

Flecken und Falten : novellistische Spurensuche im Interieur (Gottfried Kellers Regine)

Autor(en): **Jürjens, Kira**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 47: **Raum und Narration = Espace et narration = Space and narration**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006259>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kira Jürjens

Flecken und Falten

Novellistische Spurensuche im Interieur (Gottfried Kellers *Regine*)

The article examines the textile trace that constitutes the spatial system and narrative of Gottfried Keller's *Regine*-novella (1881). Keller's novella can be read as an example of a shift that takes place in the literary use of textiles in the nineteenth century. Until then textiles in literature – such as the veil or the weave – were mostly of metaphorical importance. Interlaced with socio-economical changes in production, distribution and consumption of textiles, this changed toward a more material approach. In a close reading of the novella, the article shows how Keller explores and undermines the suggestive and imaginative potential of fabrics while expounding the figures' struggle with the sheer materiality of their surroundings.

Wo Raum erzählt wird, ist meist auch von Materialien die Rede. Besonders Textilien, die als Teppiche, Vorhänge und Tapeten räumliche Grenzen und Übergänge markieren, haben an der narrativen Konstruktion von Innenräumen entscheidenden Anteil. Sie bilden Konstellationen eines Darunter oder Dahinter, sie haben Innen- und Außenseiten und nehmen als Kontaktmedien Flecken, Abdrücke und Bewegungen auf. Diese Eigenschaften des Textilien kommen in literarischen Raumdarstellungen des 19. Jahrhunderts vielfältig zum Tragen. Für ein realistisches Schreiben, das sich an der Welt der Dinge und ihren Oberflächen orientiert, sind Textilien von besonderer Bedeutung.¹ An Gottfried Kellers 1881 im Zyklus *Das Sinngedicht* erscheinener Novelle *Regine* lässt sich exemplarisch zeigen, wie Fragen von Raumwahrnehmung und Raumdarstellung eng mit den narrativ konstruierten Materialwelten und insbesondere mit Textilien verknüpft sind.²

1 Die besondere Bedeutung der Stofflichkeit in literarischen Interieurs des 19. Jahrhunderts hat Uta Schürmann herausgearbeitet: Uta Schürmann. *Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 2015.

2 Die Novellen des ‚Sinngedichts‘ erscheinen ab Januar 1881 in der ‚Deutschen Rundschau‘ bevor sie in überarbeiteter Form im November 1881 in der Buchausgabe veröffentlicht werden. Im Folgenden wird aus der historisch-kritischen Ausgabe (HKKA) im Text zitiert: Gottfried Keller. „Das Sinngedicht“. *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe 7*. Hg. Walter Morgenthaler. Zürich: Stroemfeld, 1998.

Kellers Novelle ist im Kontext eines neuen literarischen Paradigmas zu betrachten, das sich im 19. Jahrhundert im Umgang mit Stoff ausbildet: Vor dem Hintergrund zunehmend industrialisierter Produktion sowie neuer Formen der Distribution und Konsumtion gewinnen Textilien in der Literatur dieser Zeit eine materielle Dichte.³ Materiell und räumlich konkrete Konfigurationen wie Fleck und Falte lösen ältere metaphorisch geprägte Modelle wie Schleier, Gewebe und Gespinst ab. Verhandelt wird weniger die text- und textilgenerative Herstellung als die Frage nach dem materiellen Umgang mit bereits gefertigten Stoffen, nach ihrer Anschaffung, Aufbewahrung, Pflege und Weitergabe, nach Reinheit und Verunreinigung, nach Positionierung und Verschiebung.⁴ Die in die Breite gehenden Stoffbeschreibungen verbinden sich so zugleich mit Zeit-Fragen: Stoffe organisieren das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und suggerieren scheinbar erzählerunabhängig räumlich-materielle Präsenz und Evidenz.

Kellers Novellenzyklus spielt mit der Suggestionskraft von Innenräumen, ihrer materiellen (Un-)Versehrtheit, ihrer Aussagekraft über die Bewohner und potentiellen Schwellenübertritten. So setzt auch die Rahmennovelle mit einer Interieurbeschreibung ein: Der Protagonist der Rahmennovelle, der Naturwissenschaftler Reinhart, wird über die Einrichtung seines Labors eingeführt. Die Novellenhandlung setzt mit seinem Aufbruch aus der Einsamkeit und Dunkelheit des mit „schweren Vorhänge[n]“ verhängten Labors ein, das er schließlich mit dem Ziel, sich wieder dem „Menschenleben“ zuzuwenden, verlässt. (HKKA 7, 9) In einer alten Lessing-Ausgabe findet Reinhart auf dem Dachboden seines Hauses einen Sinnspruch Friedrich Logaus: „Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.“ (HKKA 7,13) Reinhart macht sich auf den Weg, den Sinnspruch, als Experimentalanordnung verstanden, zu erproben: Nach zwei missglückten Kuss-Versuchen im freien Feld führt es ihn schließlich wieder in einen Innenraum, in das Haus von Lucie. Reinhart und Lucie beginnen Geschichten auszutauschen und erzählen sich so im Wechsel die Novellen, in denen es um Kultur- und Standesgrenzen überschreitende Braut- und Bräutigamwahl geht. Eine dieser Geschichten ist die im Folgenden näher untersuchte *Regine*-Novelle, in der der deutschamerikanische Diplomat Erwin Altenauer die Dienstmagd Regine heiratet.

