

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 88 (2008)
Heft: 964

Artikel: Von der Kunst, den "Grünen Heinrich" zu lesen. Folge V, Frauenbilder
Autor: Schneider, Sabine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168100>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1853 schrieb Gottfried Keller an einen Freund: «Ich habe gesehen und gestaunt, wie schlecht und unfähig die Produkte anderer Leute gelesen werden.» Trotz dieser pessimistischen Einschätzung Kellers wurden beide Fassungen des «Grünen Heinrichs» offenbar gut und fähig genug gelesen, um inzwischen zur Weltliteratur zu zählen. Von der Kunst, Gottfried Keller zu lesen, handelt auch eine diesjährige Vorlesung am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Die Zürcher Germanistin Sabine Schneider erläutert im folgenden, wie Heinrich dem Bilderkult erliegt und seine beiden Geliebten – Judith und Anna – auf eine modern zu nennende Weise medialisiert: als überlebensgrosse Marmorstatue die eine, als flaches Tafelbild die andere. Erreichen kann er beide nicht. Am Ende erliegt er der Magie seiner imaginierten Frauenbilder.

Fokus 2008, Folge V

Von der Kunst, den «Grünen Heinrich» zu lesen *Frauenbilder*

Sabine Schneider

Bilder, zumal Porträts, haben eine beunruhigende Ambivalenz. Die bildliche Repräsentation tritt an die Stelle des lebendigen Menschen und verschafft ihm eine magische Gegenwart, ersetzt ihn jedoch auch und hält dem geweckten Begehren nach Verlebendigung die dämonische Schein-

haftigkeit des nur ästhetisch vorgespiegelten Lebens entgegen. Bilder sind also riskant. Wer den ikonischen Schein des Lebens mit diesem selbst verwechselt und der Verführung der Bilder erliegt, verfehlt das Leben und erstarrt im Begehren des Unmöglichen, da Abwesenden. Von dieser selbsterstörerischen Begehrensstruktur im Bann der Bilder erzählt der Mythos von Narziss im dritten Buch von Ovids «Metamorphosen». Von ihr erzählt auch die Literatur des Realismus mit einer Obsession, die unterlegt ist von einer tiefen Melancholie und deren allgegenwärtiger Subtext eben jener Mythos ist.

Heinrich Lee, der junge Held in Kellers Roman, der vor allem in der «Jugendgeschichte» der ersten Fassung von 1854/55 der Bilderlust seiner Phantasie nachhängen darf, ist ein solcher Narziss. Seine schöpferische Kraft als angehender Künstler übt sich im Entwerfen «süße[r] Frauenbilder», wie Kellers spätes Gedicht «Tod und Dichter» es als «lieblichste der Dichtersünden» benennt. Deren traumhaft-irrealer Status – «wie die bittre Erde sie nicht hegt» – ist dem Leser ebenso offensichtlich, wie er für den Romanhelden selbst undurchschaubar ist. Schein und Sein, die Welt der imaginären Bilder und die der lebendigen Begegnung, fallen für Heinrich Lee zusammen. Wie Narziss zahlt er dafür am Ende mit dem Leben, aussichtslos verstrickt in seine eigene

Fokus 2008: Von der Kunst, den «Grünen Heinrich» zu lesen

bisher: April, Folge I, Ein Roman, fast wie ein Brief

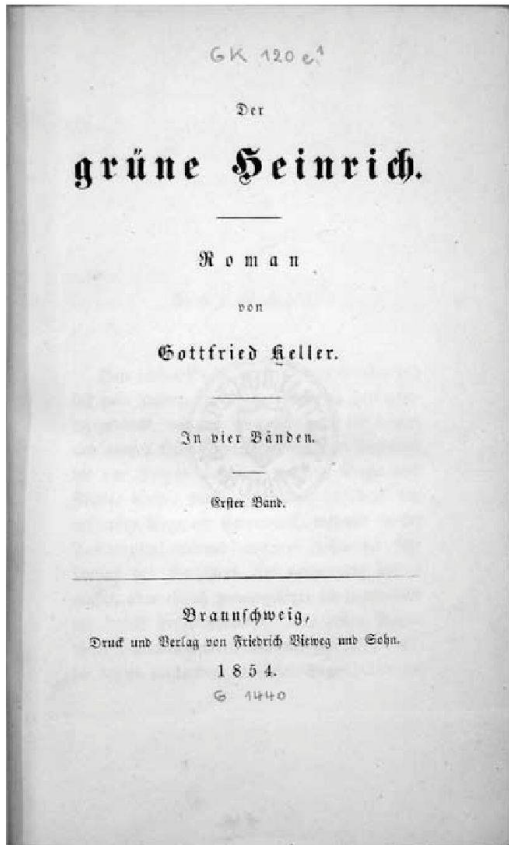
Mai, Folge II, Die Verabschiedung der Gottesidee

