

Monika Szczepaniak

„Liebhaberbühnen zu Seldwyla“

Liebe zwischen Geschlecht, Medium und Institution
in Gottfried Kellers Erzählungen

1 Liebe, Männlichkeit und Geschlechterordnung

Während Machtkonstellationen und Produktionsbeziehungen als Elemente der kulturellen Männlichkeitskonstruktionen häufig Gegenstand von Untersuchungen werden, gehören die „emotionale Bindungsstruktur“ (Connell 1999, 95) – im Sinn von Praktiken, die das Begehrten formen und realisieren – sowie die Narrationsförmigkeit der ‚Liebe‘ zu den vernachlässigten Themen der Gender- und Emotionsforschung. Besonders interessant erscheint dieses Defizit im Hinblick auf die Problematik der männlichen Gefühlswelten im Kontext der Entwicklung und Etablierung der modernen hegemonialen Männlichkeit,¹ die durch die Ideologie einer männlich codierten Öffentlichkeit und einer weiblich codierten Privatheit, durch das Gendering von Emotionen und durch die Individualisierung von Lebensgeschichten geprägt ist. Das Narrativ der ‚romantischen Liebe‘, das für das aufstrebende Bürgertum ein beträchtliches Identifikationspotential besitzt,² produziert verschiedene Ambivalenzen. Aber auch die historisch relevante Vorstellung von ‚richtiger‘ Männlichkeit schafft permanentes Konfliktpotential. In diesem Sinn veranschaulichen die Repräsentationsformen von Männlichkeit sowohl das kulturell geprägte phantasmatische Muster als auch die individuellen Versuche, diesem Ideal gerecht zu werden, es nachzuahmen und performativ in Szene zu setzen.

1 Moderne hegemoniale Männlichkeit entwickelt sich seit der Hälfte des 18. Jahrhunderts. Connell nennt folgende Gründe für diese Entwicklung: „die Infragestellung der Geschlechterordnung durch Frauen, die Logik des vergeschlechtlichten Akkumulationsprozesses im industriellen Kapitalismus und die imperialen Machtstrukturen“ (1999, 211). Wolfgang Schmale konstatiert, dass ein hegemoniales Männlichkeitskonzept sich erst zwischen 1860 und 1880 in der Praxis durchsetzen konnte, weil erst in dieser Zeit die Realisierung des Aufklärungskonzepts „so weit in der Breite der Bevölkerung fortgeschritten“ war (2003, 152). Im neunzehnten Jahrhundert werden mediale Instrumente zur Massenwirksamkeit der Ideale der Männlichkeit und der romantischen Liebe als eines literarischen Konzepts entwickelt.

2 Die (romantische) Liebe wurde immer wieder beschworen, aber die „faktischen Eheschließungen folgten nach wie vor dem bewährten Prinzip des Austarierens von sozialen, emotionalen und ökonomischen Interessen aller an der Heirat beteiligten Familien“ (Habermas 2000, 399; vgl. Luhmann 1982).

Die Konstellation der soziokulturellen Konstruktionen von Liebe und Männlichkeit bringt die Männer in jener Epoche der modernen geschlechtlichen Arbeits- und Sphärenteilung in eine prekäre Lage. Denn einerseits impliziert das neue Männlichkeitskonzept Rationalität, Maß, Vernunft und Affektkontrolle, andererseits verlangt die Zeit des gefühlsbetonten Individuums der bürgerlichen Kultur mit ihrer Intimitätsökonomie von den Männern als den zentralen gesellschaftlichen Akteuren des neunzehnten Jahrhunderts emotionales Engagement. Der Imperativ der maskulinen Selbstbezeugungsperformanz, der mit der Provokation von Lust, Begehrten und intimen Bindungen im emotionalisierten Familienrahmen einhergeht, bringt eine Männlichkeit hervor, die Anthony Giddens als „schizophren“ bezeichnet: Männer wurden von ihren Emotionen, besonders von der romantischen Liebe, abgeschnitten, gleichzeitig jedoch blieben sie der leidenschaftlichen Liebe verhaftet und galten, zumindest im Bereich der Verführungs- und Eroberungstechniken, als „Spezialisten der Liebe“ (1993, 71). Dass Männer im Hinblick auf die Aktivität des „Erzeugens“ in den maskulin codierten Räumen von Wissen, Macht und Arbeit sozialisiert sind, hat nach Giddens affektive Defizite zur Folge und macht sie in emotionaler Hinsicht zu den „Nachzüglern der Moderne“, die nicht verstanden haben, dass „das reflexive Projekt des Selbst eine emotionale Rekonstruktion der Vergangenheit erfordert, um einen kohärenten Entwurf für die Zukunft zu entwickeln“ (1993, 71–72).

Das kulturelle Wissen über Männlichkeit, Familie und Liebe verdichtet sich in einer besonders interessanten und komplexen Weise in der Literatur, die nicht nur die Ideologie der geschlechtsspezifisch getrennten Sphären spiegelt, sondern auch die geheime Instabilität dieser Ordnung vorführt. In der „narrativen Struktur“ der Männlichkeit bildet Liebe einen zentralen Baustein (Erhart 2001) und adressiert die gravierenden gesellschaftlichen und institutionellen Beschränkungen des Individualisierungsprozesses, die das männliche Selbst in die Widersprüche und Komplexitäten der Position eines *masculine achiever* und Familienmannes verwickeln. Deshalb wird männliche Liebe im Zusammenhang mit Strukturen der Macht, mit Mut und Ehre, mit Arbeit und Ökonomie, mit Kunst und Geschäft, mit sozialer Positionierung inszeniert. Denn diese Faktoren erscheinen als besonders relevant in Zeiten sozioökonomischer Transformationen, der Entwicklung der Konsumgesellschaft, der Massenwirksamkeit von Medien.