Wie im Einzelnen näher zu zeigen ist, zieht sich eine Art Stoffspur durch die Erzählung, die unterschiedliche Stationen markiert, ein komplexes Raumgefüge entstehen lässt und für das narrative Potenzial des Raumes von

3 Vgl. dazu Uwe Steiner. *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*. München: Wilhelm Fink, 2006.

4 Auf die poetische Produktivität von bereits hergestellten Stoffen in ihrem Ding-Charakter weist auch Doerte Bischoff in Bezug auf Stoffe und Stoffetzen bei Adalbert Stifter hin. Vgl. Doerte Bischoff. *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 2013. S. 254.

zentraler Bedeutung ist. Einleitend ist zunächst auf einen Kleiderstoff einzugehen, der zu Beginn der Novelle als ein Ideal bescheidener Reinlichkeit gesetzt wird. Erst vor diesem Hintergrund werden die Verschiebungen und Verschmutzungen von Innenräumen im weiteren Verlauf aussagekräftig.

1. Das „ärmliche, obgleich reinliche Kleid“

Reinhart erzählt mit *Regine* die Geschichte seines Freundes Erwin Altenauer. Der Amerikaner mit deutschen Wurzeln reist nach Deutschland, „um das Urland selbst wieder kennen zu lernen“ und verfolgt dabei auch das Ziel, eine geeignete Ehefrau zu finden. (HKKA 7, 61) Im Rahmen dieser „Brautschau“⁵ wendet sich Erwin nach einigen ernüchternden Erlebnissen von den Frauen der Gesellschaft ab. Seine spätere Ehefrau, die titelgebende Regine, findet er schließlich in dem Haus, in dem er einige Zimmer gemietet hat:

In jenem Hause, das noch mit weitläufigen Treppen und Gängen versehen war, fiel ihm seit einiger Zeit bei Ausgang und Rückkehr eine Dienstmagd auf, von so herrlichem Wuchs und Gang, daß das ärmliche, obgleich reinliche Kleid das Gewand eines Königskindes aus alter Fabelzeit zu sein schien. (HKKA 7, 65)

Das Haus stellt die räumliche Struktur bereit, die die Begegnungen des ungleichen Paares ermöglicht.⁶ Es sind die Zwischenräume von Treppen und Gängen und die Schwellen-Momente von Ausgang und Rückkehr, in denen sie sich treffen. Im Gegensatz zu den geputzten Damen der Gesellschaft, deren Wesen hinter ihrem Auftreten zurückbleibt, wendet sich Erwin nun im Umkehrschluss dieser Dienstmagd mit ihrem „ärmliche[n], obgleich reinliche[n] Kleid“ zu.

Dieses Kleid bildet einen der ersten Stoffe in einer Kette aus bedeutungstragenden oder -suggerierenden Textilien innerhalb der Novelle. Die materielle Realität des Kleides dient Erwin nicht zur sozialen Verortung seines Gegenübers, sondern wird imaginativ besetzt zum Gegenstand der Ent-Ortung Regines: Ähneln ihr Kleid dem eines „Königskindes aus alter Fabelzeit“, so wird sie nicht nur sozial, sondern auch zeitlich der Erzählrealität und -gegenwart entrückt. Das Kleid funktioniert dabei als Projektionsfläche für Erwins Wünsche.

⁵ Zum Thema der Partnerwahl und der Geschlechterproblematik im ‚Sinngedicht‘ vgl. Ursula Amrein. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. Bern: Peter Lang, 1994.

⁶ Hanns-Josef Ortheil. „Stille Heimlichkeit: Zur ‚Regine‘-Erzählung in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986). S. 453-471. Hier S. 455.

Wenn gerade Regines „herrliche[r] Wuchs und Gang“ das Kleid aufwerten, dann erscheint in dieser Wechselwirkung zwischen Körper und Kleid Regines körperliche Gestalt als Kern, der die Wirkung der Kleiderhülle beeinflusst. Der eigentliche Kern, ein Inneres Regines, fällt in dieser Konstruktion fort. Darin unterscheidet sie sich von den Frauen, mit denen Erwin bisher in Deutschland zusammentraf und die alle eine „Kehrseite“ offenbarten oder sich „inwendig“ anders beschaffen zeigten, als es äußerlich schien. (HKKA 7, 63)

Erwins Wohlgefallen am ärmlichen Kleid Regines zum Trotz ist seine erste Handlung nach der Verlobung der Wechsel ihrer Kleider. Er quartiert Regine für ein halbes Jahr bei einer Witwe ein, damit sie, wie es heißt, „gute Kleider tragen lernte und die von der Arbeit rauen Hände weiß werden konnten.“ (HKKA 7, 79) Regine wird so in einer Art Quarantänerraum untergebracht. Dies geschieht allerdings nicht, um sie von einer innerlichen Krankheit zu befreien, sondern um Kleider- und Körperhülle zu optimieren. Erwins Bildungsprojekt setzt so an der Oberfläche von Kleidung, Haut und Behausung an, wobei textiles Material und menschliche Haut einander ange nähert werden.

Mit dem Ziel, dass Regines Hände weiß werden, unterzieht Erwin seine Verlobte einer regelrechten Entfärbung. Damit ist das im gesamten Novellenzyklus präsente und variierte Pygmalionmotiv umgekehrt: Erwin erweckt Regine als sein Bildungswerk nicht wie der Ovid'sche Bildhauer zum Leben, sondern gleicht die lebendige Regine dem leblosen weißen Marmor einer Statue an. Anders als im Epigramm der Rahmennovelle wird nicht die weiße Galathee zum Erröten gebracht, sondern die schon bei den ersten Begegnungen mit Erwin errötete Regine (HKKA 7, 70) wird zur weißen Galathee gemacht.⁷

Regines anfängliche, bescheidene, reinliche und damit auch moralisch besetzte Kleidung bildet die Folie, vor deren Hintergrund im weiteren Verlauf der Novelle Verdachtsmomente, Verschiebungen und Abweichung von der Ordnung darstellbar werden.

