



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Fünfunddreißigster
Jahresbericht 1966

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

ZÜRICH 1967

ZG 69/12
Hg

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch schriftliche Anmeldung beim Aktuar und gleichzeitige Einzahlung des Jahresbeitrages auf Postcheckkonto 80-6471. Die Mitgliedschaft berechtigt zur Teilnahme am Herbstbott, zum Bezug der Jahresgabe und zum freien Eintritt in die Gottfried Keller-Ausstellung in der Zentralbibliothek Zürich.

KUNST UND LEBEN

IM WERK GOTTFRIED KELLERS

VON DR. ALBERT HAUSER

Im «Grünen Heinrich» erzählt Gottfried Keller von einer Aufführung des «Faust». Heinrich ist ins Theater geholt und in einen abenteuerlichen Meerkatzenpelz gesteckt worden. Vor seinem Auftritt spaziert er gravitätisch «unter dem Gedränge im schmalen Raum zwischen den vier wirklichen und den gemalten Wänden umher» und beobachtet,

«wie aus dem unkenntlichen, unterdrückt lärmenden und streitenden Chaos hinter den Kulissen sich still und unmerklich geordnete Bilder und Handlungen ausschieden und auf dem freien hellen Raum erschienen wie in einer jenseitigen Welt, um wieder ebenso unbegreiflich in das dunkle Gebiet zurückzutauchen... Die Schauspieler lachten, scherzten, koseten und zankten, hier und da ging einer plötzlich von seiner Gruppe weg und stand in einem Augenblicke einsam und feierlich mitten in dem Zauberbanne und machte ein so frommes Gesicht gegen die mir unsichtbare Zuschauerwelt hinaus, als ob er vor den versammelten Göttern stände. Ehe ich mich dessen versah, war er wieder mit einem Sprunge unter uns und setzte die unterbrochenen Schimpf- oder Schmeichelreden fort, indessen schon irgendein anderer sich ausgeschieden hatte, um es ebenso zu machen. Die Menschen führten ein doppeltes Leben, wovon das eine ein Traum sein mochte; aber ich wurde nicht klug daraus, welches davon der Traum und welches für sie die Wirklichkeit war. Lust und Leid schienen mir in beiden Teilen gleich gemischt vorhanden zu sein; doch im innern Raume der Bühne, wenn der Vorhang geöffnet war, schien Vernunft und Würde und ein heller Tag zu herrschen und somit das wirkliche Leben zu bilden, während, sobald der Vorhang sank, alles in trübe traumhafte Verwirrung zerfiel.»

Was ist Leben? Was ist Kunst?

Gottfried Keller würde sagen: *Leben* bedeutet die chaotische Fülle unserer Wahrnehmungen und Äußerungen, unserer Gefühle und Gedanken, unserer Tätigkeiten und Erlebnisse, undurchdringlich und unüberschaubar; *Kunst* hingegen ist eine geistige und seelische Ordnung, in welcher sich Leben befreit und lichtet, so daß es in seinem innern Zusammenhang erkennbar wird. Diese Bestimmung, so vage sie erscheinen mag, ist doch wohl wesentlich und allgemeingültig.

Jean Paul, der Kellers Frühwerk stark beeinflußt hat, hätte auf die Frage, wo denn die eigentliche Wirklichkeit des Menschen liege, ohne Zögern die Kunst über das verachtete Alltagsleben gestellt. Heinrich aber wird eine entscheidende Erfahrung zuteil:

Wie er plötzlich auf die Bühne gezogen wird, wo die andern Meerkatzen bereits umherspringen, und er bald selbstvergessen die Geschehnisse um sich her bestaunt, wird sein Blick in die «Wirrnis des jenseitigen Lebens» gelenkt, wo sich eben die Schauspielerin des Gretchens auf ihren Auftritt vorbereitet.

«Es war eine sehr schöne Frau, von welcher ich kein Auge mehr abwandte, ungeachtet der heimlichen Püffe und Schelten, welche ich von meinen fleißigen Mitmeerkatzen erhielt. So verlangte ich, der ich mich vorher nach dieser höheren Sphäre geseht hatte, nun nichts weiter als dorthin zurückzukehren, wo die schöne volle Frauengestalt wandelte.»

Kunst nährt sich aus dem Leben. Die schöne Gestalt entsteht nicht erst im Schein der Bühne, sondern hat reales Sein, und der künstlerische Mensch, obwohl er nach Selbstverwirklichung in der Kunst strebt, sehnt sich ebensowohl nach Fühlung mit dem vollen Leben. Da zeichnet sich gegenüber der romantischen Ästhetik eine neue Auffassung ab, in der das Leben einen eigenen Wert gewinnt.

Gottfried Keller hat gern vom Lebensstrom gesprochen, der den Menschen aus dunkler Vergangenheit herauf in die Gegenwart und hinein in eine dämmerige Zukunft trage, und er hat es als die höchste Erfüllung des Menschenlebens bezeichnet, wenn durch eigene Leistung und Gunst des Geschicks das form- und farbenlose Dasein im Licht der ewigen Werte zum Leuchten komme:

«Es blitzt ein Tropfen Morgentau
Im Strahl des Sonnenlichts,
ein Tag kann eine Perle sein
Und ein Jahrhundert nichts.»

In diesen Versen hat er nicht an Kunst gedacht, sondern an gültig geformtes Dasein schlechthin.

Die Äußerung des Grafen im «Grünen Heinrich» wird uns nun begreiflich:

«Ich bin überzeugt, daß jeder gescheite Mensch unter günstigen Umständen in seinem Leben einmal imstande wäre, ein gutes Gedicht, ein gutes Gemälde, eine tüchtige politische Tat, eine Melodie, einen Schlachtenplan zu entwerfen.»

Und schon früher haben wir gelesen:

«Die Künstler unterscheiden sich nur dadurch von den andern Menschen, daß sie das Wesentliche gleich sehen und es mit Fülle darzustellen wissen.»

In Ansätzen ist diese Identifikation von Leben und Kunst schon beim achtzehnjährigen Keller da, wenn er notiert:

«Schönheit ist Natur, Natur ist Schönheit.»

Aber erst nach der Ausformung seines Lebensbegriffs wird er sich der neuen Konzeption bewußt. In Heidelberg macht er unter dem Einfluß der Lehre Feuerbachs «tabula rasa» mit den überkommenen religiösen Vorstellungen und erkennt:

«Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst mit aller Macht auf, meine Aufgabe zu erfüllen und mein Bewußtsein zu reinigen und zu befriedigen.»

Mit der ihm eigenen Ehrlichkeit und Bescheidenheit hält sich der Dichter davor zurück, die Grenzen der endlichen Welt zu überschreiten. Aber «Gott strahlt vor Weltlichkeit». Kellers Erfahrung ist die der Immanenz Gottes in den Erscheinungen des Lebens. Und so kann dem Menschen eine sittliche Aufgabe erwachsen, nämlich – in dieser geschichtlichen Situation – die Aufgabe des freien Bürgers im liberalen demokratischen Staat, welcher dem 19. Jahrhundert als höchste Möglichkeit des gemeinschaftlichen Daseins und vornehmstes politisches Anliegen vorschwebte. Keller wußte sich mit dem Zeitgeist einig, als er auf dem Hintergrund des neugewonnenen Lebensbegriffs auch eine neue Auffassung von Kunst formulierte.

