



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Achtundzwanzigster
Jahresbericht 1959

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

ZÜRICH 1960

G 2108
Prof. Dr. L. Forner

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

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



GOTTFRIED KELLER UND DAS SKURRILE

EINE GRENZBESTIMMUNG SEINES HUMORS¹

VORTRAG ZUM HERBSTBOTT

DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT 1959 IN ZÜRICH

VON BEDA ALLEMANN

«Scurril» nennen wir eine Erscheinung, die auf eigentümliche Weise aus dem Rahmen des Vernünftigen und menschlich Beständigen herausfällt, oder, besser gesagt: auf Grund einer forcierten Bewegung aus dem Vernünftigen und Beständigen hinausstrebt ins Verschrobene und Verquere und sich dabei in sich selber verstrickt. Einen skurrilen Menschen bezeichnet man, etwas euphemistisch, als einen «Possenreißer». Bemerkenswert ist, daß der skurrile Possenreißer einen großen Aufwand mit Scharfsinn und vermeintlicher Schlaueit treibt, um schließlich um so sicherer im Unvernünftigen und Ausweglosen anzulangen.

Dem jungen Gottfried Keller sind von Anfang an die skurrilen Möglichkeiten des Daseins geläufig. Im dritten Band des «Grünen Heinrich» findet sich die bekannte Episode einer skurrilen Kunstübung, welche Heinrich Lees Werdegang als Maler beschließt. Ich meine jene «kolossale Kritzelei», welcher der junge Künstler sich, der Welt entfremdet und

¹ Der untergründige Bereich von Kellers Humor, der hier mit dem Begriff des Scurrilen bezeichnet wird, hat in letzter Zeit in zunehmendem Maße die Aufmerksamkeit der Forschung gewonnen. Vor allem ist er durch Analysen des «Grotesken» literaturwissenschaftlich erschlossen worden. In *Wolfgang Kayser's* Untersuchung über «Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung» (Oldenburg und Hamburg 1957) gehört Gottfried Keller nach E. Th. A. Hoffmann und Jean Paul mit zu den meistzitierten Autoren (vgl. aber die Kritik durch einen andern Hauptvertreter der stilkritischen Schule, Leo Spitzer, in *Göttinger Gelehrte Anzeigen* 1958, H. 1/2). *Lee B. Jennings* hat über «Gottfried Keller and the Grotesque» einen Aufsatz veröffentlicht (Monatshefte, University of Wisconsin, Madison, vol. 50 [1958], 9–20). – Es ist tatsächlich möglich, eine große Reihe grotesker Figuren im Werke Kellers namhaft zu machen. Prototyp ist der schwarze Geiger in «Romeo und Julia auf dem Dorfe». Die groteske Versammlung reicht im übrigen vom Narr auf Manegg bis zum hexenhaften Ölweib im «Verlorenen Lachen». Indes stößt eine Isolierung dieser grotesken Figuren schließlich auf die Schwierigkeit, daß sie ihre Ergebnisse kaum mehr mit der Kennzeichnung Kellers als des Hauptvertreters des «poetischen Realismus» in Einklang bringen kann. Keller scheint plötzlich ein ganz anderes, phantastisch-nächtliches Gesicht zu zeigen. Kayser begnügte sich vorderhand mit der Feststellung dieser Diskrepanz. Lee B. Jennings lehnt ausdrücklich eine *Stil-*untersuchung vom Begriff des Grotesken her ab und will einfach das groteske Arsenal in

in sich selber verschlossen, hingibt. Man ist versucht zu sagen, es handle sich bei dieser weltfremden Kunstübung um einen dichterischen Archetyp des Skurrilen. Es waltet in ihr, mit den in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorhandenen Maßstäben gemessen, die reine Sinnlosigkeit. Es wird in ihr ein weithin sichtbarer Punkt der Ausweglosigkeit erreicht; der Held des autobiographischen Romans begreift denn auch die Situation und verzichtet auf die Künstlerlaufbahn. Er hatte sich «mit schlummerner Seele» nach mancherlei Betrübniß des Herzens dieser widersinnigen Spielerei überlassen, einer wahrhaft monumentalen Kritzelei, die er durch Wochen hindurch fortsetzt. Ohne seelische Spannkraft in sein Unglück versunken, aber «mit großem Scharfsinn», füllt er die Malfläche mit einem «Labyrinth» aus «Federstrichen und Krümmungen». Er hat darauf verzichtet, die äußere Welt zu gestalten und nachahmend auf die Leinwand zu bannen. Die *écriture automatique* seiner Kritzelei ist offenbar reine Wiedergabe seines chaotischen Innern. Vollkommen in sich selber verschlossen, ohne Berührung mit der Außenwelt obliegt er seinem Werk, bis eines Tages die Türe seines Ateliers aufgestoßen wird und das blühende Leben selbst in Person des Freundes Erikson und seiner eben angetrauten Frau die Szene betritt. Die Auseinandersetzung, die nun folgt, ist wiederum konstitutiv für Kellers schriftstellerisches Werk und wiederholt sich in zahllosen Variationen. Es ist die Begegnung des gesunden, gemüthhaften und verständigen, des lebensfreudigen Daseins mit dem Verqueren, Abgesonderten, Sonderlingshaften, Skurrilen und nicht Lebensfähigen. In unserem bestimmten Falle nimmt die Auseinanderset-

möglichster Vollständigkeit vorführen. Im Rahmen der beiden Untersuchungen, die in erster Linie dem Grotesken und erst in zweiter Linie Gottfried Keller gelten (auch Lee B. Jennings' Studie stammt aus dem größeren Zusammenhang einer ungedruckten Dissertation über «The Grotesque Element in Post-Romantic German Prose»), ist eine solche Beschränkung durchaus legitim und sogar gefordert. Von der stilistischen Einheit des Werkes Gottfried Kellers her gesehen, läßt sich indes die Frage nach dem Widerspruch oder aber dem innern Zusammenhang der grotesken (und als solchen auch dämonischen) Elemente mit der heitern Gelassenheit von Kellers Schreibweise nicht umgehen. Mit tiefenpsychologischen Kategorien – wie Lee B. Jennings das andeutungsweise versucht –, wonach das Grotesk-Dämonische als der halbverdrängte Untergrund von Kellers schriftstellerischer Existenz «erklärt» wird, läßt sich das Problem literaturwissenschaftlich nicht lösen. Um es schärfer herauszuarbeiten, wird in diesem vorliegenden Versuch der Begriff des Grotesken, der neben seinen vielen Vorteilen (vor allem durch seine Anwendbarkeit auf bildende Kunst und Dichtung) auch den Nachteil hat, daß er den Blick gerne auf die bildhaft-anschaulichen «Figuren» in der grotesken Dichtung beschränkt und ihn nicht eigentlich an die *stilistischen* Phänomene herankommen läßt, durch den verwandten Begriff des *Skurrilen* ersetzt, der sich zwanglos auch auf die Eigenart der dichterischen Sprechweise, also des literarischen «Stils» im engern Sinn anwenden läßt.

zung die Form eines großen Lobes, das voll beißender Ironie ist, aus dem Munde Eriksons an. Der weltmännische Freund kann sich scheinbar im Preis von Lees Kritzelei nicht genug tun, er bezeichnet sie als «von größtem Einfluß auf die deutsche Kunstentwicklung». Endlich hat die Malerei sich von der Unterjochung durch den Gegenstand befreit, und es war ja – stets nach Erikson – tatsächlich «längst nicht mehr auszuhalten, immer von der freien und für sich bestehenden Welt des Schönen, welche durch keine Realität ... getrübt werden dürfe, sprechen und rasonieren zu hören, während man mit der größten Inkonsequenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur und lauter solche trivial wirkliche Dinge zum Ausdrucke gebrauchte.» Heinrich Lee verschließt sich der überlegenen Ironie Eriksons nicht, er sieht seine Verirrung ein und hängt die Malerei nach einem letzten Versuch, doch noch die Gesetze der Anatomie zu meistern, an den Nagel.

Mit dem Verzicht Heinrich Lees auf die Malerei wird zwar der autobiographische Roman Kellers einem Abschluß entgegengeführt, aber für den Schriftsteller und Dichter Gottfried Keller ist das mit der «kolossalen Kritzelei» gestellte Problem des Skurrilen in der Kunst keineswegs erledigt (sowenig wie das Problem der abstrakten Malerei, im ganz andern Bereich der Kunstgeschichte, durch Eriksons Ironie und Lees Verzicht erledigt ist). Die chaotisch-unterschwelligten Impulse, die in der Kritzelei auf eine halb unbewußte Weise ans Licht treten, beunruhigen den Dichter bis ans Ende und stellen ihn vor ganz bestimmte schriftstellerische Aufgaben, führen ihn zu charakteristischen Lösungen. Er selber hat auf die Frage nach den merkwürdig skurrilen Einfällen und Einschüben in seinem Werk einmal geantwortet, daß es sich um fragmentarische Auswürfe einer ungeschriebenen Komödie in ihm handle (an Heyse, 27. Juli 1881). Er war sich also der Zwangsläufigkeit des Vorgangs bewußt; über die *künstlerische* Bewältigung des durch die erratischen Blöcke des Grotesken und Skurrilen in seinem Werk gestellten Problems schwieg er sich aus.

In unserem Zusammenhang ist wichtig, daß schon die «kolossale Kritzelei» Heinrich Lees durch den Erzähler selbst nicht etwa gänzlich verdammt wird. Er anerkennt vielmehr, daß sich im Labyrinth der Federstriche und Krümmungen auch «neue Muster und Motive» fanden, «oft zart und anmutig», die zu etwas hätten führen können. In dieser Bemerkung ist jedes Wort wichtig. Der Fall wird als nicht hoffnungslos betrachtet, die Kritzelei hätte zu etwas führen können, und der Ansatzpunkt dafür inmitten des skurrilen Labyrinths heißt: Zartheit und Anmut.

Wie wesentlich dieses Prinzip ist, geht eigentlich schon aus einem Frühwerk Kellers hervor, der Verserzählung «Der Apotheker von Chamounix». Als Ganzes läßt sich diese jugendliche Stilübung sehr wohl mit der «kolossalen Kritzelei» Heinrich Lees vergleichen. Jene skurrilen und grotesken Figürchen, welche die Schreibunterlagen und Skizzenbücher des jungen Gottfried Keller zieren, jene Embryonen und Totengerippe, sie werden im «Apotheker von Chamounix» poetisch geschildert und in eine Handlung einbezogen, die alle Züge des Grotesken, Phantastischen und Dämonischen aufweist, welche man von dem jungen Zeitgenossen der letzten Spätromantiker erwarten kann. Nicht zufällig ist der «Apotheker» im Grunde ja nichts anderes als eine weitausholende Parodie auf Heinrich Heines eben erschienenen «Romancero». Der Aufwand an grotesken Bildern ist enorm. Ein verwachsener Zwerg ist Apothekergehilfe, in den hexenmeisterlich ausgestaffierten Gewölben hantierend, der Fötus im Spiritus hat die Eigenschaft, wie sich herausstellt, in Sekundenschnelle die Gestalt einer schönen Dämonin anzunehmen, das Totengeripp steht in der Ecke, und die reisende Engländerin wird einer Spinne verglichen. In der Eiswüste des Montblanc sitzen die unerlösten Geister der Toten fein säuberlich in mächtige Eiskristalle eingeschlossen, ein manieristisches Motiv, das der skurrilen Grundfärbung des Ganzen aufs beste entspricht. Die Unterweltsvisionen, die der tote Heine hat, und der Gespensterzug, der ihn vom Père Lachaise nach dem Montblanc bringt, reihen sich würdig an.

Doch fehlt andererseits auch nicht *Zartheit* und *Anmut*: mit der grotesken Heine-Travestie ist die rührende Liebesgeschichte einer unschuldigen Waise verknüpft. Das Anmutige, soweit es nicht einfach aus der Nachahmung des Heineschen «Romancero»-Verses stammt, bleibt hier allerdings konventionell – Keller betont in seiner späteren Vorbemerkung zum «Apotheker» selber, daß die Geschichte einer (wohl frei erfundenen) Zeitungsmeldung entnommen ist. Von einer künstlerischen Integration des Grotesken und Dämonischen mit der zarten Anmut kann hier also noch in keiner Weise die Rede sein. Aber thematisch ist es für Kellers Kunstgesinnung bezeichnend, daß er dem Spätromantiker Heine nichts anderes vorwirft, als daß er ein frevles Spiel mit seinem eigenen Gefühl getrieben, die Maske des geistreichen Spötters vorgebunden habe, um sein zärtliches Herz zu verleugnen. Es läßt sich aus dieser Auseinandersetzung mit Heine bereits ablesen, daß Keller sich nicht mit der weitem Ausgestaltung jenes romantischen Vorrates an grotesken und skurrilen Figuren begnügen wird, der im Grunde einer verzweifelten Gefühlslage entsprungen ist.

Er wird die eigene Anlage zum Untergründigen, Chaotischen und zur Dämonie nicht darauf verwenden, die Landschaft der «Nachtwachen des Bonaventura» oder der Phantasiestücke in Callots Manier weiter zu kultivieren. Zwar lassen sich seine Verbindungen zu E. Th. A. Hoffmann nicht übersehen, man kann tatsächlich noch eine mit so reifer Meisterschaft und Zurückhaltung gezeichnete Figur wie die des schwarzen Geigers in «Romeo und Julia auf dem Dorfe» unmittelbar aus den grotesken Typen Hoffmanns ableiten¹. Das Skurrile dieser Erscheinung spielt unverkennbar ins Unheimliche und Dämonische hinüber, gehört dem dunkeln Hintergrund an, vor dem die klassische Liebestragödie sich um so strahlender abhebt.

Daß sie sich aber abhebt, ist das Entscheidende: daß am Schluß der große Tod der Liebenden sich rein erfüllt und der schwarze Geiger mit seiner ganzen Lemurenwelt zurückbleibt, versinkt und nichts mehr zu besagen hat. Ein bloß hochbegabter, aber weniger großer Dichter als Keller hätte sich zweifellos von der pittoresken Figur des schwarzen Geigers selber hinreißen lassen und sie wäre ihm unversehens zur Hauptfigur geworden, viel kräftiger auf die Phantasie des Lesers wirkend und sensationeller drapiert als die beiden naiven Dorfkiner. Daß Keller an keinem Punkt seiner Erzählung in Gefahr steht, dieser Versuchung zu erliegen, daß vielmehr die schlichte Größe der Hauptpersonen in jedem Augenblick die poetische Herrschaft behält über den skurril-dämonischen Geiger und seine Welt, ist ein Zeugnis dafür, wie sehr der reife Dichter das Skurrile, Groteske, Dämonische in seiner eigenen Phantasieanlage zu meistern gelernt hat. Diese Meisterung bedeutet nicht, daß das Skurrile nun unterdrückt und verdrängt sei: es darf sich vielmehr frei entfalten, aber es wird eingeordnet und aufgenommen in eine umfassendere Struktur der Dichtung. Gerade dieser Vorgang ist es, der unsere Aufmerksamkeit auf die skurrilen Ansätze des Kellerschen Werkes hinlenkt – die Vermutung besteht, daß sich aus ihrer Entwicklung ein Musterbeispiel kompositioneller Verarbeitung ablesen lassen wird.

Wenden wir uns nun zunächst den Ausprägungen reiner Skurrilität im Werke Kellers zu. Wir sind dabei allerdings versucht, gleich eine ganze Welt, wie sie der Name «Seldwyla» heraufbeschwört, als skurril getötet zu bezeichnen. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Seldwyler Geschichten nur skurrile Vorgänge erzählen oder selber gar skurrile Kunstwerke seien. Eine Eigentümlichkeit der Seldwyler Novellen ist es ja, daß sie gleichsam aus Seldwyla wegstreben, inhaltlich wie formal. Die eigent-

¹ Siehe W. Kayser, op. cit., S. 113 ff.

lichen, reinen Seldwyler tauchen immer nur am Rande auf, sie geben den Hintergrund. Die Hauptgestalten aber lösen sich von diesem skurrilen Hintergrund der Wirtshaussitzer und Possenreißer ab, sie fliehen ihn geradezu. Am deutlichsten zeigt sich das in Pankraz dem Schmoller, der bereits am Schicksal seines Vaters erfahren hat, daß das skurrile Seldwyla im Grund eine tödliche Form des Daseins ist. Aber auch Wilhelm in den «Mißbrauchten Liebesbriefen» findet sich erst im Rückzug aus Seldwyla selber wieder. Das Forsthaus in «Dietegen» steht von vornherein außerhalb des kauzigen Getriebes der Stadtbewohner. In ähnlicher Weise stehen «Romeo und Julia auf dem Dorfe» in sicherer Distanz nicht nur zum schwarzen Geiger, sondern auch zu Seldwyla selber. – In all diesen Fällen bildet das Skurrile *einen* Pol im Hintergrund des Hauptgeschehens, aber es steht nicht im Zentrum.

Die große Ausnahme allerdings von dieser Regel fehlt nicht; sie wird durch die Drei gerechten Kammacher vorgeführt, deren Wesenszug es ja ist, daß sie nach Seldwyla hineinwollen mit der ganzen Kraft ihrer kärglichen Seelen. Doch bezeichnenderweise endet dieser Versuch mit der völligen Niederlage, mit dem dämonisch-grotesken Wettlauf am Schluß der Novelle, der in Wahnsinn und Selbstmord ausläuft, die Stelle in Kellers Werk, an der das Skurrile auf seinen Gipfel gelangt und die man nicht ganz zu Unrecht einer Inferno-Vision Dantes verglichen hat.

Nach den «Drei gerechten Kammachern» finden sich dann erst wieder in den «Züricher Novellen» Beispiele reiner und durchgehender Skurrilität. Es ist vor allem die Erzählung «Ursula» zu nennen. Hier läßt Gottfried Keller den Bauersmann mit dem vielsagenden Namen Schnurrenberger auftreten, den er eigens aus dem Althochdeutschen herleitet. «Dieser Geschlechtsname», so belehrt er uns, «rührt von einer erhöhten Lokalität her, Schnurrenberg genannt, was ehemals, zur Zeit der Landteilung, Berg des Snurro, des Schnurranten, Possenreißers, bedeutete.» Und er fügt bei: «Wenn nun Vater Enoch auch schwerlich von jenen alten Snurringen abstammte, so war er doch ein grimmiger Possenreißer, der sich für den durchtriebensten Gesellen der Landesgegend hielt; das wollte aber viel sagen, weil es in diesem Oberlande an aufgeweckten und findigen Köpfen nicht fehlte, unter welchen bei jeder Gelegenheit auch alsbald Propheten und Fanatiker, Maulwerker und Spekulanten aller Art aufstanden.» Hier wird also wieder, das fällt sogleich auf, die schnurrig-skurrile Geisteshaltung mit dem Scharfsinn und der Durchtriebenheit in den engsten Zusammenhang gebracht, als eine Art Auswuchs und Überborden eben des Scharfsinns, der den Halt verloren hat und in ein boden-

loses Unternehmen umschlägt