2. Katzenpelz, Möbelplüsch und Seidendamast:

Die Bilder Regines

Regines zunächst vor allem sprachlich gesetzte Bildhaftigkeit, wenn sie als „Erscheinung“ (HKKA 7,65 und 68) beschrieben wird oder wenn vom „Bild der armen Magd“ (HKKA 7, 66) die Rede ist, gewinnt im Verlauf konkrete Gestalt in Form von zwei Porträts der jungen Frau. Die Zirkulation dieser Gemälde innerhalb des Raumgefüges der Novelle bestimmt den Fortgang

⁷ Dem lateinischen Namen Galatea liegt die griechische Variante Galateia, die ‚Milchweiße‘, zugrunde.

der Handlung. Die Bilder entstehen im Zuge der Bekanntschaft Regines mit drei Frauen der Gesellschaft. Der erzählende Reinhart versichert anspielerisch, er habe erst später erfahren, dass „man sie in manchen Kreisen schon um diese Zeit die drei Parzen nannte, weil sie jeder Sache, der sie sich annahm, schließlich den Lebensfaden abschnitten.“ (HKKA 7, 88) Zu diesen drei Frauen zählt auch eine Malerin, der Regine Modell sitzt.⁸ Während die Bewegungen Regines zu Beginn der Novelle von den Männerfiguren kontrolliert und beobachtet werden konnten, entziehen sich die Bewegungen der so entstandenen Bilder deren Einflussbereich. Mit einigem erzählerischen Aufwand werden Begegnungen Reinharts und Erwins mit den Bildern als zufällig inszeniert. So fällt Reinhart Regines Bildnis ins Auge, als er eines Tages „zufällig“ eine Gemäldeausstellung besucht:

Was sah ich gleich beim Eintritt? Regines Bildnis als phantastisch angeordneten Studienkopf, über Lebensgröße, mit theatralisch aufgebundenem Haar und einer dicken Perlenschnur darin, mit bloßem Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, d. h. jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch, das alles mit einer scheinbaren Frechheit gemalt, wie sie von gewissen Kunstjüngern mit unendlichem, mühevollen Salben und Schmierern und ängstlicher Hand zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird. (HKKA 7, 92)

Die Betrachtung des Bildes ist in der Chronologie des Erzählten explizit an den Moment des Eintritts und damit eines räumlichen Schwellenübertritts gebunden. Bezeichnenderweise beschreibt Reinhart das Bild besonders in Bezug auf dessen Darstellung von Textilien. Dabei werden die vestimentären Insignien fürstlicher Macht von Reinhart im doppelten Sinne als Verkleidung enttarnt. Die verwendeten unechten Requisiten erfüllen nicht den Zweck der Täuschung: Was im Bild Hermelin und Samt darstellen soll, erkennt Reinhart als „Katzenpelz“ und „Möbelplüsch“. Dies kehrt den Imaginationsprozess Erwins um, dem Regines einfaches Kleid wie das eines Königskindes vorkam. Die anfangs durch das Kleid repräsentierte textile Enthaltensamkeit der Dienstmagd, die sich selbst den bescheidenen Wunsch nach einem „wollene[n] Kleid“ versagt, scheint verloren. (HKKA 7, 73)

Das Bild in der Ausstellung ist bereits an einen Händler nach Amerika verkauft, bei dem es schließlich Erwin in die Hände fällt. Dieser hatte in einer Kunsthandlung eigentlich ein Geschenk für Regine kaufen wollen, die nun allerdings mit dem Gemälde selbst zur Ware verkommen ist.⁹ Erwin kauft

8 Zur Rolle der Parzen im Allgemeinen und der Figur der Malerin im Besonderen vgl. Amrein: *Augenkur* (wie Anm. 5). S. 180f.

9 Zur Verdinglichung Regines vgl. Doerte Bischoff. „Fremdes Begehren in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘“. *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Eva Lezzi/Monika Ehlers. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003. S. 371-382. Hier S. 374.

das Bild und lässt es nach Boston, in sein Elternhaus, senden. Erwins lang geplanter und aufgeschobener Heimführung Regines kommt das Bild zuvor.

Die Begegnungen Reinharts und Erwins mit Regines Bildnis werden um eine dritte Szene ergänzt, in der kein Bild, sondern Regine selbst von Erwin betrachtet wird. Wie die Szenen der Bildbetrachtung im Ausstellungs- und im Verkaufsraum ist der Anblick auch hier an eine bestimmte innenräumliche Situation gebunden. Bei seiner Rückkehr aus Amerika dringt Erwin schrittweise in das Innere des Hauses vor, das sich ihm vielfach gerahmt selbst als eine Art Bild darbietet:

Als er den Thorweg betrat, sah er durch eine offene Thüre die Hausdiener-schaft auf dem Hofe um einen Milchmann versammelt und freute sich, seine Frau unversehens überraschen zu können. Die Wohnung stand offen und ganz still und er ging leise durch die Zimmer. Verwundert fand er im Gesellschafts-saal eine große Neuigkeit: auf eigenem Postamente stand ein mehr als drei Fuß hoher Gipsabguß der Venus von Milo, ein Namenstagsgeschenk der drei Parzen [...]. Erwin betrachtete einige Sekunden die edle Gestalt, die übrigens in ihrem trockenen Gipsweiß die Farbenharmonie des Saales störte. (HKKG 7, 109)

Erwin stößt so in seiner Wohnung an Stelle des ‚Originals‘ Regine zunächst auf eine weitere Kopie. In der Mitte des Gesellschaftszimmers findet er das repräsentative Zentrum seines Hauses mit der Statue von einem Fremdkörper besetzt. Ganz im Sinne der zeitgenössischen, auf Farbharmonie zielenden Einrichtungsregeln stellt das trockene Gipsweiß einen Störfaktor im Interieur dar.¹⁰ Das Raumarrangement suggeriert, dass hier die Ordnung im Hause gestört ist.