Juni/Juli, Folge III, Vom Kritzeln, Malen, Schreiben und Fechten

August, Folge IV, Das Glück des Wissens

aktuell: Folge V, Frauenbilder

kommend: November, Folge VI, Die beiden « Fassungen »



Titelblatt der ersten und einzigen Auflage der ersten Fassung des «Grünen Heinrich» von 1854*

Bildproduktion, die ihn in der Rolle des ewigen Zuschauers festbannt.

Was Max Frisch in seinem ersten Tagebuch als Versündigung am Lebendigen bezeichnet hat – sich vom anderen ein Bildnis zu machen –, ist auch Heinrich Lees Jugendsünde, von der er bis zu seinem Tod nicht erlöst wird. Er zeichnet seine bittersüßen Frauenbilder als luftige Träume in den Himmel, stellt sie als malerische Kompositionen selbstverliebt zusammen, komponiert sie synkretistisch aus dem Arsenal der Kunstgeschichte und der kollektiven Phantasmen. Als Narziss ist er der ewig Unreife, der die Frauen gar nicht anders wahrnehmen kann als in der Erscheinungsform des Bildes, als schöne optische Konfigurationen, in strikter Aussensicht gesehen. Dass sich über das Seelenleben etwa der Judith nichts «Bestimmtes» sagen lässt, hat weniger mit ihrer Verslossenheit zu tun als mit einem Erzählverfahren, das an die Stelle psychologischer Plausibilitäten eine Choreographie der Blickführung aus der Sicht des männlichen Protagonisten setzt, in der die Frau nur als optische Erscheinung zur Darstellung kommt. Sie wird zur Leinwand für die männliche Wunschproduktion und ihre Stereotype. Alle Weiber stecken, so erfahren wir es aus dem Munde Heinrichs, in der einen archetypischen Frauengestalt beisammen, «ausgenommen die hässlichen und

die schlechten». Nicht zuletzt deshalb ist es die Farbe Weiss – das lichte Antlitz Annas, die weisse Haut und die weisse Wäsche Judiths, und das glänzendste Heiligtum im «*weißen Raum ihrer Brust*», die eine fetischartige Bedeutung erlangt, weil sie der Einzeichnung oder Einschreibung den noch unbezeichneten Raum eröffnet.

Ein solches epochenspezifisches Phantasma wird im Roman in seinem Scheitern vorgeführt. Heinrich zitiert es, als er durch die Glasscheibe auf dem Sarg der toten Anna das bleiche Gesicht der schönen Leiche erblickt: «*Ich glaube, die Glasscheibe that es mir an, daß ich das Gut, was sie verschloß, gleich einem in Glas und Rahmen gefassten Theil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah*» (12, 96f.)**. Vom ästhetischen Genuss ist, anstößig genug, im folgenden die Rede und von der Freude am «*nun ernst werdenden Wechsel des Lebens*». In Glas und Rahmen gefasst, ist die tote Anna hier zur «*poetisch schöne[n] todte[n] Jugendgeliebten*» erstarrt und wird als schöne Ikone zum abgelegten Bild eines abgeschlossenen Lebensabschnitts im Bildungsgang des männlichen Helden. Diese endgültige Stillstellung ist nur der logisch konsequente Endpunkt eines ästhetischen Verfahrens, in dessen Fortgang die lebendige Frau erst idealisierend entrückt wird, um dann durch das imaginierte Bild ihrer selbst ersetzt zu werden.