Im Folgenden versuche ich die Inszenierungen männlicher Liebe in einigen Erzählungen aus Gottfried Kellers Novellenzyklus (1856; 1873/74) *Die Leute von Seldwyla* im Kontext der bürgerlichen emotionalen Kultur zu analysieren. Im Mittelpunkt sollen Fragen nach der Rolle der Liebe in der maskulinen Biographie, nach der Narrativierung bzw. Medialisierung von Liebe in männlichen Darstellungen sowie nach den verschwimmenden Geschlechterordnungen und

der Institutionalisierung stehen. Die Bühnen von Macht und Arbeit bekommen in allen Seldwyla-Erzählungen eine offensichtlich notwendige Ergänzung in Form von Liebesarrangements, die – genauso wie das Geschlecht – eine konstitutive Semantik moderner Subjektivität bilden. Der historische Kontext der „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ ist besonders interessant (V, 134); denn gerade in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fängt „das System der romantischen Liebe – der Liebe im Sinne der Natur, der echten Gefühle und der eigenen Entscheidungen – [an] Risse zu bekommen und beginnt langsam zu zerfallen“ (Köhler 2005, 37). Die romantische Liebe verwandelt sich in ein ‚entzaubertes‘ Gefühl.

2 Potentialitäten – ein Paradies

Romeo und Julia auf dem Dorfe erzählt, wie das irrationale Handeln der von Habgier besessenen Bauern Manz und Marti unter den Bedingungen der städtischen, prosaischen, durch ökonomische Prinzipien determinierten Moderne das Liebesglück der Kinder zerstört bzw. die Potentialität einer dauerhaften Liebe in der Ehe zunichtemacht. Wie Liebe zu einem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium werden kann, erklärt Niklas Luhmann folgendermaßen: „[E]s geht um die Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt, in der die Liebe sich immer neu informiert, indem sie das, was etwas für den anderen bedeutet, ihrer Reproduktion zu Grunde legt“ (1982, 178). Und er schlussfolgert für deren Institutionalisierung: „Nur so kann Liebe Ehe sein. Nur so gibt Liebe sich selbst Dauer“ (ebd.). Die auf Entscheidungsfreiheit basierende romantische Liebe der durch väterliche Feindschaft getrennten Jugendlichen entzündet sich am „Startmechanismus Zufall“ (Luhmann 1982, 180).³ Der Einsatz bei der Schlägerei ihrer Väter bietet den Kindern die Gelegenheit zu einem bedeutsamen Blick und Lächeln. Diese schicksalhafte Initialzündung der Liebe⁴ hat zur Folge, dass der zwanzigjährige Protagonist Sali in Idealisierungsträume verfällt und vollauf damit beschäftigt ist, „sich Vrenchens Gesicht und Gestalt vorzustellen, unaufhörlich, eine Stunde wie die andere“ (IV, 105).

3 Die Anerkennung des Zufalls als Notwendigkeit, als Schicksal oder als Freiheit der Wahl sorgt nach Luhmann für die Ausdehnung des Codes der romantischen Liebe auf alle Schichten der Gesellschaft.

4 Das ist nicht der einzige mögliche Anfang der Liebe in Seldwyla. In *Die drei gerechten Kammacher* ‚erfindet‘ Dietrich den Gedanken, „sich zu verlieben und um die Hand einer Person zu werben“ (IV, 227–228), welche „einen Gültbrief von siebenhundert Gulden“ (IV, 228) besaß. Die mit ihm beruflich konkurrierenden Gesellen „folgten sogleich seiner Fährte“ (IV, 236). Dietrich gewinnt die Frau mit dem Geld, die ihn allerdings „regierte und unterdrückte“ (IV, 265).

In der tragischen Konstellation der Bauernkinder, die aus ökonomischen Gründen keine Ehe schließen können und aus moralischen Gründen keine freie Beziehung eingehen wollen, bleiben den Verliebten nur rauschhafte Augenblicke der „glückliche[n] Vergessenheit“ (IV, 113) im ‚dritten Raum‘ des Brachlandes zwischen den Äckern ihrer hasserfüllten Eltern oder im karnevalistischen Bereich der alternativen Feste und Rituale der Armen und Entrechteten. Salis Gewaltakt gegenüber Vrenchens Vater bildet einen „schlechte[n] Grundstein“ (IV, 123) für seine Vermählung, allerdings haben die beiden das Gefühl, „in der bürgerlichen Welt nur in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können“ (IV, 150). Der unglücklich verliebte Mann reflektiert über verschiedene Alternativen, unter anderem auch über die ganz typische männliche Lösung des Liebesproblems, nämlich Soldat zu werden. Er kommt bald zu der Überzeugung, dass es „um Leben und Tod geht“ (IV, 123) – ein Gedanke, der über seine Kenntnis des Liebescodes hinausgeht: „Ich habe von dergleichen keine Ahnung gehabt!“ (ebd.) und den er auch unmissverständlich zum Ausdruck bringt: „Es wäre das Beste, wir beide könnten sterben!“ (IV, 125)