Vom repräsentativen Zentrum wechselt Erwins Blick in das intime Zentrum der Wohnung, das Schlafzimmer. Der Statue parallelisiert, erblickt er durch die Tür gerahmt und vor dem Toilettenspiegel doppelt zum Bild geworden Regine. Die folgende Beschreibung richtet den Fokus nicht auf den lebendigen Körper, sondern auf die Stoffhülle:

Den herrlichen Oberkörper entblößt, um die Hüften eine damaszierte Seidendraperie von blaßgelber Farbe geschlungen, die in breiten Massen und gebrochenen Falten bis auf den Boden niederstarrte, stand Regine vor dem Toilettenspiegel [...]. (HKKA 7, 110)

10 Den störenden Charakter großer weißer Flächen hebt besonders Jacob von Falke in seinem populären Einrichtungsratgeber ‚Die Kunst im Hause‘ hervor. Jacob von Falke. *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. 2. Aufl. Wien: Gerold, 1873. S. 293.

An die Stelle ihrer Mägdekleider „vom billigsten Zeuge und der ärmlichsten Machenschaft“ (HKKA 7, 68) tritt mit dem Seidendamast ein traditionell feudal konnotierter Stoff, mit dem Regines sozialer Aufstieg anscheinend materielle Gestalt gewinnt. Der Stoff wirft für Erwin zahlreiche Fragen auf:

Woher *hat* sie das große Stück unverarbeiteten Seidendamast? Ist sie mittlerweile so weit in der Ausbildung gekommen, daß sie so üppige Anschaffungen macht, wie ein solcher Stoff ist, nur um ihn des Morgens um die Lenden zu schlagen während eines kleinen Luftbades? Und hat sie diese Künste für ihn gelernt und aufgespart? (HKKA 7, 110)

Erwin ist doppelt ökonomisch – die Ordnung im Hause betreffend – besorgt: einerseits um die Haushaltskasse, andererseits um die mögliche Freigebigkeit seiner Frau mit ihren körperlichen Reizen. Der unverarbeitete luxuriöse Seidendamast in seinen breiten Massen ist buchstäblich maßlos und entspricht so der „Taktlosigkeit“, die Erwin in dem Gemälde sieht, das ihm in Amerika in die Hände fiel. (HKKA 7, 109)

In einem „kleine[n] Verhör“ gesteht Regine Erwin, dass sie in diesem Aufzug für die Malerin Modell gestanden hat, aber nichts über den Verbleib des Bildes wisse. (HKKA 7, 119) Während die Präsenz des Venus-Standbildes für Erwin ein Zuviel in seiner Wohnung darstellt, produziert die Abwesenheit des Gemäldes einen Mangel.

Durch die Verknüpfung verschiedener Zufälle stößt Erwin schließlich im Rahmen seiner Tätigkeit als Diplomat in der Wohnung eines brasilianischen Grafen auf das Bild. Regine – beziehungsweise ihr Abbild – ist, auf welchen (Ab-)Wegen auch immer, in das falsche Interieur geraten. Dabei dient Erwin der im Bild dargestellte Seidendamast als Erkennungsmerkmal: Zwar hat die Malerin das Gesicht „unkenntlich“ gemacht, indem sie es durch „dasjenige eines anderen Modells“ ersetzt hat, „allein Erwin erkannte den Seidenstoff und die ganze Erscheinung auf den ersten Blick.“ (HKKA 7, 112) Mit der Seidendraperie offenbart sich in der Verhüllung die Identität des Modells. Die Präsenz des Bildes in der Wohnung des Brasilianers wird für Erwin und den Leser zum Indiz im Verdacht einer Liaison Regines mit dem ausländischen Grafen.

Die Bilder Regines, die zwischen den Innenräumen und Kontinenten zirkulieren, bilden ein Handlung generierendes Element der Novelle. Die Multiplikation der Bilder und ihre für die Figuren unkontrollierbare Beweglichkeit innerhalb des Raumgefüges der Erzählung veranschaulicht ein Wuchern der Abbilder.

An die Stelle des einfachen, aber reinlichen Kleides treten mit dem ersten Gemälde zunächst die falschen Stoffe Katzenpelz und Möbelplüsch. Mit dem Seidendamast im zweiten Gemälde wird schließlich ein suggestives Zeichen maßlosen Luxus aufgerufen. Entlang einer an den sichtbaren textilen

Oberflächen orientierten erzählergelenkten Figurenwahrnehmung wird Regines Moral so zunehmend infrage gestellt.

3. Spurenlegen/Spurenlesen: Das Interieur als Tatort

Während Erwins Aufenthalt in Amerika wird die Erzählerfigur Reinhart zum Perspektivträger. Dabei ergeben sich schon aus seinem räumlichen Abstand zur Wohnung der Altenauers Wissenslücken. Nachdem er sich am Abend nach einer Landpartie von der gut gelaunten Regine verabschiedet hat, trifft er sie am nächsten Tag in ihrer Wohnung in einer „Art Zerstörung“, völlig verändert an. Diese Vorher/Nachher-Differenz suggeriert, dass in der Zwischenzeit etwas vorgefallen sein muss. Doch auch im Gespräch mit Regine erschließt sich Reinhart nicht, was die Veränderung bewirkt haben könnte. Wieder bei sich zu Hause, wird diese Wissenslücke durch einen Bericht der Haushälterin der Altenauers geschlossen: Sie besucht Reinhart und tritt so gleichsam als Botin ihrer Beobachtungen der vorangegangenen Nacht an ihn heran.