Es ist im Kontext dieser narzisstischen Erotik und ihrer Bildmaschinerie durchaus nicht harmlos, wenn Gottfried Keller in einem autobiographischen Bericht, der im Jahr 1876 in der Zeitschrift «Die Gegenwart» erschien, über die beiden Frauengestalten in der Jugendgeschichte des Helden schreibt, sie seien «*gedichtete Bilder der Gegensätze, wie sie im erwachenden Leben des Menschen sich bestreiten*». Projektive Wunschbilder sind Anna und Judith in der Tat: Anna, die ätherische Geliebte, Kindfrau und nazarenische Heilige, in der Heinrich den geistigeren Teil seines Selbst verehren möchte, und Judith, die mütterliche Geliebte, an deren weisser Brust er selige Augenblicke verbringt und deren sinnlich Berückendes er als sündhaften Teil gegen die Reinheit Annas ausspielt. Den Einteilungen Heinrichs ist freilich nicht zu trauen. Was er in den Bildern Annas und Judiths zu sortieren bestrebt ist, zeigt auf der Darstellungsebene vielfache Verschränkungen. Am Mythos der Wasserfrau etwa, dem Archetypus des männlichen Angstbilds verschlingender Weiblichkeit, partizipieren über die ikonographischen Attribute beide Frauenbilder. Nicht nur Judith wird als «*eine Art Lorelei*» bezeichnet und steigt, während das Wasser von den Lenden zurückrauscht, spektakulär als badende Venus aus der Flut, sondern auch Annas Bild schaut in der «*Heidenstube*» aus der «*tiefen, dunkelgrünen Fluth*» herauf wie das der Venus in Eichendorffs «*Marmorbild*». Die optische Inszenierung macht deutlich, dass beide zu ein und derselben Ökonomie des imaginierten Weiblichen gehören.

Dass die beiden Bilder komplementär angelegt sind, erlaubt es der Wunschproduktion Heinrichs zum einen, das

Verwirrende und Konfliktreiche seines Frauenbildes schematisierend in einzelne Bilder zu zerlegen. Die Komplementarität der Bilder installiert zum anderen, mindestens ebenso wichtig, einen wechselseitigen Hemmungsmechanismus von Nähe und Ferne. In der lockenden Nähe Judiths, die Arme *um «ihren weißen Hals geschlungen»*, kodiert Heinrich die sinnliche Glut zur *«durchsichtigen Rosengluth des Himmels»* um, in deren Transparenz er *«das feine, schlanke Bild Annas auftauchen»* sieht. Die Erfüllung der Liebesbegegnung wird so verhindert und der Bildstatus der Frauen nicht durch lebendige Vereinigung gestört. Als Anna und Heinrich sich an der Heidenstube küssen, ist es mit dem Himmelreich, in das sie durch eine *«Himmelspforte»* eingetreten zu sein scheinen, schlagartig vorbei. In dieser körperlichen Konkretheit ist es Heinrich nicht möglich, sie als jene *«reizende, fast märchenhafte Gestalt»* wahrzunehmen, als die die Szene sie lockend eingeführt hat. *«Das fast feindliche Fühlen des Körpers riß uns vollends aus dem Himmel»*, heisst es, und so endet die Liebesszene auch abrupt mit der Wiederherstellung der narzisstischen Spiegelkonfiguration. Statt sich zu umarmen, *«blickten wir mit düsterem Schweigen in das feuchte Element, von dessen Grund unser Spiegelbild, Haupt neben Haupt, zu uns herauf sah»*.

Die in Glas und Rahmen gefasste tote Anna ist der konsequente Endpunkt eines ästhetischen Verfahrens, in dessen Fortgang die lebendige Frau erst idealisierend entrückt wird, um dann durch das imaginierte Bild ihrer selbst ersetzt zu werden.

Was aus der Perspektive der erzählten Geschichte des Protagonisten als Geschichte eines erotischen Scheiterns erzählt wird, findet in der Lust am Text (um ein von Roland Barthes geprägtes Schlagwort aufzugreifen) einen Raum der Entfaltung, der den Lustverzicht des Helden konterkariert. Wenn der Wiener Literaturkritiker Emil Kuh in der *«Neuen Freien Presse»* vom 7.1.1871 treffend von der *«Poesie der Unreife»* spricht, die sich in der *«Jugendgeschichte»* des Romans entfalte, dann bringt diese Lust an der Regression jedenfalls ambitionierte Literatur von Weltrang hervor. Der am Leben vorbeiführende Bilderkult Heinrich Lees, das narzisstische Spiegelkabinett der Liebe, wird in Kellers Roman auf raffinierte Weise zum literarischen Ereignis. Zu dieser Raffinesse gehört eine konsequente Medialisierung dieser Frauenbilder, die modern anmutet. Sie erhalten sozusagen jede ihr eigenes Bildmedium, das ihre Bildwerdung

mitprägt. Während Judith wiederholt als dreidimensionales, plastisches Bild vorgestellt wird, nach dem Muster der ins Leben übergetretenen Marmorstatue, ist dieses Medium im Fall Annas das flächige Tafelbild, das von einem Rahmen und einem Glasdeckel doppelt eingehegt und distanziert wird.