Bevor Sali und Vrenchen wirklich in den Tod gehen, feiern sie ihre Liebe in der Art einer einmaligen Inszenierung, die ein Publikum findet, in der Öffentlichkeit besprochen wird und auf den „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ ihresgleichen sucht. Sali fühlt sich dabei in seiner im Geiste des zeittypischen affektiven Geschlechterdualismus geformten Männlichkeit herausgefordert und bereitet sich entsprechend vor: Er versetzt seine Uhr, um der Geliebten Tanzschuhe zu kaufen. Seinen einzigen materiellen Besitz – eine Uhr – um der Liebe willen verschwendisch zu veräußern, „war ihm das vergnügteste Geschäft, das er je betrieben“ hat (IV, 127); und diese Freude des Einkaufens findet Fortsetzung in der Nacht, die er mit diesem semiotisch aufgeladenen Paar Schuhe im Bett verbringt. Die Uhr, die der junge Mann nicht erarbeitet hat (Arbeiten hatte er beim Vater eben nicht gelernt),⁵ funktioniert wie ein symbolischer Ersatz für die solide bürgerliche Existenz, die er nicht aufbauen können wird. Sie repräsentiert die Akkumulation der materiellen Güter, für die es keine Möglichkeit und auch keine Zeit mehr gibt. Die Potentialität einer glücklichen Liebesehe, einer innigen geistigen und körperlichen Beziehung, die sich im Alltag bewähren könnte, verwandelt sich in die Möglichkeit, die Braut in den neuen Schuhen tanzen zu sehen – wohl im Bewusstsein dessen, dass Sali das Bühnenbild für ihren Auftritt mitgestaltet. Der Bräutigam kümmert sich auch um die Voraussetzungen für seinen eigenen glück-

⁵ Der Umstand, dass Sali nicht „richtig“ sozialisiert wurde, ist von grundlegender Bedeutung für seine Biographie. Gestörte paternale Genealogien sind für viele Männer in Seldwyla charakteristisch. Nicht zuletzt daraus ergeben sich krisenhafte Momente und mangelnde Fähigkeit, im bürgerlich-familialen System Fuß zu fassen.

lichen Auftritt als ‚ganzer Mann‘: Er stellt „zum ersten Mal den Hemdkragen, den er sonst immer umgeschlagen, ehrbar und männlich in die Höhe bis über die Ohren hinauf, in einer Anwandlung ländlichen Stolzes“ (IV, 128) und macht sich auf den Weg zu der Braut, die in Phantasien über einen – auch wenn nur dank eines Lotteriegewinns – reichen Bräutigam, ein neues Haus und ein glückliches Leben schwelgt.

Sali und Vrenchen fallen für einen Tag und eine Nacht aus der bürgerlichen Ordnung heraus, spielen aber permanent mit deren Werten, Normen und Symbolen, um den glänzenden Schein der Normalität zu erzeugen, als könnten sie wirklich gute Erziehung, soziale Sicherheit, Anständigkeit und Anerkennung durch die Gesellschaft genießen. In dieser kurzen Zeit müssen die Verliebten „alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben“ (IV, 138). In ihrem Bemühen, eine kleine intime Welt zu schaffen – ihr „Paradiesgärtlein“ (IV, 145), das frei wäre von jeglichen Einflüssen wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wirklichkeit – greifen sie nach signifikanten Requisiten und beschenken einander. Für diesen Akt der Liebeskommunikation wird „süße einfache Liebesliteratur“ (IV, 143) herangezogen – Liebesgedichte und Liebessprüche. Sali schenkt Vrenchen ein großes Haus aus Lebkuchen, entzückend verziert, mit sich umarmenden und küsselfenden „pausbäckigen Leutchen“ (IV, 142) im Fenster und einem Gedicht an der Tür, das die Liebste in das Haus des Bräutigams einlädt. Sowohl das Haus als auch das Pfefferkuchenherz, das Sali von seiner Braut geschenkt bekommt, repräsentieren symbolisch die affektiven Zuschreibungen innerhalb der bürgerlichen Geschlechterordnung: Sali ist zuständig für das Haus und die Einladung der Braut, sie schenkt ihm ihre Liebe. Haus und Herz kolportieren aber auch – als Produkte der Medienrevolution des neunzehnten Jahrhunderts – bestimmte Liebesattribute, die als Geschenke und Konsumartikel in die Zeichensprache der Liebeskommunikation integriert werden und jene Tendenz zum Konsum der Romantik antizipieren, die für die Zeit um 1900 charakteristisch ist. Die Szene, in der Sali und Vrenchen auf dem Markt die Lebkuchen-Sprüche in mehrfacher Ausfertigung studieren, führt vor, was passiert ist, „als die Liebe auf den Markt traf“ (Illouz 2003, 52).

Sali kann Vrenchen nicht wirklich in ein Haus einladen. Ihm bleibt lediglich das Tanzen auf der Kirchweih – „ohne Unterlaß, sich und die Welt vergessend in dem Drehen, Singen und Lärmen [...]“ (IV, 147), wobei Sali ausschließlich an Vrenchen interessiert ist und andere Mädchen nicht ausstehen kann („,als wenn ich ein Stück Holz im Arm hätte, wenn du es nicht bist!“ [IV, 149]). Eine spaßhafte Zeremonie des Schwarzen Geigers, ein performatives Hochzeitsritual, lässt die beiden Mann und Frau werden, obwohl ihre Einstellung zu der „Heiratsfrage“ zunächst einmal unterschiedlich war: „Sali liebte gewiß ebenso stark als Vrenchen, aber die Heiratsfrage war in ihm doch nicht so leidenschaftlich lebendig

als ein bestimmtes Entweder – Oder, als ein unmittelbares Sein oder Nichtsein, wie in Vrenchen [...]“ (IV, 155–156). Erst im Augenblick der fiktiven Trauung „ging ihm endlich ein Licht auf, und das weibliche Gefühl des jungen Mädchens ward ihm auf der Stelle zu einem wilden und heißen Verlangen, und eine glühende Klarheit erhellt ihm die Sinne“ (IV, 156). Im Angesicht der Steigerung und Nichterfüllung der Leidenschaft, die in der Medialisierung des Liebesbekennnisses exaltiert werden, nimmt Sali eine romantische Trennung und Sehnsucht nicht in Kauf,⁶ sondern besteht auf dem Szenario des gemeinsamen Todes, des Verschwindens im Wasser – „dort scheidet uns niemand mehr“ (ebd.). Die rauschhafte Orgie des romantischen Liebesfestes ändert nichts daran, dass die Liebe auf Dauer scheitern muss, weil die Verliebten die bürgerliche Gesellschaftsordnung verinnerlicht haben und nicht in der Lage sind, ihre Prinzipien zu realisieren. Im privaten Kontext einer Familienkrise und einer krisenhaften Männlichkeit gelingt es Sali nicht, zu einem liebenden Familienmann zu werden. Der auf die „gottverlassene Hochzeit“ folgende Verzicht auf die Liebe und das Leben erscheint als eine durchdachte, kalkulierte, vernünftige Lösung, die als „Verwilderung der Leidenschaften“ (IV, 159) medial verarbeitet wird, während die irrationalen, wilden Leidenschaften eigentlich für den Bereich der väterlichen Geschäfte und ökonomischen Entscheidungen charakteristisch sind.

3 Episoden – ein Tabu

Pankraz, der Schmoller erzählt von einem, der auszog, Männlichkeit zu lernen. Er kommt nach Seldwyla als „gemachter Mann“ (IV, 26) zurück und benimmt sich – mit asketischem Gesicht und Spuren von Kugeln und Säbelhieben am Körper – „wie ein alter Heros“ (IV, 27), der in harte Arbeit, in Kampf- und Siegerkultur, in maskuline Affektbeherrschung und bürgerliche Vernünftigkeit eingeweiht wurde. Wenn der Heimkehrer Mutter und Schwester in einer Binngengeschichte von seiner abenteuerlichen Mannwerdung berichtet, dann greift er dabei auf narrative Muster der heroischen Biographie zurück; sie fungieren als Medium, ein Selbst zu konstituieren und zu stabilisieren, das den gesellschaftlichen Imperativen der Männlichkeit gerecht werden kann. Dieser Prozess der Selbstvergewisserung vollzieht sich als Akt einer narrativen Eigeninterpretation, bei dem der Mann die Erzählung der eigenen Biographie unter Kontrolle hat bzw. eine solch männliche Biographie erst herstellt. Bezeichnenderweise

⁶ „Fernliebe“ ist ein viel späteres Szenario, das erst im 21. Jahrhundert zu einem Paradigma wird (Beck/Beck-Gernsheim 2013).

schlafen seine Zuhörerinnen ein, als Pankraz von der Liebe erzählt, so dass die Schilderung seines Begehrrens ohne Publikum erfolgt: Er spricht „wie einer, der etwas lange Verschwiegenes endlich mitzuteilen sich nicht mehr enthalten kann“ (IV, 38).

Der frustrierte Schmoller und Frauenhasser, der als Kolonialsöldner in Indien⁷ tätig ist, verliebt sich in die Gouverneurstochter Lydia – „ein wohlgestaltetes Frauenzimmer von großer Schönheit“ (IV, 37) und Klugheit, das sich als eine betrügerische „Hexe“ (IV, 64) und „gemeine Ladendiebin“ (IV, 59) erweist. Die erzählte männliche Liebe trägt Züge einer leidenschaftlichen Passion: heimliche Bewunderung, plötzliche Verzauberung, literarische Anleitung (Shakespeare), Unfähigkeit zur Erfüllung von Alltagspflichten, Verwirrung und Unsicherheit, Bereitschaft für große Opfer. Die „schweren Liebesgedanken“ (IV, 50) des Mannes erinnern an tradierte Topoi des Erleidens von etwas, „woran man nichts ändern kann und wofür man keine Rechenschaft geben kann“ (Luhmann 1982, 30) – an Bilder von Krankheit, Wahnsinn oder Mysterium. Pankraz empfindet für Lydia „eine hohe Achtung“ (IV, 49), sein Herz „zittert vor ihr“ (IV, 50) wie bis dahin vor keinem Menschen „und keinem wilden Tiere“ (ebd.). Er nennt sich einen träumerischen Nachtwandler und bekennt: „Endlich aber drohte meine ganze Existenz sich in müßige Traumseligkeit aufzulösen, und ich lief Gefahr, ein Tollhäusler zu werden [...]“ (ebd.). Diese Liebe bedroht seine Existenz als Soldat, bringt ihn zum Weinen und erniedrigt ihn zu einem unterwürfigen, geradezu „verweiblichten“ Objekt, das bereit ist, der Frau zu „dienen bis in den Tod, und wenn sie der Teufel selbst wäre“ (IV, 53):

Ich, der ich es nie für möglich gehalten hätte, selbst dem geliebtesten Weibe zu Füßen zu fallen, da ich solches für eine Torheit und Ziererei ansah, ich wußte jetzt nicht, wie ich dazu kam, plötzlich vor ihr zu liegen, und meinen Kopf ganz hingegeben und zerknirscht in den Saum ihres Gewandes zu verbergen, den ich mit heißen Thränen benetzte. (IV, 55)

Pankraz' Geschichte macht deutlich, „wie schwer es einem möglich wird, eine wirkliche Liebe zu zeigen, ohne sie ganz bei ihrem Namen zu nennen“ (IV, 51) – dies äußert sich nicht zuletzt in Aggressionen, die sich zwischen den Liebenden entladen. Doch schließlich kommt es zu einem ehrlichen Gespräch, in dem der einsilbige Pankraz zum Sprechen kommt, seine Leidenschaft offenbart, jedoch erfahren muss, dass Lydia keine Neigung zu ihm empfindet. „Sie rechnet, wo Pankraz fühlt, und sie rechnet mit seinem Gefühl, darin ist sie ebenso modern, wie ihr Anbeter vormodern erscheint“ (Neumann 1993, 663–664). Die liebevolle Frau (wie ein „edle[s] scheue[s] Reh[...]“ [IV, 57]) verwandelt sich in den Augen

⁷ Zur Konstruktion des Fremden und deren Bedeutung für die Stabilisierung des Eigenen vgl. Böhler (1997).

des beleidigten Jägers in eine „wilde Sau“ (ebd.), seine heiße Liebe weicht Distanz und Kälte und seine servile Rhetorik endet in einer Beschimpfung: „,O Fräulein! Sie sind ja der größte Esel, den ich je gesehen habe!“ (IV, 60) Allerdings sei es das Vorrecht der Männer, Esel zu sein, deshalb schlägt Pankraz Lydia vor, dieses Attribut als „eine Art Auszeichnung und Ehre“ (ebd.) zu betrachten.

Die rationale Analyse der eigenen Täuschung befreit Pankraz nicht von den Fesseln der Liebe,⁸ die den sich in die Abenteuer einer militärischen Kampagne stürzenden Heros nach wie vor schwächt und seine Affekte steuert. Vielmehr wird er in die typische Paradoxie der romantischen Liebe verwickelt, nämlich in „die Erfahrung der *Steigerung* des Sehens, Erlebens, Genießens *durch Distanz*“ (Luhmann 1982, 172). Heiße Sehnsucht, Heiratswunsch, erneute Unterwerfungsphantasien: Das alles bringt ihn dazu, Lydia wiederholt zu besuchen, um sich ein für alle Mal von ihrer „unglücklichen Selbstsucht“ (IV, 65) zu überzeugen. Trotzdem ist er nach wie vor „elend verliebt in sie“ (IV, 66) und wird nach weiteren Reisen und Abenteuern, als „neugestählter Schmoller“ (IV, 67), erst durch den Kampf mit einem Löwen während eines afrikanischen Einsatzes und durch die Tötung des Tieres von seiner Leidenschaft geheilt.⁹ Bei diesem Kampf, der wie eine Episode aus dem Herkules-Mythos anmutet, lernt Pankraz, der dem Löwen ohne Waffe ausgeliefert ist, regungslos auszuhalten und seine Affekte zu beherrschen. Nach dieser „Bekehrung“ (IV, 72) kann er ein „nützlicher Mann“ sein (ebd.): beherrscht, vernünftig, arbeitsfähig.¹⁰

Weil sich diese Episode, die eine potentielle Störung im moderaten Gefühlshaushalt des bürgerlichen Mannes darstellt, der Kontrolle moderner Rationalität entzieht, ja weil seine Liebe Pankraz mit Scham erfüllt, verschweigt er sie. Von nun an gilt es, die neu etablierte männliche Narration umzusetzen, d. h. eine maskuline Maske zu tragen. Obwohl Pankraz, der im Bereich von Kampf und Arbeit seine Männlichkeit bewiesen hat, möglicherweise in seinem Begehrten beeinträchtigt wurde – das sei ja die „Dialektik der Kulturbewegung“, wie Keller an Hermann Hettner am 26. Juni 1854 (GB I, 400) schreibt – schimmert die Hoffnung durch, dass sich die schlechten Zeiten von wilden Gefühlsregungen zum

⁸ Zu dem Komplex Täuschung und Ernüchterung vgl. Stingelin (2003). Pankraz erscheint im Lichte dieser Interpretation als „Deutungssopfer einer Szene, die er in ihrer Doppelbödigkeit nicht zu durchschauen vermochte“ (Stingelin 2003, 211).

⁹ Auch bei der Ekstase der Jagd muss er an Lydia denken und vergisst die Waffe, wird also von ihr zum letzten Mal und diesmal buchstäblich ‚entwaffnet‘.

¹⁰ Victor J. Seidler (2001) macht darauf aufmerksam, dass eine systematische Verleugnung der männlichen Emotionen, Bedürfnisse, Begehrten mit „moralischem“ Handeln gekoppelt wurde. Die Triade Vernunft – Moral – Männlichkeit gehört zu den wichtigsten Grundlagen der modernen bürgerlichen Kultur. Glück und Zufriedenheit werden auf der männlichen Seite vor allem mit Erfolg assoziiert.

Besseren wenden: „Denn es sind üble Zeiten, wo die Geschlechter ihre Krankheiten austauschen und eines dem anderen seine angeborenen Schwachheiten mitteilt“ (IV, 40).¹¹ Deshalb wird das Tabu der stürmisch verlaufenden Liebe nur einmal und noch dazu vor schlafenden Zuhörerinnen erzählt: „es sei das erste und letzte Mal, daß er überhaupt gegen jemanden von diesem Liebeshandel gesprochen, und damit Punktum“ (IV, 72).