Der Bericht der Haushälterin gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil beschreibt sie ihre nächtlichen Beobachtungen, die jedoch durch ihre Wohnsituation in einem Zwischengeschoss außerhalb der Wohnung der Altenauers begrenzt sind. Im zweiten Teil gibt sie ihre am nächsten Morgen durchgeführten Untersuchungen innerhalb der Wohnung wieder. Diese Zweiteilung erzeugt die Chronologie eines vorgängigen geheimen Ereignisses und dessen nachfolgender Aufdeckung. Doch beide Teile haben als zeitliches und räumliches Umkreisen des ausgesparten Ereignisses Anteil an der narrativen Konstruktion des für die Erzählung zentralen Geheimnisses. Gerade die als unzureichend markierte Beobachterposition der Haushälterin außerhalb der Wohnung bringt das ‚unerhörte Ereignis‘ dieser Novelle hervor.

Während die Haushälterin „eine zerrissene Schürze flickt[]“ und so bezeichnenderweise konkret-materiell daran arbeitet, die Ordnung im Hause aufrechtzuhalten, hört sie, wie jemand ins Haus gelassen wird. (HKKA 7, 103) Ohne die Person genauer erkennen zu können, beobachtet sie später in der Nacht, wie jemand das Haus verlässt. Die Beobachtungen der Haushälterin konzentrieren sich auf den für die Gattung Novelle zentralen räumlichen Schwellenübertritt, der hier im Dazwischen von Gang und Treppenhaus angesiedelt ist. Rückgebunden an die ebenfalls im Zwischenraum verorteten Begegnungen von Erwin und Regine zu Beginn der Novelle kommt dem Raumarrangement hier für die Figuren wie für den Leser suggestive Funktion zu. Auch wenn der unkenntlich gebliebene Besucher tatsächlich jeder sein könnte, in der Logik der Erzählung, die auf den ersten Blick keine weiteren männlichen Figuren bereithält, ist mit dem namenlosen Brasilianer schnell ein Schuldiger gefunden.

Im zweiten Teil ihres Berichts gibt die Haushälterin wieder, wie sie am nächsten Morgen in die nun hell erleuchtete Wohnung tritt, um buchstäblich Licht in das Dunkel der „geheimnisvollen“ Ereignisse zu bringen:

In den von der Sonne erhellten Zimmern bemerkte ich wenig Unordnung. Einzig in dem Eßzimmer stand das Büffet geöffnet; eine Karaffe, in der sich seit Wochen ungefähr eine halbe Flasche sizilianischen Weines fast unverändert befunden hatte, war geleert, das vorhandene Brot im Körbchen verschwunden und ein Teller mit Backwerk säuberlich abgeräumt. Auf dem Tische sah ich den vertrockneten Ring von einem überfüllten Weinglase, auf dem Boden einige Krumen; der Teppich vor dem Sofa war von unruhigen Füßen verschoben, von bestäubten Schuhen befleckt. (HKKA 7, 104)

Die Formulierung „bemerke ich wenig Unordnung“ gibt das Wahrnehmungsraster vor, durch das die Haushälterin den Raum untersucht.¹¹ Es sind Szenen wie diese, auf die Walter Benjamins Beobachtung, die Detektivgeschichte habe ihren Ursprung im Interieur, anspielt.¹² Wie bei einer kriminalistischen Spurenaufnahme registriert die Haushälterin die Veränderungen im zuvor geschlossenen Raum, die sie nun Reinhart berichtet. Dieses Wechselspiel von Erzeugen und Entziffern von Spuren lässt sich, wie Uta Schürmann gezeigt hat, als grundlegender Modus der literarischen Innenraumdarstellung ausmachen.¹³ Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang ihr Hinweis darauf, dass die narrative Spur sich von der realen Spur grundlegend unterscheidet: Während die reale Spur ihrer Definition nach unabsichtlich ist, ist die narrative Spur immer in ein komplexes Gefüge von Figurenwahrnehmung und Erzählerdarstellung eingebunden.¹⁴ Die Spur im literarischen Text ist immer absichtlich gelegt. Gleichzeitig macht sie sich deren Charakter als unabsichtliche Re-Präsentation zunutze, so dass der Erzähler spurenlegend hinter die räumlich-materielle Evidenz seiner literarischen Welt zurücktreten kann.

Die Beobachtungen der Haushälterin richten sich vor allem auf Abwesenheiten: Die seit Wochen konstant gefüllte Karaffe ist „geleert“, das „vorhandene Brot im Körbchen verschwunden“ und das Gebäck „säuberlich abgeräumt“. Dieser Abgleich eines Davor und Danach ist nur durch die

11 Dies greift eine Formulierung Reinharts auf, der die Geschichte von Erwin Altenauer erzählt als „ein fremdes Schicksal, das mich persönlich wenig berührt hat“ (HKKA 7, 81). In beiden Fällen klingt in dem weniger abschwächenden als verstärkenden „wenig“ die übergeordnete Erzählstimme durch.

12 Walter Benjamin. „Louis-Philippe oder das Interieur“. *Gesammelte Schriften Bd. V/1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 53.

13 Vgl. dazu Schürmann. *Komfortable Wüsten* (wie Anm. 1). S. 25-65.

14 Ebd. S. 29f.

Haushälterin möglich, die in ihrem Beruf Anteil an der Ordnung des Hauses hat und so die Unordnung und damit die Spur des Fremden als solche erkennen kann. Der unerkennbare Gast wird nur dort sichtbar, wo er sich am Eigenen reibt. Während mit der geleerten Weinflasche, dem Ring vom Glas und den Krumen auf dem Boden eine Veränderung von bereits im Interieur befindlichen Dingen angedeutet ist, hält der Teppich dagegen ein externes Element fest: Er konserviert die Spur der Bewegung der „unruhigen Füße“ und funktioniert so als Kontaktmedium für den Körper des Besuchers.