«An einem klaren Spiegelwässerchen», also in der Topographie des mythischen Narziss, malt der junge Heinrich Lee Annas Bild aus dem Gedächtnis. Da seine malerischen Fertigkeiten beschränkt sind, gerät ihm das Bild etwas *«byzantinisch»*, was in Kellers Zeit so viel wie «romanisch» bedeutet, hier aber auf die altertümelnde, künstlich naive Malweise der Nazarener verweist. Besonderen Wert legt der Maler auf den ornamentalen Rahmen, in den die Mädchen-gestalt eingepasst wird: *«Es war in ganzer Figur und stand in einem reichen Blumenbeete, dessen hohe Blüten und Kronen mit Anna's Haupt in den tiefblauen Himmel ragten; der obere Theil der Zeichnung war bogenförmig abgerundet und mit Rankenwerk eingefasst, in welchem glänzende Vögel und Schmetterlinge saßen, deren Farben ich noch mit Goldlichtern erhöhte»* (11, 371). Der byzantinische Bogen aus arabesken Rankenwerk, der das nazarenische Bild mit seiner ästhetisierten kunstfrommen Naivität abrundet und jeglicher Wirklichkeit enthebt, ist in wörtlichem Sinn der Rahmen für die Idealisierung der geliebten Frau zum *«Bild einer märchenhaften Kirchenheiligen»*.

Ein zweiter Rahmen macht das Bild portabel. *«Fein eingerahmt»*, mit einer Rahmenleiste, deren ziselierte und lackierte Feinheit mit *«Müschelchen»* und *«Perlenschnur»* der Ich-Erzähler ausführlich beschreibt, wird das Aquarell wie ein eingefasstes Schmuckstück ins Haus der Geliebten getragen. Dort wird es in ihrem Kämmerchen aufgehängt, das Heinrich selbst als *«Juwelenkästchen»* erscheint, das ein *«Kleinod»* verschliesst. Denselben Weg nimmt wenig später, nur in umgekehrter Richtung, ein anderer Kasten mit Glasdeckel, nämlich der Sarg der toten Anna, in dem sie als eingerahmtes Bild ihrer selbst liegt. Beide Bilder sind durch eine Glasscheibe noch einmal in sich abgeschlossen und auf Distanz gerückt. Schon vor der Verfertigung des Aquarells, als Heinrich das Bild Annas am Spiegelwasser der Heidenstube aus der Flut entgegenlächelt, ist es *«wie durch ein dunkles Glas fabelhaft überschattet»*. Die Glasscheibe über dem Bild ist also schon an seinem Ursprung mitgedacht; gleich wie auch der Rahmen ist sie dem Bild vorgängig.

Seine eigentliche Bestimmung erhält das Glas dann als Glasscheibe über dem toten Gesicht der Anna im Sarg. Bei deren Einsetzung erlebt Heinrich *«das lieblichste Wunder»*. Im glänzenden Spiegel der Glasscheibe zeichnen sich nämlich, luftig und zart wie die Bilder der Phantasie, drei Engelsgestalten, die sich von einem Kupferstich auf das Glas übertragen haben. *«Aber die Erscheinung war so luftig und zart durchsichtig, daß ich nicht wusste, ob sie auf den Sonnenstrahlen, im Glase, oder nur in meiner Phantasie schwebte»* (12, 94) erinnert sich Heinrich. Die Glasscheibe als

Durch die zweifach betonte Fixierung des männlichen Blicks, der immer denselben Abstand hält, indem er sich zuerst magnetisch dem Bilde nachdreht und dann bei dessen Annäherung im Krebsgang zurückweicht, ist eine Berührung ausgeschlossen.

Medium des Imaginären wird über das gerahmte Gesicht der schönen Leiche gelegt. Sie überblendet mit den luftig spiegelnden van Eyckschen Engelsfiguren in der *«fromme[n] Schraffierung altdeutscher Kupferstecherei»* das tote Mädchen vollends zum Palimpsest.