Die romantische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nannte das Abenteuerliche und Überschwengliche poetisch, sie «stahl» – um mit Kellers Worten zu sprechen – «das Einzelne heraus zu eigennützigem Zwecke und verfiel in Kleinlichkeit und Laune» oder «sonderte die Erscheinungen nach Stimmungen und romantischen Liebhabereien». Gottfried Keller aber begann, «nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt, das Wesen und die Geschichte der Dinge zu sehen und zu lieben». Und er war überzeugt davon, daß eine neue Kunst entstehen würde, «sobald nur der rechte Mann da sei». Was seine eigenen künstlerischen Bemühungen betraf, so kam es – wie er an Hettner schrieb – nur darauf an, «den Faden zu finden, der an die Zeit bindet».

«Was lebendig ist, ist immer zeitgemäß.»

Der Dichter rang in Berlin um diese lebenswahre Kunst, und zwar auf dem Felde des Dramas, welches in der damaligen Zeit die höchste Geltung

beanspruchen durfte. Den «Grünen Heinrich» wollte er so nebenher schreiben als «traurigen kleinen Künstlerroman». Aber mehr und mehr zog ihn die Gestaltung dieses Werks in ihren Bann. In der Niederschrift der Jugendgeschichte bricht seine Imagination gewaltig durch und hebt aus dem romantischen Medium die erdhafte, reale Welt seiner Heimat ans Licht.

Jetzt dürfen wir auch erfahren, wer an der Wiege von Kellers Kunstauffassung steht – es ist Goethe.

Nachdem Heinrich während dreißig Tagen und Nächten die «goldenen Früchte eines achtzigjährigen Lebens» genossen hat, wird ihm eine entscheidende Erfahrung zuteil:

«Ich machte mich ins Freie: die alte Bergstadt, Felsen, Wald, Fluß und See und das formenreiche Gebirge lagen im milden Schein der Märzsonne, und indem meine Blicke alles umfaßten, empfand ich ein reines und nachhaltiges Vergnügen, das ich früher nicht gekannt. Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet.»

Wie für Goethe, so ist auch für Keller die poetische Kraft in der Liebe begründet. Die Liebe hat ihrerseits zur Voraussetzung das volle Leben:

«Das Leben, das heiße Leben, die Schönheit, wenigstens des Geistes, der Seele, die immer in den Augen, auf den Lippen liegt, wenn sonst nichts schön ist, sind die Bedingungen der Liebe.»

In dem nicht auszuschöpfenden Phänomen der Liebe kommen Dichter und Welt einander auf halbem Wege entgegen.

Und nun kann endlich geklärt werden, was Kunst heißen soll:

«... wie es scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf Einen Lebensgrund, und in diesem Bestreben das Notwendige und Einfache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen, ist Kunst.»

Oder kürzer:

«Poesie ist die mit größerer Fülle vorgetragene Wirklichkeit.»

Der Kreis schließt sich. Dem Künstler als lebendigem und schöpferischem Menschen ist eine Haltung aufgetragen, die es erlaubt, mit dem Grund des Daseins in Verbindung zu bleiben und sich doch an die Vielfalt der Erscheinungen hinzugeben, das Leben liebevoll zu umfassen und zugleich über sich hinauszuhoben.

«Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein,

der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben wie der, welcher am Wege steht. Dieser ist darum nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen.»

Das ist die Situation des epischen Dichters, der – charakteristisch für Keller – das Leben als glänzenden Festzug an sich vorbeiziehen sieht, während er Düsternis und Not der eigenen Lebenswirklichkeit tapfer aushält.

Gottfried Kellers dichterische Welt ist zuerst einmal die reale Welt seiner *Heimat*, freilich als «liebervoll umfaßte», Heimat in dem tieferen Sinne der Örtlichkeit des liebenden Menschen. Seine Landschaft ist immer auch Seelenlandschaft, und der echte Mensch steht damit in geheimnisvoller Übereinstimmung. Denken wir an den lebenskräftigen Oheim vor dem vom rauschenden Fließchen umspülten und mit großen Nußbäumen und hohen Eschen umgebenen Pfarrhaus oder an den Schulmeister und sein Töchterchen im Häuschen am freundlichen Rebhügel hinter dem Waldberg, wo sich im stillen, mit Silber besprengten See der reine tiefe Himmel spiegelt.

Auf Höhepunkten der Handlung läßt der Dichter gar Mensch und Natur ineinander übergehen, so, wenn Judith sich in der Heidenstube auflösen und still in der Natur zu verschwinden scheint oder wenn im Tellspiel der Schweizerbund «unter dem donnernden Zuruf des lebendigen Berges umher», das heißt der auf den Anhöhen gelagerten Zuschauer, beschworen wird.

Volles Leben wurzelt im Tod. Nach dem Tode der Großmutter werden wir in den dämonischen Totentanz hineingerissen, und Dortchen Schönfund ist geradezu die Inkarnation solchen ganz gegenwärtigen Lebens. Die Jugendgeschichte beginnt mit der Schilderung der von den Gebeinen der Verstorbenen mürben Kirchhoferde, und auf Heinrichs Grab läßt der Dichter «ein recht frisches und grünes Gras» wachsen.

Aber dem Menschen als einem geistigen und freien Wesen ist die Möglichkeit eingeboren, seine Begrenztheit zu mißachten, sich vom schöpferischen Urgrund zu lösen und in die Höhen des spekulativen Geistes zu versteigen. Die Frage nach Erfüllung oder Nichtigkeit des Daseins wird

zum Hauptthema von Kellers Werk, angefangen beim autobiographischen Roman, der uns das tragische Scheitern Heinrichs schildert, über den in seine falsche Grafenwürde verstiegenen Strapinski, der im eiskalten, knisternden Schnee erfrieren müßte, würde Nettchen ihn nicht finden und warmreiben, bis zu Martin Salander, welcher mit knapper Not dem Schicksal der Kammacher entgeht. Eigensucht, Lieblosigkeit und Torheit bedeuten das Verfehlen des wahren Menschseins. Und wenn der Dichter auch das Gefälle durch seinen Humor bis an die Grenzen des noch Duld-
baren überbrückt, so zeigt er uns doch dann und wann mit unerwarteter Härte, daß das eitle, selbstbezogene Dasein nichtig ist, weil in ihm Leben nicht zur Blüte kommen kann.

Es ist aber auch möglich, daß reine Liebe, wie diejenige Salis und Vrenchens, in dieser Welt ein tragisches Schicksal erfährt, weil ihr ewiges Wesen in der Enge des irdischen Daseins keinen Raum findet. Denn Liebe, wie Gottfried Keller sie versteht, muß sich einlassen auf diese endliche Welt, wenn sie es kann, selbst um den Preis ihrer Tiefe und Reinheit.

Der Dichter symbolisiert Liebe gern durch Licht. Im Fragment «Therese» findet Richard dafür einmal folgende Worte:

«... die Nacht ist überall still und heiter von innen heraus. Und sanft verbreitet sich das feine Licht durch alle Geschöpfe; es ist mir, als ob mir das Herz im Leibe leuchte und schimmere.»

Da ist Liebe gleichbedeutend mit einem kosmischen Urelement:

«Das Licht hat den Gesichtssinn hervorgerufen, die Erfahrung ist die Blüte des Gesichtssinnes und ihre Frucht ist der selbstbewußte Geist; durch diesen aber gestaltet sich das Körperliche selbst um, bildet sich aus, und das Licht kehrt in sich selbst zurück aus dem von Geist strahlenden Auge.»

Keller spricht in den sogenannten Studienkapiteln der ersten Fassung des «Grünen Heinrich» – selten genug – ausdrücklich über seine Metaphysik. Denn Leben ist für ihn durchaus nicht nur endlich und irdisch. Es transzendiert durch die im Licht schauubar werdende Liebe in den Weltgeist.

Die Metaphysik hat ihre Entsprechung im Charakter von Kellers Einbildungskraft. Die Welt, die im Licht der Liebe zur Erscheinung gelangen soll, muß eine körperhafte, eine gegenständliche sein, denn

«verhaftet an den Körpern klebt's,
die Körper macht es schön» (Goethe).

Das Erdhafte in der Einbildungskraft Gottfried Kellers, die unerhörte Lichtfülle seiner Welt bilden eine nicht weiter zu begründende Einheit, und in diesem Grund des Daseins wurzeln denn auch seine Gestalten.

Betrachten wir den ersten Auftritt der Judith:

«Dies Weib trat nun herein, vom Garten kommend, etwas zurückgebogen, da sie in der Schürze eine Last frisch gepflückter Ernteäpfel und darüber eine Masse gebrochener Blumen trug. Dies schüttete sie alles auf den Tisch, wie eine reizende Pomona, daß ein Gewirre von Form, Farbe und Duft sich auf der blanken Tafel verbreitete. Dann grüßte sie mit städtischem Akzente, indessen sie aus dem Schatten eines breiten Strohhutes neugierig auf mich herabsah, sagte, sie hätte Durst, holte ein Becken mit Milch herbei, füllte eine Schale davon und bot sie mir an; ich wollte sie ausschlagen, da ich schon genug genossen hatte, allein sie sagte lachend: ‚Trink doch!‘ und machte Anstalt, mir das Gefäß an den Mund zu halten. Daher nahm ich es und schlürfte nun den marmorweißen und kühlen Trank mit einem Zuge hinunter und mit demselben ein ganz unbeschreibliches Behagen, wobei ich sie ganz ruhevoll ansah und so ihrer stolzen Ruhe das Gleichgewicht hielt.»

Da ist festumrissene Gestalt, vollkommene Gegenwärtigkeit. Und doch schimmert in den reizvollen Zwischentönen, wenn Judith etwa «neugierig aus dem dämmernden Schatten des Strohhutes» blickt, das Geheimnis in jedem Worte nach.

Nicht von ungefähr taucht der Begriff «ruhevoll» auf. Ruhe ist nicht Stille oder gar Starre. In der Ruhe scheint die Zeit stillzustehen, und doch spüren wir in ihr das Leben gelassen weiterfließen. Die Ruhe charakterisiert den Menschen, der fest im Dasein gründet, sie kennzeichnet auch den Rhythmus von Kellers Sprache, die oft in regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung fast wie Verse dahinwallt.

Judith darf als der eigentliche Mythos seiner dichterischen Welt angesprochen werden. Der Akt ihrer Entstehung ist in einer einzigartigen, in der Umarbeitung leider getilgten Szene gestaltet. Aus den Wassern der romantischen Innerlichkeit erhebt sich im magischen Licht der künstlerischen Imagination die volle Gestalt. Heinrich aber vermag die Begegnung nur zu ertragen, indem er den atmenden Körper der liebenden Frau in die Starre der Kunst entrückt.

Er sieht Judith «in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrößert und verschönt, gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde». Wie sie sich gegen ihn bewegt, weicht er «von einem heißkalten

Schauer und Respekt durchrieselt, wie ein Krebs rückwärts», bis er sich in den Brombeerstauden verfängt.

«Ich war nun verborgen und im Dunklen, während sie im Lichte mir vorschwebte und schimmerte.»

In dieser Szene hat Gottfried Keller die höchste Möglichkeit seiner Kunst und zugleich die tiefste Verzweiflung seines persönlichen Daseins gestaltet.

Heinrich versagt vor der Offenbarung der reinen Liebe. Er nimmt die volle Erscheinung nicht als lebendige, sondern als vollkommen gestaltete wahr. So vermag er sich denn auch nicht hinzugeben, sondern ist in Faszination und Angst verkrampft. Damit offenbart sich ein Schicksal, welches nicht auf Heinrich relativiert ist, sondern den Dichter selbst trifft.

Wie Grillparzer, Stifter, Mörike, die großen Epigonen der Goethezeit, glaubt er nicht mehr an ein ihm beschiedenes Liebesglück. Seine Ehrfurcht vor dem Leben ist so groß, daß er dieses, wo es ihm in voller Erscheinung entgegentritt, wohl in Kunst zu bannen, aber nicht mehr zu leben vermag. Das «Stirb und Werde» ist ihm versagt. Und wie Heinrich, so fühlt er selber eine schicksalhafte Schuld auf sich lasten: die Verfehlung der Phantasie, welche das Lebendige aus dem Fluß der Zeit in ein Reich der unveränderten Präsenz entrückt: die Urschuld des Künstlers gegenüber dem niemals vollkommenen Leben.

Wir machen uns die Einsicht nicht gern zu eigen: ebendie Haltung, die es dem Dichter erlaubt, das Leben als strahlenden Festzug zu sehen und zu gestalten, birgt auch den Keim in sich zum Zerfall seiner dichterischen Welt. Der Augenblick der höchsten Erfüllung gebiert die Sorge um die Dauer des Gültigen. Die Offenbarung der vollkommenen Schönheit wird zur Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit. Nur in der Weise einer unstillbaren schöpferischen Sehnsucht hat der Dichter an der Erfüllung des Lebens teil. Er steht im Dunkel, während die Welt vor ihm im Lichte schimmert.

Wie ist diese Spannung auszuhalten?

«Der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen.»

hat es in der wichtigen zitierten Stelle geheißen, und wir lesen weiter:

«Wenn er ein rechter Seher ist, so kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschließt mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ.»

Keller erhebt die Forderung, daß der Künstler zu gegebener Zeit den Mut haben müsse, sich einzugliedern in den Festzug des Lebens, um in seinem Werk das Antlitz des tüchtigen Bürgers in der vaterländischen Gemeinschaft widerspiegeln zu können. Er weiß um die Bedeutung des überpersönlichen Elementes einer nationalen dichterischen Einbildungs-

kraft, wie sie großen künstlerischen Epochen eigen gewesen ist, und es schwebt ihm eine Art von Nationalkunstwerk vor, wie Lessing und Goethe es erwogen hatten. Schon 1851 lobt er in Briefen an Hettner die Wiener Vorstadtkomödie. Es sei das «Beste und Herrlichste», daß «das Volk und die Zeit sich diese Gattung selbst geschaffen» hätten, und er geht mit Richard Wagners in der Schrift «Ein Theater in Zürich» geäußerten Auffassung einig, wonach «alle Künste dereinst in noch größerer Harmonie als jetzt im Drama aufgehen werden» und «gewiß auch die Masse, das Volk selbst, sich beteiligen und selbst verklären werde durch die Kunst». Diese seine Ideen gestaltete er in der Schilderung des Tellspiels im «Grünen Heinrich», einer Mischung von Theateraufführung und Volksfest, dem eigentlichen Höhepunkt der Jugendgeschichte, in welchem sich alle Handlungskreise verschlingen.

Schillers «Wilhelm Tell» wird da nicht auf der Guckkastenbühne gespielt, sondern an geeigneten Orten in der Landschaft. Tüchtige Männer stellen die Hauptgestalten dar, und das Volk spielt selbst mit, indem es sich frei umherbewegt und «wie aus der Wirklichkeit heraus» an den Orten zusammentrifft, wo die Handlung vor sich geht. Diese selbst ist durch den epischen Sinn und den Humor des Volkes ihrer dramatischen Spannung beraubt und sozusagen ins Leben aufgelöst. So verzehrt Walter zum Ergötzen des Publikums den Apfel, und neue Partien, wie die Bergfahrt einer geschmückten Herde, sind eingeschoben. Umgekehrt tritt der Geist des Dramas in die Lebenswirklichkeit über, wenn etwa Tell den Schlagbaum, den ein bürokratischer Zöllner, Geßler des 19. Jahrhunderts, gesenkt hält, «wie eine Feder» emporhebt und damit dem Zuge auf eigene Verantwortung Durchgang verschafft. Das Fest mündet in ein von Leidenschaften bewegtes Treiben: Gesang bewegt die Gemüter, die Freudenfeuer flammen am Horizonte, der uralte Föhn weht vom Gebirge herüber, und der Geist der Natur selbst scheint zu erwachen. Wie Heinrich sich am folgenden Morgen erhebt, sieht er Hunderte von Männern am Wasser arbeiten, um Wehren und Dämme gegen die während der Nacht angeschwollene Flut zu errichten. Da ist Kunst als Katalysator des Lebens verstanden. Aus des «Vaterlandes Saus und Brause» geht die Gemeinschaft gefestigt hervor: «jedes Herz erneuet und jede Kraft gestählt».

Am 11. November 1855 schrieb Keller an seine Mutter aus Berlin:

«Ich kann hier nichts mehr tun, sondern ich werde krank, wenn ich noch länger hier bleiben muß.»

Der geprüfte, aber auch gereifte Sohn stürzte seiner Heimat inbrünstig in die Arme. Und die Heimat kam seinem innersten Anliegen entgegen:

«Wir haben in der Schweiz allerdings manche gute Anlagen und was den öffentlichen Charakter betrifft, offenbar jetzt ein ehrliches Bestreben, es zu einer anständigen und erfreulichen Lebensform zu bringen, und das Volk zeigt sich plastisch und froh gestimmt.»

Doch das schöne Bild, das Keller 1859 in der Novelle «Das Fähnlein der sieben Aufrechten» entwirft, der triumphale Klang der Vaterlandslieder, sie können uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich in den Jahren nach der Rückkehr aus Berlin eine tiefe Ernüchterung vollzieht. Gottfried Keller konnte sich in seiner Heimat nicht ganz geborgen fühlen. Wohl sang man seine Vaterlandslieder, wohl genoß er Geltung bei führenden Männern der Stadt, aber seine Werke las kaum jemand. Der Dichter wurde in seiner Heimat nicht voll angenommen. So fühlte er sich denn immer noch als Außenseiter und sah hinter sich wieder die groteske Figur des «Schlangenfängers» auftauchen, des von der Dorfgemeinschaft verspotteten lebensuntüchtigen Künstlers, den er seinerzeit Heinrich zum Genossen gegeben hatte.

Es ist gewiß auffallend, daß außer dem «Fähnlein» in den sechs Jahren nach der Rückkehr lediglich die künstlerisch wenig bedeutenden Erzählungen «Der Wahltag» und «Verschiedene Freiheitskämpfer» geschrieben worden sind: ein karger Ertrag, verglichen mit der reichen Ernte der fünf Berliner Jahre, und doppelt unverständlich, wenn wir annehmen, daß ihm doch in der Heimat manche Sorge abgenommen war, auch wenn die Dringlichkeit des Erwerbs ebensowohl wie früher auf ihm lastete. Was die in Berlin gesponnenen Stoffe betrifft, so standen sie ihm ebenso zu Gebote wie zwanzig Jahre später.

Eine tiefe seelische Lähmung hatte den Dichter befallen und stellte seine schöpferische Arbeit in Frage.

1861 versuchte er im Aufsatz «Am Mythenstein» eine neue Standortbestimmung des Künstlers zu geben. Er nahm die schon früher geäußerten Gedanken über das Nationalkunstwerk wieder auf und weitete sie zu einer grandiosen Vision aus, indem er erklärte, die Kunst werde in Zukunft aus dem Gemeinschaftserlebnis in den Nationalfesten dermaßen spontan hervorstechen, daß der Dichter lediglich noch eine Art Geburtshelferdienste zu leisten hätte.

Er malte sich aus, wie anlässlich von Gesangfesten das Volk zu schöpferischer Manifestation hingerissen würde:

«Wenn nun dieses Tonmeer erbrauste und auftauchend aus demselben eine Reihe fünfhundertstimmiger Halbchöre einander die Erzählung oder die großen Fragen und Antworten einer Musik gewordenen Ethik ab-

nähmen, so wäre ein Dialog im Entstehen, der seinen Maßstab in nichts Vorhandenem hätte.»

Schließlich würden, so schreibt er, Frauenchöre und Orchester hinzutreten und das Ganze spontan in eine rhythmische Kundgebung und gemeinsamen Gesang münden.

Die Utopie klingt merkwürdig genug im Munde des nüchternen Dichters, es war ihm aber durchaus ernst damit. So ernst, daß er für sich selber die Konsequenzen aus dieser Auffassung zog. Konnte ihm in solcher zeitgeschichtlicher Situation etwas anderes übrigbleiben, als zu warten, bis die Stunde nahe war, konnte er Besseres tun, als eintauchen in das Leben des Volkes, um im geeigneten Augenblick aus dessen Seele heraus sprechen zu können?

Kellers Kunstauffassung hat seinem Lebensanliegen zum mindesten Vorschub geleistet.

Der Dichter trat in den Dienst des Staates, ganz bewußt in dessen Dienst. Er lehnte eine ihm mehrmals angetragene Professur ab, betreute hingegen das wohl angesehene, im Hinblick auf seine geistigen Fähigkeiten aber doch untergeordnete Amt des Staatsschreibers während fünfzehn Jahren mit anerkannter Gewissenhaftigkeit.

Es ist oft beklagt worden, daß Keller diese bürgerliche Tätigkeit ausgeübt hat, und man hat die Schwächen des Alterswerks damit in Verbindung gebracht. Für den aufmerksamen Beobachter steht aber fest, daß er ohne die Bewährung im bürgerlichen Leben nicht mehr hätte dichten können. So bleibt er wohl von 1861 bis 1872 stumm, doch von 1869 an neigt sich die Waage seines Lebens wieder der Kunst zu. Daß das möglich wird, ist allerdings nicht selbstverständlich, sondern in der Enttäuschung über die Entwicklung begründet, die das staatliche Leben genommen hat.

Im Jahre 1869 wurde die repräsentative Demokratie im Kanton Zürich durch eine «trockene Revolution», wie Keller sie nannte, in eine weitgehend direkte Demokratie umgewandelt. Der Dichter distanzierte sich von dieser Verfassungsbewegung. Er glaubte nicht an die weitgehende Selbstregierung des Volkes und lehnte eine Änderung der Staatsform von 1848 ab. Folgeschwer war aber vor allem seine Enttäuschung über eine üble Verleumdungskampagne, durch welche die Gebote der Sittlichkeit im politischen Leben aufs schwerste verletzt worden waren. Dazu kam, daß ihm die an und für sich schon öde Arbeit im Dienste einer den neuen Anschauungen huldigenden Regierung immer lästiger wurde. So sagte er sich mehr und mehr, daß er seine Pflicht gegenüber dem Vaterland erfüllt habe und sich mit gutem Gewissen wieder dem poetischen Anliegen zu-

wenden könne. Als ihm anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Zürich von den Studenten eine Huldigung dargebracht wurde, erklärte er in seinem Dankeswort, daß er die Ehrung als Mahnung und Aufmunterung zu neuem poetischem Schaffen verstehe. Sie erscheine ihm wie ein Licht, mit dem die Öffentlichkeit in die dunkle Kammer des Poeten hereinzünde. Da wohne wohl noch die Muse, aber sie sei ein altes, verlassenes Frauenzimmer geworden. Vielleicht, daß der unverhoffte Schein sie nun früher wecke, als sie selber gedacht, doch bestehe Gefahr, daß sie sich nur unnütz mache. Alte Frauenzimmer seien manchmal interessant, oft aber schwatzhaft und böseartig. Falls er, der Dichter, sich in der Folge auf solche Weise verlauten lasse, hätten es sich die Veranstalter selbst zuzuschreiben.

Die Worte sind von ergreifender Ehrlichkeit. Keller spürt seine innere Verwandlung, er weiß nicht, ob ihm die poetische Gabe noch wie früher zu Gebote steht, und ahnt die menschlichen und künstlerischen Probleme seines künftigen Schaffens voraus. Wie soll er schreiben? Die Auffassung, wie er sie im Aufsatz «Am Mythenstein» entwickelt hat, ist angesichts einer ins Schlimme gewandelten Wirklichkeit illusorisch geworden. «Trübe Welt», «aufgeblasene Welt» sind Ausdrücke, die wir in seinen Briefen jetzt häufig lesen, und am 2. April 1871 spricht er gar zu Heyse von «Pöbel» – ein Ausdruck, der früher undenkbar gewesen wäre.

Die Welt verdüsterte sich um ihn. Er brauchte aber, um künstlerisches Gelingen zu finden, den «glänzenden Festzug des Lebens», eine reale Welt, die er, wenn auch nicht in allen Zügen, so doch im Grunde bejahren konnte. Wie aber, wenn der Dichter sich nicht mehr im Einklang fühlen konnte mit seiner Zeit und seinem Volk? Er hätte sich in die Schatzkammer seiner poetischen Erinnerung zurückziehen können, und tatsächlich lockte es ihn, sich aufs neue in den Gefilden der frei schweifenden Einbildungskraft zu ergehen, aber er fürchtete, sich dabei dem Leben zu verschließen, gar in leeren Traum zu versteigen. Wenn er hingegen die Darstellung seiner zeitgenössischen Wirklichkeit erwog, zu der ihn sein Gewissen immer kategorischer drängte, dann spürte er Zweifel, ob es ihm gelingen werde, die in vielem fremd, ja feind gewordene Gegenwart liebend zu umfassen und in die Kunst heimzuholen. So sehen wir denn Gottfried Keller, in dessen frühen Werken sich Wirklichkeit und Traum aufs strahlendste verbanden, in der nun anhebenden Periode seines dichterischen Schaffens zwischen «Erinnerungsvergnügen» und ernster Gegenwartsbetrachtung schwanken.

Wie er 1872 die noch in Berlin konzipierten «Sieben Legenden» herausgibt, erklärt er in einem Vorwort ausdrücklich, daß «nur bei mäßiger Ausdehnung des harmlosen Spiels» solche Dichtung Berechtigung habe, ja er nennt die wundervollen kleinen Gebilde in einem Briefe an Emil Kuh entschuldigend «ein kleines Zwischengericht», ein «lächerliches Schälchen eingemachter Pflaumen», welches er sich nur gestatten wolle, weil ja Kunst auch «Blumengarten und Erholungsplatz des Lebens» sein soll, nachdem der Dichter seine Stimme für das Volk erhoben. Art pour l'art, Dichtung im Elfenbeinturm, ist nicht Kellers Sache. So reißt er denn – aus Sorge um die Kunst – das goldene Gewebe seiner Legenden, an dem er nach seiner eigenen Aussage noch lange und mühelos hätte weiterfabulieren können, ab und versucht – aus Sorge um das Leben – in der Novelle «Das verlorene Lachen» den Grund von wirklichem Leben zurückzugewinnen, ohne den die Kunst nach seiner Überzeugung ein «Fakirtum» bleibt.

Im Schwund des Lachens, dem Symbol erfüllten Menschseins, wird der Verlust des Gleichgewichts in einer von Eigennutz regierten Zeit sichtbar. Früher wurde bei Keller, wer nicht lachen konnte, selber lächerlich. Dafür ist das Geschehen jetzt zu ernst. Der Einbruch einer zerstörenden Macht bedeutet eine harte Schicksalsprobe.

Während aber Justine und Jukundus aus der Prüfung gereift hervorgehen, rechnet der Dichter mit der Gemeinschaft unerbittlich ab. So sehen wir eine dubiose Gesellschaft, welche mit Spott, Verleumdung und Anschwärzung gegen verdiente Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens eine hinterhältige Kampagne führt, in einem Raume versammelt, der «rundum mit einer Tapete ausgekleidet war, welche eine Schweizerlandschaft darstellte». Die Wände waren niedrig, deshalb waren die Spitzen der «gewaltigen Bergriesen, nämlich die Jungfrau, der Mönch, der Eiger und das Wetterhorn, das Schreck- und Finsteraarhorn, in halber Höhe umgebogen» und stießen «ihre schneeigen Häupter an der niedrigen Zimmerdecke zusammen, wo sie jedoch von Dunst und Lampenruß verdüstert waren».

Auf dem ganzen gemalten Lande herum läuft in der Höhe eines sitzenden Mannes eine dunkle Beschmutzung von den fettigen Köpfen der Stammgäste. Die Versammelten essen Heringe und schleudern die «Heringseele» an die Decke, wo sie an den Firnen hängen bleiben. Einer lallt im Rausch das Wegelied, welches als Festgesang die Novelle eröffnet hat:

«In Vaterlandes Saus und Brause
Da ist die Freude sündenrein.»

Die Zeitgenossen merkten nicht, was ihnen Gottfried Keller in dieser abgründigen Grotteske sagen wollte. Selbst nahestehende Freunde übten Kritik oder schwiegen sich aus. War er zu weit gegangen? Er spürte selbst, daß ihm der Zorn gelegentlich die Feder geführt. Ein Schatten hatte sich von seiner Lebenswirklichkeit herüber auf die lichte Welt seiner Kunst gelegt. Und wenn er am Schluß der Novelle auch versuchte, die dunklen Wolken zu verscheuchen, so blieb das wiedergefundene Lachen doch nicht mehr unbefangen. Ein schmerzlicher Zug von Skepsis umspielt die Schilderung der Pflanzschule, wo Justine und Jukundus sich finden und erkennen, daß es gelte, in liebevoller Sorge das Gültige zu bewahren und die Keime für eine bessere Zukunft zu hegen.

Der Dichter hatte gefürchtet, in der zwecklos heiteren Erinnerungskunst der «Legenden» an der Wahrheit seiner Zeit vorbeizugehen, und fand nun in der ernsten Gegenwartsbetrachtung wohl Wahrheit, vermochte sie aber nicht mehr in Schönheit zu gestalten. Der Zwiespalt schien unüberbrückbar. Da bot sich die Geschichte als rettender Ausweg an. Sie versprach jene Lebenswahrheit zu verbürgen, die zu stiften Gottfried Keller seiner Einbildungskraft nicht mehr zutraute, sie schien anderseits jene beruhigte Distanz zum Geschehen zu gewährleisten, welche ihm bei der Betrachtung seiner zeitgenössischen Wirklichkeit fehlte. Die «Züricher Novellen» zeigen ihn zurückgewandt in die Vergangenheit seiner Vaterstadt.

Leider erwies sich der Rückgriff auf die Geschichte aber nur als Notlösung aus dem Konflikt der nicht mehr Wahrheit und Schönheit in Einem schaffenden Einbildungskraft, und Keller merkte selber deutlich genug, daß er gelegentlich wegen «Verquickung von Wahrheit und Dichtung» in «unerwartete Verkrempe lung» geriet und dann mit «Geduld darüber hinweg duseln» mußte.

Einzig in der Novelle «Der Landvogt von Greifensee» gelang es ihm, seine allerpersönlichsten Anliegen unter dem Deckmantel historischer Wirklichkeit auf völlig gelöste Weise darzustellen.

Der zeitliche Rahmen löst uns aus der Verstrickung in die Gegenwart und führt uns ins Rokoko zurück, mitten in ein ebenso merkwürdiges wie anmutiges Unterfangen. Salomon Landolt versammelt seine «Schätze» aus vergangener Zeit, um mit ihnen ein Fest der ungetrübten Erinnerung zu feiern, freilich nicht, ohne mit den Freundinnen, von denen jede auf ihre Art die Erfüllung des Lebens verscherzt hat, sei es aus Mangel an Vertrauen, aus Mangel an Lebenskraft oder aus innerer Leere, auf heitere Weise abzurechnen.

Einzig Figura Leu ist ohne Schuld. Sie hat des Landvogts Werbung nur aus Furcht vor dem Ausbruch einer in ihrer Familie latenten Geisteskrankheit abgewiesen. Bezeichnend für Keller, daß die beiden ihre Ent-sagung nicht bedauern, vielmehr froh darüber sind, daß das Leben ihnen die Liebe gewährt, ohne das volle Wagnis und die Bewährung im realen Leben zu fordern.

Entsagung ist das Grundthema der Novelle. Sie ermöglicht dem Landvogt die Aussöhnung mit der Vergangenheit, dem Dichter aber bedeutet sie den Wiedergewinn seiner schöpferischen Phantasie.

«Ein vollkommenes Kunstwerkchen ist nur in der versöhnten Erinnerung möglich.»

So erfahren wir denn, ähnlich wie der Grüne Heinrich in der zweiten Fassung des Romans, dem mit Judith «Jugendglück, Heimat, Zufriedenheit» zurückkehren, in der festlichen Zusammenkunft noch einmal den wehmütigen Abglanz des «erfüllten Lebens». Durch Entsagung und in der Erinnerung lassen sich Kunst und Leben wieder in Einklang bringen.

Keller weiß aber, daß solche Erinnerungskunst sich schließlich aufheben muß, weil sie den Kontakt mit dem sich wandelnden Leben verliert, und so rafft er sich denn immer wieder zur Gestaltung von Gegenwartsproblemen auf. Da und dort gelingt es ihm, sie in seiner Kunst zu integrieren, vor allem dann, wenn er die Handlung auf historische oder außerschweizerische Schauplätze verlegt, wie etwa in der grandiosen Gegenüberstellung von Reinheit und Verderbtheit in «Don Correa»; in «Ursula», wo die vom eitlen Tun der Wiedertäufergesellschaft verschütete Liebe in der Nacht des Geistes weiterlebt und dem in selbstgerechter Bürgerlichkeit verstrickten Hans Gyr zur Rettung wird; in «Regine», wo ein reiner Mensch in einer an falschen Bildungsidealen orientierten Gesellschaft zerbricht, in «Die arme Baronin», wo Brandolf die verschütete Liebe wieder zu erwecken vermag, weil er an sie glaubt.

Das sind tief angelegte Themen, nicht von der Art der Jugendmotive zwar, oft ohne den goldenen Humor, der die Seldwyler Novellen auszeichnet. Dafür finden wir in der Groteske, in der Satire meisterhafte Schilderungen. Gelegentlich erfolgt aber der Umschlag in den Sarkasmus, und wir spüren dann, daß Keller die Grenzen der Kunst überschreitet. Das Bild, früher Symbol und unausdeutbar, wird jetzt zur – oft faszinierenden – Allegorie, da und dort aber auch durch gedankliche und moralisierende Einschreibungen zerstört. Der Rhythmus der Sprache, einst so mächtig und gelassen dahinfließend, ist trockener, harter, manchmal sogar kurzatmig und unruhig, so daß wir das Absacken in die Gleichgültigkeit spüren.

Rhythmus ist der tiefste Ausdruck der Seele. In ihm ist das Kunstwerk geeinigt. Es bedeutet für einen Künstler, dem die Lebenswahrheit über alles geht, eine besonders perfide Gefahr, daß seine Sprache aus Scheu vor dem schönen Schein der Trivialität zu erliegen droht.

Aber nun haben wir von einem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzigartigen Unternehmen zu sprechen. Gottfried Keller reißt sich mit einer Anstrengung sondergleichen aus dem Sog der Vergangenheit los und versucht Anschluß an die zeitgenössische Wirklichkeit zu gewinnen. Er schickt sich an, «starken Tabak zu rauchen», einen politischen Roman zu schreiben, um darin die Werte des klassischen Humanismus und der demokratischen Gemeinschaft zu erneuern. Er will – bewegend genug – auf diese Weise «doch noch etwas Rechtes» tun, so daß es dann allenfalls heißen darf: «Veder Napoli e poi morir.»

Auch wenn er sein Vorhaben mit sarkastischen Ausdrücken bezeichnet und von einem «trockenen Predigtbuch», gar einem «Pamphlet» spricht, geht es ihm darum, Wahrheit in Schönheit zu gestalten, denn daß allein der Einklang dieser beiden Erscheinungsweisen des Göttlichen das Wesen wahrer Kunst ausmache, ist bei aller Fragwürdigkeit, in welche er das ästhetische Element jetzt zieht, seine Grundüberzeugung geblieben.

Und bei allem Groll über die Gegenwart ist er sich darüber im klaren, daß es Fühlung zu nehmen gilt mit den lebendig wirkenden Kräften.

Er rühmt sich jetzt auf einmal, er pflege Umgang mit jungen Leuten. Weit war es damit freilich nicht her, hingegen studierte er intensiv die geistigen Strömungen seiner Zeit.

Die Vorarbeiten zum «Martin Salander» zeigen, wie sich Keller das Ganze ursprünglich vorstellte. Er hatte im Sinn, eine Auseinandersetzung zu schildern, aus der die Familie neugestärkt, als Heimstätte des sittlichen Menschen und Urzelle des Staates hätte hervorgehen sollen. Das Geschehen hätte in einem «Aufstand der Anarchisten» kulminiert, der durch das «aus der Erde herauswachsende» und mit spontaner Kraft zuschlagende «Volk der Ordnung» niedergeschlagen worden wäre, während eine von einem gewaltigen Gewitterregen hervorgerufene Naturkatastrophe eine große Anzahl Menschen mit dem Untergang hätte bedrohen und dem Geschehen apokalyptische Ausmaße verleihen sollen. Es war beabsichtigt, wenigstens einen Menschen mit den Seinen in eine reinere Luft zu führen – Martin Salander, eine Art Noah der bürgerlichen Welt.

Von dem grandiosen Vorwurf ist im Roman kaum mehr etwas zu spüren. Keller vermochte die Katharsis der bürgerlichen Welt nicht mehr zu gestalten. So blieb es denn Meinrad Inglin vorbehalten, fünfzig Jahre spä-

ter, in einem durch die historische Situation begünstigten Augenblick, Bewährung und Bewahrung der göltigen heimatlichen Werte in seinem «Schweizerspiegel» darzustellen.

Aber wenn auch Gottfried Keller den großen Vorwurf nicht realisieren konnte, ein imponierendes und in vielen Zügen auch geglücktes Werk bleibt «Martin Salander» doch.

Es ist wahrhaft erschütternd, den Kampf des Dichters zu verfolgen, der auch das Fremdeste in seine Kunst einzubeziehen und auf den «Einen Lebensgrund» zurückzuführen sucht und der doch den Kernsatz des Romans «L'amour est le vrai recommenceur» für seine Gestaltung nicht mehr fruchtbar zu machen versteht.

Auf dem Hintergrund seines aktuellen Anliegens stellt Keller ganz bewußt die Frage nach den Möglichkeiten der Kunst in der zeitgenössischen Wirklichkeit.

In der eigenartigen Gestalt der Myrrha, die von außergewöhnlicher Schönheit ist, für die Martin schwärmt als einer «Antigone, einer Nausikaa, ja der schönen Helena selbst», allegorisiert er die klassizistische Kunst. Martin begegnet ihr an einem Winternachmittag in der Vorstadt. Sie setzt «vorsichtig und scheu die feinen Füße in den Schnee gleich einem verirrtten ziervollen Vogel aus wärmeren Zonen». Klassizistische Kunst hat dem Menschen einer in der Kälte des leeren Geistes erstarrten Zeit nichts mehr zu sagen.

Myrrhas Stummheit kommt Martin zwar vor wie «das Schweigen des blauen Himmels im alten Hellas». Aber es ist die «Bläue» seiner Phantasie, die er in sie hineinprojiziert, den Philister verratend, der Kunst nicht zu erleben, sondern lediglich zur Ausschmückung seiner Welt zu «verwenden» vermag.

Arnold erkennt sofort, daß «der arme Tropf ja blödsinnig ist, wo nicht gar verrückt». Die brutale Entlarvung verrät Kellers Groll über den verführerischen Zauber, der vom Ästhetischen ausgeht. Schon im «Pankraz» war «vom unheimlichen Geheimnis der Schönheit» die Rede; die schöne Wendelgard im «Landvogt» hatte keine Seele. Aber erst jetzt sehen wir das Auge des Dichters, das einst den goldenen Überfluß der Welt getrunken, voll Mißtrauen zusammengekniffen.

Wie steht es aber mit dem Ideal nationaler Kunst? Auch diese Möglichkeit wird ausdrücklich und auf bezeichnende Weise zur Sprache gebracht. Marie Salander belächelt Martins Glauben an eine Demokratisierung der Kunst und spiegelt damit die Auffassung des Dichters wider, der die Theateraufführung zu einer derben Posse ausarten läßt und damit

seine frühere Konzeption des Nationalschauspieles als der schönsten Frucht der festlichen Gemeinschaft dem bitteren Hohne preisgibt.

Mit tiefer Betroffenheit lesen wir in den «Vorarbeiten» die Sätze:

«Der Autor stellt sich anlässlich des Festschwindels selbst dar als büßenden Besinger und Förderer solchen Lebens. Alternder Mann, der unter die Menge geht und seine Lieder bereut.»

Wir sind dankbar dafür, daß dieses Vorhaben nicht ausgeführt worden ist. Hingegen geht in Möni Wighart ein Beobachter durch den Roman, der uns auffällt, weil er als «Original» gelten darf, wie alle die Menschen im Spätwerk, in denen echtes Leben bewahrt ist. Am Hochzeitsfest erscheint Möni Wighart als einziger in Schwarz. Er vermag die Weideliche als «grimmige Humoreske» der Geschichte aufzufassen, und es heißt von ihm, vor seinem Blick seien die üblen Vorkommnisse zu etwas geworden, das «gewissermaßen alle angehe», «rein äußerlich oder gegenständlich neutral». Der Dichter versucht in ihm die objektive Schau des Epikers zurückzugewinnen, so wie sie ihm früher eigen gewesen ist, freilich ohne volle Überzeugungskraft. Dazu steht die Figur Wigharts zu sehr am Rande. Die epische Gestaltung, die Keller sich zwar vorgesetzt hat, indem er bemerkt:

«In Stil und Composition ruhig zu halten, getragen, ohne Leidenschaft und Polemik, bei Lektüre Homers gedacht»,
sie hätte seiner dichterischen Einbildungskraft entspringen müssen.

Es ist ergreifend, zu beobachten, daß da und dort Gestaltungskräfte am Werk sind, die der Dichter nicht voll zu erkennen scheint. Die Szene, welche den Zusammenbruch der Eltern Weidelich schildert, ist von einer an Gerhart Hauptmann gemahnenden tragischen Wucht. Vater Jakob steht am Brunnen und blickt an den trinkenden Kühen vorbei ins rinnende Wasser, die bildgewordene Fatalität. Er wird nur durch das «eingewurzelte Pflichtgefühl» davon abgehalten, sich die Kehle durchzuschneiden. Amalie bricht unter der Enttäuschung über ihre Söhne zusammen und stirbt. Das sind gewaltige Szenen. Aber Gottfried Keller ist zu sehr in einer vergangenen Welt verwurzelt, als daß er sich dem geheimnisvollen Walten des Zeitgeistes hätte öffnen können.

So ist es denn nicht verwunderlich, daß sein persönlichstes Bekenntnis trotz allem der Erinnerungskunst gilt. In einem Märchen bringt er das auf ergreifende Weise zum Ausdruck. Marie erzählt es ihren Kindern, um sie den nagenden Hunger vergessen zu lassen.

Die Erdmännchen beschließen, dem Ende aus dem Wege zu gehen, welches eintritt, wenn das «große Volk» im Land anfängt auszuarten und

dumm und schlecht zu werden. Sie finden sich im Fuße eines Regenbogens zusammen, um noch einmal in Freuden zu tafeln und sich nachher zur ewigen Ruhe niederzulassen. Ein einziges «lediges Weiblein» nimmt ein Säcklein mit dem Regenbogenschüsselchen auf den Rücken und wandert seelenallein in die Ferne, um das Gedächtnis des ausgestorbenen Völkchens einem andern zu überbringen.

In verkommener Zeit muß die Poesie neue Welten suchen. Gottfried Keller, der den Untergang der nationalen Gemeinschaft ins Auge faßte, sieht das Ende der Kunst bereits gekommen. Mit dem Regenbogenschüsselchen verläßt den Menschen die Gnade, jene Gunst des Schicksals, die ihm selber einst in hohem Maße beschieden gewesen.

«Es ist nicht schön, es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin», klagte der Dichter über sein «Schicksalsbuch». Und an Storm schrieb er die tiefen Worte:

«Über denselben brauchen Sie mir nicht zu schreiben, ich weiß wohl, was ihm fehlt, und werde wohl einen An- und Ausbau errichten müssen, um ihm zu dem Licht zu verhelfen, dessen er durch die Ungunst des Schicksals entbehrt.»

Mit bisher nie gekannter Ängstlichkeit erwartete er die Reaktion des Publikums. Aber als er erkennen mußte, daß Volk und Zeit sein menschliches und künstlerisches Ringen nicht verstehen wollten, schwieg er. Wohl erzählte er Adolf Frey von einer geplanten Fortsetzung, dem «Arnold Salander», so daß dieser glauben konnte, das Buch sei weit gediehen. In Wirklichkeit war keine Zeile geschrieben. Der Dichter nahm das Werk, in welchem er eine bessere Zukunft hatte gestalten wollen, mit sich ins Grab.

Aber die Gerechtigkeit der Nachwelt hob aus der Waage des Daseins die Gewichte, die Gottfried Keller, seiner großartigen dichterischen Leistung gegenüber ungerecht, in die Schale des Lebens gelegt hatte, wieder heraus und verteilte sie nach uraltem Gesetz:

«Die Menschen führten ein doppeltes Leben, wovon das eine ein Traum sein mochte; aber ich wurde nicht klug daraus, welches davon der Traum und welches für sie die Wirklichkeit war. Lust und Leid schienen in beiden Teilen gleich gemischt vorhanden zu sein: doch im innern Raume der Bühne, wenn der Vorhang geöffnet war, schien Vernunft und Würde und ein heller Tag zu herrschen und somit das wirkliche Leben zu bilden, während, sobald der Vorhang sank, alles in trübe, traumhafte Verwirrung zerfiel.»

Fünfunddreißigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1966

Im Berichtsjahr ist die historisch-kritische Ausgabe der Werke Conrad Ferdinand Meyers um einen Band erweitert worden: den vierzehnten, der die Novelle «Angela Borgia», herausgegeben von Alfred Zäch, enthält.

Am Sonntag, dem 30. Oktober 1966, fand im Zürcher Rathaus das fünfunddreißigste Herbstbott der Gesellschaft statt. Den Vortrag hielt Dr. Albert Hauser über «Kunst und Leben im Werk Gottfried Kellers». Wie immer umrahmten die Darbietungen eines Quartetts den Vortrag.

Der Mitgliederbestand ist leicht gesunken; er betrug am Jahresende 261.

Der Vorstand der Gesellschaft setzte sich wie folgt zusammen:

Dr. Ernst Vaterlaus, a. Ständerat (Präsident)

Felix W. Schultheß, Verwaltungsratspräsident der Schweizerischen Kreditanstalt (Quästor)

Dr. Hanno Helbling (Aktuar)

Dr. Emil Landolt, a. Stadtpräsident

Dr. Paul Scherrer, Direktor der Zentralbibliothek Zürich

Prof. Dr. Alfred Zäch

Dr. Verena Bodmer-Geßner

Die Betriebsrechnung 1966 zeigt folgendes Bild:

Einnahmen	Fr. 6 960.11
Saldo vom Vorjahr	Fr. 4 786.03
	<hr/>
	Fr. 11 746.14
Ausgaben	Fr. 6 595.45
Aktivsaldo	Fr. 5 150.69
	<hr/>

Von Kanton und Stadt Zürich wurden der Gesellschaft für das Jahr 1966 wiederum Beiträge von je Fr. 400.- zugesprochen. Den Spendern sei auch an dieser Stelle gedankt.

Verzeichnis der Reden,

die an den Herbstbotten der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932: Prof. Dr. Fritz Hunziker, «Gottfried Keller und Zürich»
1933: Dr. Eduard Korrodi, «Gottfried Keller im Wandel der Generationen»
1934: Prof. Dr. Max Zollinger, «Gottfried Keller als Erzieher»
1935: Dr. Oskar Wettstein, «Gottfried Kellers politisches Credo»
1936: Prof. Dr. Paul Schaffner, «Gottfried Keller als Maler»
1937: Prof. Dr. Emil Staiger, «Gottfried Keller und die Romantik»
1938: Prof. Dr. Carl Helbling, «Gottfried Keller in seinen Briefen»
1939: Prof. Dr. Walter Muschg, «Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf»
1940: Prof. Dr. Robert Faesi, «Gottfried Keller und die Frauen»
1941: Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, «Gottfried Kellers Verskunst»
1942: Prof. Dr. Karl G. Schmid, «Gottfried Keller und die Jugend»
1943: Prof. Dr. Hans Corrodi, «Gottfried Keller und Othmar Schoeck»
1944: Dr. Kurt Ehrlich, «Gottfried Keller und das Recht»
1945: Dr. Fritz Buri, «Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler»
1946: Prof. Dr. Charly Clerc, «Le Poète de la Cité»
1947: Prof. Dr. Hans Barth, «Ludwig Feuerbach»
1948: Dr. Erwin Ackerknecht, «Der grüne Heinrich, ein Buch der Menschenkenntnis»
1949: Prof. Dr. Max Wehrli, «Die Züricher Novellen»
1950: Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, «Die ossianische Landschaft»
1951: Dr. Werner Weber, «Freundschaften Gottfried Kellers»
1952: Dr. Gottlieb Heinrich Heer, «Gottfried Kellers Anteil an der Schweizer Polenhilfe 1863/64»
1953: Prof. Dr. Fritz Ernst, «Gottfried Kellers Ruhm»
1955: Prof. Dr. Alfred Zäch, «Ironie in der Dichtung C.F. Meyers»
1956: Dr. Werner Bachmann, «C.F. Meyer als Deuter der Landschaft Graubündens»
1957: Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, «Die Kunst der Komposition in C.F. Meyers Novellen»
1958: Prof. Dr. Werner Kohlschmidt, «C.F. Meyer und die Reformation»
1959: PD Dr. Beda Allemann, «Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors»
1960: Prof. Dr. Lothar Kempster, «Das Geheimnis des Schöpferischen im Wort Conrad Ferdinand Meyers»
1961: Prof. Dr. Maria Bindschedler, «Vergangenheit und Gegenwart in den Züricher Novellen»
1962: Prof. Dr. Albert Hauser, «Über das wirtschaftliche und soziale Denken Gottfried Kellers»
1963: Dr. Hans Zeller, «Conrad Ferdinand Meyers Gedichtnachlaß»
1964: Dr. Friedrich Witz, «Das Tier in Gottfried Kellers Leben und Werk»
1965: Kurt Guggenheim, «Wandlungen im Glauben Gottfried Kellers»
1966: Dr. Albert Hauser, «Kunst und Leben im Werk Gottfried Kellers»