Die Spuren werden nicht nur in Bezug auf den Hergang der vergangenen Nacht sprechend gemacht. Die auf der Figurenebene wahrnehmbaren Veränderungen verschränken sich mit einer auf der Erzählebene implizit betriebenen moralischen und sexuellen Aufladung dieser Spuren. Mit dem Teppich scheinen auch Ordnung und Ehre des Hauses „verschoben“ und „befleckt“ worden zu sein. Der übergeordnete Erzähler lässt so einen sexuellen Grenzübertritt anklingen, ohne ihn explizit aussprechen zu müssen. Der geöffnete und entleerte Wohnraum erscheint in dieser Logik als metonymische Erweiterung Regines, der sich – der geschlechtlichen Konnotation von Abdruckprozessen entsprechend – das Männliche eingepägt hat: Die Oberfläche der Wohnung, in ihrer Materialität dem passiv weiblich konnotierten ‚Stoff‘ vergleichbar, wird dem männlichen Einfluss eines Formgebungsprozesses unterzogen.¹⁵ Die Überblendung von Wohnung und Regine vollzieht sich auch über die Kategorien von ‚sauber‘ und ‚beschmutzt‘, die einen Konnex zwischen der verunreinigten Wohnung und der für Erwins Begehren entscheidenden Faszinationskraft des „ärmliche[n], obgleich reinliche[n] Kleid[es] der Dienstmagd“ herstellen.

Der hier aufgerufene Darstellungszusammenhang zwischen der abstrakten Ordnung eines Hauses bzw. der moralischen Unbeflecktheit seiner Bewohner und der materiellen Ausstattung findet sich auch im Einrichtungsdiskurs des 19. Jahrhunderts. So heißt es in Jacob von Falkes Einrichtungsratgeber *Die Kunst im Hause*, dass die „Nettigkeit und Reinlichkeit im Hause [...] im Leinenzeug gewissermaßen zum höchsten Ausdruck gelangt.“¹⁶ Um die Etablierung oder Gefährdung von häuslicher Ordnung darzustellen, funktioniert das Textile in der Literatur des 19. Jahrhunderts als zentrales Paradigma. In dieser Zeit finden vor allem das weiße Leinen und die damit verbundenen Prozesse von Reinigung und Bleiche stapelweise Eingang in die Literatur.¹⁷

15 Vgl. hierzu Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Katrin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

16 Jacob von Falke. *Die Kunst im Hause* (wie Anm. 10). S. 370.

17 Vgl. hierzu Alain Corbin. *Wunde Sinne. Über Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Aus dem Französischen von Carsten Wilke. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993; Richard Sennett. *Verfall und Ende des*

Vor diesem Hintergrund wird der verschobene und befleckte Teppich hier zum Problem.

Eine gegenbildlich zum Bericht der Haushälterin angelegte Beobachtung von Regines räumlichem Umfeld liefert später die Mutter Erwins. Aufgrund der Vorkommnisse in Deutschland siedelt Erwin mit Regine in sein Bostoner Elternhaus um. Während die Anlage der Wohnung in Deutschland den heimlichen nächtlichen Besuch ermöglicht hat, ist das Bostoner Haus als eine Art Beobachtungsapparat angelegt, in dessen Machtzentrum Erwins Mutter steht. Wie eine Büßerin lebt Regine dort, „wie eine freiwillig Gefangene“ (HKKA 7, 118) in einem entlegenen Seitenflügel.¹⁸ Das zentrale Paradigma in der Raumbeschreibung bleibt die Ordnung. Regines Zimmer im Bostoner Haus stellt ein Musterbeispiel an Reinlichkeit dar:

Den Umstand, daß sie überhaupt nie etwas zu verheimlichen suchte und ihr Zimmer stets ebenso reinlich geordnet als unverschlossen und für Jedermann zugänglich hielt, hatte die Mutter überhaupt schon wahrgenommen. (HKKG 7, 119)

Das Zimmer ist nicht nur rein, sondern scheint in seiner Offenheit auch darauf hinzuweisen, dass Regine nichts zu verbergen habe. So wie der Zustand der deutschen Wohnung nach dem nächtlichen Besuch einen Fehltritt Regines suggeriert, wird hier nun anhand von Regines Wohnverhalten die Möglichkeit ihrer Unschuld beschworen. Das Interieur und Regines Wohnpraxis sind – das wird in den gegenläufigen Beobachtungen der Mutter und der Haushälterin deutlich – nicht auf eine einheitliche Bedeutung hin interpretierbar. Der Raum dient zur impliziten Andeutung von Schuld und Unschuld. Indem die Innenraumszenen einander widersprechende Deutungen nahelegen, wird mit ihnen auch ganz grundsätzlich die Frage von Deutbarkeit überhaupt verhandelt.

4. Hinter dem Vorhang: Annäherung an das Geheimnis

Das Textile taucht am Ende der Novelle in einer weiteren Funktion auf, wenn die Auflösung der Novellenhandlung als textile Aufdeckung und Enthüllung inszeniert wird. Mit Regines Rückzug in ihr Zimmer im abgelegenen

öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.

18 Die Freiwilligkeit dieser Gefangenschaft wird mit Blick auf die beschriebene Überwachungssituation fraglich, die an Foucaults Beschreibung der vom Körper gelösten modernen Disziplinierungspraktiken erinnert. Michel Foucault. Überwachen und Strafen. *Die Geburt des Gefängnisses.* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 229.

Seitenflügel des Bostoner Hauses wird das ausgesparte Ereignis der Novelle weiter räumlich inszeniert. Eines Tages begibt sich Erwin, von einer erneuten Reise zurückgekehrt, in das Zimmer seiner Frau. Die an Erwins Wahrnehmung gebundene Beschreibung des Zimmers gestaltet sich ähnlich wie zuvor in der deutschen Wohnung als Suchbewegung im Innenraum:

Das Zimmer war leer; mit klopfendem Herzen sah er sich um. Auf der Kommode lag ihr altes Gesangbuch, das er wohl kannte mit seinen Liedern und einer kleinen Anzahl Kirchen- und Hausgebeten. Es war geschlossen und ordentlich an seinen Platz gelegt. Ihr Bett stand in einem Alkoven, dessen schwere Vorhänge nur zum kleineren Teil vorgezogen waren. Er trat näher und sah, daß das Bett leer war; nur eines der feinen und reichverzierten Schlafhemden von der Aussteuer, die er seiner Frau selbst angeschafft, lag auf dem Bette; es schien getragen, lag aber zusammen gefaltet auf der Decke. Erschrocken und noch mehr verlegen kehrte er sich um, schaute sich um, ob sie nicht vielleicht dennoch im Zimmer hinter ihm stünde, allein es war leer wie zuvor. (HKKG 7, 121f)

Erwins Suche beschränkt sich, durch die Verben „sah“ und „schaute“ markiert, zunächst auf den visuellen Eindruck, doch Regine ist hier seinem Blickregime entzogen. Sein Blick prallt an den Oberflächen ab, wenn er „auf der Kommode“ ihr Gesangbuch erkennt und „auf dem Bette“, genauer „auf der Decke“ ihr „reichverzierte[s]“ Nachthemd bemerkt. Diese eindeutig ihr zugeordneten Gegenstände treten an die Stelle ihrer körperlichen Präsenz. Zudem geben das „geschlossen[e]“ Gesangbuch, die „vorgezogen[en]“ Vorhänge und das „zusammen gefaltet[e]“ Nachthemd der Verborgenheit des Geheimnisses materielle Gestalt. Zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlungsfolge die Aufklärung erfordert, wird deren letzter Aufschub durch die Raumbeschreibung geleistet, wobei der dreifach wiederholte Eindruck, Zimmer wie Bett seien „leer“, die mit der Verzögerung erzeugte Spannung weiter zuspitzt.

Erwins bisher vor allem visuell geprägter Wahrnehmungsmodus wird schließlich um eine taktile Erfahrung erweitert, wenn er Regine in dem Zimmer nicht sieht, sondern buchstäblich auf sie stößt:

Indem er sich nun abermals kehrte und dabei einem der Vorhänge näherte, stieß er an etwas Festes hinter demselben, wie wenn eine Person sich dort verborgen hielt. Rasch wollte er den dicken Wollenstoff zurückschlagen, was aber nicht gelang; denn die Laufringe an der Stange waren gehemmt. Er trat also, den Vorhang sanft lüftend, so gut es ging hinter denselben und sah Reginen's Leiche hängen. Sie hatte sich eine der starken seidenen Ziehschnüre, die mit Quasten endigten, um den Hals geschlungen. (HKKG 7, 122)

Die Materialität des Vorhangs und die „gehemmt[en]“ Laufringe bieten den nötigen Widerstand, um die Aufdeckung noch weiter hinauszuzögern.

Wenn dann „Reginen's Leiche“ zum Vorschein kommt, gewinnt Erwins Zuspätkommen sprachliche Signifikanz: Während er das Zimmer nach seiner Frau absucht, ist diese längst „Leiche“. Hinter dem Vorhang unsichtbar geworden („[d]as Zimmer war leer“), wird Regine im Interieur leblos mit diesem identisch.

Wenn Regines Tod sich als ein Verschwinden im „dicken Wollenstoff“ manifestiert, dann ist dies auch auf der materiellen Ebene der Abschluss eines sehnsuchtsvollen Strebens, das sich in ihrem zuvor unerfüllten Wunsch nach einem „wollene[n] Kleid“ äußert. (HKKA 7, 73) Diese materiellen Entsprechungen knüpfen auf einer übergeordneten Ebene ein Netz sprachlicher und stofflicher Bezugnahmen, die den Text als ausgewiesenes artifizielles Gebilde zusammenhalten. Hatte Regine in der Spiegelszene den „Seidendamast“ um die Hüften „geschlungen“, so hat sie sich nun eine der „seidenen Ziehsehnüre“ um den Hals „geschlungen“ und behält an der Vorhangschnur hängend ihre immer wieder beschworene aufrechte Gestalt selbst im Tode bei.

Mit dem Vorhang wird hier ein traditionelles textiles Darstellungsmittel zur Inszenierung von Erkenntnis aufgerufen. Doch öffnet der gelüftete Vorhang hier nicht im Sinne des Raummodells offenbarungslogischer Erkenntnis den Blick auf einen Raum der Transzendenz oder höherer Wahrheit. Regines toter Körper wird von Erwin zunächst allein in seiner Materialität wahrgenommen und erfahren. Erwin zerschneidet die Vorhangschnur mit seinem Taschenmesser und hält, wie es heißt, „die schöne und im Tode schwere Gestalt auf den Knien“, bevor er sie sorgfältig auf das Bett legt. (HKKA 7, 122)

Nun bemerkt Erwin, dass Regine ihr altes Dienstmagdkleid mit einem Rock „von elendem braunen, mit irgend einem unscheinbaren Muster bedruckten Baumwollzeuge“ angezogen hat. (HKKA 7, 122) Mit dieser seiner Perspektive zugeschriebenen Beschreibung scheint sein Blick hier für die materielle Realität geöffnet, nachdem ihm die Dienstmagd zu Beginn gerade in diesem Kleid wie eine Königstochter erschienen war. Die Scheinwirkung des Kleides ist aufgehoben, was bleibt, ist das unbestimmte „unscheinbare[] Muster“. Als Baumwollzeug ist der Stoff klar benannt: Es handelt sich hier um den materiellen Emporkömmling der industriellen Massenproduktion des 19. Jahrhunderts.

Im Zuge einer weiteren Ent-Deckung stößt Erwin, nachdem er das auf der Brust geschlossene Mägdekleid geöffnet hat, zwischen Hemd und Haut auf Regines Abschiedsbrief. In diesem Brief deckt sie das Geheimnis des nächtlichen Besuchers auf: Nicht der Brasilianer, sondern ihr Bruder war in jener Nacht bei ihr gewesen. Dieser hatte in Notwehr seinen Meister erschlagen und auf der Flucht Hilfe bei seiner Schwester gesucht. Als diese wenig später aus der Zeitung von seiner Verhaftung und Hinrichtung erfuhr, geriet sie in Verzweiflung über die damit für Erwin verbundene Schande. (HKKA 7, 125)

Mit dem Brief treten zur endgültigen Aufklärung Sprache und Schrift an die Stelle der bisherigen räumlich-materiellen Arrangements. Doch auch in dem Brief wird wiederum ein letztes Interieur beschrieben, wenn Regine abschließend darum bittet, in ihrem alten Mägdekleid begraben zu werden. Weiter heißt es, dass Erwin „dasjenige Kleid, in welchem er sie in der schönen Zeit am liebsten gesehen, zusammenfalten und es ihr im Sarge unter das Haupt legen [möge], so werde sie dankbar darauf ruhen.“ (HKKA 7, 126) Die Grabausstattung wird hier zum Erzählschluss pointiert.¹⁹ Mit den Stoffschichten ihrer unterschiedlichen Lebensphasen sind in Regines Grabausstattung Vergangenheit wie Gegenwart gleichermaßen repräsentiert. Als symbolisches und bildhaftes Arrangement ist auch dieses letzte Interieur auf sinnstiftende und ästhetische Wirkung angelegt. Zur ‚schönen Leiche‘ draapiert, geht Regine vollends in der Darstellung auf.²⁰

5. Schluss

In zentralen Szenen des *Regine*-Kapitels wird die Einrichtung und der Zustand von Innenräumen für die Figuren zum Thema, zum Problem oder zum Rätsel. Innerhalb dieser Szenen sind Textilien ein wiederkehrendes Element, so dass sich eine Art Stoffspur verbindend durch die Erzählung zieht.

Dabei werden Stoffe aufgerufen, die nicht transparent, sondern von einer solchen Dichte sind, dass sich kaum etwas unter ihnen abzeichnet. Sie werden zur materiellen Ausprägung einer epistemischen Konfiguration, die Bedeutung nicht in der Tiefe sucht, sondern auf der Ebene der Oberfläche entfaltet: Der Stoff des Mägdekleides dient als moralische Messlatte und Projektionsfläche für Erwins Begehren. Katzenpelz, Möbelplüsch und Seidendamast werden zum Wiedererkennungsmerkmal, an welchem sich der Verdacht von Maßlosigkeit und Regelverstoß entzündet. Der Teppich stellt die Fläche bereit, in die sich Spuren der Unordnung einschreiben. Die Stoffe sind so Bestandteil der Darstellung von Wahrnehmungsprozessen. Sie bilden die Grundlage für den Versuch der Figuren, die sich visuell darbietende Außenwelt bedeutsam zu machen.

Wenn zunächst die Haushälterin, später die Mutter und schließlich Erwin alle in ihren Beschreibungen von Innenräumen gleichermaßen das

19 Zur Totenkleidung und Sargausstattung vgl. Heidi Helmhold. „Totenfutterale. Zur Affektpolitik des letzten Raumes“. *Das ‚letzte Hemd‘. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Hg. Karen Ellwanger u. a. Bielefeld: transcript 2010. S. 329.

20 Insofern erinnert Regine hier an den Topos der ‚schönen Leiche‘, dessen poetologische Implikationen von Elisabeth Bronfen herausgearbeitet wurden. Vgl. Elisabeth Bronfen. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Aus dem Englischen von Thomas Lindquist. München: Kunstmann 1994. S. 107.

Verhältnis von offen und geschlossen, von sauber und beschmutzt, von Leere und Fülle thematisieren, zeigt sich in diesem einheitlichen Wahrnehmungsmuster die hinter den beobachtenden Figuren zurücktretende übergeordnete Erzählerinstanz.

Der dabei aufkommende Widerspruch zwischen Erscheinung und Charakterisierung Regines und der sie umgebenden Dingwelten wird zum handlungstreibenden und auf Auflösung drängenden Moment. Erst der von Erwin taktile Erfahrung Widerstand am Vorhang gibt schließlich den Blick auf ein ‚Dahinter‘ des Stoffes frei. Allerdings fördern die Enthüllungen und Aufdeckungen keine höhere Wahrheit zutage, sondern den im Tod auf seine Stofflichkeit reduzierten Körper im billigen Baumwollkleid. Das Erkenntnismodell einer tiefer liegenden Wahrheit, der sich durch Enthüllungen anzunähern ist, wird hier als fragwürdig inszeniert.

Die Textilien werden in *Regine* nicht nur in ihren darstellungstechnischen Eigenschaften als Projektionsfläche, Spurenläger, Erkennungszeichen und Mittel der Enthüllung eingesetzt. In den Brüchen und Mehrdeutigkeiten werden diese Eigenschaften und ihre Funktion zugleich kritisch reflektiert. Kellers Novelle speist sich aus der reichen Imaginationsgeschichte des textilen Interieurs, das in all seinem Anspielungs- und Assoziationsreichtum aufgerufen wird, während Figuren und Leser sich am Ende auf die Welt des Materiellen zurückgeworfen sehen.

