerdings sollten die in diesem Abschnitt aufgezeigten Abgrenzungen für die Zielsetzungen dieser Arbeit hinreichend sein.
[49] Roger J. Kreuz / Sam Glucksberg: How to be sarcastic: The Echoic Reminder Theory of Verbal Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 118 (1989), S. 374.

Hier tritt das spezifische Merkmal „intention to hurt"[50] hervor, das der Ironie in dieser Weise nicht zukommt.

Jancke bezeichnet den Sarkasmus als „Abart der Ironie", die sich daraus ergebe, dass einem „Dogmatiker", weitgehend sogar „jedem Menschen mit genügend enger Subjektsphäre", Dinge entgegenträten,

> die seinen Intentionen hinderlich sind, die er aber nicht hinwegräumen kann, wegen ihrer allzugroßen Größe, die er aber andererseits hinwegräumen müßte, um seine Intentionen zu realisieren, so wird er auf sie seinen ganzen Haß richten, dem er irgendwie Luft machen wird.[51]

Dieser Hass sei der fruchtbare Boden für den Sarkasmus, für den allerdings immer Bedingung sei, „daß eine positive Gesinnungsregung gegen den Urheber der Unwerte für den Sarkasten noch vorhanden ist" – so etwa im Verhältnis von Vater und Sohn, oder des „Schriftstellers in der Liebe zu der Zeit als seiner Zeit": Hier sei die Liebe ‚enttäuscht'.[52]

> Das ist ja gerade dem Sarkasmus wesentlich, daß er die Bitterkeit in sich trägt, einer großen Enttäuschung, einem unwiederbringlichen ‚Zu spät' entsprungen. Der Sarkast arbeitet hoffnungslos daran, den Unwert durch Komischmachen zu vernichten, um das ihm Wertvolle wieder herzurichten.[53]

Der zentrale Unterschied von Sarkasmus und Ironie bestehe darin, dass bei ersterem „eine Gebundenheit an das Personenobjekt" vorliege, während als wesentliche Bedingung der Ironie ein „innerliches Freisein", die Beherrschung der Situation anzusehen sei.[54] Außerdem kann man, wie gesagt, als ein zentrales Moment des Sarkasmus seine Intention zu verletzen bezeichnen (s. o.).

Die hier von Jancke getroffene Beschreibung des Sarkasmus wird auch in der späteren Werkanalyse des „Sinngedichts" heranzuziehen sein. Vergleicht man Jüngers Ausführungen zur Ironie mit Janckes Umriss des Sarkasmus, fallen Parallelen ins Auge, die beiden Phänomenen in einem bestimmten Bereich nahezu Identität bescheinigen: Für Jünger ist bereits die Ironie Schwäche desjenigen, der mit dem Griff zur Ironie bestätigt, dass eigentlich er der nunmehr Unterlegene ist:

> Die Notwendigkeit, sich ironisch zu äußern, zeigt sich erst dort, wo eine offenbare, unverhüllte und sofort zu erweisende Überlegenheit nicht mehr besteht. Denn wo immer dieses der Fall ist, dort bedarf es der Ironie nicht […] In einer intakten Wirklichkeit ist die Ironie nicht am Platze.[55]

Was Jancke bereits mit Sarkasmus bezeichnet, wenn er auf die Unterlegenheit, das „Zu spät" (s. o.) der Situation des Sarkasten verweist, nennt Jünger beinahe analog „Kampfmittel des Besiegten", bezeichnet dies allerdings nicht als Sarkasmus, sondern

---

[50] Ebd.

[51] Jancke, S. 29.

[52] „Der Sarkasmus ist eine seiner Tendenz nach satirische, besonders ätzende und giftige Ironie, die bis zu tragischer Spannung ansteigt, eine Ironie, die ihren gesellschaftlichen Folgen nach besonders gefährliche Erscheinungen entlarvt." Jurij Borew: Über das Komische. Berlin 1960, S. 243. Im Anschluss an diese Definition gibt Borew dann auch Swifts Jonathan Swifts Essay „A Modest Proposal" wieder, in dem sich eben diese Verbundenheit des Schriftstellers mit der Gesellschaft, deren moralische Rettung jedoch verloren scheint, widerspiegelt. Es wird unten in Kapitel 4.4.2.1 dargestellt.

[53] Jancke, S. 31. Preukschat verweist darauf, und damit zeigt sich einmal mehr die Unbestimmtheit und Vagheit jedweder klarer Abgrenzungen und Definitionen im vorliegenden Bereich, dass der „von Jancke beschriebene Sarkasmus" auch anders eingeordnet werden könne: „Die spezifische Bitterkeit des Sarkasten ließe sich nicht nur mit der Vergeblichkeit seines Bemühens in Verbindung bringen, man könnte daraus auch eine Intensivierung oder eine größere Gleichgültigkeit im Bemühen ableiten. Der Sarkast würde in beiden Fällen Ohnmachtsgefühlen aus dem Weg gehen und sich dem Höhnenden nähern." Preukschat, S. 345. Dies soll hier jedoch nur die Schwierigkeiten exakter Bestimmungen aufzeigen – wir bleiben bei der Analyse Janckes.

[54] Jancke, S. 20.

[55] Friedrich Georg Jünger: Über das Komische. Berlin 1936, S. 67.

(noch) als Ironie[56]. Es lässt sich hier exemplarisch ersehen, wie die flexibel scheinenden Grenzlinien zwischen den Phänomenen einmal eine breite, einmal eine schmalere Schnittmenge erzeugen. Solcherlei begrifflichen Vagheiten soll im werkanalytischen Teil begegnet werden, indem die jeweils konkrete Äußerung im Rahmen ihres Kontextes analysiert und dabei exakt auf erklärungsrelevante theoretische Konzepte bezogen wird.

Jancke, der also, im Gegensatz zu Jünger, dem Wirken des Ironikers eine größere Souveränität, „das innerseelische Freisein", die „Situationsbeherrschung", zumindest im kontrastiven Vergleich mit dem Agieren des Lügners, bescheinigt, sieht denn auch den Zynismus relativ weit entfernt von der Ironie, nämlich als eine maximale Zuspitzung des Sarkasmus:

> Wird die Wut im Sarkasten zum primären Moment, so verwandelt sich seine Bitterkeit in Bissigkeit […] Der Sarkasmus, so extrem übersteigert, ist in Zynismus übergegangen.[57]

Je mehr die Hoffnung des Sarkasten schwinde, „einen indirekten Einfluß auf das Personenobjekt ausüben" zu können, „um so mehr geht der bittere Sarkasmus in den beißenden und schließlich in den Zynismus über"[58]. Zwischen Sarkast und Zyniker besteht demzufolge ein gradueller Unterschied hinsichtlich ihrer jeweiligen Einflussmöglichkeiten auf das Personenobjekt, gemeinsam ist beiden dagegen die Gebundenheit an dasselbe. Außerdem liegt im Fall des Zynikers eine Übersteigerung der emotionalen Anteilnahme vor, die beim Sarkasten weniger ausgeprägt auftritt (d. i. ‚Wut' vs. ‚Hoffnungslosigkeit'). Die antike Philosophenschule der Kyniker (gr. ‚kyon', dt. Hund), wegen ihrer „Derbheit und Schamlosigkeit […] in ihren Reden an die Mitbürger" bekannt, deren Lebensart sie auf diese Weise diffamierten, erachteten in ihrer „Bissigkeit" kein äußeres Gut für Wert, ohne dabei jedoch unbedingt eine Änderung der Verhältnisse im Sinne gehabt zu haben.[59] Der Schriftsteller Albert Drach, der in einem Interview den Zynismus, und damit in ähnlicher Richtung wie Jancke, als „Anwendungsfall der Ironie" bezeichnet, räumt ihm allerdings das Potenzial zur Abänderung misslicher Zustände ein und widerspricht so zunächst der hier getroffenen Separation beider Erscheinungen. Im Anschluss rückt er jedoch zurecht:

> Man muß sich ständig bemühen, auch wenn man weiß, daß man nur im Kleinen etwas ausrichten kann. Wohl aber ist es so, daß es im Großen bei einer Mondanbellung [Anspielung auf den ‚kyon', A. S.] bleibt, denn ebenso wenig wie ein Hund den Mond erreichen kann, können wir jemals erreichen, daß die Verhältnisse sich zum Bessern dauernd ändern."[60]

Aus dieser Selbstkorrektur ergibt sich, dass Drach „im Kleinen" Ironie meint, denn der Ironiker verfolgt (erreichbare) Zwecke[61], dazu mehr im Laufe der weiteren Theoriedarstellung. Im „Großen"[62] geht es dann um Sarkasmus, wenn – mit Jancke

---

[56] Ebd., S. 68.
[57] Jancke, S. 31.
[58] Ebd., S. 33.
[59] Vgl. Hans Joachim Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt a. M. 1998, S. 188f.
[60] Albert Drach: Hoffnung und Skepsis. Aus einem Interview. In: Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie. München; Wien 1988 (Bogen 23), S. 13f.
[61] Im Anschluss an Jancke meint Preukschat, dass „Ironie korrigiert, d. h. nicht nur mit Defiziten konfrontiert, sondern diese z. T. auch beseitigt: Auf der Metaebene der sozialen Interaktion, im Hinblick auf wechselseitiges Verstehen, veranlasst der Ironiker den Ironisierten im Sinne eines internen Effekts nicht nur zur Selbstkritik, sondern auch schon zu einer Selbstkorrektur." Preukschat, S. 337.
[62] Die Zuschreibungen „im Kleinen" für Ironie und „im Großen" für Zynismus sind zusätzlich verwirrend, weil hier eigentlich, Drachs erster Äußerung entsprechend, der Zynismus als „Anwendungsfall" ja der Ironie untergeordnet werden müsste. Bezogen auf die Einflussmöglichkeiten macht es allerdings Sinn, die Wirksamkeit beider sprachlicher Mittel auf diese Weise zu kontrastieren.

gesprochen – kaum Hoffnung hinsichtlich des Ansinnens, die Unwerte des Personenobjekts[63] durch Komischmachen vernichten zu können, besteht, und um Zynismus, wenn jegliche Hoffnung dahingehend als absolut erloschen angesehen wird und auf der Seite des Subjekts zugleich eine übersteigerte negative Emotionalität vorliegt.

3.0.3 Das Komische

Das Komische wird zumeist als Überkategorie verschiedenster Phänomene angesehen. Auf literaturtheoretischem Gebiet wird es naturgemäß der Komödie zugeordnet, wobei eine Anwendung zunächst im Alltag und auf andere Gattungen ebenfalls in Betracht gezogen wird.[64] Die Untersuchung Janckes etwa geht davon aus, per se „der Ironie eine komische Wirkung" zuzusprechen[65]. Das „Über-der-Situation-stehen" des Ironikers, dieses

> innerseelische Freisein bewirkt […] das Bewahren der reinlichen Scheidung von Maskerade und Echtheit, von Mechanismus und Leben, von Schein und Wirklichkeit.[66]

Zum einen verweist dies auf komische Elemente des „Sinngedichts" überhaupt – hier ist zu erinnern an die Einschätzung Preisendanz', nach der im „Sinngedicht" „das Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein" etc. „als Spielraum menschlicher Schicksale" zu betrachten sei (Vgl. FN. 4). Am Ende des ironietheoretischen Teils soll diese Verbindungslinie noch einmal angesprochen werden. Zum anderen kann dies im engeren Rahmen als zusätzlicher Hinweis auf die im Werk waltende Ironie gewertet werden – Anzeichen einer aus Gegensätzlichkeiten und Widersprüchen gespeisten Ironie, deren scheinbare Unvereinbarkeiten (vom jeweiligen Erzähler) ironisierend und mehr oder minder offen nebeneinander gestellt werden.[67] Im Zusammenhang mit dem Konzept des sog. ‚ironischen Spannungsfeldes' nach Beda Allemann, das im nachfolgenden Kapitel zur Erhellung der literarischen Komponente der Ironie beitragen soll, wird der hier von Preisendanz so bezeichnete ‚Spielraum' u. U. in einem speziellen Licht erscheinen.

---

[63] Hier müssten ebenfalls ganze Personengruppen resp. Gesellschaften einsetzbar sein, wenn man die Ausführungen Janckes richtig interpretiert.

[64] Mit den Gattungen der satirischen und der ironischen Komödie „stehen wir auf dramatischem Boden, ohne dass doch die epische Gestaltung ausgeschlossen wäre". Theodor Lipps: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Leipzig ^{2}1922, S. 254.

[65] Jancke, S. 24.

[66] Ebd.

[67] In einem anderen Aufsatz von Preisendanz bestätigt er dieses, indem er dort die strikte Trennung von Humor und Ironie fordert: „Als Ebene der Kommunikation sollte man den Humor nicht mit der Ironie verwechseln oder zusammenfallen lassen. Es geht dem Humor nicht darum, das Ausgedrückte und Dargestellte in irgendeinem Sinne seines Scheinhaften zu überführen." (Hervorh. A. S.) Dies ist allerdings das Anliegen einer Widersprüche darstellenden Ironie, indem diese das Publikum zu einer Auseinandersetzung mit den fraglichen Gegenständen auffordert. Wenn Preisendanz nun bezüglich des „Sinngedichts" vom „Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein" (s. o.) spricht, drängt sich die Behandlung der ironischen Elemente des Novellenzyklus geradezu auf – und zwar mindestens an denjenigen Stellen, an denen sich die Unvereinbarkeiten in konkreter sprachlicher Umsetzung äußern: Mitunter sei Kellers Sprache „ganz und gar gesättigt […] von Ironie", die etwa in Gestalt „enthüllende[r] und überführende[r] Ausdrücke und Wendungen" auftritt. Wolfgang Preisendanz: Gottfried Keller. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. v. B. von Wiese. Berlin ^{2}1979, S. 512. Dass sich ferner zusätzlich der Modus struktureller Ironie im „Sinngedicht" nachweisen lässt, also jenseits der von Preisendanz so bezeichneten „Ebene der Kommunikation" (die Linguistik würde hier den Begriff der ‚verbalen Ironie' ansetzen, vgl. Kapitel 3.3), soll die vorliegende Untersuchung weiterhin hervorbringen.

Auch Stempel betrachtet die „Ironie als eine besondere Form des Komischen“[68], und entsprechend Jüngers Einordnung erweist sich das Komische ebenfalls als zusammenfassende Kategorie verschiedenartiger Phänomene:

> Der Begriff des Komischen ist weiter als der Begriff des Humoristischen, Ironischen, Witzigen. Humor, Ironie, Witz und was sonst auf diesem Gebiet durch Abgrenzung bestimmt worden ist, fallen insgesamt unter das Komische […][69]

Im Folgenden soll die Ebene der Situations- und Handlungskomik in den Blick genommen werden, da sich hier die Elementarformen jeglichen Vorkommens von Komik überhaupt auffinden lassen.[70]

Das Komische ist für Jünger immer ein Regelbruch, der sich der Dimension des Schönen widersetze, als Provokation[71]. Dieses „Verhältnis von Regel [das Ästhetische, A. S.] und Regelwidrigkeit [das Abweichende, Hässliche, A. S.]“[72], das Jünger als „Konflikt“ begreift[73], manifestiere sich im Streit zweier nicht-ebenbürtiger Parteien.[74] Die sog. Provokation der schwächeren Partei müsse „unangemessen sein“, d. h. einen ‚Widerspruch’ enthalten, „der den Streit zu einem nicht ernsthaften macht und sofort erkennen läßt, daß er als nicht ernsthaft aufzufassen ist, selbst wenn er subjektiv ernsthaft hervorgebracht“ werde.[75] Es fällt auf, dass das Merkmal nicht-ernsthaft, das Preukschat als wichtige Eigenschaft der Ironie exponiert, an dieser Stelle verwendet wird. Das Unangemessene der Provokation durch die schwächere Partei zeigt demnach in seiner Auftretensweise die Nicht-Ernsthaftigkeit an. Darauf ist gleich zurückzukommen.

---

[68] Wolf-Dieter Stempel: Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976, S. 212. Bereits Freud nimmt diese Einordnung vor und rechnet sie „zu den Unterarten der Komik“. Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a. M. 1940, S. 141.

[69] Jünger, S. 7. Freud seinerseits nennt folgende „Mittel, die zum Komischmachen dienen […]: die Versetzung in komische Situationen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie u. a.“. Freud, S. 154. Auch hier wird die zusammenfassende Sonderstellung des Komischen deutlich.

[70] „Denn die Struktur des Sprachkomischen ist eine Struktur des sprachlichen Handelns, dessen komisches Mißlingen elementar erst beschreibbar wird auf der Ebene des Handelns selbst. Der Ort des Komischen ist die Welt des Handelns und damit die Welt des im Handeln manifestierten Sinns.“ Stierle, S. 238. Freud wähle die „Komik der Bewegungen“ zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen über das Komische, weil „wir uns erinnern, daß die primitivste Bühnendarstellung, die der Pantomime, sich dieses Mittels bedient, um uns lachen zu machen“. Freud, S. 154.

[71] Hiermit ist das notwendige ‚Streit-Anfangen’ der unterlegenen Partei gemeint, welches ebenfalls konstitutiv für das Komische sei. Jünger, S. 13.

[72] Vgl. Jünger, S. 8. Dabei schränkt Jünger ein, dass nicht alles Hässliche notwendigerweise auch komisch sein müsse. „Das Häßliche und das Komische sind nicht identisch, sondern ihrem Begriffe nach verschieden. Es gibt zwar nichts Komisches, bei dem nicht das Häßliche im Spiele ist, das Häßliche ist aber nur komisch, wenn es die Bedingungen des komischen Konfliktes […] erfüllt.“ Ebd. Eine weitere philosophisch-ästhetische Betrachtungsweise des Komischen findet sich bei Fischer, der es mit dem Erhabenen kontrastiert und in ihm (dem Komischen) eine „höhere Stufe der ästhetischen Betrachtung“ sieht: „Die menschliche Entwicklung schreitet fort, ein neues Weltalter erhebt sich mit neuen Idealen, […] und nachdem der Kampf ausgerungen ist, nachdem die erhabenen Vorstellungen eines Weltalters ausgelebt und in dem Bewußtsein der Menschen gefallen sind, kommt das frei gewordene Selbstgefühl, um die Vernichtung heiter zu enden.“ Kuno Fischer: Über den Witz. Heidelberg ^{2}1889, S. 36f.

[73] Parallel dazu Lipps: „Wenn ich hier von einem Konflikt spreche, so meine ich […] denjenigen zwischen dem Nichtigen, der Thorheit, […] und dem Erhabenen, der Vernunft, dem Seinsollen andererseits.“ Lipps, S. 255.

[74] Darin sieht der Jünger auch die Übereinstimmung und zugleich den Unterschied zur Tragödie, deren zentrales Element ebenfalls der Konflikt sei, allerdings der zwischen ebenbürtigen Parteien. Jünger, S. 11.

[75] Ebd., S. 15. Das Modell der widerstreitenden Parteien wird hierbei ebenfalls auf Situationen übertragen, in denen dieses Verhältnis nicht auf den ersten Blick erkennbar ist: So liege etwa der Widerspruch in der Situation eines Mannes, der in der Eile beim Anziehen einen Hemdknopf verliert und diesen trotz eifrigen Suchens nicht findet, in der Opposition der Lage des Eiligen und des Suchenden, woraus sich die Komik der Situation ergebe. Jünger nennt an dieser Stelle verschiedene Beispiele dieser Art. Ebd., S. 16.

Mit dem Begriff der Replik versucht Jünger nun zu erklären, warum manche seiner Beispielfälle als komisch angesehen werden müssen, andere wiederum nicht. Erfolgt auf die Provokation der schwächeren Partei eine angemessene Entgegnung, also die sog. Replik, werde der eigentliche Effekt des Komischen erst hergestellt:

> Die Form, in der die Replik vorgebracht wird, ist eine mannigfaltige. Sie liegt schon in der bloßen Wahrnehmung der unangemessenen Provokation; sie kann darüber hinaus witzig, ironisch, paradox und humoristisch sein und jene Kraft und Feinheit erreichen, die den komischen Konflikt so ergötzlich macht.[76]

Es fällt zunächst das bereits mehrfach erwähnte übergeordnete Verhältnis zwischen dem Komischen und einigen seiner Subkategorien auf, welche hier als Eigenschaft der Replik erscheinen. Zudem wird nun als wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des Komischen die Angemessenheit der Replik genannt, mehr noch: als Bedingung dafür, dass der komische Effekt seine volle Wirkkraft zu entfalten vermag.

In Bezug auf die vorgelagerte Provokation wurde bereits oben gesagt, dass ihre Auftretensweise dagegen unangemessen erfolgt. Außerdem spricht Jünger von wahrnehmbarer Nicht-Ernsthaftigkeit als Merkmal der unangemessenen Provokation.

Es wäre nun falsch zu folgern, der Replik in ihrer Angemessenheit müsse nun die Ernsthaftigkeit zukommen. Das Gegenteil ist m. E. der Fall, denn die Angemessenheit der Replik besteht darin, die ‚Sprache' der Provokation beizubehalten – und diese ist eben nicht-ernsthaft. Erst auf diese Weise kann die Komik ihre Wirkung vollständig entfalten, indem nämlich die abschließende Replik, beispielsweise eben auch in Form der Ironie, dann gleichfalls als nicht-ernsthafte Äußerung[77], und damit angemessen auf die vorausgegangene Provokation reagiert.

Mit dieser schematischen Kombination aus dem Modell Jüngers und Preukschats Ironieansatz sollte ein erster Einblick in das Verhältnis von Komik und Ironie ermöglicht worden sein.[78] An einem abschließenden Beispiel, angelehnt an eines bei Jünger[79], soll es noch einmal nachvollzogen werden:[80]

Die Mannschaft eines Holzkahns (unterlegene Partei) greift auf dem Meer ein stählernes Schlachtschiff (überlegene Partei) an: Dies ist als unangemessene Provokation einerseits

---

[76] Ebd., S. 19.

[77] Vor Preukschats überzeugender Analyse der Ironie als nicht-ernsthafte Äußerung gab es zuweilen auch die gegenteilige Auffassung, vgl. hierzu etwa Stempel (1976) oder Falkenberg (1982, Abschnitt 30-31).

[78] Vgl. Henri Bergson (1921): Das Lachen. Meisenheim 1948, S. 57. Es sei betont, dass es sich hier nur um einen Ausschnitt des Feldes der Komik handelt. Weitere Aspekte des Komischen, wie etwa die von Bergson herausgearbeitete „Mechanisierung des Lebens" als „eine der Hauptquellen des Komischen", werden hier nicht verfolgt, um so weit wie möglich die Beschränkung auf die Berührungspunkte mit der Ironie zu leisten. Eine einzelne Anwendung soll unten noch gezeigt werden (s. u., FN. 91).

[79] Jünger, S. 14.

[80] Das Beispiel besticht v. a. durch seine Anschaulichkeit. Wie bereits erwähnt ist die Unterteilung in Parteien nicht immer so problemlos vorzunehmen, wie es dieses Beispiel suggerieren könnte. So seien am vielfältigsten „die komischen Möglichkeiten, die der Fremdbestimmtheit des Subjekts selbst entspringen, als dem zentralen und zugleich komplexesten Handlungsmoment […]". Stierle, S. 240. In diesem Sinn gibt es, allein bezogen auf die psychischen Dispositionen des Subjekts, genügend Spielraum für Antagonismen und Oppositionen: „Hier ist das Urphänomen des Komischen: es ist diese Ungleichheit zwischen uns und dem Gegenstande, den wir vorstellen, dieser Contrast, woraus das Selbstgefühl seine Erhebung und Erheiterung schöpft, und worin sich die komische Vorstellungsweise ergeht." Fischer, S. 39. Die Anschaulichkeit kongruiert zudem mit Freuds Analyse der Komik als ‚erspartem Vorstellungsaufwand', in der ebenfalls das Situations- und Handlungskomische in seinem Verhältnis zu innerpsychischen Prozessen eine wichtige Rolle spielt.

und als nicht-ernsthaft („das können die doch nicht ernst meinen…“) andererseits aufzufassen. Die Situation ist als komisch einzustufen.[81]

Mögliche Replik a) Die Besatzung des Schlachtschiffes versenkt per Kanonenschuss den Holzkahn und dessen Besatzung wird getötet: Diese Entgegnung ist nicht angemessen, d. h. übertrieben. Die überlegene Partei weicht von der ‚Sprache' der Provokation, die in ihrer Unangemessenheit komisch erschien, ab. Damit ist die Komik zerstört.[82]

Mögliche Replik b) Die Besatzung des Schlachtschiffs lässt den Kahn herankommen und bringt ihn zum kentern, indem sie die Küchenabfälle einer Woche über das Holzboot ausschüttet: Diese Entgegnung kann als angemessen betrachtet werden. Die überlegene Partei behält die ‚Sprache' der unangemessen-komischen Provokation bei. Damit bleibt die Komik erhalten.

Weiterhin kann als mögliche Replik (c) auf die Situation ‚Angriff des Holzkahns auf das Schlachtschiff' bereits die Wahrnehmung durch den Betrachter/ Beobachter/ Zuschauer/ Leser gelten (s. o.).[83]

Eine denkbare Replik (d), und das ist die für das Verhältnis von Komik und Ironie interessanteste, wäre im vorliegenden Beispiel etwa auch ein ironischer Zuruf eines der Matrosen des Schlachtschiffes, gerichtet an die Besatzung des Holzkahnes nach erfolgter Provokation.[84]

Man könne

> als Regel den Satz aufstellen, daß der Unterliegende im komischen Konflikt außer dem Schaden, den er nimmt, auch den Spott noch zu tragen hat.[85]

Der sich ergebende Spott erhellt hier zusätzlich das Verhältnis von Komik und Ironie (im Fall d, wenn die Replik im Modus des Ironischen erfolgt), wie unten und weiterhin im Kapitel zu den klassischen Auffassungen der Ironie zu vertiefen sein wird. Zudem sei an dieser Stelle festgehalten, dass es sich bei der Frage nach ‚Unter-' bzw. ‚Überlegenheit' um eine handeln dürfte, die im Betrachtungsfeld Komik, Ironie und weiterer verwandter Phänomene u. U. ein genaueres Hinsehen erfordert.

---

[81] „Objektive Voraussetzung für Komik ist, daß das Scheitern einer Handlung sinnfällig wird als Fremdbestimmtheit des Handelns.“ Stierle, S. 238. Die Fremdbestimmtheit in diesem erweiterten Beispiel Jüngers könnte als „objektive Unverfügbarkeit des Materials oder der Umstände der Handlung“ (Ebd., S. 240) begriffen werden, indem die Kahnbesatzung eben nicht über dem Schlachtschiff ebenbürtige Waffen verfügt.

[82] Für Stierle ist dies ebenfalls ein Unterscheidungskriterium zwischen dem Tragischen und dem Komischen: „Im Komischen manifestieren sich Irritationen, Gefährdungen der Handlungswelt, und zwar, anders als im Tragischen, als widerrufliche, tilgbare, die sich zur Anschauung bringen lassen, ohne daß sie von ihren Folgen gleichsam verschlungen werden.“ Ebd., S. 238. Eine Tötung der angreifenden Provokateure durch die Schlachtschiffbesatzung wäre nun allerdings unwiderruflich. Auch bei Freud heißt es: „Sowie die zwecklose Bewegung Schaden stiftet, die Dummheit zu Unheil führt, die Enttäuschung Schmerz bereitet, ist es mit der Möglichkeit eines komischen Effekts zu Ende […]“. Freud, S. 186.

[83] Wahrscheinlich rührt die Redeweise ‚es liegt eine gewisse Ironie in der Situation' daher, dass der sie wahrnehmende Betrachter als ein eben solcher die Komik erst möglich macht und zugleich die Möglichkeit der Übersetzung der Replik in eine ironische Äußerung erfährt. Ob eine solche ironische Äußerung dann tatsächlich erfolgt oder nicht, ist für die Komik der Situation im Weiteren nicht mehr konstitutiv, da ja das alleinige Betrachten der Situation als Replik nach Jünger als ausreichend gilt.

[84] „Es liegt nahe, daß ein so entschiedenes Übergewicht, wie es die siegreiche Partei im Konflikte besitzt, fest gegründet sein muß und daß eine Macht, die ihren Widersacher nicht nur zurückweist, sondern ihn auch komische Figur werden läßt, eine starke Stellung hat.“ Jünger, S. 19.

[85] Ebd., S. 13.

3.0.4 Der Witz

Von den mit der Ironie verwandten und z. T. gleichfalls dem Komischen untergeordneten sprachlichen Erscheinungen soll im Folgenden der Witz in seinem Verhältnis zur Ironie betrachtet werden.[86] „Soviel Formen das Komische annehmen“ könne, „soviel entsprechende Formen wird auch der Witz haben“, heißt es bei Bergson[87]. Der Witz[88], „Komik der Sprache“, riefe, „obgleich an eine Form der Sprache gebunden, immer das mehr oder minder deutliche Bild einer komischen Szene hervor“.[89]

> Das führt wieder darauf, daß die Komik der Sprache Punkt für Punkt der Komik der Handlungen und Situationen entspricht und daß sie, wenn man es so ausdrücken kann, lediglich deren Projektion auf die Ebene der Sprache ist.[90]

Erneut erfolgt hier der Hinweis auf den Mustercharakter der komischen Handlung, wie er oben bereits angesprochen wurde. Der Witz berührt sich als „Komik der Sprache“ eben wegen seiner Realisation im Sprachlichen genau in diesem Punkt mit der ‚Schwesterkategorie’ der Ironie.

Genauso, wie nach Bergson die komischen Handlungen und Situationen auf den „Automatismus“, die „Mechanisierung des Lebens“ zurückzuführen seien, gelänge dies für „alle Arten des Witzes“.[91] An dieser Stelle wird ein Zusammenhang des Komischen mit dem Witz evident. Das Verhältnis von Witz und Ironie dagegen sieht Stempel, unter Berufung auf Beispiele, die Freud in seiner Witzanalyse behandelt hat, darin, dass der Witz „in vielen Fällen in Abhängigkeit, wenn nicht sogar als Funktion eines Grundmerkmals der Ironie zu sehen“ sei.[92] Hierin ist einerseits die Bestätigung für die von Jünger vorgenommene Unterordnung von Witz und Ironie unter das Komische zu erblicken, andererseits jedoch auch ein Verhältnis der beiden Phänomene miteinander. Dieser Gedanke soll unten wieder aufgegriffen werden.

Freud zunächst sieht in der „Darstellung durchs Gegenteil“, einer der gängigsten Auffassungen der klassischen Rhetorik in Bezug auf die Ironie, mit der sich die Kapitel

---

[86] Der Sprachgebrauch treffe zwischen Scherz und Witz keinen konsequente Unterscheidung (Freud, S. 105), und da etwaige Unterschiede in der Realisation kaum der Rede wert zu sein scheinen, wird eine gesonderte Untersuchung hier ausbleiben. Den Ausführungen Freuds folgend schließen wir uns an, den Scherz als „Vorstufe“ und ‚harmloseste’ Variante des tendenzlosen Witzes zu verstehen, der streng genommen allein die Tendenzlosigkeit zukomme, „d. h. allein der Absicht Lust zu erzeugen dient“. Ebd., S. 104f.; 107.

[87] Bergson, S. 62.

[88] Sprachgeschichtlich begründet werde noch heute der Witz „als geistige Veranlagung (jemand hat Witz) vom Witz als sprachlichem Gebilde (jemand kennt eine Menge Witze)“ unterschieden. Mdh. mit ‚diu wizze’ bezeugt und „Denkkraft, Klugheit, gesunder Menschenverstand“ bedeutend, trat, allerdings erst im 19. Jahrhundert und über Umwege über das französische Sprachgebiet, die Bedeutung des Wortes als „Produkt[ ] witziger Veranlagung“ hinzu und es wurde „von einem Witz“ gesprochen. Wolfgang Preisendanz: Über den Witz. Konstanz 1970, S. 7f. Bergson spricht im vorliegenden Zusammenhang vom Witz als Sprachgebilde, wie es die nachfolgenden Erläuterungen ebenfalls tun werden.

[89] Bergson, S. 62.

[90] Ebd.

[91] Ebd., S. 57; 62f. Diese These in Bezug auf das oben auf Jünger basierende Kahn-Beispiel sähe die sog. ‚Mechanisierung des Lebens’ vielleicht darin, dass auch im Krieg der Patriotismus den Selbsterhaltungstrieb nicht übersteigen sollte und der automatisierte Angriff auf jeden Feind, auch auf einen mächtigeren, unweigerlich als ‚Versteifung gegen das Leben’, als ‚Mechanisierung’ der Lebendigkeit wirken muss. Es ist davon auszugehen, dass beide Theorien, Bergsons wie Jüngers, ihre jeweilige Überzeugungskraft besitzen, jedoch unterschiedliche Schwerpunkte des breiten Feldes der Komik behandeln. Um die genaue Nachzeichnung dieser Topografie soll es hier allerdings nicht zu tun sein, und dementsprechend wird der Untersuchungsbereich auf die Gebiete beschränkt, die deutlich in der Nähe der Ironie lokalisiert scheinen.

[92] Stempel, S. 216.

2.1 und 2.3 noch auseinandersetzen werden, die zentrale Gemeinsamkeit von Witz und Ironie.[93] Dieses Mittel sei „ein häufig gebrauchtes und kräftig wirkendes Mittel der Witztechnik".[94] Außer der Darstellung durch das Gegenteil mit ihrem Berührungspunkt zur Ironie nennt Freud weitere Techniken des Witzes, die allerdings für den Vergleich mit der Ironie nicht interessant scheinen. Für einen Witz, der dem genannten Verfahren entspricht, hier ein Beispiel, das sich bei Freud findet. Der Schauplatz ist ein Wachsfigurenkabinett, in dem ein Führer einer Zuschauergruppe gegenüber erläuternde Kommentare abgibt:

> „This is the Duke of Wellington and his horse", worauf ein junges Fräulein die Frage stellt: "Which is the Duke of Wellington and which is his horse?" "Just as you like, my pretty child", lautete die Antwort, "you pay the money and you have the choice."[95]

Freud erklärt, dass die „Unverschämtheit des […] Führers aber, der den Leuten das Geld aus der Tasche zieht und ihnen nichts dafür bietet", „durch das Gegenteil dargestellt werde,

> durch eine Rede, in welcher er sich als gewissenhafter Geschäftsmann herausstreicht, dem nichts mehr am Herzen liegt als die Achtung der Rechte, die das Publikum durch Zahlung erworben hat.[96]

Zu beachten sei, dass diese Technik keineswegs allein dem Witz eigen sei, so Freud, und er führt als Beispiel für eine ironische Äußerung die berühmte Rede des Marcus Antonius in Shakespeares „Julius Caesar" an, „Denn Brutus ist ein ehrenwerter Mann…"[97], in der dasselbe Verfahren, nun jedoch im verwandten Phänomenkreis, zur Anwendung kommt.
Weiterhin ist die Pointe als konstitutives Element des Witzes, als „das in jedem wirklichen Witz formal Wiederkehrende", zu nennen, die Bestandteil des Witzes allein sei, denn „vielerlei Sorten komischer […] Äußerungen" gehe dieses Merkmal ab[98] – und damit auch der ironischen Äußerung, wobei hier weiterhin der Einordnung derselben neben dem Witz unter das Komische (s. o.) gefolgt wird. Immerhin weist die ironische Äußerung in ihrer Beschaffenheit als indirekte Rede[99] eine Ähnlichkeit zur Pointe auf: So wie die Pointe des Witzes ein gewisses Maß an Verstehensarbeit auf der Seite des Hörers erfordert, ist bei der ironischen Bemerkung als indirekter Rede der „Interpretationsaufwand des Hörers" festzustellen:

> Der einzige Effekt, der mit absoluter Sicherheit nicht mit direkter Rede erreicht werden kann, ist der, dass der Hörer in größerem Umfang an der (Re)Konstruktion der Äußerungsbedeutung mitarbeitet. Je ‚indirekter' der Sprecher etwas zu verstehen gibt, desto höher wird der Interpretationsaufwand des Hörers.[100]

Doch zurück noch einmal zu Stempel, dessen Annahme einer Abhängigkeit des Witzes von der Ironie oben bereits erwähnt wurde.[101] Eine Variante des Witzes sei der Spott, dem im Gegensatz zum Scherz das zunächst „neutrale Sichtbarmachen von Unzulänglichem"

---

[93] Freud, S. 59.
[94] Ebd.
[95] Freud, S. 57.
[96] Ebd. (Hervorh. A. S.)
[97] bei Freud, S. 59.
[98] Preisendanz, Witz, S. 18. „Im Witz wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf einen Sachverhalt hin gespannt und plötzlich auf die sprachliche Konstitution zurückverwiesen." Stierle, S. 260. Vgl. hierzu auch Preukschat, S. 337 und André Jolles: Einfache Formen. Halle ^{2}1956, S. 249.
[99] Preukschat, S. 179.
[100] Ebd., S. 173. (Hervorh. O. P.)
[101] Vgl. Stempel, S. 216ff.; Freud, S. 78-85.

entspreche.[102] Damit erscheint der harmlose Witz mit dem Scherz, und die Ironie, wie nun aufzuzeigen ist, mit dem tendenziösen Witz verbunden. Stempel bezieht sich auf Freuds Analyse des tendenziösen Witzes[103], nach der mit dessen Verwendung […] Lust erzielt wird", und es nahe läge, „anzunehmen, daß ein solcher Lustgewinn dem ersparten psychischen Aufwand entspreche"[104]. Inwieweit dies „ein anfechtbarer Kalkül" bleibt, wie Preisendanz diese Schlussfolgerung in Zweifel zieht[105], sei dahingestellt, von Bedeutung scheint hier allerdings die „kommunikative Situation", wie Stempel hervorhebt.

> Der tendenziöse Witz braucht im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt.[106]

Im Sinne Freuds streicht Stempel nun heraus, dass die „Beziehung von erster und dritter Person" sich jetzt genauer bestimmen ließe als „eine Solidarisierung ex negativo, bei der die erste Person die dritte durch ‚Bestechung' mittels Lustgewinn als Lacher auf ihre Seite zieht".[107] Diese Parallele zwischen dem tendenziösen Witz und der Ironie tritt besonders hervor, wenn man den Vergleich mit dem linguistischen Ansatz der sog. ‚Pretense Theory' nach Clark/ Gerrig (1984) anstellt, die von der Zweigeteiltheit des Publikums bei ihrem Erklärungsversuch der Funktionsweise verbaler Ironie ausgeht (s. u., Kapitel 3.3.1).

Am Beispiel des obszönen Witzes wird hier außerdem die Subsumption von Witz und Ironie unter die Kategorie des Komischen erklärbar. Hierbei ist zu beachten, dass der tendenziöse Witz in seiner Wirkungsweise, rein äußerlich, betrachtet wird; Nicht die innere Mechanik spielt hinsichtlich Stempels Beobachtung eine Rolle, sondern nur die Interaktion der Szene, die zwischen den beteiligten Personen der Dreierkonstellation abläuft:

Auf den Theorien von Freud, Jünger und Bergson aufbauend soll nun der Zusammenhang des Komischen, des Witzes und der Ironie präzisiert werden. Es wurde gesagt, dass ein Großteil der Darstellungen den Witz, die Ironie u. a. der Komik subsumiert. Besagter Ordnungsvorschlag scheint zumindest etwas Licht in verwobene Strukturen bringen zu können und soll daher im Folgenden mit Hilfe zweier Beispielfälle untersucht werden; Auf diese Weise ist zu erhoffen, in vermutlich vorliegenden Übereinstimmungs- und Abgrenzungsmomenten ein genaueres Bild der Ironie zeichnen zu können, welches bei der ironieorientierten Analyse des „Sinngedichts" wiederum einträglich sein könnte.

Als erstes Beispiel soll die Darbietung eines tendenziösen Witzes eingesetzt werden.[108] Wir bleiben bei der Dreierkonstellation, die Stempel in den Blick rückt. Die Basissituation ist diese: Ein Sprecher S gibt eine Zote in Gegenwart einer Frau H1 und einem männlichen Hörer H2 zum Besten.

Der tendenziöse Witz bewirkt nach Freud beim Betrachter H2 ‚ersparten Hemmungsaufwand', indem sittliche Kategorien für den Moment missachtet werden

[102] Preukschat, S. 344. (Hervorh. O. P.) Dazu kommt die bereits mehrfach erhobene Vermutung, dass der Spott ein wichtiges Ziel der Ironie zu sein scheint.
[103] Freud fasst mit diesem Begriff den feindseligen und den obszönen Witz zusammen. Freud, S. 78.
[104] Ebd., S. 96. (Hervorh. S. F.) Im Vergleich zur übergeordneten Kategorie des Komischen allgemein, das für Freud durch ‚ersparten Vorstellungsaufwand' entsteht, handele es sich beim Witz speziell also um ‚ersparten psychischen Aufwand', der an anderer Stelle auch ‚ersparter Hemmungsaufwand' genannt wird (Ebd., S. 192).
[105] Preisendanz, Witz, S. 24.
[106] Freud, S. 80.
[107] Stempel, S. 219.
[108] Die folgende Interpretation basiert auf Freuds Ausführungen zum tendenziösen Witz. Freud, S. 78ff.

(dürfen). Während das Ziel, das Opfer der Zote (die Hörerin H1), gezwungen wird, sich Unsittliches vorzustellen, profitiert H2 zusätzlich zum ‚ersparten Hemmungsaufwand' (Witz) übergeordnet auch am ‚ersparten Vorstellungsaufwand' (Komik) dadurch, dass sich vor seinen Augen folgende Szene, es seien nun zwei Varianten angegeben, abspielt: H1, dem obszönen Angriff durch den Sprecher der Zote ausgesetzt, muss sich nun dem Angriff widersetzen, zumindest da die Zeugenschaft von H2 dies erfordert. Der innere Konflikt von H1 besteht zwischen sittlichen Anforderungen und dem Übertreten sittlicher Grenzen durch den Sprecher[109] in ihrem Dabeisein. Ihre Reaktion steht nun im Fokus und manifestiert sich in der gegebenen, konkreten Handlungssituation, in der H1 beispielsweise a) mit peinlich berührtem Blick auf ihre Füße reagiert; b) schlagfertig eine ebenso obszöne Entgegnung, deren Opfer dieses Mal S ist, äußert. Mit Jünger und Bergson lässt sich die Komik der Situation in beiden Varianten so erklären: Als unangemessene Provokation kann der obszöne Witz gelten und H1 ist das Opfer der Bloßstellung. Die Replik dagegen ist bei a) unangemessen, d. h. der ‚Ton' der Provokation wird nicht wieder aufgegriffen. Außerdem kommen Gefühle ins Spiel, die auf den Betrachter abfärben können, was ebenfalls zum Abbruch der Komik führen dürfte. Die Replik unter b) ist angemessen, der richtige ‚Ton' wird getroffen, mögliche Gefühle des Betrachters, insbesondere gegenüber H1 (Mitleid), werden abgeblockt, die Komik bleibt erhalten. In beiden Fällen (a) und (b) spielt die Beobachtung durch H2 eine wichtige Rolle, es gibt aber hinsichtlich der Varianten Unterschiede: Während sich in (a) die Komik auf die Äußerung des Witzes beschränkt, also über diesen als Regelbruch nicht hinausgeht, jedoch zur Bloßstellung von H1 und zu einer im Lachen vereinten Solidarisierung von H2 mit dem Sprecher führt, ergibt sich für (b) außerdem, dass dort die Komik über die Witzdarbietung mit allen unter (a) genannten Effekten hinausgeht, indem hier die angemessene Replik durch H1 erfolgt. Auf beide Arten erscheint der dargebotene Witz als in der Komik der Situation aufgehoben. Bloßstellung von H1 und Solidarisierung von H2 mit dem Sprecher im Zuge dessen Darbietung des Witzes erfolgt in (b) ebenfalls, jedoch kommt es mit der angemessenen Replik durch H1 nun zusätzlich zur Solidarisierung zwischen H1 und H2, wobei man in diesem Fall H1 als Sprecher S2 bezeichnen müsste. Nun könnte man jedoch einwenden, dass nicht nur der tendenziöse Witz als Regelverstoß bzw. Provokation Anlass zur komischen Situation bietet, und Borew meint komplementär dazu, dass nicht jede Reaktion auf einen Regelverstoß die Satire sein muss.[110] Auch hier zeigt sich die berechtigte Nebenordnung von Witz, Ironie und, wie später noch klarer erkennbar werden dürfte, nun auch der Satire unter die Kategorie des Komischen. Ihnen allen gemeinsam scheint der Auslöser des Normverstoßes, wie dies der hiesige Untersuchungsrahmen bereits vermutet ließ. Bergsons Bestimmungen hinsichtlich des Komischen als ‚Mechanisierung des Lebens' lassen sich hier im Normverstoß selbst auffinden. Im Sinne Jüngers, der das Komische in erster Instanz als Regelbruch betrachtet[111], auf welchen die

[109] Dies ist der sog. ‚Regelbruch' im Erklärungsansatz für die Funktionsweise des Komischen bei Jünger, s. o. Kapitel 3.0.3.

[110] Dies wird im Abschnitt zur Satire noch einmal angesprochen.

[111] Es wurde über den Regelbruch bei Jünger bereits angedeutet, dass man diesen aus dem Bereich des rein Ästhetischen herauslösen und in die soziale Welt übersetzen könnte. Die abendländische Philosophie steht seit jeher im Zeichen der Identifikations-, Analogie- oder Symbolbeziehung des Guten mit dem Schönen. So heißt es denn auch noch bei Kant, das Schöne sei „das Symbol des Sittlichguten". Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft.

sog. Replik allein in Form der Betrachtung der Provokation auftreten kann, wird die Lokalisation der ‚Automatisierung des Lebens' im Normverstoß selbst unterstützt. Damit ergibt sich allerdings auch die Vermutung, dass dieses These Bergsons (‚Mechanisierung') auch auf die Ironie anwendbar sein könnte, wie im Folgenden zu untersuchen ist. Die oben angestellten Beobachtungen auf dem Gebiet des Witzes sollen nun also mit einem Beispiel für Ironie verglichen werden.

Folgende Situation ist gegeben[112]: Eine Person H1 passiert eine Durchgangstür und versäumt es, sie dem nachfolgenden Sprecher S aufzuhalten, der daraufhin zu H1 „Danke!" sagt. Die Provokation, der Normverstoß besteht im Nichtaufhalten der Tür durch H1. Hier wird deutlich, wie unproblematisch das, was Jünger als Verstoß im Bereich des Ästhetischen betrachtet, sich auch auf gesellschaftliche Konventionen übertragen lässt. Das Betrachten der Situation allein kann als Replik geltend gemacht werden; Ohne weitere (nun auch: Sprech-)Handlung im Anschluss an das Ereignis kann es bereits als komische Situation eingestuft werden. Das Betrachten der Situation erfüllt nach Jünger zudem die Funktion der sog. Replik, und der Handlungsträger ist im vorliegenden Fall der Betrachter, den wir hier im Vorgriff auf die Behandlung der Thematik aus sprachwissenschaftlicher Perspektive wiederum H2 nennen wollen. Erneut erfolgt die Solidarisierung von H2 mit dem Sprecher S, ganz genauso, wie es Stempel vorhersagt. H1 dagegen wird mithilfe der ironischen Äußerung bloßgestellt, wobei diese Sprechhandlung nun als Replik eingesetzt wird, während die Beobachterfunktion von H2 in den Hintergrund tritt, dabei dennoch aktiviert bleibt. Es lässt sich in der Tat die Parallele zum Wirkungsmechanismus zwischen dem tendenziösen Witz und der Ironie ablesen, die Stempel behauptet. Auch die allein im Normverstoß aufgehobene „Steifheit oder Trägheit" (Bergson) als eine „der Hauptquellen des Komischen"[113] ist klar erkennbar:

> Das Starre, Stereotype, Mechanische, im Gegensatz zum Geschmeidigen, immerfort Wechselnden, Lebendigen, die Zerstreutheit im Gegensatz zur Gespanntheit, kurz der Automatismus im Gegensatz zur bewußten Aktivität, das ist es schließlich, was durch das Lachen unterstrichen und womöglich korrigiert wird.[114]

Die „Zerstreutheit" von H1, die Unaufmerksamkeit als „Gegensatz zur Gespanntheit", d. i. die Aufmerksamkeit dem Nachfolgenden gegenüber, jenes achtlose Durch-die-Tür-Schreiten ohne Rücksicht auf den anderen „im Gegensatz zur bewußten Aktivität", dem höflichen Türaufhalten, wird nun durch die ironische Bemerkung herausgestellt, H1 damit bloßgestellt, um die „Trägheit" seiner Person im Idealfall für die Zukunft zu läutern.

Als „eigentlichen Sinn des ironischen Verfahrens" sieht Stempel auch die Bloßstellung der zweiten Person (bei uns H1), über die sich die Solidarisierung der dritten (H2) mit der ersten (Sprecher) vollziehe.[115] Er spricht weiterhin Besonderheiten an, die der ironischen oder auch (tendenziös-)witzigen Äußerung als „Bloßstellungsprozedur" anhaften. So wären etwa die Effekte beider Phänomene in ihrer Wirkungsintensität abhängig von der historischen Nähe oder Distanz, welche die zweite und dritte Person einmal mehr, einmal

Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1974 (ders.: Werkausgabe, Bd. X), S. 297. dazu mehr im Kapitel zur linguistischen Betrachtungsweise der Ironie.

[112] Das Beispiel findet sich (u. a.) bei Preukschat.

[113] Bergson, S. 63.

[114] Ebd., S. 72f.

[115] Stempel, S. 217.

weniger voneinander separieren[116], und auch diese Einschätzung dürfte für die spätere Analyse der Ironie des „Sinngedichts“ nicht unerheblich sein. Das Bloßstellen, das hier von Stempel so stark als der dem tendenziösen Witz, der Ironie[117] gemeinsame Zweck in den Vordergrund gerückt wird, begegnet erneut im Kapitel zur Rhetorik als klassische Ironiedefinition des ‚verdeckten Spotts’ (s. u., Kapitel 3.1).

Als Übereinstimmung mit der rhetorischen Tradition kann auch die Vorstellung betrachtet werden, Ironie und Witz „als Waffe“ einzusetzen, wie dies zum Beispiel bei den ‚Vertretern’ der sog. ‚Jungdeutschen’ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten gewesen sei.[118] Hier fällt also eine weitere, neben der oben bereits hinsichtlich des Vergleichs von tendenziösem Witz und Ironie angesprochene, Gemeinsamkeit bezüglich des Zweckes beider ins Auge. Zur Ironie als Waffe mehr in Kapitel 3.0.6 zur Satire, in dem diese Eigenschaft der Ironie als Gemeinsamkeit mit der Satire herausgestellt wird und im Kapitel zu den klassisch-rhetorischen Definitionen der Ironie. Die offenbar z. T. gemeinsamen Zwecke der sprachlichen Erscheinungen im Blick behaltend sei abschließend auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Ironie und Witz hingewiesen, den Fischer nennt: Die Ironie sei

> bei weitem höher und vernichtender, weit treffender und durchdringender als der Witz, dieser hat in der Vorstellung eines Gegenstandes seine guten Einfälle und springt von einem fort auf den andern; die Ironie bleibt bei der Sache, sie vergleicht den Gegenstand nicht mit diesem und jenem, sondern mit sich selbst, mit seiner eigenen Natur […][119]

Wieder scheint hier der Gesichtspunkt der Konfrontation mit dem anderen hindurch, wieder ist man an die „Ironie als Waffe“ erinnert, von der oben bereits die Rede war. Die Ironie geht den Dingen auf den Grund – während der Witz oberflächlich bleibt –, deckt Eitelkeiten auf,

> erleuchtet […] in den menschlichen Charakteren nicht bloß, was sie sind, sondern auch was sie glauben, daß sie sind, was sie sich einbilden, […] sie dringt bis in die verborgenen Schlupfwinkel ihres Selbstbewußtseins […] und enthüllt […] das heimliche Spielbild, welches jeder selbst von sich macht und im Stillen mit sich herumträgt.[120]

Hier kommen die Überlegungen zum Typusmotiv des gesellschaftlichen Sonderlings erneut auf, von denen bereits eingangs in Bezug auf eine Vielzahl der zentralen Gestalten des „Sichgedichts“ die Rede war. Selbstgefälligkeit, Geckenhaftigkeit, euphemistische Selbstbespiegelung und dergleichen mehr sind durchaus keine Attribute, die lediglich vereinzelt Protagonisten von Rahmen- und Binnennovellen zuzuschreiben sind.[121] Dieser Gedanke ist später weiterzuverfolgen, wenn es darum geht, den konkreten Mechanismen nachzuspüren, die diese Eigenschaften bestimmter Figuren auf ironische Weise ans Licht bringen.

---

[116] Stempel, S. 218.
[117] Und wie es nach Bergson übergeordnet auf die Komik ebenfalls zutrifft.
[118] Otto F. Best: Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip. Darmstadt 1989 (Erträge der Forschung, Bd. 264), S. 94.
[119] Fischer, S. 145.
[120] Ebd., S. 146.
[121] Auch bei Becker lässt sich Unterstützung zur Fokussierung auf die Sonderlinge mit ihrem destruktiven Einfluss auf die bürgerliche Gesellschaft finden: „So geht es in Kellers Entwurf um die Realwerdung jener von der Weimarer Klassik gedachten klassisch-humanistischen Gemeinschaft […] Ausgrenzung und Sonderlingswesen stehen der Erfüllung eines bürgerlichen Lebens in der Mitte der Gesellschaft und des Staats sowie einer sozialen Gemeinschaft entgegen. Sabine Becker: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900. Tübingen/Basel 2003, S. 309.

3.0.5 Humor

Eine weitere bedeutungsrelevante Abgrenzung ist nun zwischen der Ironie und dem Humor vorzunehmen. Der Humor wurde auch von Freud in engerem Zusammenhang mit den Phänomenen von Komik und Witz gesehen, wobei nach erfolgter Untersuchung im vorangegangenen Kapitel der Subsumption von Witz, Ironie und des Humors unter das Komische entsprochen wird. In Bezug auf das Komische allgemein wurde bereits gesagt, dass, nach Jünger und Freud, nichts der komischen Wirkung abträglicher sei, als das unerwartete Auftreten von Gefühlsregungen, die den Effekt zunichte machen.[122]

> Der Humor ist nun ein Mittel, um die Lust trotz der sie störenden peinlichen Affekte zu gewinnen; er tritt für diese Affektentwicklung ein, setzt sich an die Stelle derselben.[123]

Auf diese Weise könne „die vom Schaden, Schmerz usw. betroffene Person humoristische Lust gewinnen“[124]. Die Lust des Humors gehe in diesem Fall „aus erspartem Affektaufwand hervor“, d. h., statt sich zu ärgern, mitzuleiden, leiden, gerührt sein u. a. wird quasi die zur Verfügung stehende Energie in die humorige Leistung gelenkt. Die Verbindung zum Witz oder zur Ironie ist aus psychologischer Perspektive also hier anzusetzen:

> Der Humor kann […] mit dem Witz oder einer anderen Art des Komischen verschmolzen auftreten, wobei ihm die Aufgabe zufällt, eine in der Situation enthaltene Möglichkeit von Affektentwicklung, die ein Hindernis für die Lustentwicklung wäre, zu beseitigen.[125]

Aus philosophisch-ästhetischer Sicht sieht Fischer im Humor einen möglichen Schritt zur Selbsterkenntnis, der dem Menschen zum wahren Darüber-Stehen verhilft, zur freien Betrachtung der Dinge und zur Wahrnehmung auch der eigenen Schein- und Unwerte, Unvollkommenheiten, Torheiten und Gebrechen, während die Ironie diese (insbesondere bei anderen Menschen[126]) nur „bis auf den Grund zu erleuchten versteht“ und der Witz lediglich „Verunstaltungen entdecken“, „treffen und vernichten“ könne.[127]

Im Abschnitt zum Sarkasmus wurde mit Jancke bereits über die Ironie gesagt, dass es sich bei ihr um ‚Situationsbeherrschung’, ‚inneres Freisein’ handele[128]; Es zeigt sich hier also dennoch, abgesehen von der zuvor genannten Differenz, eine Parallele von Humor und Ironie.[129] Der Übergang ist dabei offenbar ein fließender, der sich im Grad dieses ‚Darüber-Stehens’, des ‚innerseelischen Freiseins’ abbildet, wobei das Maximum dieser ‚Souveränität’ durch den Einsatz des Humors erreichbar scheint.[130]

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen beiden Erscheinungen indes erblickt Jancke darin, dass der Humorist

---

[122] Vgl. FN. 75.
[123] Freud, S. 186.
[124] Ebd., S. 187.
[125] Ebd., S. 190.
[126] Die Selbstironie müsste hier demnach ausgenommen werden, A. S.
[127] Fischer, S. 148.
[128] Vgl. FN. 54. Mit dem ‚innerseelischen Freisein’ ist die Unabhängigkeit von der Existenz des Ironisierten gekennzeichnet, diesbezüglich also auch ein Über-der Situation-stehen, eine Art der Situationsbeherrschung.
[129] Diese Überschneidung der Phänomene lässt Preisendanz warnen vor einer Vermengung von Humor und Ironie, vgl. FN. 67.
[130] „Der Humor […] ist Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe.“ Als Effekt dieses Darüberstehens nennt Lipps eine gewisse Läuterung, eine Steigerung des Selbst, die durch den Humor vollzogen wird. Lipps, S. 242f. Ebd.

> nicht nur die Mängel [sieht], die er für ‚Andere' komischmacht, er sieht auch noch das Ganze, in dem die Mängel eingehen, er blickt nicht nur auf diesen Unwert, sondern auf das wertvolle Ganze, in welchem der Unwert ein notwendiges Teil ist. Oder […] er sieht außer den Mängeln ‚Anderer' die eigenen mit […] oder schließlich sieht er die Unwerte ‚Anderer' als mögliche Werte an.[131]

Das hier zum Ausdruck gebrachte Sich-selbst-Einbeziehende und ungeschönt Sich-Einordnende in das ‚Ganze', im engeren Sinn das Sich-selbst-Reflektierende, verweist auf eine Abgrenzung zwischen der Ironie und dem Humor: In der Wahrnehmung der Schwächen anderer, zu der komplementär nun „die helle Erleuchtung der eigenen Karikatur" tritt, bestehe „die volle und wahre Selbsterkenntniß".

> Diese Selbsterkenntniß im heiteren Lichte der ästhetischen Betrachtung ist nicht mehr Ironie, sondern Humor.[132]

Andererseits weist der Humor in seinem Modus von ‚Selbsterkenntnis' und ‚Einbeziehung eigener Schwächen' wiederum eine Gemeinsamkeit mit der Art von Ironie auf, die gemeinhin als ‚Selbstironie' bezeichnet wird. Diese kann mit Fischer als Übergang zwischen Ironie und Humor bezeichnet werden.[133] Die Stoßrichtung der Selbstironie sei allerdings nicht, „Schwächen bei sich selbst […] zu ‚entdecken', denn [ihr] Vollzug setzt deren Kenntnis ja schon voraus"[134].

> Der Selbstironiker vollzieht daher keinen eigentlichen Akt des Ironisierens, sondern benutzt lediglich dessen Form […] Der […] Zweck eines solchen Tuns besteht darin, dass der Andere erkennt, dass der Sprecher in der Lage ist, sich selbst in Frage zu stellen und sich dabei sogar ein wenig auf die Schippe zu nehmen.[135]

In diesem Sinn kann die Selbstironie als eine Form verstanden werden, die sich von echtem Humor darin unterscheidet, dass für den Humoristen „kein auf den Hörer bezogenes Selbstdarstellungsinteresse mehr besteht", während dem Ironiker der intendierte Höreffekt in Gestalt der Werbung für die eigene Person zuzuschreiben ist.[136] Im Kapitel zu den klassischen Auffassungen der Ironie wird sich zeigen, wie ein ursprüngliches Modell dieser Form ausgesehen hat (s. u., Kapitel 3.1). In der hier erfolgten Darstellung erweist sich die Selbstironie als Grenzbereich zwischen der Ironie und dem Humor.

Das Moment vollendeter Selbstreflexion, das im Wirkungskreis des Humors angelegt scheint, findet bei Freud seine Entsprechung, indem der Humor dort als „genügsamste unter den Arten des Komischen" bezeichnet wird; Sein „Vorgang vollendet sich bereits in einer einzigen Person, die Teilnahme einer anderen fügt nichts Neues zu ihm hinzu".[137] Im Kontrast dazu sei hier erneut verwiesen auf die Drei-Parteien-Konstellation, die im vorangehenden Abschnitt in Bezug auf Witz und Ironie ausführlich untersucht wurde und die sich ebenfalls in der „Pretense Theory" als linguistischem Erklärungsansatz für die Ironie wiederfindet, wie unten noch genauer erörtert werden soll. Es ist also hier festzuhalten, dass der Humor als weiteres Phänomen des Komischen zu seiner Realisation zumindest nicht die Beteiligung von drei Parteien voraussetzt. Außerdem wird an den bisherigen Ausführungen deutlich, dass im Humor gegenüber der Welt und den eigenen

---

[131] Jancke, S. 346.
[132] Fischer, S. 148. (Hervorh. K. F.)
[133] Vgl. Fischer, S. 112.
[134] Preukschat, S. 379.
[135] Ebd.
[136] Ebd.
[137] Freud, S. 187. Weiter heißt es: „Ich kann den Genuß der in mir entstandenen humoristischen Lust für mich behalten, ohne mich zur Mitteilung gedrängt zu fühlen." Ebd.

Schwächen eine Überlegenheit besteht, die in Kapitel 3.0.3 nach Jüngers Theorie zum Komischen allein im Gefälle zwischen Provokation (unter-) und Replik (überlegen) verortet worden war. Davor zeigte sich, dass Sarkast und Zyniker im Kampf gegen Unwerte als Unterlegene gelten müssen, während Satire und Ironie als Formen des Komischen hingegen nicht unbedingt vergeblich auf ihre jeweilige Art gegen das vorgehen, was als Normverstoß oder Regelbruch wahrgenommen wird.[138] Den ‚Waffengang', den Ironie noch unternimmt, um Selbstkorrekturen anzustoßen, hat jedoch der Humor nicht mehr nötig.

Ein Beispiel von Freud, das er als „gröbste[n] Fall des Humors", als „Galgenhumor" identifiziert, kann möglicherweise dazu dienen, den Grenzbereich zwischen Ironie und Humor noch deutlicher zu markieren:

> Der Spitzbube, der am Montag zur Exekution geführt wird, äußert: ‚Na, diese Woche fängt ja gut an!'[139]

Nicht zuletzt nach Freuds eigener Einschätzung müsste man die Bemerkung auch als Ironie, als „Darstellung durchs Gegenteil", auffassen können.[140] Freud rückt hier allerdings die Nähe zum Witz in den Vordergrund, „denn die Bemerkung ist an sich ganz zutreffend, anderseits in ganz unsinniger Weise deplaciert, da es weitere Ereignisse in dieser Woche für ihn nicht geben wird".[141]

> Es gehört Humor dazu, einen solchen Witz zu machen […] Man muß sagen, es steckt etwas wie Seelengröße in dieser blague, in solchem Festhalten seines gewohnten Wesens und Abwenden von dem, was dieses Wesen umwerfen und zur Verzweiflung treiben sollte.[142]

Etwas makaber vielleicht zu sagen, aber in diesem Fall offenbart sich, um Fischers Worte zu verwenden, unzweifelhaft „die Erhellung der eigenen Karikatur", und mit diesem Wahrnehmen und Festhalten am Selbst ist nun „die ästhetische Freiheit vollendet".[143] Mögliches Mitleid mit dem Delinquenten als psychischer Aufwand, d. h. Gefühlsaufwand, werde gehemmt durch die zur Schau gestellte Gleichgültigkeit des Verurteilten und durch die Umwandlungstätigkeit des Humors, der die transformierte Energie schließlich in Form des Lachens abführt.[144]

Mit der bis hier getroffenen Unterscheidung bewegen wir uns auf der Ebene psychologischer, ästhetischer und auch philosophischer Deutungsmuster, die insbesondere verbalironische Äußerungen in den Blick nehmen. Ein weiterer Differenzierungsversuch kann zudem darin bestehen, Humor und Ironie als poetologische Produktionsprinzipien aufzufassen. Diese Perspektive wird eingenommen in Kapitel 4.1.3, das sich vor allem auf

---

[138] Die Besprechung der Satire erfolgt im nächsten Kapitel. Bringt man hier zusätzlich den Witz in Anschlag, ist über ihn zu sagen, dass insbesondere dessen Extreme in Gestalt des tendenziösen Witzes verschiedene Stufen von Über- und Unterlegenheit der Kommunikationspartner initiieren, wie das Kapitel zum Witz gezeigt hat. Das kann zugleich auch als wichtiger Unterschied zum harmlosen Witz betrachtet werden, dessen Zwecke allein in der Erzeugung von Lust liegen und damit für den Vergleich mit der Ironie unwesentlich erscheint.

[139] Freud, S. 187.

[140] Vgl. FN. 93.

[141] Freud, S. 187. Nicht ganz klar ist m. E., inwiefern die Bemerkung „an sich ganz zutreffend" sei: Als alleinig im Satz enthaltene, zutreffende Proposition kann der Umstand bezeichnet werden, dass ‚die Woche anfängt', und darüber hinaus doch zunächst gar nichts. Die adverbial eingebrachte Bewertung dieses Umstandes (‚gut') kann hier nicht einbezogen werden – und so ist der umrissene propositionale Gehalt des Satzes zu dürftig, um von einem ‚Zutreffen' sprechen zu können.

[142] Ebd. (Hervorh. S. F.)

[143] Fischer, S. 148f. Diese Art großartigen Humors begegnet auch bei Alfred Jarry, dem französischen Theaterrevolutionär, als der auf dem Sterbebett als Erfüllung seines letzten Wunsches einen Zahnstocher verlangt.

[144] Freud, S. 188.

die umfassende Untersuchung Wolfgang Preisendanz' stützt, indem er Wirkungsweisen des literarischen Humors als ‚dichterische Einbildungskraft' beschreibt und hierbei die Ironie als ein dem Humor unterzuordnendes, in seinem ‚Innern' liegendes Prinzip begreift. Nicht zuletzt aufgrund der erkennbaren Notwendigkeit, sich ebenfalls dezidiert verbalironischer Sequenzen anzunehmen, die im „Sinngedicht" unbestritten ihren Einsatz finden und deren Untersuchung theoretisch in den Kapiteln 3.3 und 3.4 vorbereitet wird, sollte auch die im vorliegenden Kapitel getroffene erste Abgrenzung der beiden Phänomene voneinander der späteren Werkananlyse dienlich sein.

3.0.6 Die Satire

Preisendanz definiert das Satirische in rhetorischer Terminologie und verfahrensbezogen. Es

> besteht in den verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren, denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen sind. Die satirische Darstellung beruht auf dem Prinzip der transparenten Entstellung.[145]

Das Komische der Satire, so Preisendanz weiter, ergebe sich „aus der Relation zwischen Gemeintem und Dargestelltem"[146], Schiller bezeichnet den Gegenstand der Satire als „Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale"[147], und bei Borew heißt es:

> Die Satire verneint die verspottete Erscheinung vollständig und stellt ihr ein außerhalb der gegebenen Erscheinung existierendes Ideal gegenüber.[148]

Darin könne eine Problematik erblickt werden, die sich ihrerseits ebenso auf das Phänomen der Ironie übertragen ließe, so Preisendanz. Denn worin bestünde beispielsweise laut letztgenannter Definition das ‚existierende Ideal', das der verspottenden Darbietung in Gestalt der Satire gegenübertrete? Das ‚Prinzip der transparenten Entstellung' (s. o.) allein sei kein Garant für eine bestimmte Verstehensweise eines hinter der spottenden Darstellung befindlichen Gegenbildes, und deshalb komme „es weniger auf die Gegenbildlichkeit an, die im Satirischen verborgen liege, als auf die Negativität, die darin zum Vorschein kommt".[149] Der sog. ‚Negativitätsvorwurf' findet sich ebenfalls in Sieberts Untersuchung zur Theorie des Satirischen, in der er zeitgenössische Stimmen zu Heinrich Manns „Schlaraffenland" wiedergibt. Es wird eine konkrete Wertungsposition des Autors vermisst und das Werk als konservativ, nörglerisch, schlicht als schlechte Satire bezeichnet, da es eines konstruktiven, vorwärtsgerichteten Gegenentwurfs entbehre.[150] Borew postuliert zwar, dass der Satiriker Erscheinungen „im Namen eines ganzen Systems von Begriffen und Vorstellungen, die zu den geschilderten im Gegensatz stehen", verspotte und geißle.

---

[145] Wolfgang Preisendanz: Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976, S. 413.
[146] Preisendanz, Korrelation, S. 413.
[147] Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Friedrich Schiller. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf Toman (ders.: Werke in fünf Bänden, Bd. 5). Köln 1999, S. 401.
[148] Borew, S. 193.
[149] Wolfgang Preisendanz: Negativität und Positivität im Satirischen. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976, S. 414.
[150] Ralf Siebert: Heinrich Mann: Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan: Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen 1999, S. 201.

> In der wirklichen Satire ist vollkommen klar, im Auftrage und im Namen welcher Kräfte die Kritik geführt wird.[151]

An einigen Stellen seiner Ausführungen hebt Borew ausdrücklich hervor, dass ein „positives Ideal" im Allgemeinen an satirischen Werken ablesbar sei[152]:

> Die brennendste und drohendste Satire in der wahrhaft realistischen Kunst kritisiert, verneint, entlarvt und verspottet die Erscheinungen vom Standpunkt zutiefst humanistischer Ideale.[153]

Dennoch: Wer will angeben, was genau dieses „System von Begriffen und Vorstellungen" „zutiefst humanistischer Ideale" umfasst? Je nach präferierter Gesellschaftsordnung, politischer Gesinnung, Schichtzugehörigkeit usf., kurzum Sozialisation, Erziehung und Erfahrungen des jeweiligen Autors im Zusammenhang mit der Gesellschaft, in der lebt, ist das Spektrum des möglichen ‚Positiven', des ‚idealen Gegenbildes' allzu breit.[154] Insofern ist Preisendanz zuzustimmen. Nicht zuletzt am Beispiel des „Schlaraffenlandes" erkennt man, wie schwer steuerbar sich die konkrete Initiation eines Positiven über den Weg des satirisch-künstlerischen Ausdrucks tatsächlich ausnimmt.

Preisendanz vergleicht diese Schwierigkeit nun mit der „Gegensätzlichkeit im Fall der Ironie", über die oben (Kapitel 3.0.4) im Zusammenhang mit Freud und Stempel bereits einiges gesagt worden ist. Geht man also tatsächlich von der ‚Darstellung durch das Gegenteil' aus, ist allzu oft nicht erkennbar, worin denn in bestimmten Beispielen das Gegenteil überhaupt bestehen soll. Wie lässt sich das Gegenteil etwa einer ironischen Frage formulieren? Stempel erkennt das Problem anhand eben des drastischen Falls der ironischen Frage; Nach ihm ließe „die Potentialität des non-a […] sich nicht auf einen einfachen Gegensatz bringen".[155] Auf die Satire bezogen formuliert Preisendanz:

> [Die] Gegenbildlichkeit, die der Satiriker beim Rezipienten antizipiert, kann defizient sein.[156]

Es offenbaren sich hier Schwierigkeiten, denen Ironie und Satire in besagtem Problemkreis gleichermaßen ausgesetzt sind – Dies dürfte demnach die Wirkungsabsichten des Satirikers ebenso betreffen wie die des ironischen Sprechers in einem bestimmten Bereich[157] des Ironischen; eines Erzählers, wenn er eine seiner Figuren ironisiert; den Verfasser eines epischen Werkes, wenn er es auf struktureller Ebene ironisch anzulegen bestrebt ist. Damit erscheint die hier angebahnte Beschäftigung mit dem ‚Gegenteils-Aspekt' für die spätere Auseinandersetzung mit dem „Sinngedicht" unverkennbar bedeutsam und soll zudem auf der theoretischen Ebene in den nachfolgenden Kapiteln vertieft werden. Auch das Thema ‚Ironiemarker', das hier implizit zum Vorschein kommt, ist weiterhin nicht aus den Augen zu verlieren.

Wie die Ironie ist auch die Satire v. a. auf die Entlarvung von Schwächen anderer Menschen spezialisiert, wenn man vom Spezialfall der Selbstironie einmal absieht. Die Satire finde ebenso ihren Einsatz als Waffe, oft habe ihre Anwendung das „Vorhandensein

---

[151] Borew, S. 212. Die erste Aussage ist zitiert nach M. J. Saltykow.

[152] Vielleicht würde er den Heinrich Mann'schen Kritikern Recht geben und das „Schlaraffenland" nicht als ‚wirklich' satirisch bezeichnen – man weiß es nicht.

[153] Borew, S. 210.

[154] Ein Beispiel, das dies unterstützt, liefert Borew selbst: „Die feudal-bürgerliche Gesellschaft, die der reaktionäre Romantiker Wordsworth ‚liebte und verehrte', die Pope in seinen gemäßigten Satiren von innen her kritisierte, wurde durch Swift von außen her, von volkstümlich-humantistischen und aufklärerischen Positionen aus gegeißelt und später durch Byron vom revolutionär-romantischen Standpunkt aus bloßgestellt." Borew, S. 211.

[155] Stempel, S. 217. In Kapitel 4.4.2.1 wird anhand der ebenfalls unten darzustellenden Theorie Allemanns (Kapitel 3.2.2) eine konkrete Umgangsweise mit diesem Problem gezeigt. Vgl. FN. 714.

[156] Preisendanz, Negativität, S. 415.

[157] Nämlich in dem Bereich, in dem die Ironie nicht auf einer Gegenteilsdarstellung beruht.

eines gesellschaftlich gefährlichen Objektes“ zur Voraussetzung, das es scharf, kritisch, „mit schwerem Kaliber“, u. U. ‚brennend’, ‚drohend’, aufs Korn zu nehmen gelte, ist also auf einzelne Personen oder auch allgemeiner auf „die großen gesellschaftlichen Übel“ gerichtet.[158] Zwischen kritischer Härte und wohlwollender Milde steht dabei der Satire, ebenso wie der Ironie, ein breites ‚Arsenal’ zur Verfügung.[159] Es gibt im „Sinngedicht“ mehrere Stellen, an denen der erzählerische Austausch Lucies und Reinharts in der Rahmennovelle mit einer Kampf- und Kriegsmetaphorik versehen ist. Auf diese Erscheinung wird also im Interpretationsteil zurückzukommen sein, wobei zu klären wäre, ob solcherlei Elemente eher als Hinweise auf ironische oder als satirische Verstehensweisen einzustufen sind (vgl. Kapitel 4.5).

Zentral ist also der ‚Waffencharakter’ beider Phänomene. Der besondere emotionale Einschlag satirischer Kritik hingegen unterscheidet dieselbe wiederum von der Ironie, der dem entgegen ein kühl-distanziertes Vorgehen, die „Ungebundenheit an das Personenobjekt“ (Jancke) zueigen ist, wie sich bereits in der Abgrenzung zu Sarkasmus und Zynismus gezeigt hat.[160] Die Dichotomie ‚emotional’ vs. ‚unbeteiligt’ betrifft allerdings ausschließlich die Äußerungsperformanz, denn dessen ungeachtet müsse, wie Jolles meint, der generell vorliegende ‚werbende Charakter’ der Ironie berücksichtigt werden, welcher der Satire so nicht zuzuschreiben sei. Der Ironiker zeige im Unterschied zum Satiriker an, dass ein Interesse an der Gemeinschaft mit dem Ironisierten bestehe. Damit wird möglicherweise eine grundsätzlich verschiedene Intention der Erscheinungen sichtbar: Kritisch sind sie beide, aber:

> Satire vernichtet – Ironie erzieht.[161]

Diese Auffassung von Ironie ist der Gottfried Kellers, der das Pädagogisch-Wohlwollende seiner selbst praktizierten Ironie in einem Brief an Auerbach betont, recht nahe, wie an dieser Stelle vorläufig festgehalten werden kann.[162]

Des Weiteren ist erneut an die Behandlung des Komischen durch Jünger zu erinnern, wenn Borew in Bezug auf die Satire die ‚Abweichung von der Norm’ diskutiert. Wo nach Jünger der Regelbruch, der Normverstoß im Bereich des Ästhetischen als Replik auch eine ironische Äußerung herbeiführen kann, stellt im Vergleich dazu die Satire ebenfalls eine Reaktion auf das von der Norm Abweichende dar (wobei nicht jede Reaktion auf Normabweichendes eben Satire sein muss, wie Borew zugleich betont; Nach den Erörterungen in den vergangenen Abschnitten kann behauptet werden, dass hier eben auch Witz und Ironie in Frage kommen).[163] Mit den hier hervorgehobenen Gemeinsamkeiten bezüglich des Angriffscharakters von Satire und Ironie fällt im Vergleich mit dem Humor nun wieder auf, dass diesem „im Gegensatz zur Satire und der Ironie ein sympathisches Element eigen sei“, und mit Sympathie ist hier „das freiwillige Zuneigen zu einer Person oder einer Sache gemeint“, wie Jancke die Konstellation dieses Dreiergestirns

[158] Borew, S. 238; S. 209f.
[159] „Je nach […] Zielen ist die Satire in größerem Maße oder geringerem Maße kritisch, scharf, unversöhnlich gegenüber gesellschaftlichen Übeln, ist sie in mehr oder minder starkem Maß von Skepsis oder Optimismus, Misanthropie oder Humanismus, Pessimismus oder Lebensbejahung durchtränkt […]“. Ebd., S. 211.
[160] Vgl. Kapitel 3.0.2.
[161] Jolles, S. 255.
[162] s. u., FN. 464.
[163] Borew bezieht sich hier auf eine filmkritische Äußerung Belowas. Borew, S. 190.

zusammenfassend beschreibt.[164] Und genau hier verschwimmen zum wiederholten Male die exakten Grenzverläufe im Sumpf der Vagheit: Da Jolles davon spricht, dem Ironiker sei an der Gemeinschaft mit dem Opfer der Ironie durchaus gelegen, was beim Satiriker so nicht der Fall wäre (s. o.), könnte man geneigt sein, darin bereits das ‚sympathische Element' zu erblicken, das Jancke nun allerdings dem Humor in Abgrenzung zu Ironie und Satire zukommen lässt. Auf der Grundlage des oben angesprochenen Briefes von Keller an Auerbach, in dem der Dichter vom Wohlwollenden seines poetisch-pädagogischen Anliegens spricht, entscheidet sich die vorliegende Untersuchung dann jedoch für die Variante von Jolles: Satire vernichtet, Ironie erzieht (s. o.). Und Humor ist in diesem Verständnis dagegen das Phänomen, das permanent das ‚Ganze' im Blick behält – inklusive der humoristischen Person selbst, die dort selbstkritisch einbezogen erscheint.

*

In diesem Kapitel konnte über die Abgrenzung von anderen kommunikativen Handlungen ein Umriss der Ironie gewonnen werden, dessen Außenlinien z. T. bereits recht deutlich, mitunter jedoch noch präzisionsbedürftig sind. Eine Unterscheidung in verbale, literarische oder philosophische Betrachtungsweise der Ironie unterblieb zunächst – Sie soll präzisierend auf Basis der bisher gewonnenen Einblicke im Anschluss erfolgen. Im Vordergrund dieser ersten Verortung des Phänomens stand jedoch die verbale Ironie, die in Reichweite alltagssprachlicher Anwendungen und damit auch einem intuitiven Vorverständnis recht nahe liegt, wobei erhellende Einblicke ergänzend aus literaturwissenschaftlicher, philosophischer und psychologischer Perspektive gewonnen werden konnten.

Die verschiedenen Resultate, die sich in dieser Zusammenschau vorläufig ergeben haben, lassen sich grob gliedern in Anlass, Verfahren/ Beschreibung und Zweck resp. Wirkung der Ironie.

Den Anlass für ihren Einsatz, so konnte in der Einordnung der Ironie in den Großbereich des Komischen beobachtet werden, stellt zumeist eine Art Regelbruch, eine Regelwidrigkeit, einen Verstoß gegen ästhetische Kategorien, gegen das Gute und das Schöne dar (Jünger). Dem soll vorerst entsprochen werden. Mit dieser Annahme bietet sich die Möglichkeit einer Übertragung auf Regelverstöße im sozialen Bereich.[165] Dort, wo Ironie als Element des Komischen eingesetzt erscheint, als Replik, muss sie nicht darauf beschränkt sein, ausschließlich als Reaktion auf einen Regelbruch in der ästhetischen Welt zu fungieren – so lautet die Hypothese –, sondern ist dies auch auf der Ebene des Gesellschaftlichen überhaupt denkbar, also auf der sozialen Ebene. Die Auseinandersetzung mit der sprachwissenschaftlichen Ironieforschung, die sich u. a. mit Normverstößen als Auslöser für ironische Äußerungen befasst, könnte auf diesem Gebiet eine Differenzierung bisheriger Einsichten leisten.

Im Verlauf der Untersuchung hat sich zudem in ersten Ansätzen ein vorläufiger Eindruck der grundsätzlichen Beschaffenheit des fraglichen Phänomens herauskristallisiert. Es lassen sich auf dieser Basis folgende Merkmale der (verbalen) Ironie nennen:

Ironische Äußerungen finden ihre Verwendung im Sprachlichen (das klingt trivial, muss aber im Unterschied etwa zum Komischen im Allgemeinen, das auch als reine Handlungs-

[164] Jancke, S. 83f.
[165] Vgl. FN. 111.

oder Situationskomik auftreten kann, hervorgehoben werden), erscheinen in Form indirekter Rede, treten dort assertiv, injunktiv oder expressiv auf und erscheinen dementsprechend nicht allein in Form von Aussagesätzen. Weiterhin lässt sich der Simulationscharakter verbaler Ironie feststellen. Er äußert sich darin, dass der Ironiker spielerisch, d. h. nicht-ernsthaft die Vermittlung einer dennoch ernsthaften Botschaft vollzieht, es handelt sich also um ein „Setzen eines Nicht-Wirklichen mit ernsthafter Absicht“[166] Das spielerische Setzen geschieht im Modus einer graduell variablen Transparenz, der Interpretationsaufwand auf Seiten des Hörers ist demnach einmal aufwändiger und einmal weniger aufwändig. Es lässt sich außerdem sagen, dass der Erklärungsansatz mit Hilfe des Gegenteils (u. a. Freud) nur einen Teilbereich der verbalen Ironie zu erfassen scheint. Da die Gegenteilsdefinition jedoch eine sehr geläufige ist, soll auch dieses Thema im Rahmen der rhetorischen und der linguistischen Orientierung weiter behandelt werden. Ferner bescheinigt man dem Ironiker eine gewisse innerliche Freiheit im Akt des Ironisierens, die sich äußerlich in einer souveränen Beherrschung der Situation niederschlägt. Die Ironie wird zusammen mit Erscheinungen wie beispielsweise dem Witz oder dem Humor in den Bereich des Komischen eingefügt. Sie verfolgt im Gegensatz zu Sarkasmus oder Zynismus in erster Linie nicht die Absicht, Gefühle des Ironieopfers zu verletzen, da der Ironiker durch ein gewisses gemeinschaftliches Band mit dem Ironisierten vereint wirkt. Notwendig für die erfolgreiche ironische Performanz ist dennoch der kühle und emotionslose Vortrag mit einer Distanz und einem wenigstens gespielten Desinteresse gegenüber dem Objekt der Ironie.[167]

Zu den Zwecken der Ironie werden bei verschiedenen Autoren die Bloßstellung und der Spott gezählt[168]. Diese Meinung ist weitgehend einhellig, wird aber von Preukschat erweitert. Dem Spott voraus geht zwangsläufig die Bloßstellung, die jenem nämlich erst die Grundlage bietet. Darüber hinaus ist mit Preukschat im Anschluss an Jancke davon auszugehen, dass Bloßstellung und Spott weiterführende Konsequenzen für das Opfer der Ironie haben, indem nicht allein Defizite auf dessen Seite aufgezeigt werden, sondern indirekt immer auch zu einer Um- und Neuorientierung, einer Änderung der Wahrnehmung eigener Ansichten, der Einstellungen, Urteile etc. aufgefordert wird. Der Ironiker veranlasse den Ironisierten „nicht nur zur Selbstkritik, sondern auch schon zu einer Selbstkorrektur“.[169] Diese Auffassung entspricht auch der Jolles’, die das Pädagogische der Ironie betont (s. Abschnitt zur Satire). Im engeren Sinne, vielleicht sollte man es als ‚vermittelnden Zweck’ bezeichnen, hat die Ironie den Zweck einer Waffe, mit deren Hilfe solcherlei weiterführende Ziele erreichbar werden: Der jeweilige Gegenstand der Ironie[170] wird mit seiner eigenen Natur verglichen, quasi dem ‚ironischen Röntgenblick’ ausgesetzt, um Eitelkeiten, Unzulänglichkeiten, Schwächen des Ironisierten

[166] Vgl. FN. 39.

[167] „Ja, es ist sogar so, daß oft absichtlich das nackte geliehene Wort so ganz gleichgültig dahingesagt wird, um den Partner desto sicherer irreführen zu können[…]“ Jancke, S. 19. (Mit ‚Objekt’ ist hier ‚Personenobjekt’ gemeint.)

[168] „Die Ironie ist verdeckter Spott, der die verwundbarste Stelle trifft, ‚sich einbohrt’ und dem Gegner die Hölle heiß macht.“ Borew, S. 242.

[169] Preukschat, S. 337.

[170] Im Rahmen von Janckes „Objektdurchblick“-Theorie ist auch hier mit ‚Gegenstand der Ironie’ u. U. tatsächlich ein Gegenstand gemeint, der letztlich jedoch auf ein Personenobjekt zurückgeführt werden kann, auf das die ironische Kritik schließlich gerichtet ist. Jancke, S. 18.

aufzudecken, diesem selbst und der Welt zu enthüllen und damit schließlich die erwünschten Korrekturen beim anderen anzustoßen. Derartige Zielsetzungen treten im Fall epischer Literatur modifiziert auf, wenn beispielsweise eine Figur durch den Erzähler ironisiert wird; Dazu mehr in Kapitel 3.2 und im späteren Werkanalyseteil.
In den folgenden Kapiteln soll nun also die Ironie insbesondere im Rahmen besonderer Disziplinen hinsichtlich Auslöser, Beschaffenheit und Zweck untersucht werden. Zunächst ist das Phänomen in seiner historischen Einbettung zu betrachten.

3.1 Klassische Auffassungen

Durch die Art der Dialogführung, wie sie bei Platon zum Ausdruck gelangt, erscheint Sokrates als erster Ironiker des abendländischen Denkens, denn er habe erkannt, dass ein Unwissender, dem die eigene Unwissenheit bewusst ist, sich durch größere Weisheit auszeichne als ein Unwissender, dem die eigene Unwissenheit verborgen bleibt.[171] Die sokratische Erkenntnismethode, auch ‚Hebammenkunst' (‚maieutik')[172] genannt, demonstriert Sokrates im „Menon", indem er dort durch bloßes Fragen einen ungebildeten Sklaven zur Erkenntnis eines geometrischen Faktums führt. Sokrates selbst betont im betreffenden Abschnitt dieses Dialoges, dass es sich hierbei nicht etwa um Belehrung handele, sondern der Sklave Lösungsweg und Lösung aus sich selbst heraus entwickelt habe.[173] Was im vergangenen Kapitel nach Jancke und Preukschat als Wirkung, Zweck der Ironie bezeichnet wurde, nämlich ‚Anlass zur Selbstkorrektur' zu sein, ist also durchaus schon in rudimentären Formen in klassischen Demonstrationen didaktischer Ironisierung aufzufinden. Das zentrale Moment ist, dass beide, der Sklave im Beispiel Platons sowie der Ironisierte in der Auffassung der modernen Pragmatik, die erwünschte Vorstellung, Meinung etc. aus sich selbst heraus entwickeln, wobei der andere, nämlich der in die Hebammenkunst Eingeweihte, „das Gemeinte nicht selbst zum Ausdruck bringen darf".[174]

> Nicht was der Sprecher meint, sondern was der Hörer zu Unrecht [sic!] meint, soll zum Ausdruck kommen. Der Hörer wird auf diese Weise mit seiner eigenen Meinung konfrontiert bzw. soll sich selbst damit konfrontieren und nicht mit einem Standpunkt des Sprechers (dieser ist dissimuliert).[175]

Die oben umrissene Demonstration zur Einsicht in eine mathematische Tatsache kann als eines der Beispiele für Funktionsweise und Wirksamkeit der sokratischen Ironie gewertet werden, derer es in den Dialogen Platons nicht ermangelt. Allgemein kann Preukschat formulieren:

---

[171] Paul Kremer: Offenbares Geheimnis. Ein Leitwort in Goethes Werk. Düsseldorf 1973, S. 73.
[172] Die Basis für diesen Ansatz liefert die sog. ‚Anamnesis'-Theorie, also die ‚Wiedererinnerung' der Seele an bestimmte, bereits immer ‚gewusste' Inhalte. Nach diesem Prinzip sei alles Lernen bloß eine Erinnerung dessen, was die Seele bereits vor ihrer Manifestation in einem physischen Körper weiß und erst mit der Geburt ‚vergisst', so dass dieses ‚Allwissen' durch Lernen wiederzuerinnern ist. So heißt es bspw. im „Menon": „Da also die Seele unsterblich und oft wiedererstanden ist, und da sie alles hier und im Hades geschaut hat, gibt es nichts, was sie nicht weiß. Deshalb ist es nicht erstaunlich, […] daß sie sich an das zu erinnern vermag, was sie ja vorher gewusst hat. […] Das Suchen und das Lernen sind also gänzlich Wiedererinnerung." Platon: Menon. Hrsg. v. M. Kranz. Stuttgart 1994, S. 37.
[173] Ebd., S. 39ff.
[174] Preukschat, S. 323.
[175] Ebd..

> Ironie ist, so könnte man dies zugespitzt auf eine paradox klingende Wendung bringen, eine Form von fremdinduzierter kritischer Selbsterkenntnis.[176]

Die Methode Sokrates', mit deren Hilfe frühgriechische Philosophen dem ‚Wesen der Dinge'[177] auf den Grund zu gehen gedachten, findet ihren Niederschlag auch in der schülerzentrierten Didaktik als etablierten Bestandteil einer solchen.[178] Mit der oben aufgezeigten Parallele kann sogar behauptet werden, dass ein wichtiges Grundmuster des ironischen Verfahrens bereits in frühesten Texten thematisiert wird.

Im Widerstreit mit den Sophisten sei Sokrates „unendliche Negativität", die Viel- und vorgebliche Alleswisserei der Sophisten dagegen die Positivität, die Tugend als lehrbar behauptet. Sokrates allerdings gehe es weniger darum, Meinungen zu vermitteln, sondern vielmehr um die Vermittlung von Haltungen.[179]

Die sokratische Ironie als Grundform der klassisch-philosophischen Sichtweise auf das Phänomen der Ironie überschneidet sich in mancherlei Hinsicht mit der literarischen Philosophie. Als einen möglichen Schnittpunkt von Philosophie und Poesie nennt Lüthe (2002) die Rhetorik, indem er darauf verweist, dass sog. ‚Beweise' der Philosophie ihrem Charakter nach immer nur rhetorischer Natur sein können. Hier bestätigt sich erneut, was oben anhand des „Menon" gesagt wurde. Die philosophische Rhetorik bedürfe – da eben der überbordende Anspruch, als „exakte Wissenschaft" gelten zu wollen, der Selbstvernichtung gleichkäme – deshalb in spezieller Weise der Selbstkontrolle, welche als „rhetorische Selbstkritik" anzusehen sei. Diese Verbindungslinie fasst Lüthe wie folgt zusammen:

> Philosophie ist nicht in letzter Instanz eine Form der Poesie. Wohl teilt sie mit dieser eine gemeinsame Wurzel: eben die Rhetorik.[180]

Es sei nachstehend der sprachhistorische Ursprung dieser gemeinsamen Quelle umrissen.

Der Begriff ‚eiron' wird im klassischen Altertum zunächst durchweg in pejorativer Form verwendet und bedeutet dort soviel wie ‚Lügner' oder ‚Rechtsverdreher' im Sinne eines

---

[176] Ebd., S. 331.

[177] „Es war die Suche nach dem Wesen (ousia) einer Sache und nach dem Wesen von allem, was ist, was die antiken Philosophen beschäftigte." Sokrates resp. Platon suchten, von der Wahrnehmung konkreter Einzeldinge ausgehend, „nach dem Wesen und der Wahrheit (alétheia) als der Aussage über das Wesen" im Gegensatz zur bloßen Meinung (dóxa), deren Bildung auf der Grundlage des Wahrgenommenen von der wahren Aussage abzutrennen ist, da es sich bei einer Meinung auch um nicht gesichertes Wissen handeln konnte. Detlef Horster: Das sokratische Gespräch in Theorie und Praxis. Opladen 1994, S. 10.

[178] Die wichtigsten Vertreter der Weiterentwicklung der sokratischen resp. mäeutischen Methode sind v. a. Leonard Nelson und Gustav Heckmann. In der Didaktik sind zudem Autoren wie Klafki, Birnbacher, Neißer u. a. zu nennen; Folgende Textsammlung enthält eine gute Zusammenfassung ihrer Ansätze: Das sokratische Gespräch. Hrsg. v. D. Birnbacher u. D. Kohn. Stuttgart 2002.

[179] Sokrates vertritt ebenso wie später auch Kierkegaard die These, dass zur Vermittlung einer jeden ‚echten' Erkenntnis direkte Mitteilungen nicht geeignet seien. Alle indirekte Mitteilung dagegen sei „darin von der direkten unterschieden, daß sie indirekt an erster Stelle einen Betrug hat, gerade weil es ein Betrug wäre, das Ethische unmittelbar mitteilen zu wollen." Sören Kierkegaard. Die Tagebücher. Ausgew. u. übers. v. H. Gerdes. Regensburg 1963 (ders.: Gesammelte Werke. Die Tagebücher I-V, hier: Bd. II), S. 125. „Die eigentliche Mitteilung und Unterweisung in bezug auf das Ethische und das Ethisch-Religiöse ist Erziehen, Emporziehen […] Die Unterweisung, die Mitteilung darf nicht sein wie die eines Wissens, sondern muß Erziehung sein, Einübung, Kunst-Unterweisung." Ebd., S. 126f. (Hervorh. S. K.) Kierkegaards Schriften als religiös-erbauliche „wollen den Leser ‚hineintäuschen in das Wahre'", nicht etwa Anliegen ‚direkt' vortragen, was „auf taube Ohren" stöße. Wilfried Greve: Kierkegaards maieutische Ethik. Von Entweder/Oder II zu den ‚Stadien'. Frankfurt a. M. 1990, S. 16. In dieser Hinsicht macht es auch keinen Unterschied, um welche Art von Erkenntnis es geht, denn das von beiden angewandte Prinzip ist hier entscheidend.

[180] Rudolf Lüthe: Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg 2002, S. 52.

derben Schimpfwortes.[181] Noch in Aristophanes' „Wolken" wird der ‚eiron' mit Personen verglichen, „die elastisch wie Gummi oder schlüpfrig wie Öl sind"[182]. Erst in der Folge dieses Bedeutungsschwerpunktes tritt eine neue Verstehensweise des Begriffs auf, nach der mit ihm eine scheinbare Herabsetzung der eigenen Person bezeichnet wird. Weinrich (1976) gemäß manifestiert sich in der Antike diese Redehaltung erstmals in den Platonischen Dialogen und findet sich zudem ebenfalls in den „Erinnerungen" des Xenophon. Der Ironiker verstelle sich

> zum Geringeren hin und versucht, den Dialogpartner durch unablässiges Fragen zum Bekenntnis seiner Unwissenheit zu veranlassen, um auf diese Weise die Voraussetzung für den gemeinsamen Aufbau eines gesicherten Wissens zu schaffen.[183]

Mit Sokrates legt damit der Terminus der Ironie seinen destruktiven Charakter ab. Aristoteles, der in der „Nikomachischen Ethik" auf die Ironie eingeht, erörtert sie in seiner Bestimmung der Mitte bezüglich des tugendhaften Verhaltens.[184] Diese weist Extrempositionen von Handlungen (und außerdem auch von Gefühlen) als tadelnswert aus, während dem eigentlichen Begriff der Tugend zwischen diesen, eben als Mitte, sein Platz zugewiesen wird.

> Die Mitte ist die zwischen einem doppelt fehlerhaften Habitus, dem Fehler des Übermaßes und des Mangels; sie ist aber auch insofern Mitte, als sie in den Affekten und Handlungen das Mittlere findet und wählt, während die Fehler in dieser Beziehung darin bestehen, daß das rechte Maß nicht erreicht oder überschritten wird.[185]

Am Beispiel der Wahrhaftigkeit lässt sich der Zusammenhang mit der Ironie aufzeigen. So gilt Aristoteles die Abweichung nach oben (als Übertreibung) als ebenso tadelnswert wie die Abweichung nach unten (als Untertreibung). Letzteres Extrem der Untertreibung sei nach Norman Knox „eine Redeweise, die das eigene Licht unter den Scheffel stellt und die eigenen Begabungen und Fähigkeiten verbirgt"[186]. Dementsprechend müsste Aristoteles eigentlich die ironische Praxis des Sokrates verurteilen, indem er sagt, dass bezüglich der Wahrheit die Mitte Wahrhaftigkeit heiße, wohingegen ein Zuviel als Prahlerei, ein Zuwenig indes als Ironie zu bezeichnen sei.[187] Allerdings scheint Aristoteles in diesem Punkt sein striktes Schema aufzubrechen. Obwohl er in der „Nikomachischen Ethik" (IV, Abschnitt 13) noch das Tun des Ironikers verurteilt[188], gelangt er dann in Bezug auf Sokrates zu einer neuen Bewertung:

---

[181] Dabei bleibe die Ableitung der Begriffe ‚eiron' und ‚eironeia' dennoch im frühgeschichtlichen Dunkel. Dilwyn Knox: Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony. Leiden u. a. 1989, S. 139.
[182] Nach Lapp, S. 18.
[183] Harald Weinrich: Ironie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. J. Ritter. Bd. 4, Darmstadt 1976, S. 577-582.
[184] Auch als ‚Mesotes-Lehre' bezeichnet. Vgl. hierzu ebenfalls Matthias Schöning: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum" und „Philosophie des Lebens". Paderborn u. a. 2002, S. 129f.
[185] Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. v. E. Rolfes, hrsg. v. G. Bien. Hamburg ^{4}1985 (Philosophische Bibliothek Bd. 5), S. 36.
[186] Norman Knox: Die Bedeutung von ‚Ironie': Einführung und Zusammenfassung. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. H.-E. Hass u. G.-A. Mohrlüder. Köln 1973 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, Bd. 57. Literaturwissenschaften), S. 21.
[187] Aristoteles, EN, S. 39.
[188] „Der Prahler scheint sich den Anschein rühmlicher Eigenschaften zu geben, solcher, die er nicht hat, und größerer als er hat; der Ironische umgekehrt scheint seine wirklichen ehrenvollen Eigenschaften zu verleugnen oder zu verkleinern; derjenige endlich, der die Mitte hält, der als Mann der Wahrheit in Wort und Tat immer er selbst ist, gibt was er Lobenswertes an sich hat, zu, ohne es zu vergrößern oder zu verkleinern." Ebd., S. 94. (Hervorh. A.)

> Die Ironischen, die sich in der Rede kleiner machen, geben sich als Leute von feinerer Sitte. Denn sie scheinen sich nicht aus Gewinnsucht solcher Rede zu bedienen, sondern um alle Aufgeblasenheit zu vermeiden. Am liebsten verleugnen sie, was ihnen große Ehre macht, wie auch Sokrates zu tun pflegte.[189]

Damit gelange die ironische Praxis zu einer geistesgeschichtlichen Würde, wie sie in der Folge auch ihren Niederschlag etwa bei Quintilian finde, wobei allerdings zu bemerken sei, dass von den Römern (z. B. auch von Cicero) die „ursprüngliche Bedeutung der griechischen ‚eironeia' […] verengt und auf die Redefigur beschränkt" werde, „durch die das Gegenteil der wirklichen Bedeutung geäußert wird".[190] In der hier dargelegten Verstellung zum Geringeren, der Untertreibung hinsichtlich der eigenen Person, besteht auch die Verbindung zur in Kapitel 3.0.5 bereits angesprochenen Selbstironie. Wo es allerdings in der Sokratischen Ironie um das Verbergen eigener Qualitäten geht, indem so getan wird, als ob sie nicht vorlägen, obwohl dies dennoch der Fall ist, geht es in der Selbstironie darum, Schwächen zuzugeben, die man normalerweise versuchen würde, zu verbergen. Damit gelingt dem Selbstironiker ebenfalls, „alle Aufgeblasenheit zu vermeiden", wie es bei Aristoteles bezüglich der Sokratischen Ironie heißt, und eben hierin liegt die werbende Funktion der Selbstironie, von der Preukschat spricht.[191] Die Selbstironie ist im Kapitel zur poetologischen Unterscheidung von Humor und Ironie (4.1.3) erneut anzusprechen.

Als Vertreter der römischen Klassik unterscheidet Quintilian ausdrücklich zwischen der ‚simulatio' (‚verstellendes Zitieren der gegnerischen Position') und der ‚dissimulatio' (‚Verheimlichung der eigenen Meinung'), wobei beide Arten noch weitgehend mit der sokratischen Ironie identifizierbar sind:

> [D]er Redner ist sich der Überzeugungskraft seiner eigenen Partei sowie der Sympathie des Publikums so sicher, daß er […] die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet und deren Unwahrheit durch den (sprachlichen oder situationsmäßigen) Kontext evident werden läßt.[192]

Im Dialog handelt es sich noch um die Herabsetzung der eigenen Position, während dagegen in der fortlaufenden Rede ‚untertreibend'-sparsame Ausdrucksmittel der eigenen Überzeugung Kennzeichen dieser Form der Ironie seien.[193] Verschiedene Signale dienen hierbei, die Ironie der Rede zu kennzeichnen. Zu nennen sind

> Inkongruenzen, Inversionen oder Wiederholungen auf lexikalischer und syntaktischer Ebene oder Intonationsmodulationen (emphatische Redeweise, Dialektausbrüche etc.) auf phonetischer Ebene.[194]

Es lassen sich somit, abgesehen von der sokratischen Ironie als „Prototyp der Prototypen" (M. Müller, S. 24), zwei weitere Arten nennen, die im Rahmen der klassischen Auffassung der Ironie eine Rolle spielen: Zum einen die ‚dissimulatio' als „Prototyp, der sich durch bestimmte, funktional-stilistisch klassifizierbare Ironiesignale verrät" und zum anderen die ‚simulatio' als „Prototyp, der sich in zitierenden Anspielungen auf Worte und Werte des Ironieopfers manifestiert, wobei Thema, Situation, Mimik, Gestik und Intonation die Distanzierung evident machen […]"[195]. Die beiden genannten Formen dienen Müller als

[189] Ebd., S. 96. (Hervorh. nach Übers.)
[190] Lapp, S. 23.
[191] Vgl. Preukschat, S. 378f.
[192] Heinrich Lausberg: Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd. 1. Stuttgart 1990. s. v. ‚ironia', § 582.
[193] M. Müller, S. 11.
[194] Lapp, S. 15.
[195] M. Müller, S. 12.

Basis einer prototypischen Erfassung ironischer Formen, die zusammen mit einer weiteren unter Kapitel 3.2.1 dargestellt werden. Auf die beiden Typen der ironischen Äußerung ‚simulatio' und ‚dissimulatio' wird auch im Kapitel zur linguistischen Ironietheorie zurückzukommen sein. Sie basieren im Wesentlichen auf der Überzeugung, dass „die Intention des Sprechers von dem verschieden ist, was er wirklich sagt, und daß der Hörer das Gegenteil von dem versteht, was ausgesprochen wird"[196], wobei sich bei Cicero zudem die Spielart finden lasse, nach der einfach etwas anderes gesagt wird, als tatsächlich gemeint ist und damit auch generell Ironie als Form des Scherzes verstehbar wird.[197] Mit Knox zusammenfassend lassen sich an dieser Stelle nun also vier klassische Ironiedefinitionen aufführen:

1) Das Gegenteil dessen sagen, was tatsächlich gemeint ist
2) Etwas anderes ausdrücken, als gemeint ist
3) Tadel durch Lob, Lob durch Tadel
4) Verdeckter Spott

*

Der historisch zurückgewandte Blick ergänzt das im ersten Kapitel über die Abgrenzung der Ironie von benachbarten Phänomenen gewonnene Verständnis um nicht unwesentliche Aspekte. Es zeigte sich, dass der Begriff ‚eiron', vormals negativ besetzt, etymologisch eng an den Begriff der Lüge geknüpft ist und über die Philosophie eine Aufwertung hin zu einer philosophischen Erkenntnismethode erfahren hat, bei der es dem Sprecher (im Modus scheinbarer Herabsetzung der eigenen Person) um die ‚Vermittlung' einer Haltung, einer Einsicht geht, die der Partner aus sich selbst heraus gewinnen soll. Bewusst ist hier das Gegenüber mit ‚Partner' bezeichnet, da auf dieser Stufe eine ironische Äußerung im eigentlichen Sinne noch nicht vorliegt, wenn zunächst das maieutische Erkenntnisverfahren zur Diskussion steht, und daher auch nicht von einem ‚Ironisierten' gesprochen werden kann. Indem der Partner im maieutischen Verfahren durch die ‚fragende Zurückhaltung'[198] des Sprechers die Erkenntnis aus sich selbst heraus zu entwickeln vermag, und im modernen pragmatischen Verständnis der Ironie vom ‚Anlass zur Selbstkorrektur' und ‚fremdinduzierter Selbstkritik' (Preukschat) gesprochen wird, welche zur Eigenleistung des Ironisierten auffordert, offenbart sich an dieser Stelle das Grundmuster des Verfahrens, dessen Kern die aktive Erkenntnisarbeit auf Seiten des Hörers zu sein scheint. Es liegt nahe, als Gegenstand besagter Erkenntnis des Ironisierten zunächst einmal den in Kapitel 3.0 erörterten ‚Normverstoß' einzusetzen. Ferner zeigte sich auch aus dem historischen Blickwinkel die Entstehung der sog. ‚Gegenteilsdefinition', die als Verkürzung auf ein rhetorisches Stilmittel zu betrachten ist und so lediglich als Teilerklärung für die Erscheinung der Ironie geltend gemacht werden kann. Das Kapitel 3.3 wird sie auch aus der linguistischen Sichtweise erläutern, da dennoch eine Vielzahl ironischer Äußerungen auf ihr beruht. Die ‚simulatio' (‚Tun als ob') kam bereits in Kapitel 3.0.1 zur Sprache, in dem es um die Abgrenzung der Ironie von der Lüge ging und in diesem Zuge die Ironie als simulativer Sprechakt bezeichnet wurde, bei dem der Sprecher trotz Anstrichs des Ernsthaften zugleich zu verstehen gibt, dass sein Redebeitrag als nicht-ernsthaft

[196] Lapp, S. 23. Die Gegenteilsdefinition wird im genannten Kapitel eine zentrale Rolle spielen.
[197] Ebd., S. 23f.
[198] Der Sprecher stellt also Fragen, hält sich jedoch mit eigenen Meinungen, seinen Ansichten und seinem Wissen zurück.

aufzufassen ist. Auch Abschnitt 3.0.3 hat diese Eigenschaft der Ironie angesprochen, indem sie dort als Gemeinsamkeit mit dem übergeordneten Phänomen des Komischen erkannt werden konnte. Die ‚dissimulatio', also das ‚Tun als ob nicht', wurde ebenfalls in Kapitel 3.0.1 im Zusammenhang mit der Lüge erwähnt. Der Lügner müsse nicht allein eine Überzeugung simulieren, die er nicht habe, sondern zudem seine tatsächliche Überzeug dissimulieren, hieß es dort.[199] Janckes Beispiel, in dem ein Sprecher das Bild eines Künstlers ironisch lobt mit den Worten ‚sehr schön', obwohl er es eigentlich als nicht gelungen betrachtet, zeigt, dass auch hier ein Verstellen, Verhehlen der wahren Überzeugung notwendig ist. Damit lässt sich der Vergleich mit der sokratischen Manier herstellen: Wo Sokrates Unwissenheit vorgibt (‚Tun als ob nicht'), also Wissen dissimuliert, verhehlt der Ironiker seine im Stillen vertretene Meinung, im Beispiel Janckes etwa seine Ansicht über das Bild des Künstlers. Damit tritt eine Gemeinsamkeit der Sokratischen Ironie mit der Selbstironie hervor, die im Modus der Verstellung besteht, wobei die Gegenstände der Verstellung dann jedoch wieder unterschiedliche sind: Die Sokratische Ironie verhehlt positive Wissensbestände, indem sie Unzulänglichkeiten ihres Sprechers lediglich vorgibt, die Selbstironie dagegen gibt, ebenfalls indirekt, tatsächlich vorhandene Schwächen preis.
Die in Kapitel 3.0 vorbereitete Kontur des Phänomens, die im hier erfolgten Rückblick nun auf ihre historischen Ursprünge zurückgeführt und dabei inhaltlich erweitert werden konnte, soll das nächste Kapitel um die Dimension der literarischen Ironiebetrachtungsweise ergänzen.

3.2 Literarische Ironie

3.2.1 Prototypen der Ironie

Die im Folgenden als ‚literarischer' Zugang zum Phänomen der Ironie bezeichnete Darstellung bezieht sich auf schriftliche Formen von Ironie. Es soll in diesem Abschnitt ein Versuch Marika Müllers skizziert werden, der den Anspruch hegt, „die wesentlichen Grundformen ironischen Ausdrucks historisch und systematisch als Prototypen herauszukristallisieren"[200]. Mit dieser Orientierung knüpft sie direkt an klassische Kategorien an. Im obigen Kapitel wurde die Rhetorik als möglicher Schnittpunkt von Philosophie und Poesie bezeichnet, und in Kapitel 3.3 wird auf linguistische Modelle einzugehen sein, die in mehr oder weniger engem Bezug zu rhetorischen Konzepten der Antike stehen. Müllers Vorgehensweise stellt linguistische und literarische Untersuchungskategorien in den Vordergrund, um auf dieser Basis Gebrauchstexte auf ihren ironischen Gehalt hin zu analysieren. Begründet wird dies, indem sie auf rhetorisch-linguistische Untersuchungen verweist, welche die Ironie als ‚Trope' und damit als „katalogartige registierbare Größe" auffassen. Eine solche Katalogisierung gründe

> in einem überlebten Verständnis von Sprache und Kommunikation, das die Rolle des Kontextes bei Sprache und Bedeutung unberücksichtigt läßt […][201]

Daraus ergebe sich,

[199] Vgl. FN. 31.
[200] M. Müller, S. 3. (Hervorh. M. M.)
[201] Ebd., S. 109.

> daß das reine Vertrauen auf eine Häufung von Ironiesignalen […] als zu gewagt erscheint, um dieses komplexe Kommunikationsproblem zu erklären.[202]

Wie unsere erste Annäherung an das Phänomen der Ironie bisher vermuten lässt, ist es nicht angeraten, sich im Untersuchungsbereich des Schriftlichen – oder auf dem noch davon abzuhebenden Feld der Literatur – allein auf durch Markierungen signalisierte Ironievorkommen zu beschränken. So erscheint es sinnvoll, das Prototypenmodell von Müller in die theoretische Vorarbeit einbeziehen.

Im ersten Teil ihrer Monographie gibt Müller eine Übersicht über die historische Entwicklung der Ironie, die bei den antiken Formen des Phänomens beginnt, über die „Entfaltung einer ironischen Ästhetik“ in Mittelalter und spanischer Kunst des 16./17. Jahrhunderts zur sog. ‚Romantischen Ironie’ führt und in der Untersuchung der ‚Ironischen Moderne’ anhand ausgewählter Autoren (Kafka, Musil, Th. Mann) mündet.[203] In der vorliegenden Arbeit kann von einer wiederholenden Darstellung der ironiehistorischen Entwicklungsstadien, wie sie Müller umfassend auseinandersetzt, abgesehen werden. Die Organisation unseres Theorieteils richtet sich vielmehr nach den disziplinär bedingten Perspektiven, wobei auf diejenigen historischen Wegmarkierungen in der Geschichte der ironischen Ausdrucksweisen näher einzugehen ist, die für den zentralen Teil der Werkanalyse des „Sinngedichts“ eine tragende Rolle spielen dürften.

Außer den beiden im vorigen Kapitel angesprochenen sog. ‚Prototypen der Ironie’ im Zusammenhang mit der ‚simulatio‘ und der ‚dissimulatio‘ erhebt Müller eine weitere Dimension; Insgesamt schlägt sie also eine theoretische Dreiteilung folgender Prototypen vor, die ihrer historischen Darstellung zugrunde liegt: Die stilistische Ironie, die Anspielungsironie und die ironische Parabase.

Die Stilistik des ironischen Zeichens, im obigen Kapitel mit der antiken ‚dissimulatio‘ identifiziert, beruhe auf Ironiesignalen:

> Ihre Aufgabe ist es, durch eine kontextuell ungewöhnliche Ausdrucksweise beim Rezipienten den Verdacht zu wecken, daß der Zeichenproduzent nicht genau das ausdrückt, was er meint.[204]

Die Anspielungsironie indes, mit ihren Wurzeln in der klassischen Lehre Quintilians als ‚simulatio‘[205],

> […] basiert semiotisch gesehen auf einer Inter-Relation der Ähnlichkeit zwischen Original und Ableitung. In der Erkennung der (verzerrt dargebotenen) Inter-Relation steckt ein ironisch-maieutischer Effekt: Der Rezipient muß die Vorlage erkennen und aus der oft komischen Verzerrung einen eigenen intellektuellen Gewinn ziehen.[206]

Während die Dimension der Anspielung eröffnet werde durch ein „stilistisch völlig neutrales Sprachelement“, bestünden hingegen die extremen Formen der Parabase darin, „den Zeichenproduzenten so stark ins Bewußtsein zu drängen, daß eine eigentliche Textbotschaft nahezu verlorengeht.“[207]. Preukschat spricht von ‚Fiktionsironie’, die „allein aufgrund des metakommunikativen Spiels mit der Interaktionssituation zwischen Ironieproduzent und -rezipient ironisch wirkt“. Hier werde „ein (zu) naives Sicheinlassen

---

[202] Ebd.

[203] Da sich Müllers Anwendungsteil auf einen Korpus an Gebrauchstexten, der aus aktuellen Zeitungen und Zeitschriften (Zeitraum 1991) zusammengestellt ist, richtet, ist für die vorliegenden Zwecke der erste Teil ihrer Monographie interessanter.

[204] M. Müller, S. 242.

[205] Es handelt sich dabei um ein verstellendes Zitieren der gegnerischen Position. Vgl. Lausberg, § 582.

[206] M. Müller, S. 24. (Klammerausdruck M. M.)

[207] Ebd., S. 242.

des Lesers auf den fiktionalen Text“ ironisiert.[208] Die Fiktionsironie wird bei Preukschat den simulativen Akten als ein „Setzen eines Nicht-Wirklichen mit ernsthafter Absicht“ subsumiert.[209] Hierbei geht es um die ironische Thematisierung des Lesers oder des Textes durch den Autor, oder um „die ironische Selbstthematisierung des Autors“. Müller folgend fasst auch Preukschat derartige Vorkommen unter „Prototyp der ironischen Parabase“.[210] Historisch betrachtet gehe die Parabase, deren Grundfunktion die Desillusionierung des Publikums sei, ebenfalls auf die sokratische Ironie zurück, deren Merkmale im letzten Kapitel behandelt wurden. Während die „Präsentation eines ganzheitlich-geschlossenen Handlungsablaufs […] in Analogie zur ganzheitlichen […] Handlungsstruktur der Alltagswelt“ stehe, zerstöre das „Hervortreten des auctors im offenen Drama, beispielsweise in der Parabase der attischen Komödie, […] die analoge ‚Unsichtbarkeit’ von Schöpfergott und Schöpfermensch“.[211] Die Geschlossenheit einer fiktiven Welt, also die „Präsentation eines Geschehens als potentielle Realität“, wird auf diese Weise aufgebrochen.

> Im Akt des selbstreferentiellen Zeigens auf die eigene Person und Rolle steckt daher bereits ein selbst-relativierender Verzicht auf eine gewisse ‚auktoriale Gottesähnlichkeit’; wir sehen darin eine Analogie zum Verzicht des Sokrates, sein Wissen als unfehlbares, kohärentes, geschlossenes dogmatisches Wissen mitzuteilen und weiter eine Analogie zu seinem Versuch, im Rollentausch des Dialogs zu gemeinsamer Einsicht zu gelangen.[212]

Dies sei eine weitere Parallele zur Parabase, denn sie mache die Rollen von Autor und Rezipient bewusst.

> Der sichtbar werdende Autor reduziert seinen, im geschlossenen Drama garantierten, Anspruch darauf, ein absolutes Wissen und eine absolute Ethik zu repräsentieren.[213]

Etwaige Sinnansprüche des Autors werden damit relativiert, so dass die „als artifiziell entlarvten Vorgänge […] unausweichlich unglaubwürdig und damit ironisch gebrochen“ erschienen. Dies sei von der Theaterbühne ebenfalls auf den Bereich des Schriftlichen übertragbar. Wesentliche Merkmale einer solchen „sokratisch-offene[n] Form“ seien „Metasprache und Diskontinuität der Textgestaltung“, es komme, wie bereits für die Prototypen der Stilironie und Anspielungsironie geltend zu machen sei, zu einer „Verweigerung eines festen Sinns und Dialogizität“.[214]

Im Verlauf der Werkanalyse unter ironietheoretischem Blickwinkel wird sich zeigen, dass alle drei von Müller vorgeschlagenen Prototypen innerhalb des „Sinngedichts“ nachgewiesen werden können. Selbst die Parabase ist für die Fragestellungen dieser Arbeit interessant, obwohl sich im Zyklus zunächst kaum ein Anhaltspunkt für sie zu finden scheint. Bei näherer Hinsicht im Kontext einer ironischen Ästhetik spielt sie jedoch auch für das „Sinngedicht“ eine Rolle, wie aufgezeigt werden soll. Hier geht es um „die Thematisierung des Kunstwerks als Artefakt im Rahmen einer ästhetischen Kommunikation“, wie Müller dies anhand ausgewählter Werke vorführt.[215] In diesem

---

[208] Preukschat, S. 388. (Klammersetzung O. P.)
[209] Ebd., S. 228. In der Annäherung an das Phänomen der Ironie (Kapitel 3.0) konnte dieses Merkmal, das hier nun speziell auf die Parabase bezogen wird, bereits herausgearbeitet werden. Vgl. Kapitel 3.0.1, 3.0.2, 3.0.3 und 3.1.
[210] Ebd., S. 388.
[211] M. Müller, S. 22. (Hervorh. M. M.)
[212] Ebd., S. 22.
[213] Ebd.
[214] Ebd., S. 23; S. 25.
[215] Ebd., S. 36.

Zusammenhang gilt es, auf die Rahmenhandlung um den männlichen Protagonisten Reinhart auf seinem Entwicklungsgang zu fokussieren, denn vermittels dieser Figur wird das Erzählen als Kunstform zur Disposition einer ästhetischen Auseinandersetzung gestellt, die von Prinzipien der ironischen Parabase zu leben scheint.
Am Vorgehen Müllers kritisiert Preukschat indes, dass keine klare Differenzierung der verschiedenen Funktionen der von Müller erhobenen Prototypen geleistet werde, da beide als „Mittel zu derselben Funktion, etwas Anderes als das Gesagte zu meinen", dienten und damit „lediglich annähernd auf eine Differenzierung verschiedener Funktionsebenen hingedeutet" werde.[216] Preukschat sieht einen Widerspruch darin, dass einerseits sämtliche ironische Konkreta einer der Müller'schen Grundkategorien zuzuordnen sein müssten, andererseits allerdings „diese Grundformen selbst Dimensionen des ironischen Zeichens darstellen" sollen.

> Von letzterer Betrachtung aus müsste man damit in jedem konkreten ironischen Ausdruck alle drei Prototypen nachweisen (können).[217]

Die dennoch nicht von der Hand zu weisende Überzeugungskraft der von Müller erhobenen Prototypen als Fortentwicklungen antiker ‚simulatio', ‚dissimulatio' und Parabase begreift Preukschat als Indiz dafür, dass „sich literarische Ironie ebenfalls als abgeleitete Form" seines „Grundmodells des ironischen Akts" verstehen ließe, welches in Kapitel 3.4 dargestellt wird. Doch zunächst zu einem Ansatz, der die literarische Ironie abseits klassischer Bezugnahmen zu fassen versucht und dennoch als förderliches Konzept angesehen werden kann, dem Phänomen der Ironie in der Sphäre der Poesie auf die Spur zu kommen.

3.2.2 Der Text als Spielraum des Ironischen

Seit der Etablierung der romantischen Ironie durch Friedrich Schlegel wird diese verkürzender- und damit fälschlicherweise der literarischen Ironie überhaupt gleichgesetzt. Eine solche Wahrnehmung führt allerdings dazu, das Verwischen zwischen den Disziplinen weiterzutreiben, als es ohnehin schon der Fall zu sein scheint, wenn man das Verschwimmen der Erscheinung innerhalb der Schnittmenge von philosophischem Gehalt und romantischem Konzept zugibt.[218] Schlegels romantische Ironie lässt sich ebenso wie Kierkegaards Interpretation der sokratischen Ironie eher als ein philosophisches denn als ein literarisches Prinzip begreifen, das der Geisteshaltung ihres Urhebers entspringt und damit auch als eine ‚Ironie der Lebenseinstellung' bezeichnet werden könnte. Im Anschluss an Strohschneider-Kohrs, die die romantische Ironie als ‚künstlerische Dialektik' beschreibt, folgert Allemann, dass Schlegel den Begriff der Ironie überstrapaziert habe:

> Er [Schlegel] hat [den Begriff der Ironie], auf der Tradition einer ‚sokratischen Ironie' fußend, vollends ins Metaphysische übertrieben […] Schlegel konnte der Versuchung nicht widerstehen, die ironische Dialektik sogleich mit den umfassenden Gegenpolen des idealistischen Denkens in Beziehung zu setzen, mit dem Gegensatzpaar von Endlichkeit und Unendlichkeit, von

[216] Preukschat, S. 387. (Hervorh. O. P.)
[217] Ebd. (Hervorh. und Klammerausdruck O. P.)
[218] Das Verhältnis des „Sinngedichts" zur Romantik und insbesondere zur sog. ‚romantischen Ironie', nicht zuletzt in Abgrenzung zu humoristischen Prinzipien der Poesie, wird in Kapitel 4.1 näher betrachet, in dem es um die poetologische Verortung des Zyklus gehen soll.

> Selbstschöpfung und Selbstvernichtung – auf die Gefahr hin, daß der konkrete stilistische Gehalt des Ironie-Begriffs sich von vornherein in diesen weiten Räumen verflüchtigte.[219]

Aus der Perspektive des romantischen Denkens, nach der Philosophie, Wissenschaft und Poesie in eins zu überführen seien, ist der Ansatz Schlegels zunächst jedoch nicht weiter kritisierbar. Dessen Gehalt ist im Wesentlichen – ganz genau wie der Kierkegaards – dem Charakter der Zeit entsprechend idealistisch geprägt, womit die eigentliche Ausrichtung beider Konzepte, der sokratischen (im Verständnis Kierkegaards) und der romantischen Ironie, so überaus kompatibel erscheinen. Jedoch müsse eine literarische Herangehensweise, so Allemann, „rein formalistisch" darauf ausgerichtet werden, die literarische Ironie als eine Redeweise zu definieren, „in der eine Differenz zwischen dem wörtlich Gesagten und dem eigentlich Gemeinten besteht"[220]. Die ironische Redeweise sei

> vielmehr entscheidend dadurch eingegrenzt, daß es sich um eine Dialektik und Reflexivität innerhalb der Sprache selbst handelt. Anders gewendet: das allgemeine Prinzip der reflexiven Dialektik thematisiert sich im Phänomen der Ironie auf ganz bestimmte Weise, nämlich als ihre Formalisierung zu einer Redeweise.[221]

Was Schlegel als Dialektik von Rede und Gegenrede zwischen den Polen ‚Selbstschöpfung' und ‚Selbstvernichtung' nennt, wird hier auf die Sprache selbst bezogen und tritt damit zunächst – jedoch nur scheinbar, wie sich im Folgenden zeigen wird – in eine gewisse Nähe zur linguistischen Erforschung des Phänomens, die im sich anschließenden Abschnitt zu behandeln ist. Es kann nach Maßgabe dieses literaturtheoretischen Programms jedoch nicht einzig um sog. Ironie-Signale gehen, deren alleinige Behandlung kaum zu befriedigenden Interpretationsergebnissen auf dem literarischen Gebiet führen würde. In Kapitel 3.0.6 war bereits zu sehen, wie die Satire in Schwierigkeiten gerät, ein sog. ‚Positives' zu etablieren, das sich hinter aller Sozialkritik verbergen mag, und Preisendanz' Beobachtung, dass ein solcher ‚Gegensinn' auch im Fall der Ironie schwierig scheint, im Rahmen eines künstlerischen Verfahrens zu etablieren, schien nicht ganz unberechtigt. Denn mit deutlich hinweisenden Signalen ist, gerade in Bezug auf literarische Produkte, nicht unbedingt zu rechnen. Solcherlei Markierungen träten in literarischen Texten eher vereinzelt auf und sind überdies zumeist so verdeckt angebracht, dass es mitunter bereits problematisch wäre, überhaupt von ‚Signalen' zu sprechen.[222]

> Literarische Ironie ist umso ironischer, je vollständiger sie auf Ironiesignale zu verzichten weiß – ohne Preisgabe ihrer Transparenz. Diese Feststellung besagt zugleich, daß es eine zureichende, rein formale Ironiedefinition für die Literatur gar nicht geben kann. Wo die Signale fehlen […] muss die reine Formanalyse notwendigerweise versagen, denn ein reines Null-Signal kann man nicht mehr weiter formal differenzieren.[223]

Für Allemann ist damit die literarische Ironie „essentiell signalfeindlich", der „ideale ironische Text wird der sein, dessen Ironie völlig signallos vorausgesetzt werden kann"[224].

---

[219] Beda Allemann: Ironie als literarisches Prinzip. In: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini, Paul Böckmann. Hrsg. v. Albert Schaefer. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 66), S. 16f.
[220] Ebd., S. 16.
[221] Ebd., S.17.
[222] Ebd., S. 19. Dass es im Rahmen der sog. ‚Stilironie' dennoch solche Vorkommen auch innerhalb literarischer Produkte gibt, behauptet Müller jedoch nicht zu Unrecht, wie im werkanalytischen Teil dieser Arbeit noch gezeigt werden kann.
[223] Ebd., S. 20.
[224] Ebd., S. 24.

Programmatisch folgt nach Allemann hieraus die Konsequenz, den Begriff des ironischen Gegensatzes zwischen dem Gesagten und dem eigentlich Gemeinten zu ersetzen „durch den eines ironischen Spannungsfeldes oder Spielraums“.[225] Dieser Raum sei

> unter dem Bild eines Glaskäfigs zu sehen, in dem die Anspielungen und geistreichen Bezüge ungehindert wie Lichtreflexe hin- und herlaufen und der als Korrelat zu der extremen Beweglichkeit der in ihm möglichen Verweisungen auch, was seine Strukturbedingungen betrifft, eine extreme Starre aufweist.[226]

Eine solche Perspektive auf die Erscheinung der Ironie begegnet überdies der Schwierigkeit, die sich aus der sog. ‚Gegenteilsdefinition’ oder der Frage nach der Notwendigkeit von Ironiesignalen ergibt, auf eine angemessene Weise. Im Sinne einer doppelten Optik, „einer Schreibstrategie der Doppelcodierung“[227], die in der Literatur für zumindest Teile des Werks Thomas Manns geltend gemacht wird, ist für den literarischen Einsatz von Ironie zu konstatieren, dass sie als Vermittlungsangebot zwischen der oberflächlichen, unterhaltenden Lesart und einer tiefgründigeren, anspielungs- und verweisungsreichen Ebene des Verstehens betrachtet werden kann. Die Frage nach dem Gegenstand der Ironiemarkierungen, und die Frage danach, ob der Rezipient Formen dieses Angebots überhaupt erkennt, annimmt oder nicht, ist vorerst jedoch noch unberücksichtigt zu lassen.

Diesbezüglich wird auch die Kenntnisnahme der in Kapitel 4.2 noch darzustellenden architektonischen Eigenheiten des „Sinngedichts“ hilfreich sein, den Ansatz Allemanns auf selbiges zu beziehen. Im besten Fall lässt sich der dort erfolgende Vorschlag als statische Folie, festes Strukturgerüst betrachten, der als stabilisierender Hintergrund die „extreme Beweglichkeit der möglichen Verweisungen“ (s. o., Allemann) gewährleistet. Weiteren Aufschluss wird der Einsatz linguistischer Theorien geben können, nämlich wenn es um die eigentlichen Bewegungen der ironischen Anspielungen innerhalb des Werkes gehen wird und diese mitunter, wie anzunehmen ist, auch in Gestalt verbaler Ironie und bisweilen durchaus auch markiert auftreten. Das Setzen eines Nicht-Wirklichen in Gestalt eines fiktionalen Textes etabliere zwischen Autor und Leser eine dem Verhältnis Sprecher-Hörer entsprechende Konstellation:

> Die an einen Leser gerichteten fiktionalen Akte eines Autors unterscheiden sich in dieser Sicht nicht wesentlich von den an einen Hörer gerichteten simulativen Akten eines Sprechers. Auch die schauspielerischen Darbietungen eines Bühnenensembles vor einem Publikum lassen sich hier einordnen. In all diesen Fällen handelt es sich um ein fiktives ‚Tun-als-ob’.[228]

Hier erscheint die im Abschnitt zur klassischen Ironieauffassung erörterte ‚simulatio‘ als vermittelndes Prinzip zwischen der verbalen Ironie und dem literarischen Hinblick auf die Ironie. Es bestätigt sich an dieser Stelle ebenfalls Müllers Ansatz, die in der ‚simulatio‘ die prototypischen Grundzüge der Anspielungsironie erblickt. Eine solche, auch als epische bezeichenbare Ironie, wirkt in diesem Zusammenhang wie eine höhere Art von Ironie, die den Bezugsrahmen herstellt und innerhalb deren Koordinaten konkrete Kommunikations- und (Sprach-)Handlungssituationen angesiedelt werden. Da die Anlage der beiden letztgenannten mitunter wiederum ironisch ist, sind sie auf dieser Ebene besser mit den

[225] Ebd., S. 30.
[226] Ebd., S. 31.
[227] Michael Kämper-van den Boogaart: Thomas Mann für die Schule. Berlin 2001, S. 18.
[228] Preukschat, S. 213, FN. 329. (Hervorh. O. P.)

Mitteln der verbalironischen Sprachforschung zu erklären, wie eine solche Möglichkeit in Abschnitt 3.3 aufgezeigt werden soll.
Der nicht voll fassbare ‚Schwebezustand' des Ironischen werde durch die Strukturgesetze dieses ironischen Spielraums begrenzt, was wiederum eine Folge der Transparenz sei, die der Ironie im Gegensatz zu etwa der Lüge zukommt. Laut Allemann eröffne sich der ‚ironische Spielraum' bereits in den ersten Sätzen eines literarischen Textes. Auch diese wichtige Eigenschaft der theoretischen Konstruktion wird in Hinsicht auf das „Sinngedicht" zu untersuchen sein – mehr dazu in Kapitel 4.3, in dem es ausführlich um den ersten Satz des „Sinngedichts" gehen wird, der eine das Werk eröffnende, unbestreitbar ironische Konnotation besitzt.

*

Die dezidiert literaturtheoretische Annäherung an das Ironiephänomen unterscheidet sich von der bisher aufgezeigten Behandlung des Untersuchungsgegenstandes erheblich und hält zusätzliche Möglichkeiten des Verständnisses bereit.[229] Wenn narrative Ironie als besonderes Kompositionsmittel in Anschlag gebracht wird, ist die Frage nach dem Anlass einer solchen Art von Ironie weniger interessant. Hinsichtlich Verfahren und Beschaffenheit derartiger Ironie, wie diese insbesondere in literarischen Texten eingesetzt wird, kann allerdings an dieser Stelle von einer erheblichen Erweiterung des Verstehensradius gesprochen werden, wie ihn Müllers Prototypentheorie und der Spielraum-Begriff in der Theorie Allemanns ermöglicht und für die Untersuchungszwecke der vorliegenden Arbeit von gewinnbringender Bedeutung sein dürfte.
Zur Abrundung bisheriger Einblicke auf wissenschaftsspezifischen Sektoren werden nun einige ausgesuchte Modelle der Linguistik dargestellt, insofern sie für die spätere Analyse des „Sinngedichts" relevant scheinen.

3.3 Linguistische Konzeptionen

Das spezifische Erkenntnisinteresse der Linguistik am Phänomen der Ironie richtet sich nahezu ausschließlich auf das Hörerverständnis rhetorisch-stilistischer Ironieelemente auf der Ebene der Verbalironie. Die linguistische Forschung habe nur „einige wenige Schritte in Richtung auf Text- und Diskursstudien unternommen", ansonsten auf Basis der Sprechakttheorie im pragmatischen Bereich Ergebnisse hervorgebracht, die „sich auf schriftliche Kommunikationsakte kaum übertragen lassen".[230] Einzuwenden ist hier allerdings, dass Dialogsituationen, die Momente verbaler Ironie enthalten, sich auch im Literarischen auffinden lassen. Daraus ergebe sich „letztlich der Auftrag, für jede in der Literatur auftauchende Ausdrucksform der Ironie eine Einzelfallanalyse durchzuführen […] Wie auch in der dramaturgisch eingesetzten Ironie wird man hier auf die verschiedensten Konstellationen treffen: Figuren in einer Erzählung können sich

[229] Natürlich bezieht auch Kapitel 3.0 eine Vielzahl seiner Einsichten aus dem Bereich der Literaturwissenschaft, wobei es dort allerdings immer um die Konturierung eines eher engen Begriffes von Ironie ging, dessen Eigenschaften sich zuträglich in Kooperation verschiedener Betrachtungsmodi herausarbeiten ließen, während im vorliegenden Kapitel dagegen ein weiterer Begriff epischer Ironie zur Debatte steht, der sich m. E. in Hinsicht auf das „Sinngedicht" am besten und ertragreichsten in Allemanns theoretischem Ansatz fassen lässt.
[230] M. Müller, S. 108. (Hervorh. M. M.)

ironisieren, der Erzähler kann sich selbst ironisieren, er kann sich auch in seiner oder durch seine Erzählung über den Leser lustig machen, […] er kann auch seine eigenen Figuren ironisch auf die Schippe nehmen oder sie in eine Ironie des Schicksal führen.“[231]
Die meisten Modelle zur Erklärung verbaler Ironie innerhalb der linguistischen Pragmatik kranken an dem Umstand, dass sie zumeist ironische Äußerungen unabhängig von ihren kontextuellen Bedingungen ins Visier nehmen. Solche – häufig künstlich konstruierten – Beispiele werden dann zur Verifizierung oder Falsifizierung der jeweils erhobenen Theorie herangezogen.[232] Dennoch haben derartige Konzepte ihren speziellen Wert, insofern sie, und hier ist mit der Kombination einiger ausgewählter zu arbeiten, zur Untersuchung von Dialogsituationen gut geeignet scheinen. Wie die meisten literarischen Erzeugnisse enthält auch das „Sinngedicht“ Dialoge, die stilironische Elemente, also konkrete Ironiemarkierungen, enthalten. Um deren kontextuelle Einbettung nicht aus den Augen zu verlieren, bietet sich die Ergänzung der verbalironischen Theorien durch literaturorientierte Modelle an, wie sie die Prototypentheorie von M. Müller und die Spielraumtheorie nach Allemann darstellen. Ohne eine solche Rückbindung an den jeweiligen Äußerungskontext würde die Anwendung pragmatischer Theorien auf den literarischen Text den Boden unter den Füßen verlieren und einen zu begrenzten Erklärungswert besitzen. Im Folgenden sollen drei einschlägige Modelle der pragmatischen Linguistik vorgestellt werden, deren zentralen Aspekte, wie auch die wesentlichen Merkmale der Müller’schen Prototypentheorie, abschließend in den Rahmen des Integrationsmodells nach Preukschat eingefügt werden (Kapitel 3.4).

3.3.1 Pretense Theory

Die von Stempel hervorgehobene Besonderheit des tendenziösen Witzes nach Freud im Vergleich mit der Ironie, in der ebenso die Dreipersonenkonstellation als konstitutives Element angesehen werden kann, soll an dieser Stelle mit einem Ansatz zur verbalen Ironie, der Pretense Theory (PT) nach Clark und Gerrig, abgeglichen werden. Die Autoren bauen ihre Theorie auf Überlegungen zur Ironie von Grice auf[233] und setzen sie in Kontrast zur parallel entwickelten Echoic Mention Theory (vgl. nachfolgenden Abschnitt). Die Pretense Theory steht der rhetorischen Tradition der Antike, in der die Ironie vornehmlich als Form der Verstellung (‚simulatio‘) gedeutet wird, noch am nächsten. Clark/Gerrig orientieren sich in ihren Überlegungen am Konzept der Verstellung.
In der PT[234] wird der Ironiker als jemand betrachtet, der in die Rolle einer Person schlüpft, dessen ungerechtfertigte oder lächerliche Meinung dadurch zum Vorschein kommt, dass diese Rolle vom Ironiker in einer Weise gespielt wird, die das Lächerliche der Person mit besagter Meinung hervorhebt.[235] Die PT teilt das Publikum der ironischen Performanz in zwei Gruppen:

[231] Preukschat, S. 388. (Hervorh. O. P.)
[232] M. Müller, S. 108.
[233] „For Grice, then, irony is a kind of pretense.“ Herbert H. Clark / R. J. Gerrig: On the Pretense Theory of Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 113 (1984), S. 121.
[234] Die folgende Darstellung bezieht sich im Wesentlichen auf die Ausführungen von Clark/Gerrig (1984).
[235] „Der ironische Sprecher will, daß sein Hörer die Verstellung durchschaut und erkennt, daß sich der Sprecher über die Person, die diese Ansicht vertritt, die Äußerung selber und diejenigen, die sie akzeptieren würden, lustig machen will.“ Lapp, S. 82.

Zum einen gibt es den eigentlich angesprochenen Hörer (‚primary addressee' bei Clark/Gerrig, nach der bisher verwendeten Terminologie ab Kapitel 3.0: Hörer H2), der aufgrund der ironischen Äußerung und der Art ihrer situativen Einbettung oder besonderen Darbietung das Lächerliche der imitierten Person (H1) erkennt.
Zum anderen gibt es besagte imitierte Person H1, deren situative Abwesenheit real ist oder angenommen wird. Sie gehört dem uneingeweihten Teil des Publikums (‚uninitiated audience') an. Der Ironiker geht davon aus, dass die nachgeahmte Person, selbst wenn sie Zeuge der ironischen Äußerung sein sollte, wegen ihrer Ignoranz die Bedeutung des Gesagten lediglich wörtlich zu verstehen in der Lage ist und deshalb den eigentliche Kern der Äußerung verfehlt, während der ‚primary addressee' H2 sich der geheimen Übereinstimmung erfreuen kann, die der Sprecher auf diese Weise zwischen ihm und seiner eigenen Person initiiert.[236]
Clark/Gerrig greifen den Gedanken der EMT (s. u.) auf, dass Menschen dazu tendierten, Sachverhalte vorzüglich anhand bestehender gesellschaftlicher und kulturell bedingter Normen des Erfolgs und der Exzellenz zu bewerten[237], wobei ignorante Personen besonders fest an diesem Schema orientiert seien. Dies sei, so Clark/Gerrig, der Kreis von Personen, die der Ironiker nachzuahmen bestrebt ist.[238] Damit wird deutlich, dass auch Clark/ Gerrig der Normverstoß als zentraler Auslöser ironischer Bemerkungen gilt.
Mit dieser Dreierkonstellation, in die nämlich der Sprecher der ironischen Bemerkung innerhalb der kommunikativen Situation einzurechnen ist, begegnet also dasselbe Personenmodell, wie es bereits im Kontext des tendenziösen Witzes im Vergleich mit der Ironie (Stempel unter Rückgriff auf Freud) in Kapitel 3.0.4 erörtert wurde.
Die vom ‚primary addressee' durchschaute Verstellung des Sprechers sei das Durchschauen des Verstoßes gegen die Maxime der Qualität (‚sincerity condition') als eine der Konversationsmaximen nach Grice.[239] Zur Orientierung: Gemäß dem Kooperationsprinzip habe der Sprecher die Konversationsmaximen zu beachten, wenn seine Äußerung einen wohlgeformten Sprechakt (‚wellformed speech act') darstellen soll. Der ironische Sprecher mache hingegen von der Möglichkeit der Missachtung des Kooperationsprinzips Gebrauch, indem er auf der Ebene des Gesagten gegen die Maxime der Qualität[240] verstoße und zugleich eine andere Proposition zu verstehen gebe, als seiner Rede zunächst zu entnehmen ist.

---

[236] „The adressee can take ‚delight' in ‚the secret intimacy' shared with the speaker in recognizing that ingnorance." Clark/Gerrig (1984), S. 122. Diese Bestimmung der PT erinnert auch an Kierkegaards Verständnis von Ironie, nach dem sich eine gewisse ironische Überlegenheit durch die Einsicht in geheime laufende Bezüge einstellt. Vgl. hierzu Allemann, S. 16f.
[237] „Standard rules of behaviour are culturally defined, commonly known, and frequently invoked; they are thus always available for echoic mention." Deirdre Wilson/ Dan Sperber: Irony and the Use-Mention-Distinction. In: Cole, Peter: Radical Pragmatics. New York 1981, S. 312. Dieser Aspekt wird im folgenden Kapitel wieder aufgegriffen. Vgl. auch Jorgensen/Miller/Sperber: Test of the Mention Theory of Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 113,1 (1984), S. 112-120.
[238] Clark /Gerrig (1984), S. 122.
[239] Vgl. Paul H. Grice: Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics (Vol. 3). Speech Acts. Hrsg. v. P. Cole u. J. L. Morgan. New York u. a. 1975, S. 45ff.
[240] Diese Maxime besteht aus folgenden zwei Komponenten: „1. Do not say what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence." Ebd., S. 46. Ein ausführliches Beispiel für den Verstoß der Maxime der Qualität gibt Grice in derselben Arbeit auf Seite 53. Mit Problemen behaftet allerdings ist hier der Versuch, Ironie allein durch den Verstoß gegen diese Maxime erklären zu wollen. „Die ziemlich enge Begrenzung auf die Maxime der Qualität hindert uns allerdings daran, dem tatsächlichen Umfang alltagssprachlicher Ironie gerecht zu werden. […] Ironie müßte konsistenterweise wohl auch als Verletzung anderer Maximen erklärt werden

Obwohl sich Gegenbeispiele gegen die PT als Ansatz einer linguistischen Ironietheorie finden lassen[241], bleibt die PT in ihren Hauptaussagen recht überzeugungskräftig und kann dementsprechend an ausgewählten Stellen etwaigen Vorkommens verbaler Ironie im „Sinngedicht" zum Einsatz gebracht werden.
Und auch in anderer Hinsicht kann der Ansatz der PT für das vorliegende Projekt von Bedeutung sein: Clark/Gerrig (1984) sprechen das Phänomen durchgängiger Textironie an, für das es ihrer Auffassung zufolge keine Erklärung im Sinne der nachfolgend dargestellten EMT gebe, hingegen jedoch mit ihrer eigenen Theorie erklärbar wäre.[242] Auch Prestin sieht im Ansatz der PT als „Modell mit drei Gruppen von Beteiligten" einen Nutzen zur Erforschung von Wirkungen verbaler Ironie und verwendet ihn zur Untersuchung von Ironie in Printmedien.[243]

3.3.2 Echoic Mention Theory

Auch Sperber/Wilson gehen von Grice's pragmatischer Theorie aus, nehmen zu dieser jedoch einen kritischeren Standpunkt ein, als es bei den Vertretern der Pretense Theory der Fall ist. Grice hatte einräumen müssen, dass seine

> Analyse ironischer Äußerungen als offenkundiger Verletzung der Maxime der Qualität als allgemeine Definition der Produktion und Rezeption von Ironie noch mit entscheidenden Mängeln behaftet ist.[244]

Im Unterschied zur Pretense Theory, die als ‚Opfer' der Ironie eine nachzuahmende Person voraussetzt, bedarf es nach der Echoic Mention Theory (EMT) von Sperber/Wilson einer zitierten Person, deren Meinung ‚echohaft erwähnt' wird (‚echoic mention')[245]. Diese Meinung muss nicht zwingend geäußert, sie kann auch nur gedacht bzw. der betreffenden Person einfach zugeschrieben sein.

> […] some [echoic mentions, A. S.] have their source in actual utterances, others in thoughts or opinions; some have e real source, others an imagined one […][246]

Mit der Ironisierung dieser Person erfolgen zugleich der Ausdruck von Missbilligung und die damit verbundene Distanzierung des Ironikers von dem auf diese Weise dargebotenen Gedanken des Ironisierten. Wiederum zeigt sich, dass das Moment der Wertung, die Sprecherhaltung beim Gebrauch ironischer Äußerungen eine wichtige Rolle zu spielen scheint.

---

können." Lapp, S. 71f. Ein Beispiel, dass einer ironischen Äußerung auch ein Verstoß gegen eine andere Maxime, etwa die der Relevanz, zugrunde liegen kann, findet sich bei Winner: „An item violating the rule of relevance showed a girl replying, ‚The popcorn was alright' when asked about a movie she had just seen." Ellen Winner: The point of words. Children's Understanding of Metaphor and Irony. Cambridge/London 1988, S. 164.

[241] Dennoch unternimmt etwa Preukschat, der den Erklärungsnutzen dieses Ansatzes bestätigt, den Versuch einer ‚Rehabilitierung' unter anderem dieser linguistischen Theorie. Vgl. Preukschat, S. 397ff.

[242] Clark /Gerrig (1984), S. 123. Eine detaillierte Darstellung hierzu s. u., FN. 766.

[243] Elke Prestin: Ironie in Printmedien. Wiesbaden 2000, S. 103ff.

[244] Lapp, S. 74.

[245] Bei Wilson/Sperber (1992) heißt es: „The speaker echoes a thought she attributes to someone else […]" Deirdre Wilson/Dan Sperber: On verbal Irony. In: Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader. New York/London 2007, S. 41.

[246] Wilson/Sperber, Use, S. 309f.

Sperber/Wilson stellen Ironie basierend auf einer fundamentalen Unterscheidung des Gebrauchs (‚use') und der Erwähnung (‚mention') von Äußerungen dar[247]. Sätze mit ironischem Gehalt werden laut EMT „not used but mentioned"[248].

Dabei werde immer eine Einstellung des Sprechers mittransportiert:

> An echoic utterance simultaneously expresses the speaker's attitude or reaction to what was said or thought […][249]

Hier zeigt sich die Verbindung zu Grice, der in Hinsicht auf die Ironie ebenfalls das Moment der Sprechereinstellung betont:

> I cannot say something ironically unless what I say is intended to reflect a hostile or derogatory judgement or a feeling, attitude, or evaluation."[250]

Der Ansatz von Sperber/Wilson wird jedoch aus folgendem Grund kritisiert: In bestimmten Fällen lässt sich oftmals der generelle Einwand des Fehlens einer Quelle der ironischen Äußerung erheben.[251] Sperber und Wilson versuchen, diesen Mangel ihrer Theorie für die Fälle ohne vorausgegangene Äußerung mit Hilfe des Normbezugs zu eliminieren:

> In an earlier paper, ‚Irony and the Use-Mention-Distinction' (Sperber & Wilson, 1981), we drew attention to some problems with this definition, and sketched an alternative account […] Not all ironical echoes are as easily recognizable. The thought being echoed may not have been expressed in an utterance; […] it may be merely a cultural aspiration or norm.[252]

Die „Bezugnahme auf eine positive Norm" löse dennoch „nicht das Problem eines fehlenden Ironieopfers oder -adressaten", vielmehr werde es „noch dadurch verschärft, dass ohne eine ironisierte Person das Ironisieren nicht mehr ohne weiteres als rationale kommunikative Handlung rekonstruierbar ist."[253] Diesen Mangel habe die PT, so die Autoren eben jenes Ansatzes, nicht. Ausdrücklich heben Clark/Gerrig hervor: „Irony has generally victims."[254]

Insgesamt betrachtet ergeben sich der EMT nach zwei Möglichkeiten, Ironie zu interpretieren: Zum einen die, dass sich die Ironie auf die ironisierte Person und deren geäußerte oder im Stillen vertretene Meinung bezieht. Zum anderen die, dass die Ironie auf eine positive Norm rekurriert. Offensichtlich jedoch wird mit dem Ausweichen auf den Normbezug die Argumentation von Sperber/Wilson brüchig: Während die erste der beiden Möglichkeiten noch als Kritik an der Meinung, Haltung oder Einstellung des Ironisierten nachvollziehbar ist, indem letzterer auf diese Art der Lächerlichkeit preisgegeben wird, müssten Sperber/Wilson parallel zu diesem Erklärungsmuster auch konsequenterweise annehmen, der Ironiker würde im Fall des Normbezugs die zugrunde liegende positive, kulturell bedingte Norm ins Lächerliche ziehen wollen. Ein spezielles Opfer der ironischen Äußerung unter Normbezug gibt es nicht, wenn beispielsweise jemand angesichts strömenden Regens den Satz 'It's loveley weather' äußert, es sei denn, das Beispiel wird so variiert, dass hier auf eine vorangegangene Äußerung, etwa eine Wetterprognose,

---

[247] Zur Differenzierung dieser beiden Kategorien vgl. Sperber/Wilson 1981; 1984; 1986; 1992; 1998; 2007 – im Rahmen der hier angestrebten Anwendung dieser Theorie scheint eine genauere Erläuterung an dieser Stelle nicht notwendig.

[248] Dan Sperber: Verbal Irony: Pretense or echoic mention? In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 113,1 (1984), S. 131.

[249] Wilson/Sperber, Irony, S. 40.

[250] Grice, Notes, S. 124.

[251] Vgl. etwa Clark/Gerrig (1984); Lapp (1992; S. 79); Hamamoto (1998, S. 260).

[252] Wilson/Sperber, Irony, S. 35; S. 41.

[253] Preukschat, S. 272.

[254] Clark /Gerrig (1984), S. 122.

rekurriert wird. Ist dies nicht der Fall, bleibt der EMT wiederum nur die Möglichkeit, den Bezug auf eine Norm zur Erklärung dieser Art von Ironie heranzuziehen. Dann jedoch müsste kohärenterweise angenommen werden, dass der Sprecher mit seiner Bemerkung die positive Norm bzw. allgemeine Erwartung ‚schönes Wetter' in Frage stellt, was wenig Überzeugungskraft besitzt. Das Gegenteil nämlich ist der Fall: Die eigentlichen Beweggründe des Sprechers zu einer solchen Aussage liegen doch darin, dass er das schöne Wetter vermisst, weil es momentan regnet. Damit erhärtet der nachträglich in die EMT eingeführte Normbezug den Eindruck, dass es sich bei der EMT nunmehr um eine „anything-goes-Theorie"[255] handele, wie sie zudem von Clark und Gerrig bereits in anderer Hinsicht kritisiert worden ist.[256]

Weitere Argumente, die gegen die EMT als eine allumfassende Ironietheorie sprechen, werden in der nachfolgenden Präsentation der sog. Allusional Pretense Theory von Kumon-Nakamura behandelt. Eines, das von Lapp kommt und bereits oben erwähnt worden ist (s. o., FN. 26), sei jedoch noch an dieser Stelle eingebracht: Er wendet ein, dass

> nicht jede echoartige Erwähnung einer Äußerung oder eines Ausdrucks unbedingt ironisch sein muß. Wenn man den Originalton seines Gegners mißbilligend zitiert, wie dies in manchen Auseinandersetzungen, in denen die Parteien sich ernst nehmen, geschieht, ist damit keineswegs immer ein ironischer Effekt verbunden. Wenn ich sage:
>
> (19) Aber sie meinen ja: Wir schaffen das im Handumdrehen
>
> führe ich der gegnerischen Position echoartig ihre eigene Meinung vor, aber nicht notwendig mit ironischer Intention. Ich möchte sie vielleicht nur darauf hinweisen, daß diese Meinung falsch ist oder zu nicht bedachten Konsequenzen führt […] nicht jedes Zitieren der gegnerischen Position führt automatisch zu einer ironischen Äußerung.[257]

Damit zeigt sich einmal mehr, dass der Erklärungsversuch der EMT in zwei Richtungen an seine Grenzen stößt: Einerseits erfasst diese Theorie bestimmte Fälle mit Hilfe der echohaften Erwähnung nicht; An dieser Stelle ist sie zu eng gefasst. Andererseits bezieht das Modell Fälle ein, die nicht zum Phänomen der Ironie gehören; Hier greift das Konzept unbeabsichtigt auf andere sprachliche Erscheinungen über. Trotz seiner Defizite ist dennoch eine gewisse Berechtigung in einigen der Annahmen des Ansatzes der EMT zu sehen, wie aus dieser Zusammenfassung hervorgegangen sein dürfte – womit auch Aspekte dieser Theorie ihre Anwendung auf die Ironie im „Sinngedicht" finden sollten.

Dem Normbezug bzw. -verstoß wurde in sämtlichen Theorieteilen dieser Arbeit bisher ein erhöhter Stellenwert zugesprochen, und auch hinsichtlich der APT scheint sich die Bedeutsamkeit des Normbezugs zu bestätigen. Wie im nächsten Hauptteil dieser Arbeit zu sehen sein wird, spielen Normbezug resp. Normverstoß oder Regelbruch ebenfalls in der Analyse des „Sinngedichts" eine wichtige Rolle.

Beide bis hierhin erörterten Konzepte, PT und EMT, seien in den Augen Lapps gegenüber den traditionellen, d. h. klassischen Substitutionstheorien zwar im Vorteil rücksichtlich ihrer Erweiterung um „die Komponente der Einstellungen und Sprecherannahmen", denn Ironie zu verstehen erfordere mehr als die Substitution von Sätzen oder Ausdrücken.[258] Solcherlei Einstellungen und Sprecherannahmen sind auch hinsichtlich der Untersuchung

---

[255] Lapp, S. 78.
[256] Vgl. FN. 213.
[257] Lapp, S. 79f.
[258] Dieser Einwand trifft im Übrigen natürlich auch Grice, der sich ebenfalls noch im Rahmen der traditionellen Substitutionstheorie bewege. Vgl. Jörg Meibauer: Besprechung v. N. Groeben u. B. Scheele (1984): Produktion und Rezeption von Ironie. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 110 (1988), S. 248.

ironischer Elemente des „Sinngedichts“ von Bedeutung, wie dies im späteren Anwendungsteil darlegt werden soll. Als Haupteinwand jedoch betrachtet Lapp, dass die beiden Ansätze sich zugleich nicht wirklich von den klassischen Substitutionstheorien zu lösen imstande sind. Zwar ändere sich die Ebene, auf der die Ersetzung stattfinde. Sie sei nicht mehr auf der Ebene des Gesagten und Gemeinten zu lokalisieren, sondern „auf der Ebene dessen, was der Sprecher glaubt und was er vorgibt zu glauben“.[259]

3.3.3 Allusional Pretense Theory

Die Allusional Pretense Theory von Kumon-Nakamura versteht sich als Fortführung klassischer Ansätze[260] und Weiterentwicklung der EMT[261]. Sie kann als Versuch gewertet werden, verschiedene Aspekte der beiden bis an diese Stelle besprochenen Ansätze in einem übergreifenden Modell zu vereinen.[262] Vor allem diejenigen Beispiele ironischer Äußerungen, die von den in den letzten beiden Abschnitten beschriebenen Theorien nicht erfasst werden, sollen in der APT eine erschöpfende Erklärung finden. Es wird im Folgenden darzustellen sein, auf welche Weise dies geschehen soll.

Zwei Grundprinzipien spielen laut APT bei der Erzeugung ironischer Äußerungen eine zentrale Rolle: Kumon-Nakamura prägt zum einem den Terminus der ‚allusional pretense‘ (‚nicht-ernsthafte Anspielung’)[263] und bezieht diesen zum anderen auf die ‚sincerity condition‘ (Aufrichtigkeitsbedingung).[264] Das Konzept der nicht-ernsthaften Äußerung ist bereits in den Kapiteln 3.01 und 3.03 begegnet, dort hatte es der Abgrenzung von Lüge und Komik gegenüber der Ironie gedient. An der vorliegenden Stelle zeigt sich nun, welchem linguistischen Zusammenhang es entspringt.

> The allusional pretense theory introduces the concepts of “pragmatic insincerity” and “illusion” to replace those of “oppositeness” and “echo”, respectively, in the extant Grician pragmatic theory and echo/reminder theory, in order to redress the shortcomings of these theories.[265]

Durch den allgemeiner gehaltenen Terminus der nicht-ernsthaften Anspielung wird eine Engführung vermieden, wie sie in der PT (Nachahmung der zu ironisierenden Person) und der EMT (Zitieren der Meinung einer zu ironisierenden Person) eine Einschränkung der Erklärungswirksamkeit zur Folge hat. Eines der beiden Hauptelemente der APT ist die ‚sincerity condition‘:

---

[259] Lapp, S. 83.

[260] Hier wird vor allem auf die klassische Auffassung abgezielt, derzufolge Ironie lediglich das Sagen des Gegenteils dessen sei, was eigentlich gemeint ist.

[261] „Allusion is more general than echo, because ironic expressions such as ‚This is a beautiful day!’ can be viewed as alluding to the expectation about nice wheather by explicitly echoing it. Thus, the concept of allusion includes the concept of echoing, but not vice versa.“

[262] „To account for the phenomena of verbal irony, I propose what I call the allusional pretense theory of verbal irony, a hybrid of the traditional pragmatic theory and the echo/ reminder theory.” Sachi Kumon-Nakamura: What makes an utterance ironic: The allusional pretense theory of verbal irony. Ann Arbor 1993, S. 23.

[263] Die APT grenzt sich hierbei explizit vom ‚pretense’-Begriff bei Clark/Gerrig ab: „The term ‚pretense’ of ‚the allusional pretense theory’ refers to pragmatic insincerity. Note, however, that what I mean by ‚pretense’ is different from what Clark and Gerrig (1984) meant by ‚pretense’. I do not agree that an ironist is ‚pretending to be an injudicious person speaking to an uninitiated audience’.” Kumon-Nakamura 1993, S. 27.

[264] Sachi Kumon-Nakamura/ Sam Glucksberg/ Mary Brown: How about another Piece of Pie: The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 124,1 (1995), S. 5.

[265] Kumon-Nakamura 1993, S. 123.

Noch vor der Formulierung der Konversationsmaximen durch Grice beschreibt Austin (1962) ‚Pragmatic insincerity' als Möglichkeit der Verletzung von ‚felicity conditions'.[266] Searle (1969; 1979) definiert jene weiterhin als Verstoß gegen Bedingungen, die der wohlgeformten Rede zugrunde liegen.[267]

Im Zusammenhang mit der bereits vielfach angesprochenen klassischen Auffassung, Ironie sei das Sagen des Gegenteils des eigentlich Gemeinten, hält Kumon-Nakamura nun fest, dass es sich hierbei lediglich um die geläufigste Art und Weise handele, eine unaufrichtige Äußerung zu tätigen:

> The most common way to make an insincere utterance would be to say the opposite of what one really means.[268]

In diesem Sinne sei die ‚pragmatic insincerity' das übergreifende Konzept, welches die obig genannte klassische Auffassung einschließe. Nach Kumon-Nakamura et al. greife die ‚traditional pragmatic theory' in ihrem Ansatz jedoch zu kurz, wenn es um die Erklärung bestimmter Vorkommen ironischer Äußerungen geht. Unter Anwendung der Grice'schen Theorie käme eine ironische Äußerung zustande, wenn dem Hörer ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip erkennbar würde (und es sich in diesem Fall nicht lediglich um eine unsinnige Äußerung handelt).[269] Jedoch berücksichtige die

> standard pragmatic theory (Grice, 1975, 1978; Searle, 1979) […] only one type of insincerity, semantic or propositional insincerity, namely, uttering false assertions.[270]

Auf den Umstand, dass Ironie, außer in Gestalt von Aussagen, ebenfalls injunktiv oder expressiv erfolgen kann, da es auch ironische Versprechen, Fragen, Aufforderungen, ironisches Danken, Grüßen und Gratulieren gibt, wurde bereits in Abschnitt 3.0.1 hingewiesen, und ein Beispiel dafür kam in Abschnitt 3.0.4 vor, in dem die Struktur des tendenziösen Witzes mit der von Ironie verglichen wurde (das ‚Danke-Beispiel'). Da ironische Äußerungen sich ihrer Art nach eben nicht allein auf Aussagen beschränken, sondern auch in Form von Fragen (auf die der Sprecher keine Antwort erwartet[271]), Versprechen oder Angeboten etc. auftreten, könne die EMT nicht mit ihnen umgehen, während dies hingegen der APT problemlos möglich sei.[272]

---

[266] Austin unterscheidet zwei Arten von Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit ein jeweiliger Sprechakt zustande kommt. Unter die ersten fasst er diejenigen, die zum Nichtvollzug der Handlung führen. Die zweite Art von Bedingungen (die für die Behandlung von Vorkommen ironischer Äußerungen interessante) ist die, bei deren Verstoß die Handlung zwar zustande kommt, aber ihr Vollzug, beispielsweise im Falle der Unehrlichkeit, eine missbräuchliche Verwendung des Verfahrens darstellt. Beide Arten von Bedingungen nennt Austin zusammenfassend ‚felicity conditions'. John L. Austin: How to do things with words. Second Edition. Cambridge [14]1994, S. 16.

[267] Es werden bei Searle verschiedene Unterbedingungen genannt: proposional content condition, prepatory condition, sincerity condition, essential condition. Sie alle führen bei absichtlicher Verletzung zur ‚pragmatic insincerity': „Thus, pragmatic insincerity occurs when a speaker is perceived as intentionally violating at least one of the felicity conditions […]."Kumon-Nakamura 1993, S. 27. Vgl. auch John R. Searle: Sprechakte. Frankfurt a. M. 1971, S. 100ff.

[268] Kumon-Nakamura 1993, S. 24.

[269] Hier sei noch einmal auf die in Kapitel 2.2.4.1 behandelte Pretense Theory von Clark/ Gerrig verwiesen, die explizit auf den Grice'schen Ansatz rekurriert.

[270] Kumon-Nakamura 1995, S. 5.

[271] „The speaker asks a question, but does not want to know the answer, presumably because the answer is already known. Instead, the speaker asks the question in order to rebuke the adressee." Kumon-Nakamura 1995, S. 5.

[272] "Whereas the echo theories and the pragmatic account can readily deal only with assertives, particularly counterfactual statements, the concept of insincerity can readily deal with ironic utterances expressed in any form of speech act (i. e. commissives such as ironic offerings, directives such as ironic questions, expressives such as ironic thankings)." Kumon-Nakamura 1993, S. 27f. Auch Freud irrte, als er behauptete: „Der Ironie ist gar keine andere Technik als die der Darstellung durchs Gegenteil eigentümlich." Freud, S. 59.

‚Pragmatic insincerity' trete auf, wenn mindestens eine der von Searle detaillierter dargestellten ‚felicity conditions'[273] verletzt wird. Diese Bedingungen[274] variieren je nach Satztyp:

> For example, declarative assertions should be true, compliments should be true and taken as compliments rather than rebukes, questions should be asked only if an answer is desired, offers should be made only when acceptance is desirable, and politiness levels should be appropriate to the situation.[275]

Das Problem ironischer Fragen bringt bereits Stempel (1976) ein, wie im Abschnitt zur Satire aufgezeigt wurde. Kumon-Nakamura greift es (ohne sich direkt auf Stempel zu beziehen) auf und stellt dar, wie sein Modell dieser Schwierigkeit begegnet. Sein Beispiel für eine ironische Frage ist „How old are you?", an eine erwachsene Person gerichtet, die sich gerade kindisch verhält.[276] Hier wird in der Tat deutlich, dass die EMT in Erklärungsnöte gerät und zugleich das weiter gefasste Konzept der APT greift – Kumon-Nakamura gibt überzeugende Beispiele für die anderen oben erwähnten Satztypen und stützt damit die Überlegenheit seiner Theorie gegenüber den Vorgängermodellen.

Das zweite hier vorzustellende Grundprinzip der APT ist das der ‚nicht-ernsthaften Anspielung' (‚allusional pretense'). Auch der Normbezug, der, wie oben bereits erläutert, zusätzlich von der EMT eingebracht werden musste, um bestimmte Vorkommen ironischer Äußerungen erklärbar zu machen, denen keine entsprechende zu-echoende Äußerung vorangeht, wird von der APT berücksichtigt. Zudem kann die nicht-ernsthafte Anspielung ebenfalls auf Komplexe wie persönliche Erwartungen, Hoffnungen oder Gedanken abzielen.[277]

Dieses Element der APT knüpft damit an den Normbezug der EMT direkt an und erweitert diesen Aspekt.

Die Schwierigkeiten der EMT, die eigentlich das Konstrukt des Normbezugs anstelle einer vorausgegangenen, evt. auch im Stillen vertretenen Meinung, ausräumen sollte, sind im vorigen Kapitel angesprochen worden.[278] Kumon-Nakamura kontrastiert anhand des obig angegebenen ironischen Fragesatzes ‚How old are you?' die Vorgängertheorie EMT mit seinem Modell:

> may be reminded of his/ her age, as well as the fact that he/ she is not acting accordingly, because the utterance alludes to the general norm that an adult should act maturely, but it does not ‚echo' such a norm in the sense that Sperber and Wilson (1981; 1984) or Jorgensen, et al. (1984) specified […].[279]

Hier scheint es zunächst, als ob das weiter gefasste Konzept der APT durch die Komponente ‚Anspielung auf eine nicht erfüllte Erwartung' gegenüber der EMT an

---

[273] Searle (1969) arbeitet Austins Grundüberlegungen ausführlicher aus und gibt für verschiedene Typen illokutionärer Akte die jeweiligen Regeln der Aufrichtigkeit an. John R. Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Übersetzt v. R. u. R. Wiggershaus. Frankfurt a. M. 1971, S. 100ff.

[274] Vgl. Searle 1971, S. 100ff.

[275] Kumon-Nakamura 1995, S. 5.

[276] Ders. 1993, S. 44; vgl auch ders. 1995, S. 4.

[277] „[The] utterance has to make an allusion to, or draw a listener's attention to, some sort of expectation, norm, thought, etc., that is either societal/ cultural or personal. I call this the allusive function of verbal irony." Kumon-Nakamura 1993, S. 28.

[278] Es bestehe „das Hauptproblem dort [in der EMT, A. S.] darin, dass Sperber/Wilson die ‚echohafte Erwähnung' einer Norm anstelle einer ‚echohaft' ironisierten Person postulieren, wodurch in Ermangelung eines Ironieadressaten die kommunikative Rationalität der vollzogenen Äußerung in Frage steht." Preukschat, S. 282. (Hervorh. O. P.)

[279] Kumon-Nakamura 1993, S. 17.

Überzeugungskraft gewinnt, indem es auch andere Satztypen einbezieht und die Bezugnahme auf eine Norm auch in diesen Fällen problemlos zur Anwendung bringen kann. Es umfasst wie die EMT das Moment kulturell bedingter und/ oder persönlicher Erwartungen (die der Ironisierte nicht erfüllt), ohne jedoch ironische Äußerungen zu vernachlässigen, die nicht als Aussagen auftreten. Die unerfüllte Erwartung steht in der APT im Vordergrund und wird als notwendiges Element verbaler Ironie angenommen.[280] Das sog. ‚echohafte Erwähnen' einer solchen Erwartung wird lediglich als Spezialfall betrachtet, womit sich wiederum zeigt, dass die Annahmen der EMT vom Anspielungs-Konzept umfasst werden.[281] Im Beispiel „See what lovely wheather it is: rain, rain, rain.", eingebracht von Jorgensen et al. (1984) kann die APT den Bezug der ironischen Rede auf die generelle Erwartung schönen Wetters als Anspielung herstellen, während die EMT umständlich mit der Nähe oder Ferne der vorangegangen, explizit geäußerten Rede (etwa eines Wetteransagers) oder mit der im Stillen vertreten Meinung einer Person argumentieren muss. Da die letztere Möglichkeit nun eben relativ vage und dementsprechend wenig überzeugend wirkt, bringt die EMT also zusätzlich, d. h. als Alternative, die allgemeine Erwartung, in diesem Fall etwa: ‚Menschen in unseren Breitengraden wünschen sich Sonnenschein und keinen Regen', ins Spiel.

In der APT hingegen bleibt dennoch das Moment der Anspielung ebenfalls sehr weit gefasst – so weit, dass Kumon-Nakamura selbst als Ergebnis seiner empirischen Untersuchung feststellt:

> For the irony stories, participants perceived allusion 97% of the time, compared with 56% of the time in the literal stories.[282]

Ebenso wie in Bezug auf die EMT in einer Hinsicht ist hiermit zu konstatieren, dass die APT in puncto ‚allusion' Fälle einbezieht, die nicht zum Phänomen der Ironie gehören, denn schließlich ist auch nicht jede Anspielung unbedingt ein Hinweis auf die ironische Lesart einer Äußerung.[283] Auch sie muss daher als zu weit eingestuft werden.[284] Kumon-Nakamura unternimmt einen Versuch der Rechtfertigung, indem er auf das Zusammenspiel beider Komponenten, ‚insincerity' und ‚allusion', verweist, wobei diese eben erst in Kombination das Eigentümliche ironischer Äußerungen ausmachten.[285]

Preukschats Ansicht nach gibt es gegen die APT keine tatsächlich überzeugenden Gegenbeispiele.[286] Dass dem Normbezug in der Verwendung ironischer Äußerungen, wie erste Hinweise darauf bereits in den Kapitel 3.0.2 und 3.0.6 erfolgten, eine maßgebliche Rolle zuzukommen scheint, zeigte sich bereits ansatzweise in der obigen Besprechung der ersten beiden linguistischen Theorien, PT und EMT, und bestätigt sich auch bezüglich der

---

[280] Vgl. auch Prestin, S. 47.

[281] „Echoing an expectation is only one particular and explicit way of alluding to the expectation." Kumon-Nakamura 1993, S. 29.

[282] Kumon-Nakamura 1995, S. 9. Nochmals anzumerken ist hier, dass nicht bei jeder ironischen Äußerung eine Verletzung der sincerity condition auftreten muss.

[283] Wenn etwa S gegenüber H, beide in Begriff, einen gemeinsamen Spaziergang zu unternehmen, in Anspielung auf dessen Hausschuhe an den Füßen äußert ‚Hast du auch nichts vergessen?', ist diese Anspielung ja nicht unbedingt ironisch zu verstehen. Vgl. auch das bereits dargestellte Beispiel von Lapp (s. FN. 257) hinsichtlich seiner Kritik an der EMT. Der Vorwurf der groben Verallgemeinerung trifft also beide Theorien mit einigem Recht gleichermaßen.

[284] „Der Vorwurf, es handele sich um eine ‚anything-goes-theory' […] trifft also auf die ‚Allusional Pretense Theory' sogar noch in größerem Maße zu." Prestin, S. 47.

[285] Kumon-Nakamura 1993, S. 66.

[286] Vgl. hierzu Preukschats überzeugende Zurückweisung der Kritik Prestins an der APT: Preukschat, S. 289-292.

APT. Berücksichtigt werden muss dabei, dass der Normverstoß vom Anspielungskonzept der APT kohärent einbezogen wird[287] und dass er lediglich als ein möglicher Auslöser für eine ironische Äußerung zu gelten hat. Er stellt demnach einen Spezialfall der ‚failed expectation' dar, denn nicht nur gegen eine Erwartung, dass eine bestimmte Norm eingehalten wird, sondern auch gegen andersgeartete Erwartungen eines Sprechers kann verstoßen werden. Der bisherigen Untersuchung entsprechend sollte also das Konzept des Normbezugs dem der enttäuschten Sprechererwartung untergeordnet werden.[288] Als erstrangige Momente verbaler Ironie fungieren offenbar die Sprechereinstellungen und -erwartungen, wie es die Analyse der obigen drei – als zentral anzusehenden – modernen linguistischen Theoriekonzepte, dabei v. a. das der APT, hervorgebracht hat.

3.4 Die Zusammenschau im Integrationsmodell

Das Anliegen des sog. ‚Integrationsmodells' von Preukschat ist es, verschiedene theoretische Konzepte zur Ironie in sich zu vereinen, indem es deren überzeugendsten Aspekte auf Übereinstimmungen hin durchleuchtet und versucht, sie miteinander sinnvoll in Beziehung zu setzen. Vom Resultat dieses integrativen Ansatzes ist anzunehmen, dass es die Betrachtung der Ironie und ihrer Wirkungsweise im „Sinngedicht" befördert. Zunächst die elementaren Spezifikationen des Modells im Zusammenhang mit den bisherigen Untersuchungssträngen:
In der Behandlung des Komischen ist zu Beginn des Abschnittes 3.0.3 auf eine unerwartete Übereinstimmung von Jancke (Ironie als „Kontrastieren von Schein und Wirklichkeit, von Maskerade und Echtheit, von Mechanismus und Leben" als „Komischmachen selber") und Preisendanz (das „Sinngedicht" enthalte ein „Spannungsverhältnis von Wesen und Erscheinung, Sein und Schein, Kern und Schale, Gestalt und Vermummung, faktischer Wirklichkeit und Vorstellungswelt") hingewiesen worden.[289] Damit wird nicht allein die Untersuchung der Ironie des „Sinngedichts" zusätzlich bedeutsam – sondern es zeige sich außerdem an Janckes Einschätzung, dass der Zweck des Ironisierens im Mechanismus des indirekten Komischmachens zu erblicken sei und das „Komischmachen keiner eigenständigen Sprecherintention entspricht"[290]. Abgesehen von der bereits vorgenommenen Zustimmung zum Anspielungskonzept der APT gelangt Preukschat Jancke folgend nun dahin, den Zweck des Ironisierens als deutlich weniger extrinsisch motiviert einzustufen, womit etwa Ziele wie ‚Bloßstellung' oder ‚Spott' gemeint sind, die bereits in den Abschnitten 3.0 und 3.1 aufgetaucht waren.[291] Vielmehr liege die eigentliche Absicht des Ironikers darin, durch die Art der Anspielung, also durch die Performanz ihrer Mechanik, auf bestimmte Umstände aufmerksam zu machen. Das Komischmachen geschehe allein durch das „‚nachahmende Mechanisieren' der Fremdmeinung", und daher

[287] Demnach ist Kumon-Nakamura beizupflichten, wenn er behauptet: „Allusion and echoing are obviously not mutually exclusive; rather, echoing is a special case of allusion." Kumon-Nakamura 1993, S. 30.
[288] Wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird, umfasst die Einheit ‚Normverstoß' im Integrationsmodell Preukschats jedoch allgemeine Sprechererwartungen von solcher Art, die bestimmten Normen eher fern zu stehen scheinen.
[289] Vgl. FN.3 und FN. 59.
[290] Preukschat, S. 319.
[291] „Das vernichtende Komischmachen, das der Ironie immer immanent ist, [ist] dem Ironiker nie eigentliche Herzensangelegenheit." Jancke, S. 24.

sei keine spezielle Botschaft des Sprechers gebunden an die kommunikative Handlung des Ironisierens.[292] Vielmehr lasse sich im konkreten Einzelfall durch kontextuelle Gegebenheiten der Sinn der ‚scheinbar nicht-ernsthaften Äußerung' durch den Hörer H1 abstrahieren, indem dieser an die Stelle der tatsächlich umstellenden Welt eine Welt setzt, in der die ironische Äußerung des Sprechers als ernsthafte und mit kommunikativem Anliegen versehene verständlich wird.[293]

Unter Maßgabe der Mechanik als zentralem Moment der Ironie ergibt sich für den klassischen Definitionsansatz ‚verdeckter Spott', dass er lediglich als Nebenerscheinung des ironischen Aktes zu betrachten ist:

> Wer eine Gemeinschaftsnorm nicht beachtet und sich insofern ungerechter Weise über andere stellt, wird sich dann, wenn er dies bei sich selbst entdecken muss, vorübergehend bloßgestellt, lächerlich, komisch gemacht oder eben verspottet fühlen.[294]

Nicht ganz verständlich ist, warum Preukschat, der den inhaltlichen Aussagen der APT ausdrücklich beipflichtet und allein deren formale Präsentation kritisiert, nun bei seiner abschließenden Darstellung des ironischen Aktes von den ‚nicht erfüllten Erwartungen' der APT, die wie gesehen einen wesentlich umfassenderen Sinn ausdrücken, abrückt und zurück auf den Normbegriff verfällt. Der Terminus „Gemeinschaftsnorm" lässt vermuten, dass Preukschat nunmehr von einem erweiterten Begriff der Norm ausgeht, unter den (entgegen unserem obigen Vorschlag) alle Arten von Sprechererwartungen subsumierbar sind.[295] Davon ausgehend erweist sich dann die vorliegende Unklarheit als begriffliche, inhaltlich jedoch nicht belangvolle Angelegenheit.

Preukschats Handlungsbeschreibung[296] für den Akt des Ironisierens lautet unter Verwendung des Normbegriffes dementsprechend:

> ‚S gibt H Anlass zu der Selbsterkenntnis, dass er eine bestimmte Norm hätte erfüllen können und sollen […], um herbeizuführen, dass H selbst erkennt, dass er eine bestimmte Norm hätte erfüllen können und sollen […]'[297]

Da diese Beschreibung allein defizient wäre[298], sind folgende Ergänzungen hinzuzufügen, die zusammengefasst hier wiedergegeben werden sollen:[299] In erster Instanz ist der Ausdruck „gibt […] Anlass zu" zu erläutern: Dies geschieht, indem der Sprecher vorgibt, eine bestimmte Norm sei durch den Hörer erfüllt, obwohl sie tatsächlich nicht erfüllt ist,

---

[292] Vgl. Preukschat, S. 323. Eine interessante Übereinstimmung, die bisherige Untersuchungsergebnisse stützt, stellt die zum Konzept des Komischen als ‚Mechanisierung des Lebens' von Bergson dar (vgl. Kapitel 3.0.4).

[293] Vgl. Preukschat, S. 368.

[294] Preukschat, S. 396.

[295] Zugrunde liegende ‚Normen' können dann als soziale Normen, nicht festgeschriebene Konventionen o. ä. beschrieben werden in Fällen, in denen die maßgebliche Norm nicht sofort offensichtlich ist. Ein Beispiel wäre etwa das des kleinen Jiro, dessen Eltern als Umweltaktivisten ständig unterwegs und kaum zu Hause sind. Jiro beschwert sich hierüber ironisch: „Our home is an environment." Die verletzte Sozialnorm könnte mit ‚Hinwendungspflicht von Eltern gegenüber ihren Kindern' benannt werden, da der Tatbestand ‚Vernachlässigung' in seiner Anwendung unpassend da übertrieben scheint. Das Beispiel stammt von Hamamoto. Hideki Hamamoto: Irony from a cognitive perspective. In: Relevance Theory. Applications and Implications. Hrsg. v. Robyn Carston/Seiji Uchida. Amsterdam/Philadelphia 1998, S. 261.

[296] Hier wird ein genetisches Definitionsverfahren eingesetzt, bei dem das ‚Herstellungsverfahren' im Mittelpunkt steht. Eine solche Definition bestehe, angelehnt an Leibniz und Spinoza, in einer Konstruktionsanleitung, mit Hilfe derer man den zu definierenden Gegenstand erzeugen kann; sie heißt daher ‚genetische' (auch: generative oder kausale) Definition." Preukschat, S. 134.

[297] Ebd., S. 375.

[298] An früherer Stelle seiner Untersuchung stellt Preukschat heraus, dass mit einer solchen Beschreibung auch bestimmte nicht-ironische Anspielungen mitgemeint sein könnten. Vgl. Preukschat, S. 299.

[299] Die folgenden Ausführungen nach Preukschat, S. 371ff.

wodurch seine Äußerung zunächst unpassend erscheint.[300] Hier ist zugleich das Moment angesprochen, in dem die Äußerung als nicht-ernsthaft, als Simulation zu bezeichnen ist. Wie gezeigt wurde nennt M. Müller, ausgehend von der klassischen ‚simulatio', die Anspielungsironie, welche sie zur Untersuchung von literarischen Texten ansetzt, als einen ihrer drei Prototypen der Ironie; Dieser Prototyp ist offensichtlich auch als Bestandteil des Integrationsmodells nach Preukschat nachzuweisen.

Für den Ironiker bestehe daneben die Notwendigkeit – dies wurde bereits in Kapitel 3.1 festgehalten –, seine wahre Überzeugung, Einstellung oder Meinung über den fraglichen Sachverhalt zu dissimulieren, um nicht den Effekt der ironischen Kritik zu gefährden. Das Ausmaß der Dissimulation entspricht dabei dem, was wir in den Abschnitten 3.0.1 und 3.0.6 unter dem Stichwort ‚Grad der Transparenz' behandelt hatten.[301] Damit liegt hier der Bezug auf die klassische Form der ‚dissimulatio' vor, die in M. Müllers Arbeit als Stilironie bezeichnet wird und so ebenfalls eine Verbindung zu den literarischen Erscheinungsformen der Ironie unterhält.

Preukschats Beschreibung bezieht sich auf eine (vereinfachende) Zweierkonstellation, bei der der Sprecher den Hörer ironisiert, welcher dementsprechend zugleich das Opfer der Ironie ist. Im triadischen Modell, das in der bisherigen Darstellung als ‚Dreierkonstellation' mehrfach zur Sprache kam, kann – wie nach Maßgaben der PT – neben dem Ironisierten (wir haben ihn H1 genannt) eine weitere Person (H2) als Zeuge dieser Ironisierung auftreten, ohne dass der Mechanismus grundlegend von der obigen Beschreibung abweichen würde. Das schließt ebenfalls ein, dass das eigentliche Opfer der Ironie nicht unbedingt zugegen sein muss. Die Frage nach spezifischen Personenkonstellationen, die im Licht der Ironie zu betrachten sind, wird in der Werkanalyse in Bezug auf die verschiedenen Erzählebenen des Zyklus relevant.

Weiterhin ist erforderlich, dass die durch den Ironisierten (H) verletzte Norm zugleich auch im Verantwortungs- und Einflussbereich von H liegt, und außerdem, dass er die fragliche Norm im Grunde befürwortet und nur im vorliegenden, konkreten (Einzel-)Fall verletzt hat, denn andernfalls wäre die ironische Kritik für ihn irrelevant.

Abschließend ist der werbende Charakter, die Konstruktivität der Ironie zu nennen, die ebenfalls bereits zur Sprache gebracht worden ist (Abschnitt 3.0.6; Jolles).

Das „kontrafaktische Setzen einer fiktiven Einheit"[302], das in Gestalt der in der gesamten theoretischen Erörterung hindurch wiederholt auftauchenden ‚Gegenteilsdefinition' als (eine) mögliche Auftretensweise verbaler Ironie erscheint, fällt in der obigen Beschreibung unter den Ausdruck ‚Anlass geben'. An dieser Stelle wird der Zusammenhang des Integrationsmodells mit dem Müller'schen Prototyp der Parabase deutlich: Auch ein ironiedurchwirkter literarischer Text erfüllt die Funktion einer fiktionalen Einheit und wird in Preukschats Modell als „Anlass geben" repräsentiert. Es zeigt sich hier v. a. die Verbindungslinie zwischen der verbalen Ironie (konkret etwa das Gegenteil des Gemeinten

[300] Etwa im ‚Danke-Beispiel': S sagt „Danke!", obwohl H ihm die Tür nicht aufgehalten hat. An verschiedenen Stellen wird dies auch als Aufzeigen einer ‚Ist-Soll-Diskrepanz' bezeichnet (z. B. Preukschat, S. 372).

[301] Simulation und Dissimulation zusammengefasst hier noch einmal: „Die doppelte Leistung besteht darin, zum einen affirmativ auf den Hörer Bezug zu nehmen, (‚simulatio') und dabei zum anderen die eigenen Motive zu verdecken und verstellen (‚dissimulatio')." Preukschat, S.176. (Hervorh. O. P.)

[302] Ebd., S. 396. Der Begriff scheint unglücklich gewählt – vermutlich meint Preukschat an dieser Stelle ‚fiktionale Einheit', schließlich ist die Nennung des Gegenteils, wovon auch immer, eine physisch feststellbare Nennung und eben keine Fiktion.

sagen) und literarischen Kategorien, als welche der parabasische Protopyp zu gelten hat. Ein parabasisch infizierter Text thematisiert seine eigenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, und genau zu solchen Überlegungen liefert er eben als Text auch den Anlass.
Die klassischen Definitionen ‚Durch Lob tadeln' bzw. umgekehrt sind nach Maßgabe des Integrationsmodells als sekundäre Zwecke zu begreifen, die in unterschiedlichsten Formen vom Sprecher zusätzlich intendiert sein können:

> Der Hörer kann sich getadelt fühlen, weil es eine Norm ist, die er verletzt hat; er kann sich bloßgestellt, ‚komischgemacht' oder beschämt fühlen, weil er selbst ja diese Norm eigentlich akzeptiert und auch nur sich selbst zuschreiben kann, dies einstweilen vergessen bzw. ausgeblendet zu haben […][303]

Wie an dieser Stelle nunmehr etwas klarer erkennbar ist, spielen verschiedene Aspekte der Ironie, die im Verlauf der theoretischen Fundierung dieser Arbeit zur Sprache gekommen sind, ineinander, stehen in Verbindungen mit- und in Abhängigkeit voneinander. Auch die drei Müller'schen Prototypen sind in Preukschats Konzept aufgehoben. Wegen deren stärker differenzierendem Charakter sollte sich als nutzbringend erweisen, die Prototypentheorie als Verbindungsglied zwischen verbaler und literarischer Ironie vorbereitet zu haben. Die Zusammenführung im vorliegend dargestellten Integrationsmodell Preukschats illustriert die wechselseitigen Bezüge vielfältiger Eigenschaften der Ironie in ihrer Komplexität und liefert eine Definition zum Phänomen der Ironie, die, obige Ergänzungen hinzuziehend, für den sich anschließenden Werkinterpretationsteil als leistungsstarker Erklärungsansatz fungieren sollte. Details sämtlicher bis hier erörterten Konzepte und Theorien werden im Vollzug ihrer Anwendung im Werkanalyseteil eingebracht und entsprechend zugeordnet.

4. Die Ironie in Gottfried Kellers „Sinngedicht"

4.1 Poetologische Verortung und epochale Zuordnung

Stellt man die ironische Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, vermittelt vor allem über die männlichen Vertreter der poetisch dargebotenen Gesellschaftsordnung, in den Vordergrund, ist dementsprechend der Aspekt des Gesellschaftlichen zentral.[304] Indem diese Untersuchung sich der Figurenironisierung im Einzelnen zuwendet und daneben die historischen Tatsachen Europas im 19. Jahrhundert immer wieder in den Blick nimmt, um einen Abgleich mit der literarischen Ausgestaltung der sozialen Verhältnisse im „Sinngedicht" zu ermöglichen, soll der gesellschaftliche Gesichtspunkt durchgängig eine Rolle spielen. Diese Ausrichtung erfordert überdies, das poetologische Selbstverständnis Kellers als Basis seiner Schreibkunst allgemein und speziell in Bezug auf den zu untersuchenden Zyklus zu klären. Damit einhergehend erweist sich als notwendig, eine epochale Einordnung des Textes und damit die Abgrenzung zu historisch benachbarten literarischen Strömungen vorzunehmen.

[303] Ebd., S. 375.
[304] „Die höchste Instanz des Kellerschen Dichtens war nicht die Idee der Kunst, sondern das moralische, soziale, politische Bewußtsein und Gewissen." Preisendanz, Gottfried Keller, S. 528.

Für das Programm des Realismus als literaturhistorische Periode kann von einer besonderen Beziehung zur historischen Realität ausgegangen werden.

> Wenn aber Literatur als Bestandteil, Produkt und Reflex des historischen Prozesses begriffen wird, so kann sie auch für dessen Erkenntnis mit herangezogen werden, und literarische Texte der Vergangenheit sind von mehr als nur wissenschaftsinternem oder antiquarischem Interesse, besonders dann, wenn ihre Entstehungszeit und ihre Rezeption in der Gegenwart noch deutliche Wirkung ausüben.[305]

Das „Sinngedicht" steht im Zeichen eines poetologischen Ansatzes, dessen Entwicklung verknüpft scheint mit dem Verhältnis des Autors zur romantischen Dichtungsproduktion, wie der nächste Abschnitt unter Rückgriff auf eine einschlägige Untersuchung Amreins zeigen möchte.

4.1.1 Abgrenzung von den ‚Originalgenies'

Amrein begründet plausibel die Entstehung von Kellers eigenem poetologischen Konzept mit der Distanzierung von der ‚creatio ex nihilo', wie letzteres nachvollziehbar dem dichterischen Selbstverständnis der Romantiker zuzuschreiben ist.[306] Mit seiner expliziten Benennung des Vorbildcharakters des „Dekameron" für das „Sinngedicht"[307] bezieht Keller sich auf ein Werk, das zwar auch von den Romantikern geschätzt und verehrt wurde, dennoch entwickelt er eben an dieser Stelle seine eigene literaturtheoretische Position. Es kommt eine Haltung zum Ausdruck, die das dichterische Wirken der ‚Herren Romantiker' als überheblichen und u. U. auch ignoranten Willkürakt deklariert.

Unter Berufung auf den „Dekameron" rät Keller in einem Brief an Hettner im Juni 1854 den sog. ‚Originalgenies', sich im Vorfeld literarischer Produktion der bereits bearbeiteten Stoffe zu vergewissern, bevor sie ihre Werke, „aus der ‚lauteren Volksquelle'" schöpfend, als genuin eigene Erfindungen ausgeben:

> So gibt es Dinge verschiedenster Art, welche sich das Volk immer wieder erzählt, z. B. erotische Anketodten, die Boccaccio klassisch geformt, aber nicht erfunden hat, welche vielmehr schon in Indien gang und gäbe waren.[308]

Keller gelange über Boccaccio schließlich „zu einer Definition von Autorschaft, die, indem sie das Moment der Geschichtlichkeit reflektiert, zugleich versteckt der eigenen poetologischen Verortung dienen kann".[309] Der Kritik an den Romantikern als ‚Plagiatoren'

---

[305] Brigitte Hauschild: Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane. Frankfurt a. Main 1981 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Bd. 413), S. 3.

[306] Das Konzept der Genieästhetik löse um etwa 1750 „das bis dahin dominante Paradigma einer klassizistischen Regelpoetik" ab. „Die sich überbietende Kritik tradierter Autoritäten radikalisiert sich seit der Jahrhundertmitte zu einer Ästhetik, die das Dichter-‚Genie' endgültig von allen normativen Bedingungen befreit sieht." Friedrich Schlegels romantische Programmatik habe die Dichotomie „des ‚Hofdichters' und des ‚freien Schriftstellers', der Nachahmung und der Schöpfung, des Wahrscheinlichen und des Wunderbaren, der Rationalität und der Einbildungskraft" usf. noch verstärkt. Thomas Anz: Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts. In: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Hrsg. v. W. Barner. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 15), S. 71.

[307] „Dabei mache ich meine Novellen, welche ein artiger kleiner Dekameron werden sollten, wenn es möglich ist." Keller an Hettner am 16.4.1856. GB 1, S. 429.

[308] Keller an Hettner am 26.06.1854. GB 1, S. 399.

[309] Ursula Amrein: Gottfried Kellers ‚artiger kleiner Dekameron'. Poetik und Schreibweise des Sinngedichts in der Nachfolge Boccaccios. In: Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die

entspringe Kellers dichterisches Konzept, das die sog. ‚Dialektik der Kulturbewegung' als zentrales Moment aufweist.

> Mit einem Worte: es gibt keine individuelle souveraine Originalität und Neuheit im Sinne des Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten. […] Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht. So war Cervantes neu in der Auffassung des Don Quixote […], aber nicht in der Ausführung und in den einzelnen poetischen Dingen. Und dies ist der beste Fingerzeig, wonach ein Dichter streben und in was seine Ehre setzen soll.[310]

Wie Amrein diesbezüglich hervorhebt, begreife Keller das Qualitätskriterium ‚neu' als „Leistung eines Autors, dem es gelingt, bekannten Stoffen eine Sicht abzugewinnen, in der sich die Geschichtlichkeit der eigenen Gegenwart dokumentiert".[311]

> An dieser Stelle zeigt sich die Differenz und damit auch der Übergang der Romantik hin zum poetologischen Ansatz des Realismus: Das Phantastische und Märchenhafte der romantischen Novellistik weise im Epochenverlauf eine zunehmende Tendenz zum poetischen Realismus auf und „bekundet sich v. a. […] in der gegenwartsbezogenen, soziologischen, psychologischen oder moralischen Auflösbarkeit des Phantastischen".[312]

Seine Kritik an den Romantikern zeigt, dass Keller, offenbar entgegen dem Prinzip dieser ‚Willkürgenies', die traditionellen Bezüge seines Werkes kennt und hinsichtlich des „Sinngedichts" offen legt, wie aus seinem Fingerzeig auf den „Dekameron" hervorgeht.

> Mit Boccaccio beruft [Keller] sich auf einen Dichter, dessen Leistung nicht darin bestehe, einen angeblich neuen Stoff gefunden, sondern bekannte Themen und Motive in eine klassische Form gebracht zu haben.[313]

Amrein zielt hier ab auf Kellers Begriff der ‚Dialektik der Kulturbewegung', die er Hettner in dem oben auszugsweise zitierten Brief auseinandersetzt. Es geht also um Intertextualität. Die Ausführungen Amreins weiterdenkend wäre mit Blick auf das „Sinngedicht" die ihm zugrunde liegende „klassische Form" damit weniger das zentrale Moment, auf das es hier ankommt, sondern vielmehr der dichtungsästhetische Ansatz, den Keller unter Berufung auf dieses Muster ableitet. Im Vordergrund steht damit also die ‚poetologische Verortung' seiner eigenen Dichtungsart, wie Amrein den Bezug auf dieses Werk von Boccaccio deutet.[314]

Es ist demzufolge ein Hinweis sekundärer Ordnung, wenn Keller als Vorbild für das „Sinngedicht" den „Dekameron" nennt – es gibt durchaus Unterschiede, selbst hinsichtlich wichtiger Strukturelemente:

> Die Art, wie [die sechs selbständigen Novellen, O. B.] in den Rahmen eingefügt werden, der doch, im Unterschied vom Decamerone Boccaccios […] eine Novelle für sich bildet, wäre künstlerisch bedenklich, wenn nicht jene sechs zueinander in genauester Beziehung ständen und wiederum für sich ein Ganzes ausmachten.[315]

Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Hrsg. v. H. Aust u. H. Fischer. Würzburg 2006 (Fontaneana, Bd. 4), S. 124.

[310] Keller an Hettner am 26.06.1854. GB 1, S. 400.

[311] Amrein, Dekameron, S. 124.

[312] Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrgs. v. G. u. I. Schweikle. Stuttgart [2]1990, S. 400.

[313] Amrein, Dekameron, S. 123. Das entspricht der Einschätzung Kochers hinsichtlich des „Dekamerons", in dem Texte nicht radikal neu erzählten, „sondern sich eher in bekannten Bahnen bewegen". Ursula Kocher: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle' im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam u. a. 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis, Bd. 38), S. 494.

[314] Amrein, Dekameron, S. 124.

[315] Brahm 1915, S. 189f.

Amrein meint, unter „Hinweis auf den ewigen ‚Kreislauf' poetischer Themen" könne „sich Keller vom Zwang des stofflich Neuen befreien und für einen Rückgriff auf die Traditionen plädieren […]".[316]

Das Thema des „Sinngedichts", die Liebe und das Verhältnis der Geschlechter zueinander, findet unzählige Verarbeitungen in der europäischen Literatur. So vergleicht etwa Otto Brahm das „Sinngedicht" inhaltlich mit Ibsens „Puppenheim", dem „das brennende soziale Interesse" des Norwegers abzulesen sei, welches zu einer schärferen Zuspitzung geführt habe, als es auf das „Sinngedicht" Kellers zutreffe, da dieses als „spielende, graziös-humoristische Behandlung desselben Themas" sich eher durch seine poetische Realisierung auszeichne.[317] Wird auf die gesellschaftskritischen Aspekte des „Sinngedichts" im Zeichen der Ironie fokussiert, dürfte sich für das „Sinngedicht" sogar ein deutlich höheres Kritikpotenzial ergeben, als dies Brahms Vergleich nahelegt. Mit dem Verhältnis von Humor und Ironie im poetologischen Verständnis des Realismus als literarischer Epoche beschäftigt sich Kapitel 4.1.3 näher.

Neben der Deutung, Kellers Dichtungsverständnis habe, vermittelt über den „Dekameron", eine Distanzierung und Emanzipation von der Romantik vollzogen, ist Amreins Bemerkung interessant, nach der Autorschaft „über eine intertextuelle Dynamik vermittelt sei, die sich weniger am Begriff des Ursprungs als an der Frage der Traditionsbildung orientiert"[318]. Zum genaueren Verständnis sind an dieser Stelle zwei unterschiedliche Dimensionen von Intertextualität[319] zu nennen: „eine vertikale (klassifikatorische) und eine horizontale (assoziative, sinnverknüpfende) Dimension." Die erstere sei zu beziehen auf

> die Zuordnung von Textexemplaren zu bestimmten konventionellen Textklassen bzw. Genres auf der Basis prototypischer Eigenschaften.[320]

Die ‚klassische Form', derer sich Keller hinsichtlich des „Sinngedichts" bedient, dem Novellenzyklus à la Boccaccio laut Amreins Interpretationsansatz, wäre der o. g. vertikalen Dimension zuzuordnen.

Die zweite Dimension referiert dieser Kategorienbildung zufolge

> auf Prätexte unter semantischem Aspekt. Sie nutzt Intertextualität als Möglichkeit des Bedeutungs- bzw. Sinnaufbaus eines Textes unter Rückgriff auf Elemente, Situations- und Sinnzusammenhänge früherer Texte.[321]

In diese zweite Dimension sind direkte Bezüge auf frühere Texte einzuordnen, die das „Sinngedicht" herstellt. Auf die Bedeutung der Textur für das Verständnis von Kellers Dichtung verweist Locher. Hinsichtlich des Keller'schen Hauptwerkes, des „Grünen Heinrichs", hält er fest:

> Immer wieder gebraucht Keller das Bild eines Gewebes, wenn er von den Erscheinungen und ihrer Bedeutung spricht […] Die ‚Textur' ist das Organisationsprinzip, die das Einzelne

[316] Amrein, Dekameron, S. 124.
[317] Brahm, S. 191f. (Hervorh. A. S.)
[318] Amrein, Dekameron, S. 124. (Hervorh. A. S.)
[319] Der Terminus der Intertextualität wird hier eher in einem banalen Sinn von Quellenforschung verwendet, er bezeichnet eine „Transposition eines Zeichensystems (oder mehrerer) in ein anderes". Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Übers. v. R. Werner. Frankfurt a. M. 1978, S. 69. Auf den tiefergehenden Gehalt der ‚Transposition' im Sinne Kristevas soll jedoch zum Zweck der vorliegenden Erörterung verzichtet werden.
[320] Günter Weise: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. In: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Hrsg. v. J. Klein u. U. Fix. Tübingen 1997, S. 39.
[321] Ebd.

> verknüpfende Struktur, die zwischen den Elementen Beziehungen herstellt; ohne ‚Fasern' ist sie sinnlos, oder höchstens, als reine Abstraktion, ohne Wirklichkeit.[322]

Es sind hier allerdings nicht allein Bezüge des Textes zu anderen, sondern vornehmlich die intratextuellen Bezüge gemeint. Die im anschließenden Kapitel hervorzuhebenden Beziehungen der Binnennovellen untereinander und mit der Rahmennovelle bestätigen den Ansatz von Locher, der sich damit auch auf das „Sinngedicht" übertragen ließe. Die Vorstellung des Textes als ‚Gewebe' findet auf der figurativen Ebene bereits Eingang in die Erzählung zu Beginn der ersten, von Lucie dargebotenen Geschichte: Nachdem sie auf Reinharts Friedensangebot eingeht, erklärt sich „die Schöne" (44) bereit, von der „Waldhornjungfrau" (45) zu erzählen – und gibt ihren Mägden, ganz nebenbei, die Anweisung, ihre „Rädchen" zu nehmen, um den „Abendsegen" zu spinnen.[*] „Die Mädchen holten zwei leichte Spinnräder" (ebd.) und die Gewebeproduktion nimmt ihren Lauf, nachdem die vorangegangenen Kapitel der Rahmenhandlung, quasi als Präludium, noch relativ linear die konkret-räumliche Bewegung der Figur Reinharts hin zum Anwesen der Lucie und ihres Onkels als zentralem Ort des Erzählens zum Gegenstand hatten. In diesem Zusammenhang kann innerhalb der vorliegenden Untersuchung das Wirken der Ironie als ‚rote Fäden' im Textgewebe bezeichnet werden, von denen sich das Werk durchsetzt zeigt. Das Gehen der Fäden am Spinnrad illustriert auf metaphorischer Ebene die einsetzende Verflechtung verschiedener erzählerischer Versatzstücke, die in der Folge das nun entstehende Gewebe selbst mitkonstituieren: Das „sanfte Schnurren der Spinnräder", das „für Reinharten eine ebenso neue wie trauliche Begleitung bildete" (46), wird bei weiteren Unterbrechungen der ersten beiden Einbettungen in die Rahmenhandlung wiederholt erwähnt (60; 79). Noch während Reinharts Darbietung der „Regine" schickt Lucie dann jedoch die Mädchen ins Bett, und diese „trugen gehorsam die Spinnrädchen aus dem Zimmer" (80). Das Spinnen des (nunmehr Text-)Gewebes verlagert sich aus der Gestaltung der Rahmenhandlung hinaus auf die Ebene der intertextuellen Bezüge zwischen den Einlagen und weiteren Texten, wie man Lochers Ansatz der Intratextualität um eben diesen der Intertextualität erweitern kann. Dies ist vor allem deshalb sinnvoll, da mit der Beendigung des Spinnens auf der konkreten Erzählebene sofort der erste intertextuelle Bezug hergestellt wird. Es folgen weitere frühere Texte, die mehr oder weniger explizit – als Zitate, durch Anspielungen oder Paraphrasen, einmontiert, als Parodie, Travestie oder auch als hybride Formen der genannten in die Binnennovellen – eingearbeitet werden.[323] Einige der nennenswerten intertextuellen Bezüge auf der von Weise angesetzten horizontalen, also assoziativen, sinnverknüpfenden Dimension, die sich zu Beginn des Erzählreigens finden lassen, seien nachstehend angeführt: Es erfolgt also direkt, nachdem die Mägde die Tätigkeit am Spinnrad einstellen und zu Bett gehen, die Nennung „Des Knaben Wunderhorn" (85) innerhalb von Reinharts „Regine"-Darbietung. Weiterhin wird in dieselbe Binnenerzählung eine „mittelalterliche Sage vom Kaiser Nero" eingebracht (89) und „die Goetheschen Jugendlieder" werden erstmals in die Handlung integriert (85f.)[324], indem sie Lerngegenstand des Altenauer'schen Erziehungsprogramms werden; Der Name

[322] Kaspar T. Locher: Gottfried Keller. Welterfahrung, Wertstruktur und Stil. Bern 1985, S. 43.

[*] Die von nun an auftretenden, im Fließtext in runden Klammern stehenden einfachen Zahlen sind die Seitenzahlen des „Sinngedichts" in der HKKA-Ausgabe. Abt. A, Bd. 7.

[323] Vgl. Weise, S. 39f.

[324] Eines dieser Jugendlieder bildet, indem es wortgetreu im Schlussteil des „Sinngedichts" wiedergegeben wird, den Anlass für erneute Bezugnahme auf Goethe (SG, S. 327)

einer der sog. ‚Parzen' verweist auf das Märchen vom „Rotkäppchen" (89) usf. Welcherlei spezifischer Sinnstiftung derartige intertextuelle Bezüge fähig sind, soll an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben.[325] Wichtiger scheint, dass anhand dieser Beispiele das Vorhandensein der beiden von Weise angesetzten Dimensionen der Intertextualität hinsichtlich des „Sinngedichts" nachzuweisen ist. Die klassifikatorische Dimension hingegen in der Nennung des „Dekameron" zu sehen ist plausibel, zumal Keller selbst diesen Bezug herstellt.[326]

Es liegt eine räumliche Entwicklung in Hinsicht auf die Binnennovellen vor, die im nächsten Kapitel (4.2) umrissen und im Verlauf der Gesamtuntersuchung näher beleuchtet werden soll. Während „Jungfrau", „Regine", „Baronin" und „Geisterseher" – von der zeitlichen Komponente einmal abgesehen – noch im deutschen Raum anzusiedeln sind, werden die Handlungsorte der letzten beiden Novelletten („Don Correa" und „Berlocken") in europäische Nachbarländer verlegt[327], gleichsam, als ob diese Erweiterung des erzählten Raumes den Blick vom Einzelnen hin auf eine allgemeinere Perspektive zu lenken bestrebt ist. Indem die Rahmenhandlung gegen Ende wieder in den angenommenen deutschen Erzählraum zurückführt, ist der Anwendungsbereich dieses Allgemeinen bezeichnet. Es geht um historische Umbrüche der europäischen Gesellschaft der Mitte des 19. Jahrhunderts, speziell in Deutschland, in der sich ein erstarkendes Bürgertum erstmals zu definieren beginnt und sich gegen destruktive Tendenzen anderer Gesellschaftskonzepte in räumlicher Nachbarschaft und zugleich historischer Vergangenheit, aber auch inhärent auf der Gegenwartsebene selbst, abzugrenzen hat. Die Gegenwart ist hier insofern interessant, als dass gerade an dieser Stelle Momente der Ironie in den Vordergrund rücken, die immer auf Diskrepanzen zwischen einem Ist- und einem Soll-Zustand verweisen. Hierbei sind die verschiedenen Ebenen der poetisch arrangierten und der realhistorischen Gesellschaftsformation einbezüglich der zu unterscheidenden Zeit- und Ortsebenen voneinander zu trennen. Mögliche Gefahren der gesellschaftlichen Umorientierung und Neuordnung erscheinen im „Sinngedicht" v. a. in Gestalt männlicher Vertreter, die Keller nicht nur im „Sinngedicht" als ‚Sonderlinge' der Ironisierung preisgibt.[328] Die obig angenommene Wirkungsabsicht des Dichters lässt sich – hier selbstverständlich auf einen anderen gesellschaftlich-historischen Bereich bezogen – auch am erklärten Vorbild des „Sinngedichts" ablesen:

> Boccaccios Realismus […] besteht im Schaffen einer in sich kohärenten, logisch widerspruchsfreien Welt, […] in welcher Werte für die sich bildende neue Schicht der

[325] Einzig die Bezugnahme auf Goethes Jugendlied am Ende der Rahmennovelle im Bereich des Kultur-Themas ist genauer zu untersuchen. Dies geschieht in Kapitel 4.8.

[326] Obwohl m. E. im Sinne einer werkimmanenten Betrachtung solcherlei Hinweise nicht die Ausschließlichkeit einer Interpretationsrichtung legitimieren. Zu einem anderen möglichen Vorschlag wird die vorliegende Untersuchung noch kommen.

[327] Durch beispielsweise die Amerikafahrt der Regine, Don Correas Afrikaerlebnisse oder Thibauts Amerikaaufenthalt wird zudem kontrastiv auf die Grenzen dieses Allgemeinen verwiesen, das heißt auf Grenzen, die den europäischen Raum umreißen und auf diese Weise verdeutlichen. Mit dem Ziehen dieser Trennlinie zwischen den erzählten Räumen werden sinnbildlich soziale Kontraste aufgezeigt.

[328] Dies ist auch in Bezug auf die Leute von Seldwyla zu behaupten: Schlaffer bezeichnet Seldwyla als „Nistplatz der Kauze, die es anderswo nicht weit brächten." Schlaffer, S. 261.

> Gesellschaft in der Umbruchszeit vom feudal bestimmten Mittelalter zur modernen bürgerlichen Gesellschaft erprobt und eingeübt werden.[329]

Hinsichtlich des horizontabsteckenden Verfahrens, des Umreißens des zeitlich-räumlichen Referenzgebietes innerhalb des „Sinngedichts", ist es hilfreich, die Theorie des ‚New Historicism' heranzuziehen:

> Wenn Kultur als eine Struktur von Beschränkungen fungiert, fungiert sie auch als Regulator und Garant von Bewegung. Ohne Bewegung sind die Beschränkungen praktisch bedeutungslos; nur durch Improvisation, Experiment und Austausch lassen sich kulturelle Grenzen errichten.[330]

In den ‚Exkursionen' verschiedener Protagonisten nach Nordamerika (Erwin/Regine) und Afrika („Don Correa II") wird die europäisch-soziokulturelle Schranke in Abgrenzung zum Äußeren des zentral betrachteten Kulturkreises illustriert, während hingegen mit Hilfe der Handlungsorte Frankreich (Thibaut) und Portugal („Don Correa I") gegenüber dem vermuteten Handlungsort der Rahmennovelle die enger gefasste Verortung der deutschen Kultur unternommen wird. Einige der Figuren verschiedener Kulturräume interagieren zeitweilig miteinander, so zum Beispiel Regine und Erwin als Beispiel für ‚Experiment' und ‚Austausch', was die Differenzen zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Kulturraum herausstellt.[331] Die erste Teilerzählung um Don Correa, dessen kulturell bedingtes Ethos an der Ruchlosigkeit der bigotten Portugiesin scheitert, zeigt die Grenzen zwischen möglichen, kulturbedingten Extremformen in Form von personalen Schwächen (Donna Feniza, hier einmal abgesehen von Correa selbst) und für Zeit und Ort wünschenswerte individuelle Haltungen und Einstellungen auf.

Elemente der Improvisation, des Experiments und des Austauschs lassen sich durch den gesamten Text des „Sinngedichts" hindurch aufzeigen. Das hier so bezeichnete ‚Umreißen des europäischen Raumes' und die Verortung der Mitte in Gestalt des deutschen Raumes dient der Vergewisserung deutscher kultureller Verwurzelung und Identität, und dieses einmal mehr, insofern als die Hinzunahme der zeitlich-historischen Dimension an dieser Stelle unterstützend wirkt. Ausgehend vom kleinen Geschichtchen mit lebensweltlichem Bezug der Nebenfigur aus der Rahmenhandlung (Waldhornstochter), über verschiedene Stufen der Erweiterung des Raumes bis hin zur Grenzziehung um den europäischen Kulturraum herum, führt das „Sinngedicht" zur Erkenntnis einer spezifischen kulturellen Identität, wobei der Raum dieser kulturellen Identität dabei der deutsche Schauplatz im engeren, der europäische im weiteren Sinne ist.

Wenn Amrein Recht hat, und die Nennung des „Dekameron" der eigenen „poetologischen Verortung" Kellers dient, dann hat seine Bezugnahme auf dieses Werk einen höheren Stellenwert in Gestalt einer Exemplifikation seines dichterischen Verfahrens denn lediglich als traditionsbildende Vorbildfunktion. Im fortwährenden „Kreislauf der Stoffe" kann an welchem Punkt auch immer eingesetzt werden, um „bekannten Stoffen eine Sicht abzugewinnen, in der sich die Geschichtlichkeit der eigenen Gegenwart dokumentiert"[332]. Kellers ‚Dialektik der Kulturbewegung' besteht in diesem Sinne darin, dass Prätexte und

---

[329] Rita Unfer Lukoschik: Die Novelle als Erlebnisraum: Boccaccio – Fontane. In: Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Hrsg. v. H. Aust u. H. Fischer. Würzburg 2006 (Fontaneana, Bd. 4), S. 39.
[330] Stephen Greenblatt: Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Hrsg. v. M. Baßler. 2. Auflage. Tübingen, Basel 2001, S. 48-59. hier: S. 53.
[331] Zu Einzelheiten dieser Thesen wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch einiges zu sagen sein.
[332] Amrein, s.o.

Text einander beeinflussen, durchdringen und bedingen. Wie oben angesprochen, lässt sich eine Vielzahl von Werken anführen, die man zu einem Vergleich heranziehen könnte. Da Amreins Ausführungen entsprechend Kellers Hinweis auf den „Dekameron“ neben der Distanzierung von den „Herren Romantikern“ (s. o.) in erster Linie der Konsolidierung seines persönlichen Dichtungsansatzes dient, sollte im Sinne eines kulturellen Traditionsbildungsprozesses der Versuch unternommen werden, auf tieferliegende, d. h. historisch weiter zurückliegende Schichten zu fokussieren. So findet etwa die Besonderheit der sokratischen Ironie als strukturbildende Konzeption auf philosophischem Gebiet ihre Ausgestaltung in Platons „Symposion“. Aufgrund der architektonischen Eigentümlichkeiten des „Sinngedichts“ soll in Kapitel 4.9, das den werkanalytischen Teil beschließt, der typologische Vergleich beider Texte erfolgen, da sich hier ein Zusammenhang zwischen dem „Sinngedicht“ mit einem grundlegenden philosophischen Konzept der Ironie andeutet.[333]

Als literarische Epoche ist die Romantik dem Realismus vorgelagert. In den Einlagen des „Sinngedichts“ werden Begebenheiten verschiedenster historischer Epochen thematisiert. Diese Tatsache widerspricht bei genauerem Hinsehen einer romantischen Lesart des „Sinngedichts“. Über die Romantik Schlegel’scher Provenienz schreibt Lederbogen:

> Poesie und Philosophie sind mit der Geschichte innig verschmolzen und bilden ein Ganzes, das alle Künste und Wissenschaften umfasst. [334]

Das Geschichtliche erscheint bei Schlegel im Zusammenhang mit dem Absoluten:

> […] Schlegel aber geht es nun gerade darum, Antike und Moderne in einer vom Absoluten gleichberechtigt durchwalteten Geschichte zu versöhnen […] durch das Reflexionspotential einer Ironie, die die Einseitigkeit der modernen Bildung erkennt und durch Selbstaufhebung sich die antiken Potenziale wieder erschließt […][335]

Wie jedoch Amrein in ihrer Dissertation zutreffend feststellt, steht das „Sinngedicht“ im Zeichen der Geschichtsphilosophie Hegels[336] und damit auch in geistiger Verbindung mit der geschichtsphilosophischen Auffassung Kants. Auch dies kann man als Indiz gegen die Orientierung Kellers an romantischen Produktionsprinzipien werten, da diese sich eben gerade einer „geschichtsphilosophische[n] Projektion“ zu widersetzen bestrebt sind.[337]

Martini hebt den Neuerungsanspruch der realistischen Epoche gegenüber der Romantik hervor:

> Was die Theoretiker und Kritiker als Realismus bestimmten, war in einem beträchtlichen Maße eine historische und ästhetische Reaktion gegen die Literatur der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, gegen die Auswirkungen der Romantik […][338]

---

[333] Auf eine umfassende poststrukturalistische Analyse nach Maßgabe der Prinzipien von Intertextualität, Diskursivität und Dialogizität, um die zusätzliche Rechtfertigung einer solchen Gegenüberstellung zu leisten, soll dabei allerdings verzichtet werden. Für diesen typologischen Vergleich spricht, dass auf diese Art weitere, auch nicht intendierte Wirkungen des „Sinngedichts“ erklärbar werden könnten, die in Hinsicht auf die ironische Lesart des Gesamtzyklus durchaus vorzuliegen scheinen.

[334] Friedrich Lederbogen: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Genesis der historischen Weltanschauung. Leipzig 1908, S. 66.

[335] Matthias Schöning: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum“ und „Philosophie des Lebens“. Paderborn u. a. 2002, S. 141.

[336] Näheres zum Aspekt der Hegel’schen Geschichtsphilosophie an späterer Stelle. Die Bedeutung der Geschichte für die romantische Theorie stellt Lederbogen heraus: Es seien „Theorie und Kritik der Dichtung wie jeder einzelnen Wissenschaft im innigsten Zusammenhang mit ihrer Geschichte darzustellen. Also das Ganze der Philosophie, Poesie und Wissenschaft ein einheitlicher Organismus, dessen System und Theorie auf seiner historischen Evolution beruht.“ Lederbogen, S. 66.

[337] Schöning, S. 141.

[338] Martini, S. 114.

Dieser Ablösevorgang ließe sich nach Neis (1930) gut am Beispiel des „Grünen Heinrich" ablesen, der in zwei verschiedenen Fassungen vorliegt. Während die erste Konzeption dieses Romans, dessen Niederschrift Keller Anfang 1849 begann, bereits 1846 skizziert war und fortan gedanklich entwickelt wurde, „ein Werk von durchaus schulromantischem Gepräge" sei, unterzieht es der Dichter Jahrzehnte später einer „Umarbeitung im realistischem Sinne"[339]. Neis unterscheidet unter Berufung auf Kellers Aufsatz „Die Romantik und die Gegenwart", ebenfalls aus dem Jahr 1849 und in Heidelberg verfasst[340], zwischen der ‚Schulromantik' und der sog. ‚ewigen Romantik'. Letztere sei eine Erscheinung, die sich immer und überall in der großen Dichtung aller Epochen „als Urbestandteil" auffinden lasse, und Neis hat hierbei etwa mittelalterliche Dichtung, Barocklyrik, Klassik und andere literarische Strömungen im Sinn.[341] Bei Keller könne diese ‚ewige Romantik' ausgemacht werden im „Stil seiner Kunstübung" und in der „eigentümliche[n] Vermischung von ganz Phantastischem mit ganz Realistischem, welche die Physiognomie von Kellers Dichten bestimmt".[342] Mit Anton lässt sich diese Einschätzung Neis' untermauern. Keller überbiete „mit den ‚Sieben Legenden' und dem ‚Sinngedicht' nicht nur Stilmuster oder traditionelle Themen und Motive". Er huldige außerdem

> einem ironisierten panegyrischen Verhältnis zur Literatur, welches das Medium Poesie selbst noch einmal ironisiert […] mit der literarischen Bewußtheit eines ‚poeta doctus', der sich auf ‚poetisches Rätselspiel' und die ‚Dunkelheit poetischer Manierismen' […] versteht. Ihre Geschichte zeigt, daß sie weder an eine Epoche noch an einen Stil gebunden sind, sondern eine literarische Konstante darstellen, die sich von der Antike bis zur Moderne in einer immer wieder erneuerten Querelle des Anciens et des Modernes jeweils neu manifestiert […][343]

Kellers Bekanntschaft mit Ludwig Feuerbach in Heidelberg, im Winter des Jahreswechsels 1848/49, habe ihn zu einer neuen Weltanschauung[344] geführt, die sich als „materialistischer Geist" der eigentlichen Anlage der ersten Fassung des „Grünen Heinrichs" widersetzen musste, einer Konzeption, die noch stark vom Einfluss der Romantischen Schule

---

[339] Edgar Neis: Romantik und Realismus in Gottfried Kellers Prosawerk. Zugleich ein Beitrag zur Begriffsbestimmung der literaturhistorischen Terminologien des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1930, S. 27f. Weimann Bischoff äußert sich ähnlich über die Änderungen, die die zweite Fassung des „Grünen Heinrich" gegenüber der ersten aufweist: „Es ist eine dichterische Verklärung seiner romantischen Gefühle Deutschland gegenüber, durchsetzt mit dem leisen Spotte des älter Gewordenen, schärfer Blickenden, die sich im Urheinrich findet. Auf dem Boden von Dichtung und Kunst ist diese Liebe erwachsen […] Sie gilt […] dem von ihr zurechtgemachten, von dichterischem Schimmer umwobenen Lande, dem ‚großen alten Zaubergarten', dessen köstliche Schätze der Wanderer heben und in seine Berge zurücktragen möchte. In der zweiten Fassung ist diese Stelle gestrichen. Sie ist insofern aber von ganz besonderer Wichtigkeit, als sie beweist, wie ein Mensch eine Fülle von Ideen in sich aufgezogen und verarbeitet haben kann, deren Urhebern er teils unwissend, teils gleichgültig oder geradezu feindselich gegenübersteht." Anna Weimann-Bischoff: Gottfried Keller und die Romantik. Berlin 1917, S. 2.

[340] Vgl. Gottfried Keller: Aufsätze, Dramen, Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller (ders. u. a.: Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden, hier Bd. 7). Frankfurt a. M. 1996 [im Folgenden SW], S. 689ff.

[341] Neis, S. 16f.

[342] Otto Brahm: Kritische Schriften. Literarische Persönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1915, S. 189. Trotz des Gegensatzes Kellers zur Romantik ließen sich nach Essl dennoch Übereinstimmungen mit zum Beispiel Tieck nachweisen. Brahm jedoch hebt hier mit dem Begriff der ‚ewigen Romantik' auf ein anderes Verständnis der Romantik ab. Vgl. Karl Essl: Über Gottfried Kellers ‚Sinngedicht'. Eine Untersuchung. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Reichenberg 1926. Hildesheim 1973 (Prager Deutsche Studien, Heft 40).

[343] Herbert Anton: Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden' und im ‚Sinngedicht'. Stuttgart 1970 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 31), S. 19f. (Hervorh. H. A.) Auf die parabasische Ironie, die in der Selbstreferenzialität des poetischen Mediums besteht und hier miterwähnt ist, kommen wir in Kapitel 4.8 zu sprechen.

[344] Auf die genauen Inhalte dieser Weltanschauung und den aus ihnen resultierenden Einfluss auf den Dichter wird im Kapitel zur Religion eingegangen.

durchdrungen gewesen sei.[345] So führte dieser Widerstreit von Beginn der Niederschrift an zu einem inneren Kampf der Anschauungen, manifestiert in diesem Werk Kellers, „das seiner neu gewonnenen realistischen Geisteshaltung nicht mehr entsprach", und wurde erst 1855 unter größten Anstrengungen und Mühen abgeschlossen.[346] Hingegen erfolge bereits 1853 Kellers ausdrückliche Absage an die Schulromantik durch den „Apotheker von Chamounix"[347], und die ersten 70 Seiten des „Sinngedichts", also bis an den Anfang der „Regine"-Novelle, offenbarten dementsprechend eine völlig realistische Geisteshaltung, wie Neis über die Beziehung des „Sinngedichts" zur Romantik schreibt.[348] Diese Bemerkung über die „völlig realistische Geisteshaltung" steht jedoch einigermaßen im Widerspruch mit der Feststellung, dass der Anfang des „Sinngedichts" in die von Neis proklamierte Phase von 1853 bis 1860, in der sich Kellers endgültiger Übertritt von der Romantik hin zum Realismus vollzogen habe, fiele: nämlich in eine Übergangsphase. Erst von „1860 an datiert der strenge Realismus Kellers"[349]. Immerhin müssten wenigstens Weiterführung und Vollendung des „Sinngedichts" in den 1880-er Jahren innerhalb dieses ‚strengen Realismus'' anzusiedeln sein. Neis jedoch meint, dass der gesamte Zyklus in diesem Zusammenhang aus dem Rahmen fällt und äußert sogar die Vermutung aufgrund der „inneren Unzugehörigkeit des Werkes zu dieser Periode", dass

> auch die Novellen des [„Sinngedichts", A. S.] wie jene ersten siebzig Seiten bereits 1855 in Berlin entstanden sind. Ihrer Wesensart nach gehören sie jedenfalls dahin.[350]

Damit behauptet Neis dann doch eine engere Verknüpfung des „Sinngedichts" mit der Romantik, als vom heutigen Forschungsstand her angenommen – wenn man seiner Periodenbildung zustimmt, nach der die als zweite angesetzte Periode (1853 bis 1860) mit ihrem Übergangscharakter noch immer zu gewissen Anteilen der (hier: Schul-)Romantik verpflichtet sei.

Anton spricht von einer Ironie der „Sieben Legenden" und des „Sinngedichts",

> die hinter alle ‚ästhetische Befreiung der Kunst vom Mythos' (Strich) zurückgeht, indem sie […] an der ‚Unzertrennlichkeit' von Mythologie und Poesie (Schlegel) festhält, um sie und die übliche Mythoskritik ironisch zu überbieten.[351]

Keller bleibe nicht nur „im ‚Grünen Heinrich' […] dem romantischen Programm ‚transzendentaler Poetik' (Novalis) mit Ironie verpflichtet" – Anton bezieht diese Aussage

---

[345] Brahm schreibt über die Figur des grünen Heinrich, das „Romantische, […] Träumende und die blaue Blume begehrende verlegte sich für Heinrich Lee, in seiner ewigen Grünheit, aus der Kunst sogleich ins Leben: er wird eine problematische Natur, […] unfähig, sein Schicksal sich selber zu gestalten. Er geht zugrunde, nicht an einzelnen Erlebnissen, sondern am Leben selber: zwischen den Geboten seiner Innenwelt und den Forderungen der Außenwelt findet er die Einheit nicht […] Er starb an der Romantik, könnte sein Grabspruch lauten." Brahm, S. 219. Hier spiegelt sich in der Konfliktlage des Helden die Zerrissenheit Kellers wieder, in welcher dieser sich befindet, als er die ursprünglich romantische Anlage des „Grünen Heinrich" entgegen seiner eben neugewonnenen materialistisch orientierten Weltanschauung zu Papier bringt.

[346] Neis, S. 28.

[347] Ebd.

[348] Ebd., S. 73. Der Brief Kellers an Hettner am 20.09.1851 könnte als Hinweis auf die erste Idee zu einem Werk gelten, das in immer wieder abgeänderter und geistig überarbeiteter Variationen später in den „Sieben Legenden" und dem „Sinngedicht" kulminiert. Keller schreibt darin, dass er „auch einige Erzählungen und Novellen ausgeheckt" habe, „welche farbenreich und sinnlich, und reinlich bedächtig geschrieben, in einem Bändchen vereinigt, den schlechten Eindruck verwischen sollen, den mein formloser und ungeheuerlicher Roman auf den großen Haufen machen wird." GB 1, S. 366. Hier zeigt sich überdies Kellers ambivalente Haltung gegenüber der Erstfassung des „Grünen Heinrich", den er dann erst 1855 fertig stellen wird.

[349] Neis, S. 87.

[350] Ebd., S. 88.

[351] Anton, S. 29. (Klammerausdruck H. A.)

ebenfalls auf das „Sinngedicht“.[352] Es scheint allerdings zweifelhaft, ob die Verwendung mythologischer Elemente nach Maßgabe Schlegel’scher (Neis: ‚schulromantischer’) Prinzipien zugleich auch die Verpflichtung auf solche Prinzipien einschließt, wenn es bei ihrem Vorkommen letztlich um die Ironisierung derselben geht. Ab Anton hat die einschlägige Literatur diese Auffassung nicht weiter verfolgt, und auch die jüngere Forschung sieht nicht allein die epochale Zuordnungslage des „Sinngedichts“ in einem anderen Licht. So sei die Entwicklung des Zyklus, zu allererst unter dem Namen „Galatea“ 1853-1855 geplant, durch einen Vertrag mit Hugo Scheube über die (erst später so genannten) „Leute von Seldwyla“ unterbrochen worden.[353] 1855 gab es zwar einen Vertrag mit dem Verleger Duncker über eine Veröffentlichung der „Galatea“-Novellen, die nach den „Umfangsberechnungen“ konzeptionell bereits die Rahmennovelle, die „Regine“, die „Baronin“ und wahrscheinlich auch den „Don Correa“ enthalten haben dürften[354], und auch das Manuskript war „vermutlich bis zum Anfang von „Regine“ gediehen“ – dann allerdings habe Keller die Niederschrift bis 1880 unterbrochen.[355] Zum Verhältnis von romantischer und realistischer Epoche schreibt Becker:

> Die humoristische Weltsicht erweist sich letztlich als ein Versuch, im Poetischen das Romantische zu bewahren, das Poetische der Romantik in die bürgerlich-prosaischen Zeiten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinüberzuretten.[356]

Das deckt sich ebenfalls mit der Unterscheidung Neis’ von ‚Schulromantik’ und sog. ‚ewiger Romantik’, die er dem Aufsatz Kellers zur Romantik abliest (s. o.). Wiewohl sich also unbestritten sog. „romantische Elemente“ in der Dichtung Kellers auffinden lassen, stimmt man in der heutigen Forschung darin überein, dass es sich auch beim „Sinngedicht“ um ein Werk „im Bann des Verklärungsgebots“[357] handelt und damit epochal durchaus dem Realismus zuzuordnen ist. Dies zeigt sich an Kellers Reflexionen zu seinem eigenen poetologischen Ansatz im Widerspruch zum Dichtungsverständnis der Romantiker ebenso wie an der Entstehungslage des Zyklus. Auf den Verklärungsbegriff, der sich mit dem „Humor als ‚Darstellungsprinzip’“[358] erklären lässt – bei Keller erscheint jener als ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie’ –, wird unten näher eingegangen. Allen obigen Erörtungen entsprechend schließt sich diese Untersuchung der Auffassung an, das „Sinngedicht“ poetologisch und damit auch epochal von der literarischen Strömung der Romantik deutlich abzugrenzen.

4.1.2 Positionierung zum Naturalismus

Den Realismus zeichne in Abgrenzung zum nachfolgenden Naturalismus aus, „die Wirklichkeit darzustellen, ohne in naturalistischer Weise das Krasse zu betonen“,

> gesellschaftliche Probleme, Missstände, Fehlentwicklungen zu zeigen, ohne in sozialer Elendsschilderung zu verharren […].[359]

---

[352] Ebd., S. 110.
[353] HKKA. Abt. D, Bd. 23. 1, S. 24.
[354] Ebd., S. 23; ebd., FN. 26.
[355] HKKA. Abt. D, Bd. 23. 1, S. 25.
[356] Becker, S. 138.
[357] Vgl. Hugo Aust: Realismus. Stuttgart 2006, S. 75.
[358] Ebd., S. 76.
[359] Hartmut Steinecke: Der Erzähler Gottfried Keller. In: Zu Gottfried Keller. Hrsg. ders. Stuttgart 1984 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen, Bd. 66), S. 17.

Dem werde Gottfried Kellers Werk, so Steinecke, in herausragender Weise gerecht[360], und dem entspricht auch die Feststellung Christensons, dass die Armut in Teilen der Gesellschaft, wie sie bei Keller dargestellt wird, in ihrer poetischen Ausformung dazu tendiert, eher verklärt aufzutreten.[361]

> Die sozialen Gegensätze, die die Handlung bestimmen, werden im Text nicht aufgehoben, sondern den Lesenden aufgegeben mitsamt der Perspektive auf ihre mögliche Versöhnung […] Die Tendenz zur Idealisierung zeigt sich in der sogenannten Verklärung.[362]

Auf die Abgrenzung des „Sinngedichts" zum Naturalismus bezieht sich auch Preisendanz. Die Dichtung insgesamt liefe Gefahr, „sich selbst aufzuheben", wenn sie nur noch „am Kausalzusammenhang menschlicher Verhältnisse, Begebenheiten, Verhaltensweisen, Schicksale gesetzmäßiger Art" orientiert sei.[363] Die Keller'sche ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie' ginge damit verloren, und dies eben sei die Folie, auf der der einleitende Satz des „Sinngedichts" („Gesetz der natürlichen Zuchtwahl", 9) den Bezug zu Darwin herstellt.[364] So verteidige Keller mit seinem poetologischen Ansatz das Recht der Dichtung, „als unvertretbares Medium der Wahrheit zu gelten".[365]

Noch stärker als Preisendanz macht Gerhard Kaiser die Opposition von Realismus und Naturalismus stark, indem er im „Sinngedicht" die „Zentralfrage […] nach dem Weltverhältnis der Naturwissenschaften" gestellt findet. Er verweist auf „scheinbar widerspruchsvolle[ ] Elemente" innerhalb des Zyklus,

> durch ihre Spannung zueinander je verstärkt und miteinander zur Begegnung gebracht […], so daß der vermeintlich so altmodische und jedem programmatischen Realismus oder gar Naturalismus der Zeit den Rücken kehrende Novellenzyklus wichtigste Realitäten der Epoche erfaßt und hin und her wendet.[366]

Ob – und wenn ja, inwiefern – der Zyklus auch einem „programmatischen Realismus" den Rücken kehre, bleibt zu klären. Zunächst ist an dieser Aussage jedoch interessant, dass Kaiser im „Sinngedicht" den Gegensatz zweier Kulturen thematisiert sieht, nämlich den zwischen der naturwissenschaftlich-mathematischen und der geisteswissenschaftlich-sprachlichen Kultur.[367] Er bemerkt allerdings auch, dass freilich „der Gegensatz der Kulturen nicht explizit zum Leitthema des Diskurses der Handlungsfiguren gemacht" werde.

> Das Geschlechterverhältnis treibt sie – und den Erzähler Keller – deutlicher um.[368]

Es ist davon auszugehen, dass der Geschlechterdiskurs für eine ironiefokussierte Untersuchung des Textes in der Tat ergiebiger ist und daher nicht zu Unrecht zur

---

[360] Ebd.
[361] „Er ebnet die Widersprüche in den Verhältnissen mit Hilfe der Verklärung so ein, daß […] auch Kritik an den bestehenden Verhältnissen geübt wird." Sandra Christenson: Studien zur poetisierten Armut in den Werken von Adalbert Stifter und Gottfried Keller. Marburg 1979, S. 257.
[362] Burghard Damerau: Die Wahrheit der Literatur. Glanz und Elend der Konzepte. Würzburg 2003, S. 209f.
[363] Preisendanz,Sinngedicht, S. 157.
[364] Das Erwähnen des ‚Gesetzes der natürlichen Zuchtwahl' im einleitenden Satz des „Sinngedichts" stellt insofern auch eine mögliche Stellungnahme des Dichters zum aufkeimenden Naturalismus dar, als dass jener in der alten Vorlage von 1855 noch nicht enthalten sein konnte, denn Darwins Evolutionstheorie wurde erst 1859 veröffentlicht. Datiere „man vom Zeitpunkt der aktuellen Niederschrift (Herbst 1880) aus vor etwa fünfundzwanzig Jahren […], so ergibt sich […] für die Rahmenhandlung etwa das Jahr 1855. HKKA. Abt. D, Bd. 23. 1, S. 35. (Hervorh. HKKA)
[365] Preisendanz, Sinngedicht, S. 157.
[366] G. Kaiser, Experimentieren, S. 280.
[367] Ebd., S. 281.
[368] Ebd., S. 282.

Hauptstoßrichtung der vorliegenden Arbeit erklärt wurde. Jedoch erblickt Kaiser ironische Tendenzen des Textes auch innerhalb des o. g. thematischen Zugriffs. Im Anschluss an Preisendanz (s. o.) setze der Bezug auf Darwin zu Beginn der Rahmenhandlung eine „ironische Übernahme der Selbsteinschätzung der Naturwissenschaftler" in Szene, welcher zufolge der Erzähler

> die Naturwissenschaften offensichtlich nicht als die Letztautorität nimmt, als die sie im 19. Jahrhundert auftraten.[369]

Mit Konzentration auf die bei den Zeitgenossen Kellers populäre naturwissenschaftliche Weltsicht unter gleichzeitigem Hinweis auf die mögliche Positionierung des Rahmenerzählers zu diesem Thema arbeitet Kaiser heraus, wie der Kontrast zwischen „der Repräsentantin sprachlich-verstehender Kultur und […] dem Repräsentanten der naturwissenschaftlichen Kultur" aufgebaut wird.[370] Lucie, „die eine Geschichte hat", werde in ihrem zentralen Lebensbereich gezeigt, einer

> Bibliothek, die auf Autobiographien von Augustinus bis zu Rousseau und Goethe spezialisiert ist, auf eine Literatur also, die davon spricht, wie der Mensch durch eine Lebensgeschichte geprägt und auch durch Schmerzen gezeichnet wird, wie er ein Individuum wird, ein Charakter in einer Entwicklung.[371]

Während damit die weibliche Protagonistin gleichsam ein hermeneutisches Verstehen der Welt vertrete, das Reinhart fremd sei, werde er hingegen als Naturwissenschaftler, vermittelt über das Wort Darwins natürlicher Zuchtwahl und über seine Experimente zur Optik[372] zu Beginn der Rahmenhandlung, im „ironische[n] Übergang zur Brautwahl" eingeführt, d. h. auf der „Folie seiner lebenspraktischen Kurzsichtigkeit".[373] Mit Lucies autobiografischer Erzählung vom Religionswechsel wird unter einem für ihre Person sehr zentralen Gesichtspunkt eine erhellende Einsicht auf ihren individuellen Charakter geboten[374]. Indes bleibe Reinhart ohne Geschichte, wird durchgehend allein mit seinem Zunamen bezeichnet, heißt also eigentlich Herr Reinhart, wie an fortgeschrittener Stelle des Zyklus klar werden wird[375] – so dass seine Figur dem Leser fern bleibe, letzteren im Abstand belasse.[376] Der Clou der Analyse Kaisers in diesem thematischen Zusammenhang mündet im von ihm diagnostizierten offenen Ausgang des durch die Hauptfiguren exemplifizierten Widerstreits beider Kulturen:

> Die Opposition der zwei Kulturen ist nicht aufgehoben. Die zunächst heftig erschütterte Position der Naturwissenschaften hat sich zuletzt sogar wieder gefestigt. Reinhart ist nicht als Liebender,

---

[369] Ebd., S. 281. Die Ironie des Eingangssatzes wird in Kapitel 4.3 genau analysiert.

[370] Ebd., S. 282. Dies geschieht zum einen durch die Erwähnung Darwins und die Benennung der Reinhart'sche Studierstube als der eines Doktor Fausten zu Beginn, und das „kleine Rettungsrettungsabenteuer" (325) mit Referenz auf Darwin und das Goethe'sche Jugendlied am Ende der Rahmenhandlung. Zum anderen ist für die von Kaiser stark gemachte Lesart die Konstellation und spezifische Charakterisierung der Hauptfiguren maßgeblich.

[371] Ebd., S. 288. Gerade auch die Erwähnung von Goethes Autobiografie (vgl. SG, S. 39) hat Folgen für die genauere Untersuchung des Jugendgedichts in Kapitel 4.8.

[372] Abgesehen von der Faustischen Studierstube als Hinweis auf Goethe verweist Kaiser außerdem auf den Ausdruck „Tortur des Lichts", den er als Goethe-Zitat identifiziert. Auf diese Weise werde über Goethe implizit – neben Darwin – auch Newton als weiterer Wissenschaftsvertreter aufgerufen und damit zugleich eine Brücke geschlagen zum Schluss der Rahmenhandlung, an dem Goethe wieder, in Gestalt seines vom Schuster gesungenen Liedes, erscheint.

[373] G. Kaiser, Experimentieren, S. 283.

[374] Näheres dazu im Kapitel zur Religionskritik.

[375] Im Titel des 5. Kapitels wird er ‚Herr Reinhart' genannt; Die verwandtschaftlichen Hintergründe, die auf ‚Reinhart' als Zunamen schließen lassen, werden im Gespräch mit dem Oberst kurz vor Darbietung der „Baronin" aufgeklärt. SG, S. 29; S. 129.

[376] G. Kaiser, Experimentieren, S. 292.

> aber als Naturforscher stark gemacht, indem er in Vorwegnahme der laut Eingangssatz ja noch ausstehenden Selektionstheorie, […] eine ihrer Kernthesen – avant la lettre und als Rede vom allgemeinen Vernichtungskrieg und Freßzusammenhang des Lebendigen mit archaischer Drastik formuliert – hervorruft.[377]

Zu Beginn als „ironisch vom Erzähler evoziert" werde Darwin am Schluss der Rahmenhandlung „ohne jede Ironie als ziemlich düstere Deutungsinstanz beigezogen". Als Gegengewicht zu dem besonders pessimistischen Gehalt der Krebs-Schlangen-Episode stelle sich das Haus des Schusters dar als „ein in die Natur wie verwachsenes Häuschen", „als Liebesnest", als „alte idyllische Vision der Versöhnung von Natur und Kultur".[378] In der auffälligen Überzeichnung dieser Abschlussidylle sei der

dichterischen Utopie eingezeichnet, daß sie eine Utopie ist.[379]

Der Ton der großen Liebe als Hymne dieser idyllischen Szenerie wird, hebt Kaiser hervor, von Reinhart nicht getroffen, sondern kompositionell dem Goethelied überlassen.[380] So gesehen verhafte Reinhart in der Position und den Anschauungen des Naturwissenschaftlers auch noch am Ende der Rahmenhandlung, worüber das fulminant aufgezogene Idyll Kaiser zufolge nicht sonderlich erfolgreich hinwegtäusche.

Dieser Befund sei der – von Kaiser ebenfalls registrierten – Ironie der Eingangspassage zum Trotz, im Kontext des Humors als Vermittlungsprinzip zu sehen.

> An Stelle einer umfassenden Integrationsinstanz steht bei Keller der Humor als Umschlägigkeit. Er läßt das Widerstreitende nebeneinander bestehen, labil und liquide, in Vermittlung des Unvermittelbaren.[381]

Im Sinne Allemanns, dem ein Abweichen vom einmal durch den Text eingeschlagenen Weg der Ironie nur um den Preis des Stilbruchs möglich scheint (vgl. Kapitel 3.2.2), ist zwar nach Auffassung Kaisers eine den Zyklus abschließende, humoristische Vermittlung bestehen gebliebener Widersprüchlichkeiten offenkundig – der Ironie bis in die Schlusspassage hinein scheint seiner Darstellung entsprechend dennoch eine Rolle zuzukommen:

> Dem Schwanken des ersten Satzes im „Sinngedicht" zwischen Ironie und Pathos entspricht das Vibrieren des letzten.[382]

Um hier größere Klarheit zu gewinnen ist auf den Realismus aus poetologischer Perspektive näher einzugehen, damit also auf das Verhältnis von Verklärung resp. ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie', Humor und Ironie, wie es im folgenden Kapitel zu unternehmen ist. Auch die noch anstehende präzise Auseinandersetzung mit der Ironie v. a. des ersten Satzes dürfte hier erhellend wirken (s. Kapitel 4.3).

An dieser Stelle soll es jedoch vorerst um das Verhältnis der realistischen und der sich bereits historisch anbahnenden naturalistischen Periode unter Bezug auf das „Sinngedicht" gehen, und es zeigt sich, dass Kaisers thematischer Zugriff vermittelt auch zeitgenössische Tendenzen der Literatur anspricht. Dies geschieht, indem er den Widerstreit der von ihm benannten Kulturbereiche in den Mittelpunkt seiner Betrachtung rückt und sich jener implizit auf mögliche Auswirkungen rückbeziehen lässt, die eine solche gesellschaftliche

---

[377] Ebd., S. 295.
[378] Ebd., S. 296.
[379] Ebd.
[380] G. Kaiser, Experimentieren, S. 293.
[381] Ebd., S. 297.
[382] „So parodiert die Zeitangabe des Schlusssatzes ‚ante lucem' die selbst schon parodistische Zeitangabe des Eingangssatzes ‚vor Bekanntwerden der naürlichen Zuchtwahl', also ‚ante Darwin'." Ebd.

Auseinandersetzung auch auf den literarischen Bereich gehabt haben mochte. Es bleibt abzuwarten, welche Ergebnisse der thematische Schwerpunkt des Geschlechterverhältnisses unter dem Blickwinkel der Ironie zutage fördert, um sie im weiteren Untersuchungsverlauf in puncto Ironie auch auf den hier umrissenen Befund Kaisers im Kontext des Kulturdiskurses zu beziehen.

4.1.3 Humor und Ironie in poetologischer Hinsicht

Im Vergleich mit den literarischen Strömungen der vorgelagerten Romantik und dem nachfolgenden Naturalismus kann man in Bezug auf den Realismus zwar nicht von einer sonderlich theorieorientierten Literaturprogrammatik sprechen – poetologische Auseinandersetzungen sind dennoch geführt worden. Als Vordenker solcher kann man verschiedene Jung-Hegelianer, etwa Ruge, Gervinus oder Vischer betrachten, zu deren Zielen die Politisierung der Literatur gehörte. Für einen sog. ‚programmatischen' Realismus sind die Jahre zwischen 1849 und 1859 ausschlaggebend, in denen „grundlegende theoretische Richtlinien festgelegt wurden".[383] Austragungsmedium der literarischen Diskussionen waren insbesondere Zeitschriften, wobei für die Auseinandersetzungen nach 1848 vor allem die „Grenzboten", herausgegeben von Julian Schmidt, oder das „Deutsche Museum" mit ihrem Herausgeber Robert Prutz eine wichtige Rolle spielten.[384] Zentrum der Theorie eines ‚Bürgerlichen' Realismus, der im Unterschied zu den Programmatikern v. a. auf die „Darstellung objektiver, sittlich-bürgerlicher Verhältnisse" zielt und sich an der „Anerkennung dezidiert bürgerlicher Werte und Gesinnung" interessiert zeigt, sei „die Frage nach der Beziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit".[385]
Für die Theoriebildung des Realismus erscheint in diesem Sinne die Beschäftigung mit der Aristotelischen Poetik unumgänglich. Einer ihrer Kernbegriffe ist der Mimesis-Begriff, der ursprünglich „zur Wortgruppe um gr. ‚mimos' – ‚Schauspiel', ‚Schauspieler' beziehungsweise gr. ‚mimeisthai' – ‚nachahmen', ‚darstellen', ‚portraitieren'" gerechnet wird.[386] Mit der griechischen Mimesis als ‚Nachahmung' – nicht zu verwechseln mit dem lateinischen ‚imitatio'-Begriff[387] – werde auf ein Verfahren verwiesen, das sich detailgetreu an einer konkreten Vorlage orientiert und von dieser zu unterscheiden sei. Eine derartige Vorlage ist dabei im Sinne von Natur bzw. Empirie zu verstehen; „Maßstab für die Beurteilung der Dichtung" sei demzufolge „die reale Welt".[388] Die Aristotelische Konzeption der Mimesis deckt sich zunächst weitgehend mit den Forderungen der Realisten. Dabei wird mimetische Tätigkeit um den Gesichtspunkt des Möglichen erweitert. Es sei nicht

> Aufgabe des Dichters […] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.[389]

[383] Becker, S. 96f.
[384] Ebd., S. 97f.
[385] Ebd., S. 98.
[386] Lars Korten: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009, S. 58f.
[387] Hier geht es um die „Nachahmung vorbildhafter (antiker) Autoren in Stil, Wortgebrauch, Bildern etc." Ebd., S. 58.
[388] Ebd., S. 58f.
[389] Aristoteles: Poetik. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 2001, S. 29.

So sieht es denn Korten „geradezu [als] Aufgabe des Dichters, eine fingierte Welt zu erschaffen“, wobei eine

> ‚wahrscheinliche’ und ‚notwendige’ Entwicklung der Handlung […] folglich auf eine verlässliche Darstellung innerhalb des literarischen Werks [zielt] – ganz im Sinne der Programmatiker des Realismus.[390]

Die Behauptung einer umfassenden Verpflichtung des „Sinngedichts“ auf einen solchen programmatischen Realismusbegriff ist jedoch kritisch einzuschätzen. Der Ausritt Reinharts und sein Plan, die Durchführung des „köstlichen Experiments“, die Darbietung der einzelnen Binnenerzählungen bis hin zum (vermeintlich) glücklichen Abschluss der Rahmennovelle, erscheinen als eine Konstellation, ein Handlungsablauf in einer möglichen Welt.[391] Es bleiben allerdings Zweifel an der strikten Befolgung der Aristotelischen Wahrscheinlichkeitsforderung. Bezüglich der Eingangshandlung des Protagonisten verteidigt Keller in einem Brief an Paul Heyse solcherlei Unwahrscheinlichkeiten mit seinem Begriff der ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie’:

> Auch die Geschichte mit dem Logau'schen Sinngedicht*, die Ausfahrt Reinharts auf die Kußproben kommt ja nicht vor; Niemand unternimmt dergleichen, und doch spielt sie durch mehrere Capitel. Im Stillen nenne ich dergleichen die Reichsunmittelbarkeit der Poesie, d. h. das Recht, zu jeder Zeit, auch im Zeitalter des Fracks und der Eisenbahnen, an das Parabelhafte, das Fabelmäßige ohne Weiteres anzuknüpfen, ein Recht, das man sich nach meiner Meinung durch keine Culturwandlungen nehmen lassen soll.[392]

Damit liefert Keller seinen Beitrag zum poetologischen Selbstverständnis des Realismus, wie Stifter den seinen mit der Idealisierung als Krönung der realistischen Darstellung oder Fontane mit dem Prinzip der Verklärung und weist dabei dennoch Übereinstimmung mit der Aristotelischen Mimesis-Konzeption auf. Außerdem wird nun deutlich, dass der von Kaiser wahrgenommenen Distanz des „Sinngedichts“ von einem rein „programmatischen Realismus“ beizupflichten ist (vgl. Kapitel 4.1.2).

> Nach Meinung der bürgerlichen Realisten ist Verklärung dann notwendig, wenn Kunst eine Synthese von Subjektivem und Objektivem, von Idee und Materie, von Idealität und Realität leisten soll […]; diese Synthese ist ihrer Meinung nach nur über die Idealisierung des Realen zu bewältigen. Daneben ist die Forderung nach Verklärung das Resultat der sich wandelnden Auffassung vom Verhältnis von Realismus und Mimesis. Ging man 1848 noch von einer Kongruenz zwischen Realismus und Mimesis aus, so setzte sich der Bürgerliche Realismus die Aufkündigung genau dieses Bezugs zum Ziel […]“.[393]

Die nicht absolute Deckungsgleichheit von Realismus und aristotelischer Mimesis-Konzeption erläutert auch Prendergast, rekurrierend auf Lukács:

> The two – mimesis and realism – […] are not of course interchangeable, but they are very closed related, such that when, for example, Lukács talks of realism as a dynamic projection of the underlying historical forms of the social world he is talking in a way that in its deep coneceptual structure is very like Aristotle’s way with mimesis as a dynamic cognitive system […]”.[394]

---

[390] Korten, S. 59f.

[391] Man müsse bei der Darstellung „ebenso verfahren wie die guten Portraitmaler. Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab.“ Ebd., S. 49.

[*] „Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.“ SG, S. 13.

[392] Keller an Heyse am 27.7.1881. GB 3.1, S. 57.

[393] Becker, S. 115.

[394] Christopher Prendergast: God’s Secret. Reflections on Realism. In: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Hrsg. v. B. F. Scholz. Tübingen u. a. 1998, S. 119.

Für den „Realismus deutscher Prägung“ sei eine „Neigung zur ‚Verklärung’“ festzuhalten, die „einer vermeintlich profanen Wirklichkeitsabbildung eine Poetisierung des ‚realen Stoffes’“ entgegensetzt.[395]

Der bis an diese Stelle bereits mehrfach verwendete Begriff der Verklärung ist nun zu präzisieren. Er „hat im Wortschatz der Realisten einen festen und zentralen Ort“ und findet sich wieder als „Idealismus“ bei Stifter, „grüne Stellen“ bei Vischer, „ideelle Durchdringung“ bei Ludwig oder auch als „Reichsunmittelbarkeit der Poesie“ eben bei Keller. Als „Verklärung“ selbst wird er einerseits übergreifend und andererseits auch häufig speziell in Bezug auf Fontane verwendet. Der Sache nach werde mit diesem Begriff „entweder eine formale oder gehaltlich-ideologische Seite des Kunstwerkes bezeichnet“.[396]

Die letztgenannte, also die gehaltlich-ideologische Seite des Verklärungsbegriffs, beziehe sich nach Aust auf „Ideengehalt und Funktion der literarischen Werke“ und die „Art der Konfliktlösung, die Präsentation von Alternativmöglichkeiten und die Rationalität des Geschehnisablaufs“ (Gehalt). Dabei liege die Funktion entweder im „aufklärerischen, kritischen, antizipatorischen oder utopischen“ Bereich oder auch in der Mahnung zur sozialen oder politischen Kompromissbereitschaft (Ideologie).[397]

Die formale Seite des Verklärungsbegriffes ließe sich hingegen als kategoriale Trennung „zwischen wissenschaftlichem Diskurs und Dichtung“ bestimmen:

> Verklärung also reguliert als produktionsästhetische Richtschnur das Verhältnis zwischen literarischer Wirklichkeitsdarstellung und allgemeiner bzw. wissenschaftlicher Wirklichkeitserfahrung; sie ist der Modus der poetischen ‚Verfügung über die Wirklichkeit’ […][398]

Interessant an dieser Auslegung des Verklärungsbegriffs ist der Zusammenhang mit dem von Gerhard Kaiser (2001) in den Brennpunkt seiner Analyse gerückten Thema der zwei Kulturen (vgl. voriges Kapitel). Deutlich zeichnet sich in der Bestimmung des Verklärungsbegriffes nach Aust die Legitimität der Einordung des „Sinngedichts“ in die realistische Epoche auf doppelte Weise ab, denn als literarisches Prinzip erscheint die Verklärung formal, d. h. unter Anwendung ihrer selbst, und zugleich, vermittelt über den Zwei-Kulturen-Diskurs, als ein thematischer Aspekt des Zyklus.

Betrachten wir zunächst die gehaltlich-ideologische Seite des Verklärungsbegriffs, kann man mit Kaiser als Konfliktlösungsstrategie des „Sinngedichts“ gerade den seiner Ansicht nach offenen Ausgang des Widerstreits beider Kulturen betrachten, weil letzterer „auf dem Boden der Literatur“ vollzogen werde. Zwar bleibt damit der Konflikt paradoxerweise ungelöst, jedoch scheine sich Kellers Novellenzyklus „vorzutasten auf ein universales integratives Kulturkonzept hin, das die Einbettung der Naturwissenschaften […] in ein offenes Kontinuum sprachlichen Verstehens und Deutens der Welt zum Inhalt und Ziel“ habe, was man wiederum doch als Lösung dieses Konflikts bezeichnen könnte.

> Jede wissenschaftliche und intellektuelle Debatte endet in Dissens oder Konsens. Dichtung endet darin, daß wir alle im selben Boot sitzen. Deshalb kann der Rest nicht Schweigen sein.[399]

---

[395] Korten, S. 55.
[396] Hugo Aust: Literatur des Realismus. Stuttgart [2]1981, S. 42f.
[397] Ebd., S. 43.
[398] Aust zitiert hier Walter Killy (Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter. Göttingen 1963/1967, S. 16.) Ebd.
[399] G. Kaiser, Experimentieren, S. 299.

Als Funktion dieses Arrangements kann das aufklärerische Element gelten: die gesellschaftliche Tendenz zur überschwänglichen Wissenschaftsausrichtung, und damit auch die Tendenz einer Literatur, sich zugunsten einer naturalistischen Darbietungspräferenz von der Poesie als solcher zu entfernen, aufzuzeigen, um sie auf diese Weise zum Reflexionsgegenstand zu machen oder implizit zu kritisieren. Wichtiger Hintergrund innerhalb dieses Zugriffs bleibt das Erzählen als solches, durch den Naturwissenschaftler Reinhart praktiziert. Wir erleben also den dichtenden Wissenschaftsvertreter, der am Ende dennoch Mann der Wissenschaft bleibt, wenn wir bis an diesen Punkt Kaiser folgen.

An seiner ideologischen Dimension wird deutlich, wie das Verklärungspostulat u. U. auch mit einem „pädagogischen Impetus“ ausgestattet ist. Dies gelte weniger für beispielsweise Fontane oder Raabe und sei insofern ein besonderer Zug der Keller'schen Dichtung.[400] Bedingt sei eine solche pädagogische Neigung nicht zuletzt historisch auch dadurch, dass „die Spielräume, innerhalb derer man ein humoristisches Darüberstehen, ein versöhnliches Achselzucken anbringen konnte“, zunehmend enger wurden.[401] Bereits Kellers „Seldwyler Novellen“, unter ihnen etwa „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, zeigten, dass

> die Diskrepanz zwischen bürgerlichem Wertekanon und gelebter Praxis, insbesondere das soziale und humane Miteinander betreffend, immer offensichtlicher wurde: Es war diese Diskrepanz, die den Humor wie auch die persönlichen Lösungsangebote zu gesellschaftlichen Konfliktsituationen in Frage stellte.[402]

Mit Blick auf Preukschat und Jolles, die das Pädagogische der Ironie betonen (vgl. Kapitel 3.0.6), kann im gegebenen historischen Umfeld argumentiert werden, dass gerade die für das Bürgertum zu bescheinigende kritische Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Forcierung des pädagogischen Impetus, und damit auch zu einer verstärkten Neigung Kellers zum Einsatz von Ironie, beigetragen haben könnte.[403]

Die formale Seite der Verklärung beschreibt Preisendanz als „dichterische Einbildungskraft“, die für ihn in engem Zusammenhang mit dem Humor steht. Es handele sich hierbei um ein

> Darstellungsprinzip, das Gewähr einer eigenständigen poetischen, d. h. einer erst durch Imagination und Sprache der Dichtung wahren Wirklichkeit ist.[404]

In Ergänzung zum bisherigen Zugang (vgl. Kapitel 3.0.5) wird der Humor hier als poetisches Prinzip aufgefasst. So kann man zwar, wie dies Fontane vereinzelt formulierte, Humor als „das Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses

---

[400] Becker, S. 142.
[401] Ebd., S. 141.
[402] Ebd., S. 141.
[403] Hinsichtlich des „Sinngedichts“ soll daran erinnert werden, dass die ironische Bezugnahme auf Darwin im Eingangssatz nachträglich, das heißt vermutlich erst im Zuge der endgültigen Niederschrift um 1880, eingebracht worden sein muss, da anfängliche Entwürfe des Zyklus von 1853-55 entstanden sind, Darwins Abstammungsschrift jedoch erst 1859 veröffentlicht wurde. Besagte Diskrepanz zwischen Ist und Soll bürgerlicher Werte dürfte in der zeitgenössischen Wahrnehmung in den 80er Jahren bereits erheblich vorangeschritten gewesen sein. Auch das „Fehlen eines umfassend angelegten Gesellschaftsromans innerhalb der deutschsprachigen Literatur“ hänge Becker zufolge „mit der Dominanz der humoristischen Haltung zusammen“. Keller „beabsichtigte mit seinem letzten Roman „Martin Salander“ einen Gesellschaftsroman zu schreiben. Er scheiterte jedoch, der Roman ist Fragment geblieben; nicht zuletzt deshalb, weil Keller feststellen musste, dass privat-persönliche Lösungen mittels der Sprache des Humors angesichts der Komplexität der gesellschaftlichen Wirklichkeit zum Scheitern verurteilt waren.“ Ebd., S. 142.
[404] Preisendanz, Humor, S. 219.

Lebens, auf die [der Bürgerliche Realismus] herabblickt", verstehen.[405] Und auch in der älteren Realismus-Forschung sei diese „Personalisierung des Humors" beliebt, sie habe zur Profilierung der Realisten als überlegene, verständnisvolle Humoristen geführt.[406] Eine solche Darstellung des Humors deckt sich in weiten Teilen mit der in Kapitel 3.0.5 getroffenen Bestimmung.[407] Als ästhetisches Produktionsprinzip allerdings meint

> Humor […] nicht die weltanschauliche Haltung eines Autors, nicht seine ‚lächelnde Überlegenheit' angesichts der Gebrechlichkeit der Welt, sondern die Autonomie einer Literatur, die nicht durch Abbildung, sondern ‚Imagination und Sprache der Dichtung' zur ‚wahren Wirklichkeit' wird.[408]

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass in der Verklärung als poetischem Prinzip das phantastische Element romantischer Dichtungsart in Überresten erhalten geblieben ist. Diese Beziehung sieht Preisendanz ebenfalls und hebt zugleich bezüglich des humoristischen Erzählens auch die Abgrenzung zur Romantik hervor:

> Der Konflikt einer Welt subjektiven Entwurfs und einer Welt objektiver Gesetzlichkeit bestimmt immer wieder entscheidend den Umriß dieses Erzählens; wieweit hinter solcher Gegensätzlichkeit doch eine Kommensurabilität verborgen ist, enthüllt sich im Humor. Daß damit ein Kernmotiv romantischen Denkens und Dichtens aufgenommen, aber zugleich gegen die Romantik zur Geltung gebracht ist, bedarf kaum eines Belegs.[409]

Die Anlage des „Sinngedichts" gemäß humoristischer Erzählprinzipien ist durchaus zu bestätigen. Die konkrete Wirkungsweise des Humors als immanentes Mittel der Verklärung soll anhand einer Beispielanalyse vorgeführt werden, die sich bei Preisendanz findet und in der vorliegenden Arbeit unter Kapitel 4.4.2.2 wiedergegeben wird. Es geht dort um die Darbietung der Wohnungsausstattung Hedwig von Lohausens aus der „Armen Baronin", welche in humoristischer Vermittlung Rückschlüsse auf das Wesen der Protagonistin zulasse.

Der von Aust genannte formale Aspekt der Verklärung als Trennung „zwischen wissenschaftlichem Diskurs und Dichtung" findet sich im „Sinngedicht" in seiner poetischen Umsetzung wieder und ist zugleich auf der inhaltlichen Ebene als Thema der zwei Kulturen nach Kaiser präsent, indem im „Sinngedicht" eine Welt entworfen wird, die beide Modi der Welterfassung kontrastiert, wobei der Zyklus

> die Funktion und Leistung des Erzählens [zeigt], die man dahin zusammenfassen könnte, daß es das Happy end […] im Konflikt der Kulturen ermöglicht.[410]

Dieses glückliche Ende ist jedoch ein fragiles, wie in Kapitel 4.1.2 angedeutet, eines mit einem scheinbaren Übergewicht des naturwissenschaftlichen Standpunktes, das nur mithilfe einer üppigen Szenerie des Idyllischen zum Ausgleich gelangt. Die Referenz auf Goethe, der in der verhandelten Konstellation als Pate der Poesie aufgerufen wird, inszeniert im vom Schuster gesungenen Lied am Schluss, ist noch genauer ins Blickfeld zu rücken (s. Kapitel 4.8). Unter Umständen lässt sich dort, nicht nur auf den thematischen Rahmen des Geschlechterdiskurses, sondern ebenfalls auf das Zwei-Kulturen-Themenfeld bezogen, die Ironisierung in der Eingangspassage mit dem Schluss der Rahmenhandlung vereinbaren,

---

[405] Aust, Realismus, S. 77.
[406] Ebd.
[407] Damit wird die bisherige Definition jedoch nicht unbedingt hinfällig, sondern ist v. a. auf dem Gebiet verbalironischer Einlagen des Zyklus weiterhin als ertragreich anzusehen.
[408] Aust, Realismus, S. 76. (Hervorh. H. A.)
[409] Preisendanz, Humor, S. 146.
[410] G. Kaiser, Experimentieren, S. 300.

ohne dass ein Verstoß gegen Allemanns Forderung nach werkbezogener Durchgängigkeit des ironischen Stils diagnostiziert werden müsste.

Zur Unterscheidung des Humors von der Ironie in literaturtheoretischer Hinsicht soll jener nun in seiner historischen Dimension beleuchtet werden, nachdem es in Kapitel 3.0.5 um eine erste semantische Bestimmung beider Phänomene unter eher universalistischer Perspekte ging und die Ironie bereits in ihren antiken Ursprüngen umrissen wurde.

> Während die Ironie alten Ursprungs ist und sich bereits um 400 v. Chr. in der Moralistik, Sophistik und Komödie der Griechen nachweisen läßt, kann man den Humor als kritische Kategorie erst seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts belegen […].[411]

Das Wort selbst entspringt der spätmittelalterlichen Temperamentenlehre, in der unterschiedliche Menschentypen/ Charaktere nach ihrem Anteil an gewissen Körpersäften (humores) bemessen werden. Es bezeichne noch heute einen Gemütszustand, „der Abweichungen von der Konvention mit Gelassenheit und stiller Hingebung hinnimmt“[412]. Dieses Verständnis deckt sich soweit mit der semantischen Verortung des Phänomens unter Kapitel 3.0.5. In der Kritik des 18. Jahrhunderts sei die Temperamentenlehre nun für die Untersuchung des modernen englischen Romans herangezogen worden, während man zu Zeiten der Romantik dann den „Humor auf methaphysische Weise zur Beschreibung des Mißverhältnisses von Endlichem und Unendlichem“ verwandte, was einer „Vermittlung zwischen diesen beiden Bereichen“ dienen sollte. In einer solchen Weltanschauung, die „den Widerstreit des Bedingten und Unbedingten mit Gelassenheit erträgt“, liege, so Behler, „der direkte Bezug des Humors zur Ironie“.[413] An dieser Stelle ist nun auch der literaturtheoretische Zugang zum Grenzphänomen der Selbstironie zu ergänzen, das unter Kapitel 3.0.5 und 3.1 eine zunächst vorläufige Darstellung erfahren hat. Das Phänomen wird von Martini wie folgt charakterisiert:

> Der Mensch, der über die Gabe der Selbstironie verfügt, gewinnt die Möglichkeit, das Subjektive zur Einsicht in das Objektive zu erweitern, denn er weiß um die Grenzen und die Verflochtenheit dieses Subjektiven. So erreicht er eine Offenheit für die Bewegungen des Lebens zwischen allen Gegensätzen, zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Er weiß um die Relativität dessen, was als groß oder klein gilt. Die Ironie befreit ihn von den Fesselungen an das Einseitige, an Dogmen und Prinzipien.[414]

Naturgemäß spielen für die Selbstironie die Kategorien des Subjektiven und Objektiven eine ganz ähnliche Rolle wie für den Humor und die Ironie, da es sich hierbei um eine Übergangserscheinung handelt, die Aspekte beider Phänomene in sich vereint, wie im ersten Umriss bereits gezeigt werden konnte. Vorkommen des selbstironischen Sprechens im „Sinngedicht“ sollen mithilfe der bis hier erörterten Eigenschaften und Wirkungsmechanismen im Werkanalyseteil geklärt werden.

Ironie indes bezeichnet Preisendanz als „das im Innern [des Humors, A. S.] liegende Prinzip“. Mit Blick auf „die dialektische Struktur“ der Dichtung Hoffmanns formuliert er:

> […] Ironie ist die von schmerzhafter Sehnsucht getriebene Negation der gegebenen Wirklichkeit, sie ist, als das im Innern liegende Prinzip, die Antithese der prosaischen Positivität; der Humor aber ist die poetische Synthese, in der die Wahrheit der Negation und die Wahrheit der Positivität vermittelt und aufgehoben werden kann.[415]

---

[411] Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u. a. 1997, S. 190.
[412] Ebd.
[413] Ebd.
[414] Martini, S. 140.
[415] Preisendanz, Humor, S. 74.

Behler arbeitet heraus, dass für die Unterscheidung beider Phänomene der „Kontrast zwischen Gemüt und Intellekt“ erheblich sei. Diese „in der deutschen Schule vorherrschende[ ] Tendenz, eine Trennungslinie zwischen Ironie und Humor zu ziehen“, finde sich selbst in späten Äußerungen Thomas Manns:[416]

> Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein […] intellektuelles Lächeln […] entlockt, während der Humor das herzaufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird.[417]

Ironie und Humor operierten im „Bereich des Endlichen und Unendlichen, Relativen und Absoluten und suchen diesen auf je eigene Weise zu überbrücken: die Ironie auf prozeßhafte Weise, durch das ‚offene Einbekenntnis’ nämlich, daß ein grundsätzlich überlegenes Ganzes angestrebt wird, im Vergleich mit welchem die philosophische Bemühung sich klein und bescheiden ausnehmen muß[418]; und der Humor auf gemütvolle Weise als gelassenes Hinnehmen dieser Diskrepanz.“[419]

Es zeigt sich, wie dicht die beiden Phänomene auch aus literaturtheoretischer Perspektive beieinander liegen und zugleich ihre je eigenen Spezifika aufweisen. Die poetologische Ausgestaltung des „Sinngedichts“ nach Maßgabe eines ‚im Innern liegenden Prinzips’ (Preisendanz, s. o.) soll den Kern der weiteren Betrachtung bilden. Die Aufgehobenheit des Phänomens der Ironie innerhalb poetologischer Prinzipien des Humors erfordert eine intensive Untersuchung unter ausdrücklichem Bezug auf das „Sinngedicht“, die in der bisherigen Forschung ausgeblieben ist. Für die hervorgehobenen Differenzen ist erheblich, die kommunikative Ebene in den Blick zu nehmen.

> Als Ebene der Kommunikation sollte man den Humor nicht mit der Ironie verwechseln oder zusammenfallen lassen. Es geht dem Humor nicht darum, das Ausgedrückte und Dargestellte in irgendeinem Sinne seines Scheinhaften zu überführen, oder die Verwirklichung als Scheitern der Intention zu erweisen.[420]

Damit unterstreicht Preisendanz noch einmal die unterschiedlichen Wirkungsweisen der Phänomene, wobei er zudem der Ironie in Kellers Werk allgemein ihren Rang nicht abspricht:

> Kellers Sprache kann ganz und gar gesättigt sein von Ironie.[421]

Zur Untersuchung verbalironischer Sequenzen innerhalb der Dialoge soll das linguistische Instrumentarium dienen, das unter 3.3 und 3.4 entwickelt worden ist. Bereits mit M. Müller konnte der Bezug zwischen linguistischem Ansatz und der literarischen Ironie aufgezeigt werden. Er besteht in der Etablierung prototypischer Ironieformen, welche sie aus den klassisch-rhetorischen Mitteln der ‚simulatio‘ und ‚dissimulatio‘ ableitet und so zur Untersuchung textironischer Elemente fruchtbar macht. Außerdem ergab sich, dass auch die dezidiert linguistischen Modelle mehr oder minder explizit auf Grundlagen der

---

[416] Behler, S. 190.
[417] Thomas Mann: Humor und Ironie. In: Gesammelte Werke in 12 Bd. (hier: Bd. 11). Stockholm 1960, S. 801.
[418] Behler unterstreicht, dass eine solche Bestimmung selbstverständlich für die Literatur gelte und dort vielleicht sogar ihren Ursprung finde Behler, S. 198, FN 24. Interessant ist überdies, dass er von einer romantischen Betrachtungsweise in eine moderne (Th. Mann u. a.) übergeht, ohne auf weitere Modifikationen oder historische Entwicklungen der Ironie aus literaturtheoretischer Perspektive einzugehen. Auch bei M. Müller ist dies zu beobachten – So scheint, dass zwischen Romantik und Moderne keine weiteren theoretischen Aspekte hinzugetreten sind.
[419] Ebd., S. 198.
[420] Preisendanz, Gottfried Keller, S. 512.
[421] Ebd.

klassischen Rhetorik beruhen. So macht es Sinn, Preukschats Integrationsmodell als übergreifendes Konzept heranzuziehen und sequentiell auch die diesem zugrunde liegenden Ansätze bei Bedarf in die Werkanalyse einzubeziehen. Die Perspektive der literarischen Ironie wird insbesondere, unter Berücksichtigung der in diesem Abschnitt dargelegten poetologischen Einblicke, v. a. mit Hilfe von Allemanns Spielraumtheorie auf das Werk einzunehmen sein, die in Kapitel 3.2.2 dargestellt wurde. Da in diesem Zusammenhang die Konstruktion des Zyklus nicht unerheblich scheint, folgt zunächst eine Betrachtung der Erzählstruktur des „Sinngedichts".

4.2 Architektur des Zyklus

Bereits 1906 weist Goldstein auf die Symmetrie in der Anlage des „Sinngedichts" hin:

> Die Anordnung im Ganzen ist streng symmetrisch. […] Die Erzähler sind in symmetrischer Ordnung Lucie und Reinhart, Reinhart und der Oberst, Reinhart und Lucie.[422]

Er sieht Entsprechungen innerhalb jeder dieser sich so ergebenden Novellenpaare. So stellten „die hohle ‚törichte Jungfrau' und die allzu schwere Regine; die abhängige Baronin und die selbständige Hildeburg; der gewaltige Don Correa und der genasführte Fant Thibaut" Gegenstücke dar.[423] Auch Ermatinger meint einen symmetrischen Aufbau feststellen zu können.

Bei seinem Vorschlag legt er zu Grunde, ob jeweils die Verbindung von Mann und Frau gelingt oder nicht. Damit seien die „Geisterseher" im Zentrum der sieben Binnennovellen angesiedelt, deren Ausgang er unter dieser Maßgabe als ‚neutral' bezeichnet.

> Von den beiden Liebenden, deren Geschick sie [die „Geisterseher"-Novelle, A. S.] erzählt, geht der eine leer aus, der andere gewinnt die Braut.[424]

Die Anordnung der Novellen sei also streng symmetrisch; auf die erste negative Geschichte Lucias („Törichte Jungfrau") folgten die zwei positiven Reinharts in der ersten Hälfte („Regine", „Baronin"), an die neutrale Erzählung („Geisterseher") schlössen sich erst die positive Reinharts („Don Correa") und dann die beiden negativen Lucias („Berlocken", ‚Religionswechsel') an.[425]

Reichert wendet gegen solcherlei „fragwürdige Symmetrien" bezüglich der Werkstruktur ein, dass unter Annahme solcher „die Antithetik des Erzählduells verloren" ginge.[426] Dennoch scheint es sinnvoll, eine offenkundige Symmetrie des Werkganzen zur Grundlage dieser Untersuchung zu machen, da es sich für die vorliegende Aufgabenstellung als nützlich herausstellen kann.

So lässt sich unter dem Blickwinkel gesellschaftlicher Aspekte eine Ordnung von Rahmennovelle und Binnennovellen erkennen, nach der, wie bei Ermatinger, zunächst einmal die „Geisterseher" zwar zentral zu verorten sind, hier aber mit der Begründung, dass diese Erzählung rein in der Sphäre (deutscher[427]) Bürgerlichkeit spielt, in der die

---

[422] Moritz Goldstein: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann. Berlin 1906, S. 113.
[423] Ebd.
[424] Ermatinger, S. 539.
[425] Ebd.
[426] Karl Reichert: Gottfried Kellers ‚Sinngedicht' – Entstehung und Struktur. In: GRM XLV (1964), H. 4, S. 77f. (FN. 2).
[427] Morgenthaler tendiert zu einer „nichtschweizerische[n] Lokalisierung", welche die „Sieben Legenden" mit dem „Sinngedicht" gemeinsam hätten. Walther Morgenthaler: Entwicklung des Werkkonzepts. In: Gottfried Keller:

Hauptfiguren allesamt derselben gesellschaftlichen Schicht entstammen, was bei den übrigen Binnenerzählungen nicht der Fall ist. Hinzu kommt, dass allein sie nicht von Reinhart oder Lucie, sondern von einer anderen Figur, nämlich dem Oheim Lucies dargeboten wird. Damit stellen die „Geisterseher" eine Besonderheit unter den Binnennovellen dar.[428] Der ‚neutrale' Ausgang, den Ermatinger dort unter Anwendung des von ihm zu Grunde gelegten Kriteriums feststellt, unterstützt die Annahme einer Sonderstellung dieser Novelle, hier jedoch erhoben unter gesellschaftlich-personalem Gesichtspunkt. Sie ist hinsichtlich der Protagonisten an den Gesellschaftskreis der Großbürgerlichkeit gebunden wie auch die Rahmennovelle um Reinhart und Lucie es ist. Die Personenkonstellationen sind überdies miteinander verwoben, indem die „Geisterseher" vom Geschick des erzählenden Onkels und Reinharts Eltern, Mannelin und Hildeburg (Else Moorland), berichten, die alle auch in der Rahmennovelle zum Figurenensemble gehören.

Vor den „Geistersehern" werden „Regine" und „Die arme Baronin" erzählt, nach den „Geistersehern" „Don Correa", wobei letzterer eine zweiteilige Erzählung darstellt und die gesellschaftliche Thematik von „Regine" und „Die arme Baronin" wieder aufgreift:

Unter bestimmten Vorzeichen haben wir es bei dem ersten Teil um den Kriegshelden Don Salvador Correa und der Donna Feniza Mayor mit einer Verbindung zu tun, bei der die Beteiligten unterschiedlichen sozialen Schichten entstammen, wobei sich diese Konstellation aus Don Correas Maskerade ergibt, ein ‚einfacher Mann' zu sein und die Donna dagegen eine reiche Adlige vorstellt.[429] Der Ausgang dieser ersten Teilgeschichte ist kein glücklicher, weil der vorgebliche ‚Aufstieg' des Don Correa in die Sphäre der mächtigen, ein Schloss und eine Stadt besitzenden (219) Donna Feniza nicht funktioniert. In der korrespondierenden Novelle, der „Baronin", gelingt die Verbindung hingegen, da der gesellschaftliche Abstieg Hedwigs vom Adelsstand in die (im 19. Jahrhundert tonangebende) Bürgerlichkeit von ihr akzeptiert wird (werden muss) und ohnehin

---

Das Sinngedicht. Apparat I zu Bd. 7. Hrsg. von W. Morgenthaler u.a. Basel/Frankfurt a. M./Stroemfeld 1998 (dies.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe [im Folgenden HKKA]. Abt. D, Bd. 23. 1), S. 41. Für den deutschen Raum speziell spricht sich Roffler aus (s. u., FN. 470). Diese Lokalisierung wird in der vorliegenden Untersuchung für die Rahmenhandlung, „Regine", „Die arme Baronin" sowie die „Geisterseher" insgesamt angenommen. Hier sei nebenbei auch erwähnt, dass die „Sieben Legenden" nach der im Jahre 1851 begonnenen Planung der Gesamtkomposition 1857/58 „aus der Erzählmasse ausgegliedert" worden seien. Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a. M. 1981, S. 503.

[428] Auch Hildebrandt verweist auf die Besonderheit der „Geisterseher"-Episode. Henrike Hildebrandt: Die Erleuchtung des Naturwissenschaftlers. Beobachtungen zur Gestaltung von Gottfried Kellers „Sinngedicht": Stufungs- und Erzählprinzipien. In: Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt. Stuttgart 2001 (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. Beihefte. Heft 114), S. 100. Kapitel 4.7 wird sich mit dieser Binnennovelle unter dem hier behandelten Aspekt näher auseinandersetzen.

[429] Einen Haken hat diese Interpretation: Correa gibt sich aus als ‚armer, geringer Edelmann' (SG, S. 204) und die Donna hält den zunächst Fremden trotz desolater Lage für einen „jungen Mann von Stand". SG, S. 206f. Der Vergleich mit der ‚adlige Hedwig-bürgerlicher Brandolf-Beziehung' erscheint zunächst problematisch, weil Correa in seiner Verstellung also auch jemanden (wenngleich verarmten) mit ‚standesgemäßer' Herkunft vorstellt. Das soziale Gefälle aber ergibt sich hier, wie auch in der Hedwig-Brandolf-Konstellation, aus dem Kontrast zwischen arm und reich, machtlos und mächtig. Der Unterschied ist der, dass es im siebzehnten Jahrhundert den Begriff des Bürgers im Verständnis des 19. Jahrhunderts noch nicht gegeben hat, auch nicht in Portugal, wo der Adel überdies seine Machtansprüche lange zu behaupten wusste; Mit Correas vorgeblicher Armut besteht aber das soziale Gefälle zwischen der Donna und ihm genau so, wie man sich im intakten Feudalismus das Verhältnis zwischen Angehörigen des Adels und den Vertretern des übrigen Volkes zu denken hat. Und dieses Verhältnis erscheint in der „Baronin" dann gewendet, wie es in Kapitel 4.4.2.1 herauszuarbeiten sein wird.

gesellschaftlich keine Schwierigkeiten darstellt. Diese beiden Erzählungen, Brandolf-Baronin und Correa-Feniza, spiegeln sich also hinsichtlich der gesellschaftlichen Konstellationen.

Die zweite Teilerzählung um Don Correa und Zambo kann als ein Spiegelbild der „Regine"-Novelle gesehen werden: Der Aspekt kultureller Divergenz spielt in beiden ebenso eine tragende Rolle wie der Aspekt ständischer Über- und Unterlegenheit.[430] Bei Correa und Zambo glückt die Verbindung, weil die ‚wilde' Zambo sich kultivieren und die soziale Erhöhung auf die Ebene Correas daher kein Problem aufkommen lässt; bei Erwin und Regine scheitert (milde ausgedrückt) die Ehe, da neben dem kulturellen Unterschied zwischen der Neuen und der Alten Welt auch der Standesunterschied den beiden zum Verhängnis wird.[431]

So sehen wir unter gesellschaftlichem Blickwinkel, wie oben bereits angesprochen, die thematische Wiederholung unter vertauschten Vorzeichen von „Regine" und der „Baronin" in den beiden Teilerzählungen des „Don Correa". Letzterer erzählt vom siebzehnten Jahrhundert (196); dieser epische Sprung in die Vergangenheit spielt vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Entwicklung in Europa, im „Sinngedicht" poetisch verarbeitet, eine nicht unerhebliche Rolle, wie es im Kapitel 4.5.1 genauer in den Blick genommen wird.

In den „Berlocken" tritt erneut der kulturelle Gegensatz der Menschen, die dort einander begegnen, in den Vordergrund, immer noch befinden wir uns in historisch vorgelagertem Zeitraum, jetzt ist es die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts während der sich gerade ereignenden Amerikanischen Revolution, an der sich Frankreich mit Hilfstruppen beteiligt (284); Dieses Ereignis nimmt der Text als Abbild der historischen Wirklichkeit direkt auf. Zwischen dem naiv anmutenden französischen Soldaten Thibaut und der listigen Quoneschi liegen Welten, und diese Differenz zeigte sich schon in der ersten Binnennovelle, wiederum unter umkehrtem Vorzeichen: in der Erzählung von der ‚Waldhornstochter' als einfältiger Vertreterin vom Lande und Drogo, dem verwöhnten Stadtburschen bürgerlicher Herkunft. Der Gegensatz Stadt-Land wird also in den „Berlocken" potenziert, auf die kulturdivergierende Spitze getrieben und heißt dort vorrevolutionäres Paris versus hinterwäldlerische Indianerkultur. Drogo kommt von ‚Drog', das heißt Betrüger[432], und diese Schlitzohrigkeit zeigt sich in der hinterhältigen Posse, die ihn, wie es dann auch Thibaut ergehen soll, unversehens selbst zum Opfer macht, und offensichtlich korrespondieren die spitzbübischen Eigenschaften Drogos mit denen des Thibaut, die denselben als trophäensammelnden Gauner ins Zwielicht rücken, wobei sich diese beiden männlichen Figuren zugleich an Einfältigkeit nichts vergeben.[433]

---

[430] Diese beiden Unterschiede werden in Kapitel 4.4, besonders in 4.4.1 intensiver behandelt und in Bezug gesetzt zur Correa-Zambo-Episode in 4.5.1.

[431] Morgenthaler schreibt, „das tragische Ende von Regine" sei „offenbar erst ca. zehn Tage vor Absendung des Manuskripts" gefunden worden. Es gebe verschiedene Überlieferungen, bei welcher Gelegenheit der Dichter auf den Schluss gekommen sei. „Ein tragischer Ausgang der Erzählung kann jedoch – unabhängig von der konkreten Gestaltung – schon lange vorher geplant gewesen sein." Morgenthaler, S. 36.

[432] Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band. Hrsg. v. L. E. Schmitt. Hildesheim/Zürich/New York 2003 (Wilfried Kürschner: Werke. Forschungsausgabe in 47 Bd. Abt. III, Bd. 41), s. v. ‚Drog', Sp. 1426. Darauf weist Schilling, nachdem sich G. Kaisers Hinweis auf frz. ‚Drogman' – arabisch: Dolmetscher, interpretatorisch als unbrauchbar erwiesen hat. Vgl. Diana Schilling: Kellers Prosa. Frankfurt a. Main u. a. 1998 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 27), S. 181.

[433] Hier wird immer vorausgesetzt, dass ein gewisses Maß an unredlicher Energie nicht durch Eigenschaften wie Naivität oder Einfältigkeit ausgeschlossen sein muss.

Die Erzählung vom Religionswechsel Lucies hebt sich vom hier gezeichneten Bild der Korrespondenzen, Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Abhängigkeiten von Rahmennovelle und den genannten Binnennovellen untereinander ab: Sie kann als Charakterisierung der Figur Lucies betrachtet werden, wie Keller selbst die Einfügung dieser Passage, die es im Vorabdruck des „Sinngedichts“ in der ‚Deutschen Rundschau’ nicht gegeben hat, begründete.[434] Als nachträglich eingefügter Teil kann diese Episode mit dem Status einer Figurencharakterisierung als Teil der Erzählung gesehen werden, dem die zu charakterisierende Figur entstammt – und damit wäre dieser Abschnitt der Rahmenhandlung hinzugefügt. Wenn man dennoch den ‚Religionswechsel’ in die hier erläuterte symmetrische Struktur aufnimmt, ergibt sich eine Korrespondenz zwischen dieser Binnenerzählung und der Episode mit der Pfarrerstochter. Gemeinsam haben diese beiden, dass die Pfarrerstochter so wie auch Leodegar nicht zum Bürgertum zu rechnen sind und weder die Verbindung zwischen Reinhart und der ersteren noch die von Lucie und dem letzteren (der schließlich als Priester in Rom Karriere macht) zustande kommt. „Nicht zum Bürgertum rechnen der Adel, die katholische Geistlichkeit, die Bauern und die unteren Schichten der Bevölkerung in Stadt und Land […]“.[435] In Kapitel 4.6 werden diese beiden Erzählungen im Zusammenhang mit dem Thema der Religion noch einmal angesprochen.
Legt man also die Zweiteiligkeit der „Don Correa“-Novelle zu Grunde, ergibt sich auch in der hier ausgeführten Gliederung ein „streng symmetrischer Aufbau“, wie Ermatinger ihn, dort unter seinem Blickwinkel, herausgearbeitet hat. Das Verweis- und Bezugsgeflecht der Zyklusarchitektur kann in Zusammenhang mit Allemanns Spielraumtheorie gebracht werden, indem in der besonderen Konstruktion des Novellenkranzes das ironische Reflexionsfeld erblickt wird. Der Charakter der Novellenanordnung im obig dargelegten Verständnis wird daher in den folgend zu untersuchenden Textteilen perspektivisch Relevanz behalten. Eine grafische Darstellung dieses Vorschlags findet sich im Anhang dieser Arbeit (Abb. 1).

4.3 Die Eröffnung des ironischen Spielraums: Stilironie im Eingangssatz

Durch Gerhard Kaiser sind wir bereits auf die Ironie der Eingangspassage aufmerksam geworden (vgl. Kapitel 4.1.2); Sie soll nun einer differenzierten Untersuchung unterzogen werden.
Unter Bezug auf die Naturwissenschaften erfolgt im ersten Satz eine relativ genaue Angabe, in welchem historischen Zeitraum die Handlung anzusiedeln ist.[436] Der sog. ironische Spielraum eröffne sich laut Allemann bereits in den ersten Sätzen eines literarischen Textes, wie dies in Kapitel 3.2.2 bereits erörtert wurde. Das „Sinngedicht“ wird mit der

[434] Keller an Hertz am 6.4.1881: Der „Abschluss des ‚Sinngedichts’“ sei „übrigens noch nicht abgerundet und muß für die Buchausgabe noch mit einer besseren Charakteristik des Frauenzimmers [Lucies, A. S.] versehen werden, womit ich mich eben noch beschäftige.“ Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Hrsg. v. C. Helbling. Bern 1950ff. (ders.: Gesammelte Briefe in vier Bänden, hier Bd. 3.2), S. 430. [im Folgenden GB].
[435] Jürgen Kocka: Das europäische Muster und der deutsche Fall. In: Einheit und Vielfalt Europas. Hrsg. ders. Göttingen 1995 (Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl, Bd. I), S. 9.
[436] Es müsste sich, den Zeitraum der Niederschrift des „Sinngedichts“ berücksichtigend, um etwa das Jahr 1855 handeln, also kurz vor der Veröffentlichung der Evolutionstheorie durch Darwin. Vgl. FN. 364.

Beschreibung der Ausgangssituation des Naturwissenschaftlers Reinhart eingeleitet, der sich mit Experimenten auf dem Gebiet der Optik beschäftigt:

> Vor etwa fünfundzwanzig Jahren, als die Naturwissenschaften eben wieder auf einem höchsten Gipfel standen, obgleich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl noch nicht bekannt war, öffnete Herr Reinhart eines Tages seine Fensterläden und ließ den Morgenglanz, der hinter den Bergen hervorkam, in sein Arbeitsgemach, und mit dem Frühgolde wehte eine frische Sommermorgenluft daher und bewegte kräftig die schweren Vorhänge und die schattigen Haare des Mannes.[437]

G. Kaiser erkennt in diesem ersten Satz „die ironische Übernahme der Selbsteinschätzung der Naturwissenschaftler, die sich von einem Gipfel zum anderen eilen sehen".[438] Von diesem Ansatz ausgehend, soll im Folgenden eine Präzisierung der auch von ihm erkannten Ironie geleistet werden.

So wird in diesem ersten Satz der ironische Grundton des Zyklus in Form eines gut getarnten Oxymorons etabliert: Die Naturwissenschaften stünden auf ‚einem höchsten Gipfel'. Es wird interessanterweise der unbestimmte Artikel verwendet, obwohl die Konstruktion mit der Verwendung des darauf folgenden Adjektivs im Superlativ semantisch unlogisch wird. Als ‚gut getarntes' Oxymoron lässt sich die Wortfolge deshalb bezeichnen, weil erst in Verbindung des unbestimmten Artikels mit der Folge Adjektiv-Substantiv die antithetische Wirkung entfaltet wird. Unter Einbeziehung des in diesem Aussagesatz enthaltenen ‚wieder' besteht die erzielte ironische Wirkung nun in der impliziten Anspielung auf die Tatsache, dass das Fortschreiten der Naturwissenschaften immer nur zu vorübergehenden ‚Abschlusspunkten' zu gelangen mag – bis neue Erkenntnisse den zuletzt erreichten Forschungsstand wieder modifizieren oder unter Umständen sogar revidieren. Zum sprachlichen Mittel des Oxymorons als „kühnes Miteinander des eigentlich nicht Zusammengehörigen" heißt es bei Baumgart, der sich mit den Formen des Ironischen bei Thomas Mann beschäftigt:

> Eine […] Methode der Verkürzung kann in beschreibenden Wortreihungen die Bezüge zwischen den Einzelgliedern zur offenen oder verschleierten Antithese hin pointieren […] Nur jenseits eines rein logischen Begreifens neutralisiert sich das Entweder-Oder zwischen den Gliedern zu einem paradoxen Sowohl-Als-Auch […] Sprachliche Vieldeutigkeit aber ist, rein stilistisch gesehen, Voraussetzung aller Ironie.[439]

Der besagte ‚Gipfel', uneigentlich verwendet, korrespondiert mit den im Weiteren genannten ‚Bergen', hinter denen der ‚Morgenglanz' hervorkomme. Überträgt der Leser die hier eingebrachte Eigenschaft der Berge, dem Morgenglanz in seinem Erscheinen im Wege zu stehen, gelangt man zum Bild eines ‚höchsten Gipfels', der jedweden ‚Glanz', das ‚Frühgold', ‚frische Sommermorgenluft', das Walten der Natur überhaupt beeinträchtigt – ganz genau so, wie es die ‚schweren Vorhänge' tun, indem diese ihrem Zweck entsprechend eine Barriere zwischen den natürlichen Vorgängen draußen und den Tätigkeiten Reinharts in dessen naturwissenschaftlichem Labor drinnen darstellen. Kaiser erblickt überdies in den luftbewegten „schattigen Haare[n]" Reinharts (7) „eine

[437] SG, S. 7. Auch Preisendanz hebt die besondere Bedeutung des epischen Anfangs hervor, weist allerdings die „erzählende Entfaltung einer Persönlichkeitsidee" zurück und beharrt auf seiner These von ‚Schein und Sein', ‚Wesen und Erscheinung' etc. Preisendanz, Sinngedicht, S. 147. Beispielsweise liege „der eigentliche Schwerpunkt der Geschichte [Regine, A. S.] völlig auf dem verhängnisvollen Sich-Verhehlen der beiden" Protagonisten. (Ebd.) Dass dies jedoch nur im Ansatz überzeugt und weniger als Schwerpunkt anzusehen ist, konnte in Kapitel 4.4.1 gezeigt werden.

[438] G. Kaiser, Experimentieren, S. 281.

[439] Reinhard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München 1964, S. 26f.

wunderbare Formulierung, die auf eine innere Verschattung des Mannes hinweist".[440] Damit werde seiner Auffassung nach auf der sinnbildlichen Ebene die Unbedarftheit des naturwissenschaftlich Gelehrten auf dem Gebiet der moralischen Welt hervorgehoben, was letztlich Kaisers These vom Widerstreit der zwei Kulturen zusätzlich untermauert.

Das Besondere an der Wortfolge *auf einem höchsten Gipfel gleich zu Beginn des Textes ist, dass an das Erkennen des ironischen Grundtones keine inhaltlichen Voraussetzungen, weder kontextuelles Wissen noch Weltwissen, gebunden sind, sondern allein sprachlich-semantisches Wissen Bedingung dafür ist, den ironischen Ton aufzunehmen. Damit ist gleich zu Beginn die ironische Haltung etabliert, was Allemann in seiner Konzeption als Eintritt in den ‚ironischen Spielraum' bezeichnen würde. Die Transparenz dieses ersten Satzes ist gegeben, indem der Leser die Sekundärbedeutung des Ausdrucks ‚höchster Gipfel' kennt, nach der es lediglich einen Gegenstand dieser Art geben kann: Der Superlativ steht hier nicht im Einklang mit der angedeuteten pluralistischen Verwendung des Begriffs. Die semantische Korrektheit würde in dieser Konstruktion nur der definite Artikel gewährleisten. Es stellt sich dergestalt gleich zu Beginn des Zyklus eine ironische Färbung ein, die den gesamten folgenden Text dieser Ironie verpflichtet, so dass

> ein Verlassen der ironischen Stilebene im Lauf der Erzählung nur um den Preis eines eklatanten Stilbruchs möglich wäre.[441]

Den ironischen Autor könne man demgemäß auch einen „Seiltänzer" oder

> einen Gefangenen seiner eigenen Spielbedingungen nennen, der, hat er sich nur mit einem ersten Satz auf Ironie einmal eingelassen, für alle folgenden Sätze eines Werkes, […] aus ihr nicht mehr herauskommt.[442]

Zur Überprüfung dieses Vorschlages zur Durchgängigkeit der epischen Ironie muss notwendigerweise die Schlussszene in den Fokus gerückt werden, wie es im Kapitel 4.8 geschehen wird.

Es besteht die Möglichkeit, Allemanns Vorstellung eines ironischen Spielraums mit den Überlegungen von Clark/ Gerrig in Beziehung zu setzen, die sich diese Autoren im Rahmen der von ihnen aufgestellten Pretense Theory gemacht haben. Das Phänomen durchgängiger Textironie sei mit ihrer eigenen Theorie erklärbar, so die Ausgangsthese dort (vgl. Kapitel 3.3.1). Stimmt man dem Ansatz von Allemann zu, nachdem ein zu Beginn eines Textes einmal angeschlagener ironischer Ton nicht aufgegeben werden kann, müsste es sich bei solchen Werken also um zumindest eine Form von durchgängiger Textironie handeln. Diese Annahme soll näher unter Anwendung der PT betrachtet werden. Die Textironie müsste, wie Allemann seiner Theorie folgend es bezüglich des Textanfangs bestätigen würde, zunächst an der vorliegend diskutierten Stelle entstehen, indem der ironische Erzähler in die Rolle einer Person (Typus des Naturwissenschaftlers) schlüpft, dessen ungerechtfertigte oder lächerliche Meinung (allgemeine Sinnhaftigkeit, möglicher Abschluss, erreichbare Endergebnisse des Forschens im Bereich der Naturwissenschaften) dadurch zum Vorschein kommt, dass diese Rolle vom Ironiker in einer Weise gespielt wird, die das Lächerliche der Person mit besagter Meinung hervorhebt (semantische Unkorrektheit des Ausdrucks *auf einem höchsten Gipfel). Die exemplarisch für ihren Typus imitierte Person konkretisiert sich bereits im selben Satz in

[440] G. Kaiser, Experimentieren, S. 282.
[441] Allemann, S. 31.
[442] Ebd.

Reinhart, dem Forscher auf dem Gebiet der Optik. Da die Figur Reinhart nichts über ihren Erzähler (Sprecher S) wissen kann, müsste sie der PT entsprechend als uneingeweihter Teil des Publikums gelten, sprich: als Opfer (H1) der hier vorliegenden Ironie durch den Erzähler. Den eingeweihten Teil des Publikums stellt somit das Lesepublikum dar (H2), wobei sich hier die Frage nach der Transparenz der vorliegenden Ironie und dem Wahrnehmungsradius des Rezipienten stellt: Inwiefern wird die hier den Text einleitende ironische Erzählhaltung vom Leser tatsächlich wahrgenommen? In Bezug auf die Deutlichkeit ironischer Äußerungen wurde ihre variable Transparenz bereits in Kapitel 3.0.1 behandelt, während speziell die Ironiemarker im Kapitel zu den klassischen Auffassungen der Ironie zur Sprache kamen. Müller nennt, wie bereits gesagt, drei Dimensionen von Ironiesignalen; Das Satzglied *auf einem höchsten Gipfel dient unter Berücksichtigung dieser Einteilung als Ironiesignal auf stilistischer Ebene: Die Aufgabe stilistischer Ironiemarkierungen

> ist es, durch eine kontextuell ungewöhnliche Ausdrucksweise beim Rezipienten den Verdacht zu wecken, daß der Zeichenproduzent nicht genau das ausdrückt, was er meint.[443]

Wir werden, so zum Beispiel in Z5, weitere Ironiemarkierungen genauer untersuchen.[444] Die Dimensionen der ‚Anspielung' oder der ‚Parabase', die Müller neben der stilistischen Markierung anführt und bereits oben genannt wurden, kommen als zutreffende Kategorien für den besagten Fall nicht in Frage.[445] Die „ungewöhnliche Ausdrucksweise", der hier die Signalwirkung zuzusprechen ist, ist nicht unbedingt an den oben angesprochenen ‚Kontext' gebunden, denn der Ausdruck fällt als semantisch unkorrekt bereits jenseits einer etwaigen Kontextualisierung ins Auge – auch wenn darüber unbestreitbar bleibt, dass er direkt in selbigen eingeflochten erscheint.

Mit der Pretense Theory lässt sich also der Anfang des „Sinngedichts" befriedigend analysieren, wie sich zeigt, wobei innerhalb des ersten Satzes zudem die besprochene Ironiemarkierung auf stilistischer Ebene eine Rolle spielt. Die Pretense Theory müsste sich mit der Theorie Allemanns in Einklang bringen lassen, falls Clark/Gerrig zu Recht die Anwendbarkeit ihrer Theorie auf Ganzschriften behaupten und wir Allemann weiterhin folgen, das „Sinngedicht" unter Anwendung seiner Theorie als eine Art der durchgängigen Textironie zu betrachten. Für den Beginn des Zyklus ist besagte Deckung beider Konzepte soweit plausibel. Hinsichtlich der fortschreitenden, verschachtelten Erzählung unter ständigem Wechsel von Perspektiven und Erzählerfiguren ergeben sich, zunächst einmal für die PT, Schwierigkeiten. Die zentrale Formel der PT, nach der der Ironiker in die Rolle desjenigen schlüpfe, den es zu ironisieren gilt, funktioniert in Anwendung auf den vollständigen Text des „Sinngedichts" nicht so reibungslos, wie dies an dem von Clark/Gerrig selbst angeführten Beispiel „A Modest Proposal" von Swift noch nachvollziehbar ist.[446] Während zu Beginn des Zyklus der Narrator der Rahmennovelle Reinhart als Vertreter ‚seiner Zunft' ironisiert, wird sich unten zeigen (s. Kapitel 4.4.1),

---

[443] M. Müller, S. 242.
[444] S. u., FN. 757.
[445] Die Dimension der Anspielung werde eröffnet durch ein „stilistisch völlig neutrales Sprachelement"; Die extremen Formen der Parabase hingegen bestünden darin, „den Zeichenproduzenten so stark ins Bewußtsein zu drängen, daß eine eigentliche Textbotschaft nahezu verlorengeht." M. Müller, S. 242. (Dies ist eines der zentralen Elemente des „Gestiefelten Katers" von Tieck, in dem der Dichter die Aufführung seines eigenen Stückes kommentiert und der Leser dies auf übergeordneter Ebene als Stück im Stück beobachten kann.)
[446] S. u., FN. 766.

wie Reinhart als Erzähler der „Regine“ seinerseits deren männliche Hauptfigur Erwin ironisiert. Beide Fälle erklärt die PT in ihrer Funktionsweise hinlänglich. Die Vorstellung einer ‚durchgängigen Textironie’ auf eine geschachtelte Erzählung angewendet kann sich in einem ersten Hinblick allerdings nur auf ihre separaten Erzählmodule beziehen, da es in einer ‚mehrstufigen’ Erzählung keinen durchgängig zuständigen Erzähler gibt. So könnte man u. U. von durchgängiger Textironie innerhalb der Rahmenhandlung sprechen, oder von durchgängiger Textironie in der „Armen Baronin“, der „Regine“ usf., wobei diese Haltung an den jeweils dort auftretenden Erzähler gebunden ist. So besehen scheint sinnvoll, das Konstrukt ‚durchgängiger Textironie’ zunächst auf den Narrator der 0-Ebene zu beziehen, also auf die Erzählinstanz der Rahmennovelle, da über Ironie vermittelte gesellschaftskritische Tendenzen ihren Kristallisierungspunkt auf dieser Stufe zu haben scheinen, d. h., sämtliche ironische Vorkommen subsumierter Erzählebenen im Arrangement den Grundton der übergeordneten Rahmenerzählung anteilig generieren. Diese Vermutung wird weiter zu verfolgen sein. Eine solche Herangehensweise orientiert sich an Frank, die zur Untersuchung der Ironie in den (1862 aus dem Gesamtzyklus ausgegliederten) „Sieben Legenden“ vier verschiedene Kategorien der Ironie erhebt. Im vorliegenden Zusammenhang v. a. zu erwähnen sind die Rahmenironie (‚framework irony‘), die in Beziehung zur Kontinuität (lebens-)geschichtlichen Ablaufs steht[447], und die Ironie im personalen Bereich (‚personal layer‘)[448]. Beide stehen miteinander in einem gegenseitigen Bezugsverhältnis.[449] Wenn daher Reinhart als Vertreter der Naturwissenschaftszunft über den Terminus *ein höchster Gipfel (die ‚stilistic layer‘ als dritte bei Frank verwendete Kategorie) zu Beginn des Zyklus ironisiert wird, dessen Erwartungshaltung an die Erkenntnispotenziale seiner, bzw. der naturwissenschaftlichen allgemein, Forschung ironisch kritisiert wird (‚framework irony‘), kann letzteres als zentrales Moment seines Lebensentwurfes, einer langfristig angelegten Linie oder gar umfassenden Orientierungsmodells, eben als „sein All’ und Eines“ (11) aufgefasst werden. Dagegen dürfte die ‚personal layer‘ den Bereich seiner Spleens, charakterlicher Eigenheiten und Merkwürdigkeiten umfassen, in dessen Sphäre beispielsweise sein naiver Umgang mit geisteswissenschaftlichem, humanistischem Bildungsgut oder konkrete Handlungen wie der ‚Rezeptausritt’ (13) liegen. Die ‚personal layer‘ fokussierend legitimiert sich wiederum, Reinhart als Exemplar des Sonderlings herauszustellen, wie dies für die meisten der anderen männlichen Protagonisten eben auch gilt.

---

[447] Beispiele für ‚framework irony’ in den “Sieben Legenden” sieht Frank hier: „He tells a tale of a love-sick girl turned monk, […] of a nun who longed for life outside the cloister, of a monk who insisted on converting prostitutes in order to serve the Virgin Mary, etc” Barbara B. Frank: Irony in Keller’s “Sieben Legenden”. In: The Germanic Review No. 2 (1974), S.131. Auf die Rahmennovelle des „Sinngedichts“ bezogen könnte hier eventuell die Ausrittmotivation Reinharts und die Durchführung seines seltsamen Experiments eingeordnet werden.

[448] Diese Art der Ironie ist in Franks Verständnis stark (im Vergleich zur Rahmenironie eben noch stärker) an den jeweiligen Figurencharakter gebunden: „The personal layer calls attention to the human foibles and idiosyncracies that lead a character astray or contribute to his development, often unwittingly, in a particular direction.“ Ebd. Man erkennt, dass sich allein die beiden hier explizierten wahrscheinlich nicht in jedem Fall problemlos auseinander halten lassen, wie Frank denn auch ein Überlappen der Kategorien in Betracht zieht (Ebd., S. 142). Ein Beispiel im „Sinngedicht“ könnte das überzogene ‚Gutmenschentum’ Brandolfs darstellen, mehr dazu im weiteren Untersuchungsverlauf. In der Rahmennovelle wäre dies etwa Reinharts spezielle Einstellung zum anderen Geschlecht, wie diese bisher herausgearbeitet werden konnte.

[449] Dies gelte auch für die anderen beiden bei Frank angewendeten Kategorien, die sog. ‚kosmische Ironie’ (‚cosmic irony‘) und die stilistische Ironie (‚stilistic layer‘). Letztere wurde oben in Zusammenhang mit M. Müllers Einteilung bereits angesprochen. Vgl. FN. 443.

Das Vorliegen sog. ‚durchgängiger Textironie' ist damit eine, wie sich erwiesen hat, relativ zu betrachtende Feststellung. Gerade auf den Kontrast Goethe-Darwin wird unten zurückzukommen sein, um die Annahme durchgängiger Ironie unter dem thematischen Gesichtspunkt der Zwei-Kulturen-These (Kaiser) zu überprüfen. In modifizierter Form zumindest kann diese These weiterhin auch in Anwendung auf die übrigen Erzählteile verfolgt werden, sofern also die Gebundenheit an die einzelnen Erzählschichten des Textkomplexes berücksichtigt bleibt. Es hat sich vorerst, nicht zuletzt unter Zuhilfenahme ironietheoretischer Überlegungen wie denen von Müller und Frank, eine Anwendbarkeit von Spielraumtheorie und Pretense Theory als gewinnbringend herausgestellt, deren Einsatz auch den analytischen Zutritt anschließend zu behandelnder Problemkreise im Lichte der Ironie erleichtern werden.

4.4 Der männliche Sonderling und sein Entwicklungspotenzial in Gestalt des Herrn Reinhart auf Basis seiner erzählerischen Darbietungen

Der Typus des Sonderlings, als der der Rechtsgelehrte Brandolf aus der „Baronin" von Keller bezeichnet wird, kommt im Novellenkranz variiert und wiederholt zum Vorschein.[450] Direkt vor der Darbietung der „Regine", die unten einer genaueren Untersuchung unterzogen werden soll, äußert sich Reinhart für die Vorliebe so mancher Frauen für Männer mit hauptsächlich fragwürdigen Eigenschaften:

Z1a[451]:

> ‚[…] Hat es denn nicht jederzeit gescheite, hübsche und dabei anspruchsvolle Frauen gegeben, die aus freier Wahl mit einem Manne verbunden waren, der von diesen Vorzügen nur das Gegenteil aufweisen konnte, und haben nicht solche Frauen […] sich […] sogar einen Ruhm daraus gemacht? Und mit Recht! Denn wenn auch irgend ein den anderen verborgener Zug ihre Sympathie erregte und ihre Anhänglichkeit nährte, so war diese doch eine Kraft und nicht eine Schwäche zu nennen! […]'[452]

Diese Stelle weist den Geschlechtern ihren je spezifischen Rang zu. Um das Verhältnis Mann-Frau im Allgemeinen darzustellen, lässt der Text Reinhart eines seiner Randgebiete thematisieren. An dem Ort, an dem männliche Vertreter der Gesellschaft nicht die wünschenswerten Eigenschaften zur Beförderung und Erhaltung einer solchen aufweisen, treten besondere Frauen auf den Plan, die, entgegen der landläufigen Wahrnehmung, dennoch positiv zu bewertende Dispositionen dieser Männer zu erkennen vermögen. Solchen speziellen Frauen wird damit ein förderlicher Wert zugesprochen, indem ihnen indirekt die Möglichkeit positiver Einflussnahme auf derartige Männer zugeschrieben wird

---

[450] „Daß das Verhalten der Figuren in den erzählten Geschichten nicht den sozialen Normen entspricht, wird mehrfach thematisiert und im Text mit Ausdrücken umschrieben, die einerseits zum semantischen Feld ‚wild', andererseits zu dem von ‚Narrheit' gehören […] Ganz im Gegensatz zu den Normen des realistischen Erzählens, wo der Verstoß gegen die gesellschaftlichen Normen im Prinzip durch Ausschluß aus der Gesellschaft bzw. durch Marginalisierung sanktioniert wird, werden bei Keller die positiven Personen entweder gesellschaftlich reintegriert oder es wird ihnen der Status des nicht unbedingt negativ besetzten Sonderlings zugestanden." Zeller, S. 143ff. Zeller ist der Meinung, dass das Typusmotiv des Sonderlings ebenso in Hinsicht auf verschiedene weibliche Figuren des „Sinngedichts" anzuwenden ist. Sofern diese Kategorisierung in Zusammenhang mit dem Vorkommen von Ironie steht, soll dieser allgemeineren These auch am Beispiel bestimmter weiblicher Charaktere gefolgt werden. Zunächst steht in diesem Untersuchungsteil jedoch die Konzentration auf die männlichen Protagonisten im Vordergrund.

[451] Im Folgenden verwendete und für den Gang der Untersuchung wichtige Zitate aus dem Primärtext sind, ihrem Ort im Text entsprechend, fortlaufend nummeriert, um Querverweise zu ermöglichen.

[452] SG, S. 58f.

– dies also unabhängig davon, mit welchen Unzulänglichkeiten jene auch ausgestattet sein mögen. Diese Frauen verbinden sich mit besagten Sonderlingen in „freier Wahl“, d. h. es geht um die Wahlfreiheit der Frau, wie an dieser Stelle zunächst festzuhalten ist.

Dem Typusmotiv des Sonderlings, das wahrscheinlich in einer nicht erhaltenen altattischen Tragödie des Phrynichos seine erste Gestaltung findet und damit seinen Ursprung in der griechischen Komödie hat, entspreche eine „Variabilität der ihn im einzelnen auszeichnenden Neigungen, Absonderlichkeiten und Lebensgewohnheiten, so daß sich eine breite Variantenskala von Figuren mit vielen Übergangs- und Randerscheinungen ergibt“[453]. Der Sonderling trete

> als literarisches Motiv […] erst dann voll in Erscheinung, wenn die gesellschaftlichen Normen nicht mehr als einzig gültig anerkannt werden, und bekommt seine positiven Akzente im Zuge einer Sozialkritik, die eine prästabilisierte Disharmonie von Individuum und Gesellschaft konstatiert und den abseitigen dem normalen Menschentyp vorzieht.[454]

Seinem Erscheinen nach zeichnet sich der bürgerliche Lebensraum, der in der Rahmennovelle und den Binnennovellen „Regine“ und „Die arme Baronin“ die Handlungsgrundlage bietet, durch die Harmonisierung seiner Organisationsprinzipien aus. Die historisch realen „gesellschaftlichen Normen“ werden insofern nicht anerkannt, als dass der Typ des Sonderlings in dieser poetisch fingierten Gesellschaftswirklichkeit den Status des Normalen und Akzeptierten erhält.[455] Dies lässt sich daran ersehen, dass weder Reinhart, Erwin oder Brandolf[456] von ihrer (fiktiven) Umwelt als Sonderlinge wahrgenommen werden – die Feststellung ihrer Sonderlichkeit wird der Leserschaft überlassen, die auf ironische Weise auf einige ungewöhnliche Eigenschaften der männlichen Protagonisten hingewiesen wird.

Die Interpretation von Z1a unterstützt Amreins Auffassung, nach der das Weibliche funktionalisiert werde für den Prozess männlicher Vervollkommnung, wobei das Männliche im Gegensatz zum Weiblichen mit Vernunft, Kultur und Fortschritt gleichgesetzt werde.[457] Dieses Programm findet seinen Niederschlag im gesamten Zyklus und ihm kommt eine Bedeutung zu, die in engem Zusammenhang mit einer im Einzelnen nachzuweisenden ironischen Erzählhaltung gegenüber den männlichen Figuren zu sehen ist. Eine Untersuchung der Eigenschaften der im „Sinngedicht“ auftretenden Varianten des gesellschaftlichen Sonderlings stellt sich als Notwendigkeit heraus, denn dieses Typusmotiv bildet im Zyklus einen der grundlegenden Ansatzpunkte für ironische Kritik, die an bestimmten männlichen Vertretern der Gesellschaft und damit an der Gesellschaft überhaupt geübt wird.[458] Die „spezielle Note des Sonderlings, der auf keine bestimmte

---

[453] Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart [3]1988 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 301), S. 643.

[454] Frenzel, S. 643.

[455] Etwaige kritische Töne zielen auf den deutschen Gesellschaftsraum.

[456] In diesem Teil der Untersuchung wird es allein um die männlichen Figuren gehen, von denen Reinhart in seinen Erzählbeiträgen berichtet. Seiner Person selbst ist eine besondere Rolle zuzuschreiben, wie im Zuge dieser Untersuchung deutlich werden wird. Damit erscheint auch die poetische Wirklichkeit der Rahmennovelle in einem anderen Licht als die eingelegten Binnennovellen.

[457] Amrein, Augenkur, S. 44f. Dass jedoch der Gebrauch der Vernunft den Helden der Binnennovellen häufig genug abgeht, soll die Analyse dieser Charaktere zeigen. Die einzige Figur, auf die, wie bereits erwähnt, eine solche Sonderlichkeit nicht zutrifft, ist Mannelin, während sich sein Sohn Reinhart nur anfänglich und höchstens ansatzweise in Narreteien verfängt.

[458] „Liebe und Ehe sind, so ‚privat’ sie auch erscheinen mögen, wichtige Angelegenheiten eines demokratischen Staatswesens.“ Lothar Berthold u. Gerhard Weise: Keller. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar 1953, S. 41. „Für

Eigenart, sondern nur darauf festlegbar ist, daß bei ihm an sich harmlose Schwächen im Übermaß vorhanden sind, zum Tick oder zur Manie werden“[459], ist also in Hinsicht auf die männlichen Hauptfiguren herauszuarbeiten, um auf dieser Basis ironisch geäußerter Kritik an gesellschaftlichen Zuständen auf die Spur zu kommen.

Das Allgemeine, das mittels der wiedergegebenen Dispositionen, Handlungen, Dinge, Stimmungen und Sachverhalte im Typus des Sonderlings ex negativo seinen Ausdruck findet, ist damit umrissen. Der besagte Typus tritt in sämtlichen Binnennovellen des Zyklus auf, während die Figur des Herrn Reinhart aus der Rahmenhandlung, wiewohl sich auch an ihr sonderliche Dispositionen feststellen lassen, dahingehend eher als Verkörperung dessen zu gelten hat, was am Ende einer erstrebenswerten Entwicklung hin zum Wohl der Gesellschaft stehen sollte.[460] Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass diese These für den thematischen Zugang des Geschlechterdiskurses gilt, nicht jedoch in Bezug auf das Kultur-Thema, das wir als Kaisers Zwei-Kulturen-Kampf kennengelernt haben. Die Annahme einer Durchgängigkeit des ironischen Tons nach Allemann auf der Ebene der Rahmenhandlung bleibt zu überprüfen.

Diana Schilling zufolge zeige sich das Allgemeine, das Kellers Texten generell zugrunde liege, im Bereich der gesellschaftlichen Struktur, wie sie dort in poetischer Ausformung die Basis sämtlicher Werke Kellers bilde. Sie erhebt den wohlsituierten männlichen Bürger mit humanitärer Neigung zum Zentralakteur der im „Sinngedicht“ vorgestellten Gesellschaft:

> Es gibt in Kellers Texten nur einen Gewinner, den reichen Bürger, Bourgeois mit humanitärem Antlitz. Und das ist zugleich der Realismus auch des ‚Sinngedichts’.[461]

Diesem so bezeichneten ‚Gewinner’ soll nähere Betrachtung gewidmet werden. Er hängt wesentlich mit dem Typusmotiv des Sonderlings zusammen und wird auf verschiedenste Weise der Ironie preisgegeben. Mit ihm verbunden sind in Hinsicht auf den oben angegebenen Personenkreis des „Sinngedichts“ die von Schilling erwähnten Eigenschaften. Einerseits ist dies also der ausgeprägte Wohlstand einiger männlicher Protagonisten wie Reinhart, Brandolf und Erwin auf der Zeitachse der aktuellen bürgerlichen Gesellschaftsdarstellung, wie sie im „Sinngedicht“ poetisch verarbeitet zum Ausdruck kommt. Andererseits ist dies ein ausgesprochener Hang zum ‚Gutmenschentum’, wie er in der Figur des Erwin, des Brandolf, und mitunter auch in der des Don Correa, wie später zu zeigen sein wird, hervortritt. Wiederum lässt sich eine besondere Stellung Reinharts in diesem Ensemble nachweisen, wie im Folgenden aufzuzeigen ist.

Aus dieser Perspektive ergibt sich ein Teil des Potenzials, aus dem der Text zur Ironisierung männlicher Figuren schöpft. In den nächsten Kapiteln wird es daher um die Kategorien ‚Reichtum’ und ‚Humanität’ gehen, die in „Regine“ und „Die Arme Baronin“ verhandelt

---

Kellers […] Phantasie gibt es kein Privates ohne den Einschlag des Öffentlichen, […] kein Individuelles ohne die Brechungen der bürgerlichen, kulturellen, ökonomischen Verhältnisse.“ Preisendanz, Gottfried Keller, S. 517.

[459] Frenzel, S. 647.

[460] Auch Hildebrandt sieht Reinhart im Licht einer Entwicklung, wobei sie dessen „Entwicklung zum Dichter“ in Bezug auf seine Erzählpraxis hervorhebt. Der Endpunkt dieser Entwicklung sei eine „’Erleuchtung’“, die Hildebrandt unter Rückgriff auf das Motiv des Lichts, das in Anfang und Ende des Zyklus auftaucht und im Sinne eines geschlossenen „Bogen[s] um die ganze Erzählung“ fungiere, deutet. Hildebrandt, S. 115; S. 106. Die in dieser Arbeit projektierte Herausarbeitung des Entwicklungsganges Reinharts im Zeichen der Ironie orientiert sich in ihrem Grundgedanken außerdem an Kramer, welche ebenfalls die Entfaltung einer Persönlichkeitsidee im Zentrum des „Sinngedichts“ erblickt. Vgl. Priscilla Kramer: The cyclical method of composition in Gottfried Keller’s Sinngedicht. New York 1934.

[461] Schilling, S. 199.

werden. Auf ironietheoretischer Ebene sind dabei zum einen das Integrationsmodell von Preukschat und die diesem zugrunde liegenden Theorien an den Stellen zur Anwendung zu bringen, an denen es sich um ironische Äußerungen des Erzählers Reinhart handelt oder, auf der Ebene der Rahmennovelle, v. a. von der Protagonistin Lucie im Dialog mit Reinhart geäußert werden. Überdies soll im Bereich episch-struktureller Ironie die Theorie Allemanns eingesetzt werden, die mit dem Konzept des im ersten Hauptteil dieser Arbeit dargestellten ‚ironischen Spielraums' operiert, wobei der Verknüpfung jener mit Momenten verbaler Ironie der Rahmenhandlung erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen ist. Der Einsatz von Ironie, wie im Theorieteil erarbeitet, verfolgt den primären Zweck, durch die Performanz der Mechanik der Ironie den Ironisierten – hier steht der Held Reinhart im Fokus – auf Unzulänglichkeiten hinsichtlich bestimmter Erwartungen resp. Normen indirekt hinzuweisen. Sekundär begleiten diese Performanz, die zwischen epischer und verbaler Ebene oszilliert, Erscheinungen wie etwa den Spott, denen der Ironisierte Reinhart zugleich in (nachsichtigem) Modus ausgesetzt wird.

Die Untersuchung der Problemkreise ‚Reichtum' und ‚Humanität' findet ihre Differenzierung im Komplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes', der zugleich als Entwicklungslinie des männlichen Protagonisten der Rahmennovelle, Reinhart, herauszuarbeiten ist (siehe hierzu Abb. 2). Dieser Komplex kommt thematisch in verschiedensten Facetten der dargebotenen Binnennovellen zur Verhandlung, wobei eine beständige Rückbindung an den fortlaufenden Dialog von Lucie und Reinhart auf der übergeordneten Ebene der Rahmennovelle nachzuweisen ist, die als Zusammenspiel von epischer und verbaler Ironie umgesetzt erscheint. Es ist ferner aufzuzeigen, wie das Anwachsen des Erkenntnisstandes Reinharts ihm zunächst Einsichten im Bereich der Äußerlichkeiten des Partners, in seinem Fall also der Frau, vermittelt. Während sich in „Regine" zunächst ein ironisch transportiertes kulturkritisches Moment nachweisen lässt, das den erzählenden Reinhart mit der Figur des Amerikaners Erwin zu verbinden scheint, bestätigt sich der erste Fortschritt Reinharts auf der dargelegten Entwicklungslinie in der von ihm erzählten Binnennovelle „Die arme Baronin". Ein zweiter Entwicklungsschritt hinsichtlich des Aspekts der ‚Frau als Ware' ist dann im zweiten Teil des „Don Corea" zu verzeichnen. Die beiden hieran anknüpfenden Subkategorien ‚Kaufkraft des Mannes' und ‚Wahlfreiheit' des gesamtthematischen Komplexes, die dennoch unausgesetzt von Anbeginn des Erzählreigens verhandelt werden, führen erst vermittels der von Lucie dargebotenen Novellen zu weiteren Annäherungen Reinharts an ihre Position.[462] Dabei ist darauf hinzuweisen, dass auch hier die Bindung an die eingestreuten Dialogpassagen der Rahmenhandlung fortdauert. Die Binnenerzählung „Die Geisterseher", vom Onkel Lucies präsentiert, weist nach Maßgabe ihrer besonderen Stellung und Funktion (vgl. Kapitel 4.2; 4.7; Abb. 1) innerhalb des Erzählablaufs vermutlich die Zielorientierung der gesamten Entwicklung Reinharts auf und ist in der abschließend zu erreichenden Akzeptanz des

[462] Man muss darauf hinweisen, dass keine vollständige Trennschärfe der hier anzusetzenden Kategorien behauptet werden kann. So erscheint etwa der Aspekt ‚Äußerlichkeiten der Frau' als Teilkomponente der ‚Frau als Ware', und diese überschneidet sich ihrerseits mit dem Aspekt ‚Kaufkraft des Mannes'. Auch die als übergeordnet einzuschätzende Kategorie ‚Wahlfreiheit des Manns' steht in engem Zusammenhang mit der sog. ‚Kaufkraft' desselben. Auf derartige Vagheiten dieser theoretischen Aspektorientierung ist im Verlauf der konkreten Betrachtung der einzelnen Textteile einzugehen.

männlichen Protagonisten der Rahmenhandlung in Bezug auf eine Gleichstellung von Mann und Frau zu erblicken.[463] Denn mit ihr verbindet sich die Einführung des Vaters Reinharts – vom erzählenden Onkel der „Geisterseher" mit dem Spitznamen Mannelin versehen –, als dessen hervorstechendes Merkmal der ausgeprägte Hang zur Vernunft zu konstatieren ist. Durch das Auftreten dieser Figur auch in den letzten Abschnitten innerhalb der Rahmennovelle wird sich vermutlich die Zielorientierung der Gleichberechtigung der Geschlechter unterstützen lassen, deren Erfüllung in der dort stattfindenden Zusammenkunft der Überzeugungen Lucies und Reinharts in Gestalt des vereinenden Kusses vollzogen wird.

Die ironische Komponente seines Schaffens setzt Keller selbst in Zusammenhang mit der Einflussnahme auf gesellschaftliche Prozesse, wie aus einem Brief an Auerbach vom 25.6.1860 hervorgeht. Es sei nicht allein

> „[…] das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft soweit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können, ja, so seien sie und so gehe es zu! Thut man dies mit einiger wohlwollenden Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmüthig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der That und auch äußerlich wird."[464]

Die Verschönerung der „Keime der Zukunft", das Wohlwollende der Ironie eben macht letztere erst auf den zweiten Blick erkennbar. Unter der Schicht einer „Idylle", in der „das Tragische nur von ferne wetterleuchtet oder als dunkle Folie zuweilen beschworen wird"[465], zeigt sich zwar einerseits Kellers „Respekt vor einer bedeutenden und geschlossenen Kultur"[466], andererseits aber auch das kritische Moment, das, anders als in seinen „ketzerischen Aufsätze[n] gegen die Herrschaft des Kapitals und ihre Gefahr für die egalitären Grundrechte, die er in der Zeitung des ehemaligen Kommunisten Treichel"[467] Ende der 50-er Jahre veröffentlichte, im „Sinngedicht" nur bei genauerer Betrachtung auffällt. So sei das Thema der Kellerschen Novellen die Fehlentwicklung einer Gesellschaft, die sich von ihrem ehemaligen bürgerlichen Humanitätsideal entfernt habe.[468] Darin zeigt sich die enge Verknüpfung der beiden Aspekte Ökonomie und Humanität, die in den folgenden Abschnitten unter ironietheoretischen Gesichtspunkten zu behandeln sind. Zusammenfassend stellt sich diese thematische Verquickung nach Becker so dar:

> Statt durch Humanität und Gemeinschaftssinn sah Keller die bürgerliche Gesellschaft durch Borniertheit, Profitgier und Eigennutz bestimmt, durch Fehlentwicklungen, die er, ebenso wie

---

[463] Hier schließt die vorliegende Analyse an Überlegungen Brahms an, nach der Keller sich im „Sinngedicht" auseinandersetze „mit der Frage der Frauenemanzipation", er „läßt die verschiedenen Standpunkte von lebendigen Personen vertreten, den Standpunkt des Mannes durch Reinhart, der Frau durch Lucie, läßt jeden zur Bestätigung seiner Auffassung seine Geschichte erzählen, […] um dann erst, im Anschluß an das Erzählte, kurz die Moral von der Geschichte zu formulieren." Man könne sagen, „daß es sich um das Problem der Ehe handelt, um die Frage, ob die Gleichberechtigung der Geschlechter in der Ehe zum Heile oder zum Übel ausschlage, ob sie notwendig oder nützlich, ein Wünschenswertes für den Mann oder für die Frau sei." Brahm, S. 190.

[464] Brief an Auerbach v. 25.6.1860. GB 3.2, S. 195.

[465] Thomas Roffler: Gottfried Keller. Ein Bildnis. Frauenfeld 1931, S. 135. Dieselbe Auffassung vertritt auch schon Köster. Albert Köster: Sieben Vorlesungen von Albert Köster. Leipzig ^{2}1907, S. 133.

[466] Ebd., S. 134.

[467] Michael Kaiser: Literatursoziologische Studien zu Gottfried Kellers Dichtung. Bonn 1968 (Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 24), S. 57.

[468] Becker, S. 295. Was hier v. a. im Zusammenhang mit den „Seldwyler Novellen" behauptet wird, trifft nicht in letzter Instanz auch auf das „Sinngedicht" zu, wie im Laufe der weiteren Untersuchung herauszustellen ist. Der Unterschied wird sein, so ist vorerst anzunehmen, dass die Kritik im „Sinngedicht" wesentlich subtiler erfolgt, als es in Kellers früheren Novellenzyklen der Fall ist.

> Storm, Fontane und Raabe, an die durch das Bürgertum forcierten Prozesse der Materialisierung und Kapitalisierung der Gesellschaft knüpft.[469]

Beide Problemfelder, Reichtum und Humanität, spielen vor allem im poetisch ausgestalteten Lebensraum der bürgerlichen Welt in den von Reinhart erzählten Binnennovellen „Regine“ und „Die arme Baronin“ für die Untersuchung ironischer Momente eine wesentliche Rolle. Mit dem Thema des Reichtums zusammenhängend erscheint in „Regine“ ein Aspekt besonders hervorgehoben, der mit den zeitgenössischen Ausprägungen des deutschen Kulturbetriebs zu tun hat, indem er mit den soziokulturellen Voraussetzungen der Figur des Erwins kontrastiert wird. Zugleich erfolgt eine mittels des erzählenden Reinhart in Szene gesetzte, ironisch transportierte Kulturkritik, wie nun herauszuarbeiten ist.

4.4.1 Die Ironisierung des Erwin ironisierenden Herrn Reinhart durch den 0-Narrator: Verweislinien zwischen Reinharts Einstellungen, Lucies Dialogironie und dem Ironieopfer Erwin

4.4.1.1 Reinharts Fehltritt und Erwins Einkauf der Dienstmagd auf dem Boden deutscher Kultur

Reinhart entspringt dem gehobenen Bürgertum; um genauer zu sein, dem deutschen Bildungsbürgertum.[470] Bereits im ersten Kapitel, in dem er sich auf den Weg macht zur Erprobung des Logau’schen Sinnspruchs*, erfährt der Leser, dass Reinhard einen Diener hat, dem er auftragen kann, „das erste beste Mietpferd“ auf mehrere Tage zu bestellen (13). Der Eingebung, sich „auf das durchsichtige Meer des Lebens“ zu begeben (12), kann er spontan folgen, was darauf hindeutet, dass er keinen weiteren Verpflichtungen nachzukommen hat, die ihn von seinem eben getroffenen Vorhaben abhalten könnten. Es ist daher anzunehmen, dass es sich bei seinen naturwissenschaftlichen Studien um frei betriebene handelt.

Bei Erwin Altenauer, der männlichen Hauptperson in der Binnenerzählung „Regine“, sieht der Sachverhalt zunächst ähnlich aus. Seine Familie, deren Vorfahren „vor länger als hundert Jahren nach Nordamerika ausgewandert sind“, entwickelte sich zu einem „altangesehene[n] Haus“, das ganz materiell betrachtet „bereits einen Anstrich alt vornehmen Herkommens“ aufweist.[471]

Als Erwins Sehnsucht, die ‚Alte Welt’, namentlich Deutschland, auf längere Zeit zu besuchen, im Plan der Reise mündet, springt das an dieser Stelle personale Erzählverhalten für einen Moment in den Modus des auktorialen, indem der Erzähler Reinhart von den ‚germanischen Männern’, deren Eigenschaften und deren Verhältnis zu ihren Frauen zu sprechen beginnt. Durch den Wechsel der Erzählung in die Wir-Form bezieht er Position

---

[469] Ebd.

[470] Der Ort der Rahmenhandlung, wie auch für die Binnennovellen „Regine“, „Die arme Baronin“ und „Die Geisterseher“ anzunehmen sei, ist wahrscheinlich die Gegend um Heidelberg, wie sie Keller in seinen Deutschlandaufenthalten, finanziell getragen durch Stipendien Alfred Eschers (zu dessen Person unten mehr gesagt wird), kennengelernt hat. „Sonst aber ist der Lebensraum deutlich, namentlich eine süddeutsche Stadt, und der Gemütsraum Heidelbergs redet vernehmlich genug aus den Geschichten der Regine, der armen Baronin und der Geisterseher.“ Roffler, S. 144.

[471] Hier bezieht sich die Erzählung m E. explizit auf die dingliche Seite dieser Feststellung. SG, S. 60f.

zum Gesagten, identifiziert sich mit den männlichen Angehörigen des ‚Germanentums' und wird überdies als Aussagesubjekt sichtbar:

Z2

> Mit nicht geringer Erwartung segelte er anher, vorzüglich auch auf das schönere Geschlecht in den deutschen Bundesstaaten begierig; denn wenn wir germanischen Männer uns mit Eifer den Ruf ausgezeichneter Biederkeit beigelegt haben, so versahen wir wiederum unsere Frauen mit dem Ruhm einer merkwürdigen Gemütstiefe und reicher Herzensbildung, was in der Ferne gar lieblich und Sehnsucht erweckend funkelt, gleich den Schätzen des Nibelungenliedes. Vom Glanz dieses Rheingoldes angelockt, war Erwin überdies von seinen Verwandten scherzweise ermahnt worden, eine recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ozean zurückzubringen.[472]

Dieser Rede des Erzählers Reinhart wohnt ein kulturkritisches Moment inne, was daran zu erkennen ist, dass die germanischen Männer sich den „Ruf ausgezeichneter Biederkeit" lediglich beigelegt hätten. Das so synthetisch erzeugte positive Image entlarvt sich damit von vornherein als inszenierter Schein. Auch die deutschen Frauen kommen in dieser Passage schlecht weg, denn selbst sie werden von den germanischen Männern nur mit dem Bild des Attraktiven versehen, was die weiblichen Zuhörerinnen nicht unbedingt als Kompliment auffassen dürften. Mithilfe der Verben ‚beilegen' und ‚versehen' deutet Reinhart an, dass die deutsche Kultur tatsächlich anders beschaffen ist, als zunächst von der Ferne aus vermutet. So veranlassen diese Markierungen zum einen, im Verlauf Reinharts Darbietung nach weiteren Hinweisen zu suchen, die Aufschluss über seine Haltung zum eigenen Kulturkreis geben könnten. Zum anderen erscheint mit ihnen, nun innerhalb der „Regine"-Erzählung, der ironische Spielraum eröffnet, der als Opfer zunächst Erwin vorsieht, indem dieser der inszenierten Schein-Attraktivität der Bewohner deutscher Bundesstaaten als landesunkundiger und kulturell fremder Amerikaner schließlich auf den Leim geht.

Vorerst soll untersucht werden, welche möglicherweise weiteren Konsequenzen Reinharts Identifikation mit den auf obige Weise präsentierten germanischen Männern zeitigen und inwiefern sie mit einer Ironie zusammenhängen, die sich aus der kontextuellen Wechselbeziehung zum Rahmenhandlungsgespräch ergibt, das übergeordnet zwischen Lucie und ihm geführt wird. Außerdem ist die Ironisierung nachzuzeichnen, der Erwin durch seinen Erzähler Reinhart auf dem Gebiet kultureller Differenzen ausgesetzt wird.

Bezeichnend ist zunächst, wie der Vergleich der Frauen mit „den Schätzen des Nibelungenliedes" jene in den Besitzstand der „germanischen Männer" einordnet. An dieser Stelle des Textes wird noch nicht ausdrücklich gesagt, dass es sich bei der Reise Erwins um die Suche nach einer passenden Gemahlin handelt. Dieses Ansinnen wird zunächst in scherzhaftem Ton von seinen Verwandten geäußert und entwickelt sich erst im Folgenden nahtlos zu dessen eigenem Anliegen (61).[473]

---

[472] SG, S. 61. (Hervorh. A.S.).

[473] Hier liegt eine Motivparallele zur Rahmenhandlung vor. Reinhart begibt sich ebenfalls nicht intentional auf die Suche nach einer passenden Frau, sondern zieht in erster Linie aus, um sein ‚Experiment' durchzuführen. So kritisiert Albrecht denn auch die Titelwahl der Dissertation Amreins (‚Augenkur und Brautschau'): „Zwischen Augenkur und Brautschau besteht nicht der durch Amreins Titelformulierung […] nahegelegte unmittelbare Zusammenhang. Reinhart hält keine Brautschau, vielmehr geht erst seine zweite, aufkeimender Liebe entspringende Begegnung mit Lucie in eine Art Brautwerbung über. Wolfgang Albrecht: Die Utopie der Liebe: über den rahmenstiftenden Sinnzusammenhang in Kellers Novellenzyklus „Das Sinngedicht". Ann Arbor 1997 (Michigan Germanic Studies, Vol. XXIII, No. 1), S. 54, FN. 18.

Auch wenn Stotz meint, in der Rahmennovelle spiele die Macht des Geldes kaum eine Rolle, und in den Binnennovellen seien Geld und Reichtum im Wesentlichen charakterisierende Staffage[474], erscheint gerade dieses Charakteristikum im Lichte der Ironie des Narrators von Bedeutung.[475] Dies ist im Folgenden zu zeigen.

Z2 enthält durch die Identifikation Reinharts mit den deutschen Germanen und verbunden mit dem kulturkritischen Moment eine ironische Selbstbewertung, dies soll näher beleuchtet werden.

Die Wirkungsweise der Selbstironie ist oben im Vergleich mit dem Humor (Kapitel 3.0.5) und als Spielart der historisch zugrunde liegenden sokratischen Ironie (Kapitel 3.1) behandelt worden. In Preukschats Integrationsmodell findet sich die Selbstironie als Derivat der eigentlichen Kernhandlung der Ironisierung und hat dabei ihren Ursprung in der sokratischen Ironie.

> Wer sich ironisch-selbstkritisch gegenüber einer anderen Person gibt, zeigt, dass er in der Lage ist, nicht nur fremde, sondern auch eigene Schwächen zu erkennen.[476]

Da der intendierte Effekt einer selbstironischen Äußerung nicht darin bestehen könne, derlei Schwächen bei sich selbst zu entdecken, worauf der Kern einer ironischen Äußerung im triadischen Kommunikationsmodell normalerweise bezüglich einer zweiten Hörerinstanz (Schwächen an der Zielperson der Ironie zu ‚ent-decken') abzielt[477], ahme der Selbstironiker den Akt des Ironisierens nur nach, indem er in seiner Rede dessen Form nachbilde.[478] Auf die eigene Person bezogen könnte Reinhart gegenüber Lucie damit folgenden Effekt erzielen: Selbstkritisch gibt er ihr gegenüber indirekt zu verstehen, dass er diverse Punkte seiner Rede unter Umständen anders beurteilt, als es zunächst der Oberflächenstruktur seiner Rede entsprechend den Anschein haben könnte. Durch das Personalpronomen ‚wir' in Z2 exponiert er sein Bewusstsein darüber, an einer recht zweifelhaften Kulturpraxis teilzuhaben, die sich beispielsweise in der künstlichen Erzeugung eines scheinbaren Rufes (der Biederkeit) bei den deutschen Männern äußert. Insofern, als dass er hier allein die Mechanik des Ironisierens nachahmt, also seine eigenen Schwächen nicht selbst entdeckt, sondern seiner Zuhörerin ‚entdeckt', kann man diesen Aspekt seiner Rede als selbstironisch bezeichnen. Voraussetzung ist dabei allerdings, dass Reinhart tatsächlich eine Diskrepanz zwischen Ist- und Soll-Zustand wahrnimmt, also im Hintergrund die Norm einer positiv zu bewertenden Kulturpraxis erkennt und diese im Grunde auch wertschätzt (Vgl. Kapitel 3.0.5). Als eine solche Konvention könnte etwa eine Werthaltung der Wahrhaftigkeit in der Selbstdarstellung geltend gemacht werden.

---

[474] Christian Stotz: Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers. Frankfurt a. M. 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1684), S. 169. Die Frage nach dem angemessenen Umgang mit einem durch Wohlhabenheit erlangten Status findet sich wieder in der Thematisierung gesellschaftlich bedingter Normen durch die PT. Vgl. hierzu FN. 237.

[475] Auch Jeziorkowski sieht einen „Gran Ironie" in Reinharts Äußerung um die ‚germanischen Männer' und hebt dabei auf die „merkwürdige Gemütstiefe" ab. Jeziorkowski, S. 40. (Hervorh. A. S.) Die Annahme der vorliegenden Untersuchung ist allerdings, dass die gesamte Stelle ironisch verstanden werden muss, wie es im Weiteren verständlich werden sollte.

[476] Preukschat, S. 378.

[477] Das triadische Modell besteht aus Sprecher S (Äußerung der ironischen Bemerkung), Hörerinstanz H2 (Publikum; hier Lucie [der Leser als weiterer Teil des Publikums entfällt auf dieser Stufe und spielt nur eine Rolle, wenn als Ironieäußernder der dem Reinhart übergeordneter Erzähler angesetzt wird]) und Hörerinstanz H1 (Ziel der Ironie; eigentlicher Ironieadressat; im verhandelten Fall also der Sprecher Reinhart selbst)

[478] Preukschat, S. 379.

Reinharts kommunikatives Interesse ist in diesem Fall, Preukschat folgend, extrinsisch motiviert, was bedeutet, dass er mit seiner selbstironischen Äußerung ein externes Ziel verfolgt. Wäre dies nicht der Fall, müsste man die Äußerung als reinen Humor betrachten, wie dies in Kapitel 3.0.5 bereits festgehalten wurde.[479] Als Unterscheidungskriterium gilt hier:

> Echter Humor ließe sich dadurch definieren, dass auf Seiten des Sprechers kein auf den Hörer bezogenes Selbstdarstellungsinteresse mehr besteht (der echte Humorist wäre dann rein intrinsisch motiviert).[480]

Reinhart hat jedoch ein Selbstdarstellungsinteresse gegenüber Lucie. Im optimalen Fall versteht die Hörerin Lucie nun aus seiner ironischen Bemerkung in Z2, dass „er über die menschliche Souveränität verfügt, sich selbst in bestimmten Dingen nicht allzu ernst nehmen zu müssen".[481]

Angesichts der zum Unwahrscheinlichen tendierenden Anlage der Hauptfigur des Herrn Reinhart, die sich etwa im Rezeptausritt oder auch in der für seine Verhältnisse überraschenden Eloquenz seines Erzählens äußert, könnte man meinen, eine gewissermaßen psychologisch motivierte Analyse, wie sie hier vorgenommen wird, gehe über tatsächlich erreichbare Untersuchungsziele hinaus. In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf die Unterscheidung des Humors als erzählerisches Vermittlungsprinzip und der Ironie als darin aufgehobener Darstellungsmodus hinzuweisen.

Die Diskrepanz zwischen dem Bereich des Relativen und Subjektiven, wenn man so will ‚Alltäglichen', und dem Bereich des Unendlichen, Absoluten und Objektiven erscheint als gemeinsamer Gegenstandsbereich beider Phänomene. Sie gehen jedoch unterschiedlich mit dieser Diskrepanz um, und genau diese Unterschiede sind auch im vorliegenden werkanalytischen Teil im Blick zu behalten. Die Ironie begegnet dieser Diskrepanz auf intellektuelle, „prozeßhafte Weise", indem sie sich gleichsam eingesteht, ein „grundsätzlich überlegenes Ganzes" anzustreben.[482] Verbindet man diesem Befund mit Preukschats Begriff der ‚fremdinduzierten Selbstkritik', zeigt sich als Anliegen des Ironikers, erstens auf Missstände, Normverstöße, Fehlhaltungen und -handlungen aufmerksam zu machen, um damit zweitens Möglichkeiten der Veränderung und Verbesserung aufzuzeigen und bestenfalls auch auszulösen. Indem Reinhart selbstkritisch (hier also: ‚selbstinduziert') seine Haltung zum eigenen kulturellen Hintergrund zur Sprache bringt, er also ironisch eine Schwäche eingesteht, eröffnet sich auch in diesem Fall die Perspektive einer Haltungsänderung, zumal sein Selbstdarstellungsinteresse gegenüber Lucie dies zusätzlich befördern könnte. Ganz gleich, wie wenig ‚Tiefgang' der Figurenanlage im Falle Reinharts auch zuzusprechen ist: Die Auseinandersetzungsebene der Geschlechterdifferenz im Rahmen konkreter Äußerungen ist eine intellektuell argumentierende, und zwar häufig genug mit dem Mittel der Ironie.[483] Dies gilt v. a. für den Dialog zwischen Reinhart und

[479] Da es sich um die konkrete Äußerung einer Person handelt, wird die Unterscheidung zum Humor auf der verbalen Ebene herangezogen.
[480] Preukschat, S. 379.
[481] Ebd., S. 379.
[482] Behler, S. 190; S. 198.
[483] Natürlich ist Reinharts Persönlichkeit ‚konstruiert', und darin besteht auch der Zusammenhang mit etwaigen Wirkungsabsichten des Dichters. Selbige können übergeordnet durchaus im Humoristischen, in der Hinnahme und Akzeptanz bestehen bleibender Differenzen und Widersprüche im Gesamtrahmen des Werks, liegen. Unwahrscheinlichkeiten des Arrangements und selbst Inkonsistenzen von Figurenhandlungen lassen sich so poetologisch gestützt erklären. Auf der verbalen Ebene, nämlich in den Dialogen innerhalb einer Erzählung, kann

Lucie. In dieser Einordnung auch der verbalen Ironie in die poetologische Dimension bestätigt sich die Angemessenheit der Überlegung Preukschats, sprachwissenschaftlich fundierte Modelle auch als auf literarische Werke anwendbar zu betrachten. Die Korrespondenz diverser konkreter Ironievorkommen im Dialogischen mit verschiedenen Erzählsegmenten, in denen bestimmte Haltungen und Einstellungen der Figuren ablesbar werden, wie es die vorliegende Arbeit noch verschiedentlich zu erörtern hat, kann dagegen mit Modellen der literarischen resp. epischen Ironie beschrieben werden, als welche etwa die Theorie des ironischen Spielraums nach Allemann vorgestellt wurde.

Im Gegensatz zum ‚Intellektuellen' der Ironie steht das ‚Gemüt' des Humors – hier geht es also, noch einmal kurz gefasst, um ein auf gemütvolle Weise gelassenes Hinnehmen der Diskrepanz zwischen dem Subjektiven und Objektiven. Im Rahmen des Erzählduells jedoch kann sich keiner der Gesprächsgegner, weder Reinhart noch Lucie, entspannt zurücklehnen und bestehende Differenzen in der Debatte um das Mann-Frau-Verhältnis[484] auf sich beruhen lassen, da schließlich beide innerhalb dieses – zugegeben fiktiven, aber das ändert nichts – Arrangements am vorliegenden Lebensproblem des Geschlechterverhältnisses aus persönlichen Wünschen, Hoffnungen und auch Ängsten heraus interessiert sind. Wären sie dies nicht – und das könnte auch keine Verklärung oder Reichsunmittelbarkeit rechtfertigen – würde es sich nicht um die Darstellung von Menschen handeln.

Zurück zu Z2, in dem eine weitere ironische Komponente enthalten scheint. Durch das ‚wir' als Identifikation Reinharts mit den germanischen Männern in Z2 fällt weiterhin Lucie der hier auftretenden Ironie zum Opfer, indem Reinhart das Schein-Bild der deutschen Frau, im „Ruhm einer merkwürdigen Gemütstiefe und reicher Herzensbildung" gezeichnet, als u. a. von ihm selbst inszeniert präsentiert.

Lucie selbst hatte, ihrerseits ironisch, zuvor bemerkt, dass Reinhart bei der Wahl einer Partnerin auf Äußeres einen erhöhten Wert legt. Reinhart drückt das so aus:

Z1b

> ‚[…] ein kluger und wahrhaft gebildeter Mann kann erst recht ein Weib heiraten […] ohne zu sehen, wo sie herkommt und was sie ist; das Gebiet seiner Wahl umfasst alle Stände und Lebensarten, […] nur über eines kann er nicht hinauskommen, ohne zu fehlen: das Gesicht muß ihm gefallen und hernach abermals gefallen […]'[485]

Lucies entgegnet:

> […] das gefallende Gesicht wird zum Merkmal des Käufers, der auf den Sklavenmarkt geht und die Veredlungsfähigkeit der Ware prüft […]'[486]

---

sich allerdings auch der humoristische Realist nicht erlauben, Figuren reinen Unsinn erzählen zu lassen, wenn es um die Verhandlung konkreter Lebensprobleme geht (es sei denn, es sollte eine mental gestörte Person dargestellt werden, was sich wiederum mit dem Programm des Realismus nicht vertrüge, Unschönes in der Dichtung auszusparen). Eine Figur kann zwar auch einmal ein fadenscheiniges Argument liefern oder entgegen der Vernunft am falschen Argument festhalten, jedoch psychologisch völlig unmotivierte Figurenäußerungen erlaubt sich Keller nicht – auch nicht unter Berufung auf die ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie'.

[484] Diese Debatte wird auf der subjektiv begrenzten, relativen Ebene geführt. Hier erfolgt der Kampf mit verbalironischen Mitteln, die ihrerseits durch den Einsatz erzählerisch arrangierter Korrespondenzen und Entsprechungen insgesamt verstärkt werden.

[485] SG, S. 59. Es ist anzumerken, dass Reinhart bereits zuvor vom ‚Gesicht als Aushängeschild' spricht. Es wird zur Diskussion von Z2 jedoch nicht als notwendig erachtet, im Gespräch zwischen Lucie und Reinhart noch weiter zurückzugehen.

[486] Ebd. Allein hier liegen bereits zwei ironische Äußerungen Lucies vor, die ebenfalls interessant sind, eingehender zu studieren. Dies soll zum Nutzen der Fokussierung auf zunächst die männlichen Protagonisten nach hinten gestellt, dennoch später wieder aufgegriffen werden.

Auf diesen Kontext spielt die ironische Äußerung Reinharts in Z2 an, die sich im obigen Sinn gegen seine Erzählpartnerin richtet. Reinhart reagiert auf Lucies Ironie, die ihn zum Käufer auf dem Sklavenmarkt degradiert, nachdem er das Äußere der Frau zuvor als so wichtig bei der Brautwahl durch den Mann hervorgehoben hatte. Mit jener Replik erscheint dieser Aspekt aus seiner Sicht weiterhin als Hauptkriterium des Mannes bei der Wahl seiner Zukünftigen. Die zusätzlich eingebrachten Eigenschaften „Ruhm merkwürdiger Gemütstiefe und reicher Herzensbildung", die zwar nichts mit Äußerlichkeiten zu tun haben[487], werden durch ihren Inszenierungsstatus indirekt abgesprochen. Dass diese Eigenschaften mit „Schätzen des Nibelungenliedes" verglichen werden, deutet als ironische Übertreibung ebenfalls eher auf eine anhaltende Herabsetzung der Frau hin, was wiederum signalisiert, dass die Frauen dieser Rede entsprechend weiterhin der Verdinglichung durch den Mann zum Opfer fallen.

Außer Reinhart selbst und Lucie fallen mit dem von ihm geäußerten Z2 die germanischen Männer allgemein der Ironie zum Opfer, in dieser Richtung handelt es sich um eine allgemeine Kulturkritik, deren Dimensionen im Prozess der weiteren Untersuchung abzumessen sind.

Die erzählerische Umgebung, in der er dieses Zitat äußert, ist die Einleitung der „Regine"; Hier geht es um die männliche Hauptfigur Erwin, den Gesandten amerikanischer, deutschstämmiger und wohl situierter Herkunft. Der Amerikaner als Kontrastfigur zu den besagten Germanen ist nun näher zu betrachten.

Man sollte meinen, Erwin bringe alle Voraussetzungen mit, eine „recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ocean zurückzubringen" (61): Sein Status als reicher amerikanischer Diplomat, seine Gelehrt- und Kultiviertheit, die sich im Besuch deutscher, berühmter Gelehrter und im Aufsuchen von Orten, an denen „die Kunst ihre Pflege fand" (63), widerspiegelt, sollte ihn in seinem Trachten hinlänglich unterstützen. Das sind Merkmale des im 19. Jahrhundert aufstrebenden, gebildeten und selbstbewussten (Bildungs-) Bürgertums, aus dessen Mitte sich Erwins Familie – als sich das europäische Bürgertum noch im ungelösten Konflikt mit der feudalen Herrschaftsstruktur befand –, löste, um in Amerika erfolgreich neue Wurzeln zu schlagen. Aber diese Ausstattung nützt wenig. Der gesellschaftliche Wandel in Europa war nur über den Atlantik hinweg wahrgenommen und nicht aus erster Hand erfahren worden. Kulturelle Abweichungen, mit deren Auftreten er nicht gerechnet zu haben schien, durchkreuzen seine Pläne zunächst, als er bei seinen Annäherungsversuchen an das andere Geschlecht im Rahmen gesellschaftlicher Zerstreuung auf Hindernisse zu stoßen scheint:

Z3:

> Aber o weh! nun zeigte sich unversehens auch hier eine Art von Kehrseite.[488]

Die an dieser Stelle auftretende ironische Erzählhaltung kann auf die Naivität Erwins bezogen werden, der sich allein wegen der (scheinbaren) Erfüllung aller bürgerlichen Merkmale des Erfolgs beim weiblichen Geschlecht der Alten Welt sicher zu sein scheint (sein Reichtum zählt dazu), während die Satzaussage inhaltlich mit der Erkenntnis

[487] Das Adjektiv ‚merkwürdig' verweist überdies auf die Zweifelhaftigkeit dieser Zuschreibung: „Es scheint, als ob der erzählende Reinhart sich von solchen Etikettierungen insgeheim absetzte." Jeziorkowski, S. 41.
[488] SG, S. 63f.

verkoppelt ist, dass Liebesdinge in deutschen Landen unter Ausschluss der Öffentlichkeit weder angebahnt noch ausgebaut werden.[489]

Es liegt nahe, diesen Satz als „Vehikel didaktischer Kommunikation" aufzufassen, wobei „durch bewußt falsche oder fragwürdige Wertvorstellungen […] zu positiver Erkenntnisanstrengung provoziert werden [soll]"[490]. Im triadischen Kommunikationsmodell, das im Theorieteil im Vordergrund stand, verteilen sich die Rollen wie folgt: Sprecher S (Reinhart) > Hörer H1 (der ironisierte Erwin), Hörer H2 (Lucie; Leserschaft).[491] Die Struktur dieses Modells liegt ferner der Pretense Theory (PT) von Clark/Gerrig zugrunde. Nach ihr wird H1 Opfer der Ironie, indem H1 durch S imitiert wird. Dieses Verstellen besteht in der einleitenden Interjektion „o weh!" und erscheint in Verbindung mit dem Folgesatz als erlebte Rede. Es wird die emotionale-, also die Innenperspektive des Ironisierten eingenommen. Der Satz rückt die Rezeption (durch Lucie als Hörerin) in die Nähe des Mitleids, während ein Mann mit Erwin Altenauers sozio-ökonomischem Hintergrund, dessen Verhältnisse der Erzähler Reinhart zu Beginn der Binnennovelle darlegt, wohl kaum des Mitleids bedarf.[492] Zunächst einmal schon deshalb, weil den Hörern an dieser Stelle bereits bekannt ist, wie übertrieben idealisierend im Grunde Erwins ‚Brautschau' angelegt ist (vgl. Z2), tendieren sie aller Wahrscheinlichkeit nach nun dazu, dem Ironieziel Erwin das Mitleid zu versagen.[493] Erwin gehört nach der PT dem sog. ‚uneingeweihten Publikum' an, also dem Teil, dem (selbst wenn er der hier erfolgenden Imitation seiner Person beiwohnen würde) die Ironie dieser Nachahmung entgehen würde. Hierfür wäre seine Ignoranz, die ihn nicht die Gründe für das ihm entgegengebrachte Verhalten erkennen lässt, hauptverantwortlich. Lapp schreibt über die Konzeption der PT:

> Der ironische Sprecher will, daß sein Hörer [H2; A. S.] die Verstellung durchschaut und erkennt, daß sich der Sprecher über die Person, die diese Ansicht vertritt [H1: hier Erwin; A. S.], die Äußerung selber und diejenigen, die sie akzeptieren würden, lustig machen will.[494]

Die ‚Ansicht', die hier vertreten wird, ist die Erwin zu unterstellende, dass er das Mitgefühl der Hörer verdienen würde. Indem das Publikum hingegen an diesem Punkt der Erzählung bereits über Erwins kulturelle Ignoranz informiert ist („es schienen ihm zusammengesetzte Gebräuche zu walten, die zu entwirren er sich nicht ermuntert fand" vs. er „machte sich mit den Orten bekannt, wo vorzüglich die Kunst ihre Pflege fand, und schulte Sinn und Gemüt an dem festlichen Wesen der Künstler", sah sich „in eine veredelte bürgerliche Welt versetzt", 63) und Reinhart das Thema ‚Frau als Ware' zu Beginn seiner Darbietung durch den Vergleich der deutschen Frauen mit dem ‚Glanz des Rheingoldes' in die Erzählung

---

[489] Coontz hält fest, dass die Frau in der amerikanischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der öffentlichen Welt der Männer ausgeschlossen war. So muss denn Erwin auch befremden, dass dem entgegen in Deutschland intimere Beziehungen im öffentlichen Kreis angebahnt werden. Stephanie Coontz: Die Entstehung des Privaten. Amerikanisches Familienleben vom 17. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Münster 1994 (Theorie und Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Bd. 6), S. 172. „In der Opposition von Deutschland und Amerika stehen sich […] die Privatheit der Familie und die Öffentlichkeit der männlichen Geschäftswelt gegenüber, eine Opposition, in der sich die bürgerliche Aufspaltung von privater und öffentlicher Sphäre spiegelt, die ihrerseits einhergeht mit der Geschlechterdifferenz." Amrein, Augenkur, S. 87.

[490] Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrgs. v. G. u. I. Schweikle. 2. Auflage. Stuttgart 1990. s. v. ‚Ironie', S. 224.

[491] Es ist anzumerken, dass H1 Opfer der Ironie sein kann, ohne dass es seiner Anwesenheit bedarf.

[492] Hier finden wir überdies ein sehr gutes Beispiel für die bereits bei Freud aufgefundene Überlegung, dass jegliche emotionale Regung gegenüber dem Opfer des Komischmachens den Effekt der Komik konterkariert – was an dieser Stelle durchaus nicht der Fall ist. Vgl. FN. 82.

[493] Weitere Gründe für diese Rezeptionshaltung treten noch hinzu, wie unten zu erläutern sein wird.

[494] Lapp, S. 82.

hineingeholt hat, ergibt sich folgende Rezeptionshaltung: Nun funktioniert einmal nicht, was sich der reiche und gebildete Herr vorstellt, damit hat er nicht gerechnet, und das setzt ihn der Lächerlichkeit aus. Es ist mit Bergson eine gewisse ‚Mechanisierung' (vgl. Kapitel 3.0.4) in den Handlungen Erwins darin festzustellen, wie Erwin in „älterer Art amerikanischen Wesens", „klar und bestimmt" in seinen Worten und „ohne Umschweife", die Sachen nicht gerne zweimal sagend, erste Kontakte zu einer potenziellen Gemahlin sucht (62). Unter Rückgriff auf Bergsons Theorie und in Verbindung zur Komödie erläutert Amrein, wie fast

> alle Lustspiele […] ihre Wirkung [beziehen] aus […] seelisch versteiften, verknöcherten oder erstarrten Menschentypen, die uns erheitern, weil sie mit einer gewissen Seelenmechanik auf die Anforderungen des ständig wechselnden Daseins zu agieren versuchen.[495]

Ohne Berücksichtigung von Z3 könnte man die komischen Effekte, die Erwin hier in der ungewohnten Umgebung dem Lächerlichen preisgeben, auch als Wirkungen des erzählerischen Humors betrachten. Es ist jedoch daran zu erinnern, dass der Erzähler der „Regine" Reinhart ist, währenddessen sich der 0-Narrator unsichtbar im Hintergrund hält. Reinhart besetzt an dieser Stelle der Rahmenhandlung nun eine bestimmte Erkenntnisstufe, wie bisher herausgefunden werden konnte. Seinen Erkenntnisstand dürfte umfassen, die Hilflosigkeit Erwins im fremden Kulturraum und zugleich die Überheblichkeit, er gehöre selbigem an, wahrzunehmen, was Z3 in Verbindung mit der narrativ angelegten situativen Umgebung dieser Äußerung belegen würde. Dem gesamten hier umrissenen Komplex der Brautschau Erwins wird die Einordnung als Humor nicht gerecht, denn dies hieße, den Entwicklungsgrad Reinharts zu verkennen, der als Erzähler dieser Episode der ersten Binnennovelle bei Weitem nicht so über-den-Dingen-thronend, so auch-seine-eigenen-Schwächen-einbeziehend, so humorvoll sein kann.[496] Einzig seine oben dargestellte Selbstironie, als deren Eigenschaft unter Kapitel 3.0.5 bereits die Mittelstellung zwischen Ironie und Humor herausgearbeitet wurde, könnte diesen Befund eingeschränken. Aber Reinhart ist unzweifelhaft ironisch, denn die besagte Schwäche Erwins an dieser Stelle, die kulturelle Unflexibilität, die nimmt er tatsächlich wahr, wie schon Z2 anzeigte, indem dort bereits die Fernwirkung der Täuschung durch die germanischen Männer angesprochen wurde und auch seiner Bemerkung in Bezug auf Erwins Situation (Z3) abzulesen ist.

Hinsichtlich der bis hierher vorgenommenen Einordnung auftretender Ironie sollte nun folgende Betrachtungsweise überzeugen:

> Die Tendenz zur negativen Bewertung liegt auf der Grundlage des bestehenden Normsystems nahe, da hier dass Unzulängliche als Unzulängliches erscheint. Der Ironiker muss damit die Kenntnis und zumindest prinzipielle Akzeptanz dieses Normsystems beim Hörer voraussetzen; die ironische Kritik kann ihre Wirkung nur Kraft dieses Systems entfalten.[497]

Das (hier: kulturelle) Normsystem, gegen das Erwin verstößt, ist das der Alten Welt, und das weiß der vermittels o. g. Einzelheiten im Umfeld der Unternehmungen Erwins durch den Erzähler Reinhart informierte Leser. Mit der getroffenen Abgrenzung von Ironie und anderen Formen des Komischen lässt sich Z3 dahingehend als ironisch geäußerte Kritik des

---

[495] Ursula Amrein: Gottfried Keller: Sublime Erotik und sanftmütig-skurriler Humor. In: Europäische Kulturbeiträge im deutsch-schweizerischen Schrifttum von 1850-2000. Essays über Bachofen – Burckhardt – Keller – Meyer – Spitteler – Jung – von Salis – Frisch – Dürrenmatt. Hrsg. v. J. Rattner u. G. Danzer. Würzburg 2003, S. 85.

[496] Während das, hinsichtlich des übergeordneten 0-Narrators, verhandelbar und m. E., ohne bereits tiefer in die Materie zu dringen, durchaus zutreffend erscheint.

[497] Preukschat, S. 344. (Hervorh. O. P.)

Erzählers Reinhart an der männlichen Hauptfigur der „Regine“ einordnen. Der indirekte Verweis auf die in der Ironie angezeigte Schwäche Erwins muss als Bestandteil der Erkenntnis Reinharts interpretiert, also als Ausweis seines Entwicklungsstandes angesehen werden. Es ist weiterhin allerdings zu differenzieren, um welche Art von Schwächen Erwins es hier genau geht und um welche nicht.

Da die obige ironische Bemerkung Z3 des Erzählers Reinhart ihr Ironieopfer in Erwin findet, lässt sich neben der PT auch die Echoic Reminder Theory (EMT) anwenden, die, wie die Zusammenfassung dieses linguistischen Ansatzes zuvor zeigte, ihre Hauptschwierigkeiten in Fällen hat, in denen ein solches Ziel der Ironie zu fehlen scheint. Im Fall von Z3 jedoch ist Erwin als Ziel der Ironie identifizierbar, und überdies wird der Zweck des Ironisierens deutlich, der darin besteht, die ironisch aufgegriffene Meinung als lächerlich darzustellen, wobei eben diese Meinung des Ironieopfers (Erwin) nicht zwingend zuvor direkt geäußert worden sein muss, sondern auch als bloß zugeschriebene oder implizite auftreten kann. Damit erweist sich auch die EMT erfolgreich darin, die Ironie in Z3 transparent zu machen. Noch aufschlussreicher lässt sich das Vorkommen der Ironie in Z3 mit Hilfe der Allusional Pretense Theory (APT) erklären, wie die nachfolgenden Ausführungen darlegen sollen.

Ermatinger gibt folgende Begründung für Kellers Wahl bezüglich der Herkunft Erwins:

> Um seinem Helden Erwin Altenauer die freie Unbefangenheit gegenüber der Kultur zu geben, macht Keller ihn zum Amerikaner.[498]

Diese Ansicht begründet Ermatinger mit der Ablehnung der „schroffen Gegenüberstellung von Natur und Kultur im Sinne der sentimentalen Konvention des 18. Jahrhunderts“, wie sie in „Lorle, die Frau Professorin“ von Berthold Auerbach in Szene gesetzt sei.[499] Das hätte Keller so nicht anerkannt, vielmehr behaupte sich die Natur innerhalb der Kultur, „indem sie unbeirrbar ihres Weges ging“.[500] Anton hält diese Interpretation für unzureichend und sieht eher in Immermanns Erzählung „Der neue Pygmalion“ das Gegenstück zu „Regine“.[501]

Doch die Worte Ermatingers lassen aufmerken. Wie geht also eigentlich, bezogen auf besagte Textstelle in der „Regine“, die Natur unbeirrbar ihres Weges?[502]

Erwin hegt, wie im obigen Zitat über die germanischen Männer und deren Frauen (Z2) ersichtlich, ein verklärtes Bild der deutschen Weiblichkeit.[503] Nun ist es aber nicht so, wie Preisendanz lapidar bemerkt, dass die in den Kreisen deutscher Großbürgerlichkeit tatsächlich vorgefundenen Vertreter des weiblichen Geschlechts diesem Bild einfach widersprechen:

---

[498] Ermatinger, S. 530.

[499] Sie zeigt sich dort etwa in der Schwärmerei des Freundes der Hauptfigur (die bezeichnender Weise wie der Held der Rahmenhandlung den Namen Reinhard [bei Keller ‚Reinhart’] trägt, wobei der Nachname eine Replik auf Auerbach sein wird: Altenauer) für Lorles noch unverfälschtes Wesen: „Der Collaborator […] hatte eine fast abgöttische Verehrung für die Urthümlichkeit ihres [Lorles] Wesens, gegenüber dem Unfertigen, Ringenden und Halben der Civilisation, ihm hatte der vielverbrauchte Ausdruck, daß sie ein Kind der Natur sei, eine tiefere Bedeutung“ Berthold Auerbach: Lorle, die Frau Professorin. Stuttgart 1885, S. 105f. (Hervorh. ders.)

[500] Ermatinger, S. 529f.

[501] Vgl. Anton, S. 89-101, und hierzu auch Immermann: Der neue Pygmalion. Der Karneval in Somnanbüle. München 1925. Auf die Bedeutung der mythologischen Erotik kommt Kapitel 4.9 (FN. 1051) noch einmal zu sprechen.

[502] Wir gehen aus von der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur versus Männlichkeit und Rationalität, wie sie Amrein proklamiert (Vgl. FN. 5; s. u., FN. 589).

[503] Vgl. hierzu G. Kaiser, Leben, S. 518ff.

> Nach mancher Enttäuschung – die Wirklichkeit großbürgerlicher Gesellschaftskreise in Deutschland entspricht solch verklärten Bildern nur wenig – lernt er Regine kennen […][504]

Sondern sie verhalten sich ihm gegenüber, der mit seiner Kurzangebundenheit, die der Narrator mit Klarheit und Bestimmtheit und einfachen Sitten der Amerikaner erklärt (56), abweisend:

> Nun erstaunte Erwin, von dieser oder jener Schönen dann sich plötzlich den Rücken zugewendet zu sehen, wenn er auf eine Frage oder Behauptung […] ein einfaches Ja oder Nein erwidert hatte; noch weniger konnte er sich erklären, warum eine andere das selbst begonnene Gespräch nach zwei Minuten abbrach in dem Augenblicke, wo er demselben durch eine ehrliche Einwendung festeren Halt gab; unbegreiflich erschien ihm eine dritte, die wiederholt seine Vorstellung verlangt, ihn dann nach dem Klima seiner Heimat befragte und, ohne eine Antwort abzuwarten, mit andern ein neues Gespräch eröffnete.[505]

Das abweisende Verhalten der Frauen gegenüber Erwin erfolgt nicht, weil er bestimmte Vorstellungen, egal wie wenig zutreffend, mit ihnen verbindet. Das können sie schließlich nicht wissen. Allerdings aber – so die hier aufzustellende These –, weil zwischen ihm, d. h. seiner vordergründig amerikanischen Herkunft, und den Kreisen des deutschen Großbürgertums eine Kluft wahrgenommen wird. Preisendanz geht bei seinen Überlegungen von den idealisierenden Vorstellungen aus, die Erwin gegenüber dem deutschen Frauentum hegt. Es ist die Sicht aus der Perspektive eines Mannes, dessen altgermanische Vorstellungen mit der Realität der deutschen Großbürgerkreise, speziell mit der dort vorfindlichen Weiblichkeit, konfrontiert werden und mit ihr kollidieren[506].

Aus der Sicht der Damen der Gesellschaft ergibt sich jedoch ein anderes Bild. Sie weisen Erwin wegen seines kulturellen Habitus ab, der in seiner amerikanischen Herkunft begründet liegt. Aus diesem Blickwinkel ist es die Kluft zwischen den Kulturen, die sich für die Disharmonie in den Begegnungen Erwins verantwortlich zeichnet. So geht die Natur unbeirrbar ihres Weges, so behauptet sich die Natur innerhalb der Kultur: Erwins neuere Bekanntschaften sind einerseits ihrer Kultur verpflichtet (d. i. die „Schneidigkeit“ als „Mantel für innere Unfreiheit“, 62), gehen wenigstens ansatzweise die Kommunikation mit ihm ein und bleiben andererseits dabei ‚Natur’ – wagen es, an der Grenze zum Fauxpas, ihn ob seiner Fremdartigkeit abzufertigen. Jemand erbittet wiederholt die Vorstellung einer Person aus dem Kreis der Gesellschaft und interessiert sich dann allerdings nicht für das, was diese Person mitzuteilen hat (62) – eine solche Art und Weise zeigt es deutlich: Die gesellschaftlichen Konventionen verlangen, sich dem Fremden im heimischen Kreis zu stellen (Verlangen der Vorstellung); Die (weibliche) Natur nimmt sich nun das Recht heraus, sobald den kulturellen Anforderungen im Mindesten entsprochen ist, den Unbequemen, weil Nichtvertrauten, zu kompromittieren. Das von Erwin und den anderen Amerikanern bemerkte Tuscheln über ihre Personen (62) legt nahe, dass sich das merkwürdige Verhalten der Damen nur ihnen gegenüber, und nicht gegenüber einheimischen männlichen Gästen ereignet. Es ist das Fremdartige der amerikanischen Kultur, das für das abweisende Verhalten verantwortlich sein muss, und nicht einfach ihr kultureller Kodex, dem die deutschen Frauen unterworfen sind, welcher sie gegenüber jedem Mann sich so geben lässt – und schon gar nicht Erwins idealisierenden Vorstellungen germanischer Weiblichkeit.

---

[504] Preisendanz, Sinngedicht, S. 142f.
[505] SG, S. 62.
[506] Und deren „zusammengesetze[n] Gebräuche“, die er „zu entwirren […] sich nicht ermuntert fand.“ Ebd.

Um in Erinnerung zu rufen, warum die ausführliche Erörterung des bisher Gesagten so notwendig wie auch aufschlussreich ist, muss das Erzählte als Durch-Reinhart-Erzähltes exponiert werden: Er ironisiert in konkreten Äußerungen, er bettet diese Äußerungen in den Kontext, er kontrolliert die Topografie des erzählten Raumes, er wandelt nicht zuletzt als Figur in jenem selbst und wird zum Ich-Erzähler – unter der Option, eigene Vergangenheit erzählerisch mit einem anderen Blick zu fassen.

Erwin ist nun nicht „nach dem Lande Ur gereist", wie es Gerhard Kaiser allerdings deutet, unter Verweis auf das häufige Vorkommen der „ur- und trivialromantischen Vorsilbe in der Beschreibung seiner [Erwins] Tätigkeiten und Neigungen".[507] Sondern an den historischen Ort Deutschlands im 19. Jahrhundert.[508] Seine romantischen Vorstellungen vom Alten Europa decken sich gewiss nicht mit der Realität.[509] Sie stehen ihm aber auch nicht auf die Stirn geschrieben, wie Preisendanz als auch Kaiser unterstellen. Bei Letzterem heißt es ebenfalls, dass in Erwins „Raster eher eine königliche Magd, ein Aschenputtel aus dem Märchen, als eine Tochter aus bildungs- und finanzbürgerlichem Hause paßt".[510] Er ist es aber nicht, der hier aussuchen kann, weil er von Anfang an geschnitten wird. Die von Gerhard Kaiser aufgezeigte Häufigkeit der ‚Ur'-Vorsilbe unterstützt dennoch die Plausibilität der Deutung Preisendanz', Kaisers und Jeziorkowskis im Anschluss an Brahm aus ihrer Perspektive[511]. Die hier favorisierte andere Lesart jedoch, die sich aus der obigen Beweisführung ergibt, hat mindestens einen gleichberechtigten Stellenwert und eröffnet überdies den interessanten Aspekt, dass Erwin gegenüber dem deutsch-bürgerlichen Gesellschaftskreis als ausgeschlossen dasteht. Dies wird unten präzisiert.

Der Erkenntnisstand, der an Reinhart in seiner Funktion als Erzähler der „Regine" abgelesen werden kann, ergibt sich aus sämtlichen Informationen zusammen. Thematisch wird eine rückverweisende Verbindungslinie von Z3 zu Z1a, Z1b und Z2 gezogen. Wie schon im Vorfeld der „Regine"-Novelle von den beiden Protagonisten der Rahmenhandlung in Z1a und Z1b die Auseinandersetzung um die Wahlfreiheit der

---

[507] G. Kaiser, Leben, S. 519.

[508] Das ist Kaiser natürlich auch klar. Worauf er allerdings abzielt, und das scheint ebenfalls plausibel, ist die Unmöglichkeit der Verbindung mit Regine, dem „Urbild des romantischen Volkstums" (ebd., S. 521). Diese Unmöglichkeit bestehe v. a. darin, dass die Frau nicht von der Magd zur Weltdame werde (ebd., S. 518). Vielmehr habe „Altenauer in Regine den Ursprung geliebt […], die Mutter; weil er aus ihr die Mutter hervorbringen wollte." Ebd., S. 523.

[509] An dieser Stelle sollte auch bemerkt werden, dass Erwin, wie auch später Brandolf in noch höherem Maße, eine gewisse Portion des Sonderling-Status zukommt, den Keller der Figur Brandolf ausdrücklich zuschreibt. Dies wird unten weiterverfolgt.

[510] G. Kaiser, Leben, S. 518f.

[511] Jeziorkowski, der Erwins Suche nach einer „mustergültigen deutschen Frauengestalt" mit Kellers Werthaltung des Nibelungenliedes (Brief an Storm v. 26.2.1879. GB 3.1, S. 435.) in Verbindung bringt, sieht im Vordergrund den Idealismus Erwins, der ihn nach einem selbstgezeichneten, „nicht voll haltbaren" Bild fahnden lässt, welches „an der Katastrophe seiner Ehe mit Regine mitverantwortlich ist" (Jeziorkowski, S. 41). Auf die „simple Veränderung eines Vokals im Eigennamen", als Erwin die Tote entdeckt, auf „das kaum auffallende Regina statt des sonst in der Erzählung gebräuchlichen Regine", weist Jeziorkowski hin und stützt damit die ‚Idealismus'-These, indem diese Namensabweichung die Rückkehr der Toten in ihren Nibelungenstatus anzeige (Jeziorkowski, S. 65) Im Vorabdruck in der ‚Deutschen Rundschau', wie es Jezoirkowsky offensichtlich entgangen ist, erscheint diese geringfügige Änderung sogar überhaupt ab dieser Stelle, von da an heißt es, innerhalb von Reinharts Erzählung, immer Regina statt Regine, außer wenn im Akkusativ Reginen gesagt wird. Gottfried Keller: Das Sinngedicht. In: Deutsche Rundschau, Bd. XXVI. Hrsg. v. J. Rodenberg. Berlin 1881, S. 161 [im Folgenden DR]. Die ‚Idealismus-These' wird dadurch also zusätzlich bestärkt. Sie erklärt dennoch nicht die Zurückweisung, die Erwin durch die Damen der höheren Gesellschaft erfährt. Vgl. zudem Brahm, der aus denselben o. g. Gründen den „Amerikaner Erwin ironisiert" sieht. Brahm, S. 183.

Geschlechter geführt wird, erscheinen in Z2 die deutschen Frauen im Bild der ‚Schätze des Niebelungenliedes' dem Besitzstand germanischer Männer untergeordnet und liegt dieselbe Problematik auch Z3 zugrunde. Die vorliegende Untersuchungsetappe zeigt, dass das Thema der partnerschaftlichen Wahlfreiheit auch in der Rahmenhandlung um Reinhart eine Rolle spielt – und dies sogar, noch bevor er am Landhaus Lucies und ihres Onkels überhaupt anlangt, wie unten weiterhin dargelegt werden soll.

Die APT setzt zur Erklärung von verbaler Ironie die ‚Anspielung auf eine nicht erfüllte Norm', ‚allusion to an unfullfilled expectation', an. In Bezug auf Z3 lässt sich dieses Modell insofern ausgezeichnet anwenden, als dass es sich bei Erwin Altenauers Verhalten zweifellos um Normverstöße handelt, die eine distanzierende und sogar ablehnende Haltung der großbürgerlichen deutschen Damenwelt ihm gegenüber hervorrufen. Im Sinne der ‚unerfüllten Erwartung' nach APT handelt es sich bei Erwins Verhalten um Verstöße gegen Verhaltensrichtlinien, Grundsätze der hier relevanten sozialen Schicht, einen spezifischen Kulturcode, ‚Regelbrüche', wenn wir die ästhetische Perspektive (Jünger) einbeziehen wollen. Folgende Belegstelle im Vorfeld von Z3 unterstützt diese These kontextuell:

> Erwin sowohl wie die übrigen Gesandtschaftsmitglieder waren von einfachen Sitten, klar und bestimmt in ihren Worten und ohne Umschweife. Sie stellten noch die ältere echte Art amerikanischen Wesens dar und gingen den graden Weg, ohne um die hundert kleinen Hinterhalte und Absichtlichkeiten sich zu kümmern oder sie auch nur zu bemerken; sie ließen es bei ja oder nein bewenden und sagten nicht gern eine Sache zweimal.[512]

Allein in diesen Sätzen wird die Unvereinbarkeit beider Kulturräume deutlich. Es werden die „einfachen Sitten" als „ältere echte Art amerikanischen Wesens" den komplexeren Strukturen sozialen Verhaltens der deutschen Großbürgerlichkeit gegenübergestellt, die ihrerseits von „hundert kleinen Hinterhalte[n] und Absichtlichkeiten" durchsetzt sind und mit denen Erwin weder etwas anzufangen weiß, noch sie in jedem Fall überhaupt zur Kenntnis nimmt. (Bei all diesem behalten wir im Auge: Reinhart erzählt!) Die Unfähigkeit Altenauers, den Graben zwischen den Kulturen zu überspringen, sich also der deutschen Sozialkultur anzupassen, zeigt sich darin, dass er eher den Rückzug antritt, als Versuche dahingehend zu unternehmen. Es ist ein Rückzug von einem Ort, an „welchem so wenig persönliche Gestaltung auftauchen wollte" (57) – ganz als ob es nicht zuletzt von ihm selbst abhinge, diese Gestaltung wirklich aktiv anzugreifen.

Was ihm im Umgang mit der deutschen Männerwelt gelingt, „wie wenn sein Vater schon ein Jenenser Student gewesen wäre" (61), misslingt ihm in der deutschen großbürgerlichen Damenwelt. Er macht zwar „in einer der schön gelegenen Universitätsstädte" die Bekanntschaft mit den „berühmtesten Gelehrten", schult an anderen Orten „Sinn und Gemüt an dem festlichen Wesen der Künstler" (63), wie es ihm beides sein Status als reicher amerikanischer Diplomat ermöglicht. Er gibt jedoch auf, „ein Meer von Putz zu befahren" (ebd.), und wendet sich an anderem Orte, nämlich in der freien Natur, „frohherzigen, sinnigen Wesen" zu, d. h. deutschen Frauen, die seiner Ansicht nach inwendig weniger „schnöd und philisterhaft beschaffen" seien (ebd.). Erwin selbst jedoch zeigt sich „schnöd und philisterhaft", indem er bildungsbürgerlich-arrogant seine Kontakte als Diplomat und seine finanzielle Freiheit nutzt, „berühmteste Gelehrte" kennenzulernen und „sich in eine veredelte bürgerliche Welt" (ebd.) zu versetzen. Im Sinne Allemanns werden die wie ‚Lichtreflexe hin- und her laufenden Verweise und Bezüge' hier sichtbar, die Widersprüche,

[512] SG, S. 62.

in der Person Erwins angelegt, offenbar, die Ungereimtheiten, in Form eines Auseinandertretens von Haltung und Handlung, dingfest. Um ironische Komponenten dieser Art aufzuspüren und zu beschreiben, erweist sich der Spielraumbegriff Allemanns also als brauchbar, auch wenn man teilweise den Eindruck gewinnt, dass auch auf diesen Ansatz der Vorwurf zutreffend sein könnte, einem zu weiten Begriff zu folgen,[513] welcher der Erklärungsanforderung einer hohen Binnenkomplexität des Phänomens begrenzt gerecht zu werden scheint.

Seine Hinwendung zur ländlichen Weiblichkeit indes ist zugleich Erwins erster Schritt, der das Absenken seiner Ansprüche an den Stand der Zukünftigen anzeigt. Dass es der Eigenleistung bedürfen könnte, eine ihm vorschwebende ‚standesgemäße' Verbindung anzubahnen, kommt ihm nicht in den Sinn. Er zieht es vor, sich von dem Territorium zu entfernen, in dem er eine Frau finden könnte, die seine Familie ihrem Stand entsprechend vorbehaltlos akzeptieren würde. Es sei erneut an die scherzhafte Ermahnung seiner Verwandten erinnert, „eine recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ocean zurückzubringen" (61). Hier ist bezeichnend und wiederum als ironisch einzustufen, dass seine Familie ihm mehr oder minder seinen Brautwunsch diktiert – damit stellt sich narrativ konkretisierend die Neue Welt über die Alte Welt: ‚Kaufkultur' über ‚wahrhaftige' Kultur. Das Problem der kulturellen Differenz ist, vermittelt über die Figur Erwins, mit der Kritik am Wirtschaftsbürgertum eng verknüpft und soll nachfolgend weiteren Raum einnehmen.

Die Darstellung der Widersprüche innerhalb Erwins Einstellungen und Verhaltensdispositionen findet sich im Vorfeld von Z3: Es wird auf verschiedene Normverstöße[514] in seinem Umgang mit den großbürgerlichen Damen hingewiesen, die durch deren ablehnendes Verhalten ihm gegenüber signalisiert werden. Es wird auf seine Unflexibilität angespielt, sich der gegebenen Gesellschaftsstruktur anzupassen. Es wird darauf angespielt, dass er sein Heil philisterhaft in der Konsumption deutscher Kunst und Gelehrsamkeit sucht, statt sein eigenes Verhalten zu überdenken, wobei er allerdings ohne Weiteres den begehrten Damen selbst die Schuld an seinen Misserfolgen zu geben bereit ist, indem er via Projektion diesen Eigenschaften des Philistertums zuschreibt.[515] In Z3 heißt es nun, es zeigte sich „unversehens auch hier", d. h. unter den seiner Meinung nach weniger verdorbenen Frauen der „schönen Flussthäler, Berghöhen, Waldlandschaften", „eine Art von Kehrseite" (63f.). Der ironische Einschub des erzählenden Reinhart hat zwei Schwerpunkte, wenn man von der bereits oben behandelten einleitenden Interjektion absieht. Erstens legt das Adverb ‚unversehens' oberflächensemantisch nahe, dass es sich um eine plötzlich eintretende Wendung der Ereignisse handelt. Vorbereitet durch die im Vorfeld von Z3 dargebotenen Widersprüche, die innerhalb der Figur Erwins angelegt sind, trifft allerdings das logische Gegenteil von Unerwartetheit zu, wie der Hörer zu erschließen

[513] Vgl. mit Kapitel 3.3.3: Preukschats Vorwurf an die APT, zu weit gefasst zu sein.

[514] Dies stellt also eine Bestätigung für die Anwendbarkeit der APT dar, wenn man mit Preukschat jede Art von ‚nicht erfüllter Erwartung' mit dem Terminus ‚Normverstoß' versieht.

[515] Anschließend an den oben dargelegten Befund von Kaiser, Preisendanz und Jezoirkowsky wird hier eine ironisch transportierte Kritik an der Romantik deutlich, wie sie subtiler kaum sein könnte. Das Hauptfeindbild des Romantikers, der bildungsbürgerliche Philister, stellt sich als Disposition des Romantikers (der idealisierende Erwin) selbst heraus. Damit wird auch die häufig auftretende ‚Ur'-Vorsilbe erklärbar, die Erwin in die Tradition und das Konzept der Romantik einordnet, während die charakterlichen und verhaltensbedingten Widersprüche, angelegt in der Figur Erwin Altenauers, dieses ad absurdum führen.

aufgefordert ist[516]: Die Schwierigkeiten bringt Erwin selbst – auch an Orten deutscher Ländlichkeit – mit, und dies, ohne sich dessen bewusst zu sein. Hier trifft eine der in Kapitel 3.1 erörterten Standarddefinitionen zu, nach der Ironie das Sagen des Gegenteils dessen ist, was eigentlich gemeint ist.[517] Zweitens lässt sich das Substantiv ‚Kehrseite', gerade in seiner Erscheinungsform eines Heckenausdrucks (hedge), tiefenanalytisch auf Erwins innere Unvereinbarkeiten selbst beziehen, indem eine semantische Unschärfenrelation angezeigt wird („eine Art von Kehrseite"; Hervorh. A. S.). Der sich Z3 anschließende Satz unterstützt diese Vermutung: „Es herrschte nämlich durch einen eigenen Unstern, wo er hinkam, eine solche Oeffentlichkeit…" usf. (64; Hervorh. A. S.). Seine Schwierigkeiten liegen damit in Erwins eigener Person begründet, wie es eben diese Formulierung im Folgesatz ausdrückt.

Bis an die hiesige Stelle sollten Art, Funktions- und Wirkungsweise der ironischen Äußerungen, deren Ziel Erwin Altenauer ist, deutlich geworden sein. Sein Status als Sonderling ergibt sich demnach aus seinem kulturell bedingten Habitus, der in seiner amerikanischen Herkunft begründet liegt. Diese Tatsache als solche wird mit Hilfe der Ironie natürlich nicht kritisiert, sondern vielmehr Erwins Unwille und Unfähigkeit, die kulturellen Differenzen in ihrer Eigenart zu erkennen und zu erforschen, um sich im Anschluss an die gesellschaftlichen Gegebenheiten seines Aufenthaltsortes, den Sitten der ‚Alten Welt', anzupassen. Zu seinen Eigenschaften als Amerikaner gehört, außer dem im Text angesprochenen spezifischen Verhaltensmuster, auch seine materialistische Denkart, die in engem Zusammenhang mit seinem Frauenbild und seinem Verständnis der Beziehung der Geschlechter steht.[518] Während über das Problemfeld ‚kulturelle Differenzen' Erwin mit Hilfe der Ironie zunächst einigermaßen ‚global' kritisiert wird und seine materialistische Orientierung vorerst eine eher sekundäre Rolle spielt, rückt letztere nun, im weiteren Verlauf der Darbietung der Binnennovelle „Regine" durch Reinhart, vermehr in den Vordergrund. Im Anschluss an die Behandlung des pekuniären Aspekts ist dann zu überlegen, welche Rolle Reinhart als Erzähler in Bezug auf möglicherweise auch dort anzutreffende ironische Kritik spielt.

Sei es ein Wink des Schicksals, sei es die unbewusste Reduktion seiner Wünsche und Vorstellungen: Erwin wendet sich, in den gehobenen Kreisen enttäuscht – ob der Ablehnung seiner Person amerikanischer Herkunft! – der unteren Dienstklasse zu, deren Vertreterin er in Gestalt der Magd Regine begegnet. Und diese Dienstmagd „fiel ihm seit einiger Zeit bei Ausgang und Rückkehr"[519] auf, was anzeigt, dass er ihr bereits mehrfach begegnet sein muss, also während er es noch bei den weiblichen Angehörigen der Großbürgerlichkeit versucht hatte. Erst nachdem er es dort aufgegeben hat, fällt ihm die Dienstmagd wirklich auf; man könnte darin Selbstbeschränkung in der zweiten Wahl sehen.

---

[516] Hier wird die Funktion ironischer Äußerungen, die im Kern Formen der indirekten Rede sind, überhaupt deutlich: „Je ‚indirekter' der Sprecher etwas zu verstehen gibt, desto höher wird der Interpretationsaufwand des Hörers." Preukschat, S. 173. Diese Feststellung wird zugleich unterstützt durch die Definition der Ironie als „Vehikel didaktischer Kommunikation" (Vgl. FN. 490), wobei der Interpretationsaufwand des Hörers als handlungsorientierte Lernleistung anzusehen ist, die im Falle von (höherer) Literatur erst deren spezifischen ‚Mehr'wert hervorbringt.

[517] Nach den Erörterungen im theoretischen Teil dieser Arbeit kann mittlerweile die Gegenteilsdefinition als die am häufigsten auftretende Variante der ironischen Äußerung im assertiven Modus angesehen werden.

[518] Hier erneut die Erinnerung an den Anlass für die Darbietung der „Regine"-Novelle: Im vorausgehenden Gespräch zwischen Lucie und Reinhart geht es u. a. um die Wahlfreiheit des Mannes.

[519] SG, S. 65. (Hervorh. A. S.)

Nun erst wendet er sich dem, wenigstens des äußeren Erscheinungsbilds und seiner Vorstellung nach, ‚urgermanischen Frauentum' zu. Regines Gestalt jedenfalls kommt diesem sehr nahe. Sie zeigt sich

> von so herrlichem Wuchs und Gang, daß das ärmliche, obgleich saubere Kleid das Gewand eines Königskindes aus alter Fabelzeit zu sein schien.[520]

Auch jede Rede und jede Bewegung bestätigt sein Raster des Urgermanischen (65), weil er genau dies erwartet bestätigt zu finden und weil ihm nichts als die Dienstklasse bleibt, um die, wenngleich im Scherz geäußerten, Erwartungen der amerikanischen Verwandten (61) nicht etwa zu enttäuschen.

Mit dieser Hinwendung zu einer anderen ‚Zielgruppe' verlässt Erwin das Terrain des Bürgerlichen. Brandolfs Baronin Hedwig von Lohausen dagegen, wie sich noch zeigen wird, lebt nach dem Niedergang ihres Familiengeschlechts in einem bürgerlichen Haus, nur noch Reliquien der ehemals herrschaftlichen Einrichtung erinnern an ihre adelige Herkunft. Brandolf trifft sie im Bürgerlichen. Erwin indes dringt ins Leben Regines und deren Familienverhältnisse ein, unternimmt einen „Schnitt ins Gewachsene"[521]. Damit unterscheidet er sich von den zunächst makellos, d. h. gesellschaftskonform wirkenden Paradebeispielen des bürgerlichen Gewinners wie Reinhart und Brandolf, die ihre Gattinnensuche zu einem befriedigendem Abschluss bringen können.[522] Reinhart, weil er letztlich bei seiner Wahl die Grenzen seines Standes nicht verlässt, Brandolf, weil er diese ebenso nicht übertritt und weil der gesellschaftliche Abstieg der Baronin einen gelungener Eintritt in die Klasse der Bürger, also in die seine, bedeutet.[523] „In Kellers Texten bleiben die Dienstmägde Dienstmägde, die Bürger Bürger", stellt Schilling fest.[524] Doch Bürger ist nicht gleich Bürger. Erwin gehört nicht dazu, ist kein europäischer Bürger und wird auch keiner. „Regine" sei die schreckliche Geschichte von der Sprachlosigkeit, wie es bei Kaiser heißt.[525] Und diese ergibt sich aus doppelter kultureller Differenz: „Er trug nur neue Hüte, aber stets so, als ob es alte Hüte wären." (65) Zum einen ist dies nämlich die Differenz zwischen der Alten und der Neuen Welt[526], zum anderen die zwischen den Gesellschaftsklassen. Mit der Art allerdings, seinen Hut zu tragen, lässt sich die Kluft nicht überbrücken, sondern bestenfalls notdürftig kaschieren, denn die „gereifteren jungen Leute[ ] verschiedener Nationalität" sind „von der Mützen tragenden [einheimischen] Jugend

---

[520] Ebd. Auch hier wird die bereits oben aufgezeigte Verbindungslinie Erwin-Romantik sichtbar, wie sie auch Kaiser, Preisendanz und Jeziorkowski thematisieren.

[521] G. Kaiser, Leben, S. 518.

[522] Zu diesem Schluss kann man, den Sachverhalt oberflächlich betrachtend, zunächst einmal kommen. Schillings dahingehende These jedoch ist zu bezweifeln, wie die Analyse dieser anderen beiden männlichen Protagonisten noch zeigen wird. Auch muss gesehen werden, dass die Brautschau aller drei hier genannten männlichen Protagonisten nicht zielgerichtet unternommen wird. Dies wird unten wieder aufgegriffen.

[523] Hedwig habe die „erworbenen Qualitäten der bürgerlichen Klasse, aber ohne die Rechte des verlorenen Standes", schreibt Schilling über den Ausgang der ersten Treppenheirat. Schilling, S. 204. Hinsichtlich des Themas ‚Reichtum' mehr über Brandolf, die männliche Hauptfigur der „Baronin", im nächsten Kapitel.

[524] Ebd., S. 201.

[525] Vgl. G. Kaiser, Leben, S. 515ff.

[526] In Anbetracht der nur vermeintlichen Verbundenheit Erwins mit seinem europäischen Heimatland, die durch seine amerikanische Sozialisation zur Unbedeutenheit zusammenschrumpfen muss, erscheint er der kulturell unbedarften Regine, die, gleich einer Eingeborenen, dem künftigen Eroberer ihrer Welt auf eigenem Boden begegnet: „Der Amerikaner, der den Kolumbus entdeckt, blickt der europäischen Kultur ins Auge und spiegelt ihre eigene Befremdlichkeit. Solche Begegnungen, als dialogische, beruht auf der Wahrnehmung eines kulturellen Bruchs." In diesem Zitat müssen nur die Vorzeichen geändert werden – die Entsprechung ist verblüffend. Brandstetter, S. 306f.

leicht zu unterscheiden“ (65). Und die Kluft zwischen den Ständen, die Regine sprachlos macht – aber aus ganz anderen Gründen[527], als ihr Erwins Welt und er selbst fataler Weise unterstellt (Ehebruch) – lässt sich so ebenfalls nicht überwinden. Er ist doppelter Außenseiter.

> Das Bewusstsein der normativen Kraft, die von der Kultur und Gesellschaft ausging, solange er an sie glauben konnte, ließ ihn [Keller, A. S.] alle Außenseiterrollen ablehnen.[528]

Auch hier wird deutlich, wie sehr Kultur, Gesellschaft und Norm für Keller eine zentrale Rolle spielen. Der „normativen Kraft“ kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als dass der Typ des Sonderlings gegen bestimmte gesellschaftliche Normen verstößt, wie bereits bis hierher am Beispiel der Figur des Erwin Altenauer gezeigt werden konnte. Mit Normverstößen seitens bestimmter Figuren geht der Text in ironischer Weise um; Oft handelt es sich um wenige Worte, die oberflächensemantisch überhaupt als Ironie identifizierbar werden, die aber das Potenzial aufweisen, ganze Passagen zu prägen und auf textinterne Zuhörer der Einlagen – und den Leser auf übergeordneter Ebene – eine starke Wirkung auszuüben. Inwiefern auch Brandolf oder Reinhart selbst eine solche Außenseiterrolle, die sich für die Figur des Erwin bereits herauskristallisiert, zugeschrieben werden muss, wird weiterhin zu klären sein.

Mit dem Freitod der ehemaligen Magd jedenfalls wird Schillings These vom reichen Bourgeois als Gewinner problematisch, denn in der „Regine“-Novelle sind Erwins Taten und Dasein bezüglich seiner Gattinnenwahl, zumindest in letzter Instanz, nicht von Erfolg gekrönt.[529]

Das Thema Reichtum, das eng mit dem bürgerlichen Hintergrund verknüpft ist, rückt im weiteren Verlauf der „Regine“-Novelle zunehmend deutlich in das Zentrum der ironischen Kritik. Während durch die bereits behandelten Zitate die Zuhörer (neben dem Leser Lucie und die Mägde) auf die Doppelbödigkeit der Darstellungsweise vorbereitet wurden, wird diese Dimension der Kritik nun forciert. Ganz wie die Widersprüchlichkeiten, in Erwins Person vereint, im Vorfeld der ironischen Äußerung Z3 vorbereiten, wird im Nachgang dieser Bemerkung Bezug genommen auf das Gespräch Reinharts und Lucies, das das Thema ‚Frau als Ware’ zum Gegenstand hatte, und narrativ umgesetzt:

Man kommt nicht einfach reich aus Amerika daher und kann in Deutschland alles kaufen. „Von dem Glanze dieses Rheingoldes angelockt“ (61) beeindruckt er mit „Siegelring“ und mehreren Petschaften „mit fein geschnittenen Wappen“ (71), versucht so selbst zu locken, mit den Insignien kultureller Herkunft und des Reichtums, hält sich aber in seiner Kaufwut zunächst zurück, was sich, soviel ahnt er schon, besser ausnimmt, „als wenn er sofort die Börse gezogen […] hätte“ (74). Der Handel – Englisch-Unterricht gegen Amerika-

[527] Nämlich wegen ihren Befürchtungen, die Familienehre Erwins zu beschädigen ob des von ihrem Bruder verübten Verbrechens und dessen Hinrichtung (SG, S. 124f.) – sie schämt sich ihrer Familie und damit indirekt ihres Standes, wenngleich das Elend der Familie auf der untersten Stufe der Gesellschaftshierarchie den Schwierigkeiten des Bruders Vorschub geleistet hat. Vgl. hierzu auch Schillings Kritik an Preisendanz: „Es ist ja gar nicht zu bestreiten, daß die Fabel Regines Tod auch mit dem Verbrechen ihres Bruders klärt. Aber selbst auf dieser Ebene des Textes ist von ‚Schicksal’ nicht die Rede, sondern von den Bedingungen eines Standes.“ Schilling, S. 193.

[528] M. Kaiser, S. 14.

[529] Schilling lässt sich wahrscheinlich von Ermatingers Feststellung leiten, der eine streng symmetrische Anordnung der Novellen im ‚Sinngedicht’ zu erkennen meint (s. auch obiges Kapitel 4.2). Ihm geht es um die Merkmale Eheanbahnung-geglückt vs. Eheanbahnung-nicht geglückt und ordnet die „Regine“-Novelle deshalb den positiven Ausgängen zu, weil die Ehe ja geschlossen wurde, unabhängig davon, wie tragisch sich das Ende ab der Heirat ausnimmt. Vgl. Ermatinger, S. 539.

Auswanderung inklusive „einen reichen Mann heiraten“ (76) – wird vorerst als Scherz getarnt; schon bald aber kann Erwin sich nicht mehr zurückhalten und zeigt auf die begehrte Ware: „Wollen Sie meine Frau sein und mit mir gehen?“ (76) Es „waren eben kümmerlich kleine Verhältnisse“ (78), in die sich sein Schatz, erschreckt ob des hohen Gebots des amerikanischen Käufers, zunächst flüchtet, und die Summe, mit der Erwin die Familie von ihren Schulden befreit, ist für ihn eine Kleinigkeit, und so „begab sich alles auf das zweckdienlichste nach menschlicher Berechnung“, so hat Erwin die „Freude, sie nun doch zu besitzen“ (78f.).[530] Allerdings währt diese Freude nicht lange, wie das Ende zeigt. Erwins Ausstattung seiner späteren Gemahlin mit „reiche[m] Haar“ (82), die Hand „mit altertümlichen bunten Ringen geschmückt, den Geschenken aus den Familienschätzen des Hauses in Boston“ (ebd.), illustriert an späterer Stelle die Wirksamkeit seiner Kaufkraft, die ihn aus der Dienstmagd Regine eine „vornehm gekleidete[ ] allerschönste[ ] Dame von herrlicher Gestalt“ (ebd.) formen ließ.

Kellers wachsendes Misstrauen gegenüber dem Einfluss gewinnenden Wirtschaftsbürgertum wird in einem von ihm verfassten Artikel unter dem Titel ‚Randglossen. IV.’ deutlich, der am 27.3.1861 im „Zürcher Intelligenzblatt“ erschien:

> Es ist ein ganz erfreuliches Zeichen, daß unsere Industriellen empfindlich sind gegen Spitznamen, wie sie etwa im Parteileben auftauchen, daß sie darüber ungehalten werden und z.B. als ‚Baumwollene’ keine schlechtern Patrioten […] sein wollen, als andere Leute. Anderwärts ist man über dergleichen Empfindlichkeiten hinweg und kehrt scheulos seine rohen Instinkte hervor.[531]

Mit ‚anderwärts’ ist Amerika gemeint, wie im nächsten Absatz deutlich wird:

> Allein trotz alledem klebt einmal von ihrer Pflanzstätte jenseits des Ozeans bis zur drehenden Spindel […] am Schweizerwasser etwas spezifisch Verhängnisvolles an der Baumwolle, das auf die politischen Anschauungen derer, die mit ihr zu schaffen haben, einen unleugbaren Einfluss behauptet und mit dem inneren Leben eines tiefer gefaßten Patriotismus, einer gründlichen Humanität oft genug in Widerspruch gerät.[532]

Hier wird starke Skepsis gegenüber den großunternehmerischen Strukturen erkennbar, wie sie sich über den Atlantik hinweg auch im Europa des 19. Jahrhunderts ihre Bahn zu brechen beginnen.[533] Im „Fähnlein der sieben Aufrechten“ lässt Keller den ehrwürdigen Meister Hediger in Bezug auf die Schweiz sagen:

> Glücklicherweise gibt es bei uns keine ungeheuer reichen Leute, der Wohlstand ist ziemlich verteilt; laß aber einmal Kerle mit vielen Millionen entstehen, die politische Herrschsucht besitzen, und du wirst sehen, was die für Unfug treiben![534]

Im Anschluss wird die Rede Hedigers geradezu prophetisch:

> Es wird eine Zeit kommen, wo in unserem Lande, wie anderwärts, sich große Massen Geldes zusammenhängen, ohne auf tüchtige Weise erarbeitet oder erspart worden zu sein; dann wird es gelten, dem Teufel die Zähne zu weisen […][535]

---

[530] Wir werden im nächsten Abschnitt sehen, wie sich parallel dazu die Haltung Brandolfs gegenüber der Hedwig ausnimmt.
[531] SW, Bd. 7, S. 160.
[532] Ebd.
[533] Auch Sebald spricht die „von Keller so sehr beklagten Auswirkungen des Geldmarkts auf die wirtschaftliche und moralische Verfassung seiner Landsleute“ an. W. G. Sebald: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München/Wien 1998, S. 106. Im „Grünen Heinrich“, der ersten Fassung aus den Jahren 1854 und 1855 heißt es in Band IV: „Hier führt ein bloßes Wollen, ein glücklicher Einfall ohne Mühe zu reichlichem Erwerb […] es wird gewirkt und genützt im vollen Maße […] und doch ist das Ganze ein scandalöser Schwindel und sein Kern eine hohle Nuß […]“. HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 270f.
[534] HKKA. Abt. A, Bd. 6, S. 286f.
[535] Ebd., S. 287.

Man sieht, dass Keller gegen Ende der 1870-er Jahre bewusst war, wie sich der Prozess der zunehmenden Kapitalakkumulation, nicht nur auf die Schweiz beschränkt, sondern auch Rest-Europa (das „anderwärts“ in der Hediger-Rede) umfassend, auf die gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse auswirken würde.[536] Oder man versteht „anderwärts“ wieder als Ursprung des Übels, wie es Kellers Artikel in den ‚Randglossen’ benennt: Amerika. Die beiden in der „Regine“ vorherrschenden Themen ‚Reichtum’ und ‚Kulturkritik’ durchdringen und bedingen einander, wie nun sehr deutlich zu erkennen ist.

„Die Expansion der Bourgeoisie führt zur Heranbildung einer Gesellschaftskonzeption, welche […] ungleiche Eigentumsrechte und die materielle Grundlage für die Unterdrückung der Schwarzen und Frauen verfestigte“, heißt es bei Coontz über die Gesellschaftslage der USA in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[537] Das ist die Welt, in der Erwin sozialisiert und erzogen gedacht werden muss. Auch in der ersten Fassung des „Grünen Heinrich“ zeigt sich, dass Keller über solcherlei Spannungen jenseits des Ozeans unterrichtet gewesen ist: Heinrich beschließt in der Not ein Gebet, wie es die Mutter gelehrt hat, und bittet Gott darin unter anderem,

> […] daß er den Amerikanern über die Calamität der Sklavenfrage auf eine gute Weise hinweghelfen möchte, damit die Republik und Hoffnung der Welt nicht in Gefahr käme […][538]

Morgenthaler schreibt über die Schweiz zu Kellers Zeiten, dass jene im 19. Jahrhundert ein Auswanderungsland geblieben sei, wie bereits die Jahrhunderte zuvor.[539] Aber auch Fabrikanten der Seidenproduktion, auf die es die Kritik Kellers insbesondere abgesehen zu haben schien, gingen in die USA.[540] Solche Auswanderungsbewegungen schlagen sich im Werk nieder, zum Beispiel geht Judith aus dem „Grünen Heinrich“ nach Amerika und kehrt 20 Jahre später als „gemachte Person“ zurück, wie er Storm am 25.6.1878 in seine Umarbeitungspläne des Romans einweiht.[541]

Erwin indessen erscheint, entgegen der These Schillings vom reichen Bourgeois als Gewinner, als ein Möchtegern-Europäer, dessen großbürgerliche Rechnung nicht wirklich aufgeht. Es zeigen sich Entsprechungen zwischen Erwin Altenauer und Alfred Escher, dem

---

[536] Ruppel wertet die Stelle ebenfalls als Warnung Kellers vor den Gefahren der kommenden Zeit: „The tone Keller established in the preceding passages is one of admonishment; a warning of the perils to humanity which he saw in the coming age.“ Richard R. Ruppel: Gottfried Keller. Poet, Pedagogue and Humanist. New York u.a. 1988 (Studies in Modern German Literature, Vol. 12), S. 121. Der Soziologe Alexander Rüstow bestätigt 1942 mit seiner Theorie zur wirtschaftlichen Entwicklung der westlichen Welt Kellers Befürchtungen, die dieser über sein Werk vermittelt ca. 60 Jahre zuvor geäußert hatte. Rüstow meint bereits „in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine deutliche Entartung der Marktwirtschaft“ zu erkennen. Dieses Phänomen führt er auf „Unwissenheit der öffentlichen Meinung und der Massen in Hinblick auf die Funktionsweise des Marktsystems, Größenwahn, Rekordsucht und sowohl heimliche wie öffentliche Einflussnahme mächtiger Interessengruppen auf Staat, Politik und öffentliche Meinung“ zurück. Auf derselben Linie läge „der Trend zur Überkonzentration von Fabriken und zum Zusammenschluss von Firmen zu Mammutunternehmen, der überwiegend mit monopolistischen Tendenzen verbunden war.“ Alexander Rüstow: Die Religion der Marktwirtschaft. Münster u. a. 2001 (Walter Eucken Archiv, Reihe Zweite Aufklärung, Bd. 2), S. 26 u. 34f.

[537] Coontz, S. 169.

[538] HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 294.

[539] Morgenthaler, S. 53f.

[540] Brief an Ludmilla Assing v. 25.11.1857. GB 2, S. 65. Auch schreibt Keller ein Jahr zuvor, dieses Mal an Lina Duncker bezüglich seiner geplanten Galatea-Novellen, diese seien „getaucht in <u>das ewige Hallunkentum</u> schnöder Verliebtheit, Vergißmeinnicht und <u>rationelle Seidenzucht</u>“. Brief an Lina Duncker v. 11.6.1856. GB 2, S. 157. (Hervorh. A. S.)

[541] Brief an Theodor Storm v. 25.6.1878. GB 3.1, S. 418.

Wirtschaftsführer und Finanzmann[542], dem Keller, bei eigener zunehmender politischer Aktivität, zunächst in Opposition gegenüber-, dann aber, die Ausrichtung ändernd, im demokratisch-liberalen Lager zur Seite stand. Damit hat er sich bei den anfänglich ‚radikal'-demokratischen Freunden, deren Ideen er bis dahin mitvertreten hatte, den Ruf eines Opportunisten eingehandelt[543], so aber gleichzeitig auch eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit erlangt, nach der er quasi als Standbein seiner poetischen Bemühungen lange gestrebt hatte. Der Ort der „Regine"-Handlung steht mit der o.g. Parallelität Altenauer-Escher nicht in Widerspruch:

> Trotz des unterschiedlichen Erfolgs der revolutionären Bewegungen von 1948 in Deutschland und der Schweiz hatten beide Länder in der Folge eine ähnliche Entwicklung durchlaufen.[544]

Die kompromissbereite Haltung Kellers gegenüber „geistigen und sozialen Fehlentwicklungen", die „mit den Leistungen der Bourgeoise einhergingen, in Deutschland ebenso wie in Zürich", sei erst einer skeptischeren Beurteilung gewichen, „als nachhaltige Konjunktureinbrüche […] erkennbar werden ließen, daß der Hochkapitalismus nicht nur eine ewige Blüte kenne"[545]. Die Übereinstimmungen sind auffällig: So sei Alfred Escher, wie Gitermann in seiner „Geschichte der Schweiz" meint, ein Mann „sozusagen ohne eigentliche Kultur" gewesen und „verkörperte am stärksten das Manchestertum in seiner hier typischen Vermischung des Ökonomischen mit dem Politischen"[546]. Und Erwin, den „amerikanischen Geschäftsträger" (117) und Diplomaten, zeichnet eben diese Kombination aus.[547]

Hinsichtlich der Situation des deutschen Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen Bereich die erzählerische Umgebung des „Sinngedichts" anzusiedeln ist, sind einige historische Differenzierungen zu treffen. Was Gitermann mit den Worten, Escher sei ein Mann „sozusagen ohne eigentliche Kultur" gewesen, meint, lässt sich erklären, wenn man als Kern des Begriffs ‚Bildungsbürgertum' die „humanistische Bildung als Gruppen bildendes Moment" begreift.

> In diesem Sinne zählten zum Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts vor allem die Absolventen des klassischen Gymnasiums. Dieses Bildungsbürgertum gründete zunächst einmal in einer spezifischen Sozialisation, wobei nicht allein das Gymnasium, [sic!] sondern auch das Elternhaus eine tragende Rolle spielte. In der aktiven Beschäftigung mit den alten Sprachen, der Geschichte, der Literatur, der bildenden Kunst und der klassischen Musik sollte sich eine gebildete Persönlichkeit formen.[548]

Damit entwickelte sich, so Schäfer, „ein verbindlicher Bildungskanon, der dem Einzelnen vorgab, was er wissen musste, um sich am Diskurs der Gebildeten zu beteiligen […]

---

[542] Escher war Bürgermeister der Stadt Zürich von 1848-1855. „Dieser war Sohn eines in Amerika rasch reichgewordenen Millionärs […]", „entsprach […] dem Idealtypus des frühkapitalistischen Unternehmers […]" und „[als] Politiker diente er mittelbar immer der ideologischen Breitenwirkung des Liberalismus […]". M. Kaiser, S. 57ff.

[543] Ebd.

[544] Ebd., S. 67.

[545] Als Konjunktureinbruch ist der Gründerkrach 1873 genannt. Ebd., S. 68.

[546] Valentin Gitermann: Die Geschichte der Schweiz. Thayngen/Schaffhausen 1941, S. 470.

[547] Im heimischen Bereich, d. h. in Amerika, scheint er in der Tradition der Familie als Unternehmer zu wirken. Vor der Rückreise nach Deutschland, wo er Regine in der ‚Obhut' der Parzen zunächst zurückgelassen hatte, hätten ihn „die Geschäfte […] zuletzt nach New York geführt". SG, S. 99. Sonst wird von seiner Erwerbsart kaum etwas erzählt.

[548] Michael Schäfer: Geschichte des Bürgertums. Köln u. a. 2009, S. 104.

Bildung als lebenslanger Prozess begründete einen Lebensstil und eine Weltanschauung“.[549]

Diese Art der Kultur, die „kein direkt beruflich verwertbares ‚Leistungswissen’“ repräsentiert, hat Escher im Sinne Gitermanns nicht. Bloß nützliches Wissen hatte nicht den Stellenwert des Bildungswissens, und ein „auf Nützlichkeit und Wirtschaftlichkeit gerichtetes Denken[ ]“ brachte „bestenfalls eine oberflächliche, äußerliche ‚Zivilisation’“ hervor.[550]

> Diese Gegenüberstellungen enthielten natürlich eine Abwertung kaufmännisch-unternehmerischer Leistungen und technisch-naturwissenschaftlicher Errungenschaften.[551]

So deutet sich am Beispiel Escher-Erwin bereits das an, was als eine „für die Zeit nach 1871 paradigmatische Spaltung der bürgerlichen Klasse in ein Besitz- und ein Bildungsbürgertum“ erkennbar wurde[552] und was Keller spätestens mit dem Gründerkrach von 1873 zu einem Wechsel von einer kompromissbereiten zu einer eher kritischen Haltung veranlasst haben dürfte (s. o.). Außerdem erklärt sich aus diesem historischen Zusammenhang heraus, warum Erwin, in seiner Eigenschaft als – gerade auch amerikanischer[553]– Unternehmer ironischer Kritik zum Opfer fallen muss, wenn von einer Werthaltung bürgerlich-humanistischer Ideale ausgegangen wird, die sich in den Dichtungen der bürgerlichen Realisten, und damit auch in Kellers Werk, niederschlägt. In Bezug auf Fontanes Wirken lässt sich Vergleichbares feststellen:

> Der im Umfeld des späten Realismus schreibende Fontane hat den Glauben an bürgerlich-humane Werte nicht verloren; doch auch er sieht sie im Zuge der Materialisierung und Ökonomisierung der wilhelminischen Gesellschaft zunehmend aus der bürgerlichen Klasse verdrängt.[554]

Die Ambivalenz Kellers gegenüber Escher[555], der ihm auf der einen Seite zu seinen Stipendien in Deutschland verholfen hatte, auf der anderen Seite aber zu den Repräsentanten eines unzeitgemäßen politischen Kurses zählte[556], spiegelt sich in den ironischen Repliken wieder, die in der Darstellung der Figur Erwin Altenauers immer mitschwingen.[557] Als Erwin seine Suche nach der Zukünftigen von der Stadt auf das Land verlegt und feststellt, dass ihm die natürliche Ungezwungenheit der dort anzutreffenden deutschen Weiblichkeit (vorerst) wesentlich mehr zusagt, heißt es ironisch:

Z4

> Das gefiel dem wackern Erwin nun ungleich besser.[558]

---

[549] Ebd.

[550] Wir erinnern uns an die Oberflächlichkeit und ‚typisch’ amerikanische Direktheit Erwins, die eine Ablehnung seiner Person durch die deutsche Damenwelt gehobener Kreise nach sich zog.

[551] Schäfer, S. 105.

[552] Becker, S. 213.

[553] „Kultur war ‚deutsch’, während Zivilisation den ‚westlichen’ Nationen zugeschrieben wurde“, u. a. auch den späteren USA. Schäfer, S. 173.

[554] Becker, S. 240.

[555] „Kellers Verhältnis zu Alfred Escher, seinem Altersgenossen und Haupt des Zürcher Freisinns, ist ein Beispiel für Ambivalenz […] Was Escher verkörpert, das rasch alternde Neue, genießt Kellers überpersönliche Hochachtung; eben als solche provoziert sie aber auch seinen persönlichen Widerspruch.“ Muschg, S. 270f.

[556] M. Kaiser, S. 59.

[557] Den Anlass bisher herausgearbeiteter ironischer Kritik am Missbrauch der Macht durch Wohlstand erkennt auch Rácz: Die „aus bescheidenen Verhältnissen stammende Ehefrau eines wohlhabenden […] Kaufmanns“ begehe „Selbstmord“, die „Liebe des Kaufmanns erweist sich also nur als Schein“. Gabriella Rácz: Gottfried Kellers „Sinngedicht“ und Arnold Zweigs Novellen um Claudia: ein Imitationsverhältnis? In: Netz-Werk. II. Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten. Szeged 1999 (ACTA GERMANIA 9), S. 38.

[558] SG, S. 63. (Hervorh. A. S.)

Michael Kaiser, unter Rückgriff auf Zurlinden, stellt die Tüchtigkeit und die Unermüdlichkeit der Willensanstrengung Eschers heraus, die Grundlage für dessen große Bedeutung für die Schweizer Entwicklung seiner Zeit gewesen sei.[559] Auch in diesem Satz wird der ironische Horizont nur mit den entsprechenden Hintergrundinformationen wirklich deutlich; Selbst von seinen Zeitgenossen dürften wenige diese subtil gestaltete Ironieebene registriert haben, auch wenn nicht allein der ehemalige Züricher Bürgermeister Escher, sondern gleichfalls Keller als damaliger Staatsschreiber und in den 1880-er Jahren nunmehr hinlänglich bekannter Dichter der Schweiz eine öffentliche Person von höherem Bekanntheitsgrad war. Nach Müllers Klassifizierung in Stilironie, Anspielungsironie und Parabase gehört Z4 zur Anspielungsironie, die ihre Wurzeln in der klassischen Lehre Quintilians als ‚simulatio'[560] hat. Es geht also um die Inter-Relation der Affinität zwischen Original und Ableitung. Ein „ironisch-maieutischer Effekt" wird mithilfe der Erkennung verzerrt dargebotener Inter-Relation erzielt: Die Vorlage muss durch den Rezipienten erkannt werden, um in einem weiteren Schritt „aus der oft komischen Verzerrung einen eigenen intellektuellen Gewinn ziehen" zu können.[561]

Die Darstellungsweise der männlichen Hauptfigur der „Regine" erscheint, die bis an diesen Punkt behandelten ironischen Einschübe ausgenommen, zunächst unverfänglich. Erst durch letztere eröffnet sich ein weiter Teil des Feldes der ironischen Lesart – während beispielsweise das Kapitel um die Brückenzöllnerin innerhalb der Rahmennovelle auch ohne derlei Ironiesignale auszukommen vermag, wie im Folgenden aufzuzeigen ist, denn das Thema Wohlhabenheit resp. Reichtum als u. U. missbrauchtes Machtinstrument findet, vermittelt über die männliche Hauptfigur Reinhart, bereits Eingang in eine der frühen Episoden der Rahmennovelle:[562]

So lässt das Kapitel um die Brückenzöllnerin gesellschaftliche Verhältnisse erkennen, in denen die Annäherung zweier Menschen von der Ordnung jener kontrolliert und korrigiert wird. Es handelt sich bei dem betreffenden Abschnitt um das zweite Kapitel und es ist damit dem Gespräch Reinharts und Lucies um die Wahlfreiheit von Mann vs. Wahlfreiheit der Frau weit vorgelagert. Auch in diesem Kapitel geht es um Machtmissbrauch, der einem männlichen Vertreter der Gesellschaft durch seinen Wohlstand ermöglicht wird. Diese männliche Figur ist Reinhart, und das ist insofern von Bedeutung, als dass er ganz ähnliche Dispositionen aufweist, wie es bei Erwin, und, wie unten noch zu zeigen ist, auch bei Brandolf festzustellen ist. Nur sind es im Fall von Reinhart bei seiner Begegnung mit der Brückenzöllnerin lediglich Tendenzen einer Einstellung, die dagegen bei Erwin gleichsam in Reinkultur vorhanden ist, so dass die gesamte „Regine"-Novelle folgerichtig im Verderben enden muss, während, wie zumindest vorläufig anzunehmen ist, die Rahmennovelle um Reinhart und Lucie im für die Strömung des Realismus typischen Idyll mündet.[563] Denn in Kapitel zwei handelt es sich noch um eine vergleichsweise harmlose Situation – ganz im Gegensatz zum dem oben untersuchten Beispiel der Figur Erwins, deren unverschämte Kaufabsichten hinsichtlich der mittellosen Dienstmagd Regine einer relativ

[559] M. Kaiser, S. 57f.
[560] Es handelt sich dabei um das verstellende Zitieren der gegnerischen Position. Vgl. Lausberg, § 582.
[561] Vgl. Kapitel 3.2.1.
[562] Auf die Unzulänglichkeit der These von Stotz, nach der das Motiv des Geldes keine Rolle spiele, wurde bereits hingewiesen. Vgl. FN. 474.
[563] Auf G. Kaisers These, dieses Idyll sei eher ambivalent zu bewerten, kommt die Untersuchung in Kapitel 4.8 zurück.

drastischen Darstellung unterliegen und die Novelle damit auch zu einem vergleichsweise drastischen Abschluss gelangt (Tod der Regine). Die Zöllnerin entpuppt sich als unglücklich verliebt und von ihrem Verflossenen schwer enttäuscht, wie sie dem durchreitenden Helden der Rahmennovelle mitteilt: Ihr entschwundener Brückenmeister, der ihr zufolge eigentlich in sie verliebt sei, habe sich der hässlichen Tochter des Ratsmannes verbunden – um der Karriere willen. Dieser Brückenmeister, der „Wicht" (16), hat sich (an die falsche Braut) verkauft (15). Auf höherer Erzählebene passiert der Zöllnerin dasselbe mit Reinhart: Sie verkauft sich mit dem Kuss an ihn; Dieses Mal steht zwar keine Karriere auf dem Spiel, aber immerhin der Brückenzoll, den Reinhart ihr bei Abschlägigkeit seiner zusätzlichen Forderung eines Kusses vorzuenthalten droht. Mit der Börse im Mantel und den nötigen Geschäftskontakten lässt sich erreichen, dass die äußerlich missratene Tochter doch einen repräsentativen Mann abbekommt; Mit Unrechtmäßigkeit des Verhaltens aus der Position des gesellschaftlich besser gestellen Bürgers heraus lässt sich die untergeordnete Dienstleisterin zur Steigerung des Warenwerts ‚überreden'.

An dieser Stelle ist nun auch eine Einordnung der hier untersuchten männlichen Figuren in den soziohistorisch zugrunde liegenden Rahmen vorzunehmen, wie dies bereits für Erwin geschehen ist. Im oben erwähnten Sinn eines Bildungsbürgertums, das Wert legt auf das „Prestige einer humanistisch gebildeten Persönlichkeit"[564], sind akademische Berufsgruppen, zu denen Reinhart in seiner Eigenschaft als Naturwissenschaftler gerechnet werden kann, nicht zu zählen, da „ihr Ausbildungsweg sie im Normalfall über die ‚realen' Zweige der höheren Schulen und die Technischen Hochschulen führte".

> Die Herausbildung eines zweiten ‚realen' Zweiges der höheren Schulen neben dem humanistischen Gymnasium zeigte im späten 19. Jahrhundert an, dass die kulturelle Prägkraft des Bildungsbürgertums allmählich nachließ.[565]

Für den spezifischen Status des akademischen Standes und, damit implizit verknüpft, auch für das sich Bahn brechende naturwissenschaftlich orientierte Weltbild, zeichnet sich, neben der Wirkungsmacht der Darwin'schen Abstammungstheorie, ein lange anhaltender Diskurs zumindest mitverantwortlich:

> Ein […] wirkungsmächtiges diskursives Topos, [sic!] mit dem das Bildungsbürgertum dem ihm drohenden Geltungsverlust begegnete, war die Gegenüberstellung von ‚Kultur' und ‚Zivilisation'. Auch hier haben wir es mit einer bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Denktradition zu tun.[566]

Während Kant noch ‚Kultur' als Sphäre der „Kunst, der Wissenschaft und der Moral" auffasste, ‚Zivilisation' hingegen als „Welt der guten Manieren und der weltläufigen Umgangsformen" begriffen habe, richtete sich zum Ende des 19. Jahrhunderts

> diese wertbeladene Unterscheidung gegen die moderne Wissenschaft und Technik. ‚Zivilisation' kennzeichnete den äußerlichen Forschritt, das Mechanische, das bloß Praktische und Nützliche. ‚Kultur' gründete dagegen in der inneren Veredlung des Menschen, in der Ausbildung seiner sittlichen, künstlerischen und geistigen Kräfte.[567]

---

[564] Schäfer, S. 104.

[565] Ebd., S. 105. Hier ist anzumerken, dass diese Entwicklung zwar v. a. in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu beobachten war und als erzählte Zeit des „Sinngedichts" dagegen die Mitte des Jahrhunderts angesetzt wird. Es scheint jedoch nicht unplausibel, die späte Niederschrift des Zyklus um 1880 als Begründung für die Verarbeitung auch eben dieses soziohistorischen Prozesses heranzuziehen, die dem Autor mehr als nur bekannt war, wie bereits gezeigt werden konnte.

[566] Ebd., S. 172f.

[567] Ebd., S. 173.

Im Umfeld der poetisch arrangierten Wirklichkeit steht der Naturwissenschaftler Reinhart als Vertreter der akademischen ‚Zunft' mit dem Architekten, dem Verflossenen der Zöllerin, auf derselben gesellschaftlichen Stufe. Obige Konfrontation des ‚Praktischen und Nützlichen', der Verwertbarkeit und rationalen Zweckorientierung mit dem humanistischen Bildungsideal findet sich wieder in Kaisers These vom Zwei-Kulturen-Kampf. Das Arrangement der Wirklichkeit, wie es hier im „Sinngedicht" begegnet, warnt auf narrativ-ironische Weise vor einer solchen als negativ bewerteten Entwicklung in der historisch realen Welt. Dies geschieht durch die Parallelisierung einer bildhaft vermittelten Tendenz zur Objektivierung der Frau (Zöllnerin) durch Reinhart auf der einen, und dem ökonomischen Opportunismus des Baumeisters – ebenfalls Sitte, Anstand und Moral entgegen – auf der anderen Seite. Hier sehen wir Kulturkritik und Liebesthematik auf das engste miteinander in Beziehung gesetzt.

Der heitere, bisweilen frivole Ton der Unterhaltung zwischen Reinhart und der Zöllnerin, aber ebenso in anderen Unterhaltungen und Begegnungen des „Sinngedichts" überhaupt, sollte nicht, wie auch Schilling an Schlaffers Einschätzung kritisiert[568], zur „Albernheit der Novellenstoffe"[569] degradiert werden.

In Erinnerung an die Identifikation Reinharts mit den germanischen Männern, wie sie dann an späterer Stelle im Zyklus erfolgen wird, nämlich wenn Reinhart von Erwin und Regine berichtet, sei darauf hingewiesen, dass besagte Stelle (vgl. Z2) mit der vermehrten Rezeption des Nibelungenliedes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden könnte, die auch Keller mit Missfallen wahrgenommen hat.[570] Die exorbitante Popularisierung des Nibelungenliedes kann als Erscheinung der Zeit angesehen werden, welche die „Hoffnung und Erwartung, eine Bürgerliche Gesellschaft allmählich durch die ‚Bildung' des Volkes zu verwirklichen", in den Hintergrund treten ließ.

> Mit ähnlicher Erbitterung wurde das Aufkommen einer ‚Massenkultur' beklagt, deren musikalische und literarische Hervorbringungen sich am Geschmack der ungebildeten Massen orientierte.[571]

Reinharts Identifikation in Z2 mit den germanischen Männern, die ihren Ruf und den ihrer Frauen nach außen hin zu inszenieren verstehen, erscheint in diesem Licht besehen bedenklich.

> Dem bismarckgläubigen Bürgertum, das die Reichsgründung und die Investitur eines neuen Kaiserhauses mittrug, war der Nibelungenstoff das gefundene Fressen, das Material für die rechte ‚Überbau'-Konstruktion: er taugte zur Projektion einer vermeintlich wiedergefundenen neuen Kraft und neuen Identität des Deutschen in Reich und Kaiserthron, und er war der verklärende Baldachin über der kaschierten Brutalität, mit der die jungen Vermögen zusammengetrieben worden waren.[572]

Offensichtlich unreflektiert übernimmt die Hauptfigur der Rahmenhandlung in Z2 so eine Haltung des Trugs, der Täuschung (vermeintlicher Ruf der germanischen Männer und ihren Frauen) und lediglich zur Schau gestellter Kultur, wie sie sich etwa im späteren Run der

---

[568] Vgl. Schilling, S. 183.

[569] Hannelore Schlaffer: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993, S. 163; S. 178. Wesentlich alberner erscheint, den Logau'schen Sinnspruch als einen Spruch von Friedrich Spee auszugeben: „Der seriellen Opposition verschafft Keller dabei eine ungewöhnliche Bedeutung, indem er sie durch den Spruch von Friedrich Spee zum Ausgang und Leitmotiv der gesamten Sammlung macht […]". Ebd., S. 43. (Hervorh. A. S.)

[570] Brief an Storm v. 26.2.1879; s. o., FN. 511.

[571] Schäfer, S. 172f.

[572] Jeziorkowski, S. 42f.

Massen auf den Nibelungenstoff widerspiegelt. Nach Maßgaben der PT zeigt sich Reinhart als uneingeweihter Teil des Publikums, der wegen seiner Ignoranz die Ironisierung seiner eigenen Person durch die ihm übergeordnete Erzählinstanz an dieser Stelle seiner Entwicklung nicht einmal verstehen würde, wenn er diese höhere Erzählstufe einzunehmen imstande wäre. Das in den Kontext seiner Vorgeschichte (Logau-Sinnspruch-Fehldeutung, Zöllnerinerpressung) eingeweihte Publikum (Lucie und der Leser) dürfte in der Zusammenschau der so aufeinander bezogenen Erzählelemente, in denen sich seine Haltungen, Einstellungen und Verhaltensdispositionen ausdrücken, die Ironie durch den 0-Narrator allerdings durchaus wahrnehmen. Die Kritik an der obig skizzierten soziohistorischen Entwicklung wird auf die dargestellte Weise subtextuell über die ironisierte männliche Hauptfigur vermittelt. Die Erzählung des Rahmens durch den 0-Narrator erscheint einerseits auf humoristische Weise, und zwar im Humor eines poetologischen Verständnisses, verklärt: Der phantastisch-märchenhaft anmutende Ausritt mit dem ebenso wenig wahrscheinlichen Rezept-Experiment lassen das Erzählen im Modus einer Verschönerung der Wirklichkeit durch die poetische Einbildungskraft erscheinen. Als ‚im Innern liegendes Prinzip' allerdings finden wir eigentliche Kritik an historischen Zuständen mithilfe ironischer Bezugs- und Verweistechnik in das übergeordnete humoristische Erzählprinzip eingebettet.

„Dem humanistisch gebildeten Bürgertum drohte […] der Verlust seiner bisherigen Deutungshoheit und Meinungsführerschaft" durch die einsetzende Industrialisierung, die den Einfluss des Wirtschaftsbürgertums forcierte.

> Der Wohlstand und die Geltungsmacht Deutschlands schienen nun vor allem von der unternehmerischen Tüchtigkeit der ‚Industriekapitäne' und dem Genius der deutschen Erfinder, Techniker und Naturwissenschaftler abzuhängen. Welche Bedeutung sollte da noch der Beschäftigung mit ‚toten' Sprachen und klassischer Literatur zukommen?[573]

Damit zeigen sich, durch die Vereinigung in „wir germanischen Männer", Reinhart, Erwin, vielleicht auch Brandolf, letzerer bleibt zu untersuchen, als Gefährdete in einer Konjunktur des „Neukapitalismus"[574]. Es geht zum einen, im Kontext des Naturwissenschaftlers Reinhart (und des Baumeisters der Zöllnerin), um Tendenzen eines sich eben ausbildenden akademischen Standes, den ursprünglichen Wertekanon des Bürgertums durch eine zusätzliche Beförderung der Macht des Großbürgertums zu unterminieren. Auch mit G. Kaiser lässt sich dies stützen, wenn man den grasierenden Zuspruch zu evolutionstheoretischen Schriften Darwins als Ausweis einer Bewegung begreift, die einem naturwissenschaftlich-mathematischen Weltbild Vorschub leistet gegenüber dem geisteswissenschaftlich-sprachlichen, in dem noch die humanistischen Werthaltungen aufgehoben schienen, mit denen sich das ‚ursprüngliche' Bürgertum bislang identifiziert hatte. Zum anderen spielt Erwin als Mann der Wirtschaft und als Repräsentant eines wirtschaftlich omnipräsenten Amerika die Rolle des personifizierten Neukapitalismus, um den Begriff Jeziorkowskis erneut zu bemühen, wobei die kulturell bedingten Differenzen zwischen der ‚Alten' und der ‚Neuen Welt' kaum stärker ins Bewusstsein gerufen werden könnten.

Das historische Deutschland und damit seine Bewohner erweisen sich im Deutungshorizont einer äußerlich auf Harmonie bedachten Gesellschaftsfiktion der Rahmenhandlung

[573] Schäfer, S. 171.
[574] Jeziorkowski, S. 43.

subtextuell als gefährdet. Es geht um Gefahren, die in den Einstellungen und Handlungen der auftretenden Figuren oftmals lediglich angedeutet sind und mithilfe der Ironie verdeckt zur Sprache kommen, oder auch um solche, die etwa als ironische Anspielungen auf massenkulturelle Phänomene in den Blick gerückt werden (Z2: Nibelungenlied) und im Prozess des Erzählens miteinander vernetzt erscheinen[575]. Man ist gefährdet, „einen kräftig und barbarisch gemalten Kunsthimmel über sich [zu brauchen], zu dem man aufblicken kann und aus dem man sich verklärt und idealisiert wieder zurückspiegelt […]“[576], könnte man bezüglich der ausufernden Nibelungenrezeption ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behaupten.

Schon die Begegnung zwischen Reinhart, dem eigentlich doch „verständigste[n] Reiter“ (15) und der schönen Zöllnerin weist in knapper Skizzierung diese Gefahr auf. Im Verständnis des falsch blühenden Naturwissenschaftlers gelangt das Unwahrscheinliche am Kussexperiment Reinharts unter der vermeintlichen Anleitung des Logau'schen Sinnspruchs zur Brautwahl dann doch zu einer gewissen Rechtfertigung, wenn auch auf übertriebene Weise: Der ‚moralischen' Welt steht er unerfahren gegenüber, und seinem Berufsstand entsprechend hat nicht zuletzt er selbst Anteil an ihrer sich vermeintlich historisch androhenden Abwicklung. So lässt sich dann auch der leise Fehltritt erklären, eine Vertreterin der unteren Schicht zu sich hinauf zu heben:

> […] da hob sie den Fuß in seinen Steigbügel, er gab ihr die Hand, und sie schwang sich zu ihm hinauf […].[577]

Was also in der einsetzenden Rahmenhandlung, vermittelt über Darwin und den Experimentierausritt, und die Brückenzöllnerin-Episode bereits auf subtile Weise ironisch angebahnt wird, indem das Einflusspotential des im 19. Jahrhundert Macht gewinnenden Wirtschaftsbürgertums und die damit verbundenen Gefahren lediglich angedeutet werden, tritt als Ironie wesentlich weniger verdeckt in der von Reinhart dargebotenen „Regine“-Episode zum Vorschein. In der ‚Zöllnerin' lassen sich keinerlei Ironie-Marker auffinden, die den Hinweis auf diese ironische Lesart geben.[578] Das zeitgenössische Wissen in Kombination mit der Lessing- und Darwin-Erwähnung und der Goethe-Anspielung im ersten Kapitel der Rahmenhandlung indes ermöglicht ein Verständnis der hier angelegten Ironie, die Reinhart zu Beginn der Rahmennovelle, obschon an dieser Stelle nicht zum ersten Mal, in ein relativ zweifelhaftes Licht rückt. Es handelt sich, wiederum Müllers Dreiteilung von Formen der literarischen Ironie heranziehend, auch in diesem Fall um das Vorkommen subtiler Anspielungsironie. Im Sinne Allemanns, nach dem sich literarische Ironie dadurch auszeichnet, ein ironisches Spannungsfeld bzw. einen ironischen Spielraum zu eröffnen, in dem „die Anspielungen und geistreichen Bezüge ungehindert wie Lichtreflexe hin- und herlaufen“[579], gewinnen die thematischen Bezüge zwischen den einzelnen Erzählabschnitten ihren ironischen Mehrwert mithilfe einer stabilen Gerüstkonstruktion der Gesamtdichtung – deren struktureller Charakter unter dem Aspekt

[575] Es gibt weitere Textstellen, deren Ironie sich ebenfalls gegen Phänomene dieser Art richtet. Sie werden noch zur Sprache gebracht.
[576] Jeziorkowski, S. 43.
[577] SG, S. 17.
[578] Für Allemann ist die literarische Ironie „essentiell signalfeindlich“, der „ideale ironische Text wird der sein, dessen Ironie völlig signallos vorausgesetzt werden kann“ Allemann, S. 24.
[579] Ebd., S. 31.

des Gesellschaftlichen in Kapitel 4.2 dargelegt wurde –, innerhalb der sie ungehindert ihren freien Bewegungsraum in Form von oft auch unmarkierten Anspielungen finden.

In der Geste, mit der Reinhart die Zöllnerin zu sich auf den Sattel hebt (s. o.), verbildlicht sich, was gesellschaftskritisch hinter dem zuvor stattfindenden scheinbar harmlosen Wortgeplänkel stehen mag. Kellers politischer Wirkungsabsicht gehe es um die Veränderung bestimmter als negativ erkannter Verhaltensweisen der zeitgenössischen Leser und demnach um die Auseinandersetzung mit Verhaltensnormen, die durch die Texte vermittelt werden.[580] Das heißt zusätzlich, dass der Aufstieg des Fischersohnes (15) und nunmehrigen Baumeisters, der bereits faktisch vollzogen ist, dem Anspruch Kellers entgegensteht,

> daß sich jeder seines menschlichen Wertes bewußt wird, ohne dies von seinem jeweiligen sozialen Ort abhängig zu machen; denn dies sei die Voraussetzung für die Bereitwilligkeit des Bürgers, sich in das Funktionssystem der Gesellschaft einzuordnen und sich an seinem Platz, in seinem Beruf voll einzusetzen.[581]

Und zurück lässt der emporgekommene Baumeister die schöne Zöllnerin, die ihrerseits die bestehende Ordnung gefährdet, indem sie noch hundert Jahre „so vor diesem Häuslein stehen“ und vorüberziehenden ‚germanischen Männern' den Kopf verdrehen möchte (16f.). Indem Reinhart sie für den von ihm verlangten Kuss kurz aufsitzen lässt, zeigt er auf bildhafte Weise ebenfalls gesellschaftszersetzende Tendenzen, die ihrem Ausmaß nach zwar weder dem Liebesverrat des Herrn Baumeisters, noch Erwin Altenauers Einkauf einer ‚mustergültigen deutschen Frauengestalt' gleichzusetzen sind – in Verbindung allerdings mit seiner Kusserpressung dennoch eine ähnliche Richtung aufweisen. Daran geübte ironische Kritik wird erst unter Kenntnisnahme mannigfaltiger Einzelelemente des Gesamtzyklus und deren Korrespondenzen untereinander verständlich.[582]

Nun muss berücksichtigt werden, dass es sich bei der Darstellung der Brückenzöllnerin-Episode und der Darstellung der „Regine“-Novelle um zwei unterschiedliche Erzählinstanzen handelt. Demgemäß ist die Erzählung um Erwin und Regine, in der sich die männliche Hauptfigur in vielerlei Hinsicht fehl verhält, wie dort durch den Erzähler Reinhart ironisch kritisiert wird, wiederum eine ironische Antwort auf Reinharts Verhalten selbst, das sich, wie gezeigt, hinsichtlich der Zöllnerin-Begegnung auf ähnlich fragwürdige Weise darstellt. Dergestalt ergibt sich eine zweifache Ausbildung der ironischen Kritik: Der Erzähler Reinhart ironisiert Erwin in der Binnennovelle „Regine“, während er selbst durch den ihm übergeordneten 0-Narrator (der Rahmenhandlung und des Zyklus insgesamt) der

---

[580] Heinrich Richartz: Literaturkritik als Gesellschaftskritik. Darstellungsweise und politisch-didaktische Intention in Gottfried Kellers Erzählkunst. Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 159), S. 29. Wiederum handelt es sich, der APT entsprechend, um ‚Anspielungen auf nicht erfüllte Erwartungen'.

[581] Ebd., S. 13. Es sei leicht zu sehen, „warum Keller den sozialen Aufstiegswunsch […] als gesellschaftlichen Mißstand betrachten muß: Die Verfassungsrevision von 1831 hatte die aristokratisch-republikanische Verfassung Zürichs durch eine repräsentativ-demokratische abgelöst. Die dieser Verfassung zu Grunde liegende Gleichheit aller Stände ist aber als nicht objektiv verwirklicht zu betrachten, solange die formale Gleichstellung noch durch Reste ständischen Denkens überlagert wird.“ Ebd., S. 13f. Vgl. auch Ermatinger, S. 23.

[582] Dass Reinhart im Gegensatz zu den männlichen Figuren der Binnennovellen wesentlich schwächere Ausprägungen des Sonderlings aufweist, wird auch daran deutlich, dass er in der „Regine“-Novelle über sich selbst erzählt, wie er „dem Vernunftgebote“ entsprechend in der Unterredung mit der Haushälterin der Altenauers argumentiert, als es um Regines vermeintlichen Ehebruch geht. SG, S. 97. Wie später aufzuzeigen ist, handelt es sich bei dieser seiner ‚vernünftigen Anlage' um eine, die bereits seinem Vater, dem Mannelin der „Geisterseher“, zuzusprechen ist, wobei m. E. Mannelin die einzige männliche Hauptfigur des „Sinngedichts“ überhaupt ist, die mit dem Typusmotiv des Sonderlings in keiner Weise zu identifizieren ist.

Ironie zum Opfer fällt. Das Publikum der „Regine“ besteht aus Lucie (und ihren Mägden, außerdem aus der Leserschaft), die der Pretense Theory entsprechend bezüglich Erwins Fehlverhalten als ‚eingeweiht’ zu gelten hat – die Widersprüche in Erwins Person und Verhalten werden in der „Regine“ offen gelegt, um dann mit wenigen, aber zielgerichteten ironischen Bemerkungen in Gestalt verbaler Ironie torpediert zu werden.[583] Schwierig zu beantworten scheint allerdings die Frage, ob die ironische Kritik, von der Erwin hinsichtlich seines Kaufgebarens getroffen wird, Reinhart als ihrem Urheber zuzuschreiben ist. Diese Frage soll zunächst einmal offen gehalten werden, da sie sich vermutlich im Fortgang der Untersuchung klären lässt. Anzunehmen ist an dieser Stelle bereits, dass Reinhart sich der Parallelen zwischen Erwins ‚Missbrauch des Reichtums’ und dem eigenen Verhalten (erste drei Kapitel der Rahmennovelle) noch nicht bewusst ist.

Das Publikum der Rahmenhandlung und aller eingebetteten Binnennovellen, also auch der „Regine“-Episode, besteht in der Leserschaft des „Sinngedichts“. Letzterer wird damit die Möglichkeit eröffnet, Reinharts Entwicklung von tendenziell kritisierbaren Verhaltens- und Einstellungsmustern, vermittelt über die Ironie in der Darstellung seiner Person, bis hin zur optimalen ‚Justierung’, die gegen Ende der Rahmenhandlung an ihm hinsichtlich der Geschlechterdifferenz aufgezeigt werden kann, zu verfolgen.[584] Die Vereinigung von Lucie und Reinhart im Kuss begründet aus der Perspektive dieses thematischen Zugriffs die Idylle des Schlusses. Tebben verweist – sie behandelt die Liebesbeziehung von Gritli und Wilhelm aus den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ – auf Feuerbach[585], dessen Philosophie Keller maßgeblich beeinflusst hat, und dessen Auffassung der Liebe als „Grundelement menschlicher Existenz“:

> Erst in der Beziehung zum Du entwickelt sich der Mensch zum sozialen Wesen, das wiederum die Voraussetzung ist für eine Gesellschaft, auf deren Pfeilern sich ein humanitärer Staat begründen lässt […][586]

Da Keller gewollt habe, dass sich am Schluss die gesamte Problematik des „Sinngedichts“ auflöst, werde

> für Reinhart am Ende der Darstellung seine ursprüngliche Vorstellung von der idealen weiblichen Identität fragwürdig und nicht mehr verbindlich. Er verändert allgemein seine Vorstellung von dem weiblichen Wesen. Voraussetzung dafür ist, dass auch er seine Rolle als

[583] Für Martini ist die Widersprüchlichkeit ein erkennungsdienlicher Punkt, die Ironie des realistischen Erzählens aufzuspüren. Die Frage sei, „in welchem Ausmaße an diesem Kunstgefüge jene Tonlage teilhat, die wir als Ironie charakterisieren. Zu ihrem Wesen gehört zumindest: eine Fähigkeit zum Distanzieren, das Bewußtsein einer Spannungs-, wenn nicht Widerspruchslage, eine erhöhte Stufe der Reflexion. Sie hält den Erzähler davon zurück, sich lediglich übereinstimmend der von ihm verarbeiteten Wirklichkeit einzufügen. Die Ironie ist ein Akt des geschärften kritischen Bewußtseins.“ Martini, S. 115.

[584] Reinharts Entwicklung wird hier als Bildungsprozess verstanden: „Bildungsweg und Wirklichkeitserfahrung verlieren bei Keller nie die konkrete Basis. Das gilt für den ‚Grünen Heinrich’ wie für das ‚Sinngedicht’ […] Der sprachliche Dialog übernimmt die Funktion wechselseitiger Verständigung und wirkt dadurch bildend. Bildung ist im ‚Sinngedicht’ sprachliche Bildung. Reinhart und Lucia erkennen, daß in der Sprache nicht nur sinnliche Gewißheit, sondern ebenfalls menschlicher Geist ist“. So hätte der „Bildungsgedanke keine eindringlichere dichterische Darstellung finden können als im ‚Sinngedicht’ von Gottfried Keller.“ Karol Szemkus: Gesellschaftlicher Wandel und sprachliche Form. Literatursoziologische Studie zur Dichtung Gottfried Kellers. Stuttgart 1969 (Gemanistische Abhandlungen 26), S. 71f. Die hier angesprochene bildende Wirkung der Sprache ist im Sinne der vorliegenden Arbeit um die Wirkungskraft der Ironie zu ergänzen.

[585] Dieser Einfluss auch auf das „Sinngedicht“ wird besonders unten im Kapitel zur Religion verdeutlicht.

[586] Karin Tebben: Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst. Heidelberg 2011 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 45), S. 154.

> Mann anders definiert. Indem Reinhart aus den Erzählungen für seine individuelle Problematik lernen kann, werden die Erwartungsdiskrepanzen beider Partner ausgeglichen.[587]

Der hier formulierten Entwicklungsthese hinsichtlich Reinharts wird die weitere Untersuchung explizit folgen. Für den zu verhandelnden Themenbereich des Geschlechterdiskurses gilt[588]: Sollte sich zeigen, dass das Ironisieren der Person Reinharts, der seinerseits als Erzähler der „Regine" und der „Baronin" – später auch des „Correa" – die dort vorfindlichen männlichen Protagonisten ironisiert, durch den Narrator der Rahmenhandlung abnimmt, er selbst also immer weniger Anlass zur ironischen Kritik bietet, kann man das Verfahren als einen Optimierungsprozess betrachten, in dem Reinhart, anhand seiner selbst eingesetzten und mitunter ironischen Erzählweise erkennbar, zu Erkenntnissen und Einstellungen gelangt, welche die am Ende des Zyklus bestehende Idylle begründet.[589] Dass er sich eigener Widersprüche zunehmend bewusst wird, zeigt die Unterbrechung etwa in der Mitte der „Regine"-Darbietung, in der er erkennt, dass

> ‚[…] ich am Ende unbesonnen handle und meine eigenen Lehrsätze in bewußter Materie untergrabe, indem ich die Geschichte fertig erzähle und deren Verlauf auseinanderlese […]'[590]

In dieser Unterbrechung der „Regine"-Novelle zeigt Reinhart, dass er an dieser Stelle seiner Erzählung das Thema ‚Missbrauch des Reichtums' noch nicht mit seiner eigenen Person in Zusammenhang setzen kann. Ihm geht zunächst lediglich auf, dass er seinen ursprünglichen Standpunkt von der Wahlfreiheit des Mannes in einer ihm zu diesem Zeitpunkt noch unerklärlichen Weise konterkariert. Als Lucie Reinhart dann auffordert, mit seiner Erzählung fortzufahren, sagt er:

> ‚Sie vergessen, daß ich keine eigene Erfindung offenbare, sondern über fremdes Schicksal berichte, das mich persönlich wenig berührt hat.'[591]

Indem der Narrator Reinhart dieses sprechen lässt, wird dessen Unkenntnis darüber angezeigt, dass das Thema ‚Kaufkraft des Mannes' auch in Zusammenhang mit ihm selbst steht – für ihn ist seine Darbietung lediglich „fremdes Schicksal", mit dem er seiner Meinung nach nichts weiter zu tun hat.

Ein segensreiches Nebenprodukt sind die Erkenntnisse über Reinharts Person, die seine Gesprächspartnerin Lucie im Umgang mit seiner Ironie gewinnt[592]. Dies hinzugenommen kann einen zusätzlichen Erklärungswert für die Annäherung der beiden unter dem Gesichtspunkt der Wirkungsweise der im Zyklus eingesetzten Ironie darstellen. Die „Regine" für sich genommen stellt verschiedene Aspekte heraus, die in Bezug auf Reinharts Person und seine hier einsetzende Entwicklung zentral sind. Sie sollen im Untersuchungsverlauf differenziert benannt und weiterverfolgt werden.

---

[587] Kristina Sandberg Russell: Das Problem der Identität in Gottfried Kellers Prosawerk. Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 403), S. 130.

[588] Auf dem von G. Kaiser erhobenen Feld des Zwei-Kulturen-Kampfes zeichnet sich möglicherweise ab, dass Reinharts Weltwahrnehmungsdispositionen sich weniger, vielleicht sogar überhaupt nicht entwickeln. Das ist im Verständnis einer möglicherweise auch hier vorliegenden ironischen Prägung dieses thematischen Komplexes hingegen umso interessanter.

[589] Ein so verstandener Entwicklungsprozess wäre überdies gut verträglich mit der sog. ‚Vervollkommnung des Mannes durch das Weibliche', wie diese Amrein annimmt (Vgl. FN. 5).

[590] SG, S. 80f. Reinhart spielt hier auf die Tatsache an, dass er mit der „Regine"-Erzählung seine Position in puncto Wahlfreiheit des Mannes zu konterkarieren befürchtet.

[591] Ebd.

[592] „Nein, fahren sie fort, es ist immer lehrreich zu vernehmen, was die Herren hinsichtlich unseres Geschlechts für wünschenswert und erbaulich halten; ich fürchte, es ist zuweilen nicht viel tiefsinniger als das Ideal, welches unsern Romanschreiberinnen bei Entwerfung ihrer Heldengestalten oder ersten Liebhaber vorschwebt […]" Ebd.

So wie sich bisher ergeben hat, führt die Ironie des Narrators der Gesamtdichtung (0-Ebene) das in die Anspielungshintergründe eingeweihte (Lese-)Publikum zudem zur Einsicht in Kellers propagiertes Gesellschaftsmodell und dessen Unterschiede zur real vorfindlichen Gesellschaftssituation Deutschlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es sind im Folgenden weitere Hinweise zur Bestätigung, Modifikation oder evt. auch Widerlegung dieser grundlegenden These aufzuspüren, die sich im erfolgten ersten Schritt der Analyse ergeben hat. Ob sie hinsichtlich des Problemfeldes ‚missbrauchter Reichtum' auch in Bezug auf Brandolf haltbar ist, wird unter 4.4.2.1 zu untersuchen sein. Im Anschluss ist zu klären, welche Auswirkungen die Darbietung der „Baronin"-Novelle und die diesbezüglichen Vor- und Nachbereitungen von Lucie und Reinhart auf ihren Erzähler Reinhart selbst haben.

4.4.1.2 Reinhart als Fremdling in der moralischen Welt – Erwin als Fremdling auf dem Boden deutscher Kultur

Das Thema der Humanität klingt naturgemäß bereits an, wenn die „Kapitalisierung und Ökonomisierung der Gesellschaft" als Verhandlungsgegenstand poetischen Schaffens auftritt. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema ist im Gesamtwerk Kellers an vielerlei Stellen zu beobachten:

> Kellers Novellen […] sind, wie die Storms, eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebensbedingungen; wie bei Storm finden dabei moralisch-ethische Fragen einer dezidiert bürgerlichen Lebensform Berücksichtigung. Als bürgerlicher Realist rückt Keller das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in den Mittelpunkt, mithin die Spannung zwischen persönlicher Leidenschaft und bürgerlichem Ordnungsbedürfnis.[593]

Rahmenhandlung und Binnennovellen stehen in einem aufeinander Bezug nehmenden Verhältnis, wie dies die Verbindungslinie Reinhart-Erwin bereits exemplarisch zeigte. Das Gespräch zwischen Lucie und Reinhart als Dialog

> übernimmt die in den einzelnen Novellen objektivierte Erfahrung ins Gespräch und verlebendigt einer jüngeren Generation, was ihr durch Fakten zu Staub und durch Reden zur Illusion geworden ist: Humanität.[594]

An Hettner schreibt Keller am 4.3.1851: „Was ewig gleich bleiben muß, ist das Streben nach Humanität […] Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen" hänge ab von „der Zeit und der Geschichte".[595] Das Thema der Humanität spielt auch im „Sinngedicht" eine tragende Rolle, wie im vorliegenden Kapitel darzustellen ist.

Unter Kenntnisnahme des gleich zu Beginn des Zyklus etablierten ironischen Feldes macht es nach Maßgabe der hier zu verhandelnden ‚Humanität' Sinn, sich auf die Hauptfigur Reinhart zu konzentrieren, die sich, einer höchst fragwürdig erscheinenden Versuchsanordnung folgend, vornimmt, ein „köstliches Experiment" (13) in „der moralischen Welt" (11) durchzuführen. Außer in diesem auf die Figur Reinhart bezogenen Sinn ist eine Behandlung des Themas ‚Humanität' unter dem Aspekt der Ironie zunächst kaum denkbar, denn die Rahmenhandlung des „Sinngedichts" um Reinhart lässt in der Darstellung einer durch Elemente der Sagen- und Märchenmotivik verklärten Realität wenig Raum für ‚gute' Handlungen, die immer doch die Bedürftigkeit Einiger verlangen,

[593] Becker, S. 295.
[594] Szemkus, S. 51.
[595] GB 1, S. 354. (Hervorh. G. K.)

derer sich ein Wille zum Humanen annehmen kann – Die Armut in ihrer gesellschaftlichen Erscheinungsform bleibt in der Idylle dieser literarisch ausgeformten bürgerlichen Welt jedoch weitestgehend ausgespart.[596]

In Z2 war aus dem Munde Reinharts zu erfahren, wie die deutschen männlichen Bürger nach außen hin positive Eigenschaften simulieren statt sie tatsächlich aufzuweisen. Als Vertreter dieser, wie anzumerken ist, sehr umfassenden Einheit, enttarnt er sie in Form des ironischen wie auch selbstironischen Eingeständnisses absenter Authentizität. Sich hierin andeutende Fehlentwicklungen eines Bürgertums, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Anspruch angetreten war, im Einklang mit humanistischen Werten und Idealen die gesellschaftliche Führungsposition einzunehmen, sieht auch Becker als Gegenstand der Keller'schen Dichtung, hier unter Bezugnahme auf die Seldwyler Novelle „Kleider machen Leute":

> So geht es in Kellers Entwurf um die Realwerdung jener von der Weimarer Klassik als Ideal gedachten klassisch-humanistischen Gemeinschaft.[597]

Innerhalb des weiten Kreises germanischer Männer ist der Naturwissenschaftler Reinhart einer sich dem naturwissenschaftlichen Weltdeutungsinteresse verpflichtenden Gruppierung zuzuordnen, die sich, nach der überwunden geglaubten Vorherrschaft des Adels, als weiterer Antagonist eines humanistisch geprägten Bildungsbürgertums erweist. Werfen wir einen Blick auf den Protagonisten der Rahmenhandlung, der zu Beginn des Zyklus ins ‚Zwiegespräch' mit Lessing tritt. Er spricht „den Autor Lessing als fiktiv anwesend" an, „referiert ihm gleichsam die Rezeptionsgeschichte seines Werkes"[598]: Es führe „Dich [Lessing] zwar jede Wäscherin im Munde, aber ohne eine Ahnung von Deinem eigentlichen Wesen zu haben" (12f.).

> Der Spott über die Wäscherinnen fällt auf einen Naturwissenschaftler zurück [Reinhart, A. S.], der nur Stereotypurteile aus der Wirkungsgeschichte Lessings […] wiederholt und ihn im übrigen wenig kennt. Denn er weiß nichts von Lessings Leitmaxime, ‚Kopf' und ‚Herz' (Verstand und Gefühl) stets zu vereinen […][599]

Der Spott, dem Reinhart durch die Darstellung des 0-Narrators ausgesetzt wird, ist als sekundäre Wirkung der hier eingesetzten ironischen Kritik zu begreifen. In der unangemessenen Verbrüderung mit dem Geiste Lessings liest Reinhart nun das Logau'sche Sinngedicht in seiner Lachmann'schen Lessingausgabe, indem er „Literatur als (scheinbar) mühelos zu erlangende Lebenshilfe und Wahrheitsvermittlung" nimmt.[600]

> Das weist auf eine Leseabsicht, die Lessings Grundprinzipien aufgeklärten Selbstdenkens und eigenständiger Wahrheitssuche (statt selbstsicheren Wahrheitsbesitzes) diametral entgegensteht.[601]

Unreflektiert zieht der humanistischer Bildung abholde Leser Reinhart dann hinaus „auf das durchsichtige Meer des Lebens" (12). Sein Verständnis des Logau-Sinnspruchs bringt ihn auf die absonderlich erscheinende Idee des Kuss-Experiments, wobei kompositionell

---

[596] Vgl. FN. 361.
[597] Becker, S. 308.
[598] Hildebrandt, S. 103.
[599] Albrecht, S. 41.
[600] Albrecht, S. 40f. Galateia (griech.: die Milchweiße), von Polyphemos ihrer Schönheit wegen mit Liebe umworben, steht sinnbildlich für die Schönheit, die selbst keine Liebesgefühle entwickelt. Herder Lexikon. Griechische und Römische Mythologie. Freiburg ^{5}1990. s. v. ‚Galateia', S. 79. „Der Sinnspruch wird in seiner tieferen Bedeutungskomponente ‚beglückendes Liebesverhältnis' mißkannt, solange Reinhart sich nur nach Versuchsobjekten umsieht und keine engere menschliche Beziehung anstrebt […]". Albrecht, S. 42f.
[601] Ebd., S. 40f.

betrachtet die hier auftretende Ironie des rahmenzyklischen Erzählers eng an die „Wissenschaftskritik“[602] der Eingangspassage geknüpft ist, wie sich herausgestellt hat. Ganz naturwissenschaftlich geht er vor in seinem Versuchsaufbau, der „hübsch abgewogen“ (13) geplant in seiner Tasche als „Recept“ verschwindet, als er aufbricht. Hildebrandt sieht damit die sich anschließende Handlung im Zeichen der Ironie.[603] Wie oben allerdings gezeigt, wird das Feld der Ironie nicht erst an dieser Stelle, sondern bereits mit dem ersten Satz eröffnet, der Darwin als „Kennwort des naturwissenschaftlichen Zeitalters“[604] einbringt – und wie weit die Grenzen dieses so etablierten ironischen Spielraums reichen, wird weiterhin auszuloten sein. Der hier angelegten ironischen Grundlinie, gleichsam als erstem ironischen Faden im Gewebe der Rahmenhandlung, folgt nun der in der moralischen Welt unerfahrene Naturwissenschaftler Reinhart, wobei das so inszenierte Arrangement absehbar viele Gelegenheiten bietet, ihn weiterer Ironie auszusetzen. So beginnen von hier aus „die Anspielungen und geistreichen Bezüge ungehindert wie Lichtreflexe hin- und her[zu]laufen“[605], setzen sich in Verbindung mit oben bereits erörterten Gesichtspunkten in Gestalt ‚funkelnder Schätzen des Nibelungenliedes’ (61), „Siegelring“ und „fein geschnittene[r] Wappen“ (71), der Frau als ‚veredlungsfähiger Ware auf dem Sklavenmarkt der gefallenden Gesichter’ (54) und der Wirtschafterin als „wohlerworbene[r] Sache“ (162). Dem Lauf der ‚roten Fäden der Ironie’ ist im weiteren Untersuchungsverlauf zu folgen.

Man könnte die Rahmenhandlung in den Kontext mittelalterlicher Literatur stellen[606]: Der Ritter Reinhart zieht aus auf minne-aventiure, bewaffnet mit dem Logau’schen Sinnspruch, begegnet manch einfacher Magd und anderen bescheidenen Leuten und gelangt schließlich an das märchenhaft ausgemalte Zauberschloss seiner Holden, umgeben vom Kranz der Wunderbarkeiten in Gestalt eines fantastisch eingerichteten Kuriosums von Gärtchen, den die Prinzessin des Lichts, Lux, daselbst angelegt. Bereits die Ausrittsmotivation ist mit der des deutschen Artusromans vergleichbar: „Die Romanhandlung beginnt mit einer Störung der Ordnung der höfischen Welt.“[607]. Auch lässt sich der Ausritt als Waffengang mit der im Werk angelegten Ironie in Verbindung setzen, indem ‚Ritter Reinhart’ nun Gesprächen entgegengeht, die wiederholt und ausdrücklich im Kontext einer Kampf- und Kriegsmetaphorik stehen und so mit dem Waffencharakter der auf verschiedenen Ebenen eingesetzten Ironie korrespondieren.[608]

---

[602] Hildebrandt, S. 102.
[603] Ebd., S. 103.
[604] G. Kaiser, Experimentieren, S. 283.
[605] Allemann, vgl. FN. 226.
[606] Merkl geht sogar noch weiter, indem er dies nicht allein auf die Rahmenhandlung beschränkt, und damit entspricht er dem Ansatz der vorliegenden Arbeit, das Typusmotiv des Sonderlings zur unabdingbaren Grundlage für die Untersuchung ironischer Elemente im „Sinngedicht“ zu erklären: „In allen Novellen des ‚Sinngedicht’ begegnet die Gestalt des Toren, der auszieht, um sein Glück zu machen. Seinen ersten Auftritt hat dieser Typus in Reinhart, dem Helden der Haupthandlung.“ Merkl, S. 101. Darin gleiche er Parzival, der auf naive Weise dem Rat der Mutter folgt, jede Jungfrau zu grüßen, auf die er trifft. Wie Reinhart verlangt er dann, dem sich hieraus ergebenden Schaden zum Trotz, auch von der erstbesten Edelfrau einen Kuss (ebd., S. 51f.).
[607] Über den Handlungsablauf des höfischen Romans ist man sich so einig in der Forschung, dass er in jedem Lehrbuch der Mediävistik gleichbleibend dargestellt wird. Zum Beispiel bei Hilkert Weddige: Einführung in die germanistische Mediävistik. München ^{4}2001, S. 195f.
[608] Wie im theoretischen Teil bereits behandelt, spielt die Vorstellung der Ironie als Waffe ebenso wie für andere Formen des Komischen wie etwa dem Witz oder der Satire eine Rolle (Vgl. Kapitel 3.0.4, 3.0.6). Das anschließende Kapitel wird diesen Aspekt vertiefen. Vgl. FN. 812.

Die höfische Welt als Status Quo der gesellschaftlichen Verhältnisse, hier analogisiert in einer zeitgenössisch begrüßten Wissenschaft, die in der Labor-Beschäftigung Reinharts zum Ausdruck gebracht wird, eingebettet in wohlgeratene bürgerliche Verhältnisse, das Augenleiden als Defiziterkenntnis, das Gewahren der Isolation, die Entscheidung im ‚Kampf der Geschichten' mit Lucie (Entscheidung zur Verbindung) und schließlich die glückliche ‚Rückkehr' in die bürgerliche Welt: Nicht die Studierstube Reinharts, die den Ausgangspunkt der Rahmenhandlung bildet, ist der Endpunkt, sondern die nach allen Regeln der Harmonie ausgestaltete Werkstatt des Schusters, der ebenso integriert und wohlaufgehoben im demokratischen Gleichheitsprinzip ist[609], wie alle Partizipanten der bürgerlichen, vom Autor Keller favorisierten Demokratie. Wie sehr auch die Überzeugungskraft dieses Vergleichs in Zweifel gezogen werden mag, er trifft zusammen mit einer Bemerkung Reinharts gegen Ende des Gesamtzyklus, liest man sie genau andersherum:

> ‚So geht es', sagte [Reinhart] mit unmerklicher Bewegung, ‚wenn man immer in Bildern und Gleichnissen spricht, so versteht man die Wirklichkeit zuletzt nicht mehr und wird unhöflich [unhöfisch!, A. S.]'.[610]

Das Gegenteil der Aussage ist jedoch der Fall, wenn man der Ansicht Schillings zu dieser Stelle folgt:

> Die ‚Wirklichkeit' von Reinhart und Lucie, die Rahmennovelle also, bedarf der ‚Bilder und Gleichnisse' in den erzählten Geschichten, um verstanden zu werden. Die erzählenden Figuren verstehen nur, daß ihre Beispiele nie ganz das richtige Modell enthalten. Und ihr eigenes Leben scheint am Ende richtig zu werden, weil es ohne Brüche ist.[611]

Sie sieht als eigentlichen Ort gesellschaftlicher Veränderungen die Binnennovellen, während die Rahmenerzählung dagegen handlungsarm bis -leer bleibe. Das „‚Rededuell' als Scheingefecht, das keine Sieger kennt, und ein Ende, das nichts enthält, was nicht vorher schon da war".[612] Das ist im Artusroman die Rückkehr an den Hof, wo die alte Ordnung wieder die alte Ordnung ist und im „Sinngedicht" ebenfalls von Beginn an statisch erscheint. Ganz anders als in Goethes „Wahlverwandtschaften"[613] (Klein ordnet dieses Werk wegen der „klare[n] Motivführung" und der „Verteilung der Handlungen und Personen" der Form der Novelle zu[614]), in denen die großbürgerliche Idylle durch innere Irritation zerrüttet wird, bleibt in der Hauptgeschichte des „Sinngedichts" alles wie es war und ist.[615]

---

[609] „Die Armut wird kaschiert, wenn Fleiß, Sparsamkeit, Sauberkeit, Demut und Zufriedenheit sowohl Arme als auch Reiche vor Unglück bewahren […]." Christenson, S. 9. Einschränkungen dieses Befundes trifft Kapitel 4.8.

[610] SG, S. 294.

[611] Schilling, S. 213.

[612] Ebd., S. 204.

[613] Dieser Text zieht im vierten Kapitel eine Parallele zwischen den Naturgesetzen (Chemie) und der moralischen Welt und erinnert damit, nebenbei bemerkt, an Reinhart und sein ‚Experiment'. Im „Sinngedicht" hat die Existenz des ‚Gesetzes', des Logau'schen Sinnspruchs, selbst bei ‚Anwendung', keine fatalen, destruktiven Konsequenzen für die bürgerliche Welt (dieser Spruch ist ja auch kein Naturgesetz!), wie es in den „Wahlverwandtschaften" hingegen der Fall ist. „Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist, durch viele Mittel und durch manche Gewalt nicht zu trennen; denken Sie sich ein C, das sich ebenso zu einem D verhält; bringen Sie nun die beiden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen, ohne daß man sagen kann, wer das andere zuerst verlassen, wer sich mit dem anderen zuerst wieder verbunden habe." Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Hrsg. v. Bettina Hesse. Köln 1997 (dies., Werkausgabe in zehn Bänden, hier Bd. 6), S. 45.

[614] Johannes Klein: Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden ^{4}1960, S. 68.

[615] Klein jedoch, wie auch einige andere Autoren, sieht das in Bezug auf das zu untersuchende Werk anders: „Als novellistische Gesamtschöpfung ist das ‚Sinngedicht' wichtiger als seine Teile. Es ist der erste Versuch in der

> In Kellers Novellenzyklus findet das ‚Ereignis' im Rahmen nicht statt; die politische Spannung, die sonst der Rahmen enthält – die Pest im ‚Dekameron', die Kriegsfolgen der Französischen Revolution in den ‚Unterhaltungen' [gemeint ist hier Goethes Zyklus der ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter', A. S.] –, ist in die Binnennovellen verlagert. Ohne Spannung, ohne Wendung schließt sich zuletzt der Kreis.[616]

Für diese Auffassung spricht auch, dass das Gespenst der Armut in der Haupthandlung niemanden schreckt – weil es sich gar nicht erst zeigt. Die Bediensteten Lucies sind gut aufgehoben, wenn auch arm[617], und dankbare Zuhörerinnen, lassen sich gerne von Herrn Reinharts Geschichte einspinnen, während sie ihrerseits den „Abendsegen" spinnen (45), richten ihre „Aeuglein neugierig auf den Erzähler" (60)[618], wenn es gar zu spannend wird mit seiner ‚Schnurre' und lassen sich bereitwillig zu Bett schicken, wenn der Fortgang der Erzählung ihren unterwürfigen Sinn verderben könnte.[619] Einer symbolischen Lesart dieses Spinnens entsprechend spinnt das Schnurren des Rades, dessen Erzeugnisse oben als ‚roten Fäden der Ironie' bezeichnet wurden, nicht allein die Mägdlein, sondern auch den Leser in diese Netze ein, die sich aus Verbindungslinien und Bezügen bestehend sukzessive im Spielraum der Ironie aufspannen. Das besondere an ihnen ist ihre Unscheinbarkeit, gleich ‚Spinnenweben', die man erst bei Licht (Lucie-Lux) besehen erkennt, kaum merklich wird der ironische Raum nach und nach vernetzt und sämtliche Teile, Ecken und Winkel, die sich im Vorgang des Erzählens ergeben, miteinander verknüpft. Nicht zu unterschlagen ist hier, dass die „Mädchen", also die Hausangestellten auf Lucies Landsitz, „zwei leichte Spinnräder" bereits zu Beginn der Darbietung der „Jungfrau" durch Lucie in Betrieb nehmen (45)[620], insofern also eine symbolische Doppelfunktion a) ironischen b) Erzählens vorliegt.

> Die Mädchen holten zwei leichte Spinnräder und setzten sich herzu; Reinhart suchte das Sinngedicht hervor und gab es Lucien; diese zeigte den Zettel den Mägden und sagte: ‚Da seht, welche Torheiten ein ernsthafter Gelehrter in der Tasche trägt!' worauf sie das arme Papierchen unter dem Gekicher der Mädchen an eine Kerze hielt, verbrannte und die Asche in die Luft blies. Dann begann sie, während das sanfte Schnurren der Spinnräder für Reinharten eine ebenso neue wie trauliche Begleitung bildete, ihre Mitteilungen.[621]

Auf das Format dessen, was in der Folge erzählt werden soll, wird so hingewiesen: 1. Die Mädchen holen die Räder auf Geheiß Lucies heraus (symbolische Initiierung des

---

Geschichte unserer Novelle, Rahmenhandlung und Binnenhandlung nach Art der großen Italiener in engste Beziehung zu setzen […] Keller geht sogar weiter. Die Rahmenhandlung ist wirklich Handlung und entscheidend. Die Binnengeschichten sind bloß Beispiele im Wortgefecht zwischen den beiden, um deren Ehe es schließlich geht." Ebd., S. 325. Heyse allerdings schreibt an Keller über den Rahmen des „Sinngedichts": „Nicht daß ich diesen geringschätzte; er ist nur nicht weit genug, Alles zu fassen, was über seinen Rand schwillt." Heyse an Keller am 5.6.1881. GB 3.1, S. 54.

[616] Schilling, S. 177.

[617] „Die Armut stellt keine Bedrohung der Harmonie in der Handlung dar, weil jedes Mitglied der Gemeinschaft in einer Art von patriarchalischer Hierarchie eine fest zugewiesene Position innehat." Christenson, S. 269. Lucie sagt selbst an einer Stelle: „Sie sehen, […] wir leben hier ganz patriarchalisch, und hoffentlich werden Sie sich durch die Gegenwart meiner braven Mädchen nicht beleidigt fühlen!" SG, S. 42.

[618] Im Umkreis von Vertretern der unteren Dienstklasse werden häufig Diminutivformen verwendet: „das Bärbchen", „das Ännchen", selbst „Stiefelchen" (Im Vorabdruck noch ‚Stiefeletten'. DR, Bd. XXVI, S. 161.), die eine der Bediensteten Lucies sich in ihrer Vorstellung anfertigen lässt, indem sie sich in das Geschick der Regine hineinträumt. Zu den häufig auftretenden Diminutivformen s. auch u., FN. 622.

[619] Lucie „wünschte […] denn doch nicht, daß die Mädchen gegen den gebildeten Frauenstand aufsätzig würden!" SG, S. 80.

[620] Die Fixierung dieses Erzähleinsatzes entspricht zudem der in Kapitel 4.2 getroffenen strukturellen Einteilung des „Sinngedichts" (s. auch Abbildung unter 7).

[621] SG, S. 45f.

Erzählreigens – die Klammer wird geöffnet). 2. Direkt angeschlossen nun ein mehrfacher Einsatz von Ironie: a) „Torheiten“ vs. „ernsthafter Gelehrter“ (epische Kontrastironie), b) das „arme Papierchen“ (Übertreibungs- und Anspielungsironie[622]), c) das von Reinhart ernsthaft als Rezept verstandene Sinngedicht wird verbrannt, und zwar unter Gekicher (Anspielungsironie[623]). 3. Das sanfte Schnurren der Spinnräder bildet von nun an „eine ebenso neue wie trauliche Begleitung“ für Reinhart (konkrete Eröffnung des Erzählreigens – die Klammer wird geschlossen). Das Bild der laufenden Spinnräder fungiert als Symbol für alles nachfolgend Erzählte (sämtliche Binnennovellen), in das die Ironie eingebettet erscheint.

Aus dem Blickwinkel der Ironie also passiert in der Rahmennovelle deutlich mehr, als die oberflächliche Suche auf dem Gebiet der Ereignisse und Handlungen vermuten lässt, wie Unterscheidung und Analyse von äußerer (sichtbares Geschehen) und v. a. innerer Handlung (etwaige Figurenentwicklung) innerhalb der verschiedenen Erzählkomplexe hervorbringt.

Die Forderung Schillings nach dezidierter Untersuchung des ironischen Aspekts im „Sinngedicht“ scheint die vermeintliche Ereignislosigkeit der Hauptgeschichte in ein neues Licht zu rücken, wenn man jener nachgeht. Die Darbietung der ersten Novelle durch den Erzähler Reinhart nimmt den roten Faden der Ironie auf, dessen Anfang dem ersten Satz der Hauptnovelle entspringt und den der (noch) ungeschickte Ritter Reinhart quer durch die Rahmennovelle, hin zum zauberhaften Garten der Lichtprinzessin, bis zur Stätte des ‚inneren’ Erzählens zieht, von dem aus nun eine Vielzahl neuer Fäden gesponnen wird, die sich im weiteren Verlauf des Zyklus bis hinein in jede der Binnennovellen, in jeden, auch rückwärtigen, Winkel der Rahmennovelle als kunstvolles Gewirke einweben, wobei all diese Spinn-, Webe- und Texttätigkeit Reinhart nicht allein als Erzähler seiner drei Novellen veredelt, sondern er auch durch sein Erzählen und das spätere ‚Erzählt-Bekommen’ als nunmehr ordentlicher Vertreter der bürgerlichen Klasse, geläutert, hervortreten wird.[624]

Gewinner, um bei dem Ausdruck Schillings zu bleiben, ist der chevalier errant Reinhart am Ende zweifellos. Auf den ersten Blick hat er im Verlauf des „Sinngedichts“ keine wirkliche Gelegenheit, seine interesselose Güte unter Beweis zu stellen, wenn man einmal absieht von der Episode in „Regine“, in der Reinhart die Rolle des Vertrauten Erwins während dessen Abwesenheit gegenüber der zurückgelassenen Regine spielen darf (86ff). Allein scheint er auch hier nur den Regeln der bestehenden Verhältnisse zu folgen, und von einer Handlung, die ihrerseits nicht wieder Mittel zu einem wie auch immer gefassten

[622] Das ist die Anspielung auf Reinharts Überbewertung und Fehlinterpretation des Sinnspruchs auf dem Zettel. „Das ironische Wort verfehlt seinen Gegenstand nicht in toto, sondern durch absichtsvolle Ungenauigkeit nur dessen eigentlichen Kern. Es ist […] ein ‚lächerliches Fehlgehen’ von ironischer Wirkung, weil es sich auf den gemeinten Gegenstand zwar noch bezieht, doch auf ungemäße Art.“ Baumgart, S. 29. Man könnte hier auch von einer Herabsetzung des benannten Objekts sprechen. Die zugleich vorliegende Übertreibung besteht in der Anwendung des Adjektivs ‚arm’ in Bezug auf einen Gegenstand, sie wird zusätzlich unterstützt durch die Diminutivform des Substantivs. Interessant hierbei ist, in welchem Umkreis Diminutivformen sonst auftauchen (vgl. FN. 618). Mit dem Konnex von ‚Sinnspruchverständnis à la Reinhart’ – untere Dienstklasse (sonst üblicher Ort der Verkleinerungen) wird zum einen Reinharts Lesart karikiert und zum anderen analogisierend ein Vorgriff auf Erwins philiströses Bildungsprogramm an der Dienstmagd Regine unternommen.

[623] Wiederum die Anspielung auf die Fehlinterpretation, dieses Mal mit Schwerpunkt auf der Lächerlichkeit.

[624] Hier erneut der Hinweis auf Hildebrandts These von Reinharts Entwicklung hin zum Erzähler und die oben erfolgte Ergänzung um seine Entwicklung als Mann der wünschenswerten Gesellschaft überhaupt, die sich im Prozess des wechselseitigen Erzählens vollzieht.

Zweck ist, kann vordergründig nicht die Rede sein. Ein bestimmtes Ereignis innerhalb der „Regine“, an dem Reinhart als dort auftretende Nebenfigur ebenfalls selbst beteiligt ist, thematisiert dennoch die sog. ‚gute Handlung’; Allerdings kommt Reinhart, wie sich unten zeigen wird, bei der Analyse nicht allzu gut davon.

Um mit Schilling zu sprechen, führe in der Rahmenerzählung letztlich die Regelkonformität zum glücklichen Ausgang, zur Verbindung von Reinhart und Lucie. Dafür scheint die äußere Handlung einige Beweise zu bieten: Allen möglichen Fehltritten und Verlockungen am Wegesrand, der schönen Zöllnerin, der vollbusigen Pfarrerstochter und der kecken Waldhornstochter weicht die Hauptfigur der Rahmennovelle aus und bestätigt durch ihren späteren Erfolg bei Lucie letztlich die Legitimität der herrschenden Ordnung. Dennoch zeigt die bisherige Untersuchung der ironischen Schichten des „Sinngedichts“, dass sich direkt unter dieser Handlungsoberfläche wesentlich mehr abspielt. Bei genauerer Betrachtung ist man geneigt, Kleins Wort von der ‚Rahmenhandlung als wirklicher und entscheidender Handlung’ beizupflichten.[625]

Wie bereits dargestellt, besteht in Bezug auf die ‚Humanität’ die Ironisierung Reinharts in seiner Fehlinterpretation des Logau’schen Sinnspruchs, die ihn, in Kontraposition zu Lessing als aufklärerischem Humanisten, im Licht seiner zu Beginn rein naturwissenschaftlichen Weltdeutungsausrichtung zeigt. Reinharts ‚Abwandern’ der drei Frauen als Testobjekte illustriert seine Unbedarftheit in der moralischen Welt, die sich unter dem Aspekt der ‚Frau als Ware’ im vorigen Kapitel zusätzlich bestätigt hat.[626] Seine anfänglichen Misserfolge auf dem Gebiet der Brautwahl sind das Signum seines oberflächlichen Verständnisses des Lachmann-Lessing-Logau’schen Geistesgegenstandes – so wie er im Verständnis dieses Sinnspruchs zu keiner Tiefe gelangen mag, so misslingt ihm das auch bei den ihm begegnenden Frauen. Auch Reinhart zeigt sich in diesem Arrangement als Sonderling. Trotz scheinbarer Konformität mit den Regeln seiner Umwelt ist er der Ironie des übergeordneten auktorialen Erzählers, welcher die innersten Zusammenhänge kennt, ausgeliefert.

Wie oben angekündigt, soll nun auf einen Aspekt Reinharts vermeintlicher Güte eingegangen werden, der sich aus seiner Darbietung der „Regine“-Novelle, in der er abschnittweise als Ich-Erzähler auftritt, ergibt:[627] In einer sommerlichen Nacht, in der da und dort „singende Studenten durch die Gassen“ (66) schwärmen, befindet sich vor dem Hause der Herrschaften Regines, in dem auch Erwin Unterkunft gefunden hatte,

> ein ganzer Trupp diese mutwilligen Volkes und umringte eine einsame Frauensperson, die sich an die Haustüre drückte. Ich kann den Auftritt beschreiben, denn ich stand selbst dabei.[628]

So weit dies. Er stand also selbst dabei, und musste mit ansehen, wie die bedrängte Regine,

---

[625] Vgl. FN. 615.

[626] Bei Muschg ist dies „eine höhere Art von Fleischbeschauung“, aus der eine anti-emanzipatorische Haltung abgeleitet wird (Muschg, S. 84). Hier wird jedoch die Entwicklung Reinharts nicht berücksichtigt. Kübler, mit Blick auf Reinharts erste drei Begegnungen, hält dagegen: „Meines Erachtens ist es jedoch genau diese Pygmalion-Pose, die im Novellenzyklus Kellers als unzeitgemäß zur Diskussion gestellt und verabschiedet wird.“ Kübler, S. 232. Dieser Auffassung wird soweit entsprochen. Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung sollen weitere Belege zu deren Stützung aufgebracht werden.

[627] Hildebrandt verweist auf den Umstand, dass dieser Erzählmodus (u. a.) zwar „nach der Erzählung der Vorgeschichte Erwins“ eintritt, jedoch „die Perspektive des äußerlich Betrachtbaren […] meist rasch wieder [aufgebe], um zu ergänzen und zum Kreator zu werden.“ Hildebrandt, S. 109. Ihrer These von der Entwicklung Reinharts hin zum erfindenden Erzähler ist am Schluss dieses Kapitels noch nachzugehen.

[628] SG, S. 66.

> auf der runden Freitreppe, drei bis vier Stufen hoch, mit dem Rücken an die Thür gelehnt, dastand und lautlos auf die sehr angeheiterte Schar herabschaute.[629]

Sie hat in dieser Situation keinen Schlüssel dabei und die Herrschaft ist noch nicht daheim, so dass sie nicht ins Haus gelangen kann. Die betrunkenen „jungen Taugenichtse[ ]“ versehen sie mit allerlei ‚Kosenamen', „brachten […] ihr ein halblautes Ständchen“ und versuchen sie zu berühren, „ohne daß die Bedrängte darüber ein Vergnügen empfand“, wenn einer der Plagegeister die Treppen wieder „rückwärts hinab stolperte“, von Regine „mit einer ruhigen Bewegung des freien Armes“ zurückgewiesen. Ihre Versuche, dem „Haufen“ zu entkommen, misslingen, bis Erwin auf den Plan tritt und die „zitternde Magd“ ritterlich-souverän rettet (67). Die erzählte Zeit dieser Begebenheit muss, aufgrund der Vielzahl der aufgeführten Einzelereignisse, mindestens zehn Minuten betragen – doch wo ist Reinhart in dieser Zeit? Er also „stand selbst dabei“, wie er als Ich-Erzähler in dieser Episode auftretend nahezu beiläufig erwähnt – und half selbst nicht der bedrängten Magd. Sollte diese unedle Zurückhaltung das Resultat der vom Vater Mannelin ererbten, jedoch gegenüber dem ‚Herzen' übergewichtig gewordenen Vernunft sein[630], war es seine Feigheit oder die Ironie des ihm übergeordneten Narrators, der die mangelnde Hilfsbereitschaft Reinharts als Fingerzeig auf dessen tendenziellen Schwächen im Bereich von Hilfsbereitschaft und Mitmenschlichkeit einsetzt? Also Reinhart, der „verständigste Reiter“ (15), zuvor als ‚Lessing-Leser' dargestellt[631], versteht den Humanisten dann doch wohl nicht allzu tiefgehend, und selbst wenn – vom Gedanken zur Tat ist es ja auch oft ein gewaltiger Schritt. Auch dies in Betracht ziehend ist „die Rahmenhandlung wirklich Handlung und entscheidend“, um Kleins hier wiederum gestützte Ansicht zu wiederholen.[632] In der Rahmenhandlung besteht eine gesellschaftliche Ausgangssituation, die ihrer Vollendung allein dem harrt, der die ihr entsprechende sittliche Verfassung an den Tag legt.

Betrachten wir nun noch einmal den ‚Retter' aus der oben dargestellten Episode. Um Erwin eröffnet das ‚Wir germanischen Männer'-Zitat (Z2) innerhalb der Binnennovelle einen ganz ähnlichen Verstehenshorizont. Die Figur Erwin erfüllt eine doppelte Funktion, d. h. es lassen sich zwei Ebenen[633] feststellen: Zum einen sind es die verschiedenen Realitäten der Alten und der Neuen Welt, zum anderen Erwins Idealvorstellungen des Germanentums.

Zunächst soll der Blick noch einmal auf die Differenz Alte Welt versus Neue Welt gerichtet werden, die im vorausgegangenen Kapitel bereits eine Schlüsselrolle gespielt hat. Die Neue Welt, als deren Vertreter Erwin gesehen werden muss, zeichnet sich aus durch ‚Modernität' (wie sie etwa aus heutiger Sicht verstanden wird), die beispielsweise in einer Gesellschaftsentwicklung abseits von Ständehierarchien angezeigt ist.[634] Es regiere im Zeichen einer demokratisch-kapitalistischen Ausbildung des amerikanischen

---

[629] Ebd.

[630] Ein Anklang an Lessings Maxime, Kopf und Herz stets zu vereinen.

[631] Dies ist ein klarer Fall von Gegenteilsironie, wobei auf die Tatsache angespielt wird, dass Reinhart den Sinnspruch allzu wörtlich nimmt, ihn also nicht wirklich versteht. Er verstößt damit, im Sinne der APT und dem Integrationsmodell Preukschats, gegen die Norm, Handlungen im Vorfeld gründlich zu bedenken und auf Sinn und Konsequenzen hin abzuwägen (Ausritt mit ‚Rezept'; Experiment am menschlichen Objekt).

[632] S. FN. 615.

[633] Nicht zu verwechseln mit Erwins doppeltem Außenseitertum, das in Kapitel 4.4.1.1 hervorgehoben wurde.

[634] Vgl. Dieter Fuchs: Die demokratische Gemeinschaft in den USA und Deutschland. In: Die Vermessung kultureller Unterschiede. USA und Deutschland im Vergleich. Hrsg. v. Jürgen Gerhards. Wiesbaden 2000, S. 42ff.

Staatssystems, im Sinne des ‚Pursuit of Happyness', der persönlichen Glücksstrebens-Garantie, das Leistungsethos des Individuums[635]. Das vorige Kapitel hat gezeigt, wie die Ablehnung Erwins durch die großbürgerliche Weiblichkeit ihn zur Wahl der Dienstmagd Regine führt. Die Modernität des Prinzips Leistung, dem Erwin gerecht wird und das ihm sowohl Wohlstand als auch Ansehen (in beiden Welten) und Selbstvertrauen verschafft, verbunden mit der Absenz ständischer Grenzen innerhalb der amerikanischen Heimat und der gleichzeitigen Fehleinschätzung der deutschen ‚Realität', lässt ihn den Versuch der Heran-Bildung Regines unternehmen. Er scheitert hierin, weil der Grenzverlauf zwischen der Dienstklasse und dem mittlerweile tonangebenden Bürgertum in Deutschland noch besteht, während die aristokratischen Elemente des Staates zwar als entmachtet gelten dürfen, jedoch erst in der „Armen Baronin" tatsächlich eine Rolle spielen werden. An diesem Punkt könnte Erwin noch ein humanistischer Anspruch zugeschrieben werden, wäre der Eigennutz beim selbstgewählten Bildungsauftrag hinsichtlich seiner Frau nicht mitzubedenken. Wie Siegfried im Nibelungenlied, dem die Modelle ‚Herrschaft durch „Brachialstärke"' (bei Erwin ist es sein Geld) und „soziale Mobilität durch Dienst"[636] (Leistungsethos in der Neuen Welt minus Ständewirksamkeit) zuzuordnen sind, scheitert, misslingt Erwin die Ausbildung seiner Ehefrau, d. h. scheitert er in erster Linie an der kulturellen Differenz beider Welten.

> Sîfrits Adoption der Werte der chevalrie, der minne, des dienests lassen ihn die Struktur der Feudalgesellschaft verzerren und bringen ihm schließlich den Tod.[637]

Das französische Hofethos, welches mit seinem Einfluss in die bestehende Gesellschaftsstruktur des Burgundenlandes eindringt, gefährde, auf der historischen Ebene, dort „Interessen von der Territorialisierung" und Interessen „vom Aufstieg der Ministerialität", und wie

> könnte man diese Entwicklung besser bekämpfen als durch eine neue Version einer bekannten Geschichte, in der der Untergang des Helden im Zusammenhang mit den neuen höfisch-chevalresken Werten dargestellt wird.[638]

Die Darstellungsweise gesellschaftlicher Zustände im „Sinngedicht" verweist auf ein ganz ähnliches Anliegen, nämlich auf das Interesse an einer Konsolidierung und Verbreitung der politisch wirksamen Strukturen, wie Keller sie in der Schweiz erlebt und als demokratische Gesellschaftsorganisation in der Rahmennovelle poetisch für das deutsche Terrain ausgestaltet.[639] Das wäre dann auch der Grund, warum Erwins Bildungsauftrag im Bereich der Dienstklasse fehlgehen muss: Modernität im amerikanischen Sinne lehnt der Autor Keller ab, wie es Kapitel 4.4.1.1 bereits herausgearbeitet hat. Das ist ein Vorschlag zur Humanität von Seiten eines Kulturraumes, von dem man sich in dieser Angelegenheit nicht unbedingt belehren lassen will. Wiederum lässt sich, hier vermittelt über die thematische Linie ‚Humanität', das Spiel der epischen Ironie des zyklischen Narrators als ein Netz von Anspielungen und Verweisen erkennen, dessen Fäden zwischen den

---

[635] Fuchs setzt sich auseinander mit der Entwicklung des amerikanischen Wertesystems ab dem 18. Jahrhundert und nennt diese Komponente des ‚American ethos' auch Element des ‚kompetitiven Individualismus'. Ebd., S. 43.

[636] Edward R. Haymes: Das Nibelungenlied. Geschichte einer Interpretation. München 1999, S. 140; S. 153f.

[637] Ebd., S. 154. (Hervorh. ders.)

[638] Ebd.

[639] Christenson, wenngleich in anderem Textzusammenhang, meint im Rahmen ihrer Untersuchung zum Motiv der Armut in Kellers Werk die „Parteinahme Kellers für die herrschende Ordnung" zu erkennen. Christenson, S. 264.

Textteilen, auf den Gesamttext bezogen und auch über den Text hinweg, hinein in historische Fakten allerorts, also intra-, infra- und extratextuell gesponnen sind.

Die andere Ebene, Erwins Idealvorstellungen vom Germanentum, lässt Deutschland in verklärtem Licht als von stabilen archaischen Strukturen und Heroentum[640] gekennzeichnet erscheinen, wobei die Überreste von Standesgrenzen in der deutschen Realität (historisch wie ins Literarische übertragen), im Sinne der sozialen Hierarchie von Bürgertum und Dienstklasse, und Inflexibilität bezüglich sozialer Mobilität von Erwin übersehen werden. Da plausibel erscheint, als Kellers Motto ‚Schuster, bleib bei deinen Leisten' anzusehen, darf nicht übersehen werden, dass die Ironisierung im ‚Wir germanischen Männer'-Zitat (Z2) nicht allein eine Kritik an den bestehenden historischen Zuständen der bürgerlichen Gesellschaft Europas, namentlich der sich nur zögerlich herausbildenden demokratischen Strukturen, darstellen muss, sondern dass von der Ironisierung, hier auf Erwin bezogen, v. a. dessen kulturelle Unbedarftheit betroffen ist.

In der Rahmennovelle wiederum hatten wir gesehen, wie ‚einfach' humanistische Bildung doch eigentlich ist: „Bodenkammer hinauf", rasch zu den Schränken mit einer „verwahrloste[n] Menge von Büchern", den Lessing hervorziehen, Staub davon blasen, ausklopfen, aufschlagen, Sinnspruch lesen, wegwerfen, fertig (12f.).[641] Reinharts pathetische Ansprache an den toten Humanisten („Dank Dir, Vortrefflicher[…]!"; „O, ich wußte wohl, daß man Dich nur anzufragen braucht, um gleich etwas Gescheites zu hören!", 13) ist als Anspielungsironie auf stilistischer Ebene einzustufen, die markiert ist durch Übertreibung („Vortrefflicher") und Interjektion („O"), und nicht zuletzt in Form eines Selbstgespräches dargeboten wird, das sich dennoch an eine zweite Person im Singular richtet: Er glaubt, ein Heilrezept für seine Leiden gefunden zu haben und dankt dafür auf leidenschaftliche Weise dem imaginär anwesenden Lessing.[642] Als Anspielungsironie wird diese dem Leser erst unter Kenntnis der Bedeutung der Lachmann'schen Lessingausgabe und dem Namen ‚Galatea' sowie unter Wahrnehmung aktualer philiströser Tendenzen weitreichender Kreise erkennbar.[643] Diese Art von Ironie entspricht

[640] Man erinnere sich an die „gewisse Partie älterer Geschichte", „die ein berühmter Historiker vortrug, und unter dessen Aufsicht [Erwin] die Urkunden zu studieren" sich befleißigt. SG, S. 65. Das Adjektiv ‚gewisse' könnte auch als Anspielung auf den historischen Kontext, in dem die Nibelungensage entstanden ist, verstanden werden.

[641] Auch zwölf Jahre zuvor nahm es Reinhart, ganz nach der Art studentischer Müßiggänger mit bildungsbürgerlichem Hintergrund, eher nicht allzu dringlich mit der Bildung. So dünkte er sich „übrigens schon über das Studententum hinaus zu sein" und „benutzte die dortigen Anstalten [Lehreinrichtungen der Hauptstadt, A. S.] zur Fortsetzung meiner etwas willkürlichen und ungeregelten Studien" und den Aufenthalt in der Stadt eher dann auch dazu, mit Leuten umzugehen, „die alle einige Jahre älter waren, als ich". SG, S. 81. Im Grunde erinnert dies eher an den Oheim Lucies, den Schwärmer und Phantasten, und interessanterweise nicht an dessen Freund, also Reinharts Vater, den Mann der Vernunft – und überdies auch an den Autodidakten Keller selbst.

[642] Jeziorkowski bezeichnet Lessing als eine der ‚tragenden Hauptsäulen' für Kellers Werk, das „vorklassische 18. Jahrhundert" als einen „der allerwichtigsten historischen Orientierungspunkte nicht nur des ‚Sinngedichts'". Jeziorkowski, S. 33f. Dieser Bedeutung Lessings für das „Sinngedicht" ist unbedingt beizupflichten. „Dieser Mann ist [Lessing] das Genie der Menschlichkeit par exellence, weit über die Epochenideale von ‚Humanität' und ‚Toleranz' hinaus." (ebd.) Dennoch spielt der Gestaltungsrahmen, innerhalb dessen ein „solcherart lichtbringender Mann" (ebd.) dem Protagonisten der Hauptnovelle begegnet, eine erhebliche Rolle, denn Lessing leuchtet hier Reinhart zu Beginn seines Abenteuers lediglich den Weg, den der „ante lucem" (SG, S. 329) noch vor sich hat. Das Licht, Lux, das ihm zuletzt strahlen wird, steht am Ende seiner Läuterung – bezogen auf die Geschlechterdebatte – durch die erzählerische Auseinandersetzung mit der Landgutbewohnerin. Begleitend kommentiert wird Reinharts Weg indes durch die ihn ironisierende Stimme des 0-Narrators, wobei die ironische Haltung abnimmt, je weiter Reinharts Entwicklung auf diesem Gebiet voranschreitet.

[643] In Form einer historisch-kritischen Werkausgabe steht Lachmanns Lessing-Ausgabe als Novum literaturwissenschaftlicher Editionspraxis in krassem Gegensatz zur ‚Bildungshuberei', die hier beanstandet wird.

dem Müller'schen Prototyp der Anspielung, der sich in zitierenden Anspielungen auf Worte und Werte des Ironieopfers ausdrückt.[644]

Aus der linguistischen Perspektive betrachtet kommt dabei der ‚exclamatio', dem Ausruf in Gestalt einer Interjektion, hier die Funktion eines Ironiesignals zu.[645] Da es sich bei seinen Anrufen an Lessing jedoch nicht um von Reinhart intendierte Ironie handelt, sondern Reinhart es wirklich ernst meint, wie der Leser es nicht zuletzt am Fortgang der Erzählung (Ausritt mit Rezept) erkennt, wird als Urheber der hier auftretenden Ironie der Narrator der 0-Ebene sichtbar, während Reinhart hingegen als Ironieopfer fungiert. In diesem Fall handelt es um das Vorkommen von Ironie, welches in klassischer Standard-Form als ‚verdeckter Spott' bezeichnet wird.[646] Dem Integrationsmodell von Preukschat folgend konnte der Spott als sekundäres Ziel der hier eingebrachten ironischen Verstehensweise erklärt werden, während, um dies ebenfalls in Erinnerung zu rufen, als primäres Ziel der Ironie im Allgemeinen hingegen anzusehen ist, durch die Art der Anspielung, die Performanz ihrer Mechanik, auf bestimmte Umstände aufmerksam zu machen. Das ironische Komischmachen geschehe dem Integrationsmodell nach durch das „‚nachahmende Mechanisieren' der Fremdmeinung", im vorliegenden Fall ist das die Art und Weise, in der der 0-Narrator Reinharts an Lessing gerichtetes ‚Selbstgespräch' inszeniert. Allgemein formuliert ist keine bestimmte Botschaft des Sprechers gebunden an die kommunikative Handlung des Ironisierens (vgl. Kapitel 3.4), speziell auf den obigen Abschnitt bezogen allerdings liegt die Verspottung Reinharts als sekundäres Ziel, und der indirekte Hinweis auf einen Normverstoß seinerseits, vor. Die zugrunde liegende Norm könnte etwa heißen: ‚Du sollst dich nachhaltig mit dem Kulturgut deines Volkes auseinandersetzen.'[647]

Jancke spricht bei intendiert überzogenem Pathos zwecks Ironisierung von ‚hohlem Schema', ‚hohler Form', auch ‚hohlem Pathos'.[648] Indem der Narrator der 0-Ebene Reinhart das, wenn auch von dessen Seite ernstgemeinte, Pathos gleichsam in den Mund legt, manifestiert sich der Akt der Ironisierung auf der verbalen Ebene.

Auch Reinhart in seiner Unwissenheit trägt in Erscheinung seiner Lessing-Posse zu einer „Aushöhlung des Humanitätsideals" bei, wie einen solchen Trend die Bürgerlichen Realisten einem Bürgertum anlasten, das als „Schicht, die sich ihres traditionellen Kultur- und Bildungsrepertoires sowie ihrer ehemaligen Ideale nur mehr in veräußerlichter Form des ‚Besitzes' bedient". Selbst „Bildung ist Besitz […] Kultur, Bildung und Wissen verkommen zur bloßen Dekoration […]." Becker, S. 250. Der Faktor ‚Besitz' muss hier in Bezug auf Reinhart nicht unbedingt in Anschlag gebracht werden, um auch sein Verhalten als Gefahr humanistischer Bildungsideale zu deklarieren.

644 Vgl. M. Müller, S. 12.

645 Die Worte Reinharts als Pathos verstanden lassen sich auf der Ebene klassischer Auffassungen ebenfalls mit der Ironie in Verbindung setzen. So seien „‚ironisch' und ‚pathetisch' […] antike, griechisch-römische Begriffe" und „scheinen einander auszuschließen; doch kann in Wahrheit beides, das Ironische und Pathetische, einander durchdringen […]" Ernst Zinn: Ironie und Pathos bei Horaz. In: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini, Paul Böckmann. Hrsg. v. Albert Schaefer. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 66), S. 45.

646 Eine der vier in Kapitel 3.1 beschriebenen klassischen Ironiedefinitionen nach Knox.

647 Richartz sieht das Thema zum Beispiel auch in den „Drei gerechten Kammachern" verarbeitet. Dort sei es Züs Bünzlin, die „als von der Literatur unmittelbar Beeinflußte" Buchwissen ohne Rücksicht auf die „Beliebigkeit der darin enthaltenen Information" zusammenlese, sich „fragwürdiger Verwendung des erworbenen Detailwissens" schuldig mache und auf dieser Basis parodiert werde: „Es ist die Halbbildung, die das Fehlverhalten zur Folge hat." Richartz, S. 37ff. (Hervorh. H. R.) Auch bei Jeziorkowski findet sich die entsprechende Behandlung dieser Figur. Vor allem habe „Keller sich hier den komischen Kontrast zwischen Leserin und Lektüre" nicht entgehen lassen. Jeziorkowski, S. 35.

648 Jancke, S. 9f.

> Das hohle Schema kann unter Umständen angesehen werden […] sogar als ein Erfülltes des echten Pathos. Ist eine Unterscheidung zwischen hohlem und erfülltem Schema nicht möglich, dann kann die Ironie als solche auch ohne weiteres nicht erkannt werden. Das hohle Schema wirkt ganz eindeutig als hohles, wenn es absichtlich aufgebauscht, verzerrt, in übertriebener Größe dargestellt wird […][649]

So wie Reinhart sich mit seiner übertriebenen Rede im Modus des ‚hohlen Schemas' befindet, indem er das Bildungsgut des großen Humanisten Lessing rein oberflächlich zum Anlass seiner Ausfahrt nimmt, verkennt der Naturwissenschaftler dann den geistesgeschichtlichen Gehalt auch des eigentlichen, d. h. antiken, Ursprungs des Galateia-Mythos. Es handele sich bei Galateia um

> eine <u>besondere</u> Nereide, mit ausgeprägtem Einzelschicksal […] Das Schicksal der tragischen Liebe, bzw. des Liebesverlustes und die Fähigkeit zur Neubelebung sind also mit ihrer Figur unabdingbar verbunden.[650]

Hier soll auf die Wurzel dieses Mythos und den tiefer liegenden Gehalt hingewiesen werden, welcher Reinhart verborgen bleibt, jedoch an anderen Stellen des Zyklus reinitialisiert wird, zum Beispiel, wenn im ersten Teil des „Don Correa" die männliche Hauptfigur am Burganwesen der Donna Feniza strandet. Wo in der Rahmenhandlung der 0-Narrator den fern humanistischen Kulturguts stehenden Naturwissenschaftler Reinhart dem Spott aussetzt, zieht sich dieser Strang der Ironie hinein bis in die historischen Gefilde des Novellenkranzes nach der „Geisterseher"-Novelle und findet, wie in Kapitel 4.5.1 zu zeigen ist, unter Einsatz der Figur des Don Correa eine neue Gelegenheit, Reinharts ‚literarische Abenteuerlust' anhand einer weiteren von ihm erzählten Geschichte dem Komischen preiszugeben.[651] Hinsichtlich der These seiner persönlichen Entwicklung bleibt dabei zu beachten, dass es sich bei dieser kulturkritisch orientierten Ironie um eine handelt, die in der Idylle des Abschlusses möglicherweise nicht aufgelöst wird, wie dies dagegen für Ironie auf der Ebene des Geschlechterdiskurses bislang zu vermuten ist. Vorgreifend sei bereits hier noch erwähnt, dass einer Version der antiken Galateia-Überlieferung zufolge[652] der (<u>einäugige</u>!) Zyklop Polyphemos (also ebenfalls ein im Bereich des Gesichtsinnes Benachteiligter, ganz wie es Reinhart ist als augenleidender ‚Naturwissenschaftsriese auf einem höchsten Gipfel') der <u>besonderen</u> Nereide Galateia[653] verfallen ist.[654] Damit steht Polyphemos klar in besserem Licht, denn Reinharts Kurzsichtigkeit lässt ihn seinerseits nach <u>irgendeinem</u> weiblichen Wesen fanden, wie das wahllose Abklappern seiner frühesten Damenbekanntschaften zeigt.

Im kulturkritischen Zusammenhang soll Erwins Bildungsprogramm, das er seiner zukünftigen „recht sinnige[n] und mustergültige[n] deutsche[n] Frauengestalt" (61) angedeihen lässt, betrachtet werden. Auf dem Lernprogramm „seltsamer Art" (83) stehen zunächst Englisch lernen (76), „größere Zurückhaltung" gewinnen, und „zu große

---

[649] Ebd., S. 10f.

[650] Anneliese Kuchinke-Bach: Gottfried Kellers „Sinngedicht" – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen. In: Euphorion 86 (1992), S. 48. (Hervorh. A. K.-B.)

[651] Wir werden in Kapitel 4.4.2.1 sehen, wie dieser Strang der Ironie durch die Wiederholung des Logau-Spruchs innerhalb der „Baronin" in den Modus der Selbstironie wechselt.

[652] Diese Version – und das ist die für das „Sinngedicht" ausschlaggebende, wie sich unten näherhin zeigen wird – findet sich in Ovids „Metamorphosen" 13, ab Vers 751ff.

[653] „Im allgemeinen haben die Nereiden keine individuellen Züge, sondern treten im großen Schwarm auf. Galateia bildet eine Ausnahme." Kuchinke-Bach, S. 48.

[654] Vgl. in diesem Zusammenhang die Erarbeitung des Aspektes ‚gefallendes Gesicht' im Zusammenhang mit der Hedwig aus Brandolfs Sicht; unten, Kapitel 4.4.2.1.

Vertraulichkeit vermeiden“, v. a. gegenüber Bediensteten, um selbige besser befehlen zu lernen (83). Später, nach der Heirat – seit der ersten Bekanntschaft der beiden müssten etwa 25 Monate vergangen sein –, tritt Reinhart selbst als Nebenfigur auf den Plan. Die Erzählung wechselt in die Ich-Form, so dass die Darlegung der Erziehung Regines umso eingängiger auf den Leser wirkt (81ff.). Die Abschnitte zu Erwins pädagogischen Maßnahmen an Regine sind fein ironisch gefärbt, wobei die Ironie nicht als vom Erzähler Reinhart intendiert erscheint, sondern wiederum auf der 0-Ebene realisiert wird, indem im Hintergrund des Erzählens kontextuelle Bezüge hergestellt werden.

> Wollte [Erwin] aber diesen Erfolg nicht nur einem Glücksfunde, sondern auch seiner liebevoll bildenden Hand verdanken, so war ihm nur um so mehr daran gelegen, daß auch in Nebendingen das Werk so vollkommen als möglich sei und sein Triumph durch keine kleinste Unzukömmlichkeit gestört werde. 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.[655]

Zunächst ist wiederum die Verwobenheit der Themen ‚Humanität’ und ‚Reichtum’ zu konstatieren: Der obige Abschnitt objektiviert, verdinglicht Regine als ‚Glücksfund’.[656] Das gesamte Projekt steht dabei im Zeichen von Erwins Ehrgeiz: Ohne Störungen soll die Vollkommenheit des Werks verwirklicht, sein „Triumph“ realisiert werden – der Superlativ ‚kleinste’ verdeutlicht dabei die Perfektion unerbittlicher Abwehr jeglicher Widerstände entgegen einmal seiner Zukünftigen gesetzte Bildungsziele. Das klingt nach dem ‚Pursuit of Happyness’ in einem freien Land auf einem freien Markt – alles ist möglich. Zugleich jedoch die Erinnerung, dass es sich beim Objekt der pädagogischen Bemühungen eigentlich nicht um eine Ware, ein Produkt, einen Wettbewerb handelt, welches wiederum durch die „liebevoll bildende Hand“, die Worte „Humanität und Freisinnigkeit“ signalisiert wird. Aber auch dabei wird es nicht belassen. Die Erwartungen um ein Weiteres herumreißend, wird Erwin nun – dies erneut dem Bedeutungsfeld des Ökonomischen entnommen – mit ‚Geiz’ in Verbindung gesetzt. ‚Ängstlichkeit’ indes führt direkt im Anschluss wiederum in sympathischere Gefilde; dann die ‚Dinge’; dann das ‚Fühlen’. Diese hier wechselhaft zusammengedrängten semantischen Einheiten beider Themenfelder auf engem Erzählraum zeichnen sich durch einen Antagonismus aus, der in der vorliegenden Passage wie ein Schaukampf dieser miteinander vorgeführt wird: Im Ring stehen Humanität und Ökonomie. Wo besagte Themen im übrigen Teil des Textes (insbesondere bis zum Beginn der „Geisterseher“) allgegenwärtig sind, erscheinen sie nie so konzentriert beieinander wie an der obig zitierten Stelle, an der das Kontrastprogramm der epischen Ironie kaskadenartig wirkt. Wenn im nächsten Absatz als „zweifelloser Erfolg seiner Erziehungskunst“ (84, Hervorh. A. S.) dann eine weitere Episode in Erwins Lernszenario bezeichnet wird, kann man diese Markierung wiederum als Aufforderung zu einer ironischen Lesart auffassen. Es drängt sich auf, das bis hierhin Dargestellte als etwas Zweifelhaftes zu verstehen – d. h. als etwas, an dem man in irgendeiner Form zumindest zweifeln könnte, und wenn dies nur ist, weil die didaktische Auswahl oder die Methodik des Amerikaners bereits zuvor ‚von der

[655] SG, S. 83f.

[656] Dies ist allerdings nur ein Aspekt, auf den hier angespielt wird, denn Reinharts Wahl der Regine hat, wie in Kapitel 4.4.1.1 gezeigt, kaum Züge eines rein zufälligen Fundes, wie die Bezeichnung ‚Glücksfund’ nahe legt. Seiner Entscheidung für die Magd geht die Ablehnung der großbürgerlichen Damenwelt voraus, und damit war seine Hinwendung zur Dienstklasse oben als ‚Selbstbeschränkung in der zweiten Wahl’ bezeichnet worden. Allein auf diese Weise bekommt der Begriff ‚Glücksfund’ eine ironische Konnotation.

Art her als seltsam' bezeichnet wird (83). Diese Ironiesignale sind dezent gesetzt und der Interpretationsaufwand auf der Seite des Lesers (H2) vergleichsweise hoch – es eröffnet sich dennoch auch hier eine weitere Möglichkeit, die ironische Anspielungsebene, den ironischen Spielraum zu betreten, in dessen Zentrum, zumindest bis zu den „Geistersehern", alles um die Themen ‚Reichtum' resp. ‚Ökonomie', und ‚Humanität' zu kreisen scheint.

> Hier werden von einem an der gesellschaftlichen Geltung orientieren normativen bürgerlichen Bildungskatalog her der Dienstmagd Regine Bildungspflichten aufgenötigt, hier wird gepfropft, gegärtnert […] Das ist Baumschulenkultur. Dieses Vorhaben muß sich um so verheerender auswirken, als Bildung immer zugleich als Norm gesellschaftlicher Präsentabilität verstanden wird.[657]

Erinnern wir uns an Amreins Zuschreibung des Weiblichen zur Natur, erscheint Erwins ‚Gärtnertätigkeit' an Regine als Pervertierung Kellers eigentlicher Humanitätsauffassung, wie Tebben selbige bezüglich des Unterlehrers Wilhelm aus den „Missbrauchten Liebesbriefen" hervorhebt:

> Kellers Motivwahl wird seiner Absicht, die zeitgenössische Poetik zu einem neuen Humanitätsverständnis zu bringen, gerecht. Er lässt Wilhelm den missbilligten Humanitätsanstalten entrinnen und versetzt ihn in die Natur, die er mit Verstand, Umsicht und Fleiß kultiviert.[658]

Deutlich wird hier das Verhältnis von Humanität und Natur in einer harmonischen Verbindung, die die Regine des „Sinngedichts", „von so herrlichem Wuchs" (65), per se als wohlgeraten ausweist.[659] Organisierte, durchkalkulierte Bildung entspricht dagegen institutionalisierter Humanität,[660] und eben dadurch zeichnet sich Erwins Versuch der Heranbildung Regines aus, dementsprechend missbilligt von der ironischen Erzählhaltung des 0-Narrators. Dies ist ein weiterer Aspekt der bereits behandelten Heran-Bildung der Dienstmagd, deren Schwerpunkt zunächst in ständischen Ungleichheiten zu liegen schien. Kritisiert wird demnach erstens wer bildet und zweitens wie gebildet wird. Zusammengenommen kann formuliert werden: Der berechnete Bildungsweg zur Überwindung von gewachsenen Ständegrenzen durch den kulturfremden Amerikaner wird abgelehnt, wie Erwin Ablehnung überhaupt bereits in Kreisen der großbürgerlich deutschen Damenwelt zu spüren bekam. Abgelehnt damit auch das amerikanische Leistungsethos und das Prinzip individuellen Glücksstrebens, abgelehnt also amerikanische Verhältnisse, wie sie Keller gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den europäischen Raum eindringen sieht (vgl. Kapitel 4.4.1.1). Jeziorkowski spricht hinsichtlich der „Regine" gar vom „Mord durch Bildung", wohingegen das Individuum im „Grünen Heinrich" Bildungsprozesse „in freier Selbständigkeit" umsetze, sich einer „kalkulierten pädagogischen Systematik" und verordnetem Pflichtpensum erfolgreich entgegenstelle.[661]

Das von Erwin vorgesehene Lernprogramm umfasst, außer den bereits erwähnen Benimmregeln des gehobenen Bürgertums und Englischunterricht, Volksliedgut („Des Knaben Wunderhorn") und im Anschluss „Goethesche[ ] Jugendlieder" (85f.). Die

---

[657] Jeziorkowski, S. 71.
[658] Tebben, S. 149. Vgl. „Die mißbrauchten Liebesbriefe" in HKKA. Abt. A, Bd. 5, S. 97-180.
[659] Als Kontrastprogramm zu Erwins ‚Bildungsanstalten' erscheint dementsprechend der Naturspaziergang von Lux und Reinhart gegen Ende der Rahmenhandlung, der sich durch ähnlich harmonische Implikationen auszeichnet.
[660] Nebenbei sei hier Kellers Verweis von der Züricher Industrieschule im Alter von 15 Jahren erwähnt, also der Abbruch eines regulären Bildungsweges. Siehe auch unten, FN. 869; Ermatinger, S. 38.
[661] Jeziorkowski, S. 70.

Liedersammlung Brentanos und von Arnims, sich auszeichnend durch „schlichte sprachliche Form“[662], knüpft an Regines Kenntnis eines altdeutschen Volksliedes an, welches sie während eines Englandaufenthaltes mit Erwin in einem Konzert eines deutschen Männerchors wiedererkennt. Der anfängliche „Erfolg seiner Erziehungskunst“ (84) stellt sich hier nicht zuletzt ein, weil Erwin zunächst an Vorhandenes anknüpft, und auch der Schritt von dieser Ausgangslage hin zu den Goethe’schen Liedern ist didaktisch nicht unplausibel.[663] Zunächst ist eine kurze Zwischenbetrachtung notwendig, um darzulegen, inwiefern die Ironie auch hier wirksam eingesetzt ist, um den ironiebasierten Interpretationsprozess auf der Seite des Zuhörers resp. Rezipienten zu initialisieren, so dass auf bestimmte Normverstöße aufmerksam gemacht und en passant ausgesuchte Figuren der Verspottung preisgegeben werden.

Die Ironisierung Erwins hinsichtlich des Themas ‚Humanität’, und dies war in ähnlicher Form bereits in Bezug auf das Thema ‚Reichtum’ zu beobachten, realisiert sich offenbar nicht, indem hier Reinhart als Ironiker auftritt. Vielmehr steht, wie oben bereits angedeutet, der 0-Narrator in der Rolle des Ironikers, der Reinhart ironisiert – der wiederum eine Geschichte erzählt. In dieser Konstruktion ist es möglich, dass Reinhart Sachverhalte darstellt, die Erwin betreffen, ohne dass er selbst eine „Spur von Koketterie und Schlauheit“ zwischen die Zeilen legt, wie er es selbst feststellt (175f.). Dennoch steht das Erzählte im Zeichen der Ironie, indem nämlich Sachverhalte, Handlungsdispositionen, Haltungen und Einstellungen hinsichtlich der Figur Reinharts mit denen der Figur Erwins kontrastiert werden, und zwar durch den allem übergeordneten gesamtzyklischen Erzähler. Wie im vorangegangenen Abschnitt zu erkennen war, erscheint nur ein Teil der Ironie als von Reinhart bewusst eingesetzt (selbstironische Tendenz und verkappte Ironisierung Lucies unter kulturkritischem Gesichtspunkt in Z2); Für andere Vorkommen von Ironie, die bisher festgestellt werden konnten, zeichnet sich der 0-Narrator verantwortlich, und das Opfer der Ironie dabei ist in erster Instanz Reinhart.[664] Diese generelle Erkenntnis bringt Licht in die Ironisierungsstrategie des „Sinngedichts“ insgesamt. Von Interesse dabei ist nun, inwiefern sich dieser Sachverhalt im Gesamthandlungshergang verändert oder verschiebt, eventuell in eine Richtung, die Reinhart im Verlauf des Zyklus zunehmend aus der ironischen Schusslinie entlässt und seine personale Entwicklung hin zum geschlechtliche Gleichberechtigung werthaltenden Verlobten Lucies befördert.

Zurück zu Erwins Bildungsprogramm. Ironisiert erscheint also Erwins Bildungsprojekt nicht, weil es an sich zu verwerfen ist, denn es ist durchaus didaktischer Sinn darin zu erkennen. Berücksichtigt man jedoch den Erzähler Reinhart, den der 0-Narrator gleich zu Beginn der Rahmenhandlung als wohlhabenden, aber Geistesgegenständen unwissend gegenüberstehenden Naturwissenschaftler darstellt, der nun wiederum Erwins Geschichte so ganz ohne „Koketterie und Schlauheit“ (s. o.) erzählt, und dennoch auch dessen philiströses Gebaren, „die besseren Güter des Lebens wahrend“ (63), hier in die Darstellung einbezieht, so ist er, Reinhart, der Lächerlichkeit ausgesetzt, weil er größtenteils nicht den

[662] Heinz Rölleke: Nachwort. In: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Ges. v. A. v. Arnim u. C. Brentano. Hrsg. v. W. A. Koch. Heidelberg 1808.

[663] Es besteht wiederum eine ironische Verbindungslinie zwischen dieser erneuten Goethe-Erwähnung und der Abschlusssequenz, die kulturkritisch orientiert ist und interessanterweise, vermittelt über diesen Dichter, zugleich auf das Erzählen als Kulturpraxis verweist; Auch diesen Zusammenhang wird Kapitel 4.8 erläutern.

[664] Der Fokus liegt auf den männlichen Protagonisten, so dass die von Lucie eingesetzte Ironie, die bisher angesprochen wurde, hier zunächst keine Rolle spielen soll.

Zusammenhang seiner Erzählung mit den eigenen Schwächen zu erkennen imstande ist. Man könnte behaupten, dass Reinhart deshalb zum Opfer der Ironie wird, weil er sich nicht distanziert, nicht kritisiert, nicht an Punkten ironisiert, an denen es angebracht wäre. Dass sich dies so verhält, lässt sich insbesondere am Auftritt der weiblichen Nebenfiguren der sog. ‚Parzen' und der der Malerin in der „Regine" zeigen.

Diese vier Frauen zeichnet aus, dass sie sich vorzugsweise auf dem auch im historischen 19. Jahrhundert von der Männerwelt dominierten Terrain der Kunst bewegen, wobei die Parzen außerdem „im Rufe einer großen und schönen Bildung standen" (88), die im Übrigen sonst ebenfalls von den Männern beherrscht ist.

Diese vier Figuren zusammengenommen werden von Reinhart zunächst im Modus neutralen Erzählverhaltens präsentiert: Sachbezogen berichtet der etwa von der Bekanntschaft der Parzen mit Regine und, auch dies parteilos, von den Behauptungen ‚böser Leute', die den verwerflichen Umgangston der drei Damen untereinander zum Gegenstand hätten (89). Recht bald jedoch wird die Neutralität aufgegeben, indem er das Verhältnis der Parzen zur Malerin ironisch übertreibend als „Wahrzeichen ihres [der Parzen, A. S.] Geniewesens" (ebd.) bezeichnet, und wertend die „schöne wohlklingende Endsilbe, mit welcher unsere deutsche Sprache in jedem Stande, Berufe und Lebensgebiete die Frau bezeichnet" (ebd.), einbringt, um das Verhalten der Malerin zu diskreditieren. Auf figurative Weise wird so die Verbindung von Bildung (Parzen) und Kunst (Malerin) unter weiblichem Vorzeichen herabgesetzt, und diese ablehnende Haltung ist dem Erzähler Reinhart beizulegen.[665] Als Schreckensgestalten werden die Parzen in der Kunst der Neuzeit gezeigt; Aus dem griechischen Ursprungsmythos der Moiren (lat. Parcae oder Fata) als Personifikationen des Schicksals werden bei den Römern die ‚Tria Fata', die drei auch Parzen genannten Schwestern, die sinnbildlich für die Begrenztheit des Lebens und den Verfall des menschlichen Körpers stehen, genannt.[666] Mit der Bezeichnung der drei vernachlässigten Damen „selbstzufriedene[r] und gleichgültige[r] Männer, die sich nicht um die Frauen kümmerten" (88), als Parzen im Augenblick ihrer ersten Begegnung mit Regine, findet zum einen eine Vorausdeutung des künftigen, unheilvollen Schicksals der ehemaligen Küchenmagd statt (Erwin lässt sie wegen seiner Geschäftsreise nach Amerika zurück), zum anderen eine nebenbei erfolgende Verurteilung besagter Ehemänner, die offenbar dem ‚unheilvollen' Treiben ihrer Frauen keinen Einhalt gebieten.

> Der Mann der Gazelle war ein großer Sprithändler, derjenige des Rotkäppchens ein Justizrat, […] und der Mann des Bienchens der oberste Regent über die vierzig Töchterschulen der Provinz, der zudem eine polyglotte Riesenchrestomathie herausgab, alles bedeutende Gewährleistungen für die Ehrbarkeit […].[667]

Wir sehen hier wiederum das kulturkritsche Moment aufblitzen, wie dies an veschiedenen Stellen der „Regine" bereits der Fall war. Auch wenn Reinhart erwähnt, er habe die Bezeichnung ‚Parzen' für besagte Damen, „in manchen Kreisen" so genannt, erst nachträglich erfahren (88), drängt die wiederholte Verwendung dieser Bezeichnung seine Trägerinnen in eine bedenkliche Rolle. Kurz bevor Reinhart diese weiblichen Nebenfiguren

---

[665] „Es ist festzuhalten, daß die abschätzige Beschreibung der drei Parzen und der emanzipierten Malerin Reinhart in den Mund gelegt ist, der mit solchen Beschreibungen seine Argumentation würzt und seine erzählerische Absicht festzuhalten sucht […]" Kübler, S. 235.

[666] Eric M. Moormann, Wilfried Uitterhoeve: Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 468), s. v. ‚Moiren', S. 457f.

[667] SG, S. 93.

seiner Erzählung einführt, schildert er Erwins ‚Grauen', seine frisch angetraute Ehefrau „den Gefahren der Meerfahrt" auszusetzen (87). Brockhaus rückt hier kontrastiv die „Gefahren des schimmernden Menschenmeeres" (vgl. auch SG, S. 84) in den Vordergrund, die Erwin jedoch übersehe.[668] Letzterem kommt die Begegnung mit den drei Damen zupass, „deren Umgang [Erwin] zweckmäßig für sie geschienen hatte" (88).[669] Auf diese Weise erscheinen die Parzen als Teil des Bildungsprogramms, das er Regine in seiner Abwesenheit angedeihen lässt – ein gefährliches Schicksal meidend, ein nicht weniger bedrohliches wählend – so zumindest vermittelt es der Erzähler Reinhart. Für den allerdings besteht diese Einschätzung aus seiner eigenen Abneigung der ‚Emanzipation' heraus, da sind die Parzen sowie auch die Malerin seine sichtbaren Gegenspieler, es sind nicht die Erwin und Regine bedrohenden Gefahren großbürgerlichen Philistertums, die Notwendigkeit eines ‚kräftigen Kunsthimmels über Erwin'[670], dessen Reinhart sich hier gewahr werden könnte, aber nicht wird.[671] Vorsichtig formuliert Kübler:

> Denn sie [Lucie] hat schon längst begriffen, was Reinhart im Grunde auch nicht entgangen ist (er müsste die Emanzipierten sonst nicht so stark überzeichnen): Daß es nicht diese Frauen sind, die die Katastrophe herbeiführen und verursacht haben, sondern der Anspruch Altenauers, als Pygmalion das Schicksal Regines zu gestalten.[672]

An die Ausbildung der Magd durch Erwin ist dessen Bildungsideal geknüpft, das, wie schräg es sich auch immer ausnehmen mag, an die deutsche Gelehrsamkeit gebunden ist, die er als originär, als repräsentabel wahrnimmt. Der aktuelle Kulturbetrieb zeichnet sich jedoch durch die bisher aufgezeigten Makel aus, und damit ist der Grund des Scheiterns in der Fassadenhaftigkeit etwaiger Bildungsansprüche in deutschen Landen zu erblicken. Erwin, der Kulturfremdling, nimmt diese Praxis jedoch unreflektiert auf und führt damit das Scheitern, den Schiffbruch herbei, quasi als ausführendes Organ der philiströsen Tendenzen im deutschen Raum.

Wenn Reinhart nun klar geworden sein sollte, dass Erwin eigentlich die Katastrophe herbeigeführt hat, dann müsste ihm auch klar sein, wodurch, denn oberflächlich betrachtet kann man Erwin keinen bösen Willen oder gröbere Fehler anlasten. Die Parzen und die Malerin jedoch verkörpern Auswüchse des philiströsen Kulturbetriebs, der auf dem ökonomisch günstigen Boden dekadenter Bildungsetikette in Deutschland wuchert und gedeiht und in den betreffenden Episoden des „Sinngedichts" poetisch verarbeitet erscheint. Reinhart selbst kann ein solches Philistertum kaum angehängt werden, vielmehr tritt er hier in seiner Eigenschaft als diesbezüglich neutraler Student und „unerfahrener und unbedeutender Mensch" (93) innerhalb seiner eigenen Erzählung auf, und auf die Zeit des aktuellen Erzählprozesses bezogen als Außenstehender, den der 0-Narrator dennoch zum

---

[668] „Bei dem Konzertbesuch ist es nun nicht der Kunstgenuß, der Regine gefährdet […], sondern das Sein in der Masse […]" (Brockhaus, S. 32.). Damit ist die gesamtkulturelle Gesellschaftslage, ein lediglich etikettenhafter ‚Bildungshumanismus', anvisiert, der den bisherigen Ergebnissen entsprechend als Auslöser für die Ironisierung verschiedener damit verbundener Figuren des Zyklus anzusehen ist.

[669] So liegt die Verantwortung für den fraglichen Abschnitt seines Bildungsprogrammes ebenfalls bei ihm, Erwin: „Beinahe natürlich tut Altenauer, der für repräsentierende Bildung aufgrund seiner vordergründigen Vorstellungen von guter Familie besonders anfällig ist, das Falsche, indem er seine Frau für ein Dreivierteljahr zurücklässt in der Obhut [der Parzen, A. S.]". Jeziorkowski, S. 58.

[670] Vgl. FN. 576.

[671] In der Behandlung des Grünen Heinrich schreibt Sautermeister: „Der Ideenhimmel des aufgeklärten klassischen Humanismus läßt sich in der bürgerlichen Gesellschaft nicht nachbilden." (Sautermeister, S. 476) Eben dies ist anhand der bisher besprochenen Passagen auch dem „Sinngedicht" zu entnehmen.

[672] Kübler, S. 235. (Klammerausdruck G. K.)

Spielball seiner Ironie macht, indem er wiederholt indirekt auf sein Unwissen auf geisteswissenschaftlich-kulturellem Gebiet hindeutet. Vor dem Hintergrund von Reinharts Identifikation mit den germanischen Männern, die Vorzüge[673] simulieren, statt sie tatsächlich aufzuweisen (Z2), erscheint er jedoch immerhin als einer, dessen Selbstironie in diesem Satz erkennen lässt, dass er von den Auswüchsen einer solcherlei diskreditierten, Kultur lediglich vortäuschenden Praxis der deutschen Männer wenigstens eine Ahnung hat.
Die kurze Szene des Zu-Bett-Gehens, in der Reinhart sich in der ersten Nacht im Gästezimmer des Landhauses noch einige Gedanken macht – die Erzählung der „Regine" ist eben abgeschlossen –, zeigt ihn dennoch lediglich harmlos vertieft in Spekulationen über seine Gastgeberin. Seine in der Selbstironie von Z2 angelegte Wahrnehmung der germanischen Männer, zu deren Kreis er sich dort zählt, führt nicht zu einer reflektierenden Präzisierung seiner Position innerhalb dieser Gruppierung. So entgehen ihm auf der kulturkritischen Ebene zwar nicht Abweichungen von einem gesellschaftlichen Ideal – jedoch eigene kulturelle Defizite, die sich nicht zuletzt sinnbildlich in Gestalt seines Augenleidens zu Beginn der Rahmenhandlung abzuzeichnen beginnen.
Und auch der Gesichtspunkt der Ökonomie wird nicht zum Gegenstand seiner Reflexion: Wäre ihm das Kaufgebaren Erwins als wichtiges Thema seiner eigenen Darbietung erschienen, müsste er sich nicht am Ende dieses Tages, im Gästebett liegend, dann ganz andere Gedanken machen? Wie er mit einem ‚Rezept' auf Frauenschau geht, was Lucie nun dummerweise von ihm selbst erfahren hat? Die Zöllnerin, wenn auch scherzend, unter Androhung des Nichtbezahlens um einen Kuss erpresst hat? Oder darüber, dass seine ganze humanistische Bildung – natürlich ist das ironisch gemeint! – nun weiter in Form der ohnehin verstaubten Lessing-Ausgabe auf seinem Speicher verrottet, während er sich über Glanz und Schimmer und Bildungseitelkeit der Parzen erzürnt? Die überspitzte Zeichnung der vier ‚Emanzipierten', die Kübler als möglichen Beleg für Reinharts Bewusstsein der Schuldproblematik anführt, ist m. E. eher der Ausweis der frühen Entwicklungsstufe, auf der sich Reinhart an dieser Stelle des Zyklus noch befindet. Der 0-Narrator lässt Reinhart am ersten Abend im Landhaus Lucies mit „wunderlich aufgeregtem Gefühle" (127) zu Bett gehen, ohne dass er sich noch in irgendeiner Form mit sich selbst beschäftigt. Nichts weiter bewegt ihn: weder sein Ausrittgrund noch sein bisheriges ‚Abenteuer' in manch peinlichen Details und damit verbunden seine eigene kulturelle Unbedarftheit, die er als Defizit Erwins allerdings durchaus zu bemerken imstande war, um ihn im Erzählprozess dann zum Opfer seiner Ironie zu machen. Seine eigene Person nicht weiter in Frage stellend schläft er hier den Schlaf der Unaufgeklärtheit.
Erwin indes erscheint angesichts aller tatsächlichen Gefahren – das reale Meer ist es am wenigsten – gänzlich arglos, nicht bald

[673] Die adjektivische Wortherkunft lässt auf Basis der bislang erarbeiteten Zusammenhänge nun gerade das Selbst- bzw. Ironische des nämlichen Zitats Z2 hervortreten. „‚bieder' <Adj.>: rechtschaffen, brav, verläßlich, dabei aber kleinbürgerlich, ohne größere geistige oder ideelle Ansprüche […]." Duden Bedeutungswörterbuch. Mannheim u. a. [2]1985 (Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, Bd. 10), S.145. Im Kleinbürgerlichen und „ohne größere geistige oder ideelle Ansprüche" drückt sich einerseits selbstironisch Reinharts Bescheidenheit aus, während die Ironisierung seiner bürgerlichen Geschlechtsgenossen erfolgt, indem eine solche, nun als standardironisch zu bewertende, Charakterisierung gegen die vorherrschende Kulturpraxis v. a. großbürgerlicher Kreise Stellung nimmt, wie aufgezeigt werden konnte. Es bleibt zu untersuchen, inwiefern die letztgenannte Kritik ausdrücklich von Reinhart intendiert oder eher Ausweis der 0-narrativen Ironie ist.

> hielt er es […] für einen glücklichen Umstand, daß Regine einen so bildend anregenden Verkehr gefunden habe, und er anempfahl ihr, denselben fleißig zu suchen […][674]

Die ablehnende Haltung des Erzählers Reinhart gegenüber den Gestalten der Parzen zeigt sich hier: Erwins Anweisungen „mit arglosem Vertrauen“ gehorchend, „obschon die wortreichen, lauten und unruhigen Auftritte und Lebensarten ihr wenigstens am Anfang nichts weniger als wohl zu behagen schienen“, zum „Studienkopf“ der Malerin von den Parzen „beschwatzt“ (92f.), wird „die gute Regine“ als Spielball der Parzen, des personifizierten, missgünstigen Schicksals, der gebildeten Weiblichkeit dargestellt. Erwin dagegen, in üblicher philiströser Oberflächlichkeit froh, „Regine untergebracht zu sehen“ (91), reist vorübergehend allein nach Amerika zurück, „um bei der Ordnung gewisser Verhältnisse hilfreich zu sein“, zurück zu Familie und häuslichen Geschäften (87). Trotz Reinharts offensichtlicher Abneigung gegen die Parzen, die sich in seiner Erzählhaltung widerspiegelt, gibt der Text Hinweise, dass diese ablehnende Haltung zu relativieren ist:

> Da glänzten und schimmerten dicht unter den Augen des Redners richtig die drei Renommistinnen, die jedoch liebenswürdig und gefällig der schönen Fremden sogleich einen Platz zwischen sich ermöglichten […] Allein die drei Renommistinnen galten trotz ihrer wunderlichen Aufführung für ehrbare Frauen und waren es wohl auch, und sie machten nicht unansehnliche Häuser.[675]

Die Erwähnung positiver Eigenschaften der drei Damen lässt die Möglichkeit offen, auch eine von der Erzählhaltung Reinharts abweichende Einschätzung zu etablieren. Die Frage, ob es sich bei Reinharts Einstellung um die Ablehnung eines von den Parzen mitgetragenen Bildungsphilistertums oder um die Zurückweisung emanzipatorischer Tendenzen handelt,[676] konnte durch den Hinweis auf Z2 bereits ansatzweise geklärt werden.

Jeziorkowski jedenfalls argumentiert mit dem biografischen Hintergrund, um ein sich in dieser Passage realisierendes allgemeines Missfallen emanzipatorischer Tendenzen auf der Seite des Autors zu konstatieren. So habe Keller „[s]peziell über literarisch und kulturell ehrgeizige Frauen […] in den Briefen jener Zeit die härtesten Urteile gesprochen“.[677]

Zunächst ist allerdings einmal unklar, welche Periode hier mit „jener Zeit“ eigentlich bezeichnet wird. Es ist daran zu erinnern, dass der Zyklus einen Entstehungszeitraum von über dreißig Jahren aufweist. Jeziorkowski belegt die behauptete allgemeine anti-emanzipatorische Einstellung Kellers nicht mit entsprechenden Briefstellen, sondern verweist auf Ermatinger, der hinreichende Belege ebenfalls schuldig bleibt und lediglich von „Emanzipierten, die Keller aufs grimmigste haßt“, spricht.[678] Dem widerspricht Kübler:

> Am Text gemessen, lassen sich diese Argumentationen nicht halten, weil sie den Gesamtzusammenhang aus dem Auge verloren haben, die kunstvolle Verwebung dieser Novelle in ein Argumentationsgefüge.[679]

Auch Sautermeister tendiert in Richtung Pro-Emanzipation und bringt den Ausdruck der „zukunftsweisenden Musik“ ein, die Kellers Liebesethik „unverkennbar eingeprägt“ sei,

> weil sie namentlich in die Rolle der Frau neue Geschlechtsmerkmale wie Ich-Stärke und Selbständigkeit einbildet: ein seit den Seldwyler Novellen immer nachhaltiger hervortretendes Leitmotiv Kellers, das ihn vor anderen zeitgenössischen Schriftstellern auszeichnet.[680]

---

[674] SG, S. 91f.
[675] SG, S. 91; 93.
[676] In Bezug auf die Malerin ist auf diese Fragestellung unten noch einmal zurückzukommen.
[677] Jeziorkowski, S. 59.
[678] Ermatinger, S. 530.
[679] Kübler, S. 235.
[680] Sautermeister, S. 483.

Die hier umrissene Tendenz des Gesamtwerkes lässt sich m. E. bereits im Mikrobereich, nämlich innerhalb des „Sinngedichts“ allein, ablesen, indem sich dort Reinhart von seiner Ablehnung des gebildeten Frauenstandes hin zum Partner der ebenfalls gebildeten Lucie entwickelt. Das auf das Gesamtwerk zu beziehende Vollendungsjahr 1881 für das „Sinngedicht“ unterstützt diese Annahme – falls Biografisches hier doch eine Rolle spielen sollte – insofern, als dass der Dichter zu diesem Lebenszeitpunkt selbst eine menschliche Erkenntnis- und Reifestufe erreicht haben dürfte, die der am Schluss des Zyklus durch Reinhart zu erlangenden entspricht. Auf das „Sinngedicht“ nun konkret gemünzt heißt es weiterhin bei Sautermeister:

> Keller, dem eine glückliche und dauerhafte Liebesbindung zeitlebens versagt blieb, fabuliert sie in der poetischen Phantasie aus, indem er zugleich seinen realen Lebenshintergrund – die desillusionierende Existenz des unglücklich Liebenden – als Kontrast heraufbeschwört. Und er rückt im selben Atemzug die persönliche Erfahrung in den Horizont seiner Zeit – die wachsende Geltung der Naturwissenschaften, ja, rückt sie in einen Zukunftshorizont: die Erwartung der Emanzipation der Geschlechter.[681]

Eine ähnliche Einschätzung hinsichtlich der Emanzipation der Geschlechter teilen Kübler (1984) und D. Müller (1988)[682], während Amrein (1994) sich insbesondere mit den diesbezüglich vorliegenden widersprüchlichen Auffassungen in der Forschungsliteratur auseinandersetzt und das „Sinngedicht“ eher im Zeichen einer „Aussagestruktur des Geschlechterdiskurses“ erblickt, „in der Weiblichkeit als das Andere des Mannes festgelegt ist“[683]. Sie sieht das Weibliche durch Grenzen fixiert, die durch den Mann errichtet werden; Damit geht Amrein über die bloß historisch-biografische Argumentation, wie sie bei Jeziorkowski u. a. erfolgt, hinaus, zeigt sich jedoch auf der Basis figurenanalytischer Folgerungen einer vorbehaltlosen Pro-Emanzipations-Ansicht gegenüber kritisch eingestellt.[684]

Es wurde oben gesagt, dass die Erzählerhaltung, also Reinharts, den Parzen gegenüber eine ablehnende ist. Des Weiteren sind die Parzen als Teil der Altenauer’schen „fassadenhaft nach außen gewandten Bildung“ anzusehen.[685] Da auch Positives über die Parzen berichtet wird, muss die Frauenbildung als solche nicht gänzlich als verworfen gelten, allerdings ist hier Jeziorkowski beizupflichten, wenn er „ein karikierendes, mehrfach transponiertes Gemälde des Berliner Literatur- und Kulturbetriebs mitenthalten“ sieht, in dem natürlich die Parzen als Akteurinnen aufgehoben sind. Hier spielt der Aspekt des ‚Scheins’, wie ihn Preisendanz dem ‚Sein’ kontrastiv entgegensetzt und zum Kernthema des „Sinngedichts“

---

[681] Ebd., S. 484. Damit steht neben Kübler auch Sautermeister gegen die Preisendanz’sche Auffassung, weder einer „weiblichen Emanzipation“, noch der „Persönlichkeitsidee“ (vgl. Preisendanz, Sinngedicht) ihre Bedeutung als zugrunde liegende Entwicklungsmomente Reinharts zuzugestehen.

[682] Vgl. Kübler, S. 230ff.; Dominik Müller: Kommentar. In: Gottfried Keller: Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander. Hrsg. v. dems. (ders. u. a.: Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden, hier Bd. 6). Frankfurt a. M. 1991, S. 959-970.

[683] Amrein, Augenkur, S. 317f.

[684] „Die Heiratsgeschichten und die doppeltgeschlechtlichen Figuren […] sanktionieren die Aneignung des Weiblichen durch den Mann, verurteilen hingegen den umgekehrten Vorgang, die Aneignung des Männlichen durch die Frau.“ Amrein, Augenkur, S. 198.

[685] Jeziorkowski, S. 58. Dem hier deutlich werdenden Vorrang des äußeren Scheins stimmen ebenfalls Preisendanz und Brockhaus zu: insbesondere Preisendanz’ betont dies. Vgl. Preisendanz, Sinngedicht; Wolfgang Brockhaus: Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen. Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 63), S. 25ff.

erhebt, tatsächlich eine nicht unerhebliche Rolle.[686] Reinhart, der die Parzen ob ihres Auftretens, ihres geräuschvollen Schwärmens, ihrer Betulichkeit – kurz: ihres renommistischen Gehabes wegen in seiner Erzählung schlecht dastehen lässt, verurteilt damit indirekt einen ganzen Apparat an Kulturpraxis, dem er selbst angehört, wie der Zusammenhang mit Z2 bereits gezeigt hat.[687] Dabei allerdings ist erzähltheoretisch zu differenzieren: Die selbstironische Einbeziehung in die Gruppierung germanischer Männer muss im Gestus seiner Bescheidenheit gewertet werden, während die zugleich vollzogene Ironisierung der germanischen Männer selbst und eine Kritik an Reinharts Defiziten im Bereich geisteswissenschaftlicher Gegenstände im Wirkungsbereich des 0-Narrators anzusiedeln sind, der den Vergleich Reinhart-Erwin (inklusive Parzen, eingebettet in die Ausprägung des gegenwärtigen Kulturbetriebs in Deutschland gegen Mitte des 19. Jahrhunderts) ermöglicht und durch diese Gegenüberstellung auf epischer Ebene eine ironische Lesart ermöglicht. Reinhart bemerkt nicht die Parallelen zwischen seiner eigenen Person und der männlichen Hauptfigur seiner Erzählung. Wie bereits an anderer Stelle (Fehltritt vs. Brautkauf, vgl. Kapitel 4.4.1.1) erscheint auch hier Reinharts kulturelles Defizit als schwächere Version dessen, was Erwin als kulturelle Borniertheit angelastet werden mag. Damit ist auf jene Figur bezogen eine Entwicklung zum Besseren als plausibel einzustufen. Ob sich eine solche Entwicklung Reinharts, wie für den Bereich des Geschlechterdiskurses angenommen wird, auch in Hinsicht auf das Zwei-Kulturen-Thema Kaisers nachweisen lässt, bleibt abzuwarten.

Unter kulturkritischem Blickwinkel wird auch die „ökomische Folie“ erneut aufgezogen; Jeziorkowski drückt das treffend aus, indem er die Gatten der drei Damen als großbürgerliche Kaufleute mit „Schlussverkaufshunger nach der Partizipation an ‚Geistigem’“[688] charakterisiert. Hier ist wiederum deutlich zu erkennen, wie die Themen ‚Ökonomie’ und ‚bildungsbürgerliches Humanismusideal’ ineinandergreifen. Weiterhin heißt es bei Jeziorkowski:

> Die verstellte Treuherzigkeit, mit der Reinhart von der solcherart soliden Basis der ‚nicht unansehnlichen Häuser’ der Parzen berichtet, ist von einer nur umso wirksameren Ironie.[689]

Reinhart verstellt sich jedoch nicht. Die bisher aufgezeigten Zusammenhänge offenbaren vielmehr Reinharts Unkenntnis der hiesig auftretenden Ironie, als deren Opfer (H1) er wiederum selbst eingesetzt ist, während auch in diesem Fall nach dem Modell der PT als eingeweihtes Publikum (H2) das Lesepublikum und ebenfalls die Zuhörerin Lucie zu gelten haben. Reinharts Beurteilung der Ehemänner der Parzen ist, den bereits erarbeiteten kontextuellen Hintergrund berücksichtigend, seine aufrichtige Einschätzung: Die gesellschaftlichen Funktionen, Aufgaben und Taten der Gatten nennt Reinhart ganz ohne

---

[686] Vgl. FN. 4. „Das Streben nach Glanz ist nun nicht als eine ungefährliche Marotte leichtzunehmen.“ Brockhaus, S. 33.

[687] Es werde „in der Gegenüberstellung Erwins […] und den Parzen deutlich, wie das Versagen des Mannes stellvertretend über die Frauen ausgetragen wird, die dadurch [von Reinhart!, A. S.] definiert sind, dass sie ‚jeder Sache, deren sie sich annahmen, schließlich [sic!] den Lebensfaden abschnitten’.“ Amrein, Augenkur, S. 313; vgl. SG, S. 88.

[688] Jeziorkowski, FN. 129, S. 212.

[689] Ebd. Die „nicht unansehnliche[n] Häuser“ der Parzen (83) und das „altangesehene[ ] Haus“ Erwins korrespondieren im Wortkern miteinander und haben eine doppelte Verweisfunktion: zum einen wird hier bei beiden das Sehen und damit der ‚Schein’ (im Gegensatz zum ‚Sein’) angesprochen, zum anderen mit der Ähnlichkeit des Ausdrucks auf vergleichbare kulturgesellschaftliche Ansprüche beider Hintergründe angespielt (inwiefern sie jeweils erfüllt sind, sei hiervon unberührt).

Ironie „Gewährleistungen für die Ehrbarkeit“ (93). Und möglicherweise, so mag die innerlich lächelnde Lucie, mag der belustigte Leser denken, verhält sich letzteres im Moment seiner Rede noch immer so, denn weder erkennt Reinhart bis an diesen Punkt der Rahmenhandlung Mechanismen der gesicherten „‚kapitalistische[n]’ Grundlage und darauf […] als Luxusbedürfnis und verbrämendes Ornament die Teilnahme am Unverweslichen“ als Dissonanz des gehobenen Bürgertums, die Jeziorkowski folgend bei der Anlage des Zyklus zumindest Keller vorgeschwebt haben werden,[690] noch eigene Unzulänglichkeiten im Kontext einer geisteswissenschaftlich-sprachlich orientierten, humanistisch ausgerichteten Bildungswerthaltung. Gerade Erstgenanntes (s. Zitat Jeziorkowski) ist nicht zuletzt daran zu ersehen, dass im Anschluss an die Erzählung der „Baronin“ die „Nutzbarkeit einer guten Wirtschafterin“ (176) von Lucie thematisiert wird und sich Reinhart hier, also eine Novelle später, gegenüber der Rede vom „Wollschäfchen […] auf dem Markte“ (ebd.) taub zeigt, und es liegt nahe, diesen Stand seiner Erkenntnis auch für die Textteile um die Parzen innerhalb der „Regine“ anzunehmen, in denen sich eher Reinharts anti-emanzipatorische Einstellung herauskristallisiert.

Die Figur der Malerin indes zeigt im Gegensatz zu den Parzen, die nur zeitweilig in Männerkleider schlüpfen, um eine „unauslöschliche Neugierde“ (91) in Bezug auf die Erkundung der Männerwelt zu befriedigen, deutlichere Attribute der geschlechtlichen „Verirrung“ (89), wie Reinhart es nennt. Die äußere Erscheinung steht dabei im Vordergrund; Dies soll unten näher untersucht werden. Ebenso wie die Parzen muss die Gestalt der Malerin, von jenen „in ihren Verband aufgenommen“ (89), also als impliziter Teil des Altenauer’schen Bildungsprogramms angesehen werden, womit sie indirekt ebenso der Kritik am pseudo-humanistischen Philistertum gehobener Gesellschaftsschichten ausgesetzt erscheint. Auf diesen Zusammenhang verweist auch Jeziorkowski, wenngleich er hierauf unzulässig auf den „Groll“ und den „Zorn“ Kellers gegenüber den sog. „Emanzipierten“ schließt (s. o.). Die „zeitgeschichtlich interessante Tatsache, daß sie [die Malerin, A. S.] von Reinhart mit der ‚mittelalterlichen Sage von Kaiser Nero’ in Verbindung gebracht“ werde, zeige nach Jeziorkowski Kellers Auseinandersetzung „mit dem pathologisch erscheinenden Überangebot von Nero-Dichtungen der poetae minores seiner Zeit“[691]. Wiederum artikuliert Reinhart, hier durch Darbietung seiner Malerin-Nero-Assoziation, an der Oberfläche seinen Groll gegenüber der so bezeichneten (Geschlechts-)Verirrung, in der Tiefe allerdings schwingt als Allusion der erneute Rekurs auf die zeitgenössische Kulturpraxis pseudohumanistischer Bildungsansprüche mit, wobei auch diese ironische Anspielung Reinhart, dem Naturwissenschaftler, aufgrund mangelnder humanistischer Bildung verschlossen bleiben dürfte: Auch wenn er sie erzählend selbst bereitstellt, gerät er als Erzähler wegen seiner Unwissenheit auf diesem Gebiet ins ironische Visier des ihm übergeordneten 0-Narrators.

Reinharts Aversion gegen die Malerin tritt dem zuhörenden sowie dem Lesepublikum in einem noch stärkeren Maße als bezüglich der Parzen ins Bewusstsein, indem jener im Vollzug der Ausflugs-Episode innerhalb seiner Erzählung persönlich mit ersterer in Kontakt gerät. In diesem Rahmen kommen wir zurück auf das Äußerliche, Reinharts

[690] Ebd.

[691] Jeziorkowski, S. 59; Es wird eine lange Reihe von Autoren von Nero- und Cäsar-Dramen und Nero-Darstellungen in der Literatur dieser Zeit aufgezählt; S. 213, FN. 134.

‚Kleiderordnung', welche er in seiner Oberflächlichkeit zum Anlass nimmt, die Malerin seinem Publikum gegenüber in ein ungünstiges Licht zu rücken.

> [Die Malerin] trug stets ein schäbiges Filzhütchen auf dem Kopfe und ließ das Kleid so einrichten, daß sie ihre Hände zu beiden Seiten in die Taschen stecken konnte, wie ein Gassenjunge.[692]

Oben hatte wir bereits gesehen, dass auch Erwin „nur neue Hüte, aber stets so, als ob es alte Hüte wären", trägt (65). In den Zeitgeschmack aktueller Kulturgepflogenheiten passen also weder er noch die Malerin. Wie „auch die Herren" hatte letztere „sich mit Hülfe der Mode" anlässlich der Landpartie „so schäferlich als möglich gemacht" (95), und damit würde sie ohne Schwierigkeiten den kulturellen Anforderungen genügen, wenn sie tatsächlich „ein junger Maler" (89), und eben keine ‚Emanzipierte' wäre. Bleiben wir bei dem Augenscheinlichen, dem unvermittelt Sichtbaren, der Mode. Regine, bereits durch Altenauers Schule der Repräsentation hinreichend geprägt, erscheint „in hellfarbigen duftigen Sommerstoff gekleidet", „tadellos ausgerüstet" (94), ebenso wie „die übrigen Damen", „alle in heiterer Sommertracht" (ebd.). Demgegenüber sticht die Malerin „in einem trostlos dunklen, nüchternen und schlampigen Kleide" (95) heraus:

> Was werden das für traurige Zeiten sein, wenn es so kommt, daß mit den lichten Kleidern und den fliegenden Locken der jungen Mädchen und Frauen die Frühlingslust aus der Welt flieht![693]

Die Aneignung der „Attribute des andern Geschlechts" (90) werde „vom Text in der Figur des Mannweibes als dekadente Erscheinung verworfen".[694] Dies bestätigt in erster Instanz den Ansatz, auch die Malerin als Teil des Kulturapparats zu betrachten, den der landesfremde Erwin hier naiv bedient, in den er Regine wohlmeinend einzuweisen versucht.[695] Auch hier wieder verschwimmt die Klarheit der kritischen Stoßrichtung: Wird vorrangig der Kulturbetrieb beanstandet oder eine durch die Malerin verkörperte gesellschaftliche Tendenz zur Emanzipation? Und: Wer ist dabei, die komplexe Erzählsituation berücksichtigend, jeweils der Urheber der Kritik? Allein Reinharts Werthaltung der aktuell sichtbaren Mode, wie alle Beteiligten der Landpartie, Männer wie Frauen (die Malerin eben ausgenommen), sie bedienen, zeigt auf der Übertragungsebene, dass zumindest Reinhart im Bereich des Kulturellen nichts weiter zu beanstanden hat, womit sich bisher Gesagtes bestätigt. In seiner Person verkörpert sich also ausschließlich die anti-emanzipatorische Einstellung. Dieses beides verhält sich jedoch für den 0-Narrator anders. Indem der nämlich Reinhart auf die vorliegende Weise erzählen lässt und in der Rahmenhandlung zugleich in einem bestimmten Licht erscheinen lässt, wird auf der

---

[692] SG, S. 89.
[693] SG, S. 95.
[694] Amrein, Augenkur, S. 168. Überdies sieht Amrein auf der diskursiven Ebene den Kleidertausch als Symbol für den Geschlechtertausch. Dem komme die Funktion zu, „die Grenzen des Weiblichen zu fixieren" (ebd., S. 190f.). Kübler gehe mit „der Gestaltung der Figur [Lucies, A. S.] nicht nur zu wenig kritisch" um, sondern verharmlose „zugleich die Beschreibung der Parzen und der Malerin, wenn sie diese ausschließlich auf Reinharts Perspektive bezieht […]". Ebd., S. 189. Da in der vorliegenden Arbeit allerdings die Ironisierung männlicher Figuren des „Sinngedichts" im Untersuchungsfokus steht und nicht die „diskursive Logik der Geschlechterdifferenz" (ebd., S. 190), scheint die Konzentration auf die jeweilige Perspektive des Erzählenden und die Abgrenzung der unterschiedlich eingesetzten Erzähler voneinander relevanter. Amrein gibt Kübler recht damit, dass „die erzählerische Ausgestaltung dieser Figuren [der Parzen und der Malerin, A. S.] auf ‚Reinharts (und nicht Kellers) Erzählabsicht'" zurückzuführen sei (ebd., S. 188; Hervorh. u. Klammerausdruck: G. K.), womit das erforderliche Maß an Differenzierung hinsichtlich der Erzähltechnik erreicht ist. Zur Beschreibung ironischer Elemente erscheint dies unabdingbar.
[695] Dass diese Einweisung nicht funktioniert, zeigt auch Regines Kleidertausch direkt vor ihrem Selbstmord, indem sie da wieder das alte Kleid ihrer Zeit als Dienstmagd anzieht.

höchsten Erzählstufe der gegenwärtige Kulturbetrieb aufs Korn genommen. Eine direkte Stellungnahme zur Frage der Emanzipation erfolgt durch den Erzähler der 0-Ebene nicht, allerdings wird die Verhandlung dieses Themas in das Rahmengespräch hineingetragen. Als Verhandlungsführerin ist dabei Lucie eingesetzt, die für eine affirmative Haltung gegenüber der Bildung der Frau steht, ja stehen muss, gehört sie doch genau diesem literatur- und kunstbeflissenen, „gebildeten Frauenstand" (80) an.

Die Ironisierung der real zeitgenössischen Kulturpraxis gehobener Schichten Deutschlands über die Figur Reinharts findet auch im Kontext der ‚Venus von Milo'-Episode statt. Zum von Keller verurteilten „Literatur- und Kulturbetrieb[ ]" (Jeziorkowski, S. 58) gehöre die gängige Praxis,

> wie überall von Philistern und Unberufenen jetzt mit Vorliebe die arme Frau von Milo aufgepflanzt wird, um Bildung und Schönheitssinn zu beurkunden, weil sie hören und sehen, dass die Figur so hoch gehalten wird. Zugleich verschaffen sie sich dadurch ungestraft eine fortwährende banale Augenweide.[696]

Wie schon am Beispiel der Allusion auf die außerordentliche Nibelungenpopularisierung (Z2) wird die kulturkritische Folie auch hier aufgezogen. Die vorliegende Kritik findet sich direkt umgesetzt in der „Regine"-Novelle, dort ist es die „eigentümliche Muckerei im Kultus dieses ernsten Schönheitsbildes", das als Abguss „zu Dutzenden in Paris bestellt" wird und „manche Damen […] gern die eigene Schönheit durch die herausfordernde Aufrichtung desselben auf ihre Hausaltären" feiern lässt.[697]

Amrein bemerkt den Zusammenhang der „banalen Augenweide" und der „Augenthematik im ‚Sinngedicht'" und bringt dies in Verbindung mit dem „Anschauen schöner Weibsbilder" (43), dem Reinhart sich zu Beginn des Zyklus verschreibt.[698] Damit wird um ein weiteres Mal ein ‚roter Faden der Ironie', ein Strang zwischen der Darstellung Reinharts in seiner nur ansatzweise bestehenden Kenntnis der gängigen Kulturpraxis gesellschaftlich höher stehender Schichten in den Text eingewoben. Die ersten vier Verse der 1878 entstandenen „Venus von Milo" lauten:

> Wie einst die Medizäerin
> Bist, Aermste, du jetzt in der Mode
> Und stehst in Gips, Porz'lan und Zinn
> Auf Schreibtisch, Ofen und Kommode.[699]

Indem Reinharts Schilderung der Ereignisse um den aus Amerika zurückkehrenden Erwin im Modus der Empörung erfolgt, wobei hier das personale Erzählverhalten die Perspektive des Ehemannes einnimmt, dessen Frau „die Venus im Saale nachzuäffen" sich erdreistet (110), zeigt sich Zweierlei: Zum einen erblicken wir Erwin, der das erste Mal einen befremdeten Blick auf die Auswüchse bildungsbürgerlichen Philistertums wirft. Während er sich bis hierher in eine „veredelte bürgerliche Welt" versetzt gesehen hatte (63), scheint sich ihm nun „unversehens auch hier eine Art von Kehrseite" (64, Hervorh. A. S.) zu offenbaren.[700] Die Entrüstung paart sich mit vielen Fragen, die auf den peinlich überraschten Erwin einstürzen, Gedanken, die wie „ein grauer Schattenknäuel durch sein Gehirn" jagen:

---

[696] Keller an Petersen am 25.06.1878. GB 3.1, S. 362.
[697] SG, S. 100.
[698] Amrein, Augenkur, S. 186, FN. 59.
[699] HKKA. Abt. C, Bd. 17.2, S. 370.
[700] Vgl. Z3 in Kapitel 4.4.1.1. (Hervorh. A. S.)

> Aber auch welche Gewohnheiten! Wie kommt die einfache Seele dazu, auf solche Weise die Schönheit zu spiegeln […]? Wer hat sie das gelehrt? Woher hat sie das große Stück unverarbeiteten Seidendamast? […] Und hat sie diese Künste für ihn gelernt und aufgespart?[701]

Zum anderen schlägt sich, erkennbar an der Perspektivübernahme Reinharts, hier als personaler Erzähler auftretend, derselbe sofort auf Erwins Seite, d. h. wirkt hier ebenfalls empört, als wenn er die kritische Einstellung gegenüber solcherlei Kulturauswüchsen schon immer hatte – was nicht der Fall ist, wie die bisherige Analyse hervorbringen konnte. „Freilich weniger griechisch als venezianisch, um in solchen Gemeinplätzen zu reden", so der Erzähler Reinhart die einigermaßen unangenehme Wiedersehensszene zwischen den Eheleuten kommentierend. Und darauf scheint er weitestgehend auch eingeschränkt, so dass ihm nur bleibt, in „solchen Gemeinplätzen" von dem zu reden, was dem Publikum nun aufgehen könnte, Reinhart selbst zunächst noch im Dunkeln bleiben dürfte. Die zunächst akzeptabel erscheinende Augenkur, das „Anschauen schöner Weibsbilder", ehedem eine „artige Vorschrift" (13) zur Genesung vom „leise stechenden Schmerz im Auge" (11), wird nun verurteilt, wenn es sich um den „Gipsabguß der Venus von Milo" handelt, mit deren Anbetung sich „allerlei Lüsternes" decke (109) und die dem Philister als „banale[ ] Augenweide" (s. o.) herhalten muss. Damit wird eine Verbindung zwischen Reinharts Unbedarftheit auf dem Feld des Geistesgeschichtlich-Kulturellen und dem kritisierten Bildungsphilistertum höherer Gesellschaftsschichten hergestellt. Reinhart, dem Stand der Begebenheiten und Erzählungen entsprechend, befindet sich damit noch immer ‚ante lucem' (329), jedoch bereits auf dem Weg der Erkenntnisse, die ihm zur Annäherung an Lucie-Lux (ebd.) im Vollzug seines literarischen Abenteuers verhelfen dürften.

Die „Wandlung der Figur Reinhart" gehe „einher mit seiner neuerworbenen Freude, sich als Erzähler zu betätigen".[702] Hildebrandt bezeichnet es an dieser Stelle als „Kellers Humor"[703], dass „der wissenschaftskritisch eingestellte Erzähler der 0-Ebene die ‚Erleuchtung' des Naturwissenschaftlers Reinhart an dessen Entwicklung zum Dichter knüpft".[704] Dieses Gestaltungsmerkmal vollzieht sich allerdings, um die Aussage zu präzisieren, im Modus der Ironie, wie Hildebrandt dies ebenfalls in Bezug auf den 0-Narrator formuliert, indem sie im Vergleich mit den übrigen Erzählern dem Erzähler der 0-Ebene „Witz und feine Ironie" weitgehend ihm zuschreibt.[705]

Die Wandlung Reinharts, deren konstitutives Element seine Rolle als Erzähler zu sein scheint, soll nun hinsichtlich seiner nächsten Geschichte, der „Armen Baronin", weiterverfolgt werden. Auch hier sind die Themen Ökonomie und Humanismus in den Vordergrund zu stellen. Dabei ist, wie sich dies bereits bewährt hat, immer auch das Verhältnis zum gesamtzyklischen Erzähler im Auge zu behalten.

---

[701] SG, S. 110.
[702] Hildebrandt, S. 115.
[703] Ausdrücklich wird hier auf die Instanz des Autors, nicht auf den (0-)Erzähler verwiesen.
[704] Hildebrandt, S. 115. Der Aspekt des Erzählens wird sich im Zusammenhang mit Goethes Jugendlied am Schluss des Zyklus als zentral erweisen (4.8).
[705] Ebd.

4.4.2 Die vermittelte Ironisierung Brandolfs durch den 0-Narrator und Herr Reinharts erster Entwicklungsschritt

4.4.1.1 Äußeres verliert an Gewicht und Ökonomisches bleibt Kriterium bei der Brautwahl

In diesem Kapitel ist die männliche Hauptfigur der „Baronin" unter dem thematischen Aspekt des Reichtums in Verbindung mit ihrem Erzähler Reinhart zu behandeln, um die Darstellungsvollständigkeit durch die zusätzliche Einbeziehung des Narrators auf der 0-Ebene zu erzielen, wobei auch einige Rückgriffe auf die „Regine"-Novelle erfolgen werden.

Es bestehen, wie bereits angedeutet, Gemeinsamkeiten des Helden der Rahmenhandlung mit Brandolf, dem männlichen Protagonisten der Binnenerzählung „Die arme Baronin". Diese liegen nicht nur in Bezug auf die bürgerliche Herkunft, sondern auch in Bezug auf die Wohlhabenheit vor. Ebenso wie Reinhart habe dieser „als ein reicher und unverheirateter studierter Mensch seine Launen und keine Sorgen" und könne „also sich nach Belieben den Hafer […] stechen lassen", wie die bisherigen Wirtsleute sich Brandolfs Entschluss erklären, sein Domizil in deren Haus aufzugeben, um, wie die Zuhörerin Lucie (und der Leser) an dieser Stelle bereits weiß, die Zimmer in der Wohnung der Baronin zu beziehen (136). Auch er begibt sich auf seine Weise „auf das Meer des durchsichtigen Lebens" (s. o.) mit dem Ziel, ein Experiment am lebenden menschlichen Organismus durchzuführen.[706] Das Versuchsobjekt ist in seinem Fall der „ausgemachte Teufel und Unhold", „welcher sein menschenfeindliches und räuberisches Wesen auf eigene Faust betreibe", in Gestalt der Zimmer vermietenden Baronin, deren Geschäft zu sein scheint, harmlose Mieter zu prellen (133f.). Das Experiment[707] besteht darin, den Schlichen der Baronin auf die Spur zu kommen, wie es Brandolf in seinem Müßiggang, als Sohn eines reichen Gutsbesitzers, dessen Güter so umfangreich sind, dass sie einer Verwaltung bedürfen, mühelos möglich ist. Später, nach der Unterbringung der Baronin bei seinem Vater „begab er sich in eine andere Landesgegend", wo er „während einiger Monate ein nicht unwichtiges Amt provisorisch zu verwalten" hatte; „er aber behielt sich vor, nach vollbrachter Sache in seine Freiheit zurückzukehren" (162) Während seiner Abwesenheit sendet Brandolf der Auserwählten „kleine Briefchen und große Geschenke" (164) und die spätere Hochzeit wird auf dem ausladenden Gut des Vaters gehalten, wo in einem der Gebäude des Anwesens, dem Hauptgebäude, die Trauung stattfindet (169). Das „Festmahl der Hochzeitsgäste", zahlreich besucht von Winzern und Landleuten, wird von einer Musikkapelle begleitet an einer Tafel im Freien genossen und am Abend zieht der Zug der

[706] Amrein arbeitet „Die Suche nach der Frau als Versöhnung des Naturforschers mit der Natur" heraus. Hier werden in einer diskursiven Analogisierung von Natur und Weiblichkeit sämtliche Frauenfiguren (einzige Ausnahme: die Pfarrerstochter) mit dem Element des Wassers in Verbindung gebracht. Es stehe für das Diffuse, Unbestimmte, Fließende und Entwirklichte (Amrein, Augenkur, S. 30; S. 83ff.). Das Weibliche werde funktionalisiert für den Prozess männlicher Vervollkommnung, wobei das Männliche im Gegensatz zum Weiblichen mit Vernunft, Kultur und Fortschritt gleichgesetzt wird (ebd., S. 44f.). Für den Mann sei die Frau immer ‚andre Welt', die es zu erforschen gilt (ebd., S. 22f). Auch Reichert verwendet den Terminus „Experiment am lebenden ‚Objekt'", dort für die Charakterisierung der Haupthandlung um Reinhart (vgl. Reichert, S. 92). S. auch FN. 5; FN. 589.

[707] Hier besteht eine Gemeinsamkeit Brandolfs mit Reinhart, indem dieser loszieht, um sein Kuss-Experiment durchzuführen. Dieser Zusammenhang wird im nächsten Kapitel der vorliegenden Arbeit dargestellt.

Gäste am Eingang des Parks an den Herrschaften vorüber, in deren Mitte die frisch Vermählten durch ein „aus Epheugeflechten errichtetes Tempelchen“ besonders herausgehoben werden (170). Den mittellosen Verwandten der Baronin, die auf listige Weise bei dieser Gelegenheit vorgeführt werden, wird ein Almosen zugeworfen und man setzt ihnen reichlich zu essen und zu trinken vor, nachdem sie ihre Schmach haben über sich ergehen lassen (173). Zum Abschluss werden sie am nächsten Morgen, „mit Kleidern, Wäsche, Reisegeld und Schriften hinreichend versehen“ und – wiederum auf Kosten der Herrschaft –, in die Neue Welt entlassen (174). Am Reichtum der Hauptfigur Brandolf, dessen „verwitweter Vater“ eben „ein großer Gutsbesitzer und sehr reicher Mann“ war (145), verbleibt kein Zweifel, und als Gewinner ist er auch in der Hinsicht einzustufen, seine, wenn auch nicht direkt intendierte, ‚Brautschau’ zu einem befriedigenden Ende gebracht zu haben.[708] Er ist, wenigsten dem ersten Augenschein nach, ein triumphierendes Musterexemplar des reichen, männlichen Bürgers (Schilling).

Brandolf, der die drei Halunken am Ende der „Baronin“ vorführt, ist, wie sich Keller in einem späteren Brief gegenüber Storm für diese ‚Schnurre’ rechtfertigt, jedoch ebenfalls zum Typus des Sonderlings zu rechnen: Er sei ein „Sonderling […], der eine solche Commödie wol aufführen kann“.[709] Schilling möchte trotz der vielfach behandelten humoristischen Elemente in Kellers Werk das Augenmerk auf den Aspekt der Ironie gerichtet wissen.[710] Ihrer Auffassung nach ist

> Humor […] bloß eine Form der Darstellung, die Versöhnung intendiert. Ironie dagegen beginnt, wo hinter dem So-Gesagten das Anders-Gemeinte hervortritt. Humor ist das Behagen des bürgerlichen Rezipienten, genau das aber verbietet sich, sobald die Ironie in Kellers Texten als Kritik verstehbar wird.[711]

Schillings Forderung nach der Unterscheidung von Humor und Ironie ist zuzustimmen, und das betrifft in der Tat den gesamten Zyklus und nicht allein die vorliegende Szene – an welcher sich allerdings exemplarisch die Notwendigkeit der Behandlung aus der Perspektive der Ironie erklären lässt. In einem ersten Verständnis des Humors, wie es zunächst in Kapitel 3.0.5 umrissen wurde, liegt hier nicht einfach eine launige Szene vor, die nichts weiter als ein konziliantes Aufzeigen von leicht sonderbaren Charaktereigenschaften und merkwürdigen, aus ihnen resultierenden Handlungen, und ein damit verbundenes, joviales Darüber-Stehen des Erzählers ausdrückt. Trotz aller Einwände gegen unter anderem die Anlage dieser Szene seitens seiner Schriftstellerkollegen beharrte Keller auf ihr und lehnte etwaige Änderungen an ihr ab, wie dies das Beispiel des besagten Briefwechsels mit Storm belegt. Und der Grund liegt sehr wahrscheinlich darin, dass sie ihrer Form nach konstitutiv für einen wesentlichen Teil der strukturellen Ironie innerhalb des Gesamtzyklus ist, ein Teil, der hier die sonderbaren Eigenschaften eines weiteren Vertreters des männlichen Bürgers veranschaulicht und als

[708] Dass Erwins Brautschau ebenfalls nicht intendiert ist, wurde bereits hervorgehoben. Vgl. FN. 473.
[709] Brief an Theodor Storm v. 16.8.1881. GB 3.1, S. 465.
[710] Auch Steinecke spricht sich für die genauere Untersuchung der ironischen Elemente bei Keller aus. Detaillierte Beschreibungen seien nicht allein dem realistischen Verfahren geschuldet, sondern stünden „stellvertretend für andere Bereiche der Wirklichkeit, die aus erzählökonomischen Gründen nicht gleich ausführlich dargestellt werden können“ und seien „nur selten Selbstzweck […], sondern stets Teil einer umfassenderen Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit nun ist primär gesellschaftlicher Natur […].“ Bei der Beschreibung der „vielen komischen, kauzigen, exaltierten Personen in Kellers Erzählungen […] herrscht in erster Linie ein ironischer Ton vor […] Der Humor versöhnt zwar, aber mildert nicht die Situation der Menschen.“ Steinecke, S. 11.
[711] Schilling, S. 7.

weiterer ‚roten Faden der Ironie' in das Textgewebe eingearbeitet wird.[712] So steht die „Baronin"-Novelle ebenfalls im Gesamtzusammenhang mit den übrigen Werkteilen, vermittelt über die epische Ironie als innerem Strukturmoment: Die Darstellungsweise der Szene korrespondiert mit verschiedenen anderen Szenen und Schilderungen seiner Person, die Brandolf innerhalb dieser Binnennovelle im Lichte eines Sonderlings zeigen, wobei deren Prägung der Ironie, und nicht etwa einer versöhnlichen Behaglichkeit zugeschrieben werden muss. Gleichwohl eine humoristische Lesart der „Baronin"-Novelle auf übergeordneter Verstehensebene im Sinne des Verklärungsprinzips plausibel erscheint, wie im nachfolgenden Kapitel unter 4.4.2.2 noch beispielhaft gezeigt werden soll, findet die ironische Kritik als inwändiges Mittel dieses Humors ihren Einsatz. Hierbei ist erneut die Bezugnahme auf die Diskussion um Kriterien der Wahlfreiheit, die in den erzähltechnisch übergeordneten Gesprächen zwischen Reinhart und Lucie verhandelt werden, entscheidend; Ebenso spielen die der Rahmenhandlung ablesbaren Einstellungen Reinharts eine Rolle. Dergestalt findet sich der erzählende Reinhart wiederum als Opfer der Ironie durch den 0-Narrator, wie nachfolgend aufzuzeigen ist, währenddessen sich dennoch ein erster Entwicklungsfortschritt seiner Person nachweisen lässt. Das Instrument der weiterführenden Kritik an Reinhart, die vermittelt über diese Figur auch den männlichen Protagonisten der „Baronin" selbst trifft, ist eine ironischen Verweistechnik, deren Eigenschaften sich mithilfe des Spielraumbegriffs nach Allemann illustrieren lassen. So besehen erscheint die „gräßliche Musik" der drei Halunken (166) aus dem „Lumpenschloß" (161) als letztes Tönen der Adelsvorherrschaft. Deren früherer Plan als Börsianer „das Geld wuchern zu lassen", ohne mit anderen Spitzbuben ihrer Sorte gerechnet zu haben (167), und ihr Auftritt als „drei Affen, denen man Nüsse zuwirft" (172) bei der Entlohnung für ihre entwürdigende Vorstellung unter der Regie Brandolfs, erscheinen als ironische Zuspitzung gesellschaftlicher Verhältnisse. Jedwedem Halunken, Spitzbuben oder Schurken vorgestellter Art wird zwar mulmig werden bei einer vordergründigen, humoristischen Lesart dieses Abschnittes (das So-Gesagte), unter dem Aspekt der Ironie allerdings wird diese ‚Schnurre' mit dem Zentralakteur des bürgerlichen Sonderlings selbst dem, der sonst doch selbst die deftige Kost norddeutschen Humors verträgt (Storm), aufstoßen[713] – und das entspricht dem Anders-Gemeinten. Blickt man genauer hin, zeigt sich, dass die dieser Novelle innewohnende Ironie narrativ verschiedene Gesichtspunkte des geschlechtsdiskursiven Zusammenhangs variiert und mit unterschiedlichen Teilen des Gesamtzyklus korrespondieren lässt. Reinhart selbst ironisiert hier nicht Brandolf, welcher der 0-narrativen Ironie vielmehr indirekt, nämlich lediglich als Träger Reinhart'scher Überzeugungen, ebenfalls zum Opfer fällt.

Allemann empfiehlt,

> den Begriff des ironischen Gegensatzes, der leicht zu eng verstanden wird, zu ersetzen durch den eines ironischen Spannungsfeldes und Spielraums. Dieser Spielraum als gegensätzlich strukturierter, das heißt aus der Spannung zwischen dem wörtlich und eigentlich Gesagten sich aufbauender, ist empirisch aufgrund der vorhandenen ironischen Kunstwerke beschreibbar, und zwar in Hinblick auf die für ihn charakteristischen Züge.[714]

[712] Die Veranschaulichung in Gestalt des ‚roten Fadens der Ironie' soll im Folgenden bei Gelegenheit wieder aufgegriffen werden.
[713] Brief v. Storm an Keller am 15.5.1881. GB 3.1, S. 459.
[714] Allemann, S. 30.

Nach Maßgabe dieser Überlegungen soll die Bloßstellung der drei Verwandten Hedwigs unten noch einmal differenzierter betrachtet werden, als es mit Hilfe des ‚So-Gesagten' und ‚Anders-Gemeinten' nach Schilling möglich scheint. Auf diese Weise wird vermutlich der von Allemann so bezeichnete ‚ironische Spielraum' diesen Abschnitt auch im Zusammenhang mit anderen Teilen des Zyklus überzeugender erklären können.

Brandolf selbst ist ein ebenso vortrefflicher Wirtschafter wie die Baronin, indem er ihr die Stellung als Wirtschafterin auf dem Anwesen seines Vaters verschafft, und „er fing ein wenig an, sie wie eine wohlerworbene Sache zu behandeln" (162), und das gar, bevor er um ihre Hand anhält. In dieser Angelegenheit lässt Brandolf dann auch überhaupt nicht viel Zeit verstreichen, nachdem die praktische Seite des Handels sich als positiv, die „kleine Hexe" (164) alias „eine[r] Schar Wichtelmännchen" (162) sich in den Augen des alten Herrn Vater als nützlich und gewinnbringend herausgestellt hat.[715] So beauftragt er diesen – fragt nicht selbst –, für ihn um ihre Hand anzuhalten, und so ergebe sich für Hedwig

> eine einzige Wahl: bloß Haushälterin oder auch Ehefrau. Das ist nicht viel für eine Adlige, die sie war; nur daß sie den Stand verlor, ist freilich auch der richtige Gang der Geschichte.[716]

Das ist aber keine wirkliche Wahl, denn Hedwig ist auf ein Einkommen angewiesen, und die Entscheidung für die Ehe als ‚Zugabe' zur Tätigkeit als Wirtschafterin bietet ihr den Schutz eines männlich-bürgerlich gewährleisteten Unterkommens, dessen sie als alleinstehende und geschiedene Frau vor dem Hintergrund der sozialen und ökonomischen Zwänge ebenfalls bedarf. Das Pragmatische der Verbindung zeigt sich auch hier:

> Es sollte auch von einer Hochzeitsreise nicht die Rede sein, sondern das eheliche Leben gleich im Anfange in das Arbeitsgeräusch […] untertauchen.[717]

Eine spätere Stelle, in der Lucie ironisch auf die ökonomische Eingliederung der Hedwig von Lohausen anspielt, unterstützt die Annahme, dass sie sich des zweifelhaften Ausgangs der „Baronin" bewusst ist. Vom Oberst zu ihren Plänen des Tages befragt, als die Älteren einen „Besuch […] dem bekannten Pfarrhause" abstatten wollen (297), antwortet sie, und zwar in Gegenwart Reinharts:

> Ich muß eben das Haus hüten, wie alle armen Haushälterinnen, und für den Abend sorgen!"[718]

Bezüglich der Hedwig geht wiederum ein Schatz des Nibelungenliedes in den Besitzstand germanischer Männer ‚zurück' (Z2). Eingekleidet in die Versöhnlichkeit des epischen Humors täuscht der Schluss im Hafen der Ehe leicht über die ironische Seite des Textes hinweg, die einen gewissermaßen unbehaglichen Blick auf das Schicksal der Baronin ohne Wahl eröffnet. Ihr sei „alles neu und darum so froh und kurzweilig", sie scheine „überhaupt früher nicht gelebt zu haben" (166), sagt Hedwig, aber nicht, dass es ihr nun wirklich gut geht und sie außer vor Dankbarkeit gegenüber Brandolf auch vor Liebe vergeht.[719] Wo wir

---

[715] Dass es zwischen Brandolf und Hedwig nur um praktische Erwägungen geht, die ihre Basis in den Gesellschaftsverhältnissen hat, hebt auch Schilling hervor: „ […] von Liebe ist ohnehin nie die Rede." Schilling, S. 204.

[716] Ebd.

[717] SG, S. 164f.

[718] Ebd., S. 298. (Hervorh. A. S.) Außer dem ‚Religionswechsel' der Lucie sind an diesem Punkt alle Einlagen erzählt. Es wird im Verlauf der weiteren Untersuchung Reinharts Entwicklung aufzuzeigen sein, die bis an die angegebene Stelle erfolgt sein müsste, falls die Entwicklungsthese zutrifft. Es lässt sich jedoch hier immerhin schon einmal feststellen, dass er auf die Ironie in Lucies Worten nicht reagiert.

[719] „Das Glück ist immer schon da, man muß es sich nur klein genug denken." Was hier Schilling über die Schuster-Bärbchen-Verbindung am Ende der Rahmennovelle sagt, trifft in diesem Zusammenhang auch auf die ehemalige Baronin zu. Schilling, S. 215. Vgl. auch FN. 715.

auf den ersten Blick mit Brandolf einen echten Gewinner im Feld des Bürgerlichen zu haben schienen, wenngleich er sich dort mitunter an den Grenzen bewegt, verliert diese These Schillings nun endgültig an Überzeugungskraft. Auch Brandolfs Status als Sonderling weist ihn nicht eben als eine allzu positive Figur aus: „Er hatte sein Leben lang etwas Närrisches an sich und soll es jetzt noch haben […]“ (142).

In den Augen des Publikums, weder in Gestalt Lucies noch dem Lesepublikum des „Sinngedichts“ auf höherer Ebene, gewinnt Brandolf also nicht. Hinsichtlich des Themas ‚Reichtum’ zeigt er sich ähnlich fehlgeleitet, wie dies bereits bei der Figur des Erwin zu beobachten war. Dieses Thema steht wiederum in Verbindung mit dem Teilaspekt ‚Frau als Ware’, wie beides bereits im Vorfeld der Darbietung der „Regine“ von Reinhart und Lucie diskutiert wird. Die Novellen „Regine“ und „Die arme Baronin“ werden von Reinhart präsentiert, der eigentlich den Standpunkt vertreten hatte, das Äußerliche der Frau sei das entscheidende Kriterium des Mannes bei seiner Wahl einer Braut (Wahlfreiheit des Mannes), woraufhin Lucie ironisch reagierend einwarf, dass „das gefallende Gesicht […] zum Merkmal des Käufers werde, der zum Sklavenmarkt geht“ usf. (59). Interessanterweise spielt in der „Baronin“ zwar das Thema des Reichtums des männlichen Protagonisten eine ganz ähnliche Rolle wie in der „Regine“[720], doch hat sich der diesem Thema innewohnende Aspekt ‚Äußeres der Frau’ gewandelt. Es spielt zwar seit Reinharts Bemerkung über die Bedeutsamkeit des Gesichts der Frau für den Mann (vgl. Z1b) auch bereits das Gesicht der Regine motivisch eine besondere Rolle[721], es unterscheiden sich allerdings die weiblichen Hauptfiguren beider Novellen in diesem Punkt. Während Regines „Gesicht, dessen ruhige Regelmäßigkeit von einem Zug leiser unbewußter Schwermut veredelt wurde, einem Zug so leicht und rein, wie der Schatten eines durchsichtigen Krystalles“ (65), als „Demut selber“ (68) beschrieben wird, erscheint das Antlitz der Hedwig gleich im zweiten Satz als „zornrote[s] Gesicht“ (132), im Folgenden als abgehärmt (138) bezeichnet. In einer ausführlicheren Beschreibung heißt es dann, dass Brandolf

> […] etwas deutlicher einen Teil ihres Gesichtes [sah], ein rundlich feines Kinn, einen kleinen aber streng geformten Mund, darüber eine etwas spitze Nase […].[722]

Offenbar ist das Antlitz der Baronin weniger von der Schönheit geprägt, mit der das Regines gesegnet ist. Jedoch findet eine allmähliche Entwicklung der Wahrnehmung Brandolfs in dieser Beziehung statt: Er sieht bei einer Gelegenheit die Hedwig bei einer Händlerin „das Gesicht in die Blumen“ (141) drücken, und, es bald darauf erneut betrachtend, als er die schlafende Baronin auf einem Stuhl sitzend findet, „konnte [er] nicht sagen, daß es gerade ausdrücklicher Gram war, der auf dem Gesichte lagerte; es glich sozusagen mehr einer Abwesenheit jeder Lebensfreude und jeder Hoffnung, einer Versammlung vieler Herrlichkeiten, die nicht da waren.“ (142) Nach der Genesung der Baronin „gewahrte er mit Verwunderung, welch anmutigen Ausdruckes dieses Gesicht im Zustande der Zufriedenheit und Sorglosigkeit fähig war“ und stellt schließlich dessen Schönheit fest:

---

[720] Ob Reinhart als Erzähler jedoch dies bewusst ist, bleibt zunächst noch offen.

[721] Das Gesicht der Magd findet innerhalb der „Regine“-Novelle fünfzehnfache Erwähnung, während das der Baronin in der entsprechenden Erzählung dagegen neunmal der Fall thematisiert wird. Auch diese Abnahme unterstützt die Feststellung, dass der Aspekt des Äußerlichen der Frau für den Erzähler Reinhart in seiner Wichtigkeit nachlässt.

[722] SG, S. 139.

> ‚Was ist's?' sagte sie leicht erschrocken, indem sie in den Spiegel sah, aber nichts entdecken konnte.
> ‚Ich meinte nur, wie schön Sie aussehen!'[723]

Brandolf hat sich dieses Gesicht wie ein Gärtner, „der ein verkümmertes Myrtenbäumchen sich neuerdings erholen und im frischen Grün überall erwachen sieht" (156), herangebildet[724], indem er der Baronin Pflege und Zuwendung angedeihen ließ, und damit scheint hier der Erzähler Reinhart von seiner ursprünglichen Position abzurücken – zumindest gibt er in Form der Erzählung ein Beispiel dafür, dass auch eine andere Ansicht über das Thema möglich ist –, das Gesicht der Frau müsse dem Mann „jedesmal", also von Anfang an, gefallen:

> Zur Verliebtheit genügt oft das einseitige Wirken der Einbildungskraft, irgend eine Täuschung […] Was ich hingegen meine, muß gerade gesehen und kann nicht durch die Einbildungskraft verschönert werden, sondern muß dieselbe jedesmal beim Sehen übertreffen. Mag man es [das Gesicht, A. S.] schon Jahre lang täglich und stündlich gesehen haben, so soll es bei jedem Anblick wieder neu erscheinen, kurz, das Gesicht ist das Aushängeschild des körperlichen wie des geistigen Menschen; es kann auf die Länge doch nicht trügen […][725]

Mit der Darbietung der „Baronin" konterkariert Reinhart also zumindest einen seiner Ausgangsstandpunkte, indem er in obiger Hinsicht ein Beispiel gibt, das gegen seine zunächst vorgetragene Position spricht. Das ‚Gesicht als Aushängeschild' (59) ist ein spezieller Aspekt der ‚Frau als Ware', den Reinhart zurückzunehmen bereit scheint. Diese These ist eng verbunden mit dem Auftreten einer Form der Selbstironie des Erzählers Reinhart und wird unten präzisiert.

Es ist bereits darauf verwiesen worden, dass der Abschnitt um die ‚drei Halunken aus dem Lumpenschloss' und die in dieser Passage angelegte ironische Verstehensebene einer Klärung mit Hilfe des ‚ironischen Spielraums' nach Allemann bedarf. Dies soll nun durchgeführt werden. Durch die Darstellung von Brandolfs Gewinn einer „vortrefflichen Wirtschafterin", den Lucie ironisch angreift mit ihrer Bemerkung, sie müsse wie alle armen Haushälterinnen nun leider Vorbereitungen für den Abend treffen (s. o.), wird die Kritik am missbrauchten Reichtum, wie sie bereits in der „Regine" ironisch geübt wird, aufrechterhalten. Im Kontext der ‚Wahlfreiheit des Mannes', die Lucie und Reinhart vor dessen Erzählung der „Regine" bereits theoretisch verhandeln, wird das Thema ‚Kaufkraft des Mannes' in den beiden ersten von Reinhart dargebotenen Geschichten variiert behandelt. Zuvor jedoch zeigt die Gestaltung der Rahmennovelle, dass dieses Thema im Verhalten Reinharts selbst eine Rolle spielt. Das Verfahren des gesamtzyklischen Narrators, Reinharts Ansichten zum Thema in Gestalt seiner Erzählungen mit seinen eigenen Verhaltensausprägungen zu konfrontieren, erzeugt eine ironische Struktur. Sie besteht darin, dass Reinharts Denkweise, seine Vorstellungen und Wünsche hinsichtlich einer gelingenden Beziehung zwischen Mann und Frau durch sein Verhalten und den Inhalt seiner selbst erzählten Geschichten infrage gestellt werden. Es kommt auf diese Weise zu einer offenkundigen Diskrepanz zwischen Einsicht und Handeln, deren Überblick der gesamtzyklische Erzähler dem Leser ermöglicht.[726] Konkret-verbale

[723] SG, S. 156.
[724] Was ihm vor allem Dank seiner finanziellen Möglichkeiten gelingt, die eine Parallele zu Erwins Kaufkraft in puncto Brautwahl darstellt.
[725] SG, S. 58. (Hervorh. A.S.)
[726] Petersen legt in seiner Dissertation überzeugend dar, wie sich das Konzept Allemanns auf die ironische Struktur der „Buddenbrooks" von Th. Mann anwenden lässt. Es werde „deutlich, daß der ironische Spielraum in den

Ironiesequenzen, wie sie in Lucies Redebeiträgen wiederkehrend auftauchen, rücken diese Diskrepanzen immer wieder in den Brennpunkt. Hildebrandt, deren Schwerpunkt die Untersuchung der Erzählstruktur des „Sinngedichts“ ist, bestätigt die Extraposition der übergeordneten Erzählinstanz in Verbindung mit der Ironie gegenüber den Figurenerzählern des Zyklus:

> Der Erzähler der 0-Ebene wirkt in seinem Erzählprofil konturenreicher als die Figurenerzähler; so bleiben Witz und feine Ironie weitgehend ihm vorbehalten.[727]

Der hier verhandelte und grundlegende Aspekt der ‚Kaufkraft des Mannes’ kommt nicht allein an Brandolf und seinen Handlungen zum Tragen, sondern wird auch mithilfe der Nebenfiguren der „Baronin“, den drei Verwandten der Hedwig, die Brandolf auf der Hochzeitsfeier vor allen Gästen bloßstellt, illustriert. Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits der Zusammenhang von Kellers Misstrauen gegenüber den wirtschaftsbürgerlichen Tendenzen, das sich in einer diesbezüglich ebenfalls skeptischen Haltung des 0-Narrators wiederfindet, und der ironischen Kritik am ‚Kaufverhalten’ des Amerikaners Erwin Altenauer aufgezeigt. Die drei Halunken, die als „Börsianer“ das der Hedwig „abgestohlene Vermögen“ einsetzen wollten, „um das Geld wuchern zu lassen“ (166f.), werden ausgerechnet nach Amerika geschickt – d. h. zu ihresgleichen, dorthin, wo sie unter anderen Spekulanten, Börsenmenschen und Wucherern nicht weiter auffallen dürften und ihrem Wesen nach hingehören. Und damit ausgerechnet auch dorthin, wo sich die eigentliche Heimat Erwin Altenauers befindet, der seinerseits wegen des Missbrauchs seiner finanziellen Möglichkeiten in der „Regine“ beim Kauf der Dienstmagd bereits der Ironie zum Opfer fällt. Dabei ist festzuhalten, dass dort Reinhart zwar Erwin ironisiert, indem er die kulturelle Unbedarftheit der Hauptfigur und evt., das bleibt noch zu klären, das Thema ‚Kaufkraft des Mannes’ anhand dessen Verhalten in ein fragwürdiges Licht rückt. Z3 und Z4 belegen die Absicht, die in Reinharts Erzeugung zumindest jener ironischen Ebene liegt. Was ihm allerdings entgeht, sind die Gemeinsamkeiten seiner eigenen Person mit Erwin. Damit wird er seinerseits Opfer der Ironie des ihm übergeordneten Narrators der Rahmennovelle und des Zyklus insgesamt. Der ironische Spielraum scheine an ein Auseinandertreten von Figurenbewusstsein und Wirklichkeit gebunden, schreibt Petersen in Bezug auf die Ausformung der epischen Ironie in „Buddenbrooks“.[728] Diese Feststellung trifft auch auf das „Sinngedicht“ zu, wenn sie auf das Thema ‚Kaufkraft des Mannes’ bezogen und ‚Wirklichkeit’ dabei als poetisch arrangierte Wirklichkeit verstanden wird.[729] Während Thomas Buddenbrook der Diskrepanz zwischen ‚Geist’ und ‚Leben’ zunehmend auf die Spur kommt, die vom dortigen Narrator v. a. am Beispiel seiner Figur ironisierend illustriert wird[730], so kann er

---

‚Buddenbrooks’ durch den Gegensatz von Geist und Leben gebildet wird, der zu einer Entlarvung der Irrealität des einen und […] der Banalität des anderen führen kann.“ Jürgen Petersen: Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise. Köln 1967, S. 102. Im „Sinngedicht“ steht das Verhältnis von Mann und Frau als Ausweis der gesamtgesellschaftlichen Konstitution zur Debatte, deren ironischen Darbietungskomponenten auf epischer Ebene sich gleichfalls mit Allemanns Ansatz des ironischen Spielraums befriedigend zu klären lassen scheinen.

[727] Hildebrandt, S. 115.

[728] Petersen, S. 104.

[729] Auch das Thema ‚Humanität’ soll unter denselben Vorzeichen im nächsten Kapitel untersucht werden.

[730] So gibt der Erzähler in erlebter Rede dort etwa folgende Überlegungen Thomas’ wieder, als dieser an der Schwelle zur Entscheidung steht, die Pöppenrader Ernte entgegen der überlieferten Geschäftsprinzipien seines Hauses doch aufzukaufen: „War Thomas Buddenbrook ein Geschäftsmann, ein Mann der unbefangenen Tat oder

sich dennoch nicht dem fortschreitenden Verfall entziehen, der sein Geschäft, seine Person und seine Familie bedroht. Und auch im „Sinngedicht“ wird sich Reinhart als Hauptfigur der Rahmennovelle sukzessive der Differenzen bewusst, die zwischen den innerhalb der von ihm dargebotenen Erzählungen „Regine“ und „Baronin“ enthaltenen Implikationen, seinen Ausgangspositionen, und seinem eigenen Verhalten bestehen, dessen Eigenheiten die Reinhart übergeordnete Erzählinstanz der Rahmennovelle aufzeigt. Der Unterschied zur Situation des Thomas Buddenbrook jedoch besteht darin, dass letzterer die auftretenden Widersprüche nicht zu überbrücken vermag, während die fortgesetzten Erkenntnisse Reinharts, die vermittels der epischen Ironie zunächst nur dem Leser ermöglicht werden, zur Annäherungsbereitschaft von seiner Seite an Positionen führen, die Lucie bezüglich der Themen vertritt, welche für die Frage nach einer optimalen Mann-Frau-Verbindung von Relevanz sind. Reinharts zunehmender Lernerfolg ergibt sich daraus, dass der kritische Gehalt (nicht nur) seiner eigenen Erzählungen in Bezug auf seine Überzeugungen Schritt für Schritt in einem positiven Sinn wirksam wird.[731] Auf die übergeordnete Erzählebene der Rahmennovelle weiterhin blickend ergibt sich für das Beispiel der „Baronin“ Folgendes:

Da Reinhart seine Position ‚Gesicht als Aushängeschild’ durch die Erzählung der „Armen Baronin“ indirekt ‚zurücknimmt’, entzieht er sich zunehmend der möglichen Ironisierung durch den Erzähler auf der Ebene von Rahmenhandlung und Gesamtzyklus im Themenbereich ‚Frau als Ware’. Man ist geneigt zu sagen, Reinhart entgeht nach und nach möglicher ironischer Kritik durch die ihm übergeordnete Erzählinstanz, indem er sie durch fortgesetzte Erkenntnisarbeit sukzessive überflüssig werden lässt.

Die Darbietung der „Regine“ erfolgt z. T. im Modus der Ironisierung des männlichen Protagonisten. Zudem ist in jener Novelle ebenfalls ein Auftreten von Selbstironie Reinharts zu belegen, das sich auf eine fragwürdig erscheinende (kulturelle) Praxis der deutschen Männer bezieht, die Vorzüge ihres Wesens lediglich simulieren, ohne sie tatsächlich aufzuweisen. Im Sinne Martinis gewinnt hier der selbstironische Reinhart „die Möglichkeit, das Subjektive zur Einsicht in das Objektive zu erweitern“ und erreicht so „eine Offenheit für die Bewegungen des Lebens zwischen allen Gegensätzen“. Er vermag sich auf diese Weise vom Einseitigen, von Dogmen und Prinzipien zu lösen[732] – konkret heißt dies, dass seine Vorstellungen vom eigenen Kulturraum nicht unbedingt bis ins Letzte durchdacht sein werden, denn dazu ist er zu sehr Fremder in der ‚moralischen Welt’. Jedoch lässt sich im Vergleich mit Erwin sagen, dass er dessen Idealisierungen der deutschen Kultur zumindest nicht teilt (denn eine solche Kulturwahrnehmung grenzt an das Dogmatische) und zugleich entwicklungsfähig bleibt. Ob und wie eine solche Entwicklungsfähigkeit im Bereich der Wahrnehmung kultureller Gegebenheiten bei

ein skrupulöser Nachdenker?“ Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt a. M. [52]2002, S. 469.

[731] Rácz beschreibt dies als „Prozeß ‚des Zu-sich-Findens und Zueinander Kommens’“. Rácz, Imitationsverhältnis, S. 37. Der Nachvollzug solcher Prozesse kann mit Ortheil so beschrieben werden: „Der ‚moderne’ Leser des „Sinngedichts“ ist, wie es schon Keller vorschwebte, auf sich selbst verwiesen. Ihm werden keine offenkundigen Motivationen mitgeteilt. Er ist ein ‚Deuter des Hintergrunds’ in […] geheime Verwandtschaften der Menschen und der literarischen Motive, die im „Sinngedicht“ ein labyrinthisches Unwesen treiben.“ Hanns-Josef Ortheil: Stille Heimlichkeit. Zur „Regine“-Erzählung in Gottfried Kellers „Sinngedicht“. Stuttgart 1986 (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 30. Jg.), S. 467.

[732] Vgl. Kapitel 4.1.3., FN. 414.

Reinhart möglicherweise zu Einstellungs- und Verhaltensänderungen führt, bleibt zu untersuchen.

Es zeichnet sich eine Antwort auf die Frage nach der Funktion auch dieser Art von Ironie am Beispiel der männlichen Hauptfigur der Rahmennovelle ab, wobei der Großteil der im „Sinngedicht" eingesetzten Ironie letztlich darin bestehen dürfte, den utopisch-idyllischen Schluss durch die Läuterung Reinharts auf dem Gebiet des Geschlechterdiskurses zu ermöglichen. Im Rahmen einer Kulturkritik, wie sie bereits in der „Regine" im Modus von Ironie und Selbstironie enthalten ist, wird außerdem implizit ein Gegenvorschlag zu den Unzulänglichkeiten und Missständen der europäischen, speziell deutschen, Gesellschaftssituation des ausgehenden 19. Jahrhunderts geboten.[733] Die Reflexion und Vermittlung „aller Gegensätze zwischen dem Eigenen und dem Fremden" (Reinhart im Vergleich mit den Protagonisten seiner Geschichten), „zwischen dem Alten und dem Neuen" (amerikanische Kultur/ Neue Welt vs. deutsche Kultur/Alte Welt) vermag „das Subjektive zur Einsicht in das Objektive zu erweitern", wie diese Möglichkeit Reinhart, und nicht zuletzt auch seiner Zuhörerin und dem Leser, offen zu stehen scheint.[734] Die Vermittlung des Subjektiven und des Objektiven ist als gemeinsames Ziel beider Phänomene, der Ironie wie auch des Humors, anzusehen.[735] Der pädagogische Impetus der Ironie (Kellers ‚wohlwollende Ironie'[736]) als intellektuelle Variante, einer solchen Vermittlung zu entsprechen, ist ihr aktives Streben nach einem grundsätzlich überlegenen Ganzen im Sinne eines gerichteten Prozesses (nach Behler). Sie ist das intellektuelle Mittel der Kritik, das im humoristischen Verklärungsprinzip aufgehoben bzw. enthalten ist, während dagegen der Humor – poetologisch betrachtet – auf übergreifende Weise und in versöhnlicher Manier für die gemütvolle Akzeptanz bestehen gebliebener Unvereinbarkeiten plädiert. So kann denn auch Keller seine Ironie als ‚wohlwollend' bezeichnen: Die Doppelbödigkeit einer poetologischen Beschreibung der Phänomene in Form zweier ineinander verschränkter Dichtungsmittel lassen den Zyklus einerseits hinlänglich begründet in die Kategorie des bürgerlichen Humors fallen. Auf tieferer Ebene der Gestaltung dagegen eröffnet sich demjenigen die ironische Kritik als ein intellektuelles und zugleich intellektuell fassbares, prozeßhaftes Verfahren, welches sich eingesteht, ein „grundsätzlich überlegenes Ganzes" anzustreben, der selbst – als intellektuelle Leistung verstanden – in der Lage ist, dieses überlegene Ganze anzustreben.

Eine solche Chance nimmt Reinhart allerdings nicht von Beginn an vollständig wahr, sondern sie ergibt sich erst stückweise durch eine Entwicklung, die der Prozess des eigenen Erzählens bei ihm in Gang setzt. Der Autor Keller stelle

[733] Sautermeister spricht von den in der Schweizer Bundesverfassung enthaltenen „Revolutions-Ideale[n] der Freiheit und Einheit". Diesen „mittels der Dichtung auch praktische Geltung zu verschaffen, ist ein Leitmotiv des Kellerschen Erziehungswillens." Gert Sautermeister: Gottfried Keller. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. G. E. Grimm u. F. R. Max. Stuttgart 1993, S. 474. Das kulturkritische Moment bleibt Untersuchungsgegenstand, s. Kapitel 3.8.

[734] Hier offenbart sich, wie das Moment der Ironie die Konstitution des Textgefüges mitbestimmt. „Das Objektive, also in der Realität vorgegebenes, und das Subjektive, als poetisch-imaginative Auffassungs- und Erlebnisweise, verknüpfen sich zu komplexem Gewebe." Martini, S. 117.

[735] Auch das Grenzphänomen der Selbstironie wäre hier einzuordnen.

[736] Vgl. FN. 464.

> bei der Figur Reinhart dessen Entwicklung zum Erzähler in den Vordergrund, was sich ansatzweise darin spiegelt, dass er in der Reihe seiner Geschichten als Person immer mehr zurücktritt.[737]

Mit dieser Entwicklung Reinharts hin zum Erzähler steht ihm die Möglichkeit eines Erkenntniszuwachses bereit[738], welcher eng mit dem Modus des ironischen Sprechens auf verbaler Ebene und den Ausbildungen der epischen Ironie auf der übergeordneten Erzählebene verknüpft ist. Das von Hildebrandt angesprochene zunehmende ‚Zurücktreten des Figurenerzählers' im Verlauf der von ihm dargebotenen Geschichten wendet sich, auf Reinhart bezogen, von den reinen Äußerlichkeiten und Oberflächlichkeiten der Innerlichkeit und der Tiefe zu, die, selbstreflexiv genutzt, zu einem Umdenken und der Änderung einiger seiner Grundhaltungen auffordern.[739]

Reinharts Erzählbeitrag der „Baronin" nun weist ebenfalls ein auffälliges Element des selbstironischen Sprechens auf, wie es bereits zu Beginn der „Regine" geschieht (Z2). Als sich die Hedwig zunehmend von ihrer Krankheit erholt, zitiert Reinhart als Narrator „den Text eines alten Sinngedichts", nämlich wieder den Sinnspruch Friedrich von Logaus, wortgetreu und in Gestalt eines Vergleichs mit dem Äußeren der genesenden Hedwig (153f.). Es muss daran erinnert werden, dass Lucie erst vor kurzem das Rezept vor Reinharts naiven Augen verbrannt hatte – nun baut er es wortgetreu in seine gerade im Erzählprozess begriffene Geschichte ein. Nachdem also Brandolf bereits vor Hedwigs Erkrankung „wünschte, dies unbekannte Unglück sein nennen zu dürfen, wie wenn es der schönste blühende Apfelzweig gewesen wäre oder irgend ein anderes Kleinod" (142) und sich damit thematisch im selben Kontext des Besitzdenkens und der Objektivierung der Frau durch den Blick des Mannes, ganz genau wie Erwin, befindet, erscheint das hier erneuerte Zitat des Logau'schen Sinnspruchs im Licht der Selbstironie des Erzählers Reinhart. Hildebrandt ist zuzustimmen, wenn sie hervorhebt, dass allein Lucie, nicht auch der ebenfalls zuhörende Oberst, den Anspielungsgehalt zu verstehen vermag. Weiterhin stellt sie in diesem Zusammenhang zwei Deutungsmöglichkeiten bereit:

> Zum einen kann man eine gewisse Selbstironie des Figurenerzählers darin erkennen, in dem Sinne, dass er sieht, wie hier sein Experiment zu Ende geführt wird, er bei seinen Unternehmungen im Gegensatz zu Brandolf aber bisher erfolglos geblieben ist.[740]

Mit dieser Deutung wäre verbunden, dass Reinhart zu diesem Zeitpunkt des Erzählens weiterhin der niedrig anzusetzenden Stufe der Selbstreflexion verhaftet ist, die sich zu Beginn der Rahmenhandlung als Ausrittsmotivation niederschlägt. Dies erscheint aus

---

[737] Hildebrandt, S. 113.

[738] Das erinnert außerdem an Kleists berühmten Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Dass dem Sprechen als Vehikel der Erkenntnis überhaupt eine herausragende Bedeutung im „Sinngedicht" beizumessen ist, meint D. Müller zu Recht nicht allein auf den Rahmen bezogen: „Auch in den Binnennovellen bilden die Fähigkeit zu reden und das lebendige, wechselseitige Gespräch einen der zentralen Themenkomplexe." D. Müller, S. 963.

[739] Bei Kübler findet sich ebenfalls der Entwicklungsgedanke hinsichtlich Reinharts, allerdings rein auf die inhaltliche Ebene eingegrenzt: Sie bringe, kommentiert Amrein, „die Gestaltung dieser Figuren in Zusammenhang mit der defizitären Haltung des fiktiven Erzählers Reinhart […] Mit der Verbindung von Reinhart und Lucie am Ende der Rahmenerzählung zeige das ‚Sinngedicht' die positive Entwicklung Reinharts, der unter Lucies Anleitung gelernt habe, eine selbständige Frau als Partnerin zu akzeptieren […] Patriarchale Wirklichkeitsbilder erfahren in dieser Konstruktion […] keine Bestätigung, sondern werden als ‚unzeitgemäß' [sic!] zur Diskussion gestellt und verabschiedet." Gunhild Kübler: Feministische Literaturkritik. In: Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung Konstanz 1983. Hrsg. v. C. Opitz. Weingarten 1984, S. 232. Vgl. Amrein, S. 11f.

[740] Hildebrandt, S. 111.

folgendem Grund nicht plausibel: Das Äußere der Frau, das direkt vor dem Zitat beschrieben wird, ist bereits während des gesamten Genesungsprozesses der Baronin perspektivisch relevant. Damit zeigt sich einmal mehr, dass der Diskussionsfaden um den Komplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' nicht abgerissen ist und in Zusammenhang mit dem Sinnspruch, der als Ausrittsmotivation fungiert, zu sehen ist. „Nach ungefähr weiteren acht Tagen befand sich die Baronin entschieden auf dem Wege der Genesung" (151), und es ist erkennbar, dass die „dienende Wirtin in ihrer Vermummung" (ebd.) nun die Maske fallen lässt. Der Erzähler Reinhart beschreibt von hier an das äußere Erscheinungsbild der Hedwig „mit dem vergeisterten weißen Gesichte"[741], das „von dem leicht aber schicklich geordneten Haar" umrahmt ist. Mit „großem Ernste" richtete sie „die Augen auf ihn" (152), es „bildete sich auf dem ernsten Munde ein ungewohntes unendlich rührendes Lächeln" (ebd.), über das Gesicht der „bleichen Baronin" (153) zog „ein schwacher rötlicher Schimmer", verbreitete sich „über die blassen Wangen" (ebd.) und es „verband sich mit dem Schimmer ein schon lieblich ausgebildetes Lächeln […] auf diesem Munde" (153f). Außerdem weiß Reinhart als Narrator zu berichten, dass Brandolf im Wirtshaus von Hedwigs aufgehenden „Aeuglein" spricht (153), und auch über dessen eigene Person werden im Zusammenhang mit Äußerlichkeiten Aussagen getroffen: Sein eigenes Gesicht schien von der Baronin geprüft zu werden (152), er „verschlang das […] Schauspiel mit durstigen Augen" (ebd.). Die so in Szene gesetzten Äußerlichkeiten, v. a. der Frau, legen die Vermutung nahe, dass der erzählende Reinhart hier eine neue Erkenntnisstufe erreicht, auf der er, wie oben bereits aufgezeigt, nun das ‚gefallende Gesicht' anders bewertet, als noch zu dem Zeitpunkt, als er sich anschickt, mit dem „hübsch abgewogen[en]" Experimentiervorhaben (13) in die Welt des Moralischen zu ziehen. „Von einem Kusse war freilich da nicht die Rede" (154), heißt es direkt im Anschluss an das wiederholte Zitat des Logau'schen Sinnspruchs. Da das Küssen im Sinnspruch explizit eine Rolle spielt, wenngleich auf der figurativen Ebene, kann dieser Anschlusssatz auf den aktuellen Stand des Verhältnisses Hedwig-Brandolf bezogen werden. Der Satz kann sich allerdings auch auf den impliziten Gehalt des Sinnspruchs selbst beziehen. In dieser Lesart steckt dann das Erkenntnismoment, das Küssen eben nicht als eigentlich gemeint aufzufassen, sondern im übertragenen Sinn, uneigentlich, als eine zwischenmenschliche Annäherung auf geistiger und emotionaler Ebene, deren Realisation im Hintergrund erfolgt und vordergründig über das Bild des Küssens signalisiert wird. Diese Interpretationsvariante unterstützt die These, dass Reinharts Erkenntnisstand sich im Prozess des Erzählens erweitert hat.

Wenn nach Hildebrandts erstem Deutungsvorschlag hier Reinhart nur klar werden sollte, wie man sein ‚Experiment' erfolgreich abschließt, wäre dies eine alleinige Bestätigung seines eigenen zweifelhaften Kuss-Experiments und als nicht reflektierter Ansporn an sich selbst zu verstehen, es fortzusetzen. Im Fall einer derartigen Konsolidierung seiner Ansichten wäre die hier auftretende Ironie dann aber auch nicht als Selbstironie zu bezeichnen, wie Hildebrandt dies allerdings tut.

Ihr zweiter Deutungsvorschlag für die Erneuerung des Sinnspruch-Zitats dagegen erscheint überzeugender:

[741] Alle im Folgenden eingesetzten Hervorhebungen vom Verfasser, A. S.

> [Z]um anderen gibt er dadurch indirekt seine Bewertung der Beziehung zwischen Brandolf und der Baronin preis, denn hier erfüllt sich das Ideal, das er sucht.[742]

Die kommentarlose Einfügung des Sinnspruchs genau an dieser Stelle, kurz nachdem der erzählende Reinhart ausführlich und gründlich das Äußere der Baronin auf dem Krankenlager dargestellt hat, erscheint in der Tat als Bewertung der Beziehung seiner beiden Hauptfiguren. Und zwar zuvörderst im Licht einer Neubewertung seiner eigenen bis dato vertretenen Auffassung von der Bedeutung des von Anfang an gefallenden Gesichts. Eben hierin liegt die Selbstironie – Reinhart gibt Lucie die Modifikation seiner Grundhaltung in diesem Punkt der Auseinandersetzung zwischen ihm und ihr indirekt zu verstehen. Die Rede vom erfüllten „Ideal", „das er sucht", ist im Kontext unserer Diskussion um den Entwicklungsgang Reinharts nur so zu verstehen, als dass er sich weiterer Implikationen seiner eigenen Erzählung, der „Baronin" also, nicht bewusst ist. Die Feststellung Hildebrandts, die vorliegende Stelle als selbstironisch aufzufassen (Vgl. Einleitungskapitel), kann hier bestätigt und präzisiert werden. Es ist mehrfach gesagt worden, dass schwer erklärbar scheint, inwieweit das Thema ‚Kaufkraft' in Bezug auf Erwin als Gegenstand einer intendierten ironischen Kritik von Reinharts Seite her zu sehen sein könnte. Dieselbe Frage ergibt sich ebenfalls für die Darstellung des Brandolf aus der „Baronin". In letzterer Erzählung erscheint das Thema ‚Kaufkraft' in seinem gesamten Umfang auf den Aspekt ‚gefallenes Gesicht' reduziert.[743] Deutet man Hildebrandts obig zitierte Auffassung im Sinne Sandberg Russels, die Lucies stabile Identität mit der zunächst fragwürdig erscheinenden Einstellung Reinharts gegenüber dem Weiblichen kontrastiert und das Gelingen der Verbindung Hedwig-Brandolf als harmonisch und von wechselseitiger Liebe durchdrungene identifiziert[744], kann mit „Ideal" hier nur gemeint sein, dass Reinhart nach wie vor die Form einer solchen Beziehung goutiert – und dies ist eine Beziehungsauffassung, die eine Verdinglichung der Frau durch den Mann nicht weiter problematisiert. Damit wäre ein erster Ansatz für die Beantwortung der obigen Frage gewonnen. Wenn hier das ökonomische Thema in der „Baronin" von Reinhart noch nicht entdeckt sein sollte, könnten wir dies ebenfalls für die vorangehende „Regine" so stehen lassen. Ob eine genauere Klärung evt. noch anhand der „Baronin" möglich ist, soll unten erneut erörtert werden.

Alle sonstigen Überlegungen stützen indes die hier zu vertretende Ansicht, dass Reinhart vermittels seiner Selbstironie eine allmähliche, zumindest partiell erfolgende Annäherung an Lucies Position erkennen lässt. Hildebrandts These von Reinharts Entwicklung hin zum Erzähler[745] ist für unsere Argumentation insofern brauchbar, als dass ihn die sukzessive Rollenübernahme des ‚dichterisch Gestaltenden'[746] in die Lage versetzt, sich genau zu

---

[742] Hildebrandt, S. 111.

[743] Die Stufenfolge der Abbildung 2 als Entwicklungslinie (von links nach rechts zu lesen) ist nicht als ausschließende zu betrachten. Darauf sollen zum einen die Überschneidungsbereiche A bis C hinweisen. Zum anderen heben auch höhere Stufen niedriger in sich auf. Weiterhin erscheint die Interpretation Preisendanz' verkürzt, da sie den Aspekt ‚gefallendes Gesicht' lediglich auf die „Regine" bezieht (Preisendanz, Sinngedicht, S. 147). Denn dort wird jener lediglich, neben allen anderen aufgeführten Aspekten unter Abb. 2, erstmals zum Thema gemacht – die Konsequenzen, die sich innerhalb der „Baronin" in dieser Hinsicht ergeben, sind allerdings durchaus mit der „Entfaltung einer Persönlichkeitsidee" (vgl. Preisendanz, Sinngedicht, S. 142) verbunden.

[744] Für diese Ansicht als generelle Aussage gibt es m. E. keine Grundlage. Sie lässt sich höchstens als eine Ansicht Reinharts deuten – auf eben der Stufe seiner Entwicklung, auf der er sich zur Erzählung der „Baronin" noch befindet. S. auch u., FN. 778.

[745] Vgl. Hildebrandt, S. 109-113.

[746] Ebd., S. 110.

überlegen, wie die Gestaltungsspielräume seiner Geschichten zu nutzen sind und welche Wirkung dies auf seine Zuhörer haben mag. Darin ist ein Moment der Selbstreflexion eingebunden, das als Mittel der Selbstironie zum Vorschein tritt, wie nunmehr an den beiden ersten von ihm erzählten Geschichten gezeigt werden konnte. Alles bis ans Ende der „Baronin" von ihm noch nicht durchdachte, alles noch nicht auf seine eigene Person bezogene[747] hinsichtlich des Komplexes ‚Äußerlichkeiten – Frau als Ware – Kaufkraft– Wahlfreiheit', nämlich die drei letztgenannten Komponenten, bleibt ihm zunächst weiterhin im Dunkeln. Damit verharrt er solange weiterhin in der Eigenschaft des Ironieopfers des zyklischen Narrators, bis er möglicherweise weitere Stufen im Erkenntnisprozess erklimmt.

Während Reinhart

> bei „Regine" noch Figur der Handlung [ist], rückt er in der Geschichte um die Baronin an den Rand […] und ist schließlich bei „Don Correa" nicht nur Erzähler, sondern weitgehend Erfinder.[748]

Inwiefern die Entwicklung Reinharts ebenfalls zur Entwicklung und Modifizierung seiner in weiteren Erzählungen enthaltenen Ansichten beiträgt, wird im Auge behalten zu sein.

Fassen wir den bisherigen Entwicklungsgang des Herrn Reinhart noch einmal zusammen: Dass er selbst die Frauen als reicher und gebildeter Herr der Reihe nach auf eine mögliche Verbindung hin abwandert (Zöllnerin, Pfarrerstochter, Waldhornstochter) und damit in der Tradition des ‚einkaufen gehenden' Erwins steht, erkennt er im Prozess des Erzählens dieser Novelle nicht. An dieser Stelle offenbart sich allmählich der Zusammenhang, der zwischen dem gesamten Themenkomplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' und dem Typus des Sonderlings besteht: Alle Teile dieses Komplexes sind dem Arrangement der Dichtung nach eingesetzt als Perspektiven des Sonderlings, der sich als solcher dadurch auszeichnet, dass er – zwar von seiner Umwelt weitgehend akzeptiert – dennoch in die poetisch fingierte Wirklichkeit, als strukturelle Harmonie und Optimum einer gesellschaftlichen Ordnung (des deutschen Raumes) erscheinend, auf diese Weise nicht vollständig einzufügen ist (Vgl. Kapitel 4.4). Damit wird das kritisierbare Verhalten dieser Personen in den Vordergrund gerückt – es besteht so nicht mehr die Möglichkeit, ihr Fehlverhalten mit äußeren Umständen jedweder Art zu entschuldigen.[749]

Auf der Ebene der Rahmenerzählung bleibt Reinhart weiterhin Opfer der Ironie des ihm übergeordneten Narrators, indem er nicht die Übereinstimmung eigener Verhaltensdispositionen in Verbindung mit den auf das andere Geschlecht bezogenen Objektivierungstendenzen der Protagonisten Erwin und Brandolf wahrnimmt. Die Unangemessenheit einer Werthaltung des Aspekes ‚Frau als Ware' harrt daher weiterhin seiner vollständigen Einsicht, obwohl er jenen Punkt mit der „Baronin" nach der „Regine" bereits ein zweites Mal illustriert. Einzig hinsichtlich des untergeordneten Aspekts

[747] In Kapitel 4.4.1.1 zeigte sich, dass Reinhart zwar hinsichtlich des Kaufverhaltens Erwins diesen ironisiert (Z3 und Z4), allerdings gelingt ihm nicht, den Bezug zu seiner eigenen Person herzustellen – wodurch er der Ironie der übergeordneten Erzählinstanz zum Opfer fällt.

[748] Hildebrandt, S. 113.

[749] Neben Raabe stünden auch „bei Keller und Fontane […] literarische Kunstgriffe und die Bloßstellung fragwürdiger Vorstellungen in engem Verhältnis […]" Mark Lehrer: Intellektuelle Aporie und literarische Originalität. Wissenschaftsgeschichtliche Studien zum deutschen Realismus: Keller, Raabe, Fontane. New York 1991 (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature, Vol. 8), S. 6.

‚gefallendes Gesicht' scheint Reinhart an dieser Stelle zu Zugeständnissen bereit, die auf eine zunehmende Einsicht seiner Person schließen lassen.

Innerhalb der Abbildung 2 (s. Anhang) wird der Überschneidungsbereich A, die Aspekte ‚Gefallendes Gesicht' und ‚Frau als Ware' verknüpfend, als ‚objektivierende Potenz' bezeichnet, da hier die physischen Eigenschaften einer (weiblichen) Person mit der ökonomischen Überlegenheit des Mannes in Verbindung erscheinen. Dies illustriert v. a. die „Baronin", indem dort die Genesung der Hedwig mit der subjektiven Wahrnehmung ihrer Schönheit durch Brandolf einhergeht und dabei – Brandolf bezahlt die Pflege – mit seinem Reichtum zusammenhängt.[750]

Die innewohnende Ironie des Umstandes, dass Reinhart die Fehlbarkeiten seiner eigenen Ansichten in wesentlichen Punkten noch nicht realisiert, setzt die übergeordnete Erzählinstanz von Rahmennovelle und Gesamtzyklus um, und das Opfer dieser Ironie ist Reinhart, selbst wenn dieser seinerseits zwar nicht Brandolf, zumindest jedoch Erwin gegenüber ironisierend auftritt.

Die Ironie besteht nun darin, dass die Beziehung des Themas mit seiner Person, wie die ersten Kapitel der Rahmennovelle bestätigen, dennoch vorliegt. Das ironische Moment erschließt sich zu diesem Zeitpunkt der Gesamterzählung der Leserschaft, indem die übergeordnete Erzählinstanz diese in die Lage versetzt, Reinharts und Erwins Verhaltensweisen und Einstellungen in ihrer Ähnlichkeit betrachten zu können – während die hier waltenden Zusammenhänge für Reinhart an dieser Stelle noch nicht fassbar sind. Auch Lucie ist durch Reinharts Bericht „unkluge[r] Aufrichtigkeit" (43) eingeweiht in die thematischen Beziehungen – oben haben wir diese Verknüpfungen bildhaft als ‚rote Fäden der Ironie' bezeichnet –, die zwischen Reinhart und seinen Figuren herrschen:

> Zugleich jedoch berichtete er mit der unklugen Aufrichtigkeit, welche ihn seit seiner Ankunft plagte, den vollständigen Hergang und die Beschaffenheit seines Ausfluges, die Entdeckung des weisen Sinngedichts, die Begegnung mit der Zöllnerin und diejenige mit der Pfarrerstochter sowie endlich mit der Waldhornstochter.[751]

Auf diese Weise fallen in Bezug auf das hier verhandelte Thema ‚Missbrauch des Reichtums' bzw. ‚Kaufkraft des Mannes' Lucies Informationsstand und der des Lesers weitgehend zusammen – unter der Einschränkung, dass letzterer Reinharts Eintritt in sein ‚Abenteuer', vermittelt über den Narrator der Rahmenhandlung, gleichsam aus erster Hand erfährt und Lucie auf die subjektive Darstellungsweise der Figur Reinharts angewiesen ist.[752]

Wie nach Frenzel in den Figuren des Don Quijote, dem jungen Parzival und dem jungen Simplicius ihre Torheit „als vorübergehende Folge ihrer mangelnden Erziehung" angelegt ist, deren „Einfalt höher ist als weltliche Vernunft" und die „deswegen einer indirekten

---

[750] In der „Regine" sieht das ähnlich aus: Im Rahmen der Darbietung dieser Erzählung spielt auch die Verbindung ‚Gefallendes Gesicht' nebst ökonomischer Hinsichten eine Rolle. Allerdings hält der erzählende Reinhart dort noch an der Überzeugung fest, das Gesicht sei das entscheidende Kriterium der Partnerwahl. Der fragwürdige Einsatz der ökonomischen Überlegenheit Erwins wird von Reinhart ebenfalls nicht reflektiert.

[751] SG, S. 43f.

[752] Auf welche Art Reinhart konkret Lucie von den Umständen seines Ausritts berichtet, bleibt dem Leser verschlossen und muss ihm auch im Dunkeln bleiben, ansonsten verfinge sich die Erzählung in Wiederholung und evt. unendlichen Regress.

Kulturkritik“ dienen,[753] zeichnet sich auch Reinhart als Sonderling aus, dem dennoch, ebenso wie jenen, das Merkmal der Entwicklungsfähigkeit zuzusprechen ist.[754]

Merkl schreibt über die männlichen Figuren des „Sinngedichts“ insgesamt:

> Dem törichten Wunsch der Helden der Novellen nach einer makellosen Beziehung, die gegen jeden Verdacht des Unehrenhaften gesichert ist, antwortet der Lauf der Dinge mit Entstellungen, als deren Urheber der Tor sich zu erkennen hat. Die idealen Visionen präsentieren ihm Fratzen, die seine Narretei spiegeln.[755]

Auf Reinhart trifft dieses Urteil, nach Maßgabe obiger Erläuterungen, insofern jedoch nur bedingt zu, als dass sich der Held der Rahmennovelle im Verlauf des Erzählzyklus der Torheiten und närrischen Ansichten nach und nach entledigt.[756] Die weitere Analyse wird versuchen, diese These zusätzlich zu stützen.

Oben genannte „Entstellungen“, deren Ursache die Sonderlinge selbst sind, äußern sich in der „Regine“ im schrecklichen Ausgang jenes Erzählbeitrags und in der hier behandelten „Baronin“ im eigenartigen Eindruck, den das eheliche Wirtschafterinnen-Verhältnis der Hedwig bei Lucie als Zuhörerin (und beim ihr überzuordnenden Rezipienten des Gesamtzyklus ebenfalls) hinterlässt. Am Ende der „Baronin“ äußert Lucie dementsprechend ironisch:

Z5:

> ‚Ihr Herr Brandolf ist ja ein Ausbund von einem edlen und wohlvermögenden Frauenwähler!’ sagte Lucie, als Reinhart die verarmte Baronin in seiner Erzählung zu Glück und Ehren gebracht hatte […].[757]

Hier wird die durchgängige, auf Reinhart bezogene Ironie der gesamtzyklischen Erzählinstanz an die Figur der Lucie weitergegeben. Damit erreicht die Anspielungs- und Verweisironie, die sich innerhalb des fest gesetzten Dichtungsrahmens gleich ‚Lichtreflexen’ ungehindert frei bewegen, hin und her laufen kann (Allemann), einen Konkretisierungspunkt. Die epische Ironie des übergeordneten gesamtzyklischen Narrators verbindet sich elegant mit der Ebene verbaler Ironie, die punktuell konkretisierend im Dialog zwischen Lucie und Reinhart ihren Einsatz findet. Lucie fasst mit diesem einzelnen ironisch geäußerten Satz Z5 die bis an diese Stelle vollzogenen Bewegungen der Ironie zusammen:

Sie ruft hierin den Kontext ‚Wahlfreiheit’ auf und bringt darin den Gesichtspunkt ‚Reichtum’ in Verbindung mit dem Adjektiv ‚edel’.[758] Dass gerade ihrem Standpunkt

---

[753] Frenzel, S. 647. Auch Merkl sieht Reinhart in dieser Tradition der Toren: „Wie Perceval ist er stark aus Torheit und entschlossen aus Unwissen.“ Merkl, S. 52.

[754] Dass sich Reinharts, nachdem schließlich alle Binnennovellen erzählt sind bis auf den ‚Religionswechsel’ Lucies, zumindest bewusst ist, nicht nur Klugheiten hervorzubringen, zeigt folgender Satz im dreizehnten Kapitel: „Es ist Zeit, daß ich abreite, sonst verwickle ich mich noch in Widersprüche und Thorheiten mit meinem Geschwätz, wie eine Schnepfe im Garn.“ SG, S. 294. Bei der ersten Begegnung mit Lucie spricht er von „kunstreiche[n] Netzen“, die diese ausbreite, und das Schnurren der Spinnräder während seiner Erzählung der „Regine“ bis zur Unterbrechung (SG, S. 45; S. 60; S. 79) weist darauf hin, dass er sich selbst in Widersprüchlichkeiten und Torheiten verstrickt, was als Folge der Preisgabe seiner Meinungen, des Erzählens seiner Geschichten und der Dialoge mit Lucie in ihrem Verbund anzusehen ist. Dies alles ist, wie bis hierhin in ersten Zügen dargelegt, im Modus der Ironie strukturbildendes Moment.

[755] Merkl, S. 125.

[756] Eine sich anbahnende Veränderung Reinharts erkennt auch Merkl: Auf dem Landgut Lucies beginne „für den Naturforscher ein Lebensabschnitt, in dem seine Begriffe von Liebe und Glück einschneidend modifiziert werden.“ Merkl, S. 54f.

[757] SG, S. 175.

[758] Auf diesen von Lucie ironisch geäußerten Satz ist dementsprechend noch einmal im nächsten Kapitel einzugehen, wenn es um das Thema ‚Humanität’ gehen soll.

entsprechend an der Verdinglichung der Frau nichts Edles sein kann, ist selbstverständlich, wird durch die der „Regine“ vorausgehenden Diskussion mit Reinhart zusätzlich bestätigt und nachstehend von Lucie selbst erläutert.

Lucies Ironie tritt hier auf im Standard-Modus der Gegenteilsdarstellung. Interessant erscheint die Bemerkung im Licht des Preukschat'schen Integrationsmodells: Der Anwendung ist vorauszuschicken, dass Reinhart die „Baronin“ erzählt, um seinen Standpunkt von der Wahlfreiheit des Mannes zu bekräftigen, d. h. dessen Rechtfertigung durch die Darbietung zu stützen. Informationen über Reinhart, die der Leserschaft bereits zuvor auf übergeordneter Ebene durch den 0-Narrator bekannt gemacht worden sind, bzw. z. T. Lucie durch Reinharts eigene Darstellung seines ‚Abenteuers' vorgestellt wurden, bilden den Hintergrund, das stabilisierende Gerüst der in diesem Rahmen auftretenden, beweglichen Ironiereflexe. Lucie (S) gibt Reinhart (H1) Anlass zu der Selbsterkenntnis, dass in seiner Erzählung, sofern er sie als Unterstützung seiner Position von der Rechtmäßigkeit der Wahlfreiheit des Mannes anbringt, eine bestimmte Norm (‚Macht durch Reichtum darf nicht missbraucht werden' – darin liegt ebenfalls ein Teil des Humanismus-Themas, wie es im nächsten Kapitel näher zu erörtern ist) hätte erfüllt werden können und sollen, um herbeizuführen, dass Reinhart (H1) selbst erkennt, dass seine Geschichte diese Norm hätte erfüllen können und sollen (Vgl. Kapitel 3.4). Da seine Geschichte seine Auffassung hinsichtlich männlicher Wahlfreiheit illustrieren soll, kann man auch sagen, dass Reinharts Ignoranz der obigen Norm kritisiert wird. Modifiziert man Preukschats dyadisches Modell um die H2-Komponente, ist ein Solidarisierungsversuch bzw. -angebot des Sprechers S (Lucie) mit H2, dem Lesepublikum, zu konstatieren. Der Ausdruck ‚Ausbund' in Lucies Rede markiert die ironische Lesart auf der stilistischen Ebene, als Übertreibung, die dem Hörer eine nicht-wörtliche Verstehensweise des Gesagten signalisiert. H1 und H2 können, müssen aber nicht, dieses Dekodierungsangebot annehmen. Ist dies der Fall, besteht folgende Interpretationsanforderung an den/ die Hörer[759]: Die Welt, in der Brandolf innerhalb der Rede als ‚Ausbund von einem edlen und wohlvermögenden Frauenwähler' eingebettet gezeigt wird, kongruiert hier nicht mit den Ausprägungen seiner Charakterzeichnung. Die Welt, in der Brandolf wie oben dargestellt wird, besteht als Umfeld, in dem das Schicksal einer Frau, die sich aus wirtschaftlicher Not heraus heiraten lässt, dabei ihre Arbeitskraft in die Waagschale wirft und damit ihre nicht makellose äußere Erscheinung auszugleichen scheint, ausschlaggebend ist.[760] Konstruiert der Hörer die mögliche Welt, in der Brandolf dem Bedeutungsgehalt der eingesetzten Ironiemarkierung gerecht wird (im positiven Sinne ist dann ‚Ausbund' als ‚starke Ausprägung' zu verstehen), ist dies eine Welt, in der Brandolf und Hedwig nicht aus Gründen der Wirtschaftlichkeit, sondern aus Liebe heiraten, in der Nützlichkeit der Zuneigung untergeordnet wird, in der „das eheliche Leben“ nicht „gleich im Anfange in das Arbeitsgeräusch“ untertaucht.[761] Auf diese mögliche Welt weist Lucie als Sprecherin hin. Es ist an Reinhart, die Interpretationsleistung zu erbringen und entsprechende Konsequenzen zu ziehen, wenn er, das ist die Voraussetzung, der Norm, auf die hier

[759] Vgl. hierzu das ‚Danke-Beispiel' in Abschnitt 3.0.4.
[760] Der Aspekt ihrer einstmaligen Zugehörigkeit zur Adelsschicht kann hier zunächst ausgeblendet werden.
[761] Vgl. FN. 717.

angespielt wird, generell aufgeschlossen gegenübersteht.[762] Da dies allerdings nicht der Fall sein dürfte, wie die vorausgehende Debatte um Herren- und Damenwahlrecht zwischen ihm und Lucie nahe legt, ist davon auszugehen, dass weitere Entwicklungsschritte folgen werden, die Reinhart Lucies Positionen entgegenbringen.
In der folgenden Darstellung soll die inhaltliche Konfrontation Lucies an dieser Textstelle (Ende „Baronin"/ Anfang „Geisterseher") geäußerten Sehweise mit den im vorigen Kapitel behandelten Äußerungen Reinharts (Z1a, Z1b und Z2) vorgenommen werden. Lucies Position stellt sich so dar (175f.):

A. Sie gibt die Möglichkeit zu bedenken, die Hedwig könnte Brandolf gewählt haben und nicht umgekehrt (Wahlfreiheit der Frau)
B. Sie äußert sich nicht zum Teilaspekt ‚gefallendes Gesicht' aus dem Bereich ‚Frau als Ware' (Wahlfreiheit des Mannes)
C. Sie bezieht das Kernthema ‚Kaufkraft des Mannes' ein (Wahlfreiheit des Mannes)

In Z1a sagt Reinhart, dass es bestimmten Frauen zum Ruhm gereicht, einen Sonderling zu wählen. In der „Regine" entgeht Erwin allein der Wahl durch eine Frau, weil ihn keine will (außer dann Regine, die dank seiner Kaufkraft und ihrer Standesunterlegenheit überzeugt werden kann). In der „Baronin" besteht die Möglichkeit, die Hedwig könnte in der Verbindung mit Brandolf ihre Chance gesehen haben, der ökonomisch bedingten Unbill zu entrinnen (A). Zudem hat Brandolf als Sonderling zu gelten.
Dennoch wehrt Reinhart sich bezüglich der „Baronin"-Novelle dagegen, dass hier eine Frauenwahl stattgefunden haben könnte. Die Ablehnung dieser Möglichkeit demonstriert er, indem er auf Lucies Überlegung ausweichend reagiert: Er fragt sie unwirsch, wie sie auf ihre Vermutung komme, dann, ob sie „die Leute" kenne, um schließlich darauf hinzuweisen, dass sie sich gefälligst an seine „Redaktion" zu halten, er jedenfalls „nicht die leiseste Spur von Koketterie und Schlauheit" zwischen die Zeilen gelegt habe (176). In anderen Worten heißt dieses letztere: keine Ironie in seiner Darbietung eingesetzt. Hier ergibt sich die Möglichkeit, die Frage nach der Ironisierung Brandolfs durch Reinhart hinsichtlich des Themas ‚Reichtum' abschließend zu klären. Reinhart bekräftigt seine ursprünglichen Ansichten zum besagten Thema, indem er die „Hülflosigkeit" der „Frauengestalt", also der Baronin, als besonders hervorgehoben verstanden wissen will (ebd.). Er fasst den für Brandolf bedeutsamen wirtschaftlichen Nutzen der Baronin in einer Weise zusammen, die die daraus resultierende Abhängigkeit der Frau bejaht. Lucie dagegen stellt das Thema noch einmal aus ihrer Perspektive dar: So sei die Hedwig

> ‚ein sanftes Wollschäfchen mehr auf dem Markte! Diesmal handelt es sich noch um die Nutzbarkeit einer guten Wirtschafterin, und wir müssen gestehen, Sie haben das Thema fast wie ein Kinder- und Hausmärchen herausgestrichen!'[763]

Aus dem Wortwechsel lässt sich schließen, dass Reinhart nicht die Ironisierung Brandolfs in Bezug auf das Thema ‚Reichtum' im Sinn hatte. Abgesehen von der Selbstironie, die sich in der Wiederholung des Logau-Sinnspruchs äußert und ein Einlenken in Bezug auf den ‚gefallendes Gesicht-Aspekt' signalisiert[764], trifft also zu, dass Reinhart tatsächlich

[762] „Zu den Anwendungsbedingungen der Ironie gehört auch, dass der Ironisierte die in Frage stehende Norm eigentlich akzeptiert." Preukschat, S. 373. (Hervorh. O. P.)
[763] SG, S. 176.
[764] Es würde für Reinhart wenig Sinn machen, den ironischen Effekt seines erneuten Logau-Zitats dadurch zu zerstören, dass er hier Lucie auf seine Selbstironie hinweist. „To be ironical is, among other things, to pretend (as

nichts ‚zwischen die Zeilen gelegt' hat, und jegliches weiteres Auftreten von Ironie, das bezüglich der „Baronin" zum Einsatz kommt, ist damit einzig die der übergeordneten Erzählinstanz, deren Vorhandensein er, ganz im Sinne der PT, nach wie vor nicht gewahr wird[765]: Er ist als Ironisierter Bestandteil des uneingeweihten Publikums, dem die gegen ihn eingesetzte Ironie aufgrund seiner Ahnungslosigkeit entgeht.[766] Lucie indes hat die Ironisierung, der Reinhart durch sein eigenes Erzählen zum Opfer fällt, durchaus realisiert, was an ihrer Übernahme der ironischen Haltung in Z5 zu erkennen ist, die bis an diese Stelle noch vom Narrator der Rahmennovelle auf der 0-Ebene getragen wurde. Dies wird ermöglicht dadurch, dass sie kurz nach Reinharts Eintreffen im Landhaus durch Reinharts „unkluge[ ] Aufrichtigkeit" (43) von ihm über seine bisherigen Abenteuer informiert wird. Sie fungiert hier sozusagen als Sprachrohr dieser vordem narrativen Ironie, das Reinhart direkt ans Ohr gehalten wird – auf dass er sie nun endlich erkenne. Die narrative Ironie erfährt an besagter Stelle eine Transformation in einen Ausdruck verbaler Ironie und wird damit auch für den Leser ein Stück transparenter.

In Z1b geht es Reinhart um das Äußere der Frau, das in Form des gefallenden Gesichts wesentliches Kriterium für die Wahl durch den Mann sei. Auf diesen Aspekt geht Lucie in ihrer ironischen Äußerung Z5 nicht ein (B), und zwar, weil zumindest in diesem Punkt Reinharts Erzählung signalisiert, dass er sich im Vorgespräch etwas zu weit aus dem Fenster gelehnt hatte. Es zeigt sich, dass Reinhart durch die Erzählung der „Baronin" einen weiteren Fortschritt macht[767] – seine ursprüngliche Position, immerhin in dieser Angelegenheit, wird durch seine eigene Darbietung der „Baronin" widerlegt, wobei die Selbstironie im erneuten Logau-Zitat diese Absicht ebenfalls dokumentiert.

Z2 hielt an der Auffassung, nach der das gefallende Gesicht wesentliches Kriterium der Frauenwahl durch den Mann sei, noch fest, indem dort die Frauen als „Schätze[ ] des Nibelungenliedes" weiterhin dem Besitzstand der Männer zugeordnet werden und andere mögliche Qualitäten der Frauen, das sind „Ruhm einer merkwürdigen Gemütstiefe und reicher Herzensbildung", zwar erwägt, jedoch durch Reinharts Eingeständnis ihres Inszenierungsstatus ohne weiteres wieder abgesprochen werden. Erst mit der Darbietung der „Baronin" kommt eine Haltungsänderung erzählerisch zur Umsetzung. Es bleibt also in Z2 die Verdinglichung der Frau, also die ‚Frau als Ware', dort thematisch bestehen. Diesem Aspekt wird Reinhart allerdings auch vermittels der „Baronin" nicht gerecht, d. h.

---

the etymology suggests), and while one wants the pretense to be recognized as such, to announce it as a pretense would spoil the effect." Grice, Notes, S. 125.

[765] Dazuzusagen ist allerdings, dass er als Figur der Erzählung die Ironisierung seiner Person durch eine ihm übergeordnete Erzählerinstanz selbstverständlich auch nicht wahrnehmen kann; Das beeinträchtigt dennoch nicht die Wirkungsweise der hier auftretenden Ironie hinsichtlich eines H2, wie es die PT analysieren würde.

[766] Es ist anzumerken, dass sich die PT ihrem Programm nach eigentlich auf Fälle verbaler Ironie beschränkt. Dennoch ziehen Clark/Gerrig in ihrer Kritik an der Konkurrenztheorie EMT die Möglichkeit einer Anwendung auf die epische Ironie in Betracht: Im Fall durchgängiger Textironie – die Autoren führen als Beispiel Jonathan Swifts Essay „A Modest Proposal" an, (Hier wird der Vorschlag gemacht, aus ökonomischen Gründen irische Kinder zu essen, was den Armen [die für Geld ihre Kinder dafür zur Verfügung stellen] und den Wohlhabenden [deren Speiseplan ein zusätzliches Gericht erhält] gleichermaßen zugute käme.), ließe sich schwerlich der Gesamttext als echoic mention interpretieren, denn es ergäbe sich die Frage, wovon der Text eine echohafte Erwähnung sein sollte. Eine Erklärung mit Hilfe der von ihnen selbst vorgeschlagenen PT hingegen würde dagegen keine Schwierigkeiten bereiten. Herbert H Clark / R. J. Gerrig: On the Pretense Theory of Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 113 (1984), S. 123.

[767] Den ersten Fortschritt hat Reinhart durch seine „Regine" erzielt, in der er selbstironisch zu verstehen gegeben hatte, dass er sich nicht mit hundertprozentiger Sicherheit von der Gruppe der Sonderlinge ausnehmen kann (vgl. Abschnitt 4.4.1.1).

er zeigt keine Einsicht, die zu einer weiteren Annäherung an Lucies Position führen könnte. Lucie nun ruft in Z5 das übergeordnete Thema des Aspekts ‚Frau als Ware', nämlich die ‚Kaufkraft des Mannes', das in Gestalt des Adjektivs ‚wohlvermögend' erscheint, erneut auf (C).

Das bis an diese Stelle untersuchte Problemfeld ‚Reichtum' resp. ‚Kaufkraft des Mannes' in Bezug auf die Wahlfreiheit des Mannes zeigt in seiner Verhandlung durch die „Regine" und die „Baronin", dass es Gründe gibt, eine ‚Wahlfreiheit des Mannes', die durch die Wohlhabenheit desselben ermöglicht wird, abzulehnen. In Gestalt epischer Ironie wird besagter Gesichtspunkt durch den übergeordneten Narrator inszeniert. Die bisherige Analyse Reinharts erster beider Geschichten hat dies hervorgebracht, und im Sinne einer solchen Verweis- und Bezugstechnik kann man mit Schilling durchaus auch von ‚struktureller Ironie' sprechen (Vgl. Einleitung). Diese ergibt sich hier durch am Verhalten ablesbarer Figureneinstellungen, die mit Erzählaspekten der jeweils vortragenden Figur kontrastiert werden. Konkret auf unsere Sequenz bezogen besteht die, um Schillings Begriff stark zu machen, strukturelle Ironie also darin, dass Reinhart diese beiden Geschichten zwar erzählt, ihren dahingehend tieferen Gehalt selbst jedoch (noch) nicht zu erfassen vermag, wie nicht zuletzt das Gespräch mit Lucie im Anschluss vermuten lässt. Er sieht den Reichtum des Mannes als legitimes Mittel, entweder eine Frau durch Heirat aus niederen Gesellschaftsschichten (Regine) zu heben oder von finanziellen Schwierigkeiten zu befreien (Hedwig und Regine). Damit bleibt ihm allerdings auch die Einsicht in Formen seines eigenen Fehlverhaltens, die sich zu Beginn der Rahmennovelle andeuten, verwehrt.

Lucie versucht nun, das Thema Wohlhabenheit umzukehren, indem sie dieses als möglichen Anlass hinstellt, dass in Wahrheit die Hedwig den Brandolf gewählt haben könnte, und nicht anders herum, wie es Reinhart darstellt. Obwohl Lucie ihn in Z5 ironisch auf diesen Punkt zu stoßen versucht, reagiert er ausweichend, welches sie, wiederum ironisch, kontert: „Ich bitte den hochzuverehrenden Herren tausendmal um Verzeihung […]" (176). Hier spricht sie ihn an im Modus einer übertriebenen Unterwerfungsgeste, die sich auf eine frühere Stelle bezieht: „[W]ir leben hier ganz patriarchalisch" (42), äußert sich Lucie dort bereits ironisch, nachdem ihr Reinharts merkwürdiges Kuss-Experiment bereits bekannt ist und er sich eben noch über die Bücherleidenschaft seiner Gastgeberin gewundert hatte (38ff.).

Reinharts erster Erkenntnisfortschritt besteht dessen ungeachtet: Er lässt seine früher geäußerte Position über das Äußere der Frau offensichtlich fallen. Dieser Aspekt ist jedoch nur Teil des Komplexes ‚Frau als Ware', den er damit ebenfalls nur zum Teil begreift. Das führt zu dem Defizit, das Thema ‚Kaufkraft des Mannes' aus der Sicht Lucies falsch zu beurteilen und lässt ihn weiterhin festhalten an der von ihm bislang propagierten Wahlfreiheit des Mannes. Der fortgesetzte Verlauf dieser Untersuchung soll hervorbringen, in welcher Weise das ironische Spiel der Bezüge und Anspielungen zwischen den verschiedenen Erzählteilen des „Sinngedichts" Reinharts Einsichten fördert, so dass die beiden Protagonisten der Rahmennovelle schließlich zu einem Konsens in Gestalt der sich anbahnenden Verbindung gelangen. Es ist anzunehmen, bleibt jedoch noch

zu überprüfen, dass in erster Linie er, und weniger Lucie, umfangreiche Erkenntnisarbeit auf diesem Weg zu leisten hat, damit das Idyll am Schluss des Zyklus realisierbar wird.[768] Das gleich zu Beginn der „Regine"-Novelle von Reinhart eingesetzte Mittel der Selbstironie eröffnet Reinhart zumindest die Möglichkeit eine Neubewertung seiner eigenen Person und einer Gesellschaft, deren männlichen Mitgliedern nicht in jeder Hinsicht ihrer Selbstdarstellung zu trauen ist. Die selbstironische Erneuerung des Logau'schen Sinnspruchs in der „Baronin" signalisiert Reinharts Relativierung seiner rigiden Ansichten zum Aspekt des ‚Äußeren der Frau'. Wo er in der Begegnung mit der Brückenzöllnerin seinen eigenen ‚Normverstoß' (noch) nicht bemerkt, zeigen sich anlässlich des erneuten Logau-Zitats erste Spuren von Einsicht. In solcherlei Resultaten seines Erzählens offenbart sich Reinharts neu gewonnene Stärke als Erzähler. Interessant wird, die weitere Entwicklung des hier zentral behandelten Aspekts ‚Reichtum' im ersten Teil des „Don Correa" zu verfolgen, in welchem der männliche Protagonist zwar wieder vermögend ist, jedoch versucht, eine Frau zu finden, ohne diesen seinen Status dabei in die Waagschale zu werfen: Denn dort verstellt sich die Hauptfigur und verhehlt ihren Reichtum, indem sie der Donna Feniza vorgaukelt, ein ‚einfacher Mann', d. h. ein Mann ohne den Rückhalt eines Vorteile bietenden Vermögens, zu sein. Doch zunächst zum Problemkreis ‚Humanismus', in dem die ironische Kritik an Brandolf und ebenso zum Tragen kommt wie an allen drei bis hier besprochenen männlichen Protagonisten bezüglich des Gesichtspunktes ‚Reichtum'.

4.4.1.2 Reinharts Wollschäfchen und Brandolfs Liebhaben dieses haushälterisch begabten Frauchens

Brandolfs Versuch, mittels Tabakrauchs den ‚Gegner' „aus der Höhle hervorzulocken" (137) gelingt nicht, ihm wird nur schlecht, die Beschmutzung der Teppiche und Polster verbietet ihm seine bürgerliche Etikette – zunächst scheint es, als solle sein Vorhaben, „die bösen Thaten und Gewohnheiten der Wirtin" herauszufordern, „um den Krieg der Menschlichkeit dagegen zu eröffnen" (137), nicht gelingen zu wollen. Die Menschlichkeit dabei vertritt er, den Gegenpart bildet der vermeintlich „ausgemachte Teufel und Unhold" (133), der im weiteren Verlauf mit einer vielfältigen Tiermetaphorik belegt wird. Brandolf nennt die Baronin „wilde Katze" wegen ihrer Unzugänglichkeit (141), später, nach der Krankheit der Baronin, zu deren Genesung er maßgeblich beiträgt, ein „Tierchen", dem in seiner Hand die „Aeugelein" aufgehen (153) und ein „junge[s] Kätzlein[ ], dessen Welterblickung Brandolf gefeiert haben wollte" (153).[769] Unter Fokussierung der Ironie ist zunächst eine Textstelle hinsichtlich Brandolfs humanitärer Bemühungen interessant, an der er die Überlastung der Baronin mit den täglichen Verrichtungen feststellt:

> Auch wurde sie ersichtlich immer blasser, spitziger und matter, und es schien ihm, als ob sie die Holzkörbe jeden Tag immer mühsamer hereinschleppte, so daß es ihm, der ohnehin ein gefälliger

[768] Reinharts Entwicklungsdrang lässt ihn freiwillig in die „kunstreiche[n] Netze" Lucies gehen; Im selben Satz nennt er sich einen „groben Vogel", als er den Garten des Landhaus erreicht und erstmals auf Lucie trifft (SG, S. 34), womit angezeigt ist, wer von den beiden den entsprechenden ‚Schliff' nötig hat.

[769] Die verwendeten Diminutivformen deuten außerdem bereits in der Wortwahl das hierarchische Verhältnis an (wie auch die in Bezug auf die untere Dienstklasse herablassend wirken, s. FN. 618; FN. 622), das sich mit den im 19. Jahrhundert vollzogenen Veränderungen zu Ungunsten des Adels verkehrt hat. Das Ungeheuer der Aristokratie ist ungefährlich und gleichsam niedlich geworden.

> und galanter Mann war, ins Herz schnitt […] Allein jeden Versuch […] eine Hilfe einzuleiten, lehnte sie beharrlich ab, wie wenn sie sich so recht vorsätzlich aufreiben wollte.[770]

Angesichts der gesellschaftlichen Situation der Baronin ist einleuchtend, dass sie seine Hilfe, wenn auch nur aus einem letzten Rest von Adelsstolz heraus, ablehnen muss. Darauf kommt das humanitäre Bestreben Brandolfs gar nicht, sondern nimmt in der Ablehnung der Hilfe nur oberflächlich die Vorsätzlichkeit, sich körperlich ruinieren zu wollen, an.

> Er war aber ebenso hartnäckig und wartete auf den Augenblick, der schließlich nicht ausbleiben konnte.“[771]

Ironisch mutet dies an, weil der Ausdruck ‚Hartnäckigkeit’ doch eher eine Handlung erwarten lässt und nicht ein Abwarten. Mit dem verwendeten Adjektiv „hartnäckig“ liegt eine stilistische Ironiemarkierung vor, die im Sinne M. Müllers als „kontextuell ungewöhnliche Ausdrucksweise“[772] auf eine zusätzliche Verstehensebene hinweist. Dergestalt gerät die Charakterisierung Brandolfs als ‚gefälliger und galanter Mann’ (s.o.) ins Zwielicht, und die Möglichkeit besteht, ihm indirekte Schuld an dem Zusammenbruch der Baronin anzulasten. Zugleich fällt die Gemeinsamkeit mit Reinhart auf, der in der Episode um die nächtlich bedrängte Regine passiv bleibt. Die Humanität auf den Fahnen versagen alle drei bisher beleuchteten Protagonisten, wenn es um das konkrete Handeln im Bereich der Hilfsbereitschaft und des Mitmenschlichen geht: Reinharts Wegegeld-Kusserpressung und seine Passivität in der Vollmondnacht[773], Erwins Ehefrauen-Einkauf, und nun Brandolfs ‚hartnäckiges Abwarten’ des Zusammenbruchs der Baronin. Ein weiteres Stück klarer sind damit die o. sog. ‚roten Fäden der Ironie’ zu erkennen, deren thematische Verbindungen sich durch die verschiedenen Teile des Zyklus ziehen und im Sinne von Allemanns Theorie eines ironischen Spielraums reflexartig an den unterschiedlichsten Stellen aufblitzen und aufeinander verweisen.

Man erkennt an der zu Beginn des vorliegenden Kapitels angesprochenen Tiermetaphorik eine Entwicklung in Form einer Skala der Humanität, wie Brandolfs ‚zivilisatorischen’ Bemühungen erfolgreich die einst „kleine Hexe“ (164) ‚bändigen’ und in den geordneten Bereich des bürgerlichen Lebens überführen. Unter Berücksichtigung dieses Themas erscheint auch in der „Baronin“ der Humor der Darstellung vertieft um den Modus der Ironie, die hier als ‚wohlwollendes’ Instrument eingesetzt wird, Möglichkeiten der „Verschönerung der Keime der Zukunft“ aufzuzeigen, indem auch bei Brandolf Schwächen auf einem bestimmten Gebiet sichtbar gemacht werden.[774] Der Text spricht das Thema der Humanität direkt an: Brandolfs Wohlstand ermöglicht ihm, als Missionar aufzutreten, ermöglicht den Versuch, gezielt zu verbreiten, wovon die Menschen so gerne reden, von „Liebe und Humanität“ (132). Das ist die Stelle, an der das Wort ‚Liebe’ in der „Baronin“ zum einzigen Mal auftaucht, sieht man von der wesentlich schwächeren Wendung ‚lieb haben’ (163) ab. Später, selbst nach Hedwigs Genesung und der Heiratsanbahnung, wird es nicht wieder verwendet.[775] Da hier Liebe und Humanität zusammen genannt werden, aber der Aspekt der Liebe von nun an keine Rolle mehr spielt, wirkt gleichzeitig, zumindest retrospektiv, das Konzept der Humanität Brandolfs in Mitleidenschaft und überhaupt sein

[770] SG, S. 145.
[771] Ebd.
[772] M. Müller, S. 242.
[773] Vgl. die Erörterung diesbezüglich in Kapitel 4.4.1.2.
[774] Vgl. FN. 464.
[775] Vgl. FN. 715 u. 719.

ganzer Anspruch ironisierend ins Lächerliche gezogen, welche Wirkung durch einen gewissen Pathos seines Ausdrucks zusätzlich verstärkt wird.[776] Als „humane Düftelei" wird dementsprechend auch das Schwärmerische seiner Reden vom Hausvater seiner Bekannten bespöttelt (132).

Sein Wohlstand gewährt Brandolf also den Versuch, die „Liebe und Humanität" auch in die Lebenswelt der Baronin zu tragen, indem er Wohnung bei ihr nimmt und es darauf anlegt, „mit dem hütenden Drachen zu streiten" (135)[777]. Wie oben gesagt: Von der Liebe braucht man nicht mehr weiter reden, das tut auch der Text nicht[778] – doch welche weiteren Facetten birgt der Humanitätsanspruch des männlichen Protagonisten der „Baronin"? Das Humane an Brandolfs Bemühungen um die verarmte Adlige lässt sich vordergründig lesen als eine Wiedergutmachung, wie eine Versöhnungsgeste gegenüber einer Geschichte, in der die Adelsvorherrschaft durch die erstarkende Macht der Bourgeoise, der er selbst angehört, abgelöst wurde. Die Wirtschaftlichkeit der gefreiten Baronin, deren Nutznießer Brandolf und sein Vater sind, gibt wiederum diese Wohltat zurück, so dass sich letztlich alles in seinem geregelten historischen Gang bewegt. Das ist auch Lucies Eindruck von der Erzählung: „Diesmal handelt es sich noch um die Nutzbarkeit einer guten Wirtschafterin […]" (176). Wiederum im Zeichen der Ironie wird zu Beginn der Erzählung gezeigt, wie Brandolf die Verhältnisse der Baronin aufzudecken bestrebt ist. Außerdem wird er geschildert wie einer, der seine ganze Energie[779] in das Projekt fließen lassen kann, das er sich nun einmal vorgenommen, und alles daran setzt, die Baronin aus der Reserve zu locken. Ironisch wirkt hier der Müßiggang Brandolfs, der eigentlich ein – nunmehr definitiv negativ belastetes – Kennzeichen des Adels ist. In diesem Zusammenhang lässt sich von einer Ironie des Schicksals im historischen Rahmen sprechen. So überträgt der Text Brandolf eine ‚Beschäftigung' des vormaligen Adels (den Müßiggang) und lässt ihn mit dem Klingelband im Anschlag (s. u.) den Herrn spielen, während die ehemalige Baronin putzend zu seinen Füßen herumkriecht. Über den Verfall feudaler Verhältnisse schreibt Lieven: Die „Selbsteinschätzung" des Aristokraten musste „unter dem Umstand leiden, daß er in einer Gesellschaft lebte, die die Fähigkeit, sich auf elegante Weise dem Müßiggang hinzugeben, nicht sehr achtete. Es drohte die Aussicht auf ein schales Dasein, das der Degeneration entgegenwankte."[780] Warnend-kritisch erscheint somit an der hier poetisch ausgeformten Personenkonstellation die Wiederholung der Geschichte – allerdings mit vertauschten Rollen.

Nachdem mit Tabakrauch und Durchzug (137f.) nichts erreicht werden konnte,

> gewahrte er ein Klingelband von grünen und goldenen Glasperlen und zog mit Macht daran.[781]

---

[776] So sei es „doch ein Elend mit uns Menschen!", da „beleidigen wir […] irgend ein Mitgeschöpf" während wir zugleich „täglich […] von Liebe und Humanität" sprächen. SG, S. 132.

[777] Das Auftreten dieser Metapher verweist einerseits in den Bereich der Märchen, wie auch andere, auf deren Vorkommen in der vorliegenden Arbeit nicht weiter eingegangen werden muss. Andererseits ergibt sich wiederum der Bezug auf die Nibelungenstelle (Z2).

[778] Dieser Auffassung entgegen steht die Meinung Sandberg Russells, die in der Verbindung von Hedwig und Brandolf ein „liebende[s] Zusammensein von Ich und Du" erkennen will. Dabei lässt sie allerdings den Aspekt des wirtschaftlichen Nutzens für die Klasse der Bürger, vertreten durch Brandolf und Brandolf sen. außer acht. Vgl. Sandberg Russell, S.129 und FN. 744 in der vorliegenden Arbeit.

[779] Diese Energie wurde vollständig freigesetzt durch die Überwindung der Barrieren, welche die aufstrebende Bourgeoisie im 18. Jahrhundert noch erst zu bewältigen hatte (s. u., FN. 790).

[780] Dominic Lieven: Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815-1914. Frankfurt a. M. 1995, S. 34.

[781] SG, S. 138. (Hervorh. A. S.)

Das hübsche Klingelband, wie die ganze überladene „ungewöhnliche Ausstattung“ (136) der Wohnung, bezeugt als verwaistes Luxus- und Herrschaftsutensil, mit dem es früher möglich gewesen sein mag, im nunmehr verfallenen Stammsitz der von Lohausens das Personal zum Dienst zu rufen, den Niedergang der gesellschaftlichen Position der Baronin. Die überladene Ausstattung mit ihren bunten Teppichen, „feinen Schränken“, Luxusmöbeln, weichen Polsterstühlen „im Überfluss“, prächtigen Vorhängen, „Gemälden, Kupferstichen und allem möglichen“ (136) erscheint wie der Schatz aus ferner Zeit, unwillkürlich drängt sich wieder das Bild des Nibelungenhortes auf (s. Z2; Kapitel 4.4.1.1) – Vom „hütenden Drachen“ (s.o.) bewacht, und nicht mit Gran, sondern durch dessen eigene Waffe angegriffen und bezwungen: Mit dem Luxusutensil verblasster Herrschaft, dem Klingelseil, besetzt mit goldenen und grünen Perlen[782], das dem Drachenbezwinger Brandolf alle Macht in die Hand gibt, um den Schatz der Adelsreliquien und den Schatz der Baronin selbst in seine Habe zu überführen.[783] Den Leser erinnert das Bild der luxusüberbordenden Bürgerwohnung unweigerlich an das ironische und zugleich selbstironische ‚Wir germanische Männer-Zitat’ Reinharts (Z2), in dem der Vergleich der Frauen mit „den Schätzen des Nibelungenliedes“ jene als Besitztum der „germanischen Männer“ identifiziert. Als Ironiemarkierung, als versteckter Hinweis auf die ‚doppelte Optik’ in Gestalt der räumlichen Ausstattung der Wohnung einerseits und der gesellschaftlichen Situation der Baronin Hedwig von Lohausen andererseits kann die hier angedeutete Doppelbödigkeit des Beschriebenen betrachtet werden:

> Der Boden war mit bunten Teppichen überall belegt, an manchen Stellen doppelt […][784]

Die historischen Verhältnisse haben sich gewendet; es ist Brandolf, der Bürger im bürgerlichen Hause, der sich nun dieses Instruments, des prunkvoll verzierten Klingelbandes, bedient, um sich von der Vertreterin der ehemals herrschenden Klasse bedienen zu lassen.

Preisendanz’ Interpretation der Wohnungsausstattung indes geschieht im Modus einer humoristischen Lesart. Er macht dabei geltend, dass bei Keller „die Spannung zwischen Erscheinung und Bedeutung […] das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellung“

---

[782] Dieselbe Farbmotivik, golden und grün, taucht bereits in der mittelalterlichen Sage um König Nero auf, die die ‚geschlechtsverirrte’ Malerin auf der Landpartie in der Binnennovelle „Regine“ erzählt (SG, S. 89f.), außerdem noch einmal in den „Berlocken“ bei der Schilderung einer der Trophäen Thibauts: „Inwendig saß ein grünes Spinnlein […], die länglichen Füße von feinem Golde.“ (SG, S. 278). Bei allen Vorkommen dieses Motivs lässt sich ein Zusammenhang zur jeweils herrschenden, ehemals herrschenden oder in naher Zukunft nicht mehr herrschenden Schicht herstellen: das Klingelseil der Barone von Lohhausen (ehemals –), die Kleidung der Amme des ‚Königskindes’ (in Zukunft nicht mehr – , nämlich nach dem Untergang Neros), das Verlobungsgeschenk des höheren Offiziers (bis zum bevorstehenden Ausbruch der Französischen Revolution im Verband mit den Amerikanern noch Herrschaft ausübend bzw. repräsentierend). So wirken, wie es auch die Verbindung mit dem Perlenmotiv in der „Baronin“ unterstützt, die Farben symbolisch als Herrschaftsansprüche und deren Fragilität. Hier steht das „Grün der Vegetation, als dem Symbole des Wachsens, Werdens, Seins“ in Abhängigkeit des Kraft spendenden Goldes der Sonne. So schreibt Keller im Aufsatz „Das goldene Grün bei Goethe und Schiller“ in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ im Mai 1855: „Mit der Vorstellung des vegetativen Grüns ist aber unzertrennlich diejenige der Sonne verbunden, welche als Gold zu denken ziemlich gang und gäbe ist. Pflanze und Sonne, Grün und Gold leben und weben durcheinander […]“. SW, Bd. 7, S. 127.

[783] Der Nebeneffekt der Drachenbezwingung, die Unverwundbarkeit, unterstützt die Plausibilität der Analogie. In obiger Verstehensweise wird das Konzept der bestehenden bürgerlich-demokratischen Ordnung als Werthaltung Kellers gleichsam einem Stahlbad unterzogen. „Noch weiz ich an im mêre daz mir ist bekannt: / einen lintrachen den sluoc des heldes hant. / er bádete sich ín dem bluote; sin hût wart húrnin. / des snîdet in kein wâfen. daz ist dicke worden schîn.“ Anonymus: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, 2 Bde. Hrsg. u. übers. v. H. Brackert (ders.: Das Nibelungenlied, Bd. 1), S. 27.

[784] SG, S. 136.

bestimme, sie sei „die Folge der Polarität von vergegenwärtigter Objektivität und subjektivem Reflex“.[785]

> Wir vermeinen etwas über Mobiliar und Inventar, über ein physikalisch zureichend begründetes Phänomen zu lesen, und lesen in Wahrheit etwas ganz anderes, eine psychische Verfassung mit oder heraus, etwas also, das die gleichgültig tote Materie gar nicht in sich birgt.[786]

Die „Räume und Einrichtung“ […] ließen „plötzlich wie Eingeweihte an der inneren Verfassung der armen Baronin teilhaben“ – Es füge sich keineswegs „in diesen realen Zusammenhang […], daß die Dinge […] die Peripherie des inneren Daseins bilden“.[787] Preisendanz vermag durch „diesen leisen Ausschlag vom Dinglichen zum Seelischen“ einen Gegensatz zu erkennen, den er bezeichnet als „Spielraum der humorischen Verinnigung“, welcher

> entsteht, indem der Humor als ‚angewandte Phantasie’ zwei völlig geschiedene Ordnungen oder Realitätisbereiche partiell zur Deckung bringt und uns dabei doch […] über die eigentliche objektive Geschiedenheit – hier des Dinglichen und des Seelischen – verständigt.[788]

Es finde eine Umkehrung von Form und Inhalt statt: Der Leser wird bereits über die seelische Verfasstheit der Baronin informiert (Inhalt), bevor die eigentliche Figur der Baronin (Form, d. h. Träger des Inhalts) Gegenstand der näheren Darstellung wird.

> Wobei dies Umgekehrte von Form und Inhalt nicht die ironische Vertauschung von Schein und Wesen ist, sondern Korrelat der Ambivalenz des Dargestellten als in sich konsistente Realität und als Medium subjektiven Reflexes.[789]

Preisendanz ist zuzustimmen, wenn er eine ironische Vertauschung von Schein und Wesen hier bestreitet, denn der ironische Kern besteht vielmehr im Arrangement des Ortes unter subtextuellem Verweis auf historische Realitäten. Ironischerweise nämlich befndet sich der Bürger als nunmehr Mächtiger in einer zugleich jedoch untergeordneten Mietereigenschaft. Die Adlige als ehemals Mächtige erscheint dagegen in übergeordneter Eigenschaft als Vermieterin. Auf dieser Ebene bleibt die Adlige mächtig, der Bürger dieser Macht untergeordnet. Auf der anderen Ebene jedoch, und dafür spricht das Arrangement des Ortes in Gestalt der reliquienüberbordenden Wohnung – und dies ist zugleich die historische Realität, das Objektive der Darstellung –, ist der Bürger mit tatsächlicher Macht ausgestattet in der Bürgerwohnung, während das Schloss der tatsächlich ohnmächtigen Adligen vergangenen Zeiten angehört und nur noch im Nachleuchten der Prunkausstattung fassbar ist. Vergangene historische Verhältnisse werden zwar in gegenwärtige Verhältnisse zurückbuchstabiert, dann jedoch wiederum durch die gegenwärtigen Verhältnisse selbst negiert.

---

[785] Preisendanz, Humor, S. 158. Folgende Stelle rückt er dabei konkret ins Zentrum seiner Beobachtung: „Erschien der Raum der sonst ziemlich großen Zimmer hierdurch beengt, so wurde der Umstand noch bedenklicher durch einige Eckgestelle, auf deren schwank aufgetürmten Stockwerken eine Menge bemalten oder vergoldeten Porzellans und unendlich dünner Glassachen stand und zitterte wie Espenlaub, wenn ein fester Tritt über die Teppiche ging. An allen diesen Zerbrechlichkeiten war das gleiche Wappen gemalt oder eingeschliffen, welches auch auf der Karte an der Eingangsthüre prangte über dem Namen der Baronin Hedwig von Lohausen.“ SG, S. 136f. (Hervorh. W. P.) „Mißtrauen, Sorge, Angst und Scham eines schwer beschädigten Frauendaseins haben sich gleichsam materialisiert als dingliche Umwelt; […] die bei jedem festen Tritt zitterenden Glassachen ‚enthalten’ die Angst der Frau, die den Mann bislang nur als verkörperte Brutalität kennenlernte“ usf. (Hervorh. W. P.) Diese Darstellung ließe „eine komplizenhafte Intimität von Mensch und Ding entstehen, macht den Raum zur Peripherie eines menschlichen Daseins […]“. Ebd.

[786] Ebd., S. 159.

[787] Ebd.

[788] Ebd., S. 159f.

[789] Ebd., S. 160.

In den sich überschneidenden Lesarten dieses Textabschnittes schließt keine die andere aus. Es zeigt sich vielmehr die Koexistenz von humoristischen Darstellungsprinzipien und ironischer Verweistechnik, die bisweilen in Verschränkungen übergeht.

Werfen wir einen Blick in die Geschichte. In deutschen Landen des 18. Jahrhunderts waren die gesellschaftlichen Rollen, in der „Armen Baronin“ von Hedwig und Brandolf verkörpert, noch vertauscht:

> Lessing stellte eine allgemeine bittere Betrachtung über das Schicksal eines jungen genialen bürgerlichen Menschen innerhalb der damaligen herrschenden Klasse an [790]

und sieht für „dieses Genie“, mannigfaltigen Schwierigkeiten und Hindernissen ausgesetzt und von Neid, Missgunst der Machthabenden und Nöten aller Art bedrängt, größte Gefahr seiner Verwirklichung.[791]

> Selbst dort, wo ‚adlige’ und ‚bürgerliche’ Kultur einander stark beeinflußten, […] blieb ihr Verhältnis schwierig […] Im traditionellen Sinne bedeutete Aristokratie jedoch nicht bloß Reichtum oder gesellschaftlicher Vorrang, sondern auch Macht […] Adel war gleichbedeutend mit der herrschenden Schicht.[792]

Obiges ‚Genie’ als Vertreter des Bürgertums hat sich trotz aller Widrigkeiten durchgesetzt, im 19. Jahrhundert seine machtpolitischen Bestrebungen umfangreich ausgebaut und erscheint im „Sinngedicht“ u. a. in der Person des Rechtsgelehrten Brandolf. Die Verwandten der Baronin, Versprengte nach verlorener Schlacht, bringt Christenson in Zusammenhang mit selbstverschuldeter Armut:

> Der Vater, die Brüder und der Ehemann der Baronin […] verspielen, ‚verjagen’ und verschwenden sowohl die Mitgift der Mutter als auch die späteren Erbschaften der Baronin […], die Brüder und der Mann […] erleiden erhebliche Verluste […] durch andere Spekulanten […].[793]

Die Binnennovelle „Die arme Baronin“ macht einerseits den Eindruck einer Vorführung der damals ‚zu Unrecht’ Herrschenden. In der Erniedrigung der Verwandten Hedwigs am Hochzeitstag triumphiert Kellers Ideal der demokratischen Organisation und gerechten Machtverteilung[794], begibt sich dabei allerdings auf dieselbe fragwürdige Stufe, deren Rohheit doch im Akt des bürgerlichen Aufbegehrens eigentlich Zielscheibe gewesen und schon von Lessing moniert worden war (s.o.).[795] Andererseits hat „Die arme Baronin“, wie oben bereits angesprochen, ihren versöhnlichen Charakter durch die Eingliederung der Adligen in die Sphäre der Bürgerlichkeit und ebenso durch die glückliche Integration der drei ‚Halunken aus dem Lumpenschloss’ in die Neue Welt. Die Degeneration des Adels lässt nur zwei Alternativen: Auswanderung oder Anpassung. Letztere erscheint, als Entscheidung für den Eintritt in die bürgerliche Welt, in Gestalt der Baronin, erstere, durch die Abschiebung nach Amerika, in Gestalt der Verwandten der Baronin:

> Dagegen sind die Verwandten der armen Baronin […] in einer falschen Vorstellungswelt groß geworden, und da die Auswanderung, verbunden mit dem Zwang zu neuen Umgangsformen, die anerzogene Neigung zur Ausnützung des anderen von Grund auf korrigiert, bietet sie die Möglichkeit, alte Schwächen in neue Tugenden zu verwandeln.[796]

---

[790] Kurt Liebmann: Das Beispiel Lessing. Dresden 1977, S. 13.
[791] Ebd.
[792] Lieven, S. 33f.
[793] Christenson, S. 180.
[794] vgl. FN. 639.
[795] Und von Storm in seinen kritischen Worten über besagte ‚Schnurre’ Kellers, s. FN. 713.
[796] Christenson, S. 201.

Wiederum ironisiert erscheint Brandolf, indem das Exponieren der Laster der drei Halunken, die von Christenson so bezeichnete „anerzogene Neigung zur Ausnützung des anderen“, mit dem Verhalten Brandolfs gegenüber allen vieren (also auch der Hedwig selbst) kontrastiert wird. Seine „Neigung zur Ausnützung“ äußert sich beinahe ab Beginn dieser Binnennovelle: „Brandolf wünschte seinem Schneider, der viele Straßen weit wohnte, eine Botschaft zu senden“ (138) und die Baronin weicht seinem (provokanten) Ansinnen aus, indem sie sich flexibel zeigt in ihrer neuen Rolle einer „Dienerin oder Haushälterin, oder wie man die Person nennen will, die von allem etwas vorstellte und versah“, wie es zuvor bereits über die Angestellte im Hause Erwins hieß.[797] Sie näht ihm persönlich den Knopf an seinen Rock und wird von der Botin zur Schneiderin gemacht (138f.). Bei Verlangen wie ein „Wettermännchen“ auf der Schwelle erscheinend, hetzt sie durch die Wohnung: wischt Staub wie ein unsichtbarer Geist, besorgt die Verpflegung des bürgerlichen Gastes (140ff.) und schleppt später auch noch das Brennholz herbei (145). Doch lässt sie ihr ‚teuflisches Wesen’ nicht erkennen. Erst beim Frühstück, das sie Brandolf nun regelmäßig herrichtet und aufträgt, meint dieser eine Ahnung von ihren Verhältnissen zu bekommen, die ansonsten geheimnisvoll hinter den verschlossenen Türen ihres Teils der Wohnung verborgen zu sein scheinen: Vermeintlich „mit einer unbewachten Gier“ blickt sie auf seine Essensreste. „Sie wird Hunger leiden […] Ein Stück Elend, eine arme Baronin, […] wer weiß durch welches Schicksal!“, geht es dem guten Brandolf durch den Kopf und gibt ihn allgemeinen Betrachtungen hin, zu welchem Zweck er an das Fenster als Peripherie der verblassten prunkvollen Verhältnisse tritt, abgebildet vom vergoldeten Porzellan und Glas mit den unzähligen Wappen und den übrigen Insignien der niedergegangenen Vormachtstellung ihrer Klasse (136f.), „um seiner Gedanken Herr zu werden“ (140). „Was ist der Mensch, […] was sind Mann und Frau! Mit glühenden Augen müssen sie nach Nahrung lechzen, gleich den Tieren der Wildnis!“ (140). Dieser Vergleich führt wieder zum Gegensatzpaar Mensch-Tier, die hierarchisch strukturierten Positionen sind festgelegt durch die Herr-und-Diener-Konstellation, wobei nun also die Tiermetaphorik einsetzt und das Bedrohliche der dämonisch-teuflischen Qualität am Eingang der Binnennovelle in den Hintergrund gerät. Denn jetzt kommt es zu „einer gewissen Grausamkeit“ seiner Beobachtung, seines Experiments, das nun unweigerlich das Bild eines Tierversuchs evoziert, indem er testet, ob es der Baronin wirklich an Elementarem mangelt (140f.). Dies jedoch im Rahmen einer Humanität, deren Beförderung durch Brandolf nach Sichtung der zu erhebenden Daten noch ansteht. Da es sich bei diesem ‚Experiment’ nun einmal nicht um einen Tierversuch handelt, wird das Humane der Durchführung und der Absichten fragwürdig. Die inneren Verweise allein der „Baronin“-Novelle gewinnen im Zusammenhang mit der zyklusübergreifenden Humanitätsthematik zusätzlich an Bedeutung.

Als Lucie Reinhart nach einer weiteren Treppenheirat fragt, die er vielleicht nach der „Regine“-Geschichte zu erzählen weiß, bejaht er dies: „Freilich hab ich, […] eine ganz prächtige, eine Heirat aus reinem Mitleiden!“ (131) Das Auftreten der Kategorie

[797] An der Stelle kurz nach dem nächtlichen Besuch ihres Bruders, der Regine indirekt zum Verhängnis werden soll. SG, S. 102.

‚Mitleid'[798] verbietet, „Die arme Baronin" als Liebesgeschichte zu identifizieren. Der zeitgenössische Philosoph H. G. Frankfurt sieht, wie bereits andere vor ihm (z.B. Kant, s. u.), in der Liebe „[…] eine interessefreie Sorge um die Existenz dessen, was geliebt wird, um das, was gut für es ist."[799] Der Akzent liegt hierbei auf interessefrei und widerspricht jeglichem Nutzen, der u. U. angestrebt wird. Akzeptabel mag der Nutzen als Begleiterscheinung sein. Dies ist aber hier nicht der Fall: Der Vater Brandolfs fast „beginge […] die Thorheit, noch zu heiraten, um die treffliche Person nicht zu verlieren." (Die Trefflichkeit bezieht sich auf das zweckmäßige Walten des haushälterischen Sinnes der Baronin, der zuvor beschrieben wird.) Statt seiner selbst schlägt er aber dem Sohn die Heirat vor. Als Grund gibt er jetzt der Baronin Zuneigung gegenüber Brandolf an: „[…] aber so oft sein [Brandolfs] Name genannt werde, erröte sie ein wenig […]". Der eigentliche Grund war jedoch ihre ‚Trefflichkeit'. Dann Brandolf: „[…] allein er könne sie auch als sein Frauchen[800] lieb haben und werde sie alsdann mit einem seidenen Faden am feinen Knöchel anbinden."[801] Schlussendlich muss keiner der beiden auf die Nutzbarkeit der Baronin verzichten. Die diesem Zusammenhang innewohnende Ironie kommt ohne Ironiesignale aus und lebt einzig von einer Verweistechnik, welche die Verbindung von einander widersprechenden, ergänzenden, kommentierenden usf. Textteilen etabliert, wie die bisherige Erarbeitung des Kapitels 4.4 insgesamt ergeben hat, so dass eine erhöhte Interpretationsleistung vom aufmerksamen Leser gefordert wird, um aus den auf dieser Ebene bereitgestellten Informationen heraus neue Perspektiven auf den Gesamttext zu gestatten.

Zurück noch einmal zur interessefreien Liebe und der „Heirat aus reinem Mitleiden" (s. o.):

> [Brandolf] überzeugte sich endlich, daß die arme Frau kaum viel Anderes genoß, als was von seinem Frühstück übrig blieb.[802]

Mit Schopenhauer gesprochen hieße die Motivation zur Hilfeleistung, d. h. das Mitleid, tatsächlich Liebe, dies postuliert er in direkter Opposition zu Kant:

> Wir werden […] keinen Anstand nehmen, im geraden Widerspruch mit Kant, der alles wahrhaft Gute und alle Tugend allein für solche anerkennen will, wenn sie aus […] dem Begriff der Pflicht und des kategorischen Imperativs hervorgegangen ist, und der gefühltes Mitleid für Schwäche, keineswegs für Tugend erklärt – im geraden Widerspruch mit Kant zu sagen: […] alle wahre und reine Liebe ist Mitleid, und jede Liebe, die nicht Mitleid ist, ist Selbstsucht.[803]

Dass Keller allerdings die geglückte Paar-Verbindung im Allgemeinen so verstanden wissen will, mutet abwegig an, scheint sich doch zum Beispiel in der Rahmenhandlung zwischen Reinhart und Lucie tatsächlich Liebe zu entwickeln, wie sie gemeinhin verstanden wird, nämlich als ‚interesseloses Wohlgefallen'. Der rahmenzyklische Erzähler lässt dort

---

[798] „Die positive Betrachtungsweise sieht Armut als einen bemitleidenswerten Zustand, der für die Reichen als Aufruf zur Nächstenliebe, für die Armen Segen oder Prüfung sein kann." Christenson, S. 6. – Doch Nächstenliebe sollte nicht mit individueller Liebe zwischen zwei Menschen verwechselt werden.

[799] Harry G. Frankfurt: Gründe der Liebe. Frankfurt 2005, S. 47.

[800] Auch für diese Diminutivform gilt, was in FN. 622 bereits gesagt wurde.

[801] SG, S. 163.

[802] Das hervorgehobene Adjektiv ist zweideutig: auf der einen Seite zu lesen als materielle Armut, die an dieser Stelle des Textes für Brandolf zur sicheren Tatsache wird, auf der anderen Seite als erster Hinweis auf Brandolfs zunehmendes Mitleid ihr gegenüber, insofern als dass zwei Absätze später vom weichmütigen Anflug seines Herzens die Rede ist. Diese Erkenntnis lässt sich ebenso gut auf den Titel der Binnennovelle selbst anwenden. SG, S. 141. (Hervorh. A. S.)

[803] Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Hrsg. v. W. Frhr. v. Löhneysen. (ders.: Sämtliche Werke, Bd. I). Leipzig 1979, S. 511. (Hervorh. A. Schopenhauer)

das Motiv des Mitleids keine Rolle spielen; Die gesellschaftlichen Verhältnisse lassen das Moment der Hilfebedürftigkeit nicht aufkommen. Umso ironischer wirkt die Widersprüchlichkeit des erzählenden Reinhart („Heirat aus reinem Mitleiden", Beginn der „Baronin", 131) vs. seine Darstellungsweise des Protagonisten Brandolf (Lucies Kommentar: „Nutzbarkeit" einer „wohlerworbene[n] Sache" (176; 162)), auf der Metaebene inszeniert. Das ironische Potenzial der letzteren wird auch an dieser Stelle vom Reinhart übergeordneten 0-Narrator ausgeschöpft. Indem Reinhart nicht realisiert, dass seine neuerliche Treppenheirat den Anspruch der Erzählung einer „Heirat aus reinem Mitleiden" (131), den er allerdings zu Beginn seiner Erzählung erhebt, nicht erfüllen kann, wird er wiederum Opfer der Ironie des rahmenzyklischen Erzählers, wobei die Ironie hier einmal mehr ohne direkt hinweisende Ironiesignale auskommt.

Wie anhand von Z5 (s. Kapitel 4.4.2.1) dargestellt, wird auch im vorliegenden Zusammenhang die auf Reinhart abzielende Ironie der 0-Erzählinstanz an die Figur Lucie übergegeben. Damit erreicht die Anspielungs- und Verweisironie des ironischen Spielraums (Allemann) einen weiteren Konkretisierungspunkt. Die episch bzw. strukturell arrangierte Ironie des übergeordneten 0-Narrators verbindet sich erneut mit der Ebene verbal auftretender Ironie. Dieses Merkmal der poetischen Ausgestaltung kann als Verbindung zwischen der literarischen, rein strukturellen Ironie (weitestgehend ohne Ironiemarkierungen realisiert) und konkreten ironischen Äußerungen der Protagonistin der Rahmennovelle (verbale Ironie) betrachtet werden. Was durch das Nebeneinanderstellen von Unvereinbarem, Widersprüchlichem ohne explizite Aussprache an Wirkungen beim Lesepublikum vorbereitet wird, erzeugt dessen Lachen als einen „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts"[804], wenn im Anschluss an die „Baronin" nun Lucie ironisch wird, indem sie ihre angriffslustigen Kommentare zur von Reinhart dargebotenen Erzählung setzt. Methodisch erweist sich nun die anfänglich getroffene Strategie als zweckmäßig, die ironischen Äußerungen Lucies auf diesem Weg in die Untersuchung einzubringen, da sie, zunächst einmal bis hierher, im Wesentlichen als Komplemente der epischen Ironie des gesamtzyklischen Erzählers aufgefasst werden können.

Von der Humanität Brandolfs wäre einzig zu sprechen, wenn man die spätere Emporhebung der in Armut Hinabgesunkenen durch den Vertreter der bürgerlichen Klasse bedenkt – und wenn der Nutzen dieser Wohltat für Brandolf nicht gleichzeitig in Anschlag gebracht werden müsste.[805]

Er überrascht die schlafende Baronin, deren Gesicht einen Ausdruck von „Abwesenheit jeder Lebensfreude und jeder Hoffnung" aufweist, und zwei trocknende Tränen an den

[804] Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1974 (ders.: Werkausgabe, Bd. X), S. 273.

[805] Dasselbe diagnostiziert Christenson in ihrer historischen Untersuchung des Phänomens der Armut, um einen Abgleich mit der poetischen Ausformung dieser im literarischen Werk Kellers (und Stifters) vorzunehmen: „Humanitäre Überlegungen wurden durch volkswirtschaftliches Nutzdenken ersetzt." Christenson, S. 14. Kant folgend hieße das, dem hypothetischen statt dem kategorischen Imperativ zu folgen: „Wenn nun die Handlung bloß wozu anderes, als Mittel, gut sein würde, so ist der Imperativ hypothetisch; wird sie als an sich gut vorgestellt, mithin als notwendig in einem an sich der Vernunft gemäßen Willen, als Prinzip desselben, so ist er kategorisch." Immanuel Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1977 (ders.: Werkausgabe, Bd. VII), S. 43. (Hervorh. I. K.)

geschlossenen Wimpern erscheinen ihm wie „ein paar achtlos verlorene Perlen“ (142)[806]. In diesem Gesicht nimmt er Weichmut nicht wahr, und desto „weichmütiger wurde Brandolf von diesem Anblick“ (ebd.) – erneut regt sich das Mitleid (also nicht im Sinne Schopenhauers) in ihm. Wieder tritt das Motiv der Perlen auf und unterstützt die Einsicht, einstige Pracht und Herrschaftlichkeit, flüchtig wie die Spur der Tränen, als verloren ansehen zu müssen – dieses Mal mit der Person der Baronin selbst verknüpft, nicht mit ihrem noch verbliebenen Rest-Besitz, der sich bis unter die Decke der bürgerlichen Wohnung stapelt und dadurch das Umkehrverhältnis markiert, indem sich das ehemals Große nunmehr in die bürgerlich-maßvolle Enge einzufügen hat.[807]

Die Mehlsuppe, „die mitzuessen ihn seltsam gelüstete“ – von der Baronin zubereitet, welche sich erst jetzt, nach dem Eingang des ersten Mietzinses, „etwas Warmes zu kochen erlaubte“ (144) –, verstanden als das Blut des Drachens, das den germanischen Helden als Vertreter des Bürgerlichen unsterblich werden lässt, ihm das Verstehen der Vögel erlaubt, die das hinter der Tür zum Wohnbereich der Baronin verborgene Geheimnis ihrer desolaten Lage ihm nun zwitschernd verkünden. Der Schmied des Schwertes Gran wird enthauptet: hier ist es das ausgediente Klingelband – von ehemals Herrschenden erfunden, um die Annehmlichkeiten des müßigen Lebens zu maximieren –, das als Waffe gegen seine Schöpfer gerichtet diese bezwingt und nun, in einen „seidenen Faden am feinen Knöchel“ (163) umgearbeitet, den Drachen an die Leine legt.[808] Der bürgerliche Drachenbezwinger, der germanische Bürgersohn und Gewinner Brandolf, hebt den Hort, und man anerkennt die humane Tat, das Land von der aristokratischen Bestie befreit zu haben.[809]

In der Erzählung der „Baronin“ durch Reinhart offenbart sich erneut die Verhandlung der zentralen Themen Reichtum und Humanität, wie dies bereits hinsichtlich der ersten von ihm dargebotenen Geschichte, „Regine“, festgestellt werden konnte. Im vorliegenden Kapitel konnte gezeigt werden, dass das Thema der Humanität in Gestalt vielfacher Bezugnahmen verschiedenster Textteile aufeinander erörtert wird, wobei sich die hier auftretende epische Ironie bisweilen als ironische Äußerungen Lucies auf der verbalen Ebene auskristallisiert. Während hinsichtlich der „Regine“-Novelle die Frage schwierig erschien, inwiefern die Ironisierung Erwins durch Reinhart hinsichtlich des Themas ‚Missbrauch der Macht durch Reichtum’ erfolgt oder eher dem ihm übergeordneten Narrator zugeschrieben werden muss, und im Komplex ‚Äußerlichkeiten – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes’ einzig die Relativierung des Punktes ‚Äußerlichkeiten’ in Bezug auf Reinhart nachvollziehbar wurde (vorangehendes Kapitel), ergibt sich in Hinblick auf das Thema Humanität kein nennenswerter Erkenntniszuwachs für Reinhart.[810] Damit kann jedwedes

[806] Die Perlen als Symbol verlorener Macht treten auch im „Don Correa“ auf, dort als „klappernde Perlenzähne“ der überführten Verbrecherin Donna Feniza, über die der Admiral nach Entdeckung des wahren Wesens seiner Frau zu richten hat. SG, S. 241.

[807] „Die Adlige im Haus des Bürgers: der Prunk vergangener Zeiten überragt grotesk die den städtischen Räumen inhärente Vorstellung eines maßvollen Wohlstandes.“ Schilling, S. 202.

[808] Diese Analogiebildung folgt der Neuerzählung des Nibelungenliedes, die zu diesem Zweck die Übersetzungen der Handschrift B von de Boor und Brackert verwendet. Germanische Heldensagen. Nach den Quellen neu erzählt von Reiner Tetzner. Stuttgart 1996, S. 30-37.

[809] Diese vielleicht drastisch anmutende Darstellung läuft dennoch auf eine gewisse Versöhnlichkeit hinaus, wie das ‚Geglückte’ der Beziehung Brandolf-Hedwig letztlich auch anzeigt: „Das Bürgertum war auf Harmonie und Kompromisse mit dem Adel aus, man hatte sich nach der gescheiteren Revolution […] mit dem Adel arrangiert.“ Becker, S. 321.

[810] Hier zeigt sich wiederum die Vergeblichkeit einer sauberen Abtrennung der Sphären ‚Ökonomie’ und ‚Humanität’, indem etwa der Aspekt ‚Äußerlichkeiten’ im Übergangsbereich beider angesiedelt werden kann. In

darüber hinaus gehende Auftreten ironischer Verweise hier dem 0-Narrator zugeschrieben werden, wobei diese Technik epischer Ironie wiederum vorrangig Reinhart zum Opfer derselben macht. Die Realisierung dieser Art von epischer Ironie geschieht, indem das Erzählverfahren die Aufdeckung verschiedener Widersprüche ermöglicht, welche der gesamtzyklische Narrator als Ungereimtheiten zwischen Reinharts Geschichten und dessen eigenem Verhalten dem Lesepublikum vor Augen führt. Im Folgenden ist zu untersuchen, ob und inwiefern die These der Entwicklung Reinharts auch für die anschließenden Teile des Novellenzyklus haltbar bleibt und u. U. zusätzliche Stützung erfahren kann. Das bis an diese Stelle aufgezeigte ironische Verfahren einer Kombination epischer und verbaler Ironiesequenzen wird dabei weiterhin im Fokus der Beobachtung stehen. Zunächst wird nun der „Don Correa" als im Zyklus letzte der von Reinhart dargebotenen Erzählungen betrachtet, um möglicherweise auch hier ironischen Elementen hinsichtlich der Hauptfigur dieser Binnennovelle in Zusammenhang mit ihrem Erzähler Reinhart auf die Spur zu kommen.

4.5 Historische Transformationen: Correa,Thibaut und weitere Entwicklungsschritte Reinharts

4.5.1 Der erfolgreiche Vorläufer des guten Bürgersohnes

Mit „Don Correa" geht es an die Peripherie des europäischen Festlandes und in der Historie zurück. Das Buch, das Reinhart mit auf sein Zimmer nimmt, enthält „eine Geschichte von Seefahrern und Eroberungen des siebzehnten Jahrhunderts" (212), und nach der Erzählung der „Geisterseher" durch den Onkel und dem Besuch der Pfarrersfamilie im Hause Lucies gibt er sich der Lektüre hin, um die Erzählung in seiner Fassung am nächsten Tag wiederzugeben (213).
Z6:

> Das Histörchen […] schien ihm nämlich prächtig zur Abwehr gegen die Ueberhebung des ebenbürtigen Frauengeschlechts zu taugen.[811]

Hierin ist zunächst ein Erkenntnis- und Entwicklungsstand Reinharts, ein Annäherungsgrad an Lucies Position zu erblicken, der weiterer Entfaltung harrt und wie er bereits in den vorangegangenen Abschnitten der Untersuchung herausgearbeitet werden konnte. Unter ironietheoretischem Blickwinkel ist jedoch eine Form der Stilironie erkennbar, die innerhalb der Satzkonstruktion einander Entgegengesetztes und damit Unvereinbares antithetisch kombiniert. Dies geschieht mit den sich zueinander konträr verhaltenden Ausdrücken ‚Überhebung' und ‚ebenbürtig'. Auffällig ist, dass durch den 0-Narrator das weibliche Geschlecht nun mittels erlebter Rede und aus der Perspektive Reinharts als ‚ebenbürtig' bezeichnet wird, obwohl Reinhart zuvor noch die Vorzüge einer Abhängigkeit der Frau vom Mann zu favorisieren scheint (s. u.). Die Bedeutung dieses Adjektivs für sich allein genommen ließe nunmehr tatsächlich auf eine von Reinhart befürwortete Gleichheit im Mann-Frau-Verhältnis schließen. Das direkt vorangestellte Substantiv ‚Überhebung' verbietet jedoch eine solche Lesart, indem eben hiermit der Gleichwertigkeit der

diesem Sinne müsste dann auch von einem Entwicklungsfortschritt Reinharts im Feld der Humanität gesprochen werden. Zu Beginn des Kapitels 4.4.1 wurde bereits auf diese Schwierigkeit eingegangen.
[811] SG, S. 213.

Geschlechter widersprochen wird. Erneut kann an dieser Stelle von Stilironie in Form eines Oxymorons gesprochen werden, wie ein solches bereits im ersten Satz des Gesamtzyklus entdeckt werden konnte und das dort beiträgt, den ironischen Grundton des gesamten Novellenkranzes auszulösen (vgl. Kapitel 4.3). Nicht zuletzt ist die Entdeckung desselben Typs eines Ironiesignals als verstärkender Hinweis auf die Plausibilität der These Allemanns zu bewerten, nach der eine einmal etablierte ironische Färbung eines literarischen Textes nur um den Preis des Stilbruchs aufgegeben werden könnte und somit im besonderen Arrangement der Dichtung aufrechtzuerhalten ist (vgl. Kapitel 3.2.2).

Es besteht weiterhin die Möglichkeit einer weniger strengen Interpretation des oben aufgezeigten Gegensatzes, indem der Kontrast lediglich als Hinweis darauf gesehen wird, dass Reinhart inzwischen zwar die Geschlechter als einander ‚ebenbürtig' anerkennt, nun jedoch zu befürchten hat, dass ein solches Zugeständnis seinerseits zur illegitimen ‚Überhebung' der Weiblichkeit führen könnte. Unterstützen ließe sich diese Interpretationsvariante durch den Sachverhalt, dass er in seiner Entwicklung zum Erzähler, ganz im Sinne der These Hildebrandts, nunmehr durchschlagende Erfolge verbuchen kann: So steht die kommende Erzählung des „Don Correa" gänzlich im Zeichen persönlicher Ausgestaltung, wobei die Lektüre der „Geschichte von Seefahrten und Eroberungen" (212) lediglich als Anregung seiner erzählerischen Kreativität zu begreifen ist.

Uneindeutig bleibt zudem, ob das Adjektiv ‚ebenbürtig' u. U. nicht allein die unverfälschte Ansicht des 0-Narrators widerspiegelt und hier den Kontrast zur Perspektive Reinharts, die Befürchtung einer ‚Überhebung', herstellen soll. Auch nach dieser Interpretation wäre durch die antithetische Nebenordnung der Ausdrücke von stilistischer Ironie zu sprechen, allerdings wäre dann ein Hinweis auf Reinharts Erkenntnisfortschritt nicht gegeben, wie er oben formuliert wird. Dieser Lesart entsprächen die der fraglichen Satzkonstruktion vorausgehenden Gedanken Reinharts, welche der gesamtzyklische Erzähler, wiederum im Modus erlebter Rede, wiederzugeben weiß: Reinhart ist bemüht, seinen Standpunkt von der Vorteilhaftigkeit der „Wahl eines stillen, sanften, abhängigen Weibchens" (211) gegenüber Lucie zu stärken und das „Hisẗorchen" (213) um den portugiesischen Seehelden Don Correa scheint ihm für diesen Zweck das rechte Mittel, seine Position im „Duell"[812] der Geschichten zu verteidigen. Eine präzisere Aussage über den vermeintlichen Entwicklungsfortschritt Reinharts soll im Anschluss an die Untersuchung des „Don Correa" erneut versucht werden.

Das Kriegerische des neuerlich zu Erzählenden korrespondiert mit den Umständen der Erzählung, wie es im Gespräch zwischen Lucie, ihrem Onkel und Reinhart vor der Darbietung der „Berlocken"-Novelle ebenso der Fall sein wird; Einmal mehr zeigt sich die Verwobenheit von Rahmen- und Binnennovellen deutlich.[813] Ein Unterschied ist, dass in

[812] Die ersten martialischen Metaphern treten nach der „Don Correa"-Erzählung Reinharts auf, indem der Onkel das Substantiv ‚Duell' verwendet und Reinhart diese Redeweise aufnimmt: „Wie soll ich nicht unruhig sein, wenn ich ein Geschütz auf mich richten sehe, dessen Treffähigkeit und Ladung ich nicht kenne?" (SG, S. 275) Das trifft zusammen mit den historischen Kriegshintergründen, die vor diesen Bemerkungen („Don Correa") und nach diesen („Berlocken") die Handlungskulisse bilden; Vgl. hierzu auch FN. 608. Außerdem besteht hier der Bezug zu einer der Redner im „Gastmahl" von Platon, auf das in Kapitel 3.9 noch einzugehen ist: „'Du hast einen Treffer gelandet, Aristophanes', habe Eryximachos gesagt […]"Platon: Symposion. Übers. u. hrsg. v. Th. Paulsen u. R. Rehn. Stuttgart 2006, S. 55.

[813] Reichert sieht (entgegen Schilling, die in der Rahmenhandlung das statische Moment betont, s. u., FN. 1043) im sich sukzessiv zuspitzenden ‚Liebeskampf' zwischen Reinhart und Lucie die Entwicklung der beiden auf eine seelisch-geistige Bindung hin, die „sich auf emotionaler und intellektueller Ebene vollzieht". Reichert, S. 94; S.

der idyllisch angelegten Rahmennovelle das Gefecht mit Worten ausgetragen wird, während in den Binnennovellen „Don Correa“ und „Die Berlocken“ die Erzählung in tatsächliche Kriegsschauplätze eingebettet ist.

Überdies eröffnet die historische Rückschau einen Verstehenshorizont, der, betrachtet vor dem Hintergrund von Kellers Werthaltung der schweizerischen Staatsvorstellung als „Sinnbild für die Weltordnung“[814], eine räumlich-zeitliche Abgrenzung zu den in der Schweiz und anderen europäischen Staaten im 19. Jahrhundert sich anbahnenden demokratischen Formationen darstellt.[815]

> Auch in der Dimension der Zeit entfaltet sich das Weltbild des ‚Sinngedichts’: von der erzählten Gegenwart der Haupthandlung, die historisch-exakt als Mitte der fünfziger Jahre bestimmt ist, gehen die Einzelerzählungen in verschiedene historische Zeitstufen zurück.[816]

Zunächst soll auf die Parallelen des „Don Correa“ und der „Baronin“, die in Kapitel 4.2 bereits angesprochen wurden, eingegangen werden.

Der löchrige Mantel der Verstellung (222f.), vor der Grotte ein romantisches Requisit zur Belebung des Kassiopeia-Mythos, nach dem Poseidon mit einer Sturmflut ein Ungeheuer an Land schickt, damit es Tier und Mensch verschlinge, um so die anmaßende Mutter der Andromeda zu bestrafen[817], schien dem Helden Correa das Venusgestirn glänzend-glückverheißend darzustellen (223).[818] Das männerfressende Biest trifft auf den Seehelden und Beherrscher der Meere, der später wie die Erfüllung der Strafe Poseidons über es hereinbrechen wird.

Wo sich dort der Vertreter ordentlicher Großbürgerlichkeit, Brandolf, ob naiv oder sonderlich, seinen Mitmenschen widmet, um Liebe und Humanität zu verbreiten, profitiert die Baronin, die durch die Umbrüche der Gesellschaft schuldlos in eine bedauernswerte Lage geraten ist, von dieser grundguten Motivation, und selbst den Übeltätern in Gestalt der verkommenen Verwandten werden die verübten Missetaten verziehen.[819] Dabei wird die selbstgewählte Isolation Hedwigs ihr nicht nachgetragen, wenngleich der Teil ihr

---

99. Dass besagte Metaphorik in der Rahmenerzählung (vgl. FN. 424; 425) erst ab dem „Don Correa“ auftritt, diskutiert er nicht.

[814] Klein, S. 302.

[815] „Tatsächlich […] realisierten die liberalen und radikalen Kräfte 1848 in der Schweiz eine Utopie, nämlich das Modell des modernen, liberalen Verfassungsstaates auf demokratischer und föderalistischer Grundlage.“ Albert Tanner: Die Schweiz auf dem Weg zur modernen Demokratie: Von der helvetischen Republik zum Bundesstaat von 1848. In: Traditionen der Republik – Wege zur Demokratie. Hrsg. v. P. Blickle u. R. Moser. Bern u. a. 1999 (Collegium Generale. Universität Bern. Kulturhistorische Vorlesungen 1997/98), S. 148. „In Wales und Irland brachte sogar schon das halbdemokratische Wahlrecht von 1867 […] die Beherrschung der Lokalpolitik durch antiaristokratische Kräfte.“ Lieven, S. 47. Dass die Entwicklung bezüglich eines demokratischen Bewusstseins in Deutschland eher schleppend voranging, kann als Motivation Kellers interpretiert werden, bei der Rahmenhandlung, der „Baronin“ sowie anderen der Binnenerzählungen den deutschen Raum im Sinn gehabt zu haben. Vgl. FN. 470.

[816] Reichert, S. 100f.

[817] Herder Lexikon. Griechische und Römische Mythologie. Freiburg ^{5}1990. s. v. ‚Kassiopeia’, S. 114.

[818] Ironie, und diese ist nach M. Müllers Klassifikation als Anspielungsironie einzuordnen, bestünde darin, dass Lucie mit ihrer späteren „Verherrlichung des ‚Amphitritchens’ […] die von Reinhart beschworenen mythischen Dimensionen aller Triumphe der Venus oder Galatea auf die Größenordnung einer goldenen und emaillierten Taschenuhr“ reduziere. Anton, S. 97. Dies stützt die unten in Kapitel 4.5.2 noch zu erörternde Auffassung, „Die Berlocken“ als Beispiel durchgängiger Textironie zu betrachten.

[819] ‚Verzeihen’ ist an dieser Stelle vielleicht nicht ganz das richtige Wort. Man gibt sich also damit zufrieden, die drei durch die Verbringung nach der Neuen Welt, also durch Ausgrenzung, aus dem Feld zu räumen. Dass sich damit die Begradigung des bis dahin krummen Lebensweges der Brüder und des ehemaligen Ehemannes der Baronin ergibt, ist eine sich zusätzlich ergebende – wenn auch nicht direkt beabsichtigte – Leistung der ‚Humanität’ Brandolfs.

angelastet werden könnte, der sie in den Augen der Mitmenschen zunächst als eine andere erscheinen lässt, als sie tatsächlich ist.[820] Das ist das Positiv diesseits des Spiegels, die Harmonie der bürgerlichen Demokratie, wo Zurückgezogenheit aus Schamgefühl oder Enttäuschung durch ein persönlich schicksalhaftes Erleben der gesellschaftlichen Bewegungen (Hedwig) aufgefangen wird[821]; In der Figur des Repräsentanten und Mitgestalters der bestorganisierten Gesellschaft (Brandolf) zeigt diese ihre Größe und damit die Erhabenheit der bestehenden Ordnung durch Treuherzigkeit, Seriosität und Ehrlichkeit in Handeln und Einstellung ihrer Vertreter. Über die Ironie in der Darstellung Brandolfs, die diese Idylle mitunter konterkariert, wurde in Kapitel 4.4.2 bereits vieles gesagt.

> Das ‚Sinngedicht […] bleibt vollendete Idylle, indem das Tragische nur von ferne wetterleuchtet oder als dunkle Folie zuweilen beschworen wird durch den Fingerzeig in die große Welt hinaus.[822]

‚Vollendete Idylle' ist die Bürgerlichkeit, wie sie in der Rahmenerzählung und in den „Geistersehern" als Fixationspunkt innerhalb der Binnennovellen ausgestaltet ist. Dazu zählen außerdem die bereits intensiv behandelten Novellen „Regine" und „Die arme Baronin", die am Rande dieses Gesellschaftskonstrukts die Grenzziehung markieren, indem sie entweder das Verhalten ihrer Figuren ironisieren (Brandolf), oder zusätzlich dazu den Einbruch eines anderen Kulturraumes durchspielen (in der Gestalt Erwins); Diesseits ist ebenfalls der vielfach durch den 0-Narrator ironisierte Herr Reinhart der Rahmenhandlung zu verorten; Die andere Seite des Spiegels zeigt sich indes erstmals im „Don Correa".

Correa begeht, im Gegensatz zu Brandolf, von Beginn an den Fehler, seine Herkunft und gesellschaftliche Stellung zu verhehlen, obwohl gerade er als „Staatsmann" (215) in der Pflicht stehen dürfte, für die Ziele und Zwecke seines Landes einzustehen und diese in seiner Person vereinigt zur Schau zu stellen.[823] Dazu gehören militärischer Rang und Würde genauso wie der Glanz seiner im Staatsdienst erworbenen Güter und Reichtümer – verglichen mit Brandolfs Offenherzigkeit und Durchsichtigkeit stellt Correa, bezogen auf den ersten Teil der Erzählung, trotz ebenso lauterer Absichten dessen spiegelbildliches

---

[820] Verfehlt ist es, dieses Verhalten als ‚Verstellung' zu deuten. Es gibt im Text keinen Hinweis darauf, dass die Baronin bewusst ihre Mitmenschen zu täuschen trachtet. Für Preisendanz steht allerdings fest, dass Lucie ‚ziemlich klar' sei, die Baronin hätte „gewisse Künste" angewandt und so die Wahl getroffen – und nicht Brandolf. (Preisendanz, Sinngedicht, S. 148; vgl. auch SG, S. 175f.). Unvereinbar ist damit jedoch die Tatsache der Krankheit der Baronin: Es scheint schwer vorstellbar, dass jemand durch Aushungern und Frieren sein Leben riskiert, um eine Person für sich zu gewinnen, zumal es offenbar noch nicht einmal um Liebe, sondern allenfalls um ein gesellschaftliches Unterkommen geht. Und dazu: Brandolf überrascht sie, auf dem Stuhl eingeschlafen, mit an den Wimpern trocknenden Tränen (SG, S. 142) – Das hieße, ihr ein hinterlistig angewendetes schauspielerisches Talent zu unterstellen, womit der Titel des ‚ausgemachten Teufels und Unholds' (SG, S. 133) dann doch beinahe gerechtfertigt wäre!

[821] Zum Motiv des Inseldaseins, das in der Lebensweise der Baronin ausbuchstabiert ist, schreibt Frenzel: „Inselleben ist immer eine Sonderexistenz, erweckt im Bewußtsein die Vorstellung eines Gegensatzes zwischen drinnen und draußen […] Wenn der Mensch seine Umwelt, die Gesellschaft, die Zivilisation als Last und Bedrohung empfindet, wird ihm eine Insel eine erwünschte Zuflucht sein, bejaht er dagegen seine Lebensform, wird er sich nicht nach einer Insel sehnen." Frenzel, S. 381. Brandolf glättet die Wogen der gesellschaftlichen Widrigkeiten für die Baronin und rettet sie so aus ihrer Einsamkeit. Das Inseldasein der Donna Feniza dagegen wird, in mythologischer Anspielung auf die Odyssee, für Don Correa beinahe zur Todesfalle; mehr dazu unten.

[822] Roffler, S. 133.

[823] Die historisch-politische Lage Portugals ist bei weitem nicht von der Stabilität gekennzeichnet, die den literarisch ausgestalteten Gesellschaftsraum der „Armen Baronin" im 19. Jahrhundert auszeichnet. Das zeigt sich vor allem in den Eroberungshandlungen, die Don Correa als Befehlshaber einer Kriegsflotte in Brasilien und Afrika unternimmt.

Pendant dar. Die Anwendung seiner Verstellungskünste bringt ihn dennoch ebenso in den Verdacht des Sonderling-Status, wie Keller ihn bereits Brandolf zuschreibt: Wo Merkl von Correas „pragmatischen Imperative[n] seines Berufsstandes“ als „machterfahrener Offizier“ spricht[824], offenbart der naiv anmutende Glaube, seine Tarnung als verarmter Edelmann (221) würde, als Strategie aus der militärischen Rationalität ins Private transformiert, dem „projektierten Eheglück“[825] zum Erfolg gereichen, seine Unbeholfenheit in Liebesdingen. So sind Brandolf wie Correa auf ihre je eigene Weise exaltierte Sonderlinge: Brandolf als Vergeltungsengel, dessen überzogener Eintritt für „Liebe und Humanität“ (132) in der Kuhschwanz-Posse mündet, und Correa, der mit dem Übertrag des soldatisch-strategischen Denkens seines Berufs in die Welt der Gefühle und menschlichen Bindungen zur Karikatur gerät, über die man sich auf dem Admiralsschiff sicher köstlich amüsiert hätte nach dem gescheiterten Versuch, die Donna heimzuführen, wenn der militärische Respekt und die ernsthafte Bedrohung des Admirals durch den Mordanschlag diese Heiterkeit nicht untersagt hätte. Den Leser, immerhin, dürfte es dennoch vergnügen.[826]

Mit seiner Aufrichtigkeit, von der Klarheit seiner personalen Merkmale begleitet, kommt Brandolf letztlich hinter das eigentliche Wesen der Baronin – die Verstellung des Don führt dagegen in die Katastrophe. Die adlige Herkunft der Hedwig von Lohausen ist im 19. Jahrhundert bedeutungslos geworden; Donna Feniza dagegen entstammt der portugiesischen Adelsschicht, die im 17. Jahrhundert ihre Machtansprüche noch erfolgreich verteidigt.[827] In der „Baronin“ zeigt die politische Wirksamkeit des Großbürgertums in der Figur Brandolfs ihre Großherzigkeit gegenüber den Verlierern gesellschaftlicher Umwälzungen; Im „Don Correa“ war der Verlust der Adelsansprüche noch nicht in Sicht und die Gestalt der Donna repräsentiert den bis dato ungebrochenen herrschaftlichen Anspruch:

> Feniza aber sagte mit schnippischen und schnöden Worten: „Dieser Tisch ist, soviel mir bewußt, mein Tisch, und es sitzt daran, wem ich es erlaube […] benehmt euch so, wie es jedem ziemt, der seine Füße unter meinen Tisch streckt!“[828]

Die Baronin wird von ihrer Mitwelt als „ausgemachter Teufel und Unhold“ (133) eingeschätzt, und Brandolf in seiner Aufrichtigkeit deckt diesen Irrtum auf. Auch um das Wesen der Donna, das, wie sich später herausstellt, tatsächlich ein dunkles ist, gibt es Gerüchte[829], denen Correa allerdings nicht nachgeht; durch seine Verstellung, als weiteren Faktor, trägt er schließlich Mitschuld an der Katastrophe.

---

[824] Merkl, S. 106f.
[825] Ebd., S. 107.
[826] Mit Stierle wurde bereits im theoretischen Teil zum Komischen angesprochen, wie sich in ihm „Irritationen, Gefährdungen der Handlungswelt […] als widerrufliche, tilgbare […] zur Anschauung bringen lassen“, ohne endgültige negative Konsequenzen, wie dies im Tragischen dagegen der Fall ist, zu zeitigen. Vgl. FN. 82.
[827] „Zwischen 1640 und 1670 kam es zu einer allgemeinen Umstrukturierung des Adels mit dem klaren Ziel, wieder einen gefügigen Schwertadel zu schaffen […] Trotz […] drastische[r] Mittel gelang es […] jedoch nicht, den Einfluss des Adels wie beabsichtigt zu stoppen oder ihn wie in früheren Zeiten zu untertänigem Gehorsam zu zwingen. Als 1670 in Portugal wieder Friede und Wohlstand einzogen, war die Macht zwischen König und Adel aufgeteilt.“ A. H. de Oliveira Marques: Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs. Übers. v. M. v. Killisch-Horn. Stuttgart 2001 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 385), S. 199.
[828] SG, S. 232.
[829] Es beruhe wohl „auf boshafter Verleumdung, wenn hie und da gemunkelt werde, man halte sie für eine Hexe und ihre Dienerschaft für ein Häuflein böser Geister.“ SG, S. 219.

> Konnte sie [die Donna, A. S.] doch nur mit dem, der zu sein er vorgab, nur mit dem Gestrandeten und Bettler eine Ehe erhoffen, in der es für sie nicht nötig sein würde, „die Selbstsucht, Willkür, die Liebe zum Laster und die vollendeten Künste [sic!] der Heuchelei zu unterdrücken, die ihre Lebensluft waren“ [240].[830]

Es sei noch einmal die Einschätzung Preisendanz' wiederholt, nach der „das thematisch Gemeinsame der fünf Binnengeschichten nicht das Verhältnis von Freiheit und Sitte, Natur und Kultur, Natur und Geist“ sei, sondern

> 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.[831]

Bezogen auf die beiden hier zu vergleichenden (Teil-)Erzählungen[832] erscheint diese Ansicht plausibel, wenngleich der thematische Rahmen in der Tat etwas sehr weit gespannt scheint:

> Wie da über alles nichts gesagt wird, wäre der Erwähnung kaum wert, wenn die Interpretation nicht noch zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung maßgeblich sein sollte […][833]

Don Correa gibt vor, ein armer Mann zu sein, gestrandet an der Küste des Herrschaftsbereichs der Donna Feniza. „Etwa ein halbes Jahr lang lebte man nun wie auf der Insel der Kalypso“ (226). Kalypso ist in der antiken griechischen Mythologie eine Todesgöttin (kalypto = verhüllen); Odysseus verlässt sie nach sieben Jahren einvernehmlich, um seine Reise fortzusetzen.[834] In dieser Interpretation erscheint Odysseus als Überwinder des Todes, und dies wird im Fortgang der Erzählung auch auf Don Correa anwendbar, indem der dem später erfolgenden Mordanschlag durch die Donna entgeht und nach deren Hinrichtung die nunmehr unheimliche Felsenburg ihres Anwesens verlässt. Doch Odysseus, der sonst oft verschlagene, immer listenreiche, tritt – zumindest bei der Begegnung mit Kalypso – nicht in Verstellung auf; So lässt sich die Einvernehmlichkeit seiner Weiterreise, die ohne etwaige Missverständnisse erfolgt, erklären. Don Correa zeigt wenig Listenreichtum, in seiner Vermummung der Donna Feniza entgegenzutreten, damit die unheilbringende Verbindung zwischen ihnen zu ermöglichen und letztlich sein Leben aufs Spiel zu setzen. Mit dem Ausgang der Geschichte empfängt er

> die Lehre, daß man in Heiratssachen auch im guten Sinne keine künstlichen Anstalten treffen und Fabeleien aufführen soll, sondern alles seinem natürlichen Verlaufe zu überlassen besser tut.[835]

Unter dem Aspekt des Gesellschaftlichen kann man diese Lehre, erweitert verstanden, als Warnung lesen, überhaupt im menschlichen Miteinander derartige Anstalten zu treffen.

> Das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist als stellvertretend für das zwischen Mensch und Mensch überhaupt zu verstehen.[836]

Brandolf liegt ein Solches fern, also reüssiert er in allen seinen Anliegen[837]; Wäre seine Hedwig tatsächlich der ausgemachte Teufel und Unhold gewesen – er wäre ihm gegenüber

---

[830] Preisendanz, Sinngedicht, S. 146.
[831] Ebd., S. 147.
[832] Noch einmal sei an die in Kapitel 4.2 dargelegte Anordnung der Novellen erinnert, nach welcher der erste Teil (und nicht die gesamte Erzählung) des „Don Correa“ eine Replik auf die „Baronin“ darstellt (s. auch die Grafik im Anhang).
[833] Schilling, S. 193.
[834] Herder Lexikon. Griechische und Römische Mythologie. Freiburg ^{5}1990. s. v. ‚Kalypso', S. 111.
[835] SG, S. 238.
[836] Reichert, S. 100.
[837] Und diese Anliegen beschränken sich nicht allein auf die Heirat. Auch der wirtschaftliche Nutzen für ihn und seinen Vater, ja sogar dessen hohes Alter in Freuden gehören zu ihnen: „Brandolfs Vater wurde achtundachtzig

nicht „in Verlegenheit geraten“ (134), wie anzunehmen sein dürfte. Die Baronin hat sich keiner Verstellung schuldig gemacht und wird durch Brandolfs Brautwahl belohnt, die Donna aber erhält als wirklicher Teufel und Unhold ihre gerechte Strafe – die „vollendeten Künste der Heuchelei“ werden ihr am Ende nachgewiesen (240). Das ist in ihrem Fall keine Abschiebung in die Neue Welt, wie es der großmütige Vertreter der bürgerlich-demokratischen Gesinnung Brandolf für drei andere Unholde des geschichtlich sowie moralisch fortgeschritteneren Europas des 19. Jahrhunderts vorsieht, sondern der Tod, der im Bild des Kalypso-Mythos am Ende wie eine unheilvolle Prophezeiung über sie kommt. Donna Feniza verschmäht nichtwissend das prächtig ausstaffierte Admiralsschiff und wirkt so Correas Vorbereitungen einer glückhaften Entdeckung dessen wirklicher Person entgegen. Das prunkvoll hergerichtete Innere des Admiralschiffes, die große Kajüte, „welche einem fürstlichen Saale gleichsah“, die mit Seidenscharlach und weißem Damast bedeckte Tafel, das schwere Silbergeschirr etc. (229) stellen in dieser Schilderung die Errungenschaften einer höheren Kultur aus und unterstreichen die metaphorische Bedeutung des obersten Flottenschiffes als Sinnbild einer solchen.

> In kultivierter Welt ist Feniza die Wilde […] In gezähmten Verhältnissen lebt Feniza bald in wilden Ehen, bald in Ehen, die wild sind […] Im raubtierhaften Urzustand zu verharren, hängt nicht von urtümlichen Zuständen ab; das beweist die Europäerin Feniza.[838]

Klein spricht „vom Bruch, der durch die Menschheit geht: der zwischen Mensch und Menschentier.“[839] In der oben angesprochenen Bildhaftigkeit ist er visualisiert – hier der prächtige, schwimmende Admiralspalast als Symbol höchster Kultur, dort die „geschwärzte[ ] Mauer des ausgebrannten Turmes“ (241) des Adeligenschlosses[840], der in weiterer Anspielung auf die Wildheit und eigentliche Unkultiviertheit der Donna mit seiner Schwärze schon vorgreift auf den zweiten Teil der Erzählung, in der das Schwarze als Symbol des Dunklen, Unbekannten und Fremden im Kontext des afrikanischen Kontinents und deren Bewohner eingesetzt wird. Obige Konfliktlage wird mit Hilfe des räumlich-zeitlichen Sprungs in der Weltgeschichte als düsteres Gegenbild zum poetisch arrangierten Status Quo des 19. Jahrhunderts gezeichnet. Dieses Gegenbild ist die spiegelverkehrte Entsprechung der „Baronin“ jenseits der „Geisterseher“ in der ersten Teilgeschichte des „Don Correa“.

Es wurde oben im Zusammenhang mit Z6 eingebracht, wie Reinhart die Details auch dieser ersten Teilerzählung des „Don Correa“ selbst ausmalt zur „Abwehr gegen die Ueberhebung des ebenbürtigen Frauengeschlechts“ (213). Zwecks einer Überprüfung des Entwicklungsstandes Reinharts muss zunächst eine These darüber aufgestellt werden, was Reinhart mit der Darbietung dieser, aber auch der zweiten Teilerzählung des „Don Correa“ im ‚Duell der Geschichten’ mit Lucie exakt intendiert, was er tatsächlich erreicht und welche Veränderungen möglicherweise an seiner Position zu konstatieren sind. Zunächst sei in diesem Sinn als allgemeine Intention Reinharts die Stärkung einer ablehnenden Haltung hinsichtlich des Mann-Frau-Verhältnisses auf Augenhöhe angenommen.

Jahre alt und versicherte, dies verdanke er nur der Lebensfreude, welche von der stillen Gesundheit der Frau Tochter ausströme.“ SG, S. 174; vgl. auch Kapitel 4.4.2.2.

[838] Klein, S. 328f.

[839] Ebd., S. 329.

[840] Auch auffällig ist die Entsprechung zur „Baronin“, wenn dort vom verkommenen „Lumpenschloß“ die Rede ist. Vgl. SG, S. 161.

Der Komplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' (vgl. Kapitel 4.4.2) wird im „Don Correa I" mit seiner spiegelbildlichen Entsprechung zur „Baronin" weiterverfolgt. Die Bedeutung des Äußeren der Frau bei der Wahl der Partnerin durch den Mann war in der „Baronin" von Seiten Reinharts relativiert worden, nachdem die Hedwig zunächst als nicht herausragend attraktiv und im Verlauf dann als schön, sogar mehr als schön beschrieben wird. Die Donna Feniza erscheint dagegen zu Beginn der Episode dem Don als „junge Frau […], deren Schönheit und Benehmen ihm auffielen" (216). Ihre Gestalt „war weder groß noch klein zu nennen", mit einem „strengen, wohlgeformten Gesichte mit seinem blütenweißen Kinn […] und „dicken, schwarzen Lockenbündeln zu beiden Seiten" ausgestattet, und „die Brust selbst zeugte von einem normalen und gesunden Körperbau, desgleichen die in den Händen und Füßen ersichtliche Ebenmäßigkeit" ebenfalls die Aufmerksamkeit Correas erweckt (ebd.). Nach der ersten Begegnung der beiden „erschien [sie] ihm in dieser Nähe und am hellen Tageslichte noch schöner und vollkommener als am vorigen Abend" (220). Den Schiffbruch vortäuschend und ihr am Strand gegenüberstehend zeigt sich der Don „von ihrer Schönheit von neuem betroffen" (223). Zunächst scheint die Schönheit der Donna also perfekt. Als er ihr nach erfolgter Vermählung jedoch „eine Reise in notwendigen Geschäften" verkündet, wurde „sie hierüber feuerrot im Gesicht", mit „flammenden Wangen" (226), und „[g]leich einer Furie" (236) misslingt ihr, zum Schluss „mit zerrüttetem Aussehen" (239), der Plan, den aufsässigen Correa durch den Feuerbrand des Turmes zu ermorden. Der vormalige Eindruck großer Schönheit weicht nun einer in böswilligen Emotionen begründeten Hässlichkeit – dies verhält sich bei der Figur der Baronin also ganz genau umgekehrt: Ein kaum nennenswertes Äußeres weicht dort nach und nach übergroßer Schönheit. Reinhart als Erzähler dokumentiert hier seinen Erkenntniszuwachs betreffs des Äußeren der Frau: Der Fabel der Episode „Don Correa I" („DC I") folgend wäre mehr als unglaubwürdig, weiterhin das Gefallen des Gesichts der Frau zum obersten Prinzip der Partnerwahl zu erheben, denn es kann, wie nun zusätzlich Reinharts von ihm selbst erzähltes Beispiel der Feniza belegt, trügen.[841] Parallel dazu findet zudem der Aspekt des Äußeren des Mannes Eingang in den ersten Teil der „Correa"-Novelle:

> Denn der Don hatte etwas in seinem Gesicht […], das vielen Weibern ohne Zeitversäumnis gefiel, obwohl er dieses Vorteiles bis jetzt wenig inne geworden.[842]

Erschreckt von der Rückkehr Correas an die Tafel der teuflischen Feniza und nicht zuletzt „von des Mannes verändertem Gesicht" (233) „schien es ihr ganz undenkbar, daß der eigene Mann, den sie eine Zeit lang als ihre Puppe angesehen, etwas Rechtes sein könnte" (234). Indem auf diese Weise das Geschlechterverhältnis vertauscht wird, die Handlung wiederum die Möglichkeit der Wahl seitens der Frau durchspielt und dabei jedoch das Kriterium ‚gefallendes Gesicht' auch in dieser Konstellation als nicht tragfähig herausgearbeitet wird[843], unterstreicht der erzählende Reinhart seinen Erkenntnisgewinn auf diesem Gebiet. So wie er selbst ehedem die Frau allgemein ebenso als ‚hübsche Puppe' des Mannes

[841] Vgl. FN. 485.
[842] SG, S. 219.
[843] Dieses nämlich, indem die Donna zu Beginn des Verhältnisses zwar von der äußeren Erscheinung Correas angezogen wird, mit ihrer Wahl allerdings nicht die „Puppe" erhält, die sich ihrem Willen fügt, sondern er vielmehr seinerseits Machtansprüche behauptet, wie Feniza sie selbst stellt.

degradiert hatte, verurteilt das nun von ihm Erzählte diese seine vergangene Haltung als unzulänglich. Andere Werte treten für Reinhart in den Vordergrund – so wird beispielsweise nun der Charakter der Frau erneut ins Spiel gebracht:

> Ihr Charakter war darum nicht minder auch ihr Schicksal.[844]

Bildhaft für diesen Erkenntnisschritt erscheint der „Vergleich mit dem schönen weichen Fell einer geschmeidigen Tigerkatze, oder mit der blauen stillen Oberfläche eines tiefen Gewässers, auf dessen Grunde häßliches Gewürme im Schlamme kriecht“ (240). Was Reinhart selbstironisch mit Z2 innerhalb der „Regine“ ins Spiel brachte, nämlich dass „wir wiederum unsere Frauen mit dem Ruhm einer merkwürdigen Gemütstiefe und reicher Herzensbildung“ ausstatten, stand noch in Bedeutung eines Äußeren, das andere Qualitäten des weiblichen Geschlechts zwar daneben zur Disposition stellt, jedoch durch den Aussagemodus sogleich zurücknimmt. An der vorliegenden Stelle hingegen scheint der Charakter der Frau – wenngleich hier nur auf etwaige finstere Wesenszüge konzentriert – nun vollends die Oberhand über das Äußere der Frau gewonnen zu haben – ein weiteres unmissverständliches Anzeichen für seinen Erkenntnisfortschritt auf diesem Feld.

Eng verknüpft mit dem Aspekt des Äußeren ist hinsichtlich der vorliegend zu untersuchenden Episode der Aspekt ‚Frau als Ware’ im übergeordneten, pekuniären Sinn, wie dieser zuvor in der „Regine“ und der „Baronin“ zum Gegenstand einer Ironie gemacht wurde, als deren Opfer Reinhart identifiziert werden konnte.[845] Anders als in der „Baronin“ und der „Regine“ wird auf diesem Gebiet die Wahlfreiheit der Frau, also hier der Donna, die sich durch Don Correas Verstellungskünste zumindest als Wählende wähnt, durchgespielt.[846] Correa gibt sich als Bettler und „ohne Obdach“ (222), wodurch der ökonomische Aspekt der Partnerwahl im Gegensatz zu Reinharts ersten beiden Erzählungen nunmehr umgekehrt wird.[847] Indem er die unter dem Zeichen von Correas Verstellung stattfindende Wahlfreiheit der Frau scheitern lässt (diese erste Verbindung Correas glückt nicht), könnte Reinhart nun meinen, eine Begründung gegen die Berechtigung der Wahlfreiheit der Frau gefunden zu haben. Die über allem stehende Idee einer möglichen Gleichberechtigung der Partner bei der Beziehungsanbahnung bleibt ihm dergestalt weiterhin verschlossen. Reinhart als Erzähler vertauscht das Geschlecht des aktiv wählenden Partners, daher geht es nun außerdem um den ‚Mann als Ware’. Mit „DC I“ unternimmt er den Versuch, wenigstens die zentrale Aussage von Z1a zu stützen, nach der er der Frauenwahlfreiheit zuspricht, sofern ein Sonderling gewählt wird. Das Scheitern der Episode ist jedoch auf eben die Eigenschaften Correas zurückzuführen, die diesen als Sonderling ausweisen: seine naiven und unreif anmutenden Verstellungskünste, die er zur Anbahnung der Verbindung mit der Donna anwendet. Mit Erzählung des „DC I“ widerlegt er auf diese Weise seine eigene These aus Z1a. Dem könnte man entgegenhalten, dass Correa in den Augen der hier getäuschten Feniza ja nicht als Sonderling erschienen war,

---

[844] SG, S. 240.

[845] Der Auslöser hierzu findet sich in Z1b aus der Rahmenhandlung.

[846] Lucies Äußerung, dass Brandolf u. U. „am Ende selbst eher gewählt wurde, während er zu wählen glaubte“ (SG, S. 175), weist Reinhart mit Hinweis auf die Authentizität seiner Erzählung zurück, bezieht jedoch diesen Gedanken in den ersten Teil des „Don Correa“ auf die hier dargestellte Weise ein. Darin ist die aktive Erwägung einer solchen Möglichkeit, nämlich der Wahlfreiheit der Frau, zu erblicken und lässt insofern eine beginnende bewusste Auseinandersetzung Reinharts mit dieser Perspektive erkennen.

[847] Insbesondere erscheint so Correa im ersten Teil der Novelle ebenso arm wie die Hedwig von Lohausen in der mit dem „Don Correa“ korrespondierenden „Baronin“.

sondern nur als ‚einfacher Mann'. Damit zeigt sich allerdings nur, dass Reinharts Variante seiner Geschichte nicht hinreicht, seine Behauptung in Z1a zu unterstützen. Sein Zugeständnis zum Thema ‚Wahlfreiheit der Frau' in Z1a lässt sich nicht belegen, zumindest nicht mit „DC I". Dergestalt geht dieser Hieb ins Leere, der eigentlich Reinhart dazu hätte dienen können, die Reduktion der ‚Wahlfreiheit der Frau' auf den Punkt ‚Wahl eines Sonderlings' zu plausibilisieren.

Im Umkehrschluss ergibt sich dagegen als Option, die Wahlfreiheit der Frau in Gänze zu befürworten und nicht allein auf die Wahl eines Sonderlings zu beschränken. Außerdem legt „DC I" nahe, dass selbst der ‚Mann als Ware' nicht vertretbar ist. Als Erzähler eröffnet also Reinhart selbst zwei mögliche Schritte in Richtung Gleichberechtigung der Geschlechter, indem zum einen die ‚Wahlfreiheit der Frau' weiterhin plausible Option bleibt und zum anderen unter dem Aspekt der ‚Ware' selbst der Mann nicht als solche gelten darf.

So wie die Baronin in Armut und Hunger erscheint, vom Mietzins ihres bürgerlichen Untermieters abhängig, zeigt sich die Donna Feniza dagegen als reich, „im Südwesten von Portugal ein kleines Städtchen" besitzend, „auf einem einsamen Felsenschloß am Meere" residierend (219). Correa erhält „das kleine Trinkgeld aus der Hand des Pagen [der Donna Feniza, A. S.] mit der Miene eines dankbaren armen Teufels" (220), und später bleibt „nicht aus, daß sie sich zusammen verlobten und die Hochzeit vorbereiteten, die in aller Eile vor sich gehen sollte" (225). So wie die Donna ihren ‚erworbenen' Correa als „ihre Puppe angesehen" (234), so ist die „Hedwig [Brandolf, A. S.] als Schützling lieb, wie wenn sie sein Kind wäre" (163). Beiden wohlhabenden Käufern ist gemein, dass sie ihre Partie (bei Correa vermeintlich) aus dem Elend heben, und dasselbe war auch in Bezug auf Erwins Emporhebung der Regine zu beobachten (vgl. Kapitel 4.4.1.1). In Bezug auf die „Regine" und die „Baronin" konnte dem Binnenerzähler Reinhart noch keine Einsicht in den Zusammenhang ‚Wahlfreiheit' und ‚Frau als Ware' bescheinigt werden – dass Reinhart allerdings mit der „DC I"-Episode gezielt[848] diesen Aspekt einbringt, zeigt sich hier, wenn er direkt vom ‚Erwerb' der Partnerin und dem Vermögen des Partners spricht:

> Nun bewog ihn [Don Correa] aber sein Selbstgefühl, […] eine um so treuere und ergebenere Gattin zu erhalten, dieselbe als ein gänzlich unbekannter und ärmlicher Mensch zu suchen und zu erwerben, so daß er sie mit Verheimlichung von Namen, Rang und Vermögen sozusagen nur seiner nackten Person verdanken würde.[849]

Im Hinblick darauf, dass wiederum der Mann als (eigentlich) Wählender dargestellt wird[850], ergibt sich allerdings auch hier, dass diese Wahl scheitert, und zwar trotz der eigentlich überlegenen ‚Kaufkraft' des Correa gegenüber der Donna.[851] Reinhart sieht den Grund für

[848] Er gestaltet, wie bereits erwähnt, den größten Teil des Don Correa selber aus, wie der übergeordnete Erzähler der 0-Ebene zu berichten weiß.

[849] SG, S. 215f.

[850] Durch diese Verstellung Correas erhält Reinharts Erzählung die Möglichkeit, beide Aspekte, ‚Wahlfreiheit des Mannes' sowie ‚Wahlfreiheit der Frau', zugleich zu behandeln. Während bis hierher der letztgenannte Aspekt im Fokus der Untersuchung stand, erfolgt nun die Konzentration auf die ‚Wahlfreiheit des Mannes', die in der Exposition der Episode eine noch ‚realere' Rolle spielt.

[851] Hier lässt sich bezüglich des Aspektes ‚Kaufkraft des Mannes' erkennen, wie er im Überschneidungsbereich mit dem Aspekt ‚Frau als Ware' zwar Gemeinsamkeiten aufweist, sofern es sich und den Bedeutungsrahmen ‚Reichtum' handelt. Allerdings tritt an dieser Stelle eine weitere Dimension in den Blick: Im Aspekt ‚Kaufkraft des Mannes' ist weiterhin nämlich auch kulturelle Überlegenheit resp. Unterlegenheit aufgehoben. Dies lässt sich hier besonders gut mit Erwins amerikanischer Herkunft vergleichen: Der wähnt sich als kulturell Überlegener, der er allerdings nicht ist, so dass er keine Gemahlin auf seiner sozialen Ebene freien kann, sondern sich schließlich

dieses Scheitern jedoch darin, dass der männliche Held im ersten Teil des „Don Correa“ sich verstellt habe, er hätte eben „keine künstlichen Anstalten treffen und Fabeleien aufführen“ sollen (238). So kann Reinhart nun der Auffassung sein, eine Wahl des Mannes hätte nur unter Offenlegung der tatsächlichen Verhältnisse (in Bezug auf Reichtum und den sozialen Stand) Chancen auf Erfolg, sonst sei eine solche, der Fabel des „DC I“ entsprechend, eben zum Scheitern verurteilt. Damit schränkt er immerhin den Grad der Überzeugungskraft der ‚Wahlfreiheit des Mannes’ ein. Interessant wird daher sein, seine Umsetzung des Aspektes ‚Frau als Ware’ im zweiten Teil des „Don Correa“ („DC II“) weiterzuverfolgen. Wahlfreiheit der Frau, wie im „DC I“ parallel in (fingierter) Form der Wahl durch die Donna angelegt, scheitert ebenfalls – und damit verteidigt er einfach seinen alten Standpunkt gegenüber Lucie. Da er allerdings in Z1a immerhin der Frau die ‚Wahl eines Sonderlings’ zugestanden hatte, nun dieses Konzept mit „DC I“ vorführt, jedoch zerbrechen lässt, gerät seine dahingehende Position beträchtlich ins Kreuzfeuer ironischer Kritik: Er selbst hatte mittels Selbstironie in Z2 möglicherweise bestehende eigene Schwächen eingeräumt, die ihn u. U. ebenfalls zu dem machen, als was er Brandolf direkt bezeichnet hatte: einen Sonderling. Und den ‚Helden der Maskerade’, Don Correa, stellt er ebenfalls in dieses Licht, und wie um sich selbst zu diskreditieren, lässt der Erzähler Reinhart nun die Verbindung scheitern, die sich durch eine einen Sonderling wählende Frau ergibt.

Der zweite Erzählabschnitt des „Don Correa“ bildet unter gesellschaftlichem Blickwinkel die Entsprechung der „Regine“-Novelle; hier wird jenseits der „Geisterseher“ das Moment kultureller sowie ständischer Divergenz auf die Spitze getrieben und – entgegen dem Ende der „Regine“ –, zu einem glücklichen Ausgang gebracht. Der doppelte Bruch, der auf kultureller wie auf ständischer Ebene in der „Regine“ für das Scheitern der Verbindung ausschlaggebend ist, besteht auch im zweiten Teil des „Don Correa“ – hier jedoch gerät die Verbindung Correa-Zambo zum Happy-End. Amrein bestätigt diese Parallele zwischen besagten Werkteilen:

> Historische, topographische und soziale Differenzen, die den Gegensatz zwischen Regine und Erwin bestimmen, finden innerhalb des ‚Sinngedichts’ ihre wohl drastischste Ausprägung in der Erzählung von Don Correa und Zambo-Maria.[852]

Die Unterschiedlichkeit der ständischen Ebenen führt die beiden inmitten einer Kriegsverhandlung zusammen; „die knieende Sklavin“, die als „lebendige[r] Feldstuhl“ (248) der schwarzen Fürstin als Sitzgelegenheit gedient hat, wird dem kriegsverhandelnden Admiral Don Correa von der „Negerfürstin“ geschenkt (248). Das ist eine wichtige Information hinsichtlich des Entwicklungsaspekts ‚Frau als Ware’, dessen Erörterung an dieser Stelle des „DC II“ nun fortgesetzt wird. Konnte man diesbezüglich bis in den ersten Teil des „Don Correa“ hinein nicht von einem weiteren Entwicklungsschritt des erzählenden Reinharts sprechen, scheint sich dies allerdings hier vorzubereiten. In der korrespondierenden „Regine“ scheitert das Emporheben der ständisch unterlegenen Magd vordergründig an den kulturellen Differenzen zwischen der Neuen und der Alten Welt. Im

mit einer Dienstmagd begnügen muss. Brandolf, kulturell ‚stabil’, erscheint als erfolgreicher bürgerlicher ‚Bezwinger des Adels’. Bei Correa nun liegt hinsichtlich der Donna Feniza und auch der später eingeführten Zambo-Maria ebenfalls echte Überlegenheit auf dem Gebiet des Kulturellen vor – das diese beiden Teile des Don Correa einen dennoch so unterschiedlichen Ausgang nehmen, ist dabei weniger Umständen geschuldet, die mit der kulturellen Herkunft als mit ihrem Gebrauch, der Art und Weise ihres Einsatzes, zu tun haben.

[852] Amrein, Augenkur, S. 94.

„DC II“ dagegen gelingt dies, und es entsteht die Frage, welche Bedingungen sich hierfür verantwortlich zeichnen. Der Erzähler Reinhart führt hier eine neue Konstellation ein, in der die Frau nicht ‚eingekauft' wird, wie es sich am Beispiel des kulturell unbeholfenen Erwin zeigt, sondern lässt die dem fremden Kulturkreis entstammende Frau zum Geschenk an den exponierten Vertreter der europäischen Kultur, den Seehelden Don Correa, werden. In einem kurzen Resümee vergegenwärtigen wir nachfolgend den Ablauf der Geschehnisse in Rahmen- und Binnennovelle hinsichtlich dieses Aspekts:

Der wohlhabende Bürger Reinhart selbst macht sich zunächst der Emporhebung der Brückentochter schuldig, wobei es um seine Kusserpressung unter Androhung des Nichtbezahlens des Zolls geht, und dabei spielt seine finanzielle Überlegenheit thematisch eine gleich geartete Rolle, wie dies der Geschichte gescheiterter Liebe bereits zugrunde liegt, die ihm die Zöllnerin erzählt. Geld zerstört hier wie da die Möglichkeit einer glücklichen Vereinigung, und zugleich wundert sich Reinhart, warum sein Kussexperiment Nummer eins nicht gelingen mag. Das Thema der ‚Frau als Ware' erfährt Reinhart an dieser Stelle jedoch nicht als Problem auf seiner Suche nach einer geeigneten Partnerin. Im nächsten wichtigen Schritt erzählt er dann von Erwin, dessen amerikanische Einkaufskultur ebenfalls scheitert, da der sich seiner Vermessenheit nicht bewusst ist, am Heiratsobjekt (Regine) mit Zahlungskraft anzusetzen und nicht ausschließlich emotionale Zuneigung zum ‚movens' seiner Bemühungen zu machen. So erweisen sich bei ihm eher Ausweichhandlung (Abstieg seiner Bestrebungen in die Dienstklasse) und Familienansprüche („von seinen Verwandten scherzweise ermahnt“, eine „mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ocean zurückzubringen“, 61) als Motive der Brautschau, die die Dienstmagd Regine zum Objekt seiner Wünsche werden lassen. Reinhart erzählt diese Begebenheiten, ohne sich der Parallelen zur eigenen Person bewusst zu werden – was ihn zum Opfer der Ironie des 0-Narrators werden lässt. Diese ihn treffende epische Ironie in puncto ‚Frau als Ware' reißt vorerst nicht ab: In der „Baronin“ erzählt er von Brandolf, dessen Interesse an der „Nutzbarkeit einer guten Wirtschafterin“ (176) der schlussendlich erfolgenden Heirat einen leicht irritierenden Nebengeschmack verleiht, und nun kämpft Reinhart im Anschluss an seine Ausführungen gegen Lucies diesbezügliche Ironie, die lachend und treffsicher die Hedwig als „sanftes Wollschäfchen auf dem Markte“ und das „Thema [als] fast wie ein Kinder- und Hausmärchen herausgestrichen“ (ebd.) bezeichnet, womit sie ihn genau auf das eben hier zentrale Thema der ‚Frau als Ware' aufmerksam macht. Wie dargestellt, kann diese Stelle des Textes als Konkretisierungspunkt der epischen Ironie bezeichnet werden, indem selbige in die Figurenrede Lucies transformiert wird. Wo die epische Ironie also kurzzeitig als verbale aufblitzt, kämpft sich Reinhart fortan ab, das Thema im „Don Correa I“ angemessen zu verarbeiten. Wir haben gesehen, dass im Modus des verstellten Correa selbst der ‚Mann als Ware' nicht akzeptabel erscheint, und dass auch seine derjenigen der Donna übergeordnete (hier auch: kulturelle) Kaufkraft zu nicht befriedigenden Ergebnissen führt, was auf seine Narretei der Maskerade, sein Sonderling-Verhalten im ersten Teil der Erzählung, zurückgeht. Soweit Reinharts Kampf mit seiner eigenen Haltung zum Aspekt der ‚Frau als Ware', der hier im Vordergrund der Untersuchung steht. Für Reinhart beginnt die bewusste Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand im „Don Correa I“ und gipfelt endlich im zweiten Teil dieser Binnennovelle. Don Correa kauft nicht Zambo-Maria, sondern erhält sie als Geschenk. Indem Reinhart als gestaltender Erzähler nun diese Episode glücklich enden lässt, liegt die Vermutung nahe, er

habe sich eine neue Haltung gegenüber dem fraglichen Aspekt zugelegt, denn die Frau fällt nicht mehr zügellos der Verdinglichung durch den Mann zum Opfer, wie diese Praxis bei den bisherigen männlichen Protagonisten zu erkennen war. Dies soll weiterhin beobachtet werden.

Die afrikanische Fürstin, von der Correa die Zambo als Geschenk erhält, tritt gegenüber dem Repräsentanten der portugiesischen Weltmacht als Verhandlungsführerin auf, die von ihrem Bruder, dem „schreckliche[n] Tyrann und Wüstenlöwe[n]“ (242) und „sogenannten König[ ] von Angola“ (242), entsandt wurde. Das ‚Sogenannte' der Königswürde gibt die Geringschätzung derer wieder, die bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts, Anfang des 16. Jahrhunderts, die westafrikanischen Staaten vorrangig als Quelle billiger Arbeitskräfte v. a. für die Zuckerplantagen Brasiliens nutzen, kann aber auch als faktische Machtlosigkeit einheimischer Herrscher gegenüber den dominierenden Europäern gelesen werden.[853] Als Vasallenstaat des benachbarten Kongoreichs im 16. Jahrhundert gilt Angola in dieser Zeit als „Zentrum des Sklavenhandels“, dem portugiesischen König Sebastian war „der Ausbau des Sklavenhandels für Brasilien“ vordergründiges Ziel.[854] Schon Kant äußerte Bedenken gegenüber den Gebaren der europäischen Kolonialherren:

> Vergleicht man […] das inhospitale Betragen der gesitteten, vornehmlich Handel treibenden Staaten unseres Weltteils, so geht die Ungerechtigkeit, die sie in dem Besuche fremder Länder und Völker (welches ihnen mit dem Erobern derselben für einerlei gilt) beweisen, bis zum Erschrecken weit. Amerika, die Negerländer, die Gewürzinseln, das Kap usw. waren ihnen bei ihrer Entdeckung für sie Länder, die keinem angehörten; denn die Einwohner rechneten sie für nichts.[855]

Hinsichtlich des Abschnitts über die „Calamität der Sklavenfrage“ in Amerika im „Grünen Heinrich“ dürfte anzunehmen sein, dass Keller der gewalttätigen Praxis erobernder Kultur ebenfalls widerstrebend gegenüber stand.[856] Einen Hinweis zur Beantwortung dieser Frage liefert das von Keller 1849 in Heidelberg geführte Notizbuch. Unter der Überschrift „Patriotismus u[nd] Kosmopolitismus“ heißt es:

> Mißtrauet daher jedem Menschen, […] dem höchstens die übrige weite Welt ein großes Raubgebiet ist, das nur dazu da sei, zum Besten seines Vaterlandes ausgebeutet zu werden.[857]

Weiterhin ist in diesem Eintrag von „Liebe und Achtung vor dem Fremden“ die Rede und davon, dass „ohne die große und tiefe Grundlage und die heitere Aussicht des Weltbürgerthumes der Patriotismus […] ein wüstes, unfruchtbares und todtes Ding“ sei.[858] Hier erhärtet außerdem die Verwendung des Begriffs ‚Weltbürgertum' die Vermutung für

[853] Dabei muss allerdings beachtet werden, dass die Sklaverei durchaus keine europäische Erfindung war, sondern beispielsweise kongolesische Könige immer auch den, zunächst als Verbündete verstandenen, portugiesischen Herrschern „großzügige Geschenke in Form von Sklavenkontingenten“ machten. Was einheimische Könige jedoch verbitterte, war „der ‚Raubbau' an Sklaven […] und auch der diskriminierende und brutale Sklavenhandel“. Horst Gründer: Welteroberung und Christentum. Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit. Gütersloh 1992, S. 60. Darin taten sich, wie bekannt ist, vor allem die Portugiesen hervor.

[854] Ferdinand Salentiny: Aufstieg und Fall des portugiesischen Imperiums. Wien/Köln/Graz 1977, S. 190.

[855] Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden. In: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. Zum ewigen Frieden. Hsrg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 1992 (Philosophische Bibliothek, Bd. 443), S. 70.

[856] Vgl. FN. 538.

[857] HKKA. Abt. C, Bd. 16.2, S. 155-159; hier S. 156-158.

[858] Ebd., S. 159.

Kellers Rezeption der Kantischen Geschichtsphilosophie, wie es unten noch einmal angesprochen wird.[859]

Eine andere Sichtweise stellt das Afrikabild in den Vordergrund, dessen Topoi „den zeitgenössischen Diskurs über die Schwarzen bestimmen."[860] Amrein stellt die Randposition heraus, die Afrika in der Hegelschen Geschichtskonzeption zugewiesen ist und nach der es sich als „Kinderland" darstelle, „das jenseits des Tages der selbstbewussten Geschichte in die schwarze Farbe der Nacht gehüllt ist"[861]. Hegel rechtfertigt die Sklaverei, die auf den innerkontinentalen Usus des afrikanischen Erdteils zurückgeht und von den Europäern übernommen wurde, indem Schwarze zu deren Nutzen (zum Nutzen der Europäer – aber auch der Afrikaner selbst, wie unten deutlich wird) in dieselbe geführt werden, mit seiner Auffassung geschichtsphilosophischer Entwicklung. Dabei führt er als Beispiele den antiken griechischen und römischen Staat an und verweist dabei auf Zwischenstufen zwischen jeglichem ‚Naturzustand', in dem sich die wilden Völker Afrikas noch zu befinden scheinen, und der Wirklichkeit des vernünftigen Staats:

> So aber im Staate vorhanden, ist sie [die Sklaverei, A. S.] selbst ein Moment des Fortschreitens von der bloß vereinzelten, sinnlichen Existenz, ein Moment der Erziehung, eine Weise des Teilhaftigwerdens höherer Sittlichkeit und mit ihr zusammenhängender Bildung.[862]

Die Sklaverei sei eigentlich Unrecht, denn das Wesen der Menschen sei die Freiheit, doch „zu dieser muß er erst reif werden"[863]. Mit einiger Überzeugungskraft verweist Amrein diese Sicht Hegels ins Reich des Zynismus, zeige sie doch den Glauben an eine berechtigte zentrale Stellung der eigenen – nämlich europäischen – Kultur als die Stufe der Menschheitsentwicklung, die der Wirklichkeit des Vernunftstaates am nächsten komme.[864]

Mit der Exponierung Mannelins als ‚Mann der Vernunft', dessen Status ihn von der Gruppe aller übrigen männlichen Protagonisten des „Sinngedichts", die durchweg als Sonderlinge eingeführt werden, abgrenzt, könnte die Wirkungsintention dieser Figurengestaltung in Anlehnung an das geschichtsphilosophische Konzept Hegels durchaus im Bereich der

---

[859] Die Idee des ‚Weltbürgertums' resp. des ‚Weltbürgerrechts' behandelt Kant in verschiedenen Schriften seiner Geschichts- und Staatsphilosophie, so z. B. in der „Metaphysik der Sitten" (Rechtslehre), in der „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" und in der Schrift „Zum ewigen Frieden" (Dritter Definitivartikel). Vgl. Werkausgabe, Bd. VIII, S. 429-499; Bd. XI, S. 33-50 und S. 195-251. Im „Grünen Heinrich" der ersten Fassung von 1854/55 heißt es in Bd. IV, 3: „Der ruhige feste Gleichmuth, welcher aus einer solchen Auffassung des Ganzen und Vergleichung des Einzelnen hervorgeht, glücklich gemischt mit lebendigem Gefühl und Feuer für das nächst zu Ergreifende und Selbsterlebte, macht erst den guten und wohlgebildeten Weltbürger aus." HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 262. Hier ist der Zusammenhang von einzelnen Begebenheiten mit dem kulturellen größeren ‚Ganzen' und dessen Entwicklung enthalten.

[860] Amrein, Augenkur, S. 106.

[861] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. A. d. Grundlage d. „Werke" v. 1832-1945 neu ed. Ausg.; Redaktion E. Moldenhauer u. K. M. Michel. Frankfurt 1970 (dies.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke, Bd. XII), S. 120.

[862] Ebd., S. 129. Unter Berücksichtigung von Kellers oben angegebener ablehnender Haltung gegenüber der Sklaverei gibt es weitere Hinweise im „Grünen Heinrich" hinsichtlich einer Geschichtsauffassung, wie sie Kant und Hegel vertreten: Heinrich „gewöhnte […] sich gänzlich ab, irgend einen entschwundenen Völkerzustand, und sei er noch so glänzend gewesen, zu beklagen, da dessen Untergang der erste Beweis seiner Unvollständigkeit ist. Er bedauerte nun weder die beste Zeit des Griechenthums noch des Römerthums, da das, was an ihr gut und schön war, nichts weniger als vergangen, sondern in jedes bewußten Mannes Bewußtsein aufbewahrt und lebendig ist, und in dem Grade, nebst anderen guten Dingen, endlich wieder hervortreten wird, als das Bewußtsein der Menschengeschichte, d. h. die wahre menschliche Bildung allgemein werden wird." HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 256.

[863] Ebd.

[864] Amrein, Augenkur, S. 107. „Mit der Befreiung des Bewusstseins zu sich selbst findet Hegels Darstellung der Weltgeschichte in der Beschreibung der eigenen Gesellschaft ihren Abschluss." (ebd., S. 109)

Werthaltung eines sog. ‚Vernunftstaates' gesehen werden; Die nähere Untersuchung der „Geisterseher" in Kapitel 4.7, insbesondere die Beleuchtung der Figur des Vaters von Reinhart[865], wird dort nicht zuletzt unter diesem Blickwinkel weiterzuverfolgen sein. Es kann vermutet werden, dass die besonders hervorgehobenen Eigenschaften Mannelins mit dem Entwicklungsgang Reinharts in Verbindung stehen, einen Zielpunkt markieren, dessen Erreichen durch Reinhart die Voraussetzung der abschließenden utopischen Idylle darstellt. In welche Richtung der weitere Erkenntnisgewinnungsprozess Reinharts im Zeichen der Ironie verläuft, zeigt sich deutlich v. a. im hier zu untersuchenden zweiten Teil des „Don Correa".

Bereits bei Kant, dessen Geschichtsphilosophie methodisch Grundlage für die Hegels ist, findet sich eine solche Auffassung, die ungeachtet der oben zitierten Kritik an der europäischen Kolonisationspraxis gleiche Züge trägt. Krieg – und damit auch die Auseinandersetzungen der afrikanischen Naturvölker mit ihren Usurpatoren – wird dabei als ein althergebrachtes Mittel der Natur betrachtet, mit dem sie den Fortschritt zum Besseren bewältigt:

> Auf der Stufe der Kultur also, worauf das menschliche Geschlecht noch steht, ist der Krieg ein unentbehrliches Mittel, diese noch weiter zu bringen; und nur nach einer […] vollendeten Kultur würde ein immerwährender Friede für uns heilsam und auch durch jene allein möglich sein.[866]

Wie der Autor Keller selbst zu Fragen des Kolonialismus gestanden hat, ist oben anhand der Notizbucheintragungen verdeutlicht worden; Auch Brandstetter spricht dem Schriftsteller in diesem Punkt eine erhöhte Aufmerksamkeit zu.

> Die Schweiz besitzt, wie man weiß, keine Meeresküste. In der Schweizer Geschichte gibt es keinen Kolumbus. Und es gibt in dieser Geschichte keine Kolonien. Und doch – oder vielleicht gerade deswegen – findet hier im 19. Jahrhundert, in der Zeit der Hochblüte der europäischen Expansion, sehr wohl eine teilnehmende Beobachtung dieser imperialen Aktionen statt, und nicht selten aus einer gespaltenen Einstellung – zwischen Faszination und kritischer Distanz.[867]

In solcher Weise etwa hätte Gottfried Keller das Problem des kolonialen Diskurses betrachtet; Mehrfach „stellte er in seinen Schriften Fragen nach der Begegnung mit fremden Kulturen und nach den Bedingungen eines Dialogs".[868]

Bezeugt ist, dass der Poet, den man als Fünfzehnjährigen auf dem regulären Bildungsweg der Züricher Industrieschule verwiesen hatte[869], bei seinem zweijährigen Aufenthalt in Heidelberg von 1848 bis 1850 Vorträge über Geschichte bei F. C. Schlosser und Ludwig Häusser besucht hat. Überdies hatte Keller Mohls Vorlesungen über Enzyklopädie der Staatswissenschaften an Henles Kolleg anzuhören beabsichtigt, allein „in jenem unruhigen Semester, welches der badischen Revolution vorausging, wurden die Kollegien sehr unregelmäßig gehalten".[870] Mit der geschichtlichen Weltanschauung der oben zitierten Philosophen, Kant und Hegel, könnte Keller vertraut gewesen sein. Er hörte bei Hermann Hettner, der unter den Heidelberger Universitätsdozenten sofort sein Favorit geworden ist

---

[865] Wobei auch Passagen zu zählen sind, in denen Mannelin als Figur innerhalb der Rahmenhandlung auftritt.

[866] Immanuel Kant: Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: Immanuel Kant. Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I. Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1977 (ders.: Werkausgabe Bd. XI), S. 99f.

[867] Brandstetter, S. 311.

[868] Ebd.

[869] Ermatinger, S. 38. Vgl. auch FN. 660.

[870] Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher des Dichters. Aus dem Nachlaß des Verfassers. Berlin 1898, S. 81f.

und zu dem er in dieser Zeit eine dauerhafte Freundschaft entwickelte, „über Spinoza und die aus ihm hervorgegangene neue Philosophie bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts“.[871] Amrein sieht deutliche Zusammenhänge zwischen der Hegelschen Geschichtskonzeption und dem Aufbau des „Don Correa“:

> Die Positionen, die Hegel in seinem geschichtsphilosophischen Konzept den verschiedenen Erdteilen bzw. deren Bevölkerung zuweist, lassen sich in Konfigurationsmuster und Handlungsverlauf von ‚Don Correa’ unschwer wiederfinden.[872]

Das Geschichtsmodell Hegels, das „Orient und Okzident als Vorzeit und Gegenwart aufeinander bezieht [sic]“, erkennt Amrein als ein „teleologisch ausgerichtetes“.[873] Es baut methodisch, wie gesagt, auf der Geschichtsphilosophie Kants auf, der die weltgeschichtliche Entwicklung ähnlich auffasst.[874] Der Hegelianismus, mit dem Keller im vierten Band des „Grünen Heinrich“ auktorial zur Rechtfertigung des Verlaufs der Ereignisse kommt – es geht dort um die Freischarenzüge, an denen er persönlich teilgenommen hatte –, bestätigt die Fruchtbarkeit der These Amreins, hinter dem Aufbau der zweiten Teilgeschichte des „Don Correa“ die Geschichtskonzeption Hegels zu vermuten.[875] Nun ist außerdem zu berücksichtigen, dass die Darwin’sche Evolutionstheorie sich bereits längere Zeit Bahn gebrochen hatte, als Keller das „Sinngedicht“ Anfang der 1880-er Jahre niederschrieb resp. fortsetzte. Im ersten Satz des Novellenzyklus drückt sich aus, dass das „Gesetz der natürlichen Zuchtwahl“ (9) im Moment der erzählten Zeit um ca. 1855[876], noch nicht in Form der Darwin’schen Evolutionsschrift veröffentlicht worden war. Dies ist allerdings zum Zeitpunkt der endgültigen Niederschrift der Fall.

In einem unveröffentlichten Brief vom 16.2.1877 an Keller erwähnt Rodenberg in einer Aufzählung führender Wissenschaftler, die „einen festen Halt an Männern“ bezüglich der Existenz der ‚Deutschen Rundschau’ als repräsentatives Organ Deutschlands in der Schweiz darstellten, u. a. den Namen Ernst Haeckel.[877] Dieser damals maßgebliche deutsche Gelehrte auf dem Gebiet der Zoologie trug in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland zur Popularisierung der Lehren Darwins bei und schreibt über das Verhältnis Kant-Darwin, ersterer hätte bereits eine Ahnung von der Bedeutung der vergleichenden Anatomie und Entwicklungsgeschichte gehabt,

> an einzelnen Stellen finden sich Aussprüche, die man geradezu als Vorläufer von Darwins Lehren deuten kann. Auch hielt Kant Vorlesungen über ‚Pragmatische Anthropologie’ und beschäftigte sich mit Völkerpsychologie und dem Studium der Menschenrassen.[878]

Allerdings sei Kant vom „tief mystische[n] Zug seiner Vernunftlehre“ der Blick auf die Möglichkeit der „stufenweisen Entwicklung“ des menschlichen Geistes „aus der Seele anderer Wirbeltiere“ verstellt worden. Seine Theorie unterscheide sich von der

---

[871] Ermatinger, S. 179.
[872] Amrein, Augenkur, S. 110.
[873] Ebd., S. 94.
[874] Vgl. Immanuel Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. In: Immanuel Kant. Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I. Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1977 (ders.: Werkausgabe Bd. XI).
[875] HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 456f.
[876] Vgl. FN. 364.
[877] Rodenberg an Keller am 16.2.1877. Homepage der HKKA. Gottfried Keller – Briefwechsel. Die online Edition der Briefe von und an Gottfried Keller. URL: http://www.kellerbriefe.ch/rodenberg.htm - eingesehen am 06.07.2013.
[878] Ernst Haeckel: Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie. Ergänzungsband zu dem Buche über die Welträthsel. Stuttgart 1904, S. 367.

Darwinschen Entwicklungslehre vor allem dadurch, dass sein mechanistischer Erklärungsansatz „in letzter Instanz dem Zweckmäßigkeitsprinzip untergeordnet ist“[879]. Dieser teleologische Ansatz – der bereits auf Aristoteles zurückgeht[880] –, findet sich auch bei Hegel wieder (s. o.) und spielt dann in Darwins Theorie keine Rolle mehr. Preisendanz stellt den ersten Satz des Novellenzyklus seiner Interpretation voran, indem er auf die häufig anzutreffende Bedeutungsschwere des ersten Satzes in literarischen Erzeugnissen verweist.[881]

> Wir sehen, der Name, der uns im ersten Satz des ‚Sinngedichts' begegnet, der Name Darwin steht wie eine Signatur für die Forderung, die poetische Darstellung an der Naturwissenschaft zu orientieren, mehr noch: die Naturwissenschaft zum Horizont der dichterischen Welterfahrung zu machen.[882]

Die „menschlichen Bewandtnisse und Zusammenhänge“ jedoch, die in den Binnennovellen erzählt werden, eröffneten „Nöte, Schwierigkeiten, Gefährdungen und Verhängnisse“

> und verweisen auf eine menschliche Problematik, für die weder die Naturwissenschaft noch überhaupt eine Wissenschaft zuständig ist.[883]

So kann Correa unter Anwendung der Vernunft schon keine Erklärung für das Wesen der Donna Feniza geben, und genauso unerklärlich erscheint ihm auch das selbstbewusste Auftreten der Negerfürstin Annachinga[884], die „mit Vernunftgründen zu unterhandeln fähig schien“ (247). Der erzählende Reinhart selbst zeigt sich zu Beginn der Rahmenhandlung als vernunftfähiger Naturwissenschaftler, nicht jedoch als Eingeweihter der „moralischen Dinge“, die flattern „wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling in der Luft“ (12) – auf diesem Gebiet manifestiert sich sein Entwicklungspotenzial –, „er hatte sich vereinsamt und festgerannt, es blieb still und dunkel um ihn her“ (ebd.), und eben hierin ist seine Ausrittmotivation zu erblicken. An der Stelle seiner Erzählung, in der es um das Unerklärliche der ‚vernünftigen' Fürstin geht, erscheint hinter Don Correas Unverständnis das Unverständnis des Erzählers Reinharts selber.

Als ebenso rätselhaft stellt sich Don Correa die Erscheinung der Zambo-Maria dar, wobei deren Rätselhaftigkeit zunächst hauptsächlich aus ihrem zwangsläufig fortwährenden Schweigen gespeist wird. Sie spricht Correas Sprache nicht; Damit ist der kulturelle Hauptunterschied zwischen den beiden Protagonisten bezeugt. Die Sprachlosigkeit (wie Gerhard Kaiser bezeichnenderweise auch sein Kapitel zur „Regine“-Episode nennt[885]) zwischen Erwin und Regine erreicht genau dort ihren Höhepunkt, an dem die beiden auf dem Schiff in die amerikanische Heimat des Helden Erwin reisen.

---

[879] Fritz Schultze: Kant und Darwin. Ein Beitrag zur Geschichte der Entwicklungslehre. Jena 1875, S. 78.

[880] Aristoteles: Politik. Hrsg. u. übersetzt v. Eugen Rolfes. Hamburg ^{4}1981 (Philosophische Bibliothek, Bd. 7), S. 4.

[881] Welch ausschlaggebende Bedeutung der erste Satz des „Sinngedichts“ für den Einsatz des Mittels der Ironie hat, wurde in Kapitel 4.3 umfassend behandelt.

[882] Preisendanz, Sinngedicht, S. 157.

[883] Ebd. Damit zieht Preisendanz eine Grenzlinie zwischen der Literaturepoche des Realismus und dem aufkeimenden Naturalismus, in dem sich die Programmatiker mitunter explizit auf Darwin berufen. Vgl. hierzu auch FN. 363.

[884] Als historische Quelle für den Rahmen der Erzählung wird in der historisch-kritischen Ausgabe E. A. W. von Zimmermanns ‚Taschenbuch der Reisen', erster Jahrgang für das Jahr 1802, angeführt. Dort heißt die schwarze Fürstin Anna Xinga oder Singa; sie „war die älteste Tochter des 1622 verstorbenen Königs von Angola, des wegen seiner Grausamkeit und seines Hasses gegen die Portugiesen berühmt gewordenen Bandi“. HKKA. Abt. D, Bd. 23.1, S. 426f.

[885] G. Kaiser, Leben, S. 515ff.

> Eine der allerschönsten Stellen ist doch die, wie Regine mit ihrem Mann über das Meer fährt. Ein Paar Worte und die ganze Trostlosigkeit der Stimmung ist in ihnen enthalten.[886]

Rodenberg sieht im Besuch Erwins bei dem Brasilianer (111ff.) „das Schattenhafte der Seefahrt“[887], als Altenauer das Bild Regines dort unter die Augen kommt[888], dieses vor ihnen verschwimmt, „wie Nebel zerfloß und sich wieder herstellte, abwechselnd, […] wie Aphrodite aus dem Dunst und Schaume des Meeres“ (113). Hier wird erstens vorgegriffen auf die bedrückende Stimmung der Überfahrt der schweigenden Eheleute, die sich bald darauf ereignen und der die Katastrophe folgen soll, zweitens auch der Sprachlosigkeit, wie sie sich zwischen Don Correa und Zambo-Maria am Ende auf dem Schiff des Admirals im Auflösen begriffen erst wirklich zeigen wird (272f.). Es ist nicht irgendein Schiff wie bei Erwin und Regine, sondern sein Schiff, und dieses steht metaphorisch für Don Correas Wirken, seine berufliche Position, sein Leben, seinen Erfolg, seine gesellschaftliche Stellung, mit anderen Worten: für seine Kultur.[889] Er muss Zambo-Maria nicht erst nach Hause führen, denn auf seinem Schiff ist er bereits zu Hause. Wir hatten gesehen, wie das Thema ‚Frau als Ware’ im „DC II“, ausgelöst durch Lucies Ironie, unter verändertem Vorzeichen Eintritt findet, indem die Frau nunmehr nicht als Ware, sondern als Geschenk eingeführt wird. Die Einordnung der Frau in den Besitzstand des Mannes, wie sie in Reinharts (selbst-)ironischer Rede von Z2 noch erfolgt ist, wird verworfen.

> Die Donna Maria Correa hielt sich nach wie vor für seine Sklavin, die jede Aenderung des Schicksals zu gewärtigen habe und zum Dienen bestimmt sei.[890]

Doch allmählich kann der vermeintliche ‚Herr’ ihr „die Freiheit ihrer Seele begreiflich“ machen, ihr „Ehre und Rechte einer christlichen Ehefrau“ beschreiben und „ihr die Pflicht des persönlichen Willens und Beschließens“ auseinandersetzen, und so, „wie von Tag zu Tag das Verständnis heller aufging und die junge Frau mit dem Lichte menschlichen Bewußtseins“ (273) erfüllt wird, gelingt dies dem Erzähler Reinhart parallel zu seiner Erzählung eigener Redaktion hinsichtlich der Themenfelder ‚Frau als Ware’ resp. ‚Kaufkraft des Mannes’. Fortschritte der männlichen Hauptfigur des „Don Correa“ bescheinigen hier parallel den wachsenden Erkenntnishorizont Reinharts im Entwicklungskomplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes’: Wo Reinhart zu Beginn der Begegnung mit Lucie noch das „Anschauen schöner Weibsbilder“ mit dem „Ausschütten und Betrachten eines Beutels voll neuer Goldstücke“ (43) vergleicht, erscheint seine hiesige Position zum Thema ‚Frau als Ware’, erkennbar an der Ausformung seiner eigenen Geschichte, nun geläutert. Von den

---

[886] Sigmund Exner an Keller am 9.4.1881. HKKA. Abt. D, Bd. 23.1, S. 381f.
[887] Rodenberg an Keller am 5.1.1881. HKKA. Abt. D, Bd. 23.1, S. 366.
[888] Gemeint ist hier das von der Malerin unter Zuspruch der Parzen gemalte Bild der Regine. Das Motiv des Bildes tritt außerdem gleich zu Beginn des Correa-Zambo-Abschnittes auf: „Er trat näher, ging um das schöne Bildwerk herum […] und betrachtete mit Erstaunen und auch mit Verlegenheit die Erscheinung [der am Boden knienden Zambo, A. S.], mit der er nichts anzufangen wußte.“ SG, S. 248. Später entwirft Correa „in Gedanken ein Gemälde, das er bestellen wollte, auf welchem Zambo-Maria in der Tracht einer Königin von Saba getauft wurde […]“ SG, S. 258.
[889] Vgl. S. 200f.
[890] SG, S. 272. Hier zeigt sich zudem, dass Preisendanz’ Behauptung, Reinhart habe sich „am Ende seiner letzten Geschichte ‚Don Correa’ um keinen Schritt von seiner Ausgangsposition entfernt“, unzutreffend ist, wenn man nur unter der Perspektive der bis an diese Stelle wirkenden Ironie hinsieht: Reinhart geht allerdings einen weiteren Schritt auf Lucie zu, indem er, als aktiv fabulierender Erzähler, den Correa versuchen lässt, die Zambo in Freiheit zu setzen – wenn dieser Versuch in den Augen Lucies nicht befriedigend verläuft, dann ist daran allein der noch ausstehende Teil seines Entwicklungsprozesses abzulesen.

genannten Stufen harren zum Ende der „DC II"-Episode neben der ‚Wahlfreiheit des Mannes' auch die ‚Kaufkraft des Mannes' weiterhin näherer Aufklärung, woraufhin erst die abschließende Augenhöhe zwischen den sich einander umwerbenden Erzählduellanten endgültig und mit zuträglichen Konsequenzen für die sich anbahnende Verbindung der beiden hergestellt werden kann. Diese letzten Schritte geschehen vermittels anderer als von Reinhart erzählter Novellen und in Kooperation mit den Gesprächen auf der Ebene der Rahmenhandlung – wobei die von Lucie dort eingesetzte Ironie als Antrieb fungiert, was wiederum hier erkennbar ist: Reinharts demütige Ausformung seines ‚Histörchens' (213), insbesondere des zweiten Teils des „Don Correa", scheint Lucie noch nicht zu genügen, wie ihre erste, erneut ironische, Reaktion am Schluss der Erzählung vermuten lässt:

Z7:

> ‚Das haben Sie gut gemacht!' sagte Lucie; ‚wir andern wollen uns merken, wie nützlich die Demut ist, und wie erhöht wird, wer sich erniedrigt hat! […]' [891]

In dieser ironischen Bemerkung gibt Lucie als Sprecherin primärsemantisch vor, eine bestimmte Norm sei durch den Hörer erfüllt, obwohl sie tatsächlich nicht erfüllt ist, wie ihre Äußerung mit dem Integrationsmodell Preukschat zu analysieren ist (vgl. Kapitel 3.4). In vordergründiger Lesart lobt sie Reinhart im ersten Satz. Die im Anschluss angesprochene Demut kann sich an der Oberfläche auf die Figur der Zambo-Maria beziehen, die eine solche Demut aufweist, indem sie bis zuletzt Correa als ihren Herrn begreift und erst durch wiederholte Zusicherungen von seiner Seite her ihre eigentliche Freiheit begreift. Durch diese demütige ‚Erniedrigung' kommt es in Form der Heirat der beiden zu ihrer ‚Erhöhung'. Im Sinne einer Gleichberechtigung der Geschlechter gegen die Ausschließlichkeit der ‚Wahlfreiheit des Mannes', die dem Kontext bisheriger Gesprächssequenzen zu entnehmen ist, kritisiert Lucie hier allerdings hintergründig das Emporheben der Zambo-Maria. Nicht, weil sie den ‚Aufstieg' der afrikanischstämmigen Frau missbilligt, sondern weil Reinhart immer noch an der ‚Wahlfreiheit des Mannes' und damit an der ungleichen Stellung von Mann und Frau festzuhalten scheint, wie seine Erzählung trotz aller aufgezeigten Fortschritte illustriert. Die Darstellung Reinharts in Form seiner Geschichte verstößt daher gegen Lucies Erwartung[892], in Reinharts Erzählung eine Illustration der Mann-Frau-Verbindung auf Augenhöhe vorzufinden.

Für das im zweiten Satz enthaltenden Relativpronomen „wer" können auch Correa oder Reinhart selbst eingesetzt werden, was die Breite möglicher Verstehensvarianten von Z7 verdeutlicht. Bezieht man das Gesagte auf Correa, liegt hier eine Anspielung vor, die auf beide Teile des „Don Correa" rekurriert und den Entwicklungsprozess des männlichen Helden der Geschichte nachzeichnet: Mit seiner Verstellung hat sich Correa gegenüber der Feniza erniedrigt, indem er sich für einen armen Edelmann, dem es an gesellschaftlicher Reputation gebricht, ausgegeben hat, während das Empfangen der Lehre aus diesem Schritt nun seine Erhöhung bewirkt, die aus der erfolgreichen Heimführung der Zambo-Maria in seine Welt resultiert. Auch hier ergibt sich dieselbe hintergründige Kritik an der Ungleichwertigkeit von Mann und Frau, da der Mann am Ende der Erzählung (kulturell und pekuniär) übergeordnet bleibt – entgegen der Versicherungen des Erzählers Reinhart, der

[891] SG, S. 274. Auch Rácz verweist darauf, dass „Reinharts dritte Erzählung […] in Lucie Ironie und Kampfeslust" auslöst. Rácz, Fremde, S. 204.

[892] In Kapitel 3.4 wurde darauf hingewiesen, dass der in Preukschats Integrationsmodell vorfindliche Normbezug die in der APT formulierte ‚failed expection' enthalten wird. Letztere nun ist im vorliegenden Zitat Z7 anzusetzen.

Don habe sie zuletzt in Freiheit gesetzt. Wird an die Stelle des Pronomens Reinhart gesetzt, erfolgt die Aufforderung zur ‚induzierten Selbsterkenntnis' (Preukschat), indem 0-narrativ, und in Lucies Kommentar am Schluss von „DC I und II" dann auch in die Verbalironie transformiert (Z7), Reinharts Darbietung ironisiert wird. Der Entwicklungsgang, den Reinhart hier an der Figur des Don aufzeigt, führt diesen Helden seiner Geschichte am Ende an einen Punkt, mit dem sich Lucie nicht zufrieden gibt, weil er ihrer Position der Geschlechter auf Augenhöhe immer noch widerspricht. Die Z7 innewohnende Ironie versucht Reinhart auf diesen Mangel seiner Erzählung aufmerksam zu machen, indem sie auf die nichterfüllte Erwartung auf der Seite Lucies hinweist.
Eine weitere ironische Äußerung Lucies, an früherer Stelle angebracht, macht ihre Position zusätzlich deutlich:

Z8:

> ‚[…] wir leben hier ganz patriarchalisch […]'[893]

Trotz der Zugeständnisse hinsichtlich des Aspekts ‚Frau als Ware', die Reinhart mit „DC II" zum Ausdruck bringt, wehrt Lucie sich gegen die anhaltende Überordnung des Mannes über die Frau, die auch im „DC II" offensichtlich von Reinhart nicht aufgegeben wird. Auch der Punkt ‚Kaufkraft des Mannes' wird bisher nicht zu Lucies Zufriedenheit aufgelöst. Es ist die Koppelung der ‚Wahlfreiheit' an die ‚Kaufkraft', verstanden als monetäre wie außerdem kulturelle Überlegenheit, an der die in Z6 angesprochene Abwehr der vermeintlichen „Ueberhebung des ebenbürtigen Frauengeschlechts" zu erkennen ist – und eben darin lag ja auch Reinharts Motivation, den „Don Correa" nach seiner Façon umgestaltet zu präsentieren: Die Kaufkraft als hauptsächlich kulturelle Überlegenheit über das „abhängige[ ] Weibchen[ ]" (211) erscheint illustriert durch die Unterwerfungs-Demut der Zambo-Maria, die Lucie in Z7 aufs Korn nimmt, und dokumentiert zugleich Reinharts Festhalten an der Ungleichwertigkeit von Mann und Frau, die im Moment der Werthaltung männlicher Wahlfreiheit weiterhin aufgehoben ist.
Erwin reißt Regine ohne Wurzel heraus – das ist „der Schnitt ins Gewachsene"[894] –, trennt sie von ihrer Familie, nachdem er sich in die Lebenswirklichkeit der letzteren eingebracht hatte – der Standesunterschied wird hier mitangesprochen –, und bringt Regine, zu beider Unglück, über das Kulturen trennende Meer nach Amerika. Don Correas ‚Bildungsprogramm' ist, verglichen mit dem Erwins, erfolgreich. Er lehrt Zambo-Maria seine Sprache, sie, die ohnehin keine Angehörigen mehr hat – auch damit wird sie zur „tabula rasa", wie G. Kaiser es bezüglich des Spracherwerbs ausdrückt[895] –, benutzt bei der letztlich erfolgreichen Eingliederung der Wilden nicht die Peitsche[896], wie ihm allerdings bezüglich der Erziehung der gerade erworbenen[897] Zambo von der Negerfürstin Annachinga anempfohlen wird (251) und nimmt so ‚fremdes Kulturgut' in den Schatz

[893] SG, S. 42.
[894] Vgl. FN. 521.
[895] G. Kaiser, Leben, S. 539.
[896] Die Peitsche aber benutzt Erwin mit seiner Fehlentscheidung, Regine in der Obhut der Parzen in einer ihr fremdartigen Gesellschaftsumgebung zu belassen, während er seinen Geschäften im entfernten Ausland nachgeht. Don Correa dagegen verfolgt seine Geschäfte (denen er durch seine Seereisen auf dem eigenen Schiff nachkommt) und behält sein ‚Kleinod' zugleich bei sich.
[897] Es ist interessant, genau diesen Ausdruck im vorliegenden Zusammenhang zu verwenden, denn als Geschenk kann man zwar nicht mehr von Zambo als ‚Ware' sprechen, dennoch liegt eine Art des Erwerbs ihrer Person vor, indem der Aspekt ‚Kaufkraft des Mannes' als kulturelle Potenz des Eroberers Correa Gültigkeit behält und damit Zambo-Maria dergestalt derselben ausgeliefert erscheint.

seiner eigenen Kultur mit Erfolg auf.[898] Das ist bei Kant der Schritt in Richtung der „vollendeten Kultur", der Schritt in Richtung „immerwährender Friede"[899], dessen Keime immer schon, auch in der sozio-politischen Situation des 17. Jahrhunderts, angelegt sind und im Hervorbringen demokratischer Strukturen im 19. Jahrhundert dann erstes zartes Grün erblicken lassen, wobei Keller als Schweizer Bürger hochgestimmt diese politische Form dem restlichen Europa durch sein Wirken als Schriftsteller vermitteln will. In einer Notiz des Jahres 1849, also noch in der Heidelberger Zeit niedergeschrieben, vergleicht Keller „in puncto Organismo u[nd] Proportioniertheit" die Schweiz mit dem übrigen Europa. Es ist die Rede des überzeugten Demokraten und Patrioten Keller, wenn er der Schweiz einen höheren Rang einräumt, indem er analog dazu Europa „im Gegensatze zu dem monotonen Asien und Afrika […] Ueberlegenheit u[nd] Culturentwicklung" zuspricht, die es „dem Reichthume u[nd] der Mannigfaltigkeit seiner physischen Gliederung zu danken hat".[900]

Zambo-Maria, die wohl „einem ausgerotteten Volke" entstammt, dessen Wurzeln im Osten liegen, nimmt „auf dem Wege der Eroberung und des Handels quer durch den Weltteil" ihren „Weg bis gegen Westen" und zugleich auch den Weg von „Sonnenaufgang" her, von woher ihr Volk entstammt (251), „von Angola aus weiter westwärts nach Brasilien"[901]. Nach der zweiten Entführung durch die Jesuiten, „die sie nach Europa und damit wieder in östliche [sic!] Richtung führt, wandert sie von Cadix nach dem nordwestlicher gelegenen Lissabon, das sie nun bei ‚Sonnenuntergang' erreicht".[902] Mit Hegel gesprochen bedeutet diese Bilderfolge, wie Amrein zutreffend herausarbeitet:

> Die Weltgeschichte geht von Osten nach Westen, denn Europa ist schlechthin das Ende der Weltgeschichte, Asien der Anfang.[903]

Und Don Correa ist als Individuum unter der Maßgabe der Perfektibilität, mit noch unvermeidlichen aber geringfügigen Mängeln, die primär den Bedingungen seiner Zeit geschuldet sind, ebenfalls hoch aufgestiegen in der kulturellen Entwicklung; dafür sprechen die Kontrastbilder schwarz-weiß, wild-kultiviert, Sklave-Herr etc. in ihrer je eigenen Weise.

> Die abstrakte Veränderung überhaupt, welche in der Geschichte vorgeht, ist längst in einer allgemeinen Weise gefaßt worden, so daß sie zugleich einen Fortgang zum Besseren, Vollkommneren enthalte […] In der Tat ist die Perfektibilität beinahe so etwas Bestimmungsloses als die Veränderlichkeit überhaupt; sie ist ohne Zweck und Ziel wie ohne Maßstab für die Veränderung: das Bessere, das Vollkommnere, worauf sie gehen soll, ist ein ganz Unbestimmtes.[904]

So zeigt sich in der Gesamtheit des „Don Correa" die Entwicklung des Helden von einer niederen Stufe der Anstalten, die er in seiner ersten Heiratsangelegenheit trifft, zu einer

---

[898] Brandstetter sieht, im Sinne einer literaturwissenschaftlichen Kulturpoetik und unter Rückgriff auf Richard Mulcaster, diese „Einverleibung" einer Kultur in die andere kritisch: „Betrachtet man den Einsatz und Tausch von Sprache, Körperzeichen und Gaben und deren nachträglichen Deutung, so könnte man solche sprachliche Assimilation […], eine (Nötigungs-)Form der ‚Einbürgerung' (enfranchisement) nennen; indem nämlich Sprecher fremder Zunge unter die Regeln europäischer Schrift gezwungen werden." Brandstetter, S. 307f. Das bestätigt die noch nicht gelöste Problematik des Aspekts ‚Kaufkraft des Mannes' zusätzlich.

[899] Vgl. FN. 866.

[900] HKKA. Abt. C, Bd. 16.2, S. 155; dazu HKKA. Abt. D, Bd. 29, S. 269 u. HKKA. Abt. B, Bd. 12, S. 465.

[901] Amrein, Augenkur, S. 103.

[902] Ebd.

[903] Hegel, S. 134.

[904] Ebd., S. 74f. Interessant ist hier der Widerspruch zum eigentlich teleologischen Prinzip Hegels, wie es oben aufgezeigt wurde. Dessen ungeachtet bleibt diese Untersuchung bei der Interpretation, die Amrein in eben dieser Form abgibt.

höheren, in der er die Freiräume, die seine Kulturstufe ihm gewährt, nutzt und auf diese Weise personal wie auch gesellschaftlich ‚zum Besseren' gelangt. Dass eine weitere Stufe kultureller Höhe erst noch zu erklimmen ist – darauf verweist die utopisch-idyllische Folie des 19. Jahrhundert-Großbürgertums im „Sinngedicht", wenn wir wiederum den erzählenden Reinhart in den Blick nehmen: In der Entwicklungsabfolge ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' kann auch dem Protagonisten Reinhart, der an dieser Stelle der Gesamthandlung das Seinige mithilfe seines Status als reflektiertend-kreativer Erzähler zum persönlichen Erkenntnisfortschritt beigetragen hat, das Erklimmen der ersten beiden Stufen seines Entwicklungsganges bescheinigt werden. Die ironische Kritik in Z7 durch Lucie weist jedoch darauf hin, dass dieser Prozess noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden darf. Die Fortsetzung dieses Prozesses obliegt nun dem Wirkungsgrad weiterer Erzählungen und der mit diesen korrespondierenden Ironie seiner Gesprächspartnerin Lucie auf der Ebene der Rahmenhandlung, wie im Folgenden zu klären sein wird.

4.5.2 Der erfolglose Vorläufer des schlechten Bürgersohnes

Ebenfalls im historisch vorgelagerten Raum kommt die Erzählung um den jungen französischen Soldaten Thibaut, dem Berlocken-Jäger und Herzensbrecher, nun wieder der erzählten Zeit, aber auch dem Ort der Rahmenhandlung näher. Sie spielt zunächst in Paris, die Französische Revolution steht bald bevor und das Ancien Régime atmet seine letzten Züge. Mit diesem Eingangs-Setting wird das Zentrum des Zyklus, der utopisch angelegte großbürgerliche deutsche Raum, um ein weiteres Stück enger eingekreist, wie es bereits im „Don Correa" aus größerer räumlich-zeitlicher Distanz begonnen wurde.
Während die Geschichte um den Seehelden Don Correa, von Reinhart dargeboten, „mit dem Optimismus gelingender Übertragung des Fremden ins Eigene endet,

> steht Lucies Erzählung von den ‚Berlocken' im Licht skeptischer Beobachtung einer Differenz, die sich nicht in Verstehen auflösen läßt, in der vielmehr die Erfahrung von der grundlegenden und vielleicht unüberbrückbaren Fremdheit des Anderen bestehen bleibt.[905]

Dass die hier so bezeichnete „Fremdheit des Anderen" nicht unbedingt unüberbrückbar bleibt, wird sich schließlich am zu vollziehenden Entwicklungsprozess Reinharts für den Handlungsablauf der Rahmennovelle zeigen lassen. Neben Brandstetter sieht auch Bischoff (2003) Lucies Erzählung im Zeichen der Ironie – welcher Art genau diese Ironie ist, wird im Folgenden aufzuklären sein. Nach Keller selbst seien die „Berlocken" „ein spezieller ‚Pendant' zum ‚Don Correa'"[906], was nicht vom Versuch abhalten soll, die in Kapitel 4.2 proklamierten Entsprechungen der „Berlocken"-Novelle und der „Törichten Jungfrau" zu untersuchen.[907] Auch die Beziehungen der „Berlocken" mit dem „Don Correa" sollen im Folgenden berücksichtigt werden; zunächst aber zu einigen wichtigen Parallelen dieser Erzählung mit der „Jungfrau".

[905] Brandstetter, S. 312.
[906] Keller an Rodenberg am 26.2.1881. GB 3.2, S. 383f.
[907] Denn es ist ein Irrtum, zu glauben, der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eigenen Werkes, um mit Thomas Mann zu sprechen.

Schilling sieht in der Darbietung der Geschichten „Von einer törichten Jungfrau“ und „Die Berlocken“ die Hauptmotivation der Erzählerin Lucie, ihren Standpunkt zu verteidigen, nachdem ständeübergreifende Ehen abgelehnt werden:

> Lucie hat mit der listigen Braut Quoneschi kein Gegenbild zu Zambo entworfen, sie hat bloß noch einmal, wie schon am Beispiel Salomes [die Waldhornstochter, A. S.], ihre Ordnung erklärt, in der es keine Mesalliancen gibt.[908]

Dass es allerdings weniger um die Ablehnung von Mesalliancen durch Lucie als vielmehr um die Fortsetzung der thematischen Bearbeitung des Gesichtspunktes ‚Kaufkraft des Mannes’ geht, der in der für diese Untersuchung vorgeschlagenen Entwicklungslinie des Protagonisten der Rahmennovelle den momentanen Reifegrad Reinharts illustriert, soll im Folgenden dargestellt werden.

„[W]ir leben hier ganz patriarchalisch“ (Z8) sagt Lucie ironisch, nachdem Reinhart sich den Fauxpas geleistet hat, Unverständnis gegenüber ihrer Lust an der Gelehrsamkeit zu äußern (41). Auf dem Gebiet ihres Verständnisses einer optimalen Mann-Frau-Beziehung kann sie diese Aussage jedenfalls nicht wörtlich meinen. Wiederum das Integrationsmodell Preukschats angewandt gibt Lucie (S) in Z8 dem Reinhart (H) „Anlass zu der Selbsterkenntnis, dass er eine bestimmte Norm hätte erfüllen können und sollen […], um herbeizuführen, dass H selbst erkennt, dass er eine bestimmte Norm hätte erfüllen können und sollen“.[909] Mit seinem Äußerungsverhalten bis an diesen Punkt der Rahmenhandlung dokumentiert Reinhart eben, dass die hier vorgetragene indirekte Kritik an ihm nicht unberechtigt ist. Damit zielt Z8 ab auf Reinharts aus Lucies Sicht ungerechtfertigtes Werthalten an der Überordnung des Mannes, wobei die allgemeine Richtung dieses Hiebes die Gleichstellung der Geschlechter anvisiert. Voraussetzung für das Funktionieren der Ironie dieser Äußerung ist, dass die zugrunde liegende Norm, etwa: ‚Männer und Frauen sind als gleichwertig zu betrachten’, von H im Allgemeinen auch Akzeptanz erfährt, wie dies das Integrationsmodell ergänzend vorsieht. Weiterhin sei der werbende Charakter der Ironie ins Auge zu fassen. Z8 nun erfolgt an einer relativ frühen Stelle des Rahmengesprächs zwischen den ‚Erzählduellanten’ (kurz vor Darbietung der „Jungfrau“ durch Lucie, 42), an der Reinhart allem bisher Erörterten entsprechend die zugrunde liegende Norm (resp. Erwartung Lucies) noch nicht akzeptieren dürfte. Preukschats zusätzliche Bedingung der allgemeinen Normakzeptanz durch H ist demnach nicht erfüllt. Die Reduktion auf die dyadische Kommunikationssituation, die Preukschat zur Vereinfachung seines Konzepts vorschlägt, reicht hier nicht hin, das dennoch vorliegende Gelingen der Ironie zu erklären, und muss daher auf das triadische Modell erweitert werden, wie es beispielsweise in der PT von Clark/Gerrig zur Anwendung gelangt. Unter dieser Maßgabe erscheint Lucie als Sprecherin und Reinhart (H1) als nicht eingeweihter Teil des Publikums – als Opfer der eingesetzten Ironie, derer er selbst nicht gewahr wird. Darüber hinaus erhält das Auditorium (die anwesenden Mägde Lucies) zusammen mit der Leserschaft die Rolle des (bestenfalls) eingeweihten Publikums, das der PT entsprechend mit H2 zu bezeichnen ist. Die weiterhin zu berücksichtigende Hinsicht auf den werbenden Charakter ironischer Bemerkungen kann analysiert werden als eine Anbahnung dessen, was innerhalb der von Lucie wesentlich später vorgetragenen Geschichte um den jungen Soldaten Thibaut, den französischen Schürzenjäger, im Rahmen des thematischen Aspekts

[908] Schilling, S. 213.
[909] Vgl. Kapitel 3.4; Preukschat, S. 375.

‚Kaufkraft des Mannes', weitergeführt wird: Zur fortgesetzten Annäherung an das Ziel einer Einigung auf die Gleichstellung der Geschlechter verlangt jener Gesichtspunkt nach der noch durch Reinhart zu erlangenden Einsicht, genau wie dies für den Aspekt ‚Wahlfreiheit' ebenfalls auszustehen scheint. Mit den „Berlocken" präsentiert Lucie eine Geschichte, die eine weitere Reflektion der ‚Kaufkraft des Mannes' ermöglicht. Es sei daran erinnert, dass dieser Gesichtspunkt einerseits kulturelle Potenz und andererseits, in teilweiser Überschneidung mit dem Aspekt ‚Frau als Ware', auch die pekuniäre Potenz einbezieht (vgl. Abb. 2). Nachdem indes der Blickwinkel ‚Frau als Ware' mit der Erzählung des „Don Correa" als von Reinhart ergründet betrachtet werden kann, verschiebt sich in den „Berlocken" nun der Fokus vollständig auf die ‚Kaufkraft des Mannes' mit dem Schwerpunkt kultureller Potenz. Im Sinne des Werbungscharakters der Ironie erscheint Lucies ironische Bemerkung Z8 als früher Anlass zur Selbstkritik auf Seiten Reinharts, deren Forderung mit den von Lucie dargebotenen „Berlocken" hinsichtlich des Gleichstellungsprogramms nun über den Gesichtspunkt ‚Kaufkraft des Mannes' neu aufgelegt wird.

An der Art, wie Lucie in der „Törichten Jungfrau" unbarmherzig abrechnet mit der Vertreterin ihres Geschlechts, Salome, die sich in ihren Augen auszeichnet durch „eitel Torheit und Finsternis", kaschiert durch ein „schlagfertiges Redewerk" (46), zeigt sich in ihrer Person deutlich der Anspruch, dem männlichen Geschlecht gegenüber als ebenbürtig zu gelten.[910] Das ist der Kern, dem in den „Berlocken" nun wieder Geltung verschafft wird, wohingegen die ständische Kluft zwischen den Beteiligten zum Nebenaspekt geriert bzw. im Themenfeld der kulturellen Potenz, der hier so bezeichneten ‚Kaufkraft des Mannes', aufgehoben bleibt. In der Geschichte von Salome, deren Eltern „roh gleichgültige Wirts- und Landleute" sind (46), und Drogo, dem „unnütze[n] Bürschchen" städtischer Herkunft (47), wird der Kontrast zwischen Stadt und Land hergestellt. Anton zieht den Vergleich zur „Lorle" von Auerbach:

> Aber die Natur [Lorles, A. S.] stößt ihn [Reinhard, A. S.] bald ebenso ab, wie Drogo und die Seinen von der bäuerischen Art der Salome sich geniert fühlen.[911]

Der Konflikt Stadt-Land wird auf höherer, globaler Ebene in den „Berlocken" wieder aufgenommen, wenn Thibaut als Pariser Fahnenjunker der Indianerin Quoneschi, dem Sinnbild des Naturmenschen, begegnet und das Moment der Fremdheit so massiv ist, dass er aufgrund der Verständigungsschwierigkeiten vor aller Augen desavouiert, vom „gefährlichsten Kavalier der Armee" (284) zum Gelackmeierten degradiert wird. Die Sprache ist schon bei Drogo und Salome das Problem, nur dass dort nicht der Mann die Verstehensleistung nicht erbringt, die er müsste (Thibaut), sondern dass die Frau die Sprechleistung nicht leistet, die sie sollte, um ein anerkanntes Mitglied des städtischen Bürgertums zu werden.[912]

---

[910] Albrecht sieht als utopisches Ziel der Rahmenhandlung dementsprechend „eine Liebespartnerschaft" auf der „Stufe der Ebenbürtigkeit". Albrecht, S. 52. Damit bestätigt sich erneut die Überzeugungskraft der Zielrichtung des Komplexes ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes', der in der Gleichstellung der Geschlechter mündet, die sich am Ende der Rahmenhandlung zu ergeben scheint. Auch Albrecht steht damit gegen die Auffassung Preisendanz', dass im „Sinngedicht" nicht die Entfaltung einer Persönlichkeitsidee erblickt werden könne. Vgl. FN. 460.

[911] Anton, S. 89.

[912] „Ihre Gebaren und Manieren, welche sich in der Luft und im Wirtshause hübsch genug ausgenommen, waren in den Stadthäusern viel zu breit und hart, und ihre Witze wurden urplötzlich stumpf und ungeschickt." SG, S. 51.

> In Wahrheit kann sie mit dem Mund nur küssen und gähnen, aber nichts Feines sagen und erzählen.[913]

Ein solches Frauenzimmer, dem kein Schliff zu geben ist, gereicht dem Stand des schönen Geschlechts kaum zur Ehre, wie Lucie weiß, dementsprechend frostig gerät ihre Schilderung der Salome; Auch darin lässt sich ex negativo der Anspruch der Geschlechter auf Augenhöhe ablesen, wobei natürlich der Partner mit entsprechend höheren personalen Qualitäten vorausgesetzt ist. Denn der hübsche Bursche Drogo kommt ebenfalls nicht gut davon. In dümmlicher, narzistischer Weise monologisch vorgeblich eine Kussszene mit der Salome inszenierend, wird er zum Opfer seines eigenen Streiches, der ihm die nicht intendierte Verlobung mit der bäuerischen Wirtstochter einbringt. In den „Berlocken" sieht dieser Streich so aus:

> Er [Thibaut, A. S.] war in der That so närrisch verzückt, daß er selbst nicht wußte, ob er das kleine Schmuckherz oder das liebende Menschenherz verlangte […] Angelika […] schlang in süßer Vergessenheit beide Arme um den Hals des hübschen Schlingels und drückte ihm mehrere Küsse auf die Lippen, und der Taugenichts entblödete sich nicht, der traumvergessenen würdigen Dame das Gleiche zu thun […][914]

Hier spielt Thibaut mit dem Herzen einer Frau auf ungebührliche Weise und kommt (noch) davon, dort wird die Albernheit seiner Posse Drogo zum Verhängnis und er muss das „Kamel" (51) zur Frau nehmen.

Der Franzose will zunächst nur Berlocken erobern und keine Frau gewinnen; soweit gleicht er Drogo in seiner Unreife, dessen Lächerlichkeit sich indes in nichtsnutzigen Streichen manifestiert. Als Thibaut aber den Fetisch meint gegen eine ‚echte Frau' zu tauschen[915], und zwar gegen eine wegen ihrer kulturellen Fremdartigkeit besondere, eine, die er in den Pariser Salons herumzeigen kann (286), wie er es bis dato mit seinen Uhrgehängen praktiziert hat – er also eine ‚echte Verbindung' anstrebt (287) –, bekommt er nicht, was er will. Dagegen verbucht Drogo, der eigentlich gar keine Verbindung anstrebt, sofort auf diesem Gebiet Erfolg; Erfolg allerdings, den er überhaupt nicht beabsichtigte.

Thibaut wie Drogo, beide Betrüger – in Kapitel 4.2 wurde auf die Bedeutung des Namens ‚Drogo' hingewiesen –, sind im jeweiligen Erzählkontext Repräsentanten ihres kulturellen Hintergrunds. Der erste erscheint übergeordnet als Repräsentant der europäischen Kultur überhaupt, der andere als Repräsentant der Stadtkultur auf der Mikroebene. Mit ihrem lächerlichen Gebaren allerdings sind sie schlechte Vertreter ihrer jeweiligen Lebenswelt, sie sind Sonderlinge, wie sich diese Bezeichnung auf nunmehr alle bisher betrachteten männlichen Hauptfiguren anwenden lässt. Konkret zeigt sich die Sonderlichkeit des Thibaut gleich zu Beginn der Erzählung, als er das Gerede der anderen Soldaten von zu erobernden Berlocken wörtlich nimmt (277) und daraufhin sein ‚Sammeln' der Uhrgehänge zu einem Fetisch ausartet, der den weiblichen Beteiligten mitunter tatsächlich Schaden zufügt.[916] Hier buchstabiert sich seine Sonderlichkeit als Naivität aus, wie dies auch im Kontext der Ausrittsmotivation des Helden der Rahmennovelle zutrifft oder hinsichtlich des Gutmenschentums Brandolfs demselben zu attestieren ist. Damit zeigt Thibaut wenig

---

[913] G. Kaiser, Leben, S. 515.

[914] SG, S. 283.

[915] Auf Rolle und Bedeutung des Fetischs geht Brandstetter ein (Brandstetter, S. 313f.). Eine ausführlichere Behandlung des Themas findet sich im anschließenden Kapitel 4.6.

[916] Nachdem der Verlobte der um ihr Halskettchen gebrachten Braut heimkehrt, löst sich die Verlobung wegen dieses Umstandes auf; „der Bräutigam heiratete eine andere Person, und die Guillemette blieb arm und verlassen mitten in der Welt sitzen." SG, S. 280.

Reife und Verantwortungsgefühl, wie es einem ehrbaren Vertreter eines ebenso ehrbaren Gemeinwesens anstünde – aber er ist zugleich, und seine Zeit mit ihm, jung, naiv, wohl aber auch entwicklungsfähig; so zielt diese geschichtliche Rückblende auf ein beständiges Streben nach dem Besseren, um mit Hegel zu sprechen, auf eine noch zu vollendende Kultur, um es mit Kant zu sagen. Der Zustand der zivilisierten Welt ist in Thibauts Figur gleichsam als Kind repräsentiert, das noch am Anfang seiner Entwicklung steht, wie es Hegels Bild des geschichtsphilosophisch behaupteten Fortschritts im Falle Afrikas darstellt[917]. Das ist gleichzeitig ein Bezugspunkt zum „Don Correa".

Mit der Überfahrt der sechstausend Franzosen, von denen „jeder sein Stück Jean-Jacques Rousseau im Leibe" trägt, im Juli 1780 nach Rhode-Island (284), wird der globale Kontext erweitert. Im Gegensatz zur Bostoner Kultur Erwins treffen die französischen Soldaten, begleitet vom „frische[n] Luftzug der Neuen Welt" (ebd.), auf eine ihrer eigenen wesentlich stärker entgegenstehenden Kultur – auf den am anderen Ufer irgendeines breiten Flusses lagernden Indianerstamm.

> Die europäischen Bilder vom edlen Wilden, von der ‚wahren Natur und freien Menschlichkeit' beflügeln die ersten Kontakte mit den Indianern.[918]

Zum Motiv des ‚edlen Wilden' schreibt Frenzel, dass der „Ursprung der Vorstellung vom edlen Wilden […] das mit einer Art Schuldgefühl durchsetzte Unbehagen an der Zivilisation" sei,

> das den naturnahen, von den Errungenschaften und Schäden des Fortschritts noch nicht berührten Menschen eine glücklichere und auch moralisch bessere Lebensführung andichtet.[919]

Was in der „Jungfrau" auf europäisch-gesellschaftlichem Plateau des 19. Jahrhunderts das Aufeinanderprallen der verschiedenen Lebensräume Stadt und Land ist, indem einzelne Bewohner durch Austausch in die jeweils andere Lebenswelt versetzt werden und sich hieraus die je eigene Problematik entwickelt, zeigt sich in den „Berlocken" in der Dichotomie Zivilisation-Natur auf globaler Basis und zugleich als historische Rückschau. In beiden Erzählungen werden die Fremdheit anderer Lebensweisen und -welten und das damit möglicherweise verbundene Dilemma ihrer Unvereinbarkeit thematisiert. Der Hinweis auf die „Pariser Salons" (286) kommt nicht von ungefähr:

> Rousseau findet Gefallen am Pariser Leben – auch wenn dessen Finanzierung Schwierigkeiten bereitet und er zu Mitteln Zuflucht nehmen muß, die ihm später um so verhaßter sind: Schmeichelei, Heuchelei gegenüber den Großen, Anpassung, Salonleben.[920]

Der Kontrast Stadt-Land spielt also auch im Rekurs auf Rousseau eine maßgebliche Rolle. Wie man weiß, findet das gesellschaftliche Leben Frankreichs in dieser Zeit hauptsächlich in dessen Hauptstadt statt – alles Übrige ist Provinz. Thibaut will sich mithilfe der Indianerin Quoneschi als Trophäe des ursprünglichsten Natur-Landes, das die Zeitgenossen in der Neuen Welt erblicken, in der Stadt Ansehen und Bewunderung verschaffen. Auf

---

[917] Vgl. S. 8 u. S. 84. Auch bei Feuerbach, auf den die Untersuchung im Kapitel zur Religion noch zu sprechen kommt, heißt es unter Bezug auf den Descartes-Schüler Clauberg, dass das Kind „am meisten von hellen und glänzenden Gegenständen ergriffen und gefesselt" wird, das sei der Grund, „warum die barbarischen Völker sich zum Cultus der Sonne und himmlischen Körper, und zu ähnlicher Götzendienerei hinreissen liessen." Ludwig Feuerbach: Vorlesungen über das Wesen der Religion. Nebst Zusätzen und Anmerkungen. Hrsg. v. W. Bolin. Stuttgart 1908 (ders. u. F. Jodl: Ludwig Feuerbachs Sämmtliche Werke, Bd. 8), S. 57. Die hellen und glänzenden Gegenstände des Kults sind für Thibaut die Berlocken.

[918] Brandstetter, S. 314.

[919] Frenzel, S. 830.

[920] Hans Brockard: Nachwort. In: Jean-Jacques Rousseau. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Neu übers. u. hrsg. v. H. Brockard. Stuttgart 2001, S. 183.

höherer Ebene steht diese Aneignung sinnbildlich für einen kolonialen Prozess, der mit der ‚Zähmung' der nordamerikanischen Indianerstämme als Naturvölker zusammenhängt.

> Die ‚schöne Fremde' wird zur Allegorie des ‚entdeckten Weltteils'. Die Tochter ‚Columbias' – wie sie an anderer Stelle in Anspielung auf den ersten Kolonisator genannt wird – leiht der Neuen Welt Gesicht und Körper: Es ist der Vorgang einer ökonomischen und politischen, ebenso aber einer rhetorischen Aneignung.[921]

Indem Thibaut in seiner Eitelkeit auf die Idee kommt, mit seiner naturhaften Eroberung später in den Salons von Paris zu glänzen, er aber die Indianerin nicht dorthin zu führen vermag, zeigt sich in der Darstellung der Ereignisse eine immanente Kritik, die ihn in seiner Geckenhaftigkeit, was vom Standpunkt einer zivilisationskritischen Haltung der Borniertheit der eindringenden Europäer entspricht, versagen lässt.[922] Genau hier ist anzusetzen, um den Platz der „Berlocken" in Bezug auf den Untersuchungskomplex ‚Äußerlichkeiten der Frau – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' und unter Orientierung auf die ironische Verweistechnik nach Allemanns ‚Spielraum der Ironie' angemessen zu bestimmen. Nach Z8 und der Darbietung der „Törichten Jungfrau" kommt Lucie zum zweiten Mal als Erzählerin zu Wort, und sie greift das Thema ‚Kaufkraft des Mannes' erneut in einer Weise auf, die ihrem Zuhörer Reinhart weiteren Anlass zur ‚selbstinduzierten Selbstkritik' (Preukschat) gibt.[923] Denn im Rahmen ihrer Erzählung scheitert das Projekt der Inbesitznahme der Neuen Welt, vertreten durch die Indianerin Quoneschi, die als „exotische Frau selbst […] das Schmuckstück" ist, „gleichsam die Berlocke seines Triumphes über den fremden Kontinent"[924]. Nachdem Reinhart durch seine bisher dargebotenen Geschichten den Aspekt ‚Kaufkraft des Mannes' als kulturelle Potenz nur im „DC II" zunächst als Punkt für sich verbuchen konnte, setzt Lucie nach, indem sie mit ihrer Erzählung von den „Berlocken" dokumentiert, dass kulturelle Überlegenheit nicht per se als Begründungsszenario für die berechtigte Werthaltung der ‚Wahlfreiheit des Mannes' herangezogen werden darf[925] (vgl. Abb. 2: ‚Überschneidungsbereich C' – die kulturelle Komponente). Indem nämlich Don Correa im zweiten Teil seines Brautschau-Abenteuers als Gewinner (Schilling) auftritt, da er die Zambo-Maria glückhaft bürgerlich sozialisiert und ‚freilässt', sie also nicht als seinen Besitz betrachtet (s. vorangegangenes Kapitel: dies ist Reinharts Einsicht in den Aspekt ‚Frau als Ware'; Teilweise findet sich diese pekuniäre Potenz im Aspektbereich ‚Kaufkraft' wieder, in Abb. 2 visualisiert durch den ‚Überschneidungsbereich B'), wie dies noch bei Erwin und Brandolf festzustellen war, kann Correa in der Tat als Gewinner betrachtet

---

[921] Brandstetter, S. 319.

[922] Dieselbe Eitelkeit großbürgerlicher Reputation findet sich auch bei Erwin Altenauer: „Regine soll nach dem Rezept ihres Mannes präsentabel gemacht werden, präsentabel vor der Bostoner Familie Altenauer, die ihrerseits den bürgerlichen Normenkodex der oberen gesellschaftlichen Schicht der Neuengland-Staaten repräsentiert […]". Jeziorkowski, S. 61f. Mit dieser Übereinstimmung zeigt sich einmal mehr die vielfältige Verwobenheit der einzelnen Erzählsegmente des „Sinngedichts" untereinander, während in der vorliegenden Arbeit aus den angeführten Überlegungen heraus allerdings nur auf die in Kapitel 4.2 herausgestellten Verknüpfungen und Verweise eingegangen werden soll.

[923] Darin liegt die ‚kritisch-ironische Distanz' der Erzählerin der „Berlocken"-Episode, nämlich Lucie, von der Brandstetter spricht. Brandstetter, S. 317; In ihrer auf die Verknüpfung von Kolonial- und Geschlechterdiskurs ausgerichteten Analyse versteht Bischoff, wie im Einleitungskapitel bereits angesprochen, eben Lucie auch ‚ironisierend'. Bischoff S. 372.

[924] Brandstetter, S. 315.

[925] Brandstetter spricht hier vom „Prozeß der Zähmung der jungen ‚Rothaut', ironisch vorgeführt aus der Perspektive der Erzählerin." Brandstetter, S. 316.

werden, dem vom ersten Teil der Episode hin zum zweiten Teil auf der Folie der poetisch arrangierten Gesellschaftsformation eine positive Entwicklung zugesprochen werden kann, wie letztere in der Ausgestaltung der Rahmennovelle zum Ausdruck gebracht wird und mit den Handlungen des Don im zweiten Abschnitt des „Don Correa" kongruiert. Die Fragwürdigkeit einer kulturell begründeten Berechtigung der Inbesitznahme anderer Welten, die sich in den „Berlocken" ausbuchstabiert – und darauf verweist Lucie mit ihrem Beitrag –, wäre durch eine Bindung an personale Qualitäten abzustellen, was ihr Beispiel von Thibaut belegt.[926] Diesem Gedanken folgend kann keinem Sonderling eine derartige Berechtigung zugestanden werden, wie dies für „Don Correa" schon im ersten Teil galt. Damit wendet sich Lucie gegen Reinharts joviales Zugeständnis der Frauenwahlfreiheit hinsichtlich eines Sonderlings (Z1a) und knüpft zugleich an sämtliche Passagen an, die im Zeichen der Ironie diesen Gegenstand bereits behandelt hatten (so etwa auch Z2). Demgemäß lehnt das Votum der „Berlocken" die männliche Inbesitznahme als solche überhaupt ab, und zwar auf pekuniärer und kultureller Ebene, welche beide dem Aspekt der ‚Kaufkraft des Mannes' zu subsumieren sind.[927] Außerdem wird erneut die Berechtigung des Vorrangs der ‚Wahlfreiheit des Mannes' infrage gestellt.

Mit dem in den „Berlocken" aufgezeigten Scheitern der Inbesitznahme der anderen Welt scheitert ebenso der Triumph der Stadt über das Land, wie dies auch bezüglich der „Jungfrau" zu diagnostizieren ist. Drogo blamiert sich fürchterlich mit der ‚Wahl' seiner Braut Salome, die dafür sorgt, dass den übrigen Stadtmenschen „im stillen […] nicht liebvolle Urteile schnell flüssig" (51) werden.

> Salome verspürte keine Ahnung, daß die Beschaffenheit ihres Geistes […] in Frage gestellt war; sie schrieb den obwaltenden Unstern einzig ihrer ländlichen Herkunft […] zu.[928]

Im Zeichen eines herrschenden ‚Unsterns' begriff sich schon Erwin, der erfolglose amerikanische Casanova im Kreis deutscher großbürgerlicher Weiblichkeit (64). Und auch Salome liegt hier gar nicht so verkehrt, resultieren ihr doch recht einfältiges Betragen, ihre Manieren, ihre einfache Sprache mit hoher Wahrscheinlichkeit auch aus der Sozialisation des ländlichen Milieus wie aus der Erziehung durch Eltern, die als „roh gleichgültige Wirts- und Landleute" (46) ihren Teil zum „durchaus unbeweglichen Verstand" (51) des Töchterchens beigetragen haben dürften.[929] Damit ist Lucie im Prozess der Erzählungen bereits einen frühen Schritt in Reinharts Richtung gegangen, indem sie mit Salome eine weibliche Person der Sonderlichkeit überführte, wobei dort nicht Naivität, sondern Dummheit zentraler Kern der Kritik war. Zugleich jedoch rutscht die Figur der Salome im Kontext ‚Gleichstellung' unter Augenhöhe, so dass mit der Auswahl des Figurengeschlechts auch in diese Richtung auf übergeschlechtlicher Ebene eine Grenze gesetzt wird.[930] Dass ein etwaig waltender Unstern also immer mit den konkreten personalen Qualitäten von Personen verbunden ist, zeigt sich weiterhin auch an Drogo,

[926] Folgerichtig muss auch Drogo, wenngleich der Salome kulturell überlegen, ob seiner Einfältigkeit scheitern.
[927] Dass dies im Modus der Ironie geschieht, bestätigt Brandstetter in Bezug auf das Ende der „Berlocken"-Novelle: „Die Erzählerin Lucie legt alle Kunst der Beschreibung in diesen Schluß, indem sie aus dem Repertoire von Männerphantasien eine Bilderwelt des Exotismus in kritisch-ironischer Distanz in ihrem Bericht entfaltet." Brandstetter, S. 317.
[928] SG, S. 52.
[929] So schreitet denn auch Reinhart, wenn auch hier unter dem Aspekt einer Besserungsmöglichkeit der missratenen Waldhorntochter, am Ende der Erzählung Lucies zu einer Schutzrede für Salome. SG, S. 56f.
[930] Das bedeutet, dass die Eigenschaft der Sonderlichkeit, wenn sie überhaupt auftritt, einer gelingenden Mann-Frau-Verbindung zuträglich sein kann.

dessen Reputation mit seiner unfreiwilligen Wahl der falschen Braut gefährdet ist, so dass er sich als erfolgloser Bürgersohn mit schlechten Eigenschaften einem ebenso erfolglosen wie schlechten Bürgersohn in der historischen Entwicklung anschließt – nämlich dem Monsieur Thibaut von Vallormes. Wo im Fortschreiten poetisch adaptierter Geschichtsschreibung eigentlich auch personale Besserung des Figurenensembles zu erwarten gewesen wäre, ergibt sich beim Vergleich Thibaut-Drogo nur gesellschaftliche. Auf weitergefasster interpersonaler Ebene zeigen sich bei Thibaut ‚sonderliche' Figurencharakteristika übereinstimmend mit den übrigen männlichen Hauptakteuren, die nach Kapitel 4.4.1 und 4.4.2 als ‚Bürgersöhne aus gutem Haus' bezeichnet werden können.[931] Im Unterschied zur Figur des Don Correa, die im Verlauf der beiden Teilerzählungen um ihre Geschicke eine innerpersonale Entwicklung zum Guten hin erfährt – man erinnere in diesem Zusammenhang Correas beinahe kindlich-naiven Verkleidungs- und Verstellungsstrategien des ersten Teils, von denen er im Anschluss dann, durch den Misserfolg geläutert, abrückt – bleibt Thibaut am Schluss derselbe Geck, der er zu Beginn der Erzählung war[932], und das ist auch bei dem mit ihm hier vorrangig verglichenen Drogo der Fall.

Im Anschluss an Lucies zweite Erzählung innerhalb des Zyklus lässt sich auf den ersten Blick keine genauere Aussage über die Wirkung derselben auf Reinhart bestimmen, da sich die Erzählerin aus dem Kreis rasch verabschiedet und die sonst gewohnte Auseinandersetzung über das Erzählte ausbleibt. Reinhart wundert nur, dass „sie so satirische Pfeile auf [ihn] abschießt" (293). Die Darbietung der „Berlocken" hat in irgendeiner Form wiederum mit seiner Person zu tun, wie er dies hier im Ansatz zu erkennen scheint. Es ist jedoch zu vermuten, dass die Charakterisierung der eben präsentierten Geschichte durch Lucie als Satire nicht zutrifft, wie im Folgenden zu zeigen ist. Sämtliche im Zuge der bisherigen Gespräche eingesetzte Ironie von Lucies Seite offenbart deren werbenden Charakter in Gestalt der Werbung für ihre Person und damit auch Position, wie der Onkel nunmehr unterstreicht, indem er Reinharts Schwärmen „für allerhand unwissende und arme Kreaturen" als Grund dafür nennt, dass sich Reinhart ob Lucies Widerspenstigkeit dagegen eher geschmeichelt fühlen müsste (293). Das beschämt und erfreut ihn zugleich, und unter dem Eindruck dieser Gefühle entscheidet er sich für die Abreise, bevor er sich noch „in Widersprüche und Torheiten mit [seinem] Geschwätz" verwickle, „wie eine Schnepfe im Garn" (294). Im Rahmen seiner eigenen Redebeiträge ist das jedoch bereits durchaus geschehen, wie die bisherige Untersuchung herausarbeiten konnte. Dies kann erneut als Ironisierung seiner Person durch den 0-Narrator gewertet werden. Interessant an dieser Stelle ist also, dass Reinhart von ‚satirischen Pfeilen' spricht, die Lucie vermeintlich auf ihn abschießt. Hier kommt der Waffencharakter zum Vorschein, wie er als Gemeinsamkeit von Ironie und Satire bereits hervorgehoben werden konnte. In diesem ersten Hinblick kann Reinharts Einstufung des ‚Angriffs' Recht gegeben werden, wenn er darin Satirisches erblickt. Jolles allerdings spricht davon, dem Ironiker sei an der Gemeinschaft mit dem Opfer der Ironie durchaus gelegen, was beim Satiriker so nicht der

[931] Gemeint ist Erwins Idealbild deutscher Weiblichkeit und die ironische Darstellung von Brandolfs übertriebenem Hang, die Mitmenschen zu ‚Liebe und Humanität' bewegen zu wollen. Vgl. S. 127f.; S. 184.

[932] Jedenfalls bricht mit der Schlussszene des für ihn erniedrigenden Indianertanzes die Erzählung ab, und der Leser erfährt nicht, ob er eine Lehre aus dem Erlebten zu ziehen vermag.

Fall wäre.[933] Diesem stattgebend offenbart sich der Irrtum Reinharts, insbesondere auch mit Sicht auf die Klärung durch den Oberst, der eben dieses sympathische Element in Lucies Haltung unterstreicht. Es handelt sich demnach nicht um die korrekte Lesart der „Berlocken", wenn Reinhart sie als Satire auffasst, sondern um einen weiteren ironischen – jedoch wohlwollenden! – Hieb gegen Reinharts kritikbedürftige Vorstellungen, hier vorrangig hinsichtlich des Themas ‚Kaufkraft'.[934] Der Theorie der PT entsprechend erscheinen die „Berlocken" als ein durchgängig ironischer Text, dessen ironischer Gehalt durch den sie einbettenden Gesamtzusammenhang verdeutlicht wird; Es zeigen sich keinerlei Ironiesignale, die ansonsten auf diese Lesart hinweisen. Die Ironie tritt also erst unter Bezug auf den sie umgebenden kontextuellen Hintergrund hervor, demgemäß Reinhart den kritischen Aspekt ‚Kaufkraft des Mannes', verstanden als kulturelle Potenz (vgl. die Differenzierung nach Abb. 2: ‚Überschneidungsbereich B' enthält hier das pekuniäre Element zwischen den Aspekten ‚Frau als Ware' und ‚Kaufkraft des Mannes', wobei die kulturelle Komponente der letzteren dort nicht mehr enthalten ist), noch nicht erfasst, wie sich an seiner Darbietung des „Don Correa" ablesen lässt. Über die Ironie der „Berlocken", die Lucie hier als literarische Ironie umsetzt, erscheint sie als eine Erzählerin, die vermittels des Erzählaktes in die Rolle Reinharts schlüpft, dessen ungerechtfertigte bzw. lächerliche Meinung dadurch zum Vorschein kommt, dass sie diese Rolle (Reinhart in seiner Haltung, die nun mit den Handlungen Thibauts parallelisiert wird) in einer Weise spielt, die das Lächerliche dessen Ansichten hinsichtlich des Aspekts ‚Kaufkraft' im Verständnis kultureller Potenz durch ihre Darbietung hervorhebt (zur Theorie der Pretense Theory vgl. Kapitel 3.3.1).

Dennoch bleibt auch dieser ironische Angriff auf Reinhart im Bereich des Wohlwollenden. „Satire vernichtet, Ironie erzieht", wie es bei Jolles heißt.[935] Und die Rede des Obersts verweist darauf, dass der Ironikerin Lucie durchaus an einer Gemeinschaft mit dem Ironisierten Reinhart gelegen ist. Thibaut verstößt gegen die allgemeine Erwartung, eine Frau zu wählen, wenn man als Mann eine Frau will (und nicht statt einer solchen ein Surrogat, wie es die Uhrgehänge darstellen). Dies spielt an auf Reinharts zweifelhafte Ausrittsmotivation, die ihn einem zweifelhaften ‚Rezept' bei der Brautschau folgen lässt, statt einem echten, wahren Ruf des Herzens zu folgen – wie Thibaut etwa dem „Korallenherz", aus dem dann in seinem Traum eine „grüne Spinne" kriecht, um „ihn in die Nase" zu beißen (288f.).

Einen solchen Ruf des Herzens hat Reinhart allerdings bisher nicht vernommen, verwickelt und verstrickt wie er in innere Entwicklungs- und Überzeugungskämpfe war, und gerade darauf stößt ihn der kleine Gedankenaustausch nach Lucies „Berlocken"-Geschichte, der sich mit ihrem Onkel ergibt. Die emotionale Färbung satirischer Kritik unterscheidet diese von der Ironie, der, dem entgegen, ein kühl-distanziertes Vorgehen zueigen ist. In Bezug auf die „Berlocken", die Reinhart im thematischen Übergangsbereich C (vgl. Abb. 2) von ‚Kaufkraft' und ‚Wahlfreiheit' zum Opfer der Ironie werden lassen, ist die kühle

[933] Jolles, S. 255.

[934] Das wiederum als ‚kulturelle Potenz' eine teilweise Deckung mit dem Aspekt ‚Wahlfreiheit' aufweist – vgl. Abb. 2.

[935] Jolles, S. 255. Entgegen Preisendanz, der schwerlich einsieht, „inwiefern die Geschichte von den Berlocken eine […] Riposte Lucies sein kann", ist das Anliegen ihrer Darbietung unter der Perspektive der Ironie und bezogen auf den Aspekt der ‚Kaufkraft' mehr als einsehbar. Vgl. Preisendanz, Sinngedicht, S. 149.

Distanziertheit zum Ironieziel zu veranschlagen, während die Gefühlsebene erst mit Reinhart durchschlägt, dessen emotionale Verwirrung nun Resultat der Darbietung ist: So zog er „ernst seines Weges […] , nachdem er vor einigen Tagen so munter ausgefahren war“ und „unbekannte Nöte fingen an, sich in seinem Herzen zu regen“ (295).

Die weiter oben so bezeichneten ‚roten Fäden der Ironie'[936] ziehen sich durch sämtliche Binnennovellen und die Rahmenhandlung und verknüpfen diese auf vielfältige Weise unter- und miteinander, wie auch die „Berlocken“ in dieses Verweissystem eingegliedert werden können. Dass zum Zeitpunkt der Präsentation der „Berlocken“ nun im Komplex ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' die letzte Stufe noch unaufgelöst bleibt, korrespondiert mit der Unterbrechung des Erzählreigens, der von der projektierten Abreise Reinharts gekennzeichnet ist. Der Oberst spricht die noch zu bearbeitende Stufe der ‚Wahlfreiheit' an, indem er Lucies aus seiner Sicht zu unterstreichenden Vorzüge zusammenfasst. Sie sei „frei, munter und selbstständig und macht keine Dummheiten“ (294). Freiheit und Selbstständigkeit bedeuten hier, selbst zu wählen, vor allem, wenn es um den Lebenspartner gehen soll. Damit ist die Wahlfreiheit der Frau angesprochen, die in Lucies Geschichte durch die Indianerin Quoneschi verkörpert erscheint. Die weitere Verhandlung der Abschlussstufe ‚Wahlfreiheit' mit dem Ziel der Gleichstellung von Mann und Frau wird nun unter zwei Perspektiven geführt, die bereits im einleitenden Rekurs auf Lessings Werk zu Beginn der Rahmenhandlung eröffnet werden: Ganz nach dessen Maxime von ‚Herz und Verstand'[937] erfolgt die schlussendliche Auflösung des ‚Erzählduells' zwischen Lucie und Reinhart. Der Blickwinkel der Vernunft wird eingenommen über die zentrale Binnennovelle „Die Geisterseher“, indem dort die Figur des Mannelin als herausragender Vertreter der Vernunft[938] näher zu untersuchen ist, der sich außerdem als Vater Reinharts herausstellt und obendrein einen kurzen Auftritt in den letzten Passagen der Rahmenhandlung hat. Die entsprechende Analyse findet sich unten in Kapitel 4.7. Die Perspektive des ‚Herzens' wird im folgenden Abschnitt behandelt, der das enge Zusammenspiel dieser Blickrichtung mit dem das gesamte „Sinngedicht“ durchziehenden Thema der Religion durchleuchten soll.

---

[936] Vgl. S. 154; 157; 180f.; 185.; 199; 208.

[937] Ebenso wie sich Nathan von Al-Hafis Spontaneität, die er im Einklang von Herz und Verstand sieht, sichtlich beeindruckt zeigt, könne dies übertragen werden Lessings Anschauung überhaupt. „Für Keller ist Lessing das fleischgewordene Paradigma aller positiven Aspekte, aller ‚lichtvollen' Seiten einer über den bloßen Epochenbegriff hinausreichenden immerwährenden ‚Aufklärung', die nie an ihr Ende kommt und das Postulat jeder neuen Gegenwart zu bleiben hat.“ In Lessing „sah Keller ästhetische und moralische Phantasie voll zur Deckung gekommen, Verstand, Vernunft und ‚Herz' in jener größtmöglichen Konvergenz untereinander, wie sie als ‚Idee' den Orientierungs- und Konvergenzpunkt aller drei Vermögen in der Erkenntniskritik Kants ausmacht.“ Jeziorkowski, S. 33f. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise II, 9. Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1778-1780. Hrsg. v. K. Bohnen u. A. Schilson. Frankfurt a. M. 1993 (W. Barner u. a.: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, hier Bd. 9), S. 537-540.

[938] In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Keller die Begriffe ‚Vernunft' und ‚Verstand' weitgehend synonym zu verwenden scheint. Mit seinen Feuerbach-Einsichten kann davon ausgegangen werden, dass Keller mit der Verwendung des Begriffs ‚Vernunft' nicht einem kosmologisch-metaphysischen Vernunftbegriff folgt, den Hegel in seinem subjektphilosophischen System verficht. Vielmehr scheint Keller an dieser Stelle der Kant'schen Auffassung zu entsprechen, für welchen letzteren „das Wort ‚Verstand' zur Bezeichnung für das begrifflich-analysierende, diskursive Denken“ steht, „welches im Mittelalter der ‚ratio' (Vernunft) zugeschrieben wurde“. Philosophie-Lexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. A. Hügli u. P. Lübcke. Hamburg 1997. s. v. ‚Verstand', S. 652. An dieser Schnittstelle von mittelalterlicher ‚ratio' und dem Kantischen Verstandesbegriff scheint Kellers Verständnis des Vernunft-Begriffes auffindbar. Dies ist in der weiteren Untersuchung zu berücksichtigen.

4.6 Religionskritik und Liebe: Ironisierung der Glasglockenfamilie, Bigotterie und Scheinheiligkeit der Donna Feniza und des Leodegar

Es erscheint sinnvoll, die Untersuchung des emotionalen Aspektes der ‚Wahlfreiheit' in der Liebe, anhand des Gefüges Herz-Religion in der unter dieser Maßgabe präzisierten Analyse der „Berlocken" fortzuführen. Die Funktion des Fetischs wurde im vorangegangenen Kapitel bereits gestreift. Gerhard Kaiser gibt den Hinweis auf eine französische Nebenbedeutung des Titels „Die Berlocken":

> Schon die Überschrift ‚Berlocken' spielt mit einem Doppelsinn. Sie bezeichnet nicht nur den Uhrenkettenschmuck eines Kavaliers, sondern deutet auch auf die französische Redensart battre la breloque = verworrenes Zeug reden.[939]

Die Definition Freuds aufgreifend erläutert Brandstetter, wie die vorgängige Zeichenverschiebung mit dem Begriff des Fetischs zusammenhängt:

> Die Berlocken selbst werden nun zum Zeichen solcher Zeichen-Verwirrung, denn sie schieben sich – als ein doppelt besetztes Zeichen – an die Stelle, die das begehrte Andere einnimmt. Das Andere, die Frau, wird damit als Leerstelle markiert. Ihre Stelle wird in einem paradoxen Akt bezeichnet und zugleich verleugnet.[940]

Den Begriff ‚Fetisch', der vom portugiesischen Wort ‚feitiço' abstammt und dort „[Nach]gemachtes, künstlich Zurechtgemachtes" bedeutet[941], behandelt auch Amrein. Sie verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf Hegels geschichtsphilosophische Konzeption, nach der dieser den Fetischkult damit erkläre, dass sich in ihm „das mangelnde Bewußtsein der Schwarzen" – im zitierten Abschnitt geht es um die Bewohner des afrikanischen Kontinents – manifestiere, die „keine Vorstellung von einer ihnen übergeordneten göttlichen Instanz besäßen [sic] […]".[942] Weiter heißt es bei Hegel, stelle die ‚Zauberei' – wie er den Begriff feitiço übersetzt –, dar,

> daß der Mensch die höchste Macht ist, daß er sich allein befehlend gegen die Naturmacht verhält.[943]

An dieser Stelle ist zweckmäßig, Ludwig Feuerbach ins Spiel zu bringen, dessen Philosophie in Kellers Leben und Wirken eine entscheidende Rolle zukommt. In Feuerbachs „Vorlesungen über das Wesen der Religion", die er „vom 1. Dezember 1848 bis zum 2. März 1849 im Saale des Rathauses" zu Heidelberg gehalten hat[944], heißt es in der zwanzigsten Vorlesung, die sich zunächst auch mit dem Fetischkult der ‚Wilden' beschäftigt, welche seiner Auffassung nach alles zum Fetisch machen, was ihnen unbekannt und fremd erscheint:

> Die Wilden wissen nicht, was eine Uhr, eine Flagge, ein mathematisches Instrument ist; sie machen daraus ein phantastisches Wesen, einen Fetisch, einen Gott.[945]

Soweit deckt sich diese Aussage mit der Hegels. Feuerbach geht aber über diesen, seinen Lehrer, der als Urgrund alles dessen, was ist, den Geist, Gott, die Weltvernunft setzt, hinaus:

---

[939] G. Kaiser, Leben, S. 541.
[940] Brandstetter, S. 313.
[941] Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Mannheim u. a. ^{3}2001 (Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, Bd. 7), S. 214.
[942] Amrein, Augenkur, S. 107.
[943] Hegel, S. 122.
[944] Ermatinger, S. 182. Diese außeruniversitäre Vorlesungsreihe wurde von Keller besucht (ebd., S. 187).
[945] Feuerbach, S. 224.

> Die theoretische Ursache oder Quelle der Religion und ihres Gegenstandes, Gottes ist […] die Phantasie, die Einbildungskraft.[946]

Gleich im nächsten Satz bringt er das Christentum mit dieser Aussage in Zusammenhang:

> Die Christen bezeichnen das theoretische Religionsvermögen mit dem Worte: Glauben. […] Aber die[ ] Allmacht des Glaubens ist nur die Allmacht der Phantasie, der Einbildungskraft.[947]

Die von Feuerbach vertretenen Ansichten über die Religion haben bei Keller einen tiefen Eindruck hinterlassen. So schreibt er am 4.4.1850 an Freiligrath:

> Wie ich mit dem lieben Gott stehe? Gar nicht! Ludwig Feuerbach und die Konstitutionellen in Frankfurt nebst einigen groben physiologischen Kenntnissen haben mir alle luxuriösen Träume vertrieben. Die rationelle Monarchie ist mir in der Religion so widerlich geworden wie in der Politik.[948]

Zurück zum Fetischkult der ‚Wilden'. Wie letztere alles zum Gegenstand ihrer Verehrung machen, was ihnen unbekannt und fremd ist, macht Thibaut die Uhrgehänge, die stellvertretend für die Frauen stehen, denen er sie stiehlt, zum Kultus seiner Verehrung – die Frauen bleiben ihm unbekannt und fremd, und er erobert sie nicht. In seiner Zeichen-Verwirrung verehrt er das, was für etwas steht, das er nicht begreift. Bei ihm sind es die Vertreter des anderen Geschlechts: die Frauen, die er auf solche Weise, ob ihres rätselhaften Wesens, ihrer Andersartigkeit, scheut und zugleich aber vergöttert. Auf allgemeiner Stufe vergöttern die in den Kulturraum der Neuen Welt eindringenden Europäer Rousseau-enthusiastisch die Indianer wegen ihrer Natürlichkeit. Der exemplarische Repräsentant Thibaut erhebt, nachdem er zur Kehrtwende in seiner persönlichen Zeichen-Verwirrung vom Berlocken-Fetisch zur Verehrung einer leibhaftigen Frau, Quoneschi, gelangt ist, nun dieses Exemplar der „idealen Naturzustände" (285) zur Göttin. Aber diese ideale Natur existiert genauso wenig im Besonderen wie im Allgemeinen; weder gibt es die Frau „als Inbegriff von Natur und Ursprünglichkeit" (286), die Thibaut in den Pariser Salons herumzeigen können wird, noch gibt es diese ideale Natur in einer „glücklicheren und moralisch besseren Lebensführung"[949], die in der Kultur der ‚Wilden' enthalten sein möchte. Die Europäer verehren das, was für etwas steht, das sie nicht begreifen und damit auch etwas, was sie nicht wirklich erobern können. So werden die unter diesem Aspekt nur scheinbar zivilisierten Eindringlinge zu Fetischisten erklärt, die mit der Bibel des „Discours"[950] im Gepäck dem Götzendienst, über den breiten, die Kulturen trennenden Fluss hinweg, huldigen. Dergestalt übt der Text eine immanente Religionskritik. In diesem Sinne Feuerbach:

> Aber nicht nur die Heiden, sondern auch die Christen waren und sind noch zum Theil Bilderverehrer, auch sie hielten und halten noch zum Theil die religiösen Bilder für wirkliche Wesen, für die Gegenstände selbst, die diese Bilder vorstellen.[951]

Die Franzosen in der Neuen Welt verehren die ideale Natur, die sich im Indianervolk am anderen Ufer des Flusses vergegenständlicht. In dieser Vergötterung erblickt Thibaut, der

---

[946] Ebd.
[947] Ebd., S. 225.
[948] Keller an Freiligrath am 4.4.1850. GB 1, S. 245.
[949] S. FN. 919.
[950] Gemeint ist hier die erste Abhandlung Rousseaus, mit der er 1750 die Jury der Akademie zu Dijon überzeugte: „Discours sur les sciences et les arts" (dt. „Abhandlung über die Wissenschaften und Künste") war der Titel des Aufsatzes, mit dem Rousseau die Frage der Akademie beantwortete, ob der Fortschritt der Wissenschaften und Künste zum Verderb oder zur Veredelung der Sitten beigetragen habe und damit den ersten Preis errang. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. In: Kulturkritische und politische Schriften in zwei Bänden. Hrsg. v. M. Fontius. Berlin 1989 (hier Bd. 1).
[951] Feuerbach, S. 229.

Menge der französischen Soldaten exemplarisch entnommen, in Quoneschi die Personifikation des idealen Naturzustandes, hält so das Bild, d. h. die Vorstellung, für ein wirkliches Wesen – für den Gegenstand selbst, den er eigentlich in ihm vergöttert: das Bild des idealen Naturzustandes.

Im „Don Correa" gelingt es der Hauptfigur – wieder wird bei Amrein die Hegelsche Geschichtskonzeption herangezogen –, gegenüber der seiner eigenen Bewusstseinsstufe nach unterlegenen Kultur der Schwarzen, seine Machtansprüche zu behaupten.

> Die Schlauheit und Beredsamkeit der schwarzen Diplomatin [Annachinga, A. S.] konnte nicht hindern, daß ihr Bruder doch als Vasall der Krone Portugals betrachtet und schließlich Don Correa zum Regenten in Angola ernannt wurde.[952]

Auch über die intriganten Jesuiten triumphiert der Vertreter der weltlichen Macht:

> Kellers Darstellung der Angolaner findet […] ebenso eine Entsprechung im Hegelschen Geschichtsdiskurs wie seine Beschreibung der katholischen Kirchenvertreter. Gegenüber den Angolanern repräsentieren diese zwar eine fortgeschrittenere Stufe der bewusstseinsgeschichtlichen Entwicklung. Der weltlichen Herrschaft von Don Correa zeigen sie sich jedoch genauso unterlegen […][953]

Im Text zeigt sich die Überlegenheit Correas gegenüber den Jesuiten beispielsweise, als er Zambo-Maria in der Kirche taufen lässt und die Priester dem beiwohnenden Volk ein an ihrer Person angeblich geschehenes Wunder weismachen wollen:

> Die Jesuiten waren jedoch nicht willens, auf ihre Eroberung so leicht zu verzichten […] Er werde das Nötige schon besorgen, rief der mächtige Befehlshaber [Don Correa, A. S.] […] Dessen ungeachtet murrte und sträubte sich die Menge [der Gläubigen, A. S.], das Wunder fahren zu lassen, und es bedurfte des entschlossenen Auftretens Correas, das zitternde Weib frei zu machen.[954]

Zusammengenommen siegt der Vertreter der weltlichen Herrschaft über die darunter anzusiedelnde geistliche Macht ebenso wie über die unzivilisierten Angolaner. Aber man sollte hier nicht bei Hegel stehen bleiben, wie es bei Amrein geschieht. Feuerbach, der mit seiner Religionskritik über seinen Lehrer Hegel hinaus- und den entscheidenden Schritt weiter geht, den religiösen Menschen als überkommen anzusehen, stellt entgegen Hegel nicht Gott oder den Weltgeist über die Existenz aller Dinge und Lebewesen, sondern den Menschen selbst.

> Das bei mir dem Menschen vorausgesetzte Wesen, welches die Ursache oder der Grund des Menschen ist, heißt nicht Gott […] sondern: Natur, ein klares, sinnliches, unzweideutiges Wort und Wesen. Das Wesen aber, in dem die Natur ein persönliches, bewusstes, verständiges Wesen wird, ist und heisst bei mir der Mensch.[955]

Das Wesen der Religion zu erfassen entspränge einem rein praktischen Anliegen; es sei Feuerbach hauptsächlich um die Religion zu tun, als dass sie,

> wenn auch nur in der Einbildung, die Grundlage des menschlichen Lebens, die Grundlage der Moral und Politik ist.[956]

Zu ergründen sei das dunkle Wesen der Religion, damit der Mensch, immer doch unbewusst nur „von seinem eigenen Wesen beherrscht und bestimmt",

> in Zukunft mit Bewusstsein sein eigenes, das menschliche Wesen zum Gesetz und Bestimmungsgrund, Ziel und Maasstab seiner Moral und Politik mache.[957]

---

[952] SG, S. 258.
[953] Amrein, Augenkur, S. 110.
[954] SG, S. 254.
[955] Feuerbach, S. 26. (Hervorh. ders.)
[956] Ebd., S. 27f.
[957] Ebd., S. 28.

In einem Brief der Heidelberger Zeit an Baumgartner räumt Keller Feuerbach die außerordentliche Position der „weitaus wichtigste[n] historische[n] Person in der Philosophie“ ein.[958] Auch mehr als dreißig Jahre später hält Keller an dessen Anschauungen zur Religion fest, wie aus einem Brief an einen Rezensenten der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich“ hervorgeht.[959] Zu dieser Zeit eben hat Keller die letzten Kapitel des „Sinngedichts“ verfasst und ohne weitere Verzögerungen in der ‚Deutschen Rundschau’ veröffentlicht.[960]

Im ersten Teil des „Don Correa“ wird Kritik an der Bigotterie geübt, die in der Figur der Donna Feniza leibhaftig auftritt; in Correas ersten Erkundigungen über sie täuscht ihn genau diese Scheinheiligkeit über ihren wahren Charakter. Er erfährt in einer Schankstube, dass sie „musterhaft religiös“ sei und „keinen Morgen die heilige Messe“ versäume (219). Die Gerüchte, die sie als Hexe darstellen, haben nach dieser Information nicht mehr das Gewicht, bei Correa irgendeine Form des Argwohns wachzurufen (ebd.). Erst nach dem misslungenen Mordanschlag ist das eigentliche Gesicht der Donna entdeckt, wobei der Erzähler nicht einmal den Vergleich „mit der blauen stillen Oberfläche eines tiefen Gewässers, auf dessen Grunde häßliches Gewürme im Schlamme kriecht“, zur Beschreibung ihres Charakters für aussagekräftig genug erachtet (240).

In Lucies Geschichte um ihren Religionswechsel, die erst in der Buchausgabe eingefügt ist[961], wird Religiosität, vor allem der Katholizismus, als unzeitgemäß herausgestellt. Wieder ist die männliche Hauptfigur mit dem Status einer gewissen Sonderlichkeit ausgestattet; bei Lucies Vetter Leodegar, dem Anwärter einer Kardinalsberufung zu Rom (321), äußert sie sich in der Egozentrik, mit der er der kleinen Lucie die spätere Ehe verspricht. Sich zunächst sträubend gegen diese Eigenartigkeit wird Lucie dessen ungeachtet

> allmählich unzufrieden, ja unglücklich, wenn er etwa vergaß, [Lucie, A. S.] seine kleine Frau oder seine Braut zu nennen, die er zu heiraten nicht verfehlen werde.[962]

Amrein sieht „die auf der Stufe des Katholizismus verbliebenen Männer negativ gezeichnet“. Das während des Klosteraufenthalts gestickte „sonderbare Bildchen“ (300) Klein-Lucies, das Reinhart bei Entnahme eines Buches aus deren Sammlung von Lebensbeschreibungen entgegenflattert, gibt bezeichnenderweise den Anlass zur Erzählung ihres eigenen Lebensschicksals. In diesem Bild werden Religion und Liebe miteinander verknüpft. Kaiser deutet die auf der Stickerei dargestellten zwei Herzen, von denen eines am Boden haftet und das andere, vorher noch durch ein Band[963] mit diesem verbunden, gen Himmel fliegt, im Kontext einer Dichotomie von Weltlichkeit und Geistlichkeit: Die Stickerei stehe

---

[958] Keller an Baumgartner am 28.1.1849. GB 1, S. 274.

[959] Keller an Nerrlich am 28.2.1881: „Der Satz Ludwig Feuerbachs: Gott ist nichts anderes als der Mensch! besteht noch zu Recht […]“. GB 4, S. 227.

[960] Vgl. hierzu die Lieferliste der einzelnen Textportionen von Keller an den Verleger der ‚Deutschen Rundschau’, Julius Rodenberg. HKKA. Abt. D, Bd. 23.1, S. 75.

[961] Keller an C. F. Meyer am 1.5.1881: „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.“ GB 3.1, S. 328. Vgl. hierzu auch Kapitel 4.2, S. 104.

[962] SG, S. 303f.

[963] Das Motiv des Bandes als Sinnbild zwischenmenschlicher Bindung erscheint am Schluss des Sinngedichts noch einmal im vom Schuster gesungenen Volkslied des jungen Goethe „Mit einem gemalten Bande“, und auch die vom Schustermeister gefertigten Pechdrähte könnten hiermit in Verbindung gebracht werden. Vgl. SG, S. 326.

> hintersinnig im Gewebe des Texts, der mitteilt: Leodegars himmlische Liebe ist als Ausdruck seiner Egozentrik irdisch, und der jungen Lucie irdische Liebe ist himmlisch.[964]

Damit wird die Liebe Leodegars entwertet. Auch Reinhart, der am Ende der Erzählung komplementär dazu tröstende Worte für Lucie findet, nimmt diese Wertung indirekt vor, indem er ihre Art des Liebens lobt:

> Der naive Kinderglauben an die leichtfertigen Scherzworte des Herren Kardinals, an welchem Sie so treulich festgehalten haben, gehört zu dieser [edlen angeborenen Großmut Ihres, d. h. Lucies Herzens, ebd.] wie ein Taubenflügel zum andern, und mit solchen Flügeln fliegen die Engel unter den Menschen.[965]

Die wahre Liebe, das transportiert der Subtext, ist die irdische und nicht die himmlische[966]; Gleichzeitig verdrängt die Darbietung des Goethe-Liedes am Ende, das Kunstwerk durch den einfachen Mann aus dem Volk, den Schustermeister, vorgetragen, der sich seinerseits in irdischer Liebe zum Bärbchen entflammt zeigt und das Lied in drollig-verdorbenem Dialekt vor sich her singt (302)[967], das im Kloster entstandene Stickerei-Bild der (himmlischen) Liebe. Letzteres also als Symbol der Liebe zu Gott verstanden, ergibt sich in dieser Gegenüberstellung wieder ein Bezug zu Feuerbach, der die Schöpfungen der Kunst mit denen der Religion vergleicht. Die Religion sei Poesie, aber mit der wesentlichen Einschränkung, dass sie unterschieden sei

> von der Kunst überhaupt, dass die Kunst ihre Geschöpfe für nichts Anderes ausgiebt, als sie sind, für Geschöpfe der Kunst; die Religion aber ihre eingebildeten Wesen für wirkliche Wesen ausgiebt.[968]

Dieser Vergleich findet sich ebenfalls in der Pfarrerstochter-Episode, in der die Pfarrersfrau ihren Mann „eifrigst“ unterstützt mit „Klagen wie Lobpreisungen“ und

> gebührende[m] Danke gegen den lieben Gott, der in dieser kleinen, friedlich bewegten Familie ein besonderes, fein ausgearbeitetes Kunstwerk seiner Weltregierung zu erhalten schien […][969]

Weiterhin sei neben Leodegar auch ein „auf Lucies Erbe bedachte Klosterprobst“ ein Beispiel für die negative Zeichnung der katholischen Männer[970]; Das Kalkül dieses Kirchenvertreters äußert sich im Text an der Stelle, als Lucie im Kloster den Wunsch des Wechsels vom Protestantismus zum Katholizismus äußert:

> [...] höheren Orts wurde überlegt, […] wie mein Begehren offenbar eine Fügung sei, deren mögliche Früchte für Stift und Kirche nicht leichthin verscherzt werden dürften.[971]

Der Komplex Religion-Vermögen-Scheinheiligkeit kommt, obschon in anderem Zusammenhang, in einem Brief an Exner zum Ausdruck, als die Buchfassung des „Sinngedichts“ 1881 bereits in die dritte Auflage geht:

> Mit dem Sinngedicht geht es gar nicht übel, es wird soeben die dritte Auflage gedruckt; am Ende geht mir noch die Sonne des Geldprotztums auf, und ich werde fromm und scheinheilig.[972]

---

[964] G. Kaiser, Leben, S. 550.
[965] SG, S. 323.
[966] Brahm verweist auf eben diesen Punkt im Zusammenhang mit den dem „Sinngedicht“ vorlaufenden „Legenden“: „Mehrfach hat Keller in diesen Dichtungen [gemeint sind die „Legenden“, A. S.] den Sieg der Erde über den Himmel, der Sinne über die Askese, kurz das Hervorbrechen des Natürlichen dargestellt […]“. Brahm, S. 179.
[967] „Kunst, Poesie ist funktional: sie ist Motivation der Handlung und erscheint auch in der leicht ironischen Schlußszene, in der ein Schuster […] Goethes ‚Kleine Blumen – kleine Blätter‘ […] rezitiert.“ Rácz, Imitationsverhältnis, S. 39.
[968] Feuerbach, S. 228. (Hervorh. ders.)
[969] SG, S. 20.
[970] Amrein, Augenkur, S. 113.
[971] SG, S. 315.
[972] Keller an Exner am 15.1.1882. GB 2, S. 284.

Das erinnert wiederum an die Figur der Donna Feniza, deren Charakter sich genau durch diese drei Elemente geprägt zeigt. Hierin lässt sich ein Feld der ironischen Verweistechnik erblicken, auf dem sich die grundlegend verhandelten Themen von Reichtum, Humanität und nun auch Religion ineinander verschlungen zeigen. Über das gestickte Bildchen der zwei Herzen offenbart sich überdies ein Standpunkt hinsichtlich der Liebe, der Lucie in ihrer Liebe „als Engel unter den Menschen" (s. o.) erscheinen lässt, wie Reinhart feststellt. In dieser Bemerkung Reinharts verdeutlicht sich die Übereinstimmung hinsichtlich einer der beiden zentralen Komponenten des Themas ‚Wahlfreiheit', das im ‚Religionswechsel' zwischen der Wahlfreiheit des Mannes und der Wahlfreiheit der Frau zu oszillieren scheint und dementsprechend nun eine übergeschlechtliche Qualität aufweist.[973]

Im Untersuchungsverlauf wurde bereits angedeutet, wie das Thema Religion in der Pfarrerstochter-Episode, der Religionswechsel-Erzählung entsprechend, zentral ist; Dabei spielte die Auffassung Kockas eine Rolle, nach der geistliche Vertreter nicht zum Bürgertum des 19. Jahrhunderts zu rechnen seien (s. Kap. 4.2, FN. 435). Die ironische Darstellung der Pfarrfamilienwelt unter der Glasglocke, „worin nicht ein dunkles Gefühlchen im Verborgenen stürmen konnte" (20) und die im Hause verteilten, diesem Bild entsprechenden Familiendenkmäler unter ihren ebenso gläsernen Staubglocken (ebd.) spiegeln in der Überzeichnung des an alten Traditionen und Gebräuchen festhaltenden, peniblen Ordnungssinns die Unfreiheit dieses Daseins, aus dem heraus die Pfarrhaustochter zwar den von Reinhart verlangten Kuss gewährt – mit Sitte zwar, aber ohne Freiheit.[974] Und die museale Unfreiheit, der die Tochter des Hauses ausgesetzt ist, verbietet nicht allein ‚dunkle Gefühlchen' (s. o.), sondern erst recht große und positive Gefühle wie das der Liebe, welches hier parallel zur Religionskritik thematisiert wird. Eine solche Welt ist unterschieden von einer freiheitlich-demokratischen Gesellschaftsordnung, die sich von religiösen Maßstäben lossagt[975], d. h. also: rein weltlich ist, und damit das Gegenbild des idyllisch gezeichneten Gesellschaftsideals, wie es im Gesamtzyklus als Musterbild eines anzustrebenden gesellschaftlichen Zustands fungiert.

Das Thema der Religion durchzieht den gesamten Zyklus, wobei sich die Aktivität narrativer sowie auch verbaler Ironie weitgehend zurückzieht. Es ist nicht Reinhart, den der 0-Narrator hier der Ironie aussetzt, wie dies in der ersten Entwicklungsstufen des Komplexes ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' zu beobachten war. Das Religionsthema erscheint weitgehend neutral erörtert und wird punktuell verschiedentlich aufgegriffen. Ironisch erscheinen in den fraglichen Passagen die Schilderungen der ‚gläsernen Pfarrersfamilie' und die Schilderung des sonderlichen Leodegar, indem der dem kleinen Mädchen Lucie eine offen stehende Tür suggeriert, die jedoch niemals wirklichen Zutritt (Heirat eines katholischen Priesters) gewähren kann. Kellers persönliche Entwicklung unter dem Eindruck der Feuerbach'schen Vorlesungen spiegelt sich hier wider. Die diesbezüglich „luxuriösen Träume" (s. o.) aufgebend schlägt sich auch im „Sinngedicht" die Werthaltung einer irdischen Liebe nieder,

[973] Interessant an der Figurenkonstellation des ‚Religionswechsels' erscheint, dass weder Leodegar (strebt durchgehend das Priesteramt an) noch Lucie (sie ist noch ein Kind) tatsächlich die Möglichkeit der Wahl des anderen haben – abgesehen von anderen Hindernissen, die sich daneben ergeben.

[974] Ermatinger, S. 528.

[975] „Mit Recht vertrat er die Meinung, daß das Menschenleben ohne Gottesglauben mehr Tiefe und Gehalt habe als mit jenen kindlichen Vertröstungen, die aus der Ur- und Primitivzeit der Kultur stammen." Amrein, Erotik, S. 67.

die als realer und fassbarer ausgegeben wird, als eine scheinheilige himmlische Ausprägung dieser für jede zwischenmenschliche Beziehung grundlegenden Emotion. Reinhart wird nicht Opfer der Ironie, indem er durch den Mechanismus ihrer Performanz zur Selbstkritik veranlasst würde, wie dies bezüglich aller vorangegangenen Entwicklungsstufen des Helden der Rahmennovelle zu konstatieren ist. Mit der Religion wird er persönlich nicht in Beziehung gesetzt, und in Hinsicht auf die Liebe ist er ebenso unerfahren wie Lucie. Und auch diese trifft keine Ironie, wenn sie von ihrem Erlebnis des Religionswechsels berichtet, da ihr kindlicher Reifegrad zu berücksichtigen ist, der dem exzentrischen Leodegar erst die Möglichkeit eröffnet, das jugendliche Herz Klein-Lucies auf verantwortungslose Weise zu verwirren. In den „Berlocken" kommt das Thema der ‚Wahlfreiheit' zum Tragen, indem der sonderlich-naive Thibaut als an Idealen orientiert gezeigt wird, die ihn in Gestalt der Uhrgehänge den Zeichen dessen nachjagen lassen, was eigentlich Ziel sein sollte: der Gewinn eines realen Frauenherzens. Quoneschi wird als wirklich Wählende gezeigt – ihre Wahl, dem Herzen folgend, fällt auf Donnerbär, nicht auf den Sonderling einer sich höher wähnenden Kulturstufe. Dabei spielen, wie bis an diese Stelle des Gesamtzyklus erörtert, die Äußerlichkeiten keine ausschlaggebende Rolle, der Partner darf nicht zum Objekt degradiert werden, und die pekuniäre und/ oder kulturelle Überlegenheit darf nicht im Vordergrund stehen – dagegen muss eine echte Wahlfreiheit im Zeichen zweier bestimmter Kriterien stattfinden können. Das hier zum Ausdruck gelangende Credo der freien Wahl ‚tatsächlicher' Liebe[976] führt zur Darstellung von Reinhart im Strudel seiner nun aufkeimenden, verwirrenden Gefühle als eine der beiden Komponenten der ‚Wahlfreiheit', die im Entwicklungsgang Reinharts die abschließende Stufe darstellt. Die Liebe ist in allen Novellen defizitär, dort kein echtes Wahlkriterium, wie dies im Verlauf der Untersuchung bereits erörtert werden konnte und hier von Rácz in Hinsicht auf Erwin exemplarisch noch einmal formuliert wird:

> Die Liebe des Kaufmanns erweist sich also nur als Schein.[977]

Lucie jedoch weiß um ihre Relevanz:

> ‚Wäre [Erwins, A. S.] Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umsponnen gewesen, so hätte er lieber die Braut gleich anfangs nach Amerika zu seiner Mutter gebracht […]'[978]

Mit der erzählerischen Auseinandersetzung von Lucie und Reinhart allerdings eröffnet die Rahmenhandlung die Möglichkeit, den Kriterien von Liebe und Vernunft nun auch ‚lebensnah' gerecht zu werden. Dabei zeigt sich, dass sich selbst für Lucie erstmals praktisches Entwicklungspotential ergibt, aus den träumerischen Betrachtungen, „dieser vornehmen Einsamkeit" (40) in ihrem „Arbeitsmuseum" (37), angefüllt mit „Lebensbeschreibungen" und „Briefsammlungen" (38), hinauszukommen und sich der Möglichkeit einer gelungenen partnerschaftlichen Verbindung zu stellen. Das zweite Kriterium einer solchen ‚Wahlfreiheit', die Vernunft, soll im folgenden Kapitel näher untersucht werden.

[976] Hier sei wiederum erinnert an die Baronin Hedwig von Lohausen ohne echte Wahl. Vgl. Kap. 4.4.2.1, S. 187.
[977] Rácz, Imitationsverhältnis, S. 38.
[978] SG, S. 126f.

4.7 „Die Geisterseher“ als Spiegelachse und Rückschau gesellschaftlicher Disparitäten

Es ist im Folgenden also die Bedeutung der „Geisterseher“-Novelle unter dem Kriterium der Vernunft[979] als zweite relevante Komponente echter ‚Wahlfreiheit’ herauszustellen. Der Onkel Lucies spricht die zentrale Bedeutung seiner nachfolgend dargebotenen „Geisterseher“ für das Thema der ‚Wahlfreiheit’ gegenüber Reinhart direkt an:

> ‚[…] Mit unserer [es ist die männliche Perspektive gemeint, A. S.] Wahlfreiheit und -herrlichkeit, bester Freund, ist es nämlich nicht gar so weit her, und wir dürfen nicht zu sehr darauf pochen!’[980]

Damit wird die von Reinhart bisher verteidigte ‚Wahlfreiheit des Mannes’ als männliche Domäne infrage gestellt. Bevor die genauere Analyse des Kriteriums Vernunft erfolgt, sollen einige Besonderheiten der „Geisterseher“ in Bezug auf ihre gesamtzyklische Einordnung hervorgehoben werden.

Sie befindet sich in etwa der Mitte des Erzählarrangements; damit trennt sie die Binnennovellen, die räumlich im poetisch arrangierten Großbürgertum Deutschlands[981] und zeitlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt sind, von denen, deren Handlungen von anderen europäischen Ländern aus auf andere Kontinente übergehen und dem 19. Jahrhundert gegenüber zeitlich vorgelagert sind.[982]

Die Geschehnisse der ersten behandeln die ‚harmloseren’, da innergesellschaftlichen Konflikte: die Problematik zweier Menschen aus unterschiedlichen Kulturräumen im Kontext einer bürgerlichen Welt, in der Standesunterschiede noch eine Rolle spielen, wie es bei Regine und Erwin der Fall ist[983]; die Schwierigkeiten, die sich aus gesellschaftlichen Umwälzungen ergeben, wie sie in der „Baronin“ thematisiert werden; befremdende Dünkelhaftigkeit, die in derselben Novelle an der Gestalt Brandolfs als weltlichem Erlöser irritiert, indem er dort als argloser Verkünder von Liebe und Humanität und Rächer der Zu-kurz-Gekommenen auftritt.

Die der „Geisterseher“-Novelle folgenden Erzählungen dagegen beschwören kaum bezwingbare Kräfte herauf: Bigotterie und Verstellung, die zu Mordversuch hinreißen und im Todesurteil münden (Donna Feniza), Versklavung und Vertreibung, Christianisierung und kulturelle Überformung durch europäische Kolonisationsexpansion, wie sie in den Handlungen und Einstellungen der Figuren Correa und Thibaut abgebildet sind. Der Hintergrund der historischen Ausgestaltung zeigt sich dort von Krieg, Tod, Verschleppung und kontinentaler Eroberung geprägt.

Aber auch in den „Geistersehern“ wird von Krieg erzählt – von den Befreiungskriegen des frühen 19. Jahrhunderts gegen die Napoleonische Vormachtstellung in Europa (178, 182f.). Das im „Sinngedicht“ an dieser Stelle erstmalige gefährliche Aufblitzen schicksalhafter, vergangener Gesellschaftskrisen allerdings geschieht unter zeitlicher Distanz, die den Ort

[979] Auch ist zu verweisen auf die Gleichsetzung von ‚Vernunft’ und ‚Verstand’, wie sie in FN. 938 hervorgehoben wurde.
[980] SG, S. 176.
[981] Das gilt auch für die „Regine“-Novelle, selbst wenn sie zu einem, allerdings geringen, Teil in Nordamerika spielt. Denn der Raum, von dem aus Erwin seinen Geschäften nachgeht, sind die gehobenen Gesellschaftskreise der Großbürgerlichkeit Deutschlands.
[982] Zu der hier erläuterten Einteilung s. wiederum Abbildung 1 im Anhang.
[983] Aber selbst diese Harmlosigkeit der Konflikte kann eskalieren, wie es das Unglück der Regine zeigt.

des Erzählten, der mit dem Kriegsschauplatz identisch ist, nicht bedrängt[984]. Mit dem Auftreten des Krieges in den „Geistersehern" stellt diese Erzählung das verbindende Element zwischen den vorangegangenen und den auf sie folgenden Geschichten dar. Auf den Gesamtzyklus bezogen wird so der erste Schritt in die historische Vergangenheit unternommen; die „Geisterseher" erscheinen als Übergang zu weiteren geschichtlichen, vom Gefechtslärm begleiteten Rückblenden, die mit „Don Correa" und den „Berlocken" dann im Anschluss erfolgen.

In den „Geistersehern" ist der Krieg nicht nur Verbindung und Übergang zu den Episoden kriegerischer Zeiten in anderen Teilen Europas und der Erde, sondern auch Voraussetzung für die vorweggenommene glückliche Epoche – also für die Fiktion einer gesellschaftlicher Ordnung in der Rahmenhandlung, die den Befreiungskriegen in späteren Zeiten folgen wird. Eine solche Lebenswelt erscheint als Grundvoraussetzung für die spätere Verbindung von Lucie und Reinhart. Sie erst ermöglicht eine geschlechtsunspezifische Wahlfreiheit, die den Bedingungen von Liebe und Vernunft genügt.

Es zeigt sich in den „Geistersehern" die historisch-exakte Wiedergabe der Ereignisse; die Partnerwahl der Hildeburg ereigne sich

> in der Geschichte, die der Text gleich zu Beginn präzise beschreibt und die präsent bleibt, weil sie mit der Handlung verwoben ist.[985]

Die Begebenheiten ereignen sich zunächst in der Sphäre der Großbürgerlichkeit; damit wird das Spezifikum des Erzählortes vorweggenommen, in dem später die Hauptakteure zusammengeführt werden. Hildeburg, die weibliche Hauptfigur und als einzige Tochter des ortsansässigen Bankiers eine „vielbegehrte reiche Erbin" (181), macht die Bekanntschaft zweier Studenten mit ebenfalls gutbürgerlichem Hintergrund und entwickelt eine Doppelneigung zu den beiden.

Das Besondere an diesem Freundespaar ist, dass es sich bei ihnen um zwei verschiedene Typen Mann handelt: Der von seiner Jugend berichtende Oberst, der die Begebenheiten zurückschauend erzählt und damals zwischen „aufgespannten Kraftgesinnungen und verzweifeltem heroischen Dasein" pendelt, das „bald in ein halbkatholisches Romanzentrum, bald in eine grübelnde Geisteskälte hinüberschillerte" (178), unterscheidet sich in dieser Charakterisierung von Mannelin, den der Ich-Erzähler als ruhig, fleißig, an wichtigen „allgemeinen Versammlungen und Hauptsachen" ernsthaft teilnehmend und „mit einer fast gelahrten und feinen Haltung schon als Jüngling in die Welt" sehend beschreibt (179). Das Interesse auf dem Gebiet der Politik ist beiden Figuren gemein; der „Marschall", wie Hildeburg den späteren Oberst scherzhaft nennt, zeigt sich als „von der politischen Not des Vaterlandes mit leidend", ist dabei „bald mehr ein aufgeklärter Mystiker, bald mehr ein gläubiger Freigeist (178), wohingegen der von Hildeburg „Kanzler" genannte Mannelin ein Mann von politischer Besonnenheit und Überlegung ist, der weniger lamentiert und schwankt, als dass er eher unter Erwägungen der Vernunft politisch partizipiert. Die Bedrängnisse, in denen sich beider Vaterland Anfang des 19. Jahrhunderts befindet und der daraus resultierende Krieg gegen den „imperialistischen

[984] „Analog zu Boccaccio situiert Keller das Erzählen […] an einen Ort, der als Refugium Schutz vor einer lebensbedrohenden Gefahr bietet. Bei Boccaccio ist es die Pest, bei Keller die krankmachende Zivilisation, die die Flucht aus dem Alltag begründet und die aus der Normalität herausgefallenen Figuren im Akt des Erzählens verbindet." Amrein, Dekameron, S. 126.

[985] Schilling, S. 205.

Größenwahn“[986] Napoleons werden parallel dazu begleitet von dem Kampf um die Frau – mit dem sprechenden Namen Hildeburg ausgestattet, der auf eine gut angelegte (Berg-)Feste verweist, die es zu erobern gilt. Der Name kann als Metapher für anzustrebende sichere Gesellschaftsverhältnisse verstanden werden, die es auf höherer Ebene herzustellen gilt.

Jeder auf seine charakteristische Weise ausgerüstete Werber um Hildeburg wählt seinen Weg, dem Vaterland durch den soldatischen Einsatz in Schlacht und Gefecht zu dienen. Der Marschall tritt „eine Stelle in einem kaiserlichen Dragonerregiment“ der Österreicher an, während Mannelin die Position „als bescheidener Fußgänger in die preußische Infanterie“ bevorzugt (182).

> In dieser Zuordnung versteckt sich eine indirekte Charakterisierung der beiden Freunde, die – verteilt auf das österreichische und preussische Heer – der untergehenden alten und der siegreichen neuen Ordnung zugeteilt werden.[987]

Diese Zuordnung lässt bereits den Ausgang ahnen, die das Werben um die Braut auf der Ebene des Privaten nehmen wird. Aus einem Brief an Hettner geht hervor, welches Bild Keller von Österreichischer Politik bereits Anfang der 1850-er Jahre hat. Schimpfend ereifert er sich über „das verfluchte Wien, […] wo die Leute gar nichts von der Welt wissen“[988]. Über den Dichterkollegen und Dramatiker Bachmayr schreibt Keller:

> Er hat in seinem Wien eben nicht Gelegenheit gehabt, sich zu kultiviren, da die Kerle dort alle selbst Quer- oder Dummköpfe sind; um so mehr bedaure ich, daß er wieder hinverschlagen wurde.[989]

Kellers Gedicht „Wien, Frühling 1848“ gibt einen weiteren Hinweis darauf, dass der Autor Österreichs Staatsform als politisch antiquiert auffasst. In der dritten Strophe des Gedichts zeigt sich eine ironische Haltung zu diesem Gegenstand:

> Mit den Flöten, mit den Geigen,
> Mit den Cymbeln hell voran
> Führe vorwärts deinen Reigen
> Auf der morgenrothen Bahn!
> Ein Mal noch durch deutsche Lande
> Führ' ein deutsches Kaiserbild,
> Reich zu schau'n im Goldgewande,
> Und wir grüßen fromm und mild!

In der vierten Strophe dann die eigentliche Distanzierung: „Dieser Traum wird auch verwehen / Und am alten Sternenzelt / Endlich unter die Sterne gehen / Zu der todten Götterwelt; / […]“.[990] Damit wird deutlich Kritik an Verhältnissen geübt, wie sie ein monarchisches Staatsgebilde herstellt. Diese politische Form wird abgelehnt, und es ist die, die der Oberst als junger Soldat in den Befreiungskriegen vertritt.

Kellers Werthaltung der demokratischen Staatsform, die im Gegensatz zur Monarchie steht, drücke sich in der Figur des Martin Salander aus, dem Helden des gleichnamigen Altersromans Kellers:

---

[986] Ebd., S. 209.
[987] Amrein, Augenkur, S. 207.
[988] Keller an Hettner am 17.2.1851. GB 1, S. 348.
[989] Ebd.
[990] Gottfried Keller: Gedichte. Hrsg. von Kai Kauffmann. SW Bd. 1, S. 247f.

> Die Volkserziehung ist Salanders Lieblingsfeld […] Äußerungen des öffentlichen Lebens vereinigen sich in der Gestalt Martin Salanders. Er ist die Verkörperung des demokratischen Volkes […][991]

Die im „Martin Salander" vorfindlichen, mitunter kritischen Töne gegen die praktische Umsetzung der Schweizer Demokratie dürften nicht als Schwarzseherei gesehen werden:

> Nach wie vor aber glaubt der Dichter an die gesunde Kraft seines Volkes, und bei allen Abneigungen der Menschen gegen die reine Demokratie und ihre gesetzgeberische Ruhe ist der Dichter Denker genug, um die Verbrechen, die damals geschahen, nicht ihr [der Demokratie, A. S.] zur Last zu legen.[992]

Zurück zu den beiden ungleichen Freunden in den „Geistersehern": Dort falle über die Verteilung der beiden Freunde auf die Heere verschiedener Staatsmächte hinaus auf, dass sich

> der Marschall als Reiter vom Kanzler als dem nüchternen, buchstäblich auf dem Boden der Realität stehenden Fussgänger unterscheidet.[993]

Letzteres steht wieder in engem Zusammenhang mit der persönlichen Eigenschaft Mannelins, die Rationalität und Vernunft zu seinen ständigen Beratern zu machen. Dies anerkennt und greift sein Freund, der Marschall, gleichermaßen an:

> Er [Mannelin, A. S.] war schon von seinem Vater her ein geübter Kantianer und ließ, was darüber hinausging, sich nicht anfechten. Närrischer Weise freute ich mich eigentlich dessen und war seiner Gesinnung und seines Wissens froh, während ich ihn mit phantastischen Reden bekämpfte.[994]

Merkl bemerkt bezüglich der Figur des Marschalls, dass „vor allem Eitelkeit und Selbstliebe seinen Mut beflügeln".[995] Es fallen hier Parallelen zu Reinhart ins Auge, die unten genauer zu klären sind. Die Torheit des Marschalls, die in den vorangegangenen Kapiteln bei anderen männlichen Hauptfiguren des „Sinngedichts" bereits als Sonderlichkeit hervorgehoben wurde, offenbare sich etwa in dessen Spekulationen, die begehrte Frau würde allein wegen ihrer mit der eigenen übereinstimmenden brünetten Haarfarbe deutlich besser zu ihm passen, als zum blonden Mannelin.[996]

Diese insgesamt negative Zeichnung kann nun auf die Kriegssituation übertragen werden, in welcher der Marschall, grob gesagt, eine monarchische Macht unterstützt. Dagegen stellt der Text die Vernunftorientiertheit Mannelins heraus, als dieser, nachdem der Marschall daran scheiterte, selbst dem ‚Geister-Test' unterzogen wird:

> Aber wie der Jäger, von einem Tiere überrascht, sein Gewehrschloß schnell in Ordnung bringt, stellte Mannelin geschwind seine Gedanken in eine kleine Reihe, als ob es Polizeileute wären, und sich selbst an ihre Spitze.[997]

Diese Vernunftorientiertheit korrespondiert mit dem straff organisierten preußischen Staat, der sich durch Attribute der Ordnung, Disziplin, Treue und Zuverlässigkeit auszeichnet. Es ist die modernere Staatsform, der hier der höhere Rang zugesprochen wird. Am Beispiel Mannelins zeigt sich diese Überlegenheit darin, dass er als Gewinner der Damenwahl Hildeburgs glücklich aus der Brautwerbung hervorgeht. Nun wird auch deutlich, warum die Novelle in der historischen Rückblende erzählt werden muss: Um nämlich die

[991] Ermatinger, S. 568.
[992] Ebd., S. 570.
[993] Amrein, Augenkur, S. 207.
[994] SG, S. 180.
[995] Merkl, S. 113.
[996] Ebd.
[997] SG, S. 203.

Entwicklung zum idyllisch-harmonisch ausgemalten Großbürgertum auf demokratischer Grundlage aufzuzeigen; Eine veraltete Staatsform unterliegt einer moderneren. Als dritte Stufe dieser Entwicklung und als Ziel[998] ist der Gesellschaftszustand in der Rahmenhandlung angelegt und kann damit als behutsames Lenken des Rezipienten durch den Dichter im Sinne einer didaktischen Erziehung durch schriftstellerisches Wirken aufgefasst werden.[999] Das erklärt überdies die starke Korrespondenz von Rahmenhandlung und der Binnennovelle „Die Geisterseher", wie sie die grafische Darstellung (Abb. 1) im Anhang dieser Arbeit ebenfalls abzubilden versucht. Eine formale Erklärung für die Besonderheit der „Geisterseher" innerhalb des Fundus der Binnennovellen liefert Goldstein:

> Verbindungen zwischen Rahmen und Einlagen, die von feinen Andeutungen bis zur stofflichen Verschlingung gesteigert werden können, lassen sich ferner herstellen durch Beziehungen der Erzählenden zu den in den Erzählungen auftretenden Personen.[1000]

Das ist der Bezug von Hildeburg und Mannelin, die sich am Ende als Reinharts Eltern herausstellen, mit dem in der Rahmennovelle als Ich-Erzähler auftretenden Oberst, der eine der männlichen Hauptrollen in der Binnennovelle selbst spielt. Wie die anderen Binnennovellen ertönen auch die „Geisterseher" aus dem idyllisch angelegten Raum ländlicher Großbürgertumsgeborgenheit; dass aber der Verkünder dieser Begebenheiten der alte und erfahrene Veteranen-Oberst ist und nicht etwa seine Nichte Lucie oder der junge Naturwissenschaftler Reinhart – auch das unterstreicht den Sonderstatus dieses Kapitels.

> Die engste Verknüpfung aber geschieht durch die Form der Ich-Erzählung.[1001]

Als weitere Funktion der Geistersehernovelle kann angesehen werden, dass hier die jugendlichen Eigenschaften des Oberst, der sie freimütig darstellt, z. T. mit denen Reinharts korrespondieren, wie er sie v. a. aufweist, als er sich anschickt, die Brautschau mit dem Logau'schen „Recept" (13) in der Manteltasche zu unternehmen. Ebenso wie Mannelin ergibt er sich Phantastereien über das Wesen der „moralischen Dinge", die „uns nicht entwischen, wenn sie auch immerfort die größte Lust bezeigen, sich unsichtbar zu machen" (12). Ferner wird Reinharts Status auf dem Gebiet der Vernunft als entwicklungsfähig in der „Regine" herausgestellt, welches sich gerade vom Ausgang seiner naturwissenschaftlichen Denkart her begründet. Dort geht es um Reinhart, der retrospektiv als Ich-Erzähler von seiner Unterredung mit der Dienerin des Hauses über den verhängnisvollen nächtlichen Männerbesuch Regines berichtet:

> ‚Wir müssen uns […] in den Fall versetzen, wo in einem Hause gebildeter Leute ein Gespenst gesehen worden ist oder gar eine fortgesetzte Spuk- und Geistergeschichte rumort hat. Die schreckhaften Dinge, Erscheinungen, Poltertöne sind nicht mehr zu leugnen, weil vernünftige und nüchterne Personen Zeuge waren und sie zugeben müssen […]'.[1002]

Hier wird die später erfolgende Darbietung der „Geisterseher" hinsichtlich des Vernunft-Aspekts vorbereitet, und zugleich zeigt dieser Bezug, dass Reinhart hier nicht als Ironieopfer im Kontext eines (narrativ erfolgenden) ironisierenden Gegenüberstellens unvereinbarer Haltungen und Handlungsweisen über verschiede Textpassagen hinweg zu

[998] Das erinnert außerdem wieder sehr an Kant und Hegels Geschichtsphilosophie (s. Kapitel 4.5.1, S. 235).
[999] Vgl. hierzu erneut FN. 464.
[1000] Goldstein, S. 98.
[1001] Ebd., S. 99.
[1002] SG, S. 106. (Hervorh. A. S.)

sehen ist, sondern lediglich seine weitere Entwicklung hinsichtlich des Kriteriums ‚Vernunft' im Themenbereich ‚Wahlfreiheit' angebahnt wird. Nachfolgend erläutert Reinhart nun das Obige:

> ‚[…] Allein obgleich keine natürliche Erklärung, kein Durchdringen des Geheimnisses für einmal möglich ist, so bleibt doch nichts anderes übrig, als an dem Vernunftgebote festzuhalten und sich darauf zu verlassen, daß über kurz oder lang die einfache Wahrheit ans Tageslicht treten und jedermann zufriedengestellt wird. So müssen auch wir den unerklärlichen Vorgang auf sich beruhen lassen, überzeugt oder wenigstens hoffend, die Rechtlichkeit der Frau werde sich so unwandelbar herausstellen wie ein Naturgesetz.'[1003]

Darin liegt Reinharts Erbschaft seines Vaters Mannelin, dessen „Standpunkt der Vernunft" ihn als „geübte[n] Kantianer" (180) für die letztlich erfolgende Wahl durch Hildeburg qualifiziert. Ferner erweist sich in dieser direkten Erwähnung Kants einmal mehr eine an diesem orientierte Ausrichtung, die darauf hindeutet, dass der Bezug auf die Hegelsche Geschichtsphilosophie, den Amrein im Handlungsablauf des „Don Correa" erblickt, daneben auch die Möglichkeit einer Orientierung an der Kantischen Gesellschaftsentwicklung hin zum ‚ewigen Frieden' zulassen sollte (vgl. Kapitel 4.5.1).
Jedoch erst Reinharts Entwicklung als Ergebnis der dargebotenen Geschichten nebst der einhergehenden Auseinandersetzungen mit Lucie gibt dem Optimismus[1004] auch einer möglichen Durchdringung der ‚moralischen Dinge' verspätet recht – und das ist nicht Reinharts mitgeführtem Sinnspruch zu verdanken (also Phantastereien, wenn man Reinharts naiven Experimentansatz einbezieht), sondern in erster Linie der behutsam leitenden Ironie, die Lucie einsetzt, um in seinem Inneren das selbstkritische Reflektieren anzuregen. Diese Ironie führt Reinhart über die ersten drei Stufen seiner Entwicklung (vgl. hierzu Abb. 2). Die Vernunft hingegen muss dabei allerdings nicht vermittels der Ironie befördert werden, denn die Erkenntnis der Relevanz dieses Elements der ‚Wahlfreiheit' ist in Reinharts Haltung von Anbeginn her Grundanlage – sie ist lediglich auf „das Menschleben" (11) zu transformieren. Die Eigenschaften des Vaters, insbesondere dessen Vernunftanlage, machen diesen zum Vorbild für den Sohn und stehen zugleich in engem Zusammenhang mit der Fiktion einer präferierten Gesellschaftsordnung, wie sie in der Rahmenhandlung ausgebildet erscheint. Nicht zuletzt darin liegt der Grund, warum Mannelin qua seiner Qualitäten aus dem Kreis des übrigen männlichen Personals des „Sinngedichts" heraussticht: Einzig diese Figur entspricht nicht dem Status eines Sonderlings, und das ist ein weiterer Grund, die „Geisterseher" als zentrale Novelle des „Sinngedichts" insgesamt zu betrachten, als Novelle, die wie ein Fels aus den historisch-topografischen Wirrnissen aller übrigen Binnenerzählungen herausragt und eng mit der Gesellschaftsdarstellung der Rahmenhandlung verknüpft ist (Abb. 1). Das korrespondiert zudem mit der Bedeutung des Namens von Reinharts Mutter Hildeburg, wie eine Erklärung hierzu bereits oben versucht wurde (s. o.). Denn mit den „Geistersehern" erzählt der Oheim die Umstände der Gattenwahl durch Hildeburg, in der er selbst als Bewerber scheitert und es so also zur Wahl des Mannelin, Reinharts Vater, kommt. Damit werden die Figuren dieser Binnennovelle in den Erzählrahmen eingefügt, denn über den erneuerten Kontakt mit dem Onkel Lucies treten die Eltern Reinharts später auch dort auf (296f.). Auf diese

[1003] Ebd.
[1004] Als „Hohes Lied auf den Optimismus" begreift auch Brahm das „Sinngedicht", der es „weit entfernt von allem theoretischen Gerede" verortet und das „allein durch die schönste Praxis helle Daseinslust lehrt". Brahm, S. 187.

Weise wird das Figurenensemble beider Erzählungen, der Rahmennovelle und der Binnennovelle „Die Geisterseher“, zur Deckung gebracht und formiert auf diese Weise das vollständige Personal der Großbürgerlichkeit mit dem Landsitz des Oheims und Lucies als topografisches Zentrum. Bei keiner der anderen Binnennovellen ist dies dagegen der Fall.
Zudem bezeigt die Integration der Figuren in die aktuelle Handlung des Rahmens ganz konkret die Richtigkeit der getroffenen Wahl durch Reinharts Mutter, die sich damals nicht für die Kombination Herz-Phantasterei (Oberst), sondern für die Kombination Herz-Vernunft (Mannelin) entschieden hatte. So wird dem Sohn Reinhart sein Platz in der Generationenfolge zugewiesen und eine Wahlfreiheit unter der Bedingung einer Übereinstimmung ihrer Komponenten ‚Herz’ und ‚Vernunft’ nahe gelegt. Dabei ist bezeichnend, dass Reinhart und Lucie in fortgeschrittenem Verlauf der Rahmenhandlung nicht den Alten folgen, die einen Besuch „in dem bekannten Pfarrhause“ (297) unternehmen, sondern sich stattdessen Lucies „Lebensbüchern“ (298) widmen. Einerseits vollzieht sich hier die Abwendung von der in Kapitel 4.6 erwähnten ‚himmlischen Liebe’ zugunsten vorzuziehender ‚irdischer Liebe’, andererseits wird durch die Episode der beiden in Lucies Bibliothek eine Seite der Vernunft ins Auge gefasst, die Reinhart bisher nicht zugänglich war und der er sich nun öffnet. Zur Vernunft dieser Art zählt die rationale Beschäftigung mit dem „Geheimnis, welches [Lucie] in den Offenbarungen anzieht […]“ (298). Als vernünftig erscheint hier das genaue Studium dessen, was „der eine mit lautem Gezwitscher kundgiebt, […] der andere sorgfältig“ verschweigt, „und umgekehrt“ (299). Mit der Vernunft verbunden erscheinen weiterhin Wahrheit und Wahrhaftigkeit des Menschen, denn, so Lucies Rede, beinahe

> jeder würde, wenn er nur Gelegenheit und Stimmung fände, uns zuletzt doch noch mit dem Unangenehmsten bewirten, das er über sich aufzubringen wüßte; viele aber sterben, ohne daß sie des Guten und Schönen, das sie von sich erzählen könnten, je mit einer Silbe gedenken.[1005]

Und eben dieses Studium nach Maßgabe sittlich-moralischer Vernunft lässt Lucie nun eine Allusion vornehmen, die auf Reinhart im Prozess des Erzählreigens gemünzt ist. Auch die ihre guten Seiten nicht blindlings hervorhebenden Menschen – und als solcher dürfte Reinhart in seiner naiven Sonderlichkeit über weite Strecken des ausgedehnten Erzählabenteuers Lucie gegenüber gewirkt haben –,

> führen […] trotzdem die lieblichste Sprache; es ist, als ob die Veilchen, Maßlieben und Himmelsschlüsselchen zwischen ihren Zeilen hervorblühten, ganz gegen Wissen und Willen der bescheidenen Schreiber und Schreiberinnen.[1006]

Das ist eine Lobpreisung der Literatur im Allgemeinen und zugleich einer solchen, wie sie von den beiden jungen Leuten vermittels ihrer Erzählstunden bis hierher selbst gepflegt wurde – eine Huldigung jeglicher ihr innewohnenden Vernunft, wenn man diese nur recht anzuwenden weiß. Zudem verweist diese Rede Lucies auf ein hermeneutisches Weltverstehen, das im Kampf der beiden Kulturen nach Kaiser in der Figur Lucies repräsentiert ist und dem naturwissenschaftlich-mathematischen Weltdeutungsansatz – verkörpert durch Reinhart – entgegengesetzt erscheint.
Während die bisherige Analyse sich dem Walten der Ironie im Themenbereich des Geschlechterdiskurses gewidmet und darin ebenfalls den Bezug auf den Gesang des

[1005] SG, S. 299.
[1006] Ebd. Es sei erneut an die These von Reinharts Entwicklungsprozess anhand seiner Fortschritte als Erzähler hingewiesen, die man in engem Zusammenhang mit schriftlich fixiertem Erzählen sehen könnte. Vgl. FN. 460.

Schusters hergestellt hat, soll nun im Kontext der Schlussepisode das Thema ‚Kultur' anhand der Darbietung des Goethe'schen Jugendliedes „Mit einem gemalten Band" näher untersucht werden.

4.8 Parabasisches Verfahren: Das überzeichnete Abschlussidyll als ironische Replik im Widerstreit der Kulturen

Zwei der von M. Müller erhobenen Prototypen des Ironischen, die Stilironie und die Anspielungsironie, deren Vorkommen im Vorangegangen hinreichend nachgewiesen werden konnte, sind einer dritten, der Dimension der Parabase, eng verbunden (vgl. Kapitel 3.2.1). Auch sie sollte im „Sinngedicht" eingesetzt sein, da alle drei „große Familienähnlichkeiten aufweisen und lediglich denselben ‚Kern' aus verschiedener Perspektive beleuchten"[1007].

> In jedem ironischen Text stehen ironischer Stil und ironische Anspielung in einem Wechselbezug zur ironischen Parabase, weil der Autor formal das Schreiben selbst und inhaltlich das Thema als artifizielle Konstrukte seines Ingeniums präsentiert.[1008]

Müller bezieht sich hier auf die sog. ‚implizite Parabase'. Die Thematisierung des Erzählens selbst, im „Sinngedicht" erfolgt sie durch die Hauptfigur der Rahmenhandlung, kann man mit Müller als ‚explizite Parabase' bezeichnen:

> Neben diesen impliziten Formen der Parabase steht in vielen ironischen Texten der Autor auch in Form expliziter Parabaseformen im Vordergrund, etwa wenn er als auktorialer Erzähler nicht bloß ‚erzählt', sondern das Erzählen selbst problematisert.[1009]

Nicht allein deshalb, weil es m. E. problematisch erscheint, den Autor einem auktorialen Erzähler gleichzusetzen, bleibt überdies für das „Sinngedicht" festzuhalten, dass zwischen der Autorenebene und der Rahmenhandlungsebene der 0-Narrator steht. Aber auch dieser thematisiert nicht die aktuell angewandte Kunst, sondern lässt vielmehr Reinhart als Figur der Rahmenhandlung – die ihrerseits gerade erzählt – Überlegungen in Bezug auf die Erzählkunst anstellen. In dieser Abstufung erscheint Reinhart als auktorialer Erzähler, der

> beispielsweise seine Unfähigkeit beteuern und damit die Rhetorik der affektierten Bescheidenheit übernehmen [kann]; […] er kann […] auch behaupten, der Stoff sei ihm lediglich als Manuskript oder in anderer Form überliefert.[1010]

So überlegt Reinhart in der Unterbrechung der „Regine"-Darbietung, die Geschichte überhaupt zuende zu erzählen, da er „seine eigenen Lehrsätze in bewusster Materie untergrabe" (81), zu Beginn der „Baronin" verkündet er, eine ‚reale' Begebenheit „in eine allgemeine Form der Unkenntlichkeit zu hüllen" und „die Sache gleich in der Art zu erzählen, wie ein gezierter Novellist sein Stücklein in Scene setzt" (131), und seine „Don Correa"-Version basiert auf der Rezeption einer Seefahrer-Geschichte, die ihm als stoffliche Grundlage seines Erzählens am nächsten Tag dient (212f.).
Überdies kann, unter Rückgriff auf Kaisers Zwei-Kulturen-These, die Erzählkunst als Bestandteil eines sprachlich-kulturellen Weltdeutungszugangs gesehen werden – dieser Zusammenhang ist nachfolgend in Bezug auf das „Sinngedicht" genauer zu klären.

[1007] M. Müller, S. 32.
[1008] Ebd., S. 97. (Hervorh. M. M.)
[1009] Ebd. (Hervorh. M. M.)
[1010] Ebd.

Im Kapitel zur Positionierung der realistischen Epoche und damit verbunden auch des „Sinngedichts“ gegenüber der nachgelagerten Periode des Naturalismus (4.1.2) ging es darum, wie Kaiser zufolge das Schlussidyll kein „opulentes Jubeltableau“[1011] sei und so eher als kraftaufwändiges Mittel erscheint, dem letztlich höher erscheinenden Gewicht des naturwissenschaftlichen Standpunktes Kontra zu bieten.[1012] Dass die gesangliche Aufführung des Goethe’schen Jugendliedes mit dem implizit verhandelten Kulturthema zusammenhängt, bestätigt auch die Darstellung des Bildungsprogrammes Erwins, dessen Kultivierung der Regine unter anderem das Studium der Goethe’schen Jugendlieder vorsieht (85f.). Wie herausgearbeitet scheitert dort Erwin auf der ganzen Linie: Seine Bildungsbemühungen werden nicht zuletzt, in Gestalt der Parzen, vom zeitgenössischen Impetus eines philiströsen Bildungskonsums kontaminiert und stehen zugleich im Zusammenhang mit seinen idealisierenden Vorstellungen einer deutschen Kultur, die dem aktualen Kulturbetrieb in keiner Weise gerecht werden. Mit Blick auf das kleine Rettungsabenteuer, in welchem Reinharts Wahrnehmung „distanziert“ scheine, „seine Aussagen […] theoretisch“ wirken und es am „leiseste[n] Unterton einer gefühlshaften Wahrnehmung des Geschehens“ fehlen ließen[1013], und auf den vermeintlichen Sieg Lucies „auf die überlegenste Weise, nämlich „durch ihre scheinbare Kapitulation“, indem sie hinsichtlich ihres Religionswechsels ausgerechnet Reinhart zu ihrem „Beichtvater“ erwählt, gelangt Kaiser dazu, eine humoristische „Vermittlung des Unmittelbaren“ zu diagnostizieren.[1014] Zu untersuchen ist zunächst, welche Rolle aus dieser Untersuchungsperspektive der Ironie zukommt, deren Wirken bereits im ersten Satz des Zyklus einsetzt, wie in Kapitel 4.3 gezeigt werden konnte.

Für Kaisers bleibt der „Konflikt zwischen den Kulturen […] im „Sinngedicht“ in letzter Instanz ungelöst, aber daß er derart offengehalten werden kann, vollzieht sich und ermöglicht sich auf dem Boden der Literatur“. Er präzisiert:

> Und noch in die Thematik, was Dichtung leistet, stößt das „Sinngedicht“ vor, indem es vom Erzählen erzählt. [1015]

Das Erzählen als kulturell-sprachliche Betätigung spielt selbstverständlich auch bei Goethe eine Rolle. Da Kellers intensive Auseinandersetzung mit dem Werk des „von Keller geliebten Goethe“[1016] hinlänglich bekannt ist, und weil der Entstehungszusammenhang dieses Liedes auf eine frühe Liebe Goethes verweist, über die der Dichter in „Wahrheit und Dichtung“ autobiografisch berichtet, sollte sich ein Blick in diesen Text lohnen.

Die Entstehung des besagten Jugendliedes „Mit einem gemalten Band“ fällt in Goethes Straßburger Zeit, er verfasste es 1771 zu Ehren seiner Jugendliebe Friederike Brion, der Pfarrerstochter im ländlichen Sessenheim. Dieser Ort, von Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ als ‚Sesenheim’ bezeichnet, liegt gute einhundert Kilometer von Straßburg, und

---

[1011] G. Kaiser, Experimentieren, S. 294.

[1012] In diesem Sinne könnte man Goethe aufgrund dessen naturwissenschaftlicher Studien auch dem naturwissenschaftlich-mathematischen Lager zuordnen; Kaiser erwähnt in diesem Zusammenhang den universalistischen Anspruch Fausts, als dessen Studierstube das Labor Reinharts bezeichnet wird. Zudem verweist Kaiser auf die Kontroverse in der Farbenlehre – begreift Goethe zusammen mit Lessing dann jedoch eher als Repräsentanten des Geisteswissenschaftlich-Sprachlichen. Ohne Kaisers These in Frage zu stellen, wäre es so gesehen auch möglich, Goethe hier in einer vermittelnden Stellung zu sehen.

[1013] G. Kaiser, Experimentieren, S. 294.

[1014] Ebd., S. 291; 297.

[1015] Ebd., S. 299f.

[1016] Ebd., S. 283.

weitere etwa einhundert von Heidelberg entfernt.[1017] In der autobiografischen Darstellung Goethes berichtet er über die Begebenheiten, die sich im Zusammenhang mit den Begegnungen Friederikes und ihm an diesem Ort zugetragen haben. Es erscheint interessant, dass Goethe in „Dichtung und Wahrheit" im Umfeld der Friederike-Passagen einige poetologische Aussagen trifft. Im Vorwort zunächst erläutert Goethe die Funktion der Autobiografie eines Dichters. Es gehe darum, diesen

> in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschensicht daraus gebildet, und wie er sie […] wieder nach außen abgespiegelt.[1018]

Thema der Autobiografie ist demnach die Beziehung zwischen Dichter und Welt, auf deren Basis sich seine Dichtungs- und Produktionsprinzipien herleiten. Am Ende des zweiten Teils, Ende des zehnten Buches, also kurz bevor er von der ersten Begegnung mit Friederike berichtet, äußert sich Goethe über die allgemeine Funktion des Erzählens. Dieses, das Erzählen also, diene dazu,

> […] die Neugierde zu erregen, die Aufmerksamkeit zu fesseln, zu voreiliger Auflösung undurchdringlicher Rätsel zu reizen, die Erwartungen zu täuschen, durch das Seltsamere, das an die Stelle des Seltsamen tritt, zu verwirren, Mitleid und Furcht zu erregen, besorgt zu machen, zu rühren und endlich durch Umwendung eines scheinbaren Ernstes in geistreichen und heitern Scherz das Gemüt zu befriedigen, der Einbildungskraft Stoff zu neuen Bildern und dem Verstande zu fernerem Nachdenken zu hinterlassen.[1019]

Die „Umwendung eines scheinbaren Ernstes in geistreichen und heiteren Scherz", um „das Gemüt zu befriedigen", verweist bereits hier auf die sich später, ab Mitte des 19. Jahrhunderts, etablierende Forderung realistischer Dichtung, nach Maßgabe der humoristischen Vermittlung im Verklärungsgebot zu einem versöhnlichen Dichtungsgestus zu gelangen, der einander Entgegengesetztes, mitunter Widersprüchliches, nicht unbedingt einer Auflösung zuführt, sondern durchaus nebeneinander bestehen lassen kann. Auch die Zuordnung des Humors zum Gemüt wurde in diesem Zusammenhang oben vorgenommen (s. Kapitel 4.1.3).

Ferner geht es um Goethes mündlichen Vortrag „Die neue Melusine" „in der Laube zu Sesenheim"[1020] – eine Erzählung, die später einmal Bestandteil von „Wilhelm Meisters Wanderjahre" sein wird. Goethe spricht im Umfeld dieses Erlebnisses von der „Redseligkeit", und von allem, „was die Einbildungskraft hervorbringen, fassen kann, heiter und kräftig darzustellen, bekannte Märchen aufzufrischen, andere erfinden und zu erzählen, ja im Erzählen zu erfinden"[1021].

Amrein folgend begreift Keller, in Distanz zur Praxis der Romantiker, die schöpferische Leistung eines Autors darin, „bekannten Stoffen eine Sicht abzugewinnen, in der sich die Geschichtlichkeit der eigenen Gegenwart dokumentiert"[1022]. Die Aufnahme der Geschichtlichkeit haben wir für das „Sinngedicht" bestätigt gesehen, und Kellers Hinweis auf den ‚artigen kleinen Dekameron' untermauert den poetologischen Ansatz eines

[1017] Hier ist daran zu erinnern, dass die bisherige „Sinngedicht"-Forschung einhellig den Raum um Heidelberg als Ort der Rahmenhandlung ansetzt.
[1018] Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. von K.-D. Müller. Frankfurt a. M. 1986 (D. Borchmeyer u. a.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden. I. Abt., Bd. 14), S. 13.
[1019] Ebd., S.485f. (Hervorh. A. S.)
[1020] Ebd., S. 491.
[1021] Ebd., S. 486.
[1022] Vgl. S. 77.

‚fortwährenden Kreislaufs der Stoffe', der hier stark angelehnt an Goethes Äußerungen über die Leistung der dichterischen Einbildungskraft, „bekannte Märchen aufzufrischen", erscheint.

Dass dem Aspekt des Erzählens als sprachlich-kulturelle Betätigung im „Sinngedicht" eine besondere Bedeutung zukommt, ist an vielen Stellen zu erkennen, man bedenke etwa den Herrn Reinhart, der, „durch das Schnurren [der Spinnräder, A. S.] verlockt und unterstützt, den Faden seiner Erzählung um so weniger verlier[en]" möge (60), wie dies Lucie kurz vor der „Regine"-Darbietung durch ihren Gesprächspartner anmerkt, oder Reinharts Befürchtung, im Prozess des Erzählens seinen eigenen Ansichten entgegenzuarbeiten (80f.) und dergleichen mehr. Wir hatten uns gewundert über Reinharts überraschende Eloquenz, mit der er zum Erzähler avanciert und sich im Prozess des Erzählens entwickelt zur schöpferischen Instanz, die, das Geschichtliche in Form der „Geschichte von Seefahrten und Eroberungen des siebzehnten Jahrhunderts" aufnehmend (212), dieses „Geschichtchen" nun ausmalt, also auf historischer Grundlage neu erfindet, und sich vornimmt, es als seine „Don Correa"-Erzählung am folgenden Tag vorzutragen, „sofern nochmals eine Erzählerei stattfinden sollte" (213).

Goethe kontrastiert das Schreiben und Stilllesen mit dem mündlichen Erzählvortrag und räumt diesem den Vorrang ein:

> Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Seele.[1023]

Im einsetzenden Bildungswerk Erwins an Regine, und zwar unter direkter Erwähnung Goethes, spielt der Vorrang des Mündlichen ebenfalls eine Rolle:

> […] Erwin […] holte die Goetheschen Jugendlieder herbei. Zugleich zeigte er ihr diejenigen, die der Dichter dem Volkstone abgelauscht und nachgesungen; dann las er mit ihr eins ums andere der aus dem eigenen Blute entstandenen, indem er der wohlig an ihn gelehnten Frau die betreffenden Geschichten dazu erzählte.[1024]

Die Jugendlieder werden hier mit den sie „betreffenden Geschichten" verknüpft, und auch im Lied „Mit einem gemalten Band" geht es um eine „aus dem eigenen Blute entstanden[e]" Geschichte, deren leibhaftige Protagonisten der junge Goethe selbst und Friederike sind. Die Zuhörerin Regine „lebte […] alles […] mit Jugendblut durch, und Erwin küßte die erwachenden Spuren eines neuen Geistes ihr von Augen und Mund"[1025]. In „Dichtung und Wahrheit" heißt es über die Wirkung von mündlichen Erzählungen:

> Der Mensch wirkt alles was er vermag auf den Menschen durch seine Persönlichkeit, die Jugend am stärksten auf die Jugend, und hier entspringen auch die reinsten Wirkungen.[1026]

Der Bildungsansatz, von dem Erwin hier ausgeht, deckt sich darin mit dem Goethes, dass Jugend (der junge Goethe) auf Jugend (Jugendblut Regines) am stärksten wirke; Wie gezeigt wendet sich die ‚Heranbildung' der Regine erst ins Negative, als er sie vorübergehend allein in den Mühlen eines philiströsen Kulturapparates zurücklässt, deren

[1023] Goethe, Werke, S. 486.
[1024] SG, S. 85f.
[1025] SG, S. 86. Im Übrigen erinnert diese Stelle an das Ende des „Don Correa", in der Correa Zambo-Maria in der Funktion des Lehrers auseinandersetzt, „was alles durch Liebe zusammengehalten und verklärt werden müsse, da soll es gar schön anzusehen gewesen sein, wie von Tag zu Tag das Verständnis heller aufging und die junge Frau mit dem Lichte menschlichen Bewußtseins erfüllte." SG, S. 273. Zudem wird auch hier die Verklärung als Grundprinzip eines wirklichen Weltverstehens im Sinne der Dichtungsprinzipien des Realismus genannt, und zwar im Zusammenhang mit „Stunden der schönsten Erbauung". SG, S. 272f.
[1026] Goethe, Werke, S. 486.

schädliche Wirkungen er nicht erkannt hatte. Der Vorrang mündlicher Darbietung erscheint ebenfalls an besagter Stelle im „Sinngedicht“:

> [Es] beschäftigte […] zuweilen Erwins Gedanken, daß Regine wohl allerlei Lebhaftes aus seinem Munde hören, nie aber solches für sich allein lesen wollte. Sie brachte es nicht über sich, nur einige Seiten Geschichtliches oder Beschauliches hintereinander in sich aufzunehmen, und legte jedes Buch dieser Art bald weg.[1027]

Die Passage in der „Regine“ enthält weiterhin einen direkten Hinweis auf das später in der Rahmennovelle vorgetragene Lied, indem hier Erzähltes („Neuigkeiten“) mit dem Motiv der „Blumen“ in Beziehung gesetzt werden:

> Sie nahm ihm die Neuigkeiten begierig vom Munde, und sammelte sie so geizig auf, wie ein junges Mädchen die Blumen ihres Liebhabers.[1028]

Um die hier waltenden Zusammenhänge zu klären, ist nun ein genauerer Blick in den Text des Jugendliedes zu werfen:

„Mit einem gemalten Band“, gesungen vom Schustermeister in der idyllisch angelegten Schlussszenerie, verbindet die Themen Liebe und Natur miteinander, wie dies für Goethes sog. ‚Sesenheimer Lyrik’ als typisch gilt. Das lyrische Ich berichtet von einem Band, das es für seine Liebste kunstvoll herrichtet und dieser als Schmuck ihres Kleides dienen soll. Es schildert die Geliebte im Empfangen und Begutachten seines Geschenks vor dem Spiegel, um ihre Jugend schließlich mit den sie zierenden Rosen des Bandes zu vergleichen. Das Hochgefühl des lyrischen Ichs äußert sich in der Lobpreisung des Moments, dieses Anblicks gewahr sein zu dürfen.[1029] Die Geliebte wird aufgefordert, die Empfindung des eigenen Herzens nachzufühlen, und hier schließt sich der Kreis, indem die Hand als herstellendes Organ des Liebespräsents nun wechselt in die Hand der Geliebten, die den Herzschlag des Liebenden zu ertasten aufgefordert wird.

Wird der Vergleich von „Neuigkeiten“ und „Blumen“ im Kontext der erzählerischen Umgebung (s. o.) und des Jugendliedes ernstgenommen, sind erstere als Erzähltes, Erzählungen zu verstehen, die Blumen dagegen als Worte des Liebenden. In diesem Sinn werden im Lied das Erzählen und die Dichtung überhaupt thematisiert: Die handwerkliche Tätigkeit der Verfertigung des Blumenbandes, das Streuen der kleinen Blumen und Blätter, „[t]ändelnd auf das „luftig Band“, hier erscheinend als Künstliches, Gemachtes, und dennoch Leichtes, Luftiges wie das gesprochene Wort; das Schmuckband als Text, ‚Poiesis’, literarische Künstlichkeit und geschriebenes Wort. In „Dichtung und Wahrheit“ ist zu lesen, dass Goethe ein solches Band seiner geliebten Friederike tatsächlich verfertigte und diesem Geschenk das Gedicht beilegte; im doppelten Sinn werden so dem Mädchen „Blumen seines Geliebten“ (s. o.) überreicht; Worte als Blumen, Blumen als Worte seiner Liebe.

Während in diesem Verständnis der Schlussepisode das Loblied des Erzählens und der Poesie in Gestalt des Goethe’schen Jugendliedes durch den Schuster gesungen wird, fällt Reinharts Wortkargheit auf dem Spaziergang zum Häuschen des Schuhmachers auf. Das Paar betrachtet etwa die ineinander verschlungenen Bäume, in deren Beschreibung man die sich ankündigende Verbindung der beiden Protagonisten erblicken kann, welcher die

[1027] SG, S. 86f.
[1028] SG, S. 86.
[1029] Die ‚Pervertierung’ dieser Szene begegnet in der Venus-von-Milo-Episode, in der der zurückkehrende Erwin seine Regine vor dem Spiegel ertappt und sich auf diese Weise zum ersten Mal über Auswüchse kultureller Praxis verwundert, die hier seine in schädlicher Umgebung zurückgelassene Frau nun verkörpert. Vgl. FN. 696.

dargestellte Entwicklung Reinharts auf dem Gebiet des Genderdiskurses vorangeht. Die beiden sehen

> […] einen Eichbaum, der eine schlanke Buche in seinen knorrigen Armen hielt; das vermischte Laub ihrer Kronen flüsterte und zitterte in einander, und ebenso innig schmiegte sich der glatte Stamm der Buche an den rauheren Eichenstamm.[1030]

Ganz wie in „Mit einem gemalten Band" fließen auch hier Natur und Liebe in eins, als Sinnbild eines versöhnlichen Ausgangs in der Geschlechterauseinandersetzung zwischen den Hauptfiguren der Rahmenhandlung. Reinhart jedoch schweigt dazu und ergreift dann in der sich anschließenden Schlange-Krebs-Episode unter Darwin-Vorzeichen sachlich-nüchtern das Wort, äußert sich über den „allgemeinen Vertilgungskrieg[ ]" (325), und zeigt so eine gewisse Ratlosigkeit an: Man könne nur „das einzelne für den Augenblick […] schützen, soweit unsere Macht und Laune reicht, während wir gierig mitessen" (325).[1031] Auch das Sich-Hineinversetzen in mittellose Wanderer verweist auf den Gesichtspunkt des Vertilgungskrieges, hier, wie bereits in der „Baronin", auf den zwischenmenschlichen Bereich bezogen:

> Gleich bescheidenen Reisenden oder Hausierern, die sich vorsehen müssen, fragten sie bei jeder Schüssel vorher um den Preis […][1032]

Sein bisheriges Weltdeutungskonzept gibt Reinhart keine Antworten in solchen Fragen, und doch verharrt er innerhalb seiner Realität in der rationalen Haltung des Naturwissenschaftlers.

> Bleibt als Lektürehilfe nur die Berufung auf das Schema happy end. Der blickverengte Naturforscher wird in Zukunft ein beglückter Naturforscher sein, dem die kultiviert liebende Gattin die Falten der Stirn und die Müdigkeit der Augen wegstreichelt.[1033]

Im Themenkreis des Kulturellen, des Kampfes der zwei Kulturen, macht Reinhart in seiner Wirklichkeit keinen Fortschritt – er kann durch den Prozess eigenen Erzählens möglicherweise auch auf diesem Themengebiet zu Lernendes nicht in seine Realität übertragen. Den struggle for life werde er als „Sohn eines Bankiers" – und hier irrt Kaiser, denn er ist ja „Sohn des Professors", des „berühmte[n] Pandektenpauker[s]" (129), und dennoch kann man folgende Behauptung so gelten lassen –, „nicht in seiner vollen Härte kennenlernen, den er theoretisch erfaßt"[1034]. Eben darin besteht die Ironie fort, der Reinhart als Naturwissenschaftler bereits zu Beginn des Zyklus durch den 0-Narrator ausgesetzt wird, hier findet das Thema des Zwei-Kulturen-Kampfes auf der ironischen Ebene seinen Abschluss: Am naturwissenschaftlich-mathematischen Weltdeutungskonzept festhaltend weiß sich Reinhart keinen Rat angesichts des auf Darwin anspielenden Vertilgungskrieges, der sich im kleinen Rettungsabenteuer widerspiegelt, und auch in der Sphäre des rein Menschlichen, in welchem bescheidene Gäste auf den Preis ihres Essens achten müssen, lässt sich kein echtes Verstehen herbeiexperimentieren; Weder Brandolf gelingt dies noch Reinhart, so dass es auf den letzteren bezogen lediglich bei der „Kurzweil" (326) des Paares bleibt, sich in Menschen hineinzuversetzen, die einer solchen Härte ausgesetzt sein mögen. Nicht zuletzt vermittels einer solchen Leistung der Einbildungskraft deutet sich die

---

[1030] SG, S. 324.
[1031] Diese Stelle korrespondiert zudem mit Brandolfs Überlegungen zur vermutlich prekären Lage der Baronin: „Was ist der Mensch, […] was sind Mann und Frau! Mit glühenden Augen müssen sie nach Nahrung lechzen, gleich den Tieren der Wildnis!" SG, S. 140.
[1032] SG, S. 326.
[1033] G. Kaiser, Experimentieren, S. 295.
[1034] Ebd.

eigentliche Überlegenheit des sprachlich-kulturellen Weltverstehens, der Poesie, der Dichtung an, wie deren eigentlicher Vorzugsstellung im abschließenden Rekurs auf Goethe via Schusterdarbietung dann umfassend Geltung verschafft wird. Durch die Aufgehobenheit des Widerstreits „auf dem Boden der Literatur“ (s. o.) nutze dabei „das Erzählen […] nicht den Vorteil des Heimspiels gegen das Experimentieren aus, die Poesie maßt sich keine unzeitgemäßen Triumphe über die Naturforschung an“[1035]. Wir erkennen also auf dem Feld des Kulturdiskurses und in Bezug auf die Ironisierung Reinharts in seiner Eigenschaft als Naturwissenschaftler eine Durchgängigkeit der Ironie nach Allemann, wobei dieses ‚im Innern liegende Prinzip’ (Preisendanz) als Modus des Erzählens „ja auch zu praktischen Konsequenzen“[1036] (Annäherung der Streitenden in der Geschlechterfrage) führt, während auf der umfassenderen Ebene das Widerstreitende nebeneinander bestehen bleiben kann (Weltdeutungsansprüche der zwei Kulturen), „labil und liquide, in Vermittlung des Unvermittelbaren“ und als Leistung des Humors „als Umschlägigkeit“, wie Kaiser es ausdrückt.[1037]

Mit Blick auf den erzählenden und zugleich die Erzählkunst befragenden Naturwissenschaftler Reinhart lässt sich „das Erzählen selbst“, das von ihm innerhalb der Rahmenhandlung gepflegt wird, als „ein immer wieder selbst meta-narrativ reflektiertes Objekt“ begreifen, wobei die Anspielungen auf Goethes Erzähltheorien in diesem Prozess unterstützend wirken.

> Und genau dieser [sic!] Aspekt der ironischen Parabase – das Metakommunizieren über die gerade ausgeübte und rezipierte Kunst – ist in der Wirkungsgeschichte des [„Don Quijote“, A. S.] besonders prägend […].[1038]

Innerhalb des „Sinngedichts“ geht es insbesondere um die Erzählungen Reinharts, die ihn als Figur der Rahmenhandlung wiederholt Überlegungen zu Ausgestaltung und Wirkung seiner Erzählbeiträge anstellen lassen. Die Parabase des „Sinngedichts“ beschränkt sich auf die Wirklichkeit der Rahmenhandlung als Referenzrahmen, Reinhart als Figur macht auf dieser Ebene das Erzählen zum Gegenstand seiner Reflexionen (die der Leser mitverfolgen kann), nicht etwa der 0-Narrator oder der über allem stehende Autor, dessen expliziter Eintritt in sein eigenes Werk hingegen im „Don Quijote“ zu verzeichnen ist. In diesem Sinn sind auch Reinharts Erzählprodukte „‚offene’ Kunstwerke, die ihre eigene Artifizialität besingen“[1039], wobei diese Offenheit in den geschlossenen Rahmen der Haupthandlung eingebettet bleibt. Insbesondere unter Bezug auf die Zwei-Kulturen-These von Kaiser fragt sich nun, welche Funktion der Thematisierung des Erzählens durch den Naturwissenschaftler Reinhart zuzuschreiben ist. All seine Bemühungen, seine mitunter kruden Standpunkte mithilfe des Erzählens gegen die Ansichten Lucies zu stärken, gehen im Grunde fehl – letztlich ändert er, nicht etwa Lucie, auf dem Gebiet der Geschlechterdebatte seine Einstellungen, bis die Neujustierung seiner Haltungen eine

[1035] Ebd., S. 297.
[1036] Ebd., S. 301.
[1037] Ebd., S. 297.
[1038] M. Müller, S. 58. Auch Anton spricht in Bezug auf das „Sinngedicht“ von „der ironischen Spiegelung der Dichtung in der Dichtung“. Anton, S. 110. Müller verweist in ihrer Untersuchung parabasisischer Ironie im „Don Quijote“ darauf, dass die Technik der Rahmenhandlung, wie sie in diesem Roman eingesetzt wird, keineswegs Erfindung des Cervantes sei, sondern „im Gegensatz etwa zum ‚Decamerone‘ des Boccaccio oder den ‚Geschichten aus 1001 Nacht‘“ im „Don Quijote“ die Erzählform des metanarrativen Prinzips als „eine wichtige Ergänzung zu den vielen anderen Techniken der ironischen Selbst-Referenz“ bilde (Ebd.).
[1039] Ebd., S. 59.

Verbindung mit Lucie auf Augenhöhe zulässt. So besehen erscheint das Erzählen als Heilverfahren gegen sein Augenleiden, gegen seine Blindheit in der Welt des Moralischen, nicht etwa sein naturwissenschaftliches Ingenium oder seine fehlgedeutete Lektüre großer Dichtung (Lessing, Logau). Auf diese Weise siegt das Erzählen, das Kaiser als sprachlich-kulturelles Weltdeutungskonzept bezeichnet. Andererseits bleibt Herr Reinhart dem Mathematisch-Naturwissenschaftlichen treu, was der historischen Realität des „Sinngedichts", als literarisches Produkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck der Darwin'schen Evolutionstheorie, entspricht – also der zeitgenössischen Realität Kellers selbst. Über eine solche historische Entwicklung kann man sich nicht hinwegsetzen, und auch das „Sinngedicht" erhebt sich hier nicht auf unglaubwürdige Weise über die Naturwissenschaften (Kaiser, s. o.). Hier nun tritt die Person des Autors Keller dann doch implizit in den Zyklus ein: Wie also das Erzählen Reinharts diesem in der Welt des Moralischen zum Erkennen verhilft, verhilft auf übergeordneter Stufe das Verfassen des „Sinngedichts" Gottfried Keller, den Bewegungen seiner Zeit zum Trotz, zur fortbestehenden Bindung an die Welt des Sprachlich-Kulturellen, des Moralischen, sofern der zeitgenössische Zulauf zu den naturwissenschaftlichen Erkenntnisverfahren als wenigstens defizitär, als zumindest auf immer unabgeschlossen erkannt wird, eine rein naturwissenschaftliche Weltdeutung also dem Menschen in der Gänze seines Wesens allein nicht gerecht zu werden scheint. So kann es Reinhart als Naturwissenschaftler zwar nützen, den Vernichtungskrieg weiterhin nüchtern zu betrachten, aber auch seine Entwicklung zum Erzähler und die damit gewonnene Liebe Lucies werden seinem künftigen Dasein zuträglich sein. Das parabasische Verfahren in Form der Selbst-Thematisierung der Erzählkunst begegnet damit im „Sinngedicht" in einer Variante, die das konkrete Eintreten des Autors in die Erzählung, um die Desillusionierung des Lesers zu bewirken, unnötig macht. Denn der als historische Realität zu begreifende Zwei-Kulturendiskurs wird im Zyklus „auf dem Boden des Erzählens" geführt und sieht so die „Einbettung der Naturwissenschaften […] in ein offenes Kontinuum sprachlichen Verstehens und Deutens der Welt"[1040] vor. Die Parabase als Selbstbezüglichkeit des Erzählens ermöglicht den offenen Ausgang, der weder die eine oder die andere Seite zum Sieger erklärt und dabei dennoch die spezifische Leistung des Erzählens vor Augen zu führen imstande ist – dem Leser wie auch Reinhart, dem am Schluss ein Licht in Gestalt der Lucie-Lux aufgeht. Zwischen dem ‚ante Darwin' des Anfangs und dem ‚ante lucem' am Schluss (329) entwickelt sich Reinhart zum ganzen Menschen, der nun in beiden Weltdeutungskonzepten, dem naturwissenschaflich-mathematischen und dem sprachlich-kulturellen, beschlagen erscheint.

4.9 Typologischer Vergleich: „Sinngedicht" und „Symposion"

Im „Sinngedicht" spielt die Kompositionsstruktur in Gestalt von miteinander verflochtenen Textelementen eine besondere Rolle, wie es Kapitel 4.2 bereits aufgezeigt hat. Dabei ist die Anordnung der Textteile nicht unerheblich. Schaut man genauer auf das gesamtkompositorische Arrangement, lassen sich verblüffende Ähnlichkeiten der „Sinngedicht"-Struktur mit der des „Symposions" von Platon aufdecken.

[1040] Ebd., S. 299.

In der Ironietheorie wird die sokratische Ironie als ein scheinbares Herabsetzen der eigenen Person bezeichnet (vgl. Kapitel 3.1). Der Ironiker verstelle sich

> zum Geringeren hin und versucht, den Dialogpartner durch unablässiges Fragen zum Bekenntnis seiner Unwissenheit zu veranlassen, um auf diese Weise die Voraussetzung für den gemeinsamen Aufbau eines gesicherten Wissens zu schaffen.[1041]

Sokrates gehe es weniger darum, Meinungen zu vermitteln, sondern vielmehr um die Vermittlung von Haltungen.[1042] Wie dieses ironietheoretische Prinzip im „Symposion" zur Anwendung gelangt und wie es sich auch auf das „Sinngedicht" übertragen ließe, soll unten wieder aufgegriffen werden. Doch zunächst zur Gliederung beider Texte.

Das „Symposion" ist folgendermaßen aufgebaut: Die Rahmenhandlung erzählt zunächst von Sokrates' Weg zum Haus des Agathon. Inklusive der abschließenden Rede des Sokrates, die eine Darstellung der Liebesauffassung der weisen, von ihm verehrten Diotima beinhaltet, werden dort sechs Reden gehalten. Es kulminiert dergestalt das ‚Rededuell' der Symposiasten in der Rede des Sokrates, die unbestreitbar die überzeugendste Ansicht in Bezug auf das Wesen des Eros enthält. Das „Sinngedicht" endigt in einer Idylle, die beide Haupterzähler, Reinhart und Lucie, zum Kuss, also zur Vereinigung unter dem unausgesprochenen Geständnis der wechselseitigen Liebe, führt. Wie im „Symposion" die Vorredner des Sokrates verfehlte Ansichten über das Wesen der Liebe kundtun – etwa Eros als das Ziel der Liebe, nicht jedoch als das Begehren und das Streben selbst zu fassen –, verfehlen die ‚Liebesgeschichten' in Form der Einlagen des „Sinngedichts" ihren vordergründigen Zweck, nämlich eine plausible Fundierung für die Liebesauffassung des jeweiligen Erzählers zu bieten. Von Liebe sei ohnehin nie die Rede, schreibt Schilling über den Inhalt der „Armen Baronin"[1043], und auch von den übrigen nicht-geglückten sowie geglückten Verbindungen innerhalb der Binnennovellen lässt sich Vergleichbares sagen. Die „Utopie der Liebe" (Albrecht) bildet sich allein am Ende der Rahmenhandlung vollständig aus. So besehen findet eine Entwicklung der Hauptfiguren in der Rahmennovelle des „Sinngedichts" statt[1044], die diese aufeinander zuführt und idyllisch beschlossen wird, wobei die Einlagen, also die gegenseitig dargebotenen Geschichten (ganz wie die Eros-Huldigungen vor der Rede des Sokrates), Trugbilder und Fehleinschätzungen des Themas illustrieren, und dennoch zu diesem hohen Ziel – in der Rahmenhandlung tatsächlich erreicht und im „Symposion" durch die abschließende Rede des Sokrates ausgeführt – befördern.

[1041] Vgl. Harald Weinrich: Ironie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. J. Ritter. Bd. 4, Darmstadt 1976, S. 577-582.

[1042] Sokrates, so Kierkegaard, vertrete die These, dass zur Vermittlung einer jeden 'echten' Erkenntnis direkte Mitteilungen nicht geeignet seien. Alle indirekte Mitteilung dagegen sei „darin von der direkten unterschieden, daß sie indirekt an erster Stelle einen Betrug hat, gerade weil es ein Betrug wäre, das Ethische unmittelbar mitteilen zu wollen." Kierkegaard, S. 125. „Die eigentliche Mitteilung und Unterweisung in bezug auf das Ethische und das Ethisch-Religiöse ist Erziehen, Emporziehen […] Die Unterweisung, die Mitteilung darf nicht sein wie die eines Wissens, sondern muß Erziehung sein, Einübung, Kunst-Unterweisung." Ebd., S. 126f. (Hervorh. S. K.) Kierkegaards Schriften als religiös-erbauliche „wollen den Leser ‚hineintäuschen in das Wahre'", nicht etwa Anliegen ‚direkt' vortragen, was „auf taube Ohren" stöße. Greve, S. 16.

[1043] Schilling, S. 204.

[1044] Innerhalb Reinharts Entwicklungsprozess ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes' setzt Lucies Partizipation an der Entwicklung erst auf der letzten Stufe (Wahlfreiheit) ein, da sie Reinhart um die übrigen voraus ist.

Es folgt nun der inhaltliche Vergleich der Reden des „Symposions“ mit den Binnennovellen des „Sinngedichts“. Die auffällige inhaltliche Parallelität setzt mit der „Regine“-Novelle ein:

So schildert zunächst Phaidros ‚das Ewige im Eros’ und betont, dass Eros keine Eltern habe, was ihn im Menschen siegen lasse nicht nur über alles Kleinliche durch jenes begeisternde Erröten der Scham[1045], sondern auch über den Tod, indem er den geliebten Gegenstand aus der Unterwelt holt und dafür von den Göttern belohnt wird, die selbst innerlich davon gerührt seien.[1046]

Im „Sinngedicht“ geht es in der Binnennovelle „Regine“ ebenfalls um den Tod. Den erfährt nämlich die Figur der Regine, nachdem allerlei ‚Kleinliches’ der bürgerlichen Welt, in die sie sich verirrt hat, sie zu Unrecht des Ehebruchs verdächtigt und zwar nicht diese Verdächtigung, aber andere Befürchtungen und Schuldgefühle schließlich in ihrem Freitod münden. In der Rede des Phaidros heißt es:

> Ich behaupte jedenfalls, dass ein jeder [Mensch, A. S.], der liebt, wenn er dabei ertappt würde, wie er etwas Hässliches tut oder von jemandem erleidet, […] nicht solchen Schmerz empfinden würde, wenn er von […] irgendjemandem […] dabei ertappt wird, wie (wenn er) von seinem Geliebten (gesehen wird).[1047]

Die Umsetzung dieser Ansicht des Phaidros geschieht im „Sinngedicht“ in Form der (vermeintlichen) Ehebruchsgeschichte um Regine und Erwin, die ihr tragisches Ende im Tod der Regine findet. Zudem sei hier erinnert an die Stelle, in der Regine dem Bilde der Venus gleich vor dem Spiegel posiert und dabei von ihrem Ehemann Erwin überrascht wird[1048], wobei dieses Ereignis wiederum durchsetzt ist vom wechselseitigen Erröten beider Eheleute und auch dadurch einen deutlichen Hinweis auf das Thema dieser Binnennovelle liefert – das im „Symposion“ mit der Rede des Phaidros seine Behandlung erfährt. In dieser Szene der Binnennovelle „Regine“ fühlt sich die Namensgeberin derselben ertappt, obwohl ihr der Erzähler (Reinhart) keine Schuld anzulasten hat – man weiß, dass die Situation indirekt von Erwin selbst eingeleitet wurde, indem er seine Frau während seiner längeren Abwesenheit in die Obhut der sog. ‚Parzen’ gegeben hatte.

In der bürgerlichen Welt hat Regine keine Eltern, diese werden von Erwin gleichsam bezahlt; Der reiche Amerikaner kauft sich seine Frau mit der Begleichung ihrer Schulden von diesen armen Leuten, zu denen sich Regines Kontakt nicht zuletzt durch die Entfernung zwischen den sozialen und kulturellen Welten mit der Heirat Erwins auf ein Minimum reduziert. Erwin holt Regine gleichsam aus der ‚Unterwelt’, nämlich aus der Welt des Präkariats, um einen modernen Ausdruck auf die Lebensverhältnisse von Regine und ihrer Familie anzuwenden.

Regines Abschiedsbrief schließlich verweist auf den Sieg ihrer Liebe über den Tod: „Die Stätte, an welcher man den Brief finden werde [nämlich an ihrer Brust, nahe des Wohnsitzes der Liebe, also ihres Herzens, A. S.], solle beweisen, wie sie ihn [Erwin] bis in den Tod liebe.[1049] Aus Phaidros’ Rede:

[1045] Es sei hier erinnert an das laufend wiederkehrende Motiv des Errötens im „Sinngedicht“.
[1046] Kierkegaard, S. 33.
[1047] Platon, Symposion, S. 25.
[1048] SG, S. 109ff.
[1049] Ebd., S. 123.

> Ja, sogar füreinander zu sterben, sind allein die Liebenden bereit, nicht nur Männer, sondern auch die Frauen.[1050]

Und so stirbt auch Regine für ihren Erwin. Und zwar aus Angst, Erwins Ehre in Gefahr zu bringen, wenn die Verfehlungen ihres (ebenfalls vermeintlich) missratenen Bruders bekannt werden, was denn aus ihrer verzweifelten Sicht unvermeidlich scheint: „Wie sollte Erwin fernerhin mit der Schwester eines hingerichteten Raubmörders leben?“ (125).
Pausanias als zweiter Redner des „Symposions“ konzentriert sich auf eine doppelte Darstellung des Eros als Kind der himmlischen, der mutterlosen Tochter des Uranos, und der irdischen Liebe, welche den Unterschied der Geschlechter zur Voraussetzung hat.[1051] Dieser Redner entwickle nach Kierkegaards Darstellung „die Bedeutung der himmlischen Päderastie, die das Geistige im Menschen liebt und darum vom Sexuellen nicht herabgezogen und herabgewürdigt wird“.[1052] In der Binnennovelle „Die arme Baronin“ spielt schon allein im Vergleich mit der „Regine“ das Sexuelle keine Rolle. Brandolf lernt sie kennen als einen – vermeintlich – „ausgemachten Teufel und Unhold“ (133) und es geht ihm zunächst um die moralische Läuterung dieser Person. Im Laufe der Handlung erkennt er dann den praktischen Nutzen, den eine Verbindung mit der verarmten Adligen mit sich bringen würde, indem ihm auffällt, über welch ein ausgeprägtes haushälterisches Wesen die Hedwig verfügt. Dies ist in der Rede des Pausanias eben die Dinglichkeit der irdischen Liebe, in der „Baronin“ zwar nicht auf der sexuellen Anziehungskraft, dafür aber, und dies erscheint umso verwerflicher, auf der wirtschaftlichen Notlage der verarmten Adligen basierend. Und ebenso wie bei Pausanias die Erziehung als ein Element seiner Rede eine Rolle spielt[1053], ‚erzieht’ Brandolf seine zukünftige Frau zur Haushälterin, wobei die Lehrstätte hier zunächst die Wohnung der Hedwig selbst, dann das Haus seines Vaters ist. Letztere ‚Prüfung’ bestehend wird sie daraufhin quasi urkundlich zur Bürgerin gemacht, indem ihr ‚Ethiklehrer’ sie heiratet, sie so aus dem Stand des niedergehenden Adels ‚befreit’ und dergestalt ins Gute, nämlich ins Bürgerliche, führt. In Pausanias’ Rede heißt es:

> Wie es bei den Liebenden nicht als Schmeichelei und nicht als schimpflich galt, bereitwillig dem Geliebten jedweden Sklavendienst zu erweisen, so bleibt denn auch ein einziger anderer freiwilliger Sklavendienst übrig, der nicht schimpflich ist, das aber ist der um der Tugend willen.[1054]

Dem ‚Sklavendienst’ gibt sich die Hedwig hin, und zwar aus der wirtschaftlichen Not heraus, und die Ambition Brandolfs scheint zunächst ehrenhaft. Dem Anspruch der Tugend folgt Brandolf, der ‚Held’ der „Armen Baronin“, als Vertreter humanistischer Ideen des aufstrebenden Bürgertums, indem er sich der Herausforderung stellt, „mit dem hütenden Drachen zu streiten“ (135). Die dinglichen Motive, die Baronin am Ende zu ehelichen, überführen ihn allerdings seines überheblichen Wesens; Hier erscheint er, wie alle anderen

[1050] Platon, Symposion, S. 27.
[1051] Amrein betrachtet diese zweigeteilte Darstellung des Eros in Hinblick auf zwei Figuren des Grünen Heinrich: „Anna und Judith stehen in Kellers Roman für zwei Möglichkeiten des Eros: himmlische und irdische Liebe.“ Amrein, Erotik, S. 71. Auch dies kann als Hinweis darauf betrachtet werden, dass Keller das „Symposion“ nicht gänzlich unbekannt war und damit auch Einfluss auf die Schöpfung des „Sinngedichts“ genommen haben könnte.
[1052] Kierkegaard, S. 33.
[1053] Vgl.: Platon, Symposion, S. 31-43.
[1054] Ebd., S. 41.

männlichen Figuren des „Sinngedichts“, als Sonderling,[1055] wie Keller es, speziell auf Brandolf gemünzt, selber ausdrückt.

In der Rede des Arztes Eryximachos wird die Doppelheit der Liebe von einem anderen Standpunkt aus als dem seiner Vorredner betrachtet. Die Liebe sei demnach die „Einheit im Streitenden“[1056], und Eryximachos illustriert dies aus seiner fachlichen Position heraus an der Einheit des einander Gegengesetzten in der Natur überhaupt, an der Einheit des Warmen und Kalten, des Bitteren und Süßen, des Trockenen und Feuchten[1057] – diese Erkenntnis erst habe Asklepios zum Schöpfer der Heilkunst werden lassen.[1058] Selbst Jahreszeiten und Witterung hingen dementsprechend ebenfalls von Liebesäußerungen ab,

> mit Opferungen und alle dem, was die Weissagekunst unter sich hat, geht es ebenso, da dies die Gemeinschaft zwischen Göttern und Menschen konstituiert.[1059]

Wer streitet in der Erzählung von Lucies Onkel, also in der Binnennovelle „Die Geisterseher“, um die Gunst des schönen und wohlhabenden Bürgermädchens Hildeburg? Zwei junge Männer, die, obschon miteinander befreundet, gegensätzlicher nicht sein könnten: Der eine Bewerber ist der erzählende Oberst selbst, in seinen jungen Jahren mit einem Hang zum Mystischen und heroisch Überzogenen (178) ausgestattet, der andere sein Freund Mannelin als vernunftorientierter bodenständiger Mann politischer Besonnenheit und analytischen Feinsinns. In der Einheit, die in der Freundschaft der beiden untereinander und überdies in der Zuneigung zur Hildeburg besteht, ist zugleich die Gegensätzlichkeit ihrer beider Persönlichkeiten aufgehoben, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass die beiden zum Zeitpunkt des Erzählens, also Jahrzehnte später, immer noch in Freundschaft miteinander verbunden sind, obwohl damals nur einer der beiden die Frau letztlich für sich zu gewinnen imstande war. Die Einheit im Streitenden kommt in den „Geistersehern“ auch unter Einbeziehung der Geliebten Hildeburg zum Ausdruck – etwa in der Abschiedsszene der drei einander zugetanen Menschen: „‚Ich bin in allem Ernste in einer so traurigen Lage, wie noch nie ein Mädchen gewesen ist; denn ich habe euch beide lieb und kann es nicht auseinanderlösen.’“ (183). Zusätzlich verweist Zehnpfennig auf die Besonderheit der Rede des Eryximachos, die auf struktureller Ebene im „Symposion“ eine wichtige Rolle spiele, da seine Rede bedeutsamerweise in der Mitte der ersten fünf stehe[1060] – die Sonderstellung der „Geisterseher“-Novelle stellte sich in den Kapiteln 4.2 und 4.7 der vorliegenden Untersuchung heraus. Den einen Teil des zweifachen Eros nach Eryximachos nennt dieser hier:

> Es kommt nämlich wieder dieselbe Regel zur Anwendung: Dass man den anständigen Menschen, auch damit die anständiger werden können, die es noch nicht sind, zu Willen sein und ihre Liebe bewahren muss; und dies ist der schöne, der himmlische, der Eros der Muse Urania […][1061]

Kein anderer als der vernünftige, fleißige Mannelin ist es, auf den diese Beschreibung zutrifft. Den anderen Teil des Eros charakterisiert Eryximachos so:

[1055] Hiervon ist allein Mannelin, Reinharts Vater, ausgenommen, wie die Analyse herausarbeiten konnte (vgl. Kapitel 4.7).
[1056] Kierkegaard, S. 33.
[1057] Die Annahme dieser ‚Einheit’ basiert auf der Philosophie des vorsokratischen Philosophen Heraklit.
[1058] Platon, Symposion, S. 47.
[1059] Kierkegaard, S. 34.
[1060] Barbara Zehnpfennig,: Einführung. In: Platon, Symposion. Hrsg. v. ders. Hamburg 2000 (Philosophische Bibliothek Bd. 520), S. 161.
[1061] Platon, Symposion, S. 51.

> [Der] andere aber ist der gewöhnliche, […] den man mit Vorsicht anbringen muss, bei wem man ihn anbringt, damit man seine Lust genießen kann, ohne irgendwelche Ausschweifungen zu verursachen.[1062]

Unzweifelhaft lässt sich hier der von seiner Jugend berichtende Oberst erkennen, welcher sich selbst in der Rückschau als ein „bald mehr […] aufgeklärter Mystiker, bald mehr […] gläubiger Freigeist“ (178) bezeichnet. Auch der Titel „Die Geisterseher“ unterstützt die These der Parallelität dieser Binnennovelle mit der Rede des Arztes Eryximachos:

> Weiterhin beziehen sich auch alle Opferhandlungen und das, worüber die Seherkunst wacht […] auf nichts anderes, als auf die Bewahrung und Heilung des Eros; denn jedes Versündigen an der Religion pflegt zu geschehen, wenn einer dem anständigen Eros nicht zu Willen ist und ihn nicht ehrt und bei jeglicher Handlung achtet […][1063]

Und eben gegen die ‚Religion des anständigen Eros' versündigt sich der Oberst in der „Geisterseher“-Episode, indem er, ganz anders als der rational erscheinende Mannelin, tatsächlich an den von Hildeburg inszenierten Spuk glaubt – nämlich als ‚aufgeklärter Mystiker' und zugleich unsteter ‚Freigeist' – und gewinnt daher nicht die Gunst der Angebeteten, und auf übergeordneter Ebene genauso wenig die Gunst des Eros nach Erystimachos überhaupt. Laut diesem beziehe sich also die Seherkunst auf die Bewahrung und Heilung des Eros, und im wortspielerischen Verständnis wird damit der Titel ‚Geisterseher' sinnfällig, währenddessen die Übereinstimmung bezüglich Schillers gleichnamigem Fragment auf diese Weise wenigstens annähernd zur Zufälligkeit degeneriert. Einen ‚Geist' sieht der noch junge Oberst in der verkleideten Hildeburg, nicht sie selbst, und damit auch nicht eine Zukunft mit ihr. Dies ist dem vernünftigen Mannelin vorbehalten, der Hildeburg erkennt als diejenige, die sie ist – der sie nicht als einen Geist, sondern als ein lebendiges menschliches Wesen, und damit auch eine echte Chance auf eine reale Zukunft mit dieser real existierenden Frau wahrzunehmen imstande ist.

Der nächste Redner des „Symposions“ ist der Dichter Aristophanes, dessen Darbietung das spezielle Gegensatzverhältnis der Geschlechter zueinander in Gestalt einer mythologischen Erzählung in das Zentrum der Betrachtung rückt. Sowie die einstmals vollkommenen Menschen in wachsendem Größenwahn dem Götterhimmel gefährlich nahe kamen und den Olymp stürmen zu wollen sich erdreisteten, teilte Zeus den bis dahin in kugelförmigem (also vollständigen) Körper existierenden Menschen in zwei, auf dass diese beiden neu entstandenen Wesen rastlos einander in der Welt suchend und zur Belustigung des Göttergeschlechts[1064] auf dem Boden der Erde umherirren sollten.[1065] Die so entstandene Unvollkommenheit des Menschen und damit der Geschlechter per se steht auf diese Weise im Mittelpunkt der Rede des Aristophanes, und in der Binnennovelle „Don Correa“ spiegelt sie sich ebenfalls in Verdopplung wider. Erstens handelt es sich hierbei, wie bereits aufgezeigt und behandelt, um eine zweiteilige Erzählung. Don Correa sucht ‚seine zweite Hälfte', um bei dem Bilde des geteilten Menschen zu bleiben, wobei dies ihn zunächst in das Abenteuer mit der bösartigen Donna Feniza verwickelt – dies ist der eine Teil der „Don Correa“-Novelle – , um dann die Bekanntschaft mit seiner späteren Frau, der aus unzivilisiert-afrikanischen Verhältnissen stammenden Zambo-Maria zu machen – dies ist der zweite Teil des „Don Correa“. Die erste Verdopplung kommt also auf der Stufe der

[1062] Ebd.
[1063] Ebd., S. 53.
[1064] Nach Kierkegaards Interpretation. Kierkegaard, S. 34.
[1065] Platon, Symposion, S. 57f.

Erzählstruktur zur Ausbildung. Zweitens ist die Verdopplung auch auf der Figurenebene auszumachen. Dies betrifft alle drei Hauptakteure dieser Binnennovelle:

Don Correa offenbart seine Unvollkommenheit in der Verdopplung seiner Person: Gegenüber der Feniza Major tritt er als einfacher Mann auf, den es an die Küste der Donna verschlagen hat, d. h. er verstellt sich unter Anleitung der Kehrseite seiner eigentlich gutartigen Natur. Der Zambo-Maria tritt er dann auf als derjenige Mann von Welt und Ruhm gegenüber, der er eigentlich ist; Hier hat er auf seine bessere Seite gehorcht, die ebenfalls Teil seiner Natur ist. Diese Art der inneren Unvollkommenheit findet sich auch bei beiden weiblichen Hauptfiguren im „Don Correa“:

Donna Feniza verstellt sich ebenfalls und erscheint zunächst als gute Christin, die regelmäßig den Andachten in der Kirche lauscht. Die Kehrseite ihres Wesens zeigt sich zum Ende der ersten Episode des „Don Correa“, als sie gar den Bewerber zu töten trachtet. Zambo-Maria hingegen erscheint zunächst als unkultivierte Wilde, der Correa mühsam erst einmal das Sprechen und selbstbewusstes Denken beibringen muss. Der andere Teil ihrer Natur offenbart sich dann, als die pädagogischen Bemühungen des Bewerbers Correa fruchten und sie diesem „mit freier und sicherer Bewegung die rechte Hand“ reicht (273), befreit also von der Vorstellung, nur seine Sklavin zu sein, als die sie zu Beginn dieser Episode an Correa verschenkt worden war. „Ich bin jetzt dein und kann nicht anders, wie das Meer!“, sagt Maria am Schluss der Don Correa-Novelle. In der Rede des Aristophanes heißt es am Ende, ein jeder müsse zu seiner ursprünglichen Natur zurückkehren[1066], und eben dies sei das Beste. Es

> besteht darin, einen Geliebten zu finden, der mit einem von Natur aus geistesverwandt ist.[1067]

Und das ist die Zambo-Maria nun in der Tat, und zwar indem Correa ihren als tabula rasa erscheinenden ‚Wilden-Geist’ mit den Zeichen seiner eigenen Kultiviertheit versieht und dergestalt die Verwandtschaft des Geistes beider erzeugt: Ein weiterer auf der Keller’schen Possenbühne der ironischen Verspottung bloßgestellter überheblicher Vertreter des männlichen Geschlechts.

Nun zum letzten Redner, der vor Sokrates im „Symposion“ das Wort ergreift. Der Tragiker Agathon hebe in seinem Beitrag hervor,

> daß die anderen [Redner] nicht so sehr den Gott [Eros] gerühmt als vielmehr die Menschen um der Güter willen glücklich gepriesen haben, die der Gott schenkt; aber wie er selbst ist, der alle diese Güter zuteilt, hat noch keiner berührt. Agathon will darum zeigen, wie der Gott selbst ist, und welches die Güter sind, die er anderen zuteilt.[1068]

Es ist deutlich zu erkennen, dass dieses Redeprogramm des Agathon innerhalb des „Sinngedichts“ durch die „Berlocken“-Novelle illustriert wird: Der junge grillengeplagte Thibaut ist auf der Jagd nach Liebestrophäen, erbeutet nacheinander verschiedenstes Glitzerzeug, eine schöne goldene Uhr, ein liebliches Herz von roten Korallen mit Smaragdsteinchen, ein hübsches Herzchen von milchweißem Opal, Perlen etc. Er sucht die Zeichen der Liebe, nicht die Liebe selbst, und wie Kierkegaard bezüglich der Rede des Agathon zusammenfasst, findet auch Thibaut nur diese, nämlich deren vorgebliche

---

[1066] Zambo-Marias ursprüngliche Natur im Sinne ihrer Un-Kultur ist bekannt. Unter zusätzlicher Kenntnisnahme der korrespondierenden Rede des Aristophanes, insbesondere dieses Satzes, und der Tatsache, dass Correa sie seiner eigenen Kultur einverleibt, wirkt es nun absolut ironisch, wie diese Episode scheinbar in Harmonie und Eintracht beschlossen wird. Auch dazu mehr im zweiten Untersuchungsteil.

[1067] Platon, Symposion, S. 59.

[1068] Kierkegaard, S. 35.

Eigenschaften, also ganz wie auch der letzte Vorredner des Sokrates[1069], aber nicht den Gott selbst, d. h. den Eros, also die Liebe selbst: Diese so missachtete und objektivierte Aphrodite schlägt den französischen Soldaten Thibaut schlussendlich mit den eigenen Waffen, indem sie diesen sein Trophäenbündel an eine wirklich Liebende (Quoneschi) verlieren lässt. Damit jedoch an eine, die nicht ihn, sondern einen anderen, nämlich ihren Verlobten (Donnerbär), liebt: „Der Herr von Vallormes bekam weder die Berlocken noch die Indianerin je wieder zu sehen." (270)

Wie dargestellt wurde, finden die Binnennovellen ihre Entsprechungen in den Redeanteilen der Symposiasten. Es fällt dabei auf, dass obig aufgezeigte Parallelität erst mit der „Regine"-Novelle einsetzt. Nun könnte man einwenden, dass die aufgezeigten Entsprechungen mit dieser Tatsache ihren Halt verlieren. Dem ist allerdings nicht so. Die der „Regine"-Novelle vorausgehende Erzählung ist die „Jungfrau"-Episode.[1070] Sie ist, wie die Untersuchung dargelegt hat, thematisch mit den „Berlocken" verknüpft.[1071] Wenn nun die obigen Erkenntnisse auf den Umstand bezogen werden, dass die „Jungfrau" gleichsam ‚verschwindet', und zwar als Anfang, zugleich ihrem Thema entsprechend jedoch wieder ‚auftaucht', und zwar am Ende der Reihe der Binnennovellen („Berlocken"), so lässt sich dies so deuten, dass an dieser Stelle beide, Anfang und Ende, miteinander quasi verschweißt sind, ganz ähnlich der Nahtstelle eines Ringes, dessen Ende und Anfang ineinander übergehen, ohne dass sie in irgendeiner Form voneinander trennbar erscheinen.[1072] Damit wären wir wieder bei Kellers Rede vom fortwährenden ‚Kreislauf der Stoffe'. Diese untrennbare thematische Verknüpfung zeigt sich auch in Folgendem: Amrein verweist auf die Bedeutung der Berlocken, der kleinen, von Thibaut in der gleichnamigen Binnennovelle geraubten Schmuckanhänger:

> Der Text selbst lässt [sic!] keine Zweifel daran offen, dass die Berlocken ein Substitut für die Jungfräulichkeit jener Frauen darstellen, die nach dem Raub jeweils ruiniert zurück bleiben.[1073]

Die Jungfräulichkeit also ‚verschwindet' – bezeichnenderweise erscheinen gerade diese beiden Begriffe, ‚Jungfrau' und ‚Berlocken', als jeweilige Titel für die beiden themenverwandten Binnennovellen und stützen so die These der ringförmigen Anlage der inneren Novellen des „Sinngedichts". Dies ist, um mit Kierkegaard zu sprechen, die ewige Wiederkehr der Konkretionen eines abstrakt zu bestimmenden Gegenstandes in der Welt,

---

[1069] Agathon spricht Eros eine lange Reihe von positiven Eigenschaften zu. Er sei „gnädig und mild, bestaunt von den Weisen, beliebt bei den Göttern, begehrt von den Unglücklichen, errungen von den Glücklichen. Von Schwelgerei, Üppigkeit, Prunk, Liebreiz, Sehnsucht, Verlangen ist er der Vater, er umsorgt die Guten, vernachlässigt die Schlechten, in Pein, in Angst, in Sehnsucht, im Nachsinnen ist er Steuermann, Mitkämpfer, Beistand und bester Retter, aller Götter und Menschen Zierde, schönster und bester Leiter, dem ein Mann unter schönen Preisgesängen folgen und in das Lied mit einstimmen soll, das Eros singt, aller Götter und Menschen Sinne bezaubernd." Platon, Symposion, S. 79.

[1070] Ihr vorgelagert ist wiederum die Begegnung mit der Pfarrerstochter. Diese kann jedoch, wie oben begründet, ohne Zweifel der Rahmenhandlung zugeordnet werden.

[1071] Hier zeigt sich bereits, dass die vorangegangene Auseinandersetzung mit den Verbindungslinien der Binnennovellen untereinander eine gute Grundlage bietet für die im vorliegenden Abschnitt erforderliche Anbahnung einer Analyse der Entsprechungen zwischen „Sinngedicht" und „Symposion".

[1072] Für diese Sichtweise spricht auch, dass die (niederschriftliche) Arbeit am Zyklus, zu Beginn der 1850-er Jahre begonnen, von Keller erst etwa 30 Jahre später wieder aufgenommen wurde. Ermatinger vermutet, dass die neuerliche Einsatzstelle der Beginn der Reginenovelle gewesen sein müsste – seine Ansicht wird gestützt durch einen Brief Kellers an Exner am 16.12.1881(GB 2, 280), in dem er angibt, die ersten 70 Seiten damals bereits in Berlin vollendet zu haben. Zu beachten ist hier der auffällige Bruch im Produktionsprozess, der als Hinweis auf eine Wendung im Verlauf der Strukturkomposition gelten könnte.

[1073] Amrein, Dekameron, S. 128.

dessen eigentliches Wesen dann erst auf der Ebene der Rahmennovelle schrittweise enthüllt wird. Geschichten jeglicher Art in ihrer scheinbaren Beliebigkeit und Zufälligkeit wird es immer in der Welt geben, und nur durch das Erzählen und Verstehenwollen dieser Geschichten gelangt man zur Abstraktion, also zum Wesen des Dinges, das als abstrakter Gegenstand den Erzählungen zugrunde liegt. Auf höherer Ebene wird dieser Erkenntnisprozess in der Rahmennovelle illustriert, und auch diese wird unter den genau diesem Gedanken entsprechenden Vorzeichen erzählt: Sie beginnt, eng an den Stand der kulturellen Errungenschaften bis zur erzählten Zeit (19. Jahrhundert) geknüpft, im physikalisch Konkreten, im Bereich des Sinnlich-Fassbaren, im Bereich der Naturwissenschaften, in der Darstellung der Beschäftigung Reinharts mit den Gesetzen der Optik, d. h. mit den Lichtbrechungs-Experimenten in dessen Faustischer Studierstube. Auch in der Rahmenhandlung des „Symposions" wird dieses Grundthema genannt, indem hier die Differenz zwischen dem Sinnlichen, dem Wahrnehmbaren des gemeinen Lebens und der moralischen Welt herausgestellt wird. Es gehe dementsprechend um alle anderen Dinge, die man tun könne, statt Philosophie zu betreiben. So sagt Apollodor zu Glaukon:

> Vordem trieb ich mich umher, wie es sich gerade traf, und glaubte, damit etwas Rechtes zu tun, war dabei aber schlimmer dran als irgend jemand, gerade so wie du jetzt, der du meinst, man müsse alles andere eher tun als philosophieren.[1074]

Mit der sokratischen Philosophie wird die aufkommende Beschäftigung mit ethischen und moralischen Fragestellungen verbunden, wie sie von den frühen Naturphilosophen bis dahin nicht behandelt worden waren.[1075] Das „Sinngedicht" geht zu Beginn der Rahmenerzählung von der Naturwissenschaft zur Betrachtung der ‚moralischen Welt' über. Der Streitcharakter des sog. „Rededuells" zwischen Reinhart und Lucie, der auf der Grundlage des Textes in der Literatur wiederholt hervorgehoben wird[1076], findet sich in der Anlage des „Symposions" ebenso wieder wie die herausragende Stellung der Mittelnovelle/ resp. -rede. Nun soll noch einiges zur Hauptrede des „Symposions" gesagt werden, die von Sokrates als letztem Redner gehalten wird.

In seiner Einfalt habe Sokrates geglaubt, man müsse das Wahre eines jeden zu preisenden Gegenstandes hervorheben – dies sei das Wesentliche und darauf müsse man das Schönste wählen auf die würdigste Weise darstellen. Doch allerdings sei es, wie er dann einsehen musste, nicht die wahre Art zu rühmen. Denn diese Art bestehe eher darin, dem Gegenstand so viele und schöne Eigenschaften wie möglich beizulegen, ganz gleich, ob diese ihm zukommen oder nicht. Seien sie falsch, so habe dies nichts zu bedeuten.[1077] Hier tritt also die sokratische Ironie auf den Plan: Ihm, Sokrates, schiene es, als ob also die Aufgabe der Redner sei, eine scheinbare und nicht etwa eine wirkliche Lobrede auf den Eros zu halten:

[1074] Platon, Symposion, S. 9ff.

[1075] „Dieses Moralisieren [des Sokrates, A. S.] äußert sich […] darin, daß er einen jeden dazu brachte, über seine Pflichten nachzudenken." Sokrates ginge dergestalt auf die Interessen eines jeden Menschen, unabhängig von dessen Herkunft und sozialem Stand, ein, „ob es nun häusliche Interessen waren (Kindererziehung) oder Wissensinteressen, und richtete ihr Denken vom Bestimmenden auf das Allgemeine hin, das an und für sich geltende Wahre und Schöne". Kierkegaard unter Berufung auf Hegel, S. 190. „Dazu brachte es Sokrates, nicht in dem Sinn wie die Sophisten, die das Individuum lehrten, sich in seinen partikulären Interessen zusammenzuziehen, sondern er brachte das Individuum dazu, die Subjektivität zu universalisieren, und insofern ist er der Stifter der Moral." Kierkegaard, S. 191.

[1076] So z. B. bei Schilling (1998) oder Paulsen/Rehn (2006). Vgl. FN. 812.

[1077] Platon, Symposion, S. 81ff.

> Aber ich kannte ja diese Form des Lobens nicht, weil ich sie aber nicht kannte, stimmte ich euch zu, auch selbst, wenn die Reihe an mir wäre, eine Lobrede zu halten.[1078]

Damit verblüfft er augenblicklich alle Anwesenden und stellt die Vorredner in der Nichterfüllung ihres Auftrages bloß, nicht ohne zugleich zu sagen, dass er selbst die Aufgabe ja falsch verstanden habe – ganz gemäß seines ironischen Verfahrens setzt er die eigene Person herab.[1079] Mit einer dieser „echt sokratischen aussaugenden Fragen“[1080] beginnt er dann seine Ausführungen, ob Eros seiner Natur entsprechend Liebe zu etwas oder nicht zu etwas sei und kommt über eine Reihe von Überlegungen zu dem Schluss, dass die Liebe also der Drang, das Verlangen nach dem, was man nicht hat, sei, und wenn nun Liebe Liebe zum Schönen sei, so dränge also Eros zur Schönheit und besitze sie nicht. Herausgestellt habe Sokrates in dieser ironischen Einleitung seines Vortrags, dass von den Vorrednern viel über die Liebe, aber wenig vom Wesen der Liebe selbst gesagt worden sei, und seine Methode bestehe darin, dass die Liebe auf diese Weise immer mehr von der zufälligen Konkretion befreit werde, in der sie sich in den vorangehenden Reden zeigte, und werde auf ihre abstrakte Bestimmung, wo sie sich nicht als Liebe in diesem oder jenem oder zu diesem oder jenem zeigt, sondern als Liebe zu einem Etwas, das sie nicht habe, d. h. als ein Verlangen, als ein Sehnen.[1081] Letztes sei wiederum das Negative an der Liebe, also eine Wesensbestimmung ex negativo, und dies sei nun das Abstrakte selber, und zwar im Sinne „des eines Inhalts ermangelnden“.

> Das Verlangende, Sehnsuchtsvolle ist das Negative an der Liebe, das will sagen, die immanente Negativität. Verlangen, Drang, Sehnsucht usw. ist die unendliche Subjektivierung der Liebe […][1082]

Das Abstrakte sei „eine schlechthin inhaltslose Bezeichnung“, Sokrates gehe aus vom Konkreten und kommt zum Abstrakten, und wo jetzt die Untersuchung beginnen sollte, da höre er auf.[1083] Das ist die sokratische Methode, wie sie sich am Beispiel des „Symposions“ in den Augen Kierkegaards offenbart.

[1078] Ebd., S. 83.

[1079] Nach der Erzählung der letzten Binnennovelle heißt es im Anschluss an die Bemerkung des Oberst, dass es „weniger schmeichelhaft für [Reinhart] wäre, wenn sich die Lux gleichgültig dafür zeigte, daß [er, Reinhart] für allerhand unwissende und arme Kreaturen“ schwärme: „Ob Reinhart als Gelehrter schon so unpraktisch oder als junger Mann noch so unkundig oder blind war, genug, er hatte diese Seite der Sache noch gar nicht bedacht und errötete über den Worten des Alten ordentlich […].“ SG, 293f. Dieser Satz verweist offensichtlich auf einen Wechsel der Geschehnisse, wie es oben bereits gesagt wurde. Die Binnennovellen des „Sinngedichts“ sind nun erzählt und es wird auf deren Unzulänglichkeit, das Wesen der Liebe hinreichend darzustellen, hingewiesen: „‚So geht es’, sagte [Reinhart] mit unmerklicher Bewegung; ‚wenn man immer in Bildern und Gleichnissen spricht, so versteht man die Wirklichkeit zuletzt nicht mehr […].“ SG, S. 294. Die Handlung der Rahmennovelle tritt an dieser Stelle in ihre letzte Phase, die Utopie steigt am Horizont langsam herauf. Im „Symposion“ erfolgt die Wendung an ganz genau derselben Stelle: Sokrates erklärt ironisch die zuvor erfolgten Vorreden für verfehlt, wenn es in ihnen um das Wesen der Liebe gegangen sein sollte; Seine eigene Darstellung wird damit initialisiert.

[1080] Kierkegaard, S. 35.

[1081] Ebd., S. 36.

[1082] Ebd.

[1083] Ebd. „Gerade in diesem Prinzip vermißt aber Kierkegaard die Affirmation und ‚wahre Wirklichkeit’ als den Glauben.“ Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen [2]1977 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Hrsg. v. H. Fromm u. H.-J. Mähl, Bd. 6), S. 221. Der Unterschied zwischen der Kierkegaard’schen Ironieauffassung und der romantischen besteht eben darin, dass Kierkegaard als Schlusspunkt den Glauben setzt. Denn „die wahre Wirklichkeit wird, was sie ist, die Wirklichkeit der Romantik wird nur. So ist der Glaube ein Sieg über die Welt, und doch ist er ein Streit, und wenn er gestritten hat, so hat er über die Welt gesiegt […] Im Glauben ist also jene höhere Wirklichkeit des Geistes nicht nur werdend, sondern sie ist da, obwohl sie zugleich wird.“ Kierkegaard, S. 267f. (Hervorh. A. S.)

> Das Resultat, zu dem er [Sokrates] kommt, ist eigentlich die unbestimmbare Bestimmung des reinen Seins: Liebe ist. Denn der Zusatz, sie sei Sehnsucht, Verlangen, ist keine Bestimmung, da dies nur ein Verhältnis zu einem Etwas ist, das nicht gegeben ist.[1084]

So könnte man die Erkenntnis auf einen schlechthin negativen Begriff zurückführen.[1085] Auf Kierkegaards Verständnis der sokratischen Ironie bezogen ist es die immanente Negativität, mit der erst das Wesen eines Gegenstandes fassbar wird, und diese Negativität findet sich im „Sinngedicht" wieder in der utopischen Idylle, mit der im Zyklus die Rahmenhandlung um Reinhart und Lucie beschlossen wird. Das Wort Liebe, bezogen auf die beiden nun zweifellos Verliebten nach tage- bzw. wochenlangem Rededuell[1086] – sich scheinbar auseinandersetzend mit der Substanz der Liebe –, dessen Inhalt irgendwie in den wechselseitig dargebotenen Geschichtchen immer die Hauptrolle zu spielen scheint, gleichzeitig jedoch auch nicht, und dieser Inhalt ganz genau wie die ‚Aufgabe' der Symposionredner im Hintergrund den Anlass für ihre Vorträge liefert, dieses Wort, ‚Liebe', bleibt am Ende des „Sinngedichts" folgerichtig unausgesprochen. Das idyllische Ende der Rahmenerzählung stellt erzählerisch den Abschlusspunkt dar, der bei Sokrates im Nichts verschwindet und damit wieder am Anfang steht, wobei als Abschlusspunkt der Kuss von Reinhart und Lucie (328) ebenfalls beides bedeutet: einerseits das Ende des Suchens im undurchdringlich scheinenden Dickicht der Binnenerzählungen als Konkretionen des Wesens der Liebe, andererseits das Unaussprechliche des Wesens der Liebe selbst, hier also nur durch das Küssen der beiden Liebenden symbolisiert und damit zugleich wiederum einen Anfang bedeutend.

Es gibt keinen nennenswerten Hinweis darauf, dass neben dem „Dekameron" u. U. auch das „Symposion" für das „Sinngedicht" als Muster fungiert. Dennoch kann der Vergleich der beiden letzteren im Blickwinkel der philosophischen Ironie zur Ansicht führen, dass das „Sinngedicht" als Werkganzes nicht zuletzt die Wirkung besitzt, auf Basis seiner Struktur Haltungen und Einsichten hinsichtlich des Themas der Liebe zu vermitteln, ohne zu belehren: Ganz nach dem Verständnis der „wohlwollenden Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt". Denn was das Volk „sich gutmüthig einbildet zu sein und der

---

[1084] Ebd., S. 37.

[1085] „Kierkegaard hebt […] das Prinzip des Werdens, des unvollendbaren Werdens hervor." Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen ^{2}1977 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Hrsg. v. H. Fromm u. H.-J. Mähl, Bd. 6), S.221. Diese Unvollendbarkeit des Werdens äußert sich in der Tatsache, dass dem Prinzip entsprechend die Dialoge Platons nicht anders können, als in Aporie zu enden.

[1086] Der Charakter des Duells, eines Kampfes der Reden wird von Paulsen und Rehn in Bezug auf das „Symposion" wie folgt eingeschätzt: Während die Vorreden bis Sokrates eine Illustration der sophistischen Redekunst darstellten, handele es sich bei Sokrates' Beitrag um einen philosophisch orientierten, der nicht Emotionen weckend Hörer überzeugen solle wie in der Rhetorik üblich, sondern vielmehr auf die Erhellung eines Sachverhaltes abziele, sich also schlicht und sachlich an der Wahrheit orientiere. Ein philosophisches Gespräch führen hieße demnach etwa, „nicht um jeden Preis siegen zu wollen". Zwar spiele auch im platonischen Dialog das agonale Element eine wichtige Rolle, doch dieses Element werde dadurch abgemildert, dass die am Gespräch beteiligten nicht gegeneinander kämpfen, sondern um die richtige Einsicht streiten. „In der Anstrengung um die Erkenntnis der in Frage stehenden Sache sind die Teilnehmer am Dialog nicht nur Konkurrenten, sondern auch Partner, die im Idealfall sich gegenseitig belehren und gemeinsam voneinander lernen." Platon, Symposion, S. 202f. In der Rahmenhandlung des „Sinngedichts" sind die auf diese Weise ‚Streitenden' Reinhart und Lucie, während die Binnennovellen ein das Konkurrenzverhältnis der Überzeugungen anzeigendes Verhältnis zueinander darstellen, wobei auf Emotionen gerichtete Elemente der Binnennovellen im Sinne sophistischer Überredungskunst eingesetzt werden – dergestalt aber eher in Bezug auf die Wahrheitsfindung als ein zweifelhaftes Vorgehen erscheinen.

innerlichen Anlage nach auch schon ist“, könne „zuletzt in der That und auch äußerlich“ werden.[1087]

5. Zusammenfassung

Die Untersuchung hat sich auf zwei zentrale Stränge der Forschungsliteratur, die Genderdebatte und den kulturkritischen Diskurs, konzentriert, um der Ironie des Zyklus auf die Spur zu kommen. Auf dem Gebiet der Geschlechterauseinandersetzung, die als vorrangig verhandeltes Thema des „Sinngedichts“ eingestuft wurde, konnte aus dem Blickwinkel der Ironie eine Einstellungsentwicklung der männlichen Hauptfigur auf der Ebene der Rahmenhandlung nachgewiesen werden. Unter zusätzlicher Fokussierung auf das Typusmotiv des Sonderlings ließ sich das oftmals hohe ironiekritische Potenzial nicht nur der Hauptfigur des Rahmens, sondern auch der männlichen Helden der Binnennovellen aufdecken. Für die Figur des Herrn Reinhart hat sich ein Entwicklungsgang ergeben, welcher sich im Prozess einer Haltungsänderung abbildet, die auf der Ebene des Geschlechterdiskurses zu einer Annäherung an die Werthaltungen der weiblichen Protagonistin der Rahmenhandlung führt. Diese Entwicklung Reinharts steht maßgeblich im Zeichen einer verbalen Ironie, welche insbesondere den Beiträgen seiner Gesprächspartnerin Lucie innewohnt. Die Anwendung pragmatisch-linguistischer Untersuchungsinstrumente hat solcherlei in den Dialogen der Gesprächspartner auftretende Ironie in ihrer konkreten Funktions- und Wirkungsweise aufklären können. Während Preukschats Integrationsmodell, das Ironie als ‚fremdinduzierte Selbstkritik’ begreift, dazu diente, die Mechanismen des ironischen Verfahrens überhaupt und dann auch speziell im „Sinngedicht“ zu erfassen, konnten die Theorien der linguistischen Pragmatik PT, EMT und APT eingesetzt werden, um konkrete Vorkommen ironischer Elemente in Figurenreden genauer in den Blick zu nehmen. Hierzu war nicht zuletzt der Rückblick auch auf klassische Erklärungsansätze hilfreich, welcher etwa die Selbstironie präzisieren und die damit verbundenen Erkenntnisse ebenfalls für die Werkuntersuchung fruchtbar machen konnte. Unter der antik-philosophischen Perspektive auf die Ironie zeigte außerdem der typologische Vergleich mit dem „Symposion“ unterstützend, wie Kellers „wohlwollenden Ironie“ Anlass zu Haltungs- und Einstellungsänderungen zu geben vermag, ohne den moralischen Zeigefinger zu erheben.

Weiterhin ist der Zusammenhang verbalironischer Elemente mit Abschnitten narrativ inszenierter Ironie im Prozess der Entwicklung Reinharts aufgezeigt worden. Verbale Formen der Ironie, die sich vor allem in Lucies Gesprächsanteilen nachweisen ließen, dienen an einer Reihe von Stellen der Transformation unmarkierter 0-narrativer Ironie. Ihr fällt Reinhart innerhalb der Rahmenhandlung wiederholt zum Opfer, sie wird auf diese Weise konkretisiert und so dem Leser evident. Epische Ironiesequenzen finden sich zudem innerhalb der Binnennovellen, in denen zentrale Gesichtspunkte rahmenzyklischer Auseinandersetzungen der Protagonisten ihren Niederschlag finden. Auch innerhalb der Einlagen werden Figuren ironisiert, wobei sich als Initiator entweder der übergeordnete Erzähler der Rahmenhandlung verantwortlich zeichnet oder die aktuell als Erzähler oder Erzählerin eingesetzte Rahmenfigur. Die Differenzierung und das Zusammenwirken

[1087] Brief an Auerbach v. 25.6.1860. GB 3.2, S. 195.

diverser Sequenzen im Modus narrativ installierter Ironie sind unter Einsatz zwei ausgesuchter literaturtheoretischer Beschreibungsmodelle unternommen worden. Zur Unterscheidung von ironischen Einheiten unter dem Aspekt literarischer Ironie hat sich die Prototypentheorie M. Müllers bewährt, ebenso wie sich mit Hilfe der Spielraumtheorie Allemanns das Bezugssystem ironischer Passagen und singulärer Elemente erhellen ließ. Auch der von Müller erhobene Prototyp parabasischer Ironie konnte im Themenbereich der Kulturkritik belegt werden. Eine Variante der Parabase als Selbstreferenz auf die Kunst des Erzählens findet im „Sinngedicht" ihre Anwendung, indem der Naturwissenschaftler Herr Reinhart – als überraschend redegewandter Erzähler auch auf diesem Feld eine beachtliche Entwicklung vollziehend – in den Unterbrechungen zwischen den Erzählbeiträgen Überlegungen zu den Wirkungen (der Kulturpraxis) des Erzählens als solche anstellt. In diesem Zusammenhang spielt das am Schluss der Rahmenhandlung und durch den Schustermeister vorgetragene Goethe'sche Jugendlied „Mit einem gemalten Band" eine Schlüsselrolle. Während die Allusionen auf Darwin und Goethe zu Beginn der Rahmenhandlung das Thema des Zwei-Kulturen-Konflikts (G. Kaiser) eröffnen und vor allen Dingen die naturwissenschaftlich-mathematische Weltdeutungsperspektive gleich im ersten Satz über die Ironisierung der Hauptfigur und damit der Naturwissenschaften allgemein dem Spott preisgegeben wird, erscheint die Schlussidylle mit dem Liedvortrag gegen eine rein rational-empiristisch angelegte Weltdeutungskonzeption, die sich im wiederholten Wort des ‚allgemeinen Vertilgungskrieges' ausdrückt und ebenfalls als Referenz auf Darwin zu deuten ist, zunächst überspannt und künstlich in Anschlag gebracht. Die Interpretation des Jugendliedes als Lobgesang des Erzählens in Verbindung mit allusiven Verschränkungen, die als Reflexionen Reinharts oder 0-narrativer Thematisierung der (Kultur-)Technik des Erzählens die Rahmennovelle hindurch auftreten, legt zwei Schlüsse nahe: Einerseits bleibt der Widerstreit des von Kaiser wahrgenommenen Kulturkampfes zwischen dem mathematisch-naturwissenschaftlichen und dem kulturell-sprachlichen Weltdeutungsansatz ungelöst. Hierin ist die ‚humoristische Vermittlung bestehen bleibender Widersprüche' zu erblicken. Andererseits ergibt sich aus Reinharts tendenziellem Festhalten an der Wissenschaftsorientierung am Schluss und in Hinsicht auf die Ironie des Eingangssatzes zur vermeintlichen Deutungshoheit der naturwissenschaftlichen Perspektive der Ausklang einer im Zyklus durchgängig wirksamen Ironie, die nach Preisendanz als das ‚im Innern liegende Prinzip (des Humors)' die Hauptfigur der Rahmenhandlung wiederkehrend auf's Korn nimmt – ihn nun aber in die Geborgenheit der Arme Lucies als Vertreterin des Sprachlich-Kulturellen entlassen kann. An einer Vielzahl anderer Stellen des Zyklus lassen sich kulturkritische Momente ablesen, die ebenfalls mit dem Mittel der Ironie inszeniert werden. Die ironische Kritik wird dabei durch ein Ironisierungsverfahren einzelner Figuren auf der verbalironischen Ebene besorgt, das in Korrespondenz mit narrativ-ironischen Erzählsequenzen tritt. So geht es auf der Ebene des Rahmens um Auswüchse des zeitgenössischen deutschen Kulturbetriebs, die sich im Niedergang bildungsbürgerlicher Werte, der Ausbreitung bloßer Bildungskonsumption und reiner Zur-Schau-Stellung fassadenhafter Bildung äußern. Das transformativ-ironische Verfahren, wie es bereit im Themenbereich des Genderdiskurses zu beobachten war, trägt diese Aspekte von der Rahmenhandlung in die Binnennovellen, wo sich etwaige Fehlentwicklungen der bürgerlichen Gesellschaft in einzelnen Trägern manifestieren und so greifbar werden. Auch die männliche Figur der Haupthandlung wird

auf dem Gebiet des Kulturellen nicht von derartiger Kritik ausgenommen, allerdings zeigen sich diesbezügliche Schwächen Reinharts in weit harmloserem Licht als es dagegen Fehleinstellungen und schädliche Verhaltensdispositionen der übrigen männlichen Figuren oftmals nahelegen. Eine solche Figur ist beispielsweise der Held der „Berlocken“, deren Darbietung als Beispiel (rahmenintern) durchgängiger Textironie analysiert wurde. Diese Erzählung dient Lucie, Reinharts obsessives Insistieren auf der männlichen Wahlfreiheit ironisch zu kritisieren. Darüber hinaus jedoch findet sich dieser Aspekt der Geschlechterdebatte mit einem Eroberungsdiskurs verbunden, der in der jüngeren Literatur bereits als Fragwürdigkeit einer kulturell begründeten Berechtigung der Inbesitznahme anderer Welten verhandelt wurde. Eine solche Fragestellung wird insbesondere in den „Berlocken“ ausbuchstabiert, und in der Doppeldeutigkeit ‚der Eroberung anderer Welten’ als Inbesitznahme der Frau und zugleich als Einverleibung vermeintlich minderwertiger Kulturkreise vergewissert sich die dem „Sinngedicht“ eingeschriebene Kulturkritik umfassend auch historischer Grundbedingungen, die als Basis einer akzeptablen Gesellschaftsordnung mitzubedenken sind.

6. Liste gesondert aufgeführter Zitate

Z1a:
‚[…] Hat es denn nicht jederzeit gescheite, hübsche und dabei anspruchsvolle Frauen gegeben, die aus freier Wahl mit einem Manne verbunden waren, der von diesen Vorzügen nur das Gegenteil aufweisen konnte, und haben nicht solche Frauen […] sich […] sogar einen Ruhm daraus gemacht? Und mit Recht! Denn wenn auch irgend ein den anderen verborgener Zug ihre Sympathie erregte und ihre Anhänglichkeit nährte, so war diese doch eine Kraft und nicht eine Schwäche zu nennen! […]' (58f.)

Z1b:
‚[…] ein kluger und wahrhaft gebildeter Mann kann erst recht ein Weib heiraten […] ohne zu sehen, wo sie herkommt und was sie ist; das Gebiet seiner Wahl umfasst alle Stände und Lebensarten, […] nur über eines kann er nicht hinauskommen, ohne zu fehlen: das Gesicht muß ihm gefallen und hernach abermals gefallen […]' (59)

Z2:
Mit nicht geringer Erwartung segelte er anher, vorzüglich auch auf das schönere Geschlecht in den deutschen Bundesstaaten begierig; denn wenn wir germanischen Männer uns mit Eifer den Ruf ausgezeichneter Biederkeit beigelegt haben, so versahen wir wiederum unsere Frauen mit dem Ruhm einer merkwürdigen Gemütstiefe und reicher Herzensbildung, was in der Ferne gar lieblich und Sehnsucht erweckend funkelt, gleich den Schätzen des Nibelungenliedes. Vom Glanz dieses Rheingoldes angelockt, war Erwin überdies von seinen Verwandten scherzweise ermahnt worden, eine recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ozean zurückzubringen. (61)

Z3:
Aber o weh! nun zeigte sich unversehens auch hier eine Art von Kehrseite. (63f)

Z4:
Das gefiel dem wackern Erwin nun ungleich besser. (63)

Z5:
‚Ihr Herr Brandolf ist ja ein Ausbund von einem edlen und wohlvermögenden Frauenwähler!' sagte Lucie, als Reinhart die verarmte Baronin in seiner Erzählung zu Glück und Ehren gebracht hatte […]. (175)

Z6:
Das Histörchen […] schien ihm nämlich prächtig zur Abwehr gegen die Ueberhebung des ebenbürtigen Frauengeschlechts zu taugen. (213)

Z7:
‚Das haben Sie gut gemacht!' sagte Lucie; ‚wir andern wollen uns merken, wie nützlich die Demut ist, und wie erhöht wird, wer sich erniedrigt hat! […]' (274)

Z8:
‚[…] wir leben hier ganz patriarchalisch […]' (42)

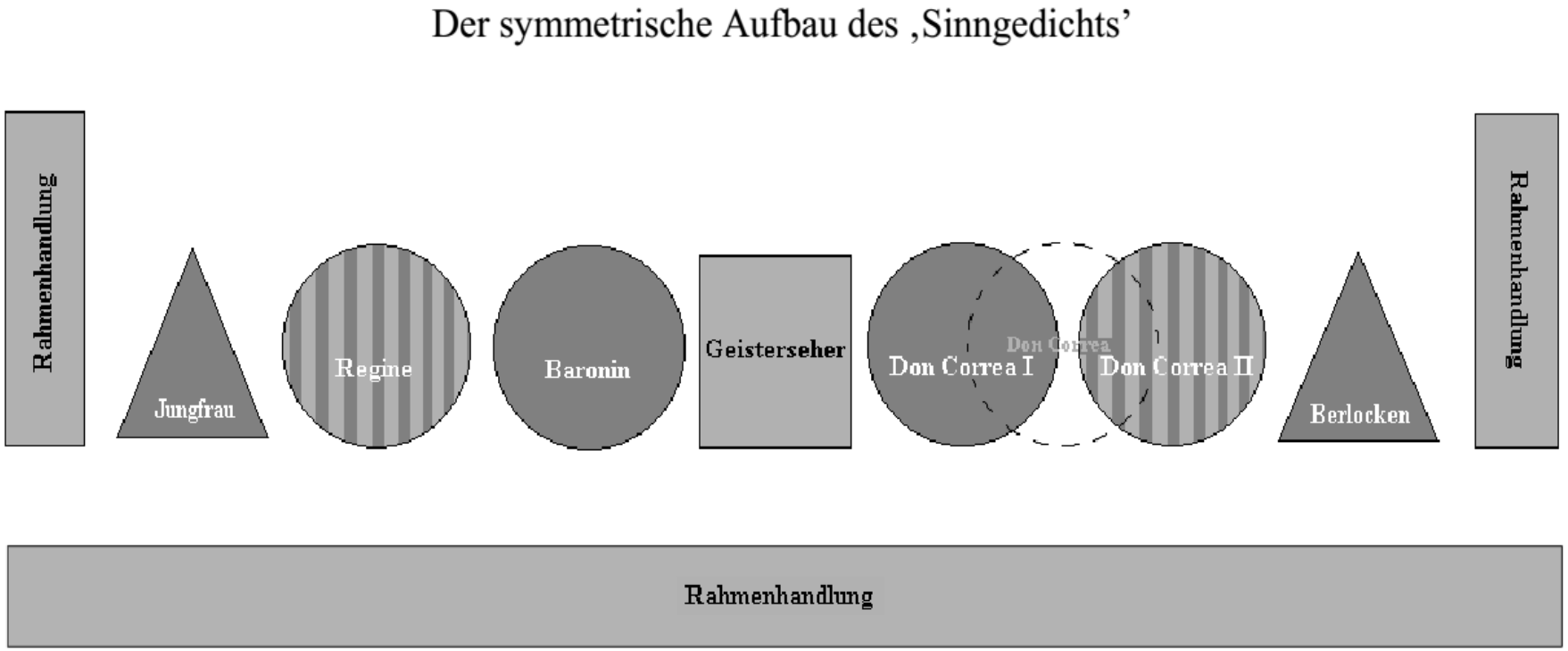


Abbildung 1:
Der symmetrische Aufbau des ‚Sinngedichts' unter gesellschaftlichem Gesichtspunkt (vereinfachte Darstellung).
Bei Deckung von Flächengestaltung und Figur und Schrift: Korrespondenz der jeweiligen Erzählteile.

Ohne dieser axial-symmetrischen Spiegelung Abbruch zu tun, ließen sich ebenfalls die Pfarrerstocher-Episode (vor der ‚Jungfrau') und der ‚Religionswechsel' Lucies (nach den ‚Berlocken') einfügen.
Die ‚Zöllnerin' könnte innerhalb dieses Schemas als Brückenübertritt von der Rahmenhandlung hin zu den Einlagen gedeutet werden.
Der Übersicht halber wird hier auf die Darstellung der Rahmensegmente zwischen den einzelnen Binnennovellen verzichtet.

Der Entwicklungsgang Reinharts unter dem Eindruck narrativer und verbaler Ironie im „Sinngedicht“

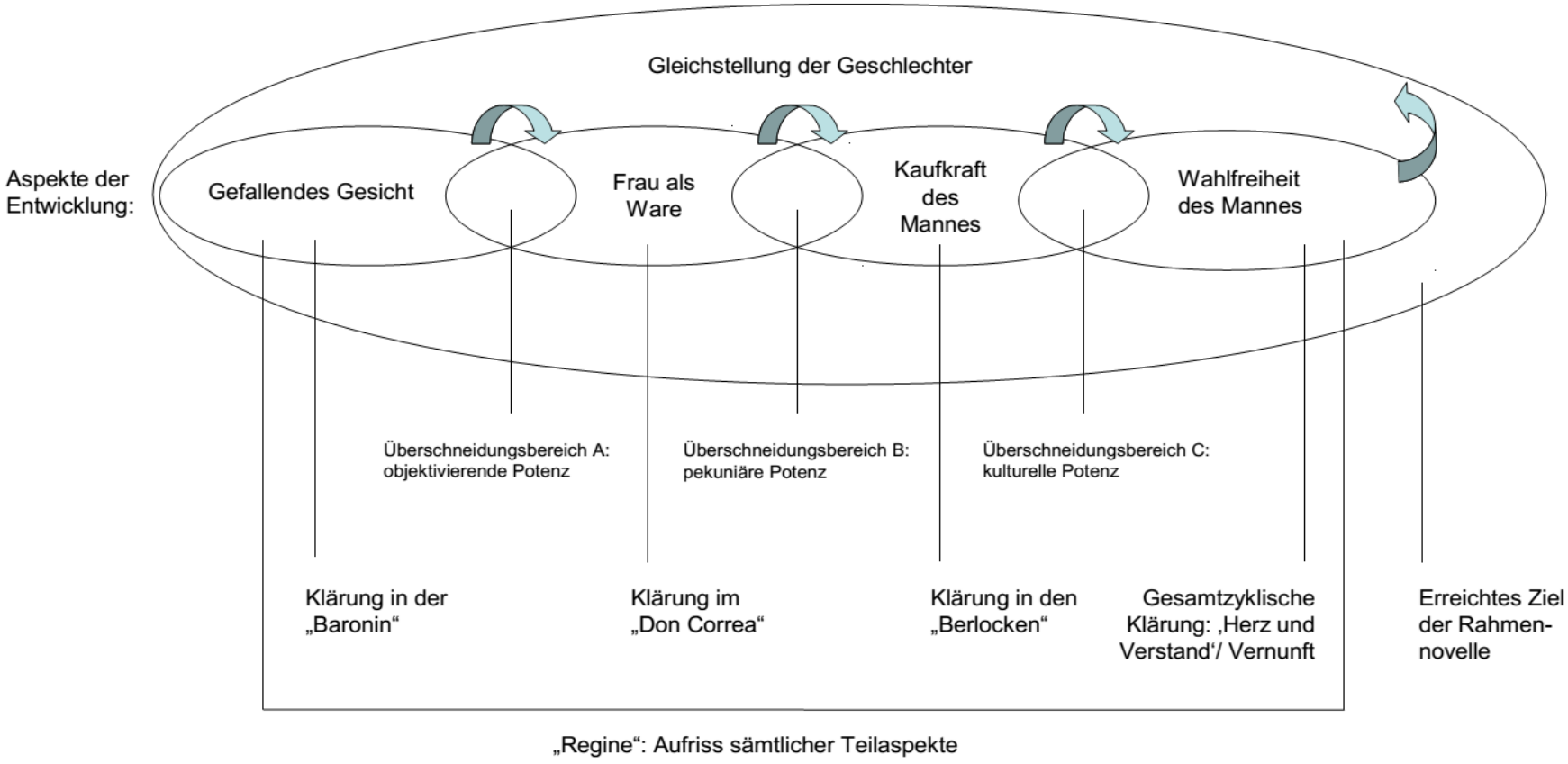


Abbildung 2:
Vereinfachte Darstellung des Komplexes ‚Gefallendes Gesicht – Frau als Ware – Kaufkraft des Mannes – Wahlfreiheit des Mannes‘.

Der Entwicklungsgang ist von links nach rechts zu lesen. Untergeordnete Aspekte werden thematisch von übergeordneten Aspekten eingeschlossen. Die ‚Gleichstellung‘ ist Zielpunkt sämtlicher Teilaspekte.

8. Literaturverzeichnis

Nachschlagewerke

Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich [2]1985; [3]2001.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart [3]1988 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 301).

Gottfried-Keller-Homepage. URL: http://www.kellerbriefe.ch/briefe.htm - eingesehen am 20.10.2013.

Grimm, Jakob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band. Hrsg. v. L. E. Schmitt. Hildesheim/Zürich/New York 2003 (Wilfried Kürschner: Werke. Forschungsausgabe in 47 Bd. Abt. III, Bd. 41).

Herder Lexikon. Griechische und Römische Mythologie. Freiburg [5]1990.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. J. Ritter. Bd. 4, Darmstadt 1976.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd. 1. Stuttgart 1990. s. v. ‚ironia', § 582.

Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrgs. v. G. u. I. Schweikle. Stuttgart [2]1990.

Moormann, Eric M.; Uitterhoeve, Wilfried: Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 468).

Philosophie-Lexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. A. Hügli u. P. Lübcke. Hamburg 1997.

Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt a. M. 1998.

Weddige, Hilkert: Einführung in die germanistische Mediävistik. München [4]2001.

Primärliteratur

Die in Kapitälchen stehenden Wörter entsprechen in den Fußnoten den Kurztiteln.

Anonymus: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, 2 Bde. Hrsg. u. übers. v. H. Brackert (ders.: Das Nibelungenlied, Bd. 1).

Aristoteles: Nikomachische Ethik (EN). Übers. v. E. Rolfes, hrsg. v. G. Bien. Hamburg [4]1985 (Philosophische Bibliothek Bd. 5).

Aristoteles: Poetik. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 2001.

Aristoteles: Politik. Hrsg. u. übers. v. E. Rolfes. Hamburg [4]1981 (Philosophische Bibliothek, Bd. 7).

Auerbach, Berthold: Lorle, die Frau Professorin. Stuttgart 1885.

Feuerbach, Ludwig: Sämmtliche Werke. Hrsg. v. W. Bolin u. F. Jodl. Stuttgart 1908.

Frankfurt, Harry G.: Gründe der Liebe. Frankfurt 2005.

Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke. Tübingen 1960/1993.

Germanische Heldensagen. Nach den Quellen neu erzählt von Reiner Tetzner. Stuttgart 1996.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche WERKE, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden. Hrsg. v. D. Borchmeyer u. a. Frankfurt a. M. 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. v. Bettina Hesse. Köln 1997.

Haeckel, Ernst: Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie. Ergänzungsband zu dem Buche über die Welträthsel. Stuttgart 1904.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. A. d. Grundlage d. Werke v. 1832-1945 neu ed. Ausg. Redaktion E. Moldenhauer u. K. M. Michel. Frankfurt 1970.

Immermann, Karl: Der neue Pygmalion. Der Karneval in Somnanbüle. München 1925.

Kant, Immanuel: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. Zum ewigen Frieden. Hsrg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 1992 (Philosophische Bibliothek, Bd. 443).

Kant, Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden. Hrsg. v. W. Weischedel. Frankfurt 1977.

Keller, Gottfried: Das Sinngedicht. In: Deutsche Rundschau XXVI u. XXVII (1881). [zitiert als DR].

Keller, Gottfried: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. C. Helbling. Bern 1950ff. [zitiert als GB].

Keller, Gottfried: Das Sinngedicht. Berlin 1960.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Thomas Böning u. a. Frankfurt a. M. 1995ff. [zitiert als SW].

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe in 32 Bänden. Hrsg. von Walter Morgenthaler u. a. Basel/Frankfurt a. M./Stroemfeld 1996ff. [zitiert als HKKA; speziell Band 7 innerhalb der Fußnoten: SG].

Keller, Gottfried: Briefwechsel. Homepage der HKKA.. Die online Edition der Briefe von und an Gottfried Keller. URL: http://www.kellerbriefe.ch/rodenberg.htm - eingesehen am 20.10.2013.

Kierkegaard, Sören: Die Tagebücher. Ausgew. u. übers. v. H. Gerdes. Regensburg 1963 (ders.: Gesammelte Werke. Die Tagebücher I-V).

Lessing, Gotthold Ephraim: Ernst und Falk. Die Erziehung des Menschengeschlechts. Hrsg. v. W. Olshausen. Berlin/Wien/Stuttgart 1925 (ders. u. J. Petersen: Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen, sechster Teil).

Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. In: Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1778-1780. Hrsg. v. K. Bohnen u. A. Schilson. Frankfurt a. M. 1993 (W. Barner u. a.: Gottholdt Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 9).

Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt a. M. [52]2002.

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in 12 Bd. Stockholm 1960.

Nietzsche, Friedrich: Werke I-V. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt/Berlin/Wien [6]1972.

Platon: Menon. Hrsg. v. M. Kranz. Stuttgart 1994.

Platon: SYMPOSION. Übers. u. hrsg. v. Th. Paulsen u. R. Rehn. Stuttgart 2006.

P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Übers. u. hrsg. v. M. von Albrecht. Stuttgart 1994.

Rousseau, Jean-Jacques: Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. In: Kulturkritische und politische Schriften in zwei Bänden. Hrsg. v. M. Fontius. Berlin 1989 (hier Bd. 1).

Rousseau, Jean-Jacques: Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Neu übers. u. hrsg. v. H. Brockard. Stuttgart 2001.

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Friedrich Schiller. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf Toman (ders.: Werke in fünf Bänden, Bd. 5). Köln 1999.

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. 5 Bände. Hrsg. v. W. Frhr. v. Löhneysen. Leipzig 1979.

Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Hrsg. v. H. Kreuzer. Stuttgart 1964.

Sekundärliteratur

Albrecht, Wolfgang: Die Utopie der Liebe: über den rahmenstiftenden Sinnzusammenhang in Kellers Novellenzyklus „Das Sinngedicht“. Ann Arbor 1997 (Michigan Germanic Studies, Vol. XXIII, No. 1).

Allemann, Beda: Ironie als literarisches Prinzip. In: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini, Paul Böckmann. Hrsg. v. Albert Schaefer. München 1970 (Beck’sche Schwarze Reihe, Bd. 66), S. 16-32.

Amrein, Ursula: AUGENKUR und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht’. Bern u. a. 1994 (Zürcher germanistische Studien, Bd. 40).

Amrein, Ursula: Gottfried Kellers ‚artiger kleiner DEKAMERON’. Poetik und Schreibweise des Sinngedichts in der Nachfolge Boccaccios. In: Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Hrsg. v. H. Aust u. H. Fischer. Würzburg 2006 (Fontaneana, Bd. 4).

Amrein, Ursula: Gottfried Keller: Sublime EROTIK und sanftmütig-skurriler Humor. In: Europäische Kulturbeiträge im deutsch-schweizerischen Schrifttum von 1850-2000. Essays über Bachofen – Burckhardt – Keller – Meyer – Spitteler – Jung – von Salis – Frisch – Dürrenmatt. Hrsg. v. J. Rattner u. G. Danzer. Würzburg 2003.

Anderlik, Heidemarie: Der Ring der Nibelungen: Bühnenkunst und Germanenbild im 19. Jahrhundert. URL: http://www.dhm.de/ausstellungen/walhall/nib1.htm - eingesehen am 30.07.2010.

Anton, Herbert: Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden' und im ‚Sinngedicht'. Stuttgart 1970 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 31).

Anz, Thomas: Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts. In: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Hrsg. v. W. Barner. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 15).

Aust, Hugo: Literatur des Realismus. Stuttgart ^{2}1981.

Aust, Hugo: Realismus. Stuttgart 2006.

Baechtold, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher des Dichters. Aus dem Nachlaß des Verfassers. Berlin 1898.

Baumgart, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München 1964.

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

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u. a. 1997.

Bergson, Henri (1921): Das Lachen. Meisenheim 1948.

Berthold, Lothar; Weise, Gerhard: Keller. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar 1953.

Best, Otto F.: Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip. Darmstadt 1989 (Erträge der Forschung, Bd. 264).

Birnbacher, Dieter u. a.: Das sokratische Gespräch. Hrsg. v. dems. u. D. Kohn. Stuttgart 2002.

Bischoff, Doerte: Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. v. E. Lezzi u. M. Ehlers. Köln/Weimar/Wien 2003.

Borew, Jurij: Über das Komische. Berlin 1960.

Brahm, Otto: Kritische Schriften. Literarische Persönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1915.

Brandstetter, Gabrielle: Fremde Zeichen: Zu Gottfried Kellers Novelle ‚Die Berlocken'. Literaturwissenschaft als Kulturpoetik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 43. Jg. (1999).

Brockard, Hans: Nachwort. In: Jean-Jacques Rousseau. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Neu übers. u. hrsg. v. H. Brockard. Stuttgart 2001.

Christenson, Sandra: Studien zur poetisierten Armut in den Werken von Adalbert Stifter und Gottfried Keller. Marburg 1979.

Clark, Herbert H.; Gerrig, R. J.: On the Pretense Theory of Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 113 (1984).

Coontz, Stephanie: Die Entstehung des Privaten. Amerikanisches Familienleben vom 17. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Münster 1994 (Theorie und Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Bd. 6).

Damerau, Burghard: Die Wahrheit der Literatur. Glanz und Elend der Konzepte. Würzburg 2003.

Drach, Albert: Hoffnung und Skepsis. Aus einem Interview. In: Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie. München; Wien 1988 (Bogen 23).

Eggs, Ekkehard: Eine Form des uneigentlichen Sprechens: Die Ironie. In: Folia Linguistica 17 (1979).

Ermatinger, Emil: Gottfried Keller. Eine Biographie. Zürich ^{8}1950.

Essl, Karl: Über Gottfried Kellers ‚Sinngedicht'. Eine Untersuchung. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Reichenberg 1926. Hildesheim 1973 (Prager Deutsche Studien, Heft 40).

Falkenberg, Gabriel: Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung. Tübingen 1982.

Falkenberg, Gabriel: Unaufrichtigkeit und Unredlichkeit. Vortrag vor der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für angewandte Linguistik, Gesamthochschule Duisburg, 29. September 1983. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes, 31. Jg. (1984).

Fischer, Kuno: Über den Witz. Heidelberg ^{2}1889.

Frank, Barbara B.: Irony in Keller's „Sieben Legenden". In: The Germanic Review No. 2 (1974).

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a. M. 1940.

Fuchs, Dieter: Die demokratische Gemeinschaft in den USA und Deutschland. In: Die Vermessung kultureller Unterschiede. USA und Deutschland im Vergleich. Hrsg. v. Jürgen Gerhards. Wiesbaden 2000.

Gitermann, Valentin: Die Geschichte der Schweiz. Thayngen/Schaffhausen 1941.

Goldstein, Moritz: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann. Berlin 1906.

Greenblatt, Stephen: Kultur. In: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Hrsg. v. M. Baßler. 2. Auflage. Tübingen, Basel 2001, S. 48-59.

Greve, Wilfried: Kierkegaards maieutische Ethik. Von Entweder/Oder II zu den ‚Stadien'. Frankfurt a. M. 1990.

Grice, Paul H.: Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics (Vol. 3). Speech Acts. Hrsg. v. P. Cole u. J. L. Morgan. New York u. a. 1975.

Grice, Paul H.: Further NOTES on Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics (Vol. 9). Pragmatics. Hrsg. v. P. Cole. New York u. a. 1978.

Gründer, Horst: Welteroberung und Christentum. Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit. Gütersloh 1992.

Hamamoto, Hideki: Irony from a cognitive perspective. In: Relevance Theory. Applications and Implications. Hrsg. v. Robyn Carston/Seiji Uchida. Amsterdam/Philadelphia 1998.

Hauschild, Brigitte: Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane. Frankfurt a. Main 1981 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Bd. 413).

Haymes, Edward R.: Das Nibelungenlied. Geschichte einer Interpretation. München 1999.

Hildebrandt, Henrike: Die Erleuchtung des Naturwissenschaftlers. Beobachtungen zur Gestaltung von Gottfried Kellers „Sinngedicht": Stufungs- und Erzählprinzipien. In: Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt. Stuttgart 2001 (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. Beihefte. Heft 114).

Horster, Detlef: Das sokratische Gespräch in Theorie und Praxis. Opladen 1994.

Jancke, Rudolf: Das Wesen der Ironie. Eine Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929.

Jeziorkowski, Klaus: Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers. Heidelberg 1979.

Jolles, André: Einfache Formen. Halle ^{2}1956.

Jung, Werner: Lessing zur Einführung. Hamburg 2001.

Jünger, Friedrich Georg: Über das Komische. Berlin 1936.

Kaiser, Gerhard: Gottfried Keller. Das gedichtete LEBEN. Frankfurt a. M. 1981.

Kaiser, Gerhard: EXPERIMENTIEREN oder Erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers „Sinngedicht". Stuttgart 1986 (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 45. Jg.), S. 278-301.

Kaiser, Michael: Literatursoziologische Studien zu Gottfried Kellers Dichtung. Bonn 1968 (Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 24).

Kämper-van den Boogaart, Michael: Thomas Mann für die Schule. Berlin 2001.

Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden ^{4}1960.

Knox, Dilwyn: Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony. Leiden u. a. 1989.

Knox, Norman: Die Bedeutung von ‚Ironie': Einführung und Zusammenfassung. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. H.-E. Hass u. G.-A. Mohrlüder. Köln 1973 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, Bd. 57. Literaturwissenschaften).

Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle' im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam u. a. 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis, Bd. 38).

Kocka, Jürgen: Das europäische Muster und der deutsche Fall. In: Einheit und Vielfalt Europas. Hrsg. ders. Göttingen 1995 (Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl, Bd. I).

Korten, Lars: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848-1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009.

Köster, Albert: Sieben Vorlesungen von Albert Köster. Leipzig ^{2}1907.

Kramer, Priscilla: The cyclical method of composition in Gottfried Keller's Sinngedicht. New York 1934.

Kremer, Paul: Offenbares Geheimnis. Ein Leitwort in Goethes Werk. Düsseldorf 1973.

Kreuz, Roger J. / Glucksberg, Sam: How to be sarcastic: The Echoic Reminder Theory of Verbal Irony. In: Journal of Experimental Psychology. General, Vol. 118 (1989).

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Übers. v. R. Werner. Frankfurt a. M. 1978.

Kübler, Gunhild: Feministische Literaturkritik. In: Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung Konstanz 1983. Hrsg. v. C. Opitz. Weingarten 1984.

Kuchinke-Bach, Anneliese: Gottfried Kellers „Sinngedicht" – Logaus Sinnspruch, beim Wort genommen. In: Euphorion 86 (1992).

Lapp, Edgar: Linguistik der Ironie. Tübingen 1992 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 369).

Lederbogen, Friedrich: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Genesis der historischen Weltanschauung. Leipzig 1908.

Lehrer, Mark: Intellektuelle Aporie und literarische Originalität. Wissenschaftsgeschichtliche Studien zum deutschen Realismus: Keller, Raabe, Fontane. New York 1991 (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature, Vol. 8).

Liebmann, Kurt: Das Beispiel Lessing. Dresden 1977.

Lieven, Dominic: Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815-1914. Frankfurt a. M. 1995.

Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Leipzig ^{2}1922.

Locher, Kaspar T.: Gottfried Keller. Welterfahrung, Wertstruktur und Stil. Bern 1985.

Lukoschik, Rita Unfer: Die Novelle als Erlebnisraum: Boccaccio – Fontane. In: Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Hrsg. v. H. Aust u. H. Fischer. Würzburg 2006 (Fontaneana, Bd. 4).

Lüthe, Rudolf: Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg 2002.

Martini, Fritz: Ironischer Realismus. Keller, Raabe und Fontane. In: Ironie und Dichtung. Hrsg. v. A. Schaefer. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 66).

Maurer, Th.: Die Sesenheimer Lieder. Eine kritische Studie. Straßburg 1907.

Meintel, Paul Rupert: Gottfried Keller und die Romantik. Literaturhistorische Studien. Zürich 1909.

Merkl, Helmut: Von der Heilkraft des Erinnerns. Formsprache und Erfahrungsgehalt von Gottfried Kellers ‚Sinngedicht'. Augsburg 1986.

Morgenthaler, Walther: Entwicklung des Werkkonzepts. In: Gottfried Keller: Das Sinngedicht. Apparat I zu Bd. 7. Hrsg. von W. Morgenthaler u. a. Basel/Frankfurt a. M./Stroemfeld 1998 (dies.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Abt. D, Bd. 23. 1).

Müller, Dominik: Kommentar. In: Gottfried Keller: Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander. Hrsg. v. dems. (ders. u. a.: Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden, hier Bd. 6). Frankfurt a. M. 1991.

Müller, Gustav A.: Urkundliche Forschungen zu Goethes Sesenheimer Idylle und Friederikens Jugendgeschichte. Auf Grund des Sesenheimer Gemeindearchivs. Bühl (Baden) 1894.

Müller, Marika: Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg 1995.

Muschg, Alfred: Gottfried Keller. Ein literarisches Portrait mit zahlreichen Bildern und Faksimiles. Berlin 1980.

Neis, Edgar: Romantik und Realismus in Gottfried Kellers Prosawerk. Zugleich ein Beitrag zur Begriffsbestimmung der literaturhistorischen Terminologien des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1930.

Oliveira Marques, A. H. de: Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs. Übers. v. M. v. Killisch-Horn. Stuttgart 2001 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 385).

Ortheil, Hanns-Josef: Stille Heimlichkeit. Zur „Regine"-Erzählung in Gottfried Kellers „Sinngedicht". Stuttgart 1986 (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 30. Jg.).

Petersen, Jürgen: Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise. Köln 1967.

Preisendanz, Wolfgang: Über den WITZ. Konstanz 1970.

Preisendanz, Wolfgang: HUMOR als dichterische Einbildungskraft. München ^{2}1976.

Preisendanz, Wolfgang: Zur KORRELATION zwischen Satirischem und Komischem. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976.

Preisendanz, Wolfgang: NEGATIVITÄT und Positivität im Satirischen. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976.

Preisendanz, Wolfgang: GOTTFRIED KELLER. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. v. B. von Wiese. Berlin ^{2}1979.

Preisendanz, Wolfgang: Gottfried Kellers ‚SINNGEDICHT'. In: Zu Gottfried Keller. Hrsg. ders. Stuttgart 1984 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen, Bd. 66).

Prendergast, Christopher: God's Secret. Reflections on Realism. In: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Hrsg. v. B. F. Scholz. Tübingen u. a. 1998.

Prestin, Elke: Ironie in Printmedien. Wiesbaden 2000.

Preukschat, Oliver: Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen. Tönning/Lübeck/ Marburg 2007.

Rácz, Gabriella: Gottfried Kellers „Sinngedicht" und Arnold Zweigs Novellen um Claudia: ein IMITATIONSVERHÄLTNIS? In: Netz-Werk. II. Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten. Szeged 1999 (ACTA GERMANIA 9).

Rácz, Gabriella: Die Frau als FREMDE. Interkulturelle Aspekte in Gottfried Kellers „Sinngedicht" und Heinrich Manns „Zwischen den Rassen". In: Interkulturalität: Methodenprobleme der Forschung. Beiträge der Internationalen Tagung im Germanistischen Institut der Pannonischen Universität Veszprém 7.-9. Oktober 2004. Hrsg. v. C. Földes u. G. Antos. München 2007.

Reichert, Karl: Gottfried Kellers ‚Sinngedicht' – Entstehung und Struktur. In: GRM XLV (1964), H. 4.

Richartz, Heinrich: Literaturkritik als Gesellschaftskritik. Darstellungsweise und politisch-didaktische Intention in Gottfried Kellers Erzählkunst. Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 159).

Roffler, Thomas: Gottfried Keller. Ein Bildnis. Frauenfeld 1931.

Rölleke, Heinz: Nachwort. In: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Ges. v. A. v. Arnim u. C. Brentano. Hrsg. v. W. A. Koch. Heidelberg 1808.

Ruppel, Richard R.: Gottfried Keller. Poet, Pedagogue and Humanist. New York u.a. 1988 (Studies in Modern German Literature, Vol. 12).

Rüstow, Alexander: Die Religion der Marktwirtschaft. Münster u. a. 2001 (Walter Eucken Archiv, Reihe Zweite Aufklärung, Bd. 2).

Salentiny, Ferdinand: Aufstieg und Fall des portugiesischen Imperiums. Wien/Köln/Graz 1977.

Sandberg Russell, Kristina: Das Problem der Identität in Gottfried Kellers Prosawerk. Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 403).

Sautermeister, Gert: Gottfried Keller. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. G. E. Grimm u. F. R. Max. Stuttgart 1993.

Schäfer, Michael: Geschichte des Bürgertums. Köln u. a. 2009.

Schilling, Diana: Kellers Prosa. Frankfurt a. Main u. a. 1998 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 27).

Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993.

Schöning, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum" und „Philosophie des Lebens". Paderborn u. a. 2002.

Schultze, Fritz: Kant und Darwin. Ein Beitrag zur Geschichte der Entwicklungslehre. Jena 1875.

Sebald, W. G.: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München/Wien 1998.

Siebert, Ralf: Heinrich Mann: Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan: Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen 1999.

Sperber, Dan: Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention? In: Journal of Experimental Psychology: General, Vol. 113, 1-4 (1984), S. 130-136.

Sperber, Dan; Wilson, Deirdre: Irony and relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi. In: Relevance Theory. Applications and Implications. Amsterdam/Philadelphia 1998, S. 283-293.

Steinecke, Hartmut: Der Erzähler Gottfried Keller. In: Zu Gottfried Keller. Hrsg. ders. Stuttgart 1984 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen, Bd. 66).

Stempel, Wolf-Dieter: Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976.

Stierle, Karlheinz: Komik in der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976.

Stotz, Christian: Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers. Frankfurt a. M. 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1684).

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen ^{2}1977 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Hrsg. v. H. Fromm u. H.-J. Mähl, Bd. 6).

Szemkus, Karol: Gesellschaftlicher Wandel und sprachliche Form. Literatursoziologische Studie zur Dichtung Gottfried Kellers. Stuttgart 1969 (Gemanistische Abhandlungen 26).

Tanner, Albert: Die Schweiz auf dem Weg zur modernen Demokratie: Von der helvetischen Republik zum Bundesstaat von 1848. In: Traditionen der Republik – Wege zur Demokratie. Hrsg. v. P. Blickle u. R. Moser. Bern u. a. 1999 (Collegium Generale. Universität Bern. Kulturhistorische Vorlesungen 1997/98).

Tetzner, Reiner: Germanische Heldensagen. Nach den Quellen neu erzählt von dems. Stuttgart 1996.

Tschižewskij, Dimitri: Satire oder Groteske. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning. München 1976.

Weimann-Bischoff, Anna: Gottfried Keller und die Romantik. Berlin 1917.

Weise, Günter: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. In: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Hrsg. v. J. Klein u. U. Fix. Tübingen 1997.

Wilson, Deirdre; Sperber, Dan: Irony and the USE-Mention-Distinction. In: Cole, Peter: Radical Pragmatics. New York 1981, S. 295-318.

Wilson, Deirdre; Sperber, Dan: On Grice's Theory of Conversation. In: Conversation and Discourse. Structur and Interpretation. London 1981, S. 155-178.

Wilson, Deirdre; Sperber, Dan: On verbal IRONY. In: Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader. New York/London 2007, S. 35-55.

Winner, Ellen: The point of words. Children's Understanding of Metaphor and Irony. Cambridge/London 1988.

Zehnpfennig, Barbara: Einführung. In: Platon, Symposion. Hrsg. v. ders. Hamburg 2000 (Philosophische Bibliothek Bd. 520).

Zeller, Rosmarie: Die Reichsunmittelbarkeit der Poesie. Zu Gottfried Kellers „Sinngedicht". In: Realismus-Studien. Hrsg. v. H.-P. Ecker u. M. Titzmann. Würzburg 2002.

Zinn, Ernst: Ironie und Pathos bei Horaz. In: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini, Paul Böckmann. Hrsg. v. Albert Schaefer. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe, Bd. 66).