4 Maskierungen – ein Geschäft

Die missbrauchten Liebesbriefe führen perfekt vor, was Liebe nach Luhmann ist, nämlich ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, „nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird“ (1982, 23). Das neunzehnte Jahrhundert ist die Zeit der bürgerlichen Subjekte, die durch die Schriftkultur (darunter das Schreiben von Briefen) dazu trainiert wurden, ihre Innenwelten permanent zu reflektieren und damit auch medialer zu produzieren. Dieses Dispositiv der bürgerlichen Praktiken von Intimität und Schriftlichkeit trägt zur „affektive[n] Subjektivierung auch des männlichen Subjekts“ bei (Reckwitz 2010, 65), in dessen „Gefühlshaushalt“ die Liebe als Medienrealität einen prominenten Stellenwert einnimmt. Die Position eines Dritten fungiert zwischen dem liebenden Mann und seinem begehrten Objekt oft als ein „Indikator für die Medienrealität der Liebe, weil er die Konstellation als eine inszenierte und beobachtete erst selbst der medialen Beobachtung zugänglich macht“ (Jahraus 2012, 24).

Keller schildert in seiner Erzählung eine besondere Dreier-Konstellation (Kossovsky Sedgwick 1985; Eßlinger u. a. 2010). Es ist die Geschichte eines Kaufmanns aus Seldwyla, der eine Dichterkarriere anstrebt und das Projekt verfolgt, sein „hübsches, gesundes und gutmütiges Weibchen“ (V, 97) zu „erhöhen und zu seiner Muse zu machen“ (V, 107). In seinem literarisch-ästhetischen Erziehungsplan, den er „mit männlicher Strenge“ (V, 111) durchsetzt, soll die handfeste und praktische Frau mit ihm einen empfindsamen Briefwechsel führen, allerdings nicht auf dem Niveau von Trivialitäten (Honold 2018, 261–269). Dabei sollen geschäftliche Angelegenheiten auf Extrazetteln besprochen werden, damit das Thema der Liebe von Alltagsroutinen isoliert und literaturfähig wird. Als Ver-

¹¹ Diese Wende könnte auch in die Richtung gehen, dass Pankraz künftig ein „moderner“ Liebhaber wird, und die moderne Liebe sei „weitaus rationalisierter und entzauberter als ihr vormodernes Gegenstück“ (Illouz 2008, 213).

treter der bürgerlichen *hegemonic masculinity* verlangt Viktor (Viggi) Störteler von seiner Frau Gritli, dass sie ihre betonte Weiblichkeit (*emphasized femininity*) zum Ausdruck bringt, damit eine Liebesnarration entstehen kann, die dann zur Literatur wird:

„Ermanne Dich, oder vielmehr erweibe Dich einmal! Möchte ich beinahe sagen, d. h. kehre Deine höhere Weiblichkeit hervor, lasse voll und rein die Harmonien ertönen, die in dir schlafen müssen, so gewiß als in einem schönen Leibe eine schöne Seele wohnt! Kurz, merke auf den Ton und Hauch in meinen Briefen und richte Dich danach, mehr sag' ich nicht!“ (V, 112)

Um die Liaison der Liebe mit Macht, Herrschaft und Ökonomie zu kaschieren, greift Viggi nach den Elementen des romantischen Liebescodes, zitiert die Rhetorik der heißen Herzensschriften, bringt „Sehnsucht, Warten, Ungeduld und Hunger nach Briefen“ (Schneider 2005, 276) ins Spiel und pocht auf Intensivierung des Austausches. Die literarisch ungeübte Gritli weiß auf die poetischen Gefühls-eruptionen des Ehemannes nicht zu antworten und sucht Hilfe bei einem „für unklug oder beschränkt geltende[n]“ (V, 115) Unterlehrer „mit [...] schwärmerischen [...] Augen“ (V, 115–116) und romantischem Gemüt, der in sie verliebt scheint. Sie missbraucht die Briefe des Gatten, schickt sie in kopierter Form an Wilhelm, zerstört die exklusive Zweisamkeit und provoziert auf diese Art und Weise eine Liebeskommunikation mit einem Dritten, der „nicht ohne Geist, aber dazu noch mit aller herzlichen Glut durchwärm“ antwortet (V, 118) und dessen Briefe dann den Initiator des vertrackten Briefverkehrs erreichen. Weder für letzteren noch für seine Briefpartnerin dient die hier erzeugte Medialität der kommunikativen Inszenierung dessen, was als „Überbrückung des Untüberbrückbaren“ bezeichnet werden kann, nämlich der psychischen Disposition zweier Menschen (Jahraus 2012, 32). Viktor braucht eine weibliche Inspiration und missbraucht die Liebesbriefe, „weil er Ehefrau *und* Medium in den Dienst seiner stupid Künstlerphantasie stellt“ (Tebben 2011, 147). Diese Verkettung von Maskeraden bedeutet für den autodidaktischen Literaten einen schmerzhaften Lernprozess. Nach der Entdeckung des Briefmissbrauchs schilt er seine Frau einen „Vampyr“ (V, 129), eine „lüsterne Teufelin“ (V, 130) und eine „Gans mit Geierkrallen“ (ebd.). Dass der Initiator einer Liebesnarration selbst zum Gegenstand einer Geschichte wurde, verletzt Viggi in seiner Eitelkeit sowie Eigenliebe und demütigt ihn in seiner Männlichkeit. „Die Hauptsache, die verlorene Liebe seiner Frau, schien ihm nicht viel Beschwerde zu machen“ (ebd.), nichtsdestotrotz durchlebt er auch Momente der Sehnsucht: Da „liefen ihm die Augen über, und er wünschte beinahe, daß sie doch da wäre und überlegte, ob sich die Uebelthat nicht vielleicht verzeihen ließe“ (V, 134). Nach dem gerichtlichen Scheidungsverfahren verschwindet Viggi von der Bühne (er wird als Opfer des Literaturmarktes bald vergessen), und Gritli baut eine neue bürgerliche

Existenz mit jenem Mann auf, der einst bereut hatte, „mit der schwarzer Dinte“ sprechen zu müssen, „wo man das rote Blut möchte reden lassen“ (V, 125). Wilhelm, der sich nicht zuletzt durch die Liebe zu einem Gemeinschaftswesen entwickelt, wird von Anfang an als ein passionierter Liebhaber dargestellt, dessen Briefe auf authentische Intimität zielen. Er kann nicht essen, träumt, betet, magert ab, verliert den Kopf und stürzt sich auf die Briefe „wie ein Habicht“ auf eine Beute (V, 121). Am Ende ist er nicht nur ein „beglückter Liebhaber“ (V, 178), sondern auch ein „angesehener und wohlberatener“ (V, 179) Bürger und Familiennmann, dessen Ehe in der bürgerlichen Ordnung des Geschlechter- und Affektualismus einen gesicherten Platz bekommt.

5 Sachliche Intimitätsökonomie

Auf den „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ bedingen sich Geschlecht, Medium und Institution,¹² so dass Keller ein Panorama entwirft, in dem männliche Liebe nicht nur eine utopische Potentialität, eine zu tabuisierende Episode oder eine kalkulierte Maskerade darstellt, sondern auch die Grundlage für dauerhaftes Glück und gesellschaftliche Anerkennung bildet. Diese Liebe wird dann Teil einer lebensgeschichtlichen Narration, die oft eine rationalisierende reflexive Ebene einschließt. Erst wenn Leidenschaft nämlich das bürgerliche Realitätsprinzip – nach dem Motto: „Keine Romane mehr!“ (V, 57) – integrieren wird, kann eine realitätsgerechte Liebes- und Ehegeschichte jenseits von Inszenierungen und Stilisierungen entstehen. Kellers „Liebhaberbühnen“ entwickeln das Problem der männlichen Liebe, die in doppelter Hinsicht dem Motto folgt, das in *Kleider machen Leute* formuliert wird: „Ich bin nicht ganz so, wie ich scheine!“ (V, 51) Zum einen bedeutet das für den Mann einen Einsatz von Verstellungskunststücken, damit er sich selbst inszenieren und eigene emotionale Kompetenzen in ‚Liebesgeschichten und Heiratssachen‘ beweisen kann. Zum anderen illustriert dieses Motto die Macht der modernen bürgerlichen Liebes- und Geschlechterideologie, die besonders männliche Individuen in eine pre-

¹² Für diese Konstellation ist in vielen Erzählungen insbesondere der Zusammenhang von Liebe, Geld und Macht charakteristisch, den mein Aufsatz nicht behandelt, wobei die Ressourcen nicht unbedingt gemäß der Ideologie der Geschlechtscharaktere verteilt sind. In *Spiegel, das Kätzchen* heißt es: „denn heutzutage muß die Schönheit obendrein vergoldet sein“ (IV, 298) und der männliche Held ist am Ende einer „böse[n]“ und „widerwärtige[n]“ Frau vollkommen ausgeliefert (IV, 310). Der Zusammenhang von Liebe, Geld und Macht kann als zentrales Thema des *Seldwyla*-Zyklus bezeichnet werden.

käre Lage zwischen dem Drang nach gesellschaftlicher Anerkennung und dem nach der Befriedigung der eigenen emotionalen Bedürfnisse bringt.

Die zu einem sozialen Massenphänomen werdende romantische Liebe (Dröge-Modelmog 1987) erweist sich für den Liebesalltag als ungenügend und bildet erst in Verbindung mit Arbeit, Ökonomie, Konsum und Familie eine mögliche Grundlage für das bürgerliche Glück. In dieser Konsequenz nimmt die institutionell in der Ehe auf Dauer angelegte Liebe den Charakter einer sachlichen Intimitätsökonomie an: „Man sucht in der Ehe nicht eine ins Unrealistische angehobene Idealwelt und erst recht nicht eine Dauerbetätigung für leidenschaftliche Gefühle, sondern eine Basis für Verständigung und für gemeinsames Handeln in allem, was einem wichtig ist“ (Luhmann 1982, 192). Die gesellschaftlichen Strukturen der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend zentralisierten Moderne greifen in die Sphäre des privaten Liebeslebens ein und infizieren sie mit den Prinzipien des Geschäftsverkehrs, der Konkurrenz, des Wettbewerbs und der Sachlichkeit.

Die Erzählungen aus dem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* sind im Kontext einer ideologisch gefestigten und stark spezialisierten emotionalen Kultur entstanden, in der die Differenz von Mann und Frau nicht nur beibehalten, sondern auch ins Extrem getrieben wurde. Der Mann erscheint im Licht dieser Ideologie als ein rationaler Geschäftemacher, dem seine Frau als ein emotionales, natürliches, häusliches Supplement zur Seite steht und ihm Liebesdienste leistet. Doch Kellers Realismus affirmsiert die dualistische Geschlechtermatrix seiner Zeit weniger, als dass er sie herausfordert und sich mit ihr kritisch auseinandersetzt. In einer Zeit, in der die ökonomische Realität in die innere Gefühlswelt eindringt und den Übergang von heißen Herzensschriften zu „coolen Romanzen“ einleitet (Szczepaniak 2019), zeichnet sich bereits ein *degendering* ab, nach dem das Geschlecht bei der affektiven Profilierung kein zentrales Unterscheidungsmerkmal ausmacht. In diesem Sinne konstatiert Andreas Reckwitz, dass die Konkurrenz zwischen *degendering* und *gendering* von Emotionen ein „zentrales konflikthaftes Merkmal moderner Kultur darstellt“ (2010, 58). Das zeittypische *doing gender* (das ‚Sich-Ermannen‘ und das ‚Sich-Erweiben‘) kann sich in Seldwyla problematisch gestalten¹³ und bringt nicht unbedingt eine stabile Geschlechterkonstruktion hervor. Das Problem der männlichen emotionalen Struktur wird unterschiedlich verhandelt: Maskulines Begehren lässt sich nicht befriedigen (Sali); es wird tabuisiert und unterdrückt (Pankraz), funktionalisiert oder sublimiert (Viktor) sowie in einer von Männern kontrollierten medialisierten Form von Mündlichkeit oder Schriftlich-

¹³ Die Frauen erscheinen beispielsweise als Vertreterinnen modernen ökonomischen Denkens (Regula aus *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*, Lydia aus *Pankraz, der Schmoller* oder Justine aus *Das verlorene Lachen*); sie werden gelegentlich als machtbesitzend dargestellt.

keit erzählt (Pankraz, Viktor); oder es dient als bürgerliches Emotionsdispositiv dem Wohl der Gemeinschaft und der Reproduktion der Gesellschaft (Wilhelm). Die historisch zwischen „Liebe als Passion“ (Luhmann 1982) und den „Verhaltenslehrern der Kälte“ (Lethen 1994) platzierten „Liebhaberbühnen zu Seldwyla“ lassen sich als Auseinandersetzungen mit den frühen Erscheinungsformen des „emotionalen Kapitalismus“ deuten – einer Kultur,

in der sich emotionale und ökonomische Diskurse und Praktiken gegenseitig formen, um so jene breite Bewegung hervorzubringen, die Affekte einerseits zu einem wesentlichen Bestandteil ökonomischen Verhaltens macht, andererseits aber auch das emotionale Leben – vor allem das der Mittelschichten – der Logik ökonomischer Beziehungen und Austauschprozesse unterwirft. (Illouz 2006, 13)

Literatur

- Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim. *Fernliebe. Lebensformen im globalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Böhler, Michael. „Die falsch besetzte zweite Herzkammer. Innere und äußere Fremde in Gottfried Kellers Pankraz, der Schmoller“. *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Hg. Corina Caduff. Zürich: Limmat, 1997. 36–61.
- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Übers. Christian Stahl. Opladen: Leske+Budrich, 1999.
- Dröge-Modelmog, Ilse. „Was heißt hier Liebe. Gedanken zu einem sozialen Massenphänomen“. *Orte der Gewalt. Herrschaft und Macht im Geschlechterverhältnis*. Hg. Ilse Dröge-Modelmog, Gottfried Mergner. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987. 15–31.
- Erhart, Walter. *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink, 2001.
- Esslinger, Eva, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons (Hg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Giddens, Anthony. *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Übers. Hanna Pelzer. Frankfurt/M.: Fischer, 1993.
- Habermas, Rebekka. *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Honold, Alexander. *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“*. Berlin: Schwabe, 2018.
- Illouz, Eva. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Übers. Andreas Wirthensohn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Illouz, Eva. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Übers. Martin Hartmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Illouz, Eva. „Eine Religion ohne Glauben. Liebe und die Ambivalenzen in der Moderne“. Übers. Simone Scheps. *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*.

- Hg. Yvonne Niekrenz, Dirk Villányi. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. 211–220.
- Jahraus, Oliver. „Liebe als Medienrealität“. *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart*. Hg. Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 21–33.
- Köhler, Jochen. „Von Eros und Agape zur Normalfamilie. Eine kleine Kulturgeschichte der Liebe“. *Liebe. Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Hg. Peter Kemper, Ulrich Sonnenschein. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 26–39.
- Kossowsky Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Neumann, Bernd. „Nachwort“. *Gottfried Keller. „Die Leute von Seldwyla“*. Erzählungen. Hg. Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam, 1993. 653–700.
- Reckwitz, Andreas. „Umkämpfte Maskulinität. Zur historischen Kulturoziologie männlicher Subjektformen und ihrer Affektivitäten vom Zeitalter der Empfindsamkeit bis zur Postmoderne“. *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*. Hg. Manuel Borutta, Nina Verheyen. Bielefeld: transcript, 2010. 57–77.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeiten in Europa (1450–2000)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2003.
- Schneider, Manfred. „Herzensschriften. Liebesbriefe und Liebesroman“. *Liebe. Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Hg. Peter Kemper, Ulrich Sonnenschein. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 276–286.
- Seidler, Victor J. „Vernunft, Moral und Männlichkeit“. *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Hg. BauSteineMänner. Hamburg: Argument, 2001. 111–137.
- Stingelin, Martin. „Seldwyla als inszenierte semiotische Welt. Ein unvermuteter schweizerischer Schauplatz der Zeichenreflexion“. *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Hg. Ethel Matala de Mazza, Clemens Pornschiegel. Freiburg: Rombach, 2003. 209–225.
- Szczepaniak, Monika. „Coole Romanze als literarisches Programm“. *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis 21. Jahrhundert*. Hg. Frank Becker, Elke Reinhardt-Becker. Frankfurt/M., New York: Campus, 2019. 151–169.
- Tebben, Karin. *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*. Heidelberg: Winter, 2011.