Das geschilderte Tableau der toten Anna findet sich im dritten Kapitel des dritten Bandes, also dem letzten Kapitel der Jugendgeschichte. Komplementär dazu steht im selben Kapitel die weitere Bildwerdung einer Geliebten, die berühmte nächtliche Badeszene der Judith. Die Jugendgeschichte endet also mit zwei ikonischen Verdichtungsstellen, in denen sich all die visuellen Inszenierungen der an Frauenbildern so reichen Geschichte noch einmal konzentrieren. Als Heinrich mit Judith einen nächtlichen Spaziergang unternimmt, ist diese plötzlich verschwunden, um als vom Mondlicht erhellte Erscheinung umso spektakulärer vor seinem gebannten Blick wieder aufzutauchen: *«Auf den Steinen lagen Kleider, zu oberst ein weißes Hemd, welches, als ich es aufhob, noch ganz warm war, wie eine soeben entseelte irdische Hülle. Ich vernahm aber keinen Laut ... und als ich einen Augenblick mich vergessen hatte, sah ich unversehens die nackte Judith schon auf der Mitte dieses Weges angelangt und auf mich zukommen. Sie war bis unter die Brust im Wasser; sie näherte sich im Bogen und ich drehte mich magnetisch nach ihren Bewegungen. Jetzt trat sie aus dem schief über das Fließchen fallenden Schlagschatten und erschien plötzlich im Mondlichte; zugleich erreichte sie bald das Ufer und stieg immer höher aus dem Wasser und dieses rauschte jetzt glänzend von ihren Hüften und Knien zurück. Jetzt setzte sie den triefenden weißen Fuß auf die trockenen Steine, sah mich an und ich sie; sie war nur noch drei Schritte von mir und stand einen Augenblick still; ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrößert und verschönt, gleich einem über lebensgroßen alten Marmorbilde. Auf den Schultern, auf den Brüsten und auf den Hüften schimmerte das Wasser, aber noch mehr leuchteten ihre Augen, die sie schweigend auf mich gerichtet hielt. Jetzt hob sie die Arme und bewegte sie gegen mich; aber ich, von einem heißkalten Schauer und Respekt durchrieselt, ging mit jedem Schritt, den sie vorwärts tat, wie ein Krebs einen Schritt rückwärts, aber sie nicht aus den Au-*

gen verlierend. So trat ich unter die Bäume zurück, bis ich mich in den Brombeerstauden fing und wieder stillstand. Ich war nun verborgen und im Dunkeln, während sie im Lichte mir vorschwebte und schimmerte; ich drückte meinen Kopf an einen kühlen Stamm und besah unverwandt die Erscheinung» (12, 81f.)

Die *«entseelte irdische Hülle»* des weissen Kleides ruft die Vorstellung einer geisterhaften Erscheinung auf. Die natürliche Judith ist verschwunden; an ihre Stelle tritt die ästhetisch überhöhte Erscheinung ihrer ins Grossartige gesteigerten Gestalt. Epiphanisch tritt sie *«plötzlich»* als aufleuchtendes Bild aus dem Dunkel hervor. Wenn sich im mehrfach wiederholten *«jetzt»* die sinnliche Präsenz als erfüllter Augenblick einstellt, scheint die Zeit gebannt zu sein wie der hypnotisierte Held. Dessen Begehren zeigen sich, wie in Zeitlupe verlangsamt, im einzelnen Durchgang die glänzenden Körperteile der Frau von den Schultern bis zum tiefenden weissen Fuss. Spätestens an dieser Stelle ist die imaginäre Verwandlung der Frau ins überlebensgrosse Marmorbild und damit die Entrückung zum fabelhaften Objekt der Begierde vollzogen. Durch die zweifach betonte Fixierung des männlichen Blicks, der immer denselben Abstand hält, indem er sich zuerst magnetisch dem Bilde nachdreht und dann bei dessen Annäherung im Krebsgang zurückweicht, ist eine Berührung ausgeschlossen. Dieses Marmorbild wird nicht befühlt, sondern als *«glänzende Gestalt»* nur, als optisches Phänomen auf Abstand gehalten. Dass der männliche Betrachter dabei im Dunkeln verborgen ist, während die Erscheinung im Licht *«vorschwebte und schimmerte»*, lässt schon vor der Erfindung des Filmmediums an einen dunklen Kinosaal und eine flimmernde Leinwand denken.

Keller muss die ungeheure Wirkung dieser Szene selbst unheimlich geworden sein. In der zweiten Fassung des Romans ist sie gestrichen, was in einem Brief an Emil Kuh vom 10.9.1871 als Tilgung roher «Nuditäten» im Sinne eines höheren Kunstverständnisses begründet wird. Es ist ein Akt der Selbstzensur als Zugeständnis an die Prüderie seiner Zeitgenossen. Das ändert nichts daran, dass das schimmernde Frauenbild der badenden Judith eine der sinnlichsten und prächtigsten erotischen Szenen der deutschsprachigen Literatur ist.

* Zentralbibliothek Zürich, Ms. GK 120 e1

** zitiert mit Band- und Seitenangabe nach der Historisch-Kritischen Gottfried-Keller-Ausgabe (HKKA), hrsg. von W. Morgenthaler et al., Zürich/Frankfurt am Main, 1996ff. Die detaillierten Nachweise aller Zitate können gerne bei redaktion@schweizermonatshefte.ch eingeholt werden.

SABINE SCHNEIDER, geboren 1966, ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich.