

GERHARD KAISER

Experimentieren oder Erzählen?

Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*

GERHARD KAISER

EXPERIMENTIEREN ODER ERZÄHLEN?

Zwei Kulturen in Gottfried Kellers *Sinngedicht*

Die Welt, in die Herr Reinhart, der Held von Gottfried Kellers Novellenzyklus *Das Sinngedicht*, eines schönen Morgens auf Brautschau hineinreitet, wirkt biedermeierlich verklärt.¹ Die erzählte Landschaft ist offen und anmutig bewegt, Bauernland mit Wäldern untermischt. Dörfer, behäbige Gasthäuser am Weg, gepflegte Landsitze, von gärtnerischen Anlagen eingehegt, ein Fluß mit Zollhäuschen an der Brücke – das sind die Orte, an die wir mit dem Reiter gelangen. Die große Stadt liegt weit ab, keine Eisenbahn, kein Schornstein des heraufkommenden Industriezeitalters weit und breit. Von Politik oder sozialen Zuständen, bei Keller sonst häufig bedacht, keine Rede. Daß der Erzähler die erzählte Geschichte etwa 25 Jahre zurückdatiert, trägt zum Goldlicht bei, das um die Menschen und Dinge fließt.

Das Unternehmen der Brautschau selber ist altmodisch genug: Liebe wird als Verehelichung geplant, die Partnerwahl inszeniert, Kriterien werden bestimmt. Und wie das hier geschieht, ist drollig. Nach jahrelanger Forschereinsamkeit in der Studierstube ein plötzlicher Entschluß und Aufbruch. Und weil nun der ungesellige Gelehrte ohne jede Erfahrung im Umgang mit Frauen ist, benutzt er als Leitfaden und Regelgeber ein leicht frivoles Epigramm eines bereits 200 Jahre früher verstorbenen Barockpoeten, das eine Kavaliersweisheit über die Reaktion von Frauenzimmern beim Küssen verkündet. Es ist das *Sinngedicht*, das den Titel abgibt. Keller selbst hat dieses Handlungsarrangement offenherzig in einem Brief kom-

¹ Stark erweiterter Text eines Vortrags, der im November 2000 an der Hochschule Holzen gehalten worden ist. Ich nehme mit meiner Themenstellung Anregungen von W. Preisendanz auf. Er arbeitet die Spannung von Naturwissenschaft und Poesie als Konstante des *Sinngedichts* heraus (W. P., Kellers »Sinngedicht«, in: ders., *Wege des Realismus*, München 1977, S. 181-203). J. Rothenberg sieht das *Sinngedicht* als antidarwinistische Streitschrift, wobei er allerdings den »struggle for life«, statt als *Movens* der biologischen Evolution, als. ethisches bzw. nicht-ethisches Prinzip auffaßt (J. R., Kellers »Sinngedicht« als antidarwinistische Streitschrift, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95, 1976, S. 255-290). – Eine Gesamtinterpretation des *Sinngedichts*, in deren Mittelpunkt das Geschlechterverhältnis steht, skizziere ich in meinem Essay: *Geht dem Optiker ein Licht auf?*, in: Gottfried Keller, *Sinngedicht*, Frankfurt/M. 2000 (Insel-Taschenbuch), S. 303-334.

mentiert: »niemand unternimmt dergleichen ... Im stillen nenne ich dergleichen die Reichsunmittelbarkeit der Poesie«. ²

Dümmlinge, die am Ende das Glück gewinnen, wie dieser Herr Reinhart, sind Märchenfiguren. Etwas Märchenhaftes weht uns aus dem Eingang an, *Eichendorffs Taugenichts* scheint näher als das Zeitalter des europäischen Naturalismus, in dem Kellers Novellenband 1881 veröffentlicht wurde. Die Rahmenerzählung, von der hier die Rede ist, führt eine Konstellation herbei, in der zwei junge Leute einen Liebeskrieg durch Erzählen von Liebesgeschichten führen. Das liegt in der Traditionslinie von Boccaccios *Decamerone*, aber während in dessen Novellen die Ehe vorwiegend als Anstachelung listiger und lüsterner Liebhaber und Liebhaberinnen zum Ehebruch erscheint, ist im *Sinngedicht* Liebe außerhalb der Ehe kaum der Rede wert. Der erste Kuß zwischen dem späteren Paar ist der Verlobungskuß, das erste Du zwischen Held und Heldin fällt beim Heiratsantrag. Die Frau hat abzuwarten; dem Mann fällt die Aktivität zu; die Dame ist schöngeistig und führt ihrem Onkel ein kultiviertes Haus. Der Herr ist vermögend, wird als Forscher berufstätig sein und, wenn überhaupt nötig, allein das Geld verdienen.

Auf den ersten Blick ist das Goldschnittpoesie. Dabei enthält das *Sinngedicht* eine in Fachkreisen für >Gender-Studies< längst als höchst bedeutend und ergiebig erkannte poetische Diskussion des Geschlechterverhältnisses in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, ³ die ich allerdings hier nur soweit streifen möchte, wie es notwendig ist, um diese Dichtung von ihrem aktuellsten Punkt her zu erschließen. Und dieser Zugang liegt schon in der Überschrift des ersten Kapitels und dem ersten Satz der Erzählung, die alle vermeintliche Harmlosigkeit und Zeitferne des *Sinngedichts* Lügen strafen. Die Überschrift heißt nämlich: »Ein Naturforscher entdeckt ein Verfahren und reitet über Land, dasselbe zu prüfen« (S. 97). ⁴

Der Held des *Sinngedichts*, ein Anfänger in Liebessachen, ist ein hoch qualifizierter Naturforscher. Die Kapitelüberschrift signalisiert die Diskrepanz des wissenschaftlichen Empirikers zur wirklichen Wirklichkeit. Mit dem ausgenücherten Wortschatz der exakten Naturwissenschaften oder des Rechtswesens, beide verwandt durch ihre Formalisierung, wird das Überraschungsgelände der Liebe der Planung unterworfen. Herr Rein-

² Keller am 27. Juli 1881 an Paul Heyse.

³ Ich nenne als Beispiel: Ursula Amrein, *Augenkur und Brautschau*. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers »Sinngedicht«, Bern, Berlin 1994. Die Verf. ordnet die naturwissenschaftliche Thematik der Gender-Thematik unter.

⁴ Zahlen in Klammern sind Seitenangaben der Ausgabe: Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Th. Böning u. a., Bd. 6, hrsg. v. Dominik Müller, Frankfurt/M. 1991.

hart, um den es hier geht, ist kein Bankier, kein Fabrikherr, kein Anwendungswissenschaftler und Techniker, Typen, wie sie uns vielerorts im Zeitroman des 19. Jahrhunderts entgegentreten – etwa in Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle* von 1884, drei Jahre nach dem *Sinngedicht*.⁵ Und doch ist mit Reinhart ein Leittypus der Zeit zum fragwürdigen Helden gemacht, ja er ist als Naturforscher eine Begründungsfigur des Zeitalters. Denn seine und seinesgleichen Arbeit ermöglicht als Basis den wissenschaftlich-technisch-ökonomischen Prozeß der zunächst noch jenseits des *Sinngedicht*-Horizonts heraufkommenden kapitalistischen Industriegesellschaft.

In Reinhart mit seiner geliebten Feindin überkreuzen sich Liebesmärchen und Geschlechterphilosophie, eine fast biedermeierliche Idyllik sublimer Beziehungsspiele mit der Spiegelschrift der Bilder des Unbewußten, und durch alles zieht sich eine Zentralfrage noch unserer Zeit – nach dem Weltverhältnis der Naturwissenschaften. Die vertrackte Meisterschaft des *Sinngedichts*, das Keller von der ersten Erwähnung 1857 bis zum Erscheinen 1887 dreißig Jahre lang begleitet hat, liegt nicht zuletzt darin, daß die scheinbar widerspruchsvollen Elemente durch ihre Spannung zueinander je verstärkt und miteinander zur Begegnung gebracht werden, 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.

Schon der Eingangssatz der Erzählung zeigt virtuos und verblüffend das Zusammenspiel des Entgegengesetzten: »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.« Dem nüchternen Einsatz folgt eine ironische Anspielung auf ein Zeitgeistphänomen, dieser wiederum die Vermeldung einer Alltagshandlung des Helden, doch vorgetragen mit dem Pathos sinnlicher Vergegenwärtigung von Luft und Glanz und Gegenständlichkeit der Welt und aufgeladen mit Bedeutung.

Die Datierung nach einer noch ausstehenden Sensation der wissenschaftlichen Welt, Darwins 1859 erfolgreicher Veröffentlichung über den

⁵ Zu *Pfisters Mühle* s.: Der Totenfluß als Industriekloake. Über den Zusammenhang von Ökologie, Ökonomie und Phantasie in »Pfisters Mühle« von Wilhelm Raabe. Eine Abschiedsvorlesung, in: G. K., Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum, Freiburg i.Br. 1991, S. 81-107.

Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl, setzt leise parodistisch Darwins epochal prägende Theorie zum Markierungsdatum eines Zeitrechnungsschemas – analog zu: a. Chr., ante meridiem, ante lucem – und stellt es gleich wieder in Frage. Und zwar durch die ironische Übernahme der Selbsteinschätzung der Naturwissenschaftler, die sich als Forscher von einem solchen Gipfel zum anderen eilen sehen. Während der Text versuchsweise ein naturwissenschaftliches Zeitalter einsetzt, werden zugleich dessen Fortschrittsglaube und das Epochenhochgefühl unterminiert, noch ehe es Zeit hat, sich ganz zu entfalten. Tatsächlich wurden die Darwinschen Thesen ja zunächst einerseits bestritten, andererseits vorschnell sozialdarwinistisch in den gesellschaftlich-kulturellen Bereich des Menschen übertragen. Der Erzähler läßt Zweifel spüren, gibt aber kein Urteil in der Sache ab, sondern entwirft eine Welt. Er deutet die Unsicherheit einer Weltsicht an, aber statt sie zu verfolgen, erzählt er eine Geschichte, die allerdings nun doch einen zwar nicht logischen, aber assoziativen Zusammenhang mit Darwins Zuchtwahl herstellt, und zwar einen kontrastiven.

Denn es ist eine Geschichte, die nun ganz gewiß – mag es um die Theorie Darwins stehen, wie es will – nicht von natürlicher Zuchtwahl handelt, sondern von kultureller Liebeswahl. Das Erzählen verfügt in ihr souverän über einen Naturwissenschaftler auf Freiersfüßen, der gleichzeitig ein charmanter Dummkopf ist. Daß der Naturwissenschaftler und Experimentator als Spielfigur an den Fäden eines Erzählers hängt, der die Naturwissenschaften offensichtlich nicht als die Letztautorität nimmt, als die sie im 19. Jahrhundert auftraten, kündigt die Leiden des Helden auf der Handlungsebene an, wo der Experimentator selber auf das Glatteis des Erzählens geführt wird und einer menschlich überlegenen Geschichtenerzählerin als Gegnerin im Liebeskrieg in die Hände fällt.

Diese Konfrontation zwischen einem Naturwissenschaftler, dessen literarische Bibliothek auf dem Dachboden verwahrlost, indessen er der Experimentierwut frönt, und einer Leserin und Sammlerin schöngestiger Bücher ist so programmatisch angelegt und durchgeführt, daß sie wie eine Vorwegnahme der These vom Gegensatz der zwei Kulturen in der modernen Gesellschaft wirken könnte, die der britische Physiker und Schriftsteller Charles Percy Snow 1959 mit seiner Schrift *The two cultures and the scientific revolution* vorgetragen hat. Seine pointierte Behauptung einer zunehmenden Entfremdung und Sprachlosigkeit zwischen naturwissenschaftlich-mathematischer und geisteswissenschaftlich-sprachlicher Kultur hat seinerzeit eine weltweite Diskussion ausgelöst. Doch wo Snow Stummheit unter den Trägern dieser Kulturen konstatiert, läßt Keller fast 80 Jahre früher in einem poetischen Nachbiedermeiermilieu zwei Repräsentanten des Gegensatzes dialogisch zusammentreffen – erst im Streit, dann in der Liebe. Noch steht man nicht Rücken gegen Rücken zueinan-

der, wie Snow das wahrnimmt; noch ist – im poetischen Weltbild Kellers – Verständigung möglich, allerdings mit einem blinden Fleck, wie sich zeigen wird, der sogar zum organisierenden Moment der epischen Darbietung wird.

Freilich wird der Gegensatz der Kulturen nicht explizit zum Leitthema des Diskurses der Handlungsfiguren gemacht. Das Geschlechterverhältnis treibt sie – und den Erzähler Keller – deutlicher um. Der Gegensatz der Kulturen spielt aber im Verhalten des jungen Paares eine große Rolle und läuft untergründig ständig mit – Anlaß genug, diesen doppelten Boden des Liebeskriegs genauer in Augenschein zu nehmen. Zunächst scheint sich der Sieg im Streit der Repräsentantin sprachlich-verstehender Kultur und nicht dem Repräsentanten der naturwissenschaftlichen Kultur zuzuneigen. Aber langsam: Der Schluß des Novellenzyklus rückt die Auseinandersetzung in einer denkwürdigen Weise wieder ins Offene, und die Größe des Erzählers erweist sich derart, daß er sich nicht einen billigen Sieg der Erzählkultur auf dem eigenen Boden des Erzählens zuschreibt, sondern in eine große humoristische Nachdenklichkeit führt. Das Humoristische aber besteht darin, daß zu einander nicht vermittelbare Positionen in eine Bewegung aufeinander zu gebracht werden, in der sie einander zur Kenntnis nehmen, gleichzeitig relativieren und gelten lassen, praktisch versöhnen, aber unter Aufrechterhaltung des Gegensatzes.

Das sind meine drei Thesen: 1.) Ein obligates Thema des *Sinngedichts* ist die Stellung und Reichweite des naturwissenschaftlichen Weltbildes. 2.) Es wird durchgeführt als Auseinandersetzung der >zwei Kulturen<. 3.) Der Ausgang der Auseinandersetzung ist bei Keller offen – so offen wie für uns.

Die Geschichte beginnt in einer behaglichen, aber weltfernen Studierstube, die zugleich die Utensilien eines modernen naturwissenschaftlichen Laboratoriums aufweist. Reinharts Studierstube ist eine Isolierstube, in welcher der Held seine Tage als wissenschaftlicher Mönch verbringt. Aber gerade bahnt sich etwas in ihm an, und so ist seine erste Handlung mitten im ersten Satz von hoher Symbolik. Er öffnet die Fensterläden und läßt den Morgenglanz und die frische Brise herein, die die »schattigen Haare« Reinharts bewegt (S. 97) – eine wunderbare Formulierung, die auf eine innere Verschattung des Mannes verweist. Das Öffnen der Fensterläden für das hereindringende Licht ist ein geläufiges Sinnbild der Aufklärungsepoche, und tatsächlich hat sich ja die Aufklärung im Bund mit den Naturwissenschaften vollzogen. Demgegenüber bezeichnet Reinharts Handlung einen zunächst noch unbewußten Ausbruch aus der Isoliertheit seiner naturwissenschaftlichen Sphäre, einen ersten Schritt zur Aufklärung der Aufklärung und des Aufklärers, der sich selbst in Bezug auf Herz und Seele ein unbekanntes Wesen ist und in der Finsternis der Lebensferne lebt.

Daß Reinhart als Betreiber optischer Experimente eingeführt wird, ist signifikant. Zunächst überrascht vielleicht, daß Keller, statt die mit der Darwinerwähnung eingeschlagene Richtung auf die Biologie fortzusetzen, nun die Optik ins Visier nimmt. Der Grund liegt in der poetischen Motivverknüpfung, nicht in der sachlichen Problementfaltung. Bietet sich Darwins natürliche Zuchtwahl als ironischer Übergang zur Brautwahl des Naturwissenschaftlers an, so die wissenschaftliche Optik als Folie seiner lebenspraktischen Kurzsichtigkeit. Schon die Allround-Ausstattung von Reinharts Studierzimmer spricht eher für eine naturwissenschaftliche Universalgelehrsamkeit als für eine Spezialisierung. Darin zeigt sich, daß die Erwähnung Darwins bei Keller kein spezifisches Interesse bezeichnet. Sein Name ist für ihn ein Kennwort des naturwissenschaftlichen Zeitalters, das auch der beiläufig Interessierte und nur ungefähr Informierte aufnehmen kann.

Und so zeichnet sich mit den optischen Studien Reinharts alsbald eine andere Leitfigur aus den Naturwissenschaften ab, die der allgemeinen Bildung zur Verfügung stand. Es ist Isaac Newton. Steht Darwin als Biologe für eine auf exakter Beobachtung fußende ausgreifende Theoriebildung, die ihn zum meist gefeierten, aber auch mißverstandenen und verlachten Naturwissenschaftler des Jahrhunderts machte, so steht Newton mit seinen Forschungen zur Optik stellvertretend für den naturwissenschaftlichen Geist des Experiments. Im Lauf einer gelehrten Kontroverse, die sich als Streit um die Farbenlehre tief ins 19. Jahrhundert hineinzog, wurde die Optik zum Inbegriff für die naturwissenschaftliche Tendenz, zu quantifizieren und zu mathematisieren, Versuchsfelder zu isolieren und Versuchsanordnungen zu konstruieren. Reinharts Versuche mit dem manipulierten Licht verlangen den Ausschluß des Tageslichts.

Daß seine Studierstube die eines modernen Doktor Faust genannt wird (S. 97), deutet abermals auf die Universalität seines naturwissenschaftlichen Weltdeutungsinteresses und – auf den von Keller geliebten Goethe als Schutzpatron des *Sinngedichts*, dessen Konfliktlösung – die Verlobung – schließlich unter dem Gesang eines Goetheliedes stattfindet. Daß bei der Beschreibung der Reinhartschen Experimente von der »Tortur« des Lichts die Rede ist (S. 98), dürfte ein direktes Zitat sein, denn Goethe hat von der Tortur des Lichts bei Newton gesprochen. Die Opposition zwischen Abstraktion und Bezwingung der Natur durch Hebel und durch Schrauben einerseits, lebendiger, sinnlicher Anschauung der Welt im praktischen Erfahrungszusammenhang andererseits ist für Keller literarisch gegeben.

Freilich unter Verengung des Goetheschen Ansatzes. Denn gerade Faust selber ist der Kritiker der Instrumente in der Naturerkenntnis, wie er denn bei Goethe kein noch so universeller Naturwissenschaftler ist, sondern ein Universalgelehrter, ein Typus, der im 19. Jahrhundert keine Rolle mehr

spielt. Ja, Faust will noch höher hinaus, indem er von der Universalität theoretischer und der Unmittelbarkeit praktischer Lebensteilhabe in einem träumt. Dieser Traum, ohnehin eine zum Scheitern bestimmte Größenphantasie des Träumers Faust, ist im Zeitalter der modernen Naturwissenschaften definitiv ausgeträumt. Reinharts Problemrahmen ist anders als der Fausts, und er ist vor allem anders dimensioniert.⁶

Und so manipuliert der Naturwissenschaftler Reinhart mit seinen apparativ arrangierten Experimenten ungerührt die Natur und noch den Tod, und wenn er schließlich – gleich Faust – seine Studierstube verläßt, so wird er nicht Entgrenzungserfahrungen, Totalität und All-Liebe, ersehnen und daran scheitern, sondern eine Eheliebste im bürgerlichen Leben suchen und finden. In der Eröffnungsrede über Reinharts schattige Haare klingt vorerst an, daß sein abstrahierender wissenschaftlicher Umgang mit dem Leben und der Welt etwas Tötendes an sich hat – siehe die Formulierung von der Tortur des Lichts; er reißt sein Forschungsobjekt aus dem Zusammenhang heraus und richtet es dem Experiment zu. Zugleich werden Schmerz und Tod durch die Objektivierung in Experiment und Analyse neutralisiert. Menschen- und Tierschädel in Reinharts Studio sind so weiß und appetitlich präpariert, daß sie den Nippsachen eines Stutzers gleichen. Ein Frosch im Glas »harrte seines Stündleins« (S. 97) – eine verharmlosende Umschreibung seiner Bestimmung, für die damals üblichen galvanischen Experimente sein Leben zu lassen.

Lediglich an sich selbst gelingt dem Experimentator der Ausschluß des Beunruhigenden nicht. Mit einem leisen Schmerz revoltieren seine vom Experimentieren überanstrengten Augen, diese so höchst symbolischen Organe menschlicher Weltberührung, in denen sich Sinnlichkeit und Geistigkeit am tiefsten durchdringen. Reinhart schreckt auf, aber noch beim ersten Blinzeln seiner Lebensgeister zeigt sich die ganze Blindheit des Optikers, der so kühn in ein Abstraktionswissen von Natur vorgedrungen ist, gegenüber der lebendigen Natur, die sich in seinen Augen bemerkbar macht, seinem kunstvollsten Apparat, der peinlicherweise ein Organ ist. Er weiß nichts von dieser Natur, am wenigsten von seiner Natur, am allerwenigsten »naturgemäß« da, wo sie so heikel und undurchsichtig und lebensvoll ist wie im Bereich der Wechselattraktion der Geschlechter mit seinem Zusammenspiel von Sexualität und Erotik, Physis und Psyche, Trieb und Herz, Phantasie und Denken. Da aber die Beobachterinstanz Reinhart, konkret genommen, nun denn doch ein Mann ist, der sich lange Zeit zur wissenschaftlichen Askese bestimmt hatte, und da das Auge, wie nicht nur die Psychoanalytiker, sondern schon viel länger die Dichter wis-

⁶ Für die Goethe- und Newton-Bezüge s. den Kommentar der genannten Ausgabe, S. 976 ff.

sen, ein Vitalitätssymbol ist, weist der leise Schmerz letztendlich genau in diese Richtung.

Dementsprechend beschließt der lebensplanende Rationalist Reinhart, das Nützliche einer Augenkur mit dem Angenehmen einer Brautschau zu verbinden – Schönes tut ja den Augen gut. Da aber der naturforschende Fachmann von diesem Fachgebiet nichts versteht, verhält er sich interdisziplinär, indem er sich an das Buch eines anderen Fachmanns, nämlich für Liebesdinge, wendet. Als Spezialist dafür gilt seit alters der Poet, und so fischt Reinhart denn im verstaubten, der schöngeistigen Literatur gewidmeten Teil seiner Bibliothek den alten Friedrich von Logau aus dem 17. Jahrhundert und sein schon erwähntes Epigramm heraus, das da lautet:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen. (S. 100).

In einer Metaphorik, die im Barock jeder verstand, der gesellschaftlich dazugehören wollte, sagt diese Petitesse in Form einer Rätselfrage und -antwort: Jungfrauen (weiße Lilien) werden zu Frauen (rote Rosen), indem man sie küßt und sie das lachend akzeptieren, was sie erröten läßt. Der Fachmann im fremden Bereich mißversteht das prompt gemäß den Regeln seiner Zunft: nicht als weltmännischen Scherz, sondern als Verfahren zum Ermitteln der richtigen Frau mit dem Erkennungsmerkmal, daß sie beim Küssen errötend lacht. Er scheint sich das als eine Art Lackmusreaktion vorzustellen. Dem Experimentator kommen auch dann, wenn er nun endlich auf das Leben zwischen Menschen sich einzulassen vornimmt, nichts anderes als Experimente der Annäherung in den Sinn.

Trotzdem hat Reinhart wenigstens eine entfernte Ahnung davon, daß er sich auf Neues einläßt; so wie umgekehrt der Leser spürt, in welchem Ausmaß der Held dieses Neue vom Gewohnten her einschätzt. Weit liegt das wenige an Menschen- und Lebensberührung zurück, das schon in seiner früheren Jugend so ephemere gewesen sein muß, daß es jetzt in seinem Resümee der Lage nur in blassen Allgemeinheiten auftaucht, als »muntere Bewegung«, in der er »gelacht und gezürnt, töricht und klug, froh und traurig gewesen« (S. 99). Er war schon damals Zuschauer, wie er es als Naturforscher erst recht geworden ist, dessen Anschauungsmuster und Emotionen zusammengeschrumpft sind auf »Komödien« chemischer Stoffe, Genuß am »Schauspiel« der Reduktion und Verdrießlichkeit bei Rechnungsfehlern (S. 99). Die moralische, das heißt menschliche Welt scheint ihm die kausale Gesetzmäßigkeit der materiellen Sphäre nur ein bißchen weniger streng fortzusetzen, so daß ihre schmetterlingsartige Flatterhaftigkeit letztenendes ungefährdet festgebunden bleibt an das solide Verhältnis von Ursache und Wirkung im Naturbereich. Und eben deshalb steht diesem denn auch die strengere Aufmerksamkeit zu.

Reinharts Leidenschaft gehört der Abstraktion. Er liebt es, »den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen ... , wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was« (S. 99). Kraft, das ist wieder ein Begriff im Beziehungsfeld zwischen Fausts Übersetzung des Johannesevangeliums (»Im Anfang war die Kraft«, Vers 1233), klassischer Physik und Franz Büchners seinerzeit weithin bekanntem, ins Weltanschauliche zielenden Buch *Kraft und Stoff* (1855) mit seinem populären Materialismus. Immerhin, von da will Reinhart nun weg zu einem Ganzheitlichen, zur »menschlichen Gestalt, und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes« (S. 99), aber bisher steht sie nur als sensuelles Etwas vor ihm. Auch die Vorstellung der Freiheit, zunächst noch versteckt in der naturwissenschaftlich-herablassenden Wahrnehmung als Flattern der heutzutage wenig aktuellen moralischen Dinge »wie ein entfärbter und heruntergekommener Schmetterling« (S. 99), formuliert sich immer noch verdächtig aus: als »reizender Versuch der Freiheit« (S. 100). Im Wort »Versuch« schwingen gleichermaßen Unverbindlichkeit und eine Reminiszenz ans experimentelle Verhalten mit. Daß man bei menschlicher Praxis in der Gestalt des Menschen der Person begegnet und daß gerade die Freiheit in eine Verbindlichkeit jenseits des Kausalitätsprinzips führt, wird Reinhart erfahren.

Vorerst aber ist zu fragen, welches Experimentalergebnis der momentan so gefährlich zwischen den Kategorien »Versuch« und »Freiheit« schwankende Forscher eigentlich erzielen will, indem er das Logau-Epigramm nicht allegorisch, sondern psychologisch, das heißt als Reaktionsanalyse bestimmter Frauen im Unterschied zu anderen auffaßt. So verstanden, ist das Erröten beim Kuß doppelwertig – es kann Scham, aber auch Aufwallung des Bluts, also Leidenschaft, oder beides zugleich anzeigen. Das Lachen beim Erröten im Kuß indiziert jedenfalls eindeutig Bewußtseinskontrolle, und entsprechend konstatiert Reinhart einmal, als seine Experimentalphase schon vorbei ist: »das Tier lacht nicht!« (S. 275), ohne sich dessen bewußt zu werden, daß das Tier auch nicht errötet. Errötend lacht im Kuß eine Frau, die in der Gefühlssituation Distanz und Witz bewahrt, nicht die hingerissene. Und zwar Distanz in doppeltem Sinne: als leicht irritierte Belustigung über ihre Schamreaktion, aber auch als leicht irritierte Belustigung über ihre leidenschaftliche Aufwallung. Auf alle Fälle zeigt Reinhart eine Neigung zum Komplizierten und Kontrollierten, und so steht ihm noch einiges bei seiner Versuchsreihe bevor.

Es gehört zu den märchenhaften Zügen des *Sinngedichts*, daß der Stubengelehrte übergangslos eine staunenswerte Fähigkeit des Küssens fremder Frauen entwickelt. Ähnlich überraschend ist später die Fähigkeit des Mannes, der kommunikativ so lange brach gelegen hat, zum Erzählen, und Keller selbst läßt seinen Helden bemerken, die Erzählkunst sei ihm

wie ein Dachziegel auf den Kopf gefallen (S. 203); dasselbe könnte man von seiner Kunst des Anbandelns sagen, aber das braucht uns hier nicht zu beschäftigen, da wir auf das Thema Naturwissenschaft und Lebenszusammenhang konzentriert sind. Und da ist kurz und schnell festzustellen: Die Experimente, so ebenhin durch Küssen irgend welcher hübscher Frauen den beschriebenen Effekt zu erzielen, gehen kurz und schnell schief, denn mit dem Leben kann man nicht experimentieren. Lebenssituationen lassen sich nicht, wie Experimentalsituationen, von ihren Voraussetzungen und Folgen in der Realität isolieren, und so kann man nicht unter Experimentalbedingungen leben. Man kann nicht Menschen als fixe Größen in Experimente einführen, auch sich selbst nicht, und so entsteht im wirklichen Leben unversehens statt eines Experiments eine Geschichte, die Menschen erweisen sich unversehens als Subjekte, statt als Objekte, und nicht nur das, es gibt keine Sorte der beim Kuß errötend lachenden Frauen – was zu erwarten der sortenhafte Schäferinnename des Epigramms »küß eine schöne Galathee« verführt –, sondern nur Individuen in ihrer unwiederholbaren Eigentümlichkeit.

Damit befindet sich Reinhart unversehens auf fremdem Boden. Er verirrt sich symbolischerweise im Wald, denn er ist verwirrt, und der Reiter muß vom hohen Roß steigen. Seine Experimentalanweisung, die er vor Reisebeginn schön säuberlich auf einen Zettel geschrieben hat, gibt er versehentlich aus der Hand. Er trifft auf eine junge Dame, die innerlich allein ist und der man sich nicht durch Kußexperimente, sondern nur durch Verstehen annähern kann. Das ist eine Erkenntnisweise, bei der man sich auf das Gegenüber einläßt und es in seiner Eigenständigkeit und Unwiederholbarkeit erfaßt. Vor allem: Verstehen ist ein kommunikatives und zugleich selbstreflexives Verhalten. Es verlangt Öffnung und Austausch, und das Nachdenken über das Gegenüber schließt einen Rückbezug auf uns selbst ein. Ich kann das Andere nur in dem Maße verstehend erfassen, wie ich das Eigene ins Spiel bringe, und noch das Fremdeste kann in seiner Fremdheit nur wahrgenommen werden, indem ich es auf mich beziehe.

Zuletzt aber erfordert alles Verstehen einen Sprung über mich hinaus in das Unverfügbare, das der andere, zu Verstehende immer auch behält und wodurch er uns eben immer weiter anzieht und zu Verstehensanstrengungen anreizt. In der verstehenden Wissenschaft hat es hier sein Bewenden. In der Lebenspraxis kann das einander Verstehen in das miteinander Leben übergehen, das immer diesen Sprung einschließt. Immer geht es darum, im Fremden das Vertraute zu erblicken und im Vertrauten das Fremde, Unzugängliche, und immer geht es darum, im letzten das Geheimnis des Anderen stehen zu lassen. In dieser Disposition hat das Verstehen etwas mit der Liebe zu tun, und umgekehrt erst recht gibt es keine Liebe ohne Verstehen.

Zu welchem Erfolg Reinharts Weg vom Experimentieren zum Verstehen im *Sinngedicht* führen wird, läßt sich vorgreifend im Lesen der bei Keller meist sehr ausgeprägten Namenssymbolik ermitteln. Die junge Dame, bei der seine Experimentalreihe zum Stehen kommt, heißt Lucia, und ihr Kose- und Spitzname ist Lux, das Licht. Reinhart kommt aus dem Dunkel und dem Schatten des Laboratoriums ins Licht. Der naturforschende Lichtbrecher, dem im Laboratorium die Augen wehzutun beginnen, stößt im hellen Tageslicht auf eine Herzensbrecherin, deren Namenspatronin zudem eine Heilige und Schutzpatronin der Augen ist. Sie wird ihn heilen, indem sie ihm die Augen öffnet und ihn ins Ehebett hineinerzählt und auch ihn sich hineinerzählen läßt.

Reinhart muß dabei lernen, daß ihn im Geschlechterspiel erstmals eine solche Frau wirklich anzieht, die eine Geschichte hat, ein Individuum ist, über sich und andere nachdenkt und darüber kommuniziert. Ihr zentraler Lebensbereich ist – kontrastiv zu Reinharts Laboratorium – eine Bibliothek, die auf Autobiographien von Augustinus bis zu Rousseau und Goethe spezialisiert ist, auf 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. Lucie sammelt Bücher, in denen menschliche Eigentümlichkeit zum Ausdruck kommt und zum Problem wird. Und so erweckt sie auch in Reinhart die vorerst stumme Frage: »Was hast du erlebt?« (S. 123), weil er zu ahnen beginnt, daß er ihr Wesen nur aus ihrer Geschichte erfassen kann. Auch sie lebt fern von Praxis; dennoch in einer Haltung, die der Reinharts entgegengesetzt ist. Er hat über seinen Abstraktionen das Leben als Erleben vergessen. Sie hat vom Leben so schmerzlich gelitten, daß sie sich aus ihm zurückgenommen hat, aber es trotzdem oder gerade deswegen als wichtigstes Thema ihres Denkens umkreist. Im Verstehen der Lebensgeschichte Fremder sucht sie, vielleicht unbewußt, den Zugang zu ihrer Geschichte, in der sie sich fremd geworden ist. Reinharts naturwissenschaftliches Erkennen ging von ihm weg; ihre Reflexion bedenkt sich im Denken des anderen mit.

Geschichten hören und Geschichten erzählen ist unter diesen Voraussetzungen der Weg der beiden zueinander. Das Drauflosküssen ist vorbei, Reinhart muß sich zu einer Kulturbeschäftigung der Mäuler, dem Erzählen von Geschichten, bequemen, will er zum Menschen als diesem Menschen finden. Er muß nun Argumente in der schwebenden Weise von Geschichten vortragen und entgegennehmen, die fast immer mehr und anderes sagen, als was sie sagen sollen, und die fast immer anders gedeutet werden können, als er will. En passant, quasi als Begleitstimme, arbeitet sich aus den Erzählbedingungen und dem Erzählprozeß von Liebesgeschichten eine kontrastive Charakteristik von Verstehen und Erkennen,

Naturerkenntnis als Sacherkenntnis und Verständnis des Menschen als selbstreflexivem Existenzverständnis heraus. Lucie und Reinhart lernen praktisch, ohne Theorie, den Unterschied zwischen nomothetischem und idiographischem Wahrnehmen kennen.

Das verläuft nicht glatt. Reinharts naturwissenschaftliches Standbein beginnt zu wanken, als zum einzigen Mal im Prozeß des Geschichtenerzählens der Oheim das Wort nimmt, mit dem Lucie in Hausgemeinschaft lebt. Reinhart, der zur planvoll-experimentellen Auswahl einer Dame für Ehezwecke aufgebrochen ist, erfährt nämlich durch diese Geschichte, daß sich seine eigene Existenz einem vielschichtig-problematischen >Experiment< seiner späteren Mutter verdankt, mithin einer Damenwahl im Sinn der Tanzstunde, deren Objekt sein späterer Vater war. Wo bleibt nun die Voraussetzungslosigkeit der naturwissenschaftlichen Versuchsanordnung? Plötzlich hat der Experimentator eine Vorgeschichte am Hals, die er gern wieder los wäre. Vergeblich die Flucht zurück ins Laboratorium. Nun schmerzen ihn nicht mehr nur die Augen, jetzt schmerzt das Herz, und Reinhart muß noch lernen, daß »die Natur dieses Muskels« (S. 3,50), dem er sich forschend zuwendet, nichts mit seinem Leiden zu tun haben kann. Denn sein schmerzendes Herz ist nicht das biologische Organ, das alle haben, sondern *sein* Herz. Der Wein, den ich analysiere, ist nicht der Wein, den ich schmecke.

Ich kann hier nun nicht den Krieg in Form von Erzählungen verfolgen, der Reinhart und Lucie, indem sie einander immer heftiger befehden, untergründig immer näher zueinander führt. Am Ausgang der Geschichte küssen sie einander, und was auf den ersten Blick wie ein spätes Gelingen des Logauschen Epigramms in Reinharts Auffassung als Rezept aussieht, ist tatsächlich seine vollkommene Abservierung. Nicht der Mann küßt die Frau, sondern beide vereinigen sich gleichzeitig spontan im Kuß. Nicht ein Experiment wird durchgeführt, sondern eine Situation ist psychisch zur Reife gekommen. Das Experiment gelingt, als und weil es keines mehr ist. Zwar lacht Lucie errötend im Kuß, aber dabei spielt eine Situationskomik mit, die sozusagen die Versuchsanordnung sprengt. Und gleichzeitig kommen ihr die Tränen, eine weitere unwillkürliche körpersprachliche Reaktion, die nicht vorgesehen war, die aber am tiefsten in die Person hineinreicht, denn in diesem Augenblick löst sich in Lucie eine schwere und leidvolle Vorgeschichte, die sie geprägt hat und als aufgehobener Schmerz nun ihr Glück vertieft.

In den vorhergehenden Erzählungen geben beide Liebende unwillentlich immer mehr von sich preis, während sie von anderen Paaren sprechen. Dabei entwickeln beide Liebes- und Ehevorstellungen, die sie praktisch gerade zu verlassen im Begriff sind. Reinhart überspitzt die patriarchalische Idee von der Herrschaft des Mannes in der Ehe zu dem Wunsch-

bild, die Frau solle durch den Mann vom unbeherrschbaren und bedrohlichen Naturgeschöpf, das dem Elementaren mehr verbunden ist als der Mann, zur Bildung emporgehoben werden. Hinter dieser Sehnsucht aber versteckt sich – in der tiefsten Symbolschicht des Textes, die ich hier uneröffnet lasse, – männliche Angst vor der Frau als übermächtiger Mutter und bedrohlichem Sexualwesen. Wenn Frauen schon Männer behexen, müssen diese Hexen unter Kontrolle gebracht werden. Wenn Frauen schon Männer zur Welt bringen, müssen sie wenigstens zu Geschöpfen des Mannes gemacht und damit in der Tiefe domestiziert werden. Lucie, die ihn zunehmend anzieht, ist aber ganz anders als Reinharts Phantombild von Frauen – eine kultivierte junge Frau mit einer in der Pubertät verletzten und verdrängten Sexualität, die sich gerade erst in dieser Liebe zu befreien beginnt. Sie bringt nicht nur Reinhart vom Küssen zum Erzählen, sie bringt auch sich durch Erzählen zum Küssen.

Lucie spießt erzählend in ihren Geschichten Männer auf, die Frauen zu Objekten entfremden und verdinglichen wollen und dabei gar nicht merken, daß sie als vermeintliche Herren der Schöpfung in Wirklichkeit von den Frauen manipuliert werden, bis sie deren Willen für den eigenen halten. Tatsächlich aber betreibt Lucie keineswegs das, was sie den Frauen zuschreibt: Männerfang als Gegenstrategie zu vermeintlicher Damenwahl der Männer. Sie ändert nämlich im letzten Stück des Erzählstreits ihr durch Abwehr anziehendes Verhalten radikal, indem sie sich Reinhart im Erzählen ihrer eigenen Geschichte völlig ausliefert. Und mit dieser Geschichte steigt die Naturwissenschaftsproblematik, die im *Sinngedicht* anfangs so stark hervortritt, gegen Ende heftig und in neuer, bedrängender Wendung wieder auf.

Luciens Vater läßt die heranwachsende Tochter innerlich und äußerlich allein, indem er sich, nachdem seine Frau gestorben ist, seinen Liebhabereien und langen Reisen widmet. Das Mädchen, einziges Kind, bleibt in der Pubertät einer bigotten Haushälterin und einer Gouvernante überlassen, deren Hauptinteresse im Sammeln, Aufspießen und Präparieren seltener Kerbtiere besteht, die sie sachkundig und geschäftstüchtig an Sammler und Institute verkauft. Diese vom Vater gedankenlos herbeigeführte Konstellation ist die Voraussetzung von Luciens Jungmädchenelend. Ein Mänerscherz, ein witzig gemeintes Eheversprechen eines älteren Veters, läßt sie einem uferlosen, einsamen und völlig realitätsfernen Mädchentraum von Verlobung und Liebesglück verfallen und veranlaßt sie schließlich zur heimlichen Konversion, weil der Vetter auf ihre Nachfrage hin wiederum scherzhaft geäußert hatte, ehe er sie heiraten könne, müsse sie erst noch katholisch werden. Der Vetter selbst ist inzwischen ein geistlicher Würdenträger geworden.

Lucie fühlt sich durch dieses noch halb kindliche Erlebnis gedemütigt

und durch die heimliche und ganz unreligiöse Konversion in ihrem Wesen verwirrt. So lebt sie unter dem Schutz des Oheims als Ersatzvater zurückgezogen, aber auch in einem tief ernstesten Selbstbildungs- und Selbstverantwortungsprozeß bis zur Begegnung mit Reinhart. Diese ist für sie um so mehr krisenhaft, als sie wieder mit einem offensichtlich verunglückten, als Projekt von vorn herein taktlosen Männerscherz beginnt und einen Naturwissenschaftler vor sie hinstellt, der sie an die Verzerrungsform des Naturforschers erinnert, wie die Gouvernante und ihr Vater es waren.

In der Gouvernante ist sie auf ein gefühlloses, tötendes Klassifikationsinteresse gegenüber dem Lebendigen gestoßen, das nur dem Profit diene. Im Vater aber herrschte unter dem Anschein von Toleranz und Liberalität eine herzlose anthropologisch-psychologische Neugier, die noch schlimmer war als seine Abwesenheiten. Sogar an seiner Ehefrau und seiner halbwüchsigen Tochter trieb er – so Kellers Formulierungen – »religionspsychologische Studien« (S. 359) und »religiöse Experimente« »wie die Naturforscher an Fröschen« (S. 371). Indem Lucie das Wort von den Studien und Experimenten ihres Vaters gebraucht, wird klar, wie sehr sie sich bedroht fühlen muß, als in Reinhart, bei dem die Rahmenerzählung einen Frosch als Experimentalobjekt eigens erwähnt (S. 97), wiederum ein anmaßender wahrnehmungsgestörter Forscher auftritt, der Menschenexperimente macht. Und es wird deutlich, daß die erwachsene Lucie im Liebeskrieg der erzählten Geschichten nicht nur sich, sondern gelebtes Leben überhaupt verteidigt.

Sie >siegt< auf die überlegenste Weise, nämlich durch ihre scheinbare Kapitulation, indem sie trotz oder sogar wegen ihrer verzweifelten Vatergeschichte stark genug ist, Reinhart, den Liebesexperimentator a.D., als »Beichtvater« (S. 375) einzusetzen und anzunehmen. Und Reinhart gewinnt als Liebhaber durch diesen letzten Anstoß so viel an väterlichen Eigenschaften, daß die Vater-Tochter-Katastrophe von einst in seinem überschwenglichen Verständnis, im Aufgehen seiner Augen für Luciens wahre seelische Gestalt aufgehoben werden kann. Das ist für Reinhart ein entscheidender Schritt, und auch für das Thema des Streits der zwei Kulturen. Als Experimentator hat er das Lebendige zwar im Laboratorium analysieren können, aber im Lebenszusammenhang nicht erkannt. Das hat er gelernt als Erzählender, Verstehender und Liebender. Und in diesem Lernprozeß ist er zum Partner in einer kathartischen sprachlichen, >psychotherapeutischen< Situation geworden, die weit abliegt von seinem früheren Weltverhältnis.

Oder ist Luciens Appell durch Anvertrauen nicht doch die sublimste Form des Männerfangs und der Männerunterwerfung, von der sie immer wieder erzählt? Ich glaube nicht. Wenn sie sich in ihrer Beichte wehrlos macht und dadurch Reinhart endgültig gewinnt, herrscht darin nicht mehr

die Dialektik der Macht. Sie schlägt um in die Dialektik der Liebe, die nimmt, indem sie gibt, und gibt, indem sie nimmt. Und das ist auch der Umschlag von der raffinierten Kratzbürstigkeit Luciens in eine höhere Naivität. Nochmals: Reinhart und Lucie küssen einander am Ende. Der Naturforscher Reinhart hat sich auf dem Boden der >anderen Kultur< eingefunden und Fuß gefaßt. Er hat die >Kulturtechnik< des Verstehens gelernt und emphatisch auf die geliebte Frau angewendet; aber hat er sich voll auf den selbstreflexiven Zug des Verstehens eingelassen, wo die Geschichte ihm wirklich zu Leibe rückt?

Vielleicht ist die Emphase gerade auch eine Weise, sich selbst nicht zu nahe zu kommen, die eigene Geschichte und Problematik zu überfliegen. Nichts spricht dafür, daß ihm der experimentierende Vater zur Spiegelungsfigur geworden wäre, indessen er im Verlauf der Rahmenhandlung zu dessen Gegenfigur, dem verstehenden >Vater<, wird. Lucie schenkt sich ihm vorbehaltlos. Bleibt aber die Frage: wie weit schenkt sich eigentlich Reinhart, und erst diese letzte Nachfrage stößt in die tiefste Schicht der streithaften Begegnung der Kulturen in diesem Text vor.

Erinnern wir uns, daß Reinharts stumme Frage an Lucie »Was hast du erlebt?« sein erster Schritt aus der Experimentalgesinnung in die des Verstehens war (S. 123). Seltsamerweise ist das aber die Frage, die an Herrn Reinhart nicht gestellt wird, wohl weil er sie sich selbst nicht stellt. Der Oheim erzählt seine Geschichte, Lucie erzählt ihre Geschichte; Reinhart gewinnt – zu seiner großen Irritation – durch den Oheim eine Vorgeschichte, aber über seine Lebensgeschichte bleibt er stumm, und dem korrespondiert eine Eigenart der Namengebung. Die Heldin wird immer bei ihrem Vornamen Lucie genannt. Der Held tritt als »Herr Reinhart« auf, und auch das hält man für einen Vornamen, und viel später erst wird klar, daß es sich bei >Reinhart< um seinen Nachnamen handelt. Sein Vorname gewinnt keinerlei Bedeutung. Das Fehlen des Vornamens beim Helden, während er bei Lucie solches Gewicht erhält, beläßt ihn in Abstand von uns, läßt ihn mit dem Leser nicht intim werden, und das Fehlen seiner Geschichte läßt ihn sich nicht zur Individualität ausdrücken. Der Mangel einer Geschichte ist es auch, der den selbstreflexiven Zug des Verstehens in ihm nicht voll zur Ausbildung kommen läßt, es fehlt ihm eine Tiefendimension, ein Resonanzboden.

Weil Reinhart geschichtslos ist, ist ihm eine gewisse Gesichtslosigkeit eigen. Könnte das mit seinem Status als Naturforscher und Experimentator zusammenhängen? Experimente sind gesetzmäßige, kontrollierte Abläufe, aber keine Geschichten, haben wir festgestellt. Die klassischen Naturwissenschaften hatten kein Verhältnis zum Geschichtlichen und Individuellen, aber sie machten Geschichte. Goethe im 5. Akt von *Faust II* hat hellstichtig die klassische Szene von der brutalen Zerstörung des geschicht-

lich Gewachsenen zugunsten eines wissenschaftlich ermöglichten technischen Großprojekts geschrieben, das nicht weniger als eine neue, menschengemachte Erde bezweckt. Sie ist inzwischen millionenfach Wirklichkeit geworden.

Daß Lucie eine Geschichte hat, die Leidensgeschichte ihrer Individuation, macht ihre Verletzlichkeit aus, aber auch ihre Stärke, und es ist ihr letzter Trumpf gegenüber Reinhart. Daß Reinhart keine Geschichte hat, macht ihn am Ende zur statuarischen Autorität, und zwar ausdrücklich zur naturwissenschaftlichen Autorität, aber in seiner Statuarik offenbart sich auch sein eigentümlicher Lebensmangel. Es bezeugt Kraft, sich auf eine Krise einzulassen, eine Jugendentwicklung durchlebt zu haben, Schwäche zuzulassen. Reinhart versteift sich wieder. Das bestätigt sich am Ausgang der Liebesgeschichte. Was geschieht schließlich zwischen den Liebenden? Bei dem Waldspaziergang des Paares, der in der Verlobung endet, stoßen sie auf eine schöne Schlange, die im Bach dahergeschwommen kommt, lebensbedrohlich umklammert von den Zangen eines Krebses. Und nun ist Reinharts Stunde gekommen. Der bisher so gründlich entzauberte Experte der Naturwissenschaften wird wieder eingesetzt. Er erkennt die Situation und weiß, was zu tun ist, denn: »es ist keine Giftschlange!« (S. 376) Er befreit sie sachkundig und vorsichtig von der tödlichen Umklammerung und gibt Lucie die Schlange in die Hände.

Luciens »sichtliche Erregung« (S. 376) bei diesem »Rettungsabenteuer« (S. 377); ihr »wogender Busen« (S. 377); ihre Ausrufe: »wie froh bin ich, daß ich gelernt habe, die Kreatur in Händen zu halten!« und: »von dieser schönen Schlange wünschte ich zu träumen« (S. 377) – alles, was ihre Gefühlsentfaltung in der folgenden Kußszene vorbereitet und grundiert, zeigt an, daß elementare Kräfte in ihr in Bewegung kommen. Ihre Geschichte holt sie ein und sie holt ihre Geschichte ein, wie bereits festgestellt. Einst hatte sich Lucie mit dem sterbenden »Waldbruder« (S. 362), dem von der Gouvernante getöteten Hirschkäfer, identifiziert; jetzt blickt sie dem »Waldgeheimnis« Schlange in die nahen Augen (S. 376). Einst hatte sie mitsamt ihrer Gefühlskatastrophe als Pubertierende ihre Sexualität in sich verschlossen, jetzt kommt sie frei in dem wunderbaren Bild ihrer Lust, mit der sie die Schlange in Händen hält. Ihre Tränen sind Tränen einer Wiedergeburt: >Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder. <

Aber Reinhart? Er entzieht sich. Seine Aussagen sind von merkwürdiger Inkohärenz und Starrheit. Der Ton der großen Liebe des Mannes bleibt kompositionell dem berühmten Goethelied *Mit einem gemalten Band* überlassen; Reinhart findet ihn nicht. Sein eigentlicher Werbungssatz ist spröde, und der Übergang zum Du klingt eher protokollarisch als ergriffen. In der Schlangenszene redet viel mehr der Fachmann, der rettungsdienstlich zweckdienlich handelt, als der mitschwingende Liebhaber.

Während Lucie erschüttert vom »Rettungsabenteuer« und indirekt von Liebe und Leidenschaft spricht, sagt Reinhart seltsam hölzern: »es erfreut uns, in dem allgemeinen Vernichtungskriege das Einzelne für den Augenblick zu schützen, soweit unsere Macht und Laune reicht, während wir gierig mitessen« (S. 377).

Da wird nun plötzlich eine umfassende Naturdeutung präsentiert. Sie läßt zwar den Namen Darwin und dessen Begrifflichkeit beiseite – wahrscheinlich, weil, wie erinnerlich, die Handlung etwa fünfundzwanzig Jahre vor dessen Deszendenztheorie angesetzt ist und deshalb Reinhart auch nicht einen ihrer Leitbegriffe zitieren kann. Aber der »allgemeine Vernichtungskrieg« läßt Darwins »Kampf ums Dasein« deutlich anklingen, den Keller in den *Züricher Novellen* und im *Martin Salander* auch wörtlich bezieht, nicht ohne ihn der populären Mißdeutung zu unterwerfen, die aus einem Mechanismus der Biologie eine Kampfparole im sozialen Leben des Menschen macht.⁷ Wie auch immer -Reinharts Blick bei dieser Wahrnehmung ist distanziert, seine Aussagen sind theoretisch, es fehlt der leiseste Unterton einer gefühlhaften Wahrnehmung des Geschehens. Vielmehr wird die Situation blitzhaft durchröntgt, in ihrer lebendigen Oberfläche, sozusagen ihrer atmenden Haut, durchdrungen und zur tödlichen Raubtierwelt skelettiert.

Es wurde schon bemerkt, daß sich Reinharts insgeheim an Lucie gestellte Frage: »Was hast du erlebt?« vergeblich an ihn richtet. Fast ist nun schon die Frage unangebracht: Was erlebst du in diesem Augenblick? Du vollendest die Liebessymbolik – aber bewußtlos, denn du redest dabei von Fressen und Gefressenwerden. Deine Reflexion weiß nicht, was deine Spontaneität gerade tut. Du bist der Glücksszene innerlich fern, die durch dein Handeln herbeigeführt wird. Du bist nicht im Augenblick, weil du noch und wieder nicht in deinem Zentrum bist.

Auch die Erzählung bleibt am Ende im Hinblick auf Reinhart wortkarg. Wo ist der im Erzählen sprachmächtige, wo der zuletzt emphatisch verstehende Reinhart geblieben? Er versteht nichts, wo das Leben nichts als von ihm umarmt sein will. Es ist, als sei seine Spontaneität im Loch der fehlenden Lebensgeschichte, in der Hohlform der Individualität versickert, indessen er unbewußt eine fast unmerkliche Rückzugsbewegung hinter seine wissenschaftliche Redeweise vollzieht. Der Schluß ist kein opulentes Jubeltableau, dafür ist allzu vieles offen, ist allzu viel offengelassen, ist allzu viel an Konfliktgehalten fallengelassen. Wie werden die Frau mit der

⁷ Ebd., S. 974. »Kampf ums Dasein« findet sich in den *Züricher Novellen* von 1878 (Werke, Bd. 5, S. 111) und in *Martin Salander* von 1886 (Werke, Bd. 6, S. 438), »Selektionstheorie« (ebd., S. 472), »selektions-theoretischer Volksunterricht in sittlicher Beziehung« (ebd., S. 666).

Lebensnarbe und der Mann ohne Geschichte, die Frau mit den sprechenden Gefühlen und der Mann mit den Autoritätsreden auf die Dauer miteinander auskommen? Wird zwischen den beiden weitererzählt werden? Gewiß, Reinhart wird wohl nun wieder seinen Beruf als Naturforscher aufnehmen, aber ob und wie sich seine neue Einsichten auf die gemeinsame Lebensführung, auf die Berufseinbettung ins Lebensganze und auf die Relationierung des Berufs zur mitmenschlichen Praxis auswirken werden, ist offen.

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 wegstreicht. Lucie wird nicht zum Heimchen am Herd schrumpfen. Als Sohn eines Bankiers wird Reinhart den struggle for life nicht in seiner vollen Härte kennenlernen, den er theoretisch erfaßt. Reinhart ist die äußerlich stärkere Position des Ehemannes zugewachsen; Lucie hat sich als die menschlich reichere Gestalt ausgeprägt.

Freilich ist es mißlich, über ein happy end hinauszufragen, doch dieses hier ist ungewöhnlich porös und abgehoben. Der Bogen zwischen Problematisierung und Verklärung, der schon im Eingang des *Sinngedichts* ausgemacht werden konnte, ist am Ende eher noch stärker gespannt. Darwin und Goethe sind enggeführt. Anfangs wird die Kritik der Naturwissenschaft mit Goethe abgestützt, am Ende – darauf konnten wir hier nicht eingehen – wird sein Gedicht zum Katalysator der Verlobungsszene. Darwin wird anfangs ironisch vom Erzähler evoziert, am Ende wird er ohne jede Ironie als ziemlich düstere Deutungsinstanz beigezogen, aber namenlos und nur in Figurenrede, nicht vom Erzähler. 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, aber als Naturforscher stark gemacht, indem er in Vorwegnahme der laut Eingangssatz ja noch ausstehenden Selektionstheorie, ja geradezu als ihr Prophet, eine ihrer Kernthesen – avant la lettre und als Rede vom allgemeinen Vernichtungskrieg und Freßzusammenhang des Lebendigen mit archaischer Drastik formuliert – hervorruft.

Allerdings steckt gerade in dieser Drastik auch eine leise Verschiebung des an sich ethisch neutralen biologischen Befunds vom struggle for life in Moralistik und älteste Lebensweisheit vom Menschen, die ähnlich schon einmal in einer der früheren Novellen, *Die arme Baronin*, anklingt: »Was ist der Mensch, sagte er sich, was sind Mann und Frau! Mit glühenden Augen müssen sie nach Nahrung lechzen, gleich den Tieren der Wildnis!« (S. 211). »Was ist der Mensch« – das ist ein Anklang an Psalm 8,5, und im Buch Hiob 7, wo diese Frage fast wörtlich wiederkehrt, heißt es in Vers 1 nach Luther: »Muß nicht der Mensch immer im Streit sein auf

Erden?« Noch härter formuliert die Vulgata: »Militia est vita hominis.« Gleichwohl: Das sind moralistische Aussagen über den Menschen, allenfalls im Vergleich mit dem Tier; demgegenüber ist Reinharts Dictum vom allgemeinen Vernichtungskrieg, schon als Kommentar zur Krebs-Schlangen-Episode, doch viel eher eine biologische Aussage, wenn auch von der Moralistik her eingefärbt und vorbereitet. Und gerade das macht sie besonders pessimistisch.

Übersehe ich bei alledem aber nicht, daß die Bildersprache der übergreifenden Erzählung am Ende vor Beredsamkeit geradezu überbietet – zur Verherrlichung der Liebe? Die Natur selber scheint am Beginn des Verlobungsspaziergangs die Liebe zu predigen in Gestalt zweier Bäume, die sich wie Liebende ineinander verschlungen haben, und wenn die gerettete Schlange dem versöhnten Liebespaar ein Stück weit das Geleit gibt, ist das offensichtlich eine programmatische Umkehrung des Sündenfallmotivs. Der Mensch entfaltetes Bewußtseins erscheint versöhnt mit der Natur und mit seiner Natur. Wenn sich den Liebenden ein in die Natur wie verwachsenes Häuschen als Liebesnest darstellt, ist das die alte idyllische Vision der Versöhnung von Natur und Kultur. Das ist richtig, aber doch nur halb. Je üppiger diese Szenerie aufgebaut wird, um so härter und ohne jede Vermittlung erklingt in ihr das Wort vom Fressen und Gefressenwerden. Und umgekehrt: Je härter das Wort vom Kampf ums Dasein, um so mehr Szenerie der Versöhnung muß als Gegengewicht aufgebaut werden.

Und so ist die Szenerie allzu *deutlich*, vor allem ist sie allzu deutlich Literatur, die in Zitaten literarischer Traditionen vorgibt, Natur zu präsentieren. Die Liebesverschlingung der Bäume ist ein literarisches Motiv, und was nach Liebe aussieht, ist in Wirklichkeit Ergebnis einer Konkurrenzsituation zweier zu nah beieinander stehender Bäume um möglichst viel Licht, also, wenn man so will: struggle for life. Das Paradies in sich glücklich ruhender Natur ist ein literarisches Motiv, die Idylle desgleichen. Gottfried Keller war viel zu hintsinnig, als daß ihm diese etwas bombastische Häufung von Harmoniesymbolen einfach hätte passieren können. Sie macht vielmehr das Arrangement durchsichtig. Der dichterischen Utopie wird eingezeichnet, daß sie eine Utopie ist. Literarische Natur kristallisiert sich aus um eine desillusionistische naturwissenschaftliche Theorie. Der Naturwissenschaftler ist nötig, um die Paradiesesszene zu ermöglichen, die er kommentierend dementiert. Er steht drin als Draußenstehender.

Doch der Beschluß des Schlusses, fast ein Nachwort, scheint gegen mich zu sprechen. Gegen Reinharts Behauptung vom »allgemeinen Vernichtungskrieg« als Naturgesetz und Naturkonstante steht als letzter Satz der Erzählung seine eigene, spätere, offenbar aus der Sicherheit des erfahrenen Ehemannes ergehende, in aller Scherzhaftigkeit eschatologisch struk-

turierte Rede, die sein Leben »ante lucem«, vor Tagesanbruch, von dem lichtüberfluteten Leben nach dem Heilseinbruch der Liebe unterscheidet. Denn selbstverständlich ist hier in der Tageszeitenzyklik ein Jüngster Tag angesprochen. Noch dazu parodiert die Zeitangabe des Satzes »ante lucem« die selbst schon parodistische Zeitangabe des Eingangssatzes: »vor Bekanntwerden der natürlichen Zuchtwahl«, also »ante Darwin«. Das sind starke Reden, herausgetriebene Gegensätze. Was gilt? Beides: das naturgesetzliche »So ist und bleibt es« versus das heilsgeschichtliche »alles ist neu geworden«. Dem Schwanken des ersten Satzes im *Sinngedicht* zwischen Ironie und Pathos entspricht das Vibrieren des letzten. Und so muß auch, wo die Wissenschaft doziert, die Natur predigen.

Macht der Held Autoritätsaussagen, die Erzählung macht sie bei alledem nicht. Das Erzählen nutzt nicht den Vorteil des Heimspiels gegen das Experimentieren aus, die Poesie maßt sich keine unzeitgemäßen Triumphe über die Naturforschung an. 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. Während der Liebessituation bleibt Reinhart hölzern; im Rückblick darf er wieder überschwänglich werden mit seinem Wortspiel, das Lucie zum Licht seines Lebens einsetzt. Aber der Überschwang wird im Wortspiel »verspielt«, spielerisch gebrochen. Es ist ein geistreiches Resümee, eine Zusammenfassung, die nicht im erfüllten Augenblick der Hingabe stattfinden könnte. Es ist ein Wortspiel jenseits des Liebesspiels. So witzig muß Reinhart sein, damit so viel Pathos geäußert werden kann. So viel Pathos ist erzählerisch gestaut, daß es witzig entladen werden muß. Und bei allem: Der frühere Reinhart war passionierter Zuschauer, als Forscher schlußfolgernder Beobachter. Im neuen Reinhart taucht viel davon wieder auf.

Noch einmal bleibt zu betonen, daß in all den genannten Brechungen keine Zerrüttung des Kellersehen Texts vorliegt. Er ist ein Balanceakt, in dem noch der Zusammenfall des Auseinanderstrebenden eingesetzt und beherrscht wird; ein Schriftstück, in dem noch die Bruchlinien zur Schrift werden. Das macht die Modernität dieses Werks im Zeichen Goethes und Darwins aus. Ludwig Feuerbach, der von Gottfried Keller verehrte Philosoph, hat die Feststellung getroffen: »Das Wirkliche ist im Denken nicht in ganzen Zahlen, sondern nur in Brüchen darstellbar.«⁸ Dieses Dictum scheint mir ein Schlüssel zum poetischen Realismus, auch dem Kellers, auch dem *Sinngedicht* mit seinem Krieg der Kulturen und der Liebe. Und

⁸ Ludwig Feuerbach, Sämtliche Werke, hrsg. v. W. Bolin u. F. Jodl, Bd. 2, Stuttgart 1904, S. 310.

mit seinem Appell an uns, den es, wie alles in höchster Spannung Offengelassene, enthält.

Richten wir abschließend unseren Blick auf den literarischen Horizont, in dem das *Sinngedicht* steht und den ich bisher nur einmal kurz gestreift habe. Als Kellers *Sinngedicht* 1881 herauskam, war Emile Zolas Familienchronik *Les Rougon-Macquart* (1871-93) schon seit zehn Jahren im Erscheinen, und zehn Jahre nach dem *Sinngedicht*, 1891, veröffentlichte Arno Holz im literarisch immer etwas verspäteten Deutschland seine Programmschrift *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. Zola macht den Vererbungsdeterminismus und damit eine bahnbrechende These der Naturwissenschaft seiner Zeit zur organisierenden Struktur seines literarischen Mammutwerks, dessen einzelne Teile die repräsentativen Milieus des sozialen Lebens auf Grund sorgfältiger Recherchen und Sozialstudien mit naturwissenschaftlicher Exaktheit darzustellen unternahm. Es ging ihm um einen naturwissenschaftlich-experimentellen Roman, die Vereinigung von Natur- und Sittengeschichte. Arno Holz formulierte die berühmten Definitionen: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein« und »Kunst ist Natur minus x«. Hier ist die Kunst als Defizienzphänomen gegenüber der naturwissenschaftlich-empirisch verstandenen Natur bestimmt.

Ich zitiere Wolfgang Preisendanz, um diesem Bahnbrecher einer Fragestellung meine Reverenz zu erweisen: »1887 möchte Wilhelm Bölsche >die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie< darlegen; im 6. Kapitel >Darwin und die Poesie< mahnt er, es sei an der Zeit, daß sich die Poesie über die eigentlichen Gesetze des Menschlichen und ihre Beziehungen zu den Darwinschen Gedanken endlich klar werde. Er fordert, die darwinistischen Linien in der Geschichte zu entwickeln; er meint, das ganze soziale Leben verlange vom Dichter eine Beleuchtung vom Darwinschen Gesichtspunkt aus. Vor allem Darwins Lehre von der Zuchtwahl und vom Daseinskampf seien solche allgemeinen Gesetze, in deren Licht die Dichtung auch die kleinsten Tatsachen des menschlichen Lebens rücken müsse ... Wenig später, im >Kunstwart< 1887/88, weist Bölsche unter dem Titel >Charles Darwin und die moderne Ästhetik< auf den stetig wachsenden Erfolg einer Entwicklung hin, >in welcher die Ästhetik von der rein beobachtenden und experimentierenden Methode der Naturwissenschaft beherrscht wird.< Als Förderer dieser Entwicklung gewannen Namen Glanz, deren Zusammenhang mit der Ästhetik augenblicklich noch gar nicht allgemein erkannt werde. >Ein solcher Name ist in erster Linie der von Charles Darwin ...<. Und so wie Bölsche, so verweist Wolfgang Kirchbach ausdrücklich auf Darwin, wenn er 1888 die Frage >Was kann die Dichtung für die moderne Welt noch bedeuten?< mit der Forderung beantwortet, es komme nur darauf an, das Verlangen nach einem poetischen Weltbild mit

der mechanistischen Weltanschauung zu versöhnen und die Poesie der wahren, das heißt der mechanistisch aufgefaßten Wirklichkeit zu entdecken.«⁹

Vor einem solchen Horizont wirkt Keller leicht altmodisch, zumal seine Kenntnisse des naturwissenschaftlichen Denkens, speziell Darwins, nach Hörensagen klingen. Das ist mit der Ernsthaftigkeit der Studien der Naturalisten, die sich an den Naturwissenschaften orientieren, nicht zu vergleichen. Aber es wird nach dem Vorhergegangenen nicht verwundern, wenn ich dieses Altmodische, die erzählerisch eröffnete Opposition Darwin versus Goethe, den Streit der Kulturen, als verkappte Modernität auffasse. Die Natur der Naturwissenschaft der Zeit wird von Keller nicht kopiert, sondern zur Diskussion gestellt, und diese Diskussion erreicht bei Keller ihre Tiefe nicht durch Informiertheit in dieser Sache, in der es jedes Mittagsblatt mit ihm aufnehmen könnte, sondern durch intuitives erzählerisches Erfassen der Kulturtechniken Experimentieren und Verstehen in ihrer Opposition.

Lessing, dieser so sehr intellektuelle Dichter, hat im 34. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* gesagt, dem Genie sei es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß. In diesem Sinne: Keller hat vieles vom Wissen seiner Zeit, speziell vom naturwissenschaftlichen Wissen, nicht zur Kenntnis genommen, ist viel weniger naturwissenschaftlich gebildet als die Programmatiker des Naturalismus. Aber in Keller war ein Etwas, welches weiß, eine seismographische Empfindung für das, was die Zeit erschüttert. Im *Sinngedicht* wird der Streit der Kulturen episch, nicht logisch durchgearbeitet. Ergiebige Erzählerreflexionen zum Thema sucht man vergebens. Doch in der Dialektik der Figurenbewegung, im erzählenden Deuten, in diesem gestalt- und ereignishaften Denken liegt eine spezifische Leistung der Sprache und vor allem der Literatur. Kellers Novellenzyklus scheint sich dadurch vorzutasten auf ein universales integratives Kulturkonzept hin, das die Einbettung der Naturwissenschaften, soweit sie sich in definierten Feldern exakter Erkenntnis bewegen, in ein offenes Kontinuum sprachlichen Verstehens und Deutens der Welt zum Inhalt und Ziel hat. Der Konflikt zwischen den Kulturen bleibt im *Sinngedicht* in letzter Instanz ungelöst, aber daß er derart offengehalten werden kann, vollzieht sich und ermöglicht sich auf dem Boden der Literatur. Jede wissenschaftliche und intellektuelle Debatte endet in Dissens oder Konsens. Dichtung endet darin, daß wir alle in einem Boot sitzen. Deshalb kann der Rest nicht Schweigen sein. Aus diesem Befund ergäbe sich eine kulturelle Leitfunktion der Literatur, deren darstellende, in Bildern, Figuren – und Brüchen, Abstürzen, Diskontinuitäten, Widersprüchen sprechende Deu-

⁹ Preisendanz (Anm. 1), S. 150.

tung von Mensch und Welt die differenzierteste und reichste Weise des Weltbegreifens ist, die der Mensch entwickelt hat.¹⁰

Und noch in die Thematik, was Dichtung leistet, stößt das *Sinn Gedicht* vor, indem es vom Erzählen erzählt. Freilich läßt es keine Literaten auftreten, aber es läßt Reinhart und Lucie literarisch erzählen, nämlich auf dem gleichen Niveau wie den übergeordneten Erzähler. Und das *Sinn Gedicht* zeigt die Funktion und Leistung des Erzählens, die man dahin zusammenfassen könnte, daß es das Happy end, sei es gebrechlich und fraglich, nicht nur im Liebeskrieg, sondern auch im Konflikt der Kulturen ermöglicht. Das Experiment und das Leben – diese vergleichbare Konstellation geht etwa in Goethes *Wahlverwandtschaften* von 1809 tödlich aus, und auch zu diesem Werk Goethes gibt es Querverbindungen genug.

Auch in den *Wahlverwandtschaften* steht das naturwissenschaftliche Experiment am Anfang, das sich fortsetzt in die Lebenspraxis der beteiligten Personen und unversehens zum Menschenexperiment wird. Schon der Titel Goethes sagt, daß es hier auf eine Vermengung der Sphären hinausläuft. »Wahlverwandtschaft« ist zur Goethezeit ein terminus technicus der Chemie, der seinerseits schon eine Metapher aus dem menschlichen Bereich und ein Paradox ist, denn Verwandtschaft ist gegeben, Wahl frei. Der Romantitel ist demnach die metaphorische Anwendung eines naturwissenschaftlichen Begriff auf die menschliche Sphäre, aus der er als Metapher in die Naturwissenschaft entnommen worden ist, und schon Goethes Selbstanzeige im *Morgenblatt für die gebildeten Stände* vom 4. September 1809 weist auf diese Seltsamkeit des Titels hin. Er macht, laut Goethe, darauf aufmerksam, daß »auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen«.¹¹ Die Verschleppung der Naturnotwendigkeit in das Reich der Freiheit bedeutet die Katastrophe. Reinhart reflektiert ähnlich, ehe er zum Kußexperiment aufbricht, aber sein Weg geht weg vom Experiment, in die Freiheit der Liebe.

Er geht über die Brücke des Erzählens. Sie vermag vor der tragischen Wendung zu bewahren, die auch eine Liebesgeschichte unserer Tage über den Streit der Kulturen nimmt. Ich meine den Roman *Homo Faber* (1957) eines anderen Schweizers, Max Frischs. Er erzählt von einer unglücklichen Begegnung zwischen der Künstlerin Hanna und einem Ingenieur, der sein Leben auf der Grundlage von Konstruktion und Berechenbarkeit führen will. Zwischen ihnen entsteht verderbliches Schweigen, wo Reinhart

¹⁰ Zum Zusammenhang verweise ich auf meine grundsätzlichen Überlegungen: G.K., *Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben*, München 1996 (Beck'sche Reihe).

¹¹ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, Bd. 6, 3. Aufl., Hamburg 1958, S. 621.

und Lucie in streithaften Sprachspielen des Erzählens zueinander und in die Welt des anderen finden.¹² Das Erzählen erweist sich im *Sinngedicht* als ein Zwischenreich, in dem zwar die Regeln des menschlichen Zusammenlebens herrschen, aber doch in einem aus Praxis ausgegrenzten Raum, der dem des Experiments ähnelt. Zwar verwenden Reinhart und Lucie das Erzählen als Waffe in einem wirklichen Liebesstreit, und schließlich führt das Erzählen ja auch zu praktischen Konsequenzen. Jedoch nicht so, daß irgendwann einmal der Charakter des fiktionalen Stellvertreterkriegs vergessen, die Erzählhandlung mit dem pragmatischen Geschehen vermengt würde.

Im Gegenteil. Auf einem Spielfeld, wenngleich zuweilen mit harten Bandagen, werden Konfliktaustragung, Fehlverhalten, Verstehen, Lieben ausprobiert, vom Praxisdruck befreit. Und damit ist das Erzählen nicht nur das Gegenteil des Experimentierens, es ist auch eine Art des Experimentierens. Die Literatur ist das einzige Feld, auf dem Menschenexperimente möglich, legitim und fruchtbar sind, in dem derart zerreißende Spannungen abgebaut und tragfähige Kompromisse entworfen werden können – in Handlungen und Haltungen. Vielleicht auch für den Streit der zwei Kulturen.

¹² Unter dem (allerdings nicht auf diesen Begriff gebrachten) Gesichtspunkt der zwei Kulturen, die sich in Faber und Hanna darstellen, habe ich den Roman bereits 1958/59 in den *Schweizer Monatsheften* (S. 841-85z) interpretiert. Mehrfache Wiederabdrucke, u.a. in: Max Frisch, hrsg. v. W. Schmitz, Frankfurt/M. 1987 (suhrkamp tb.), S. 200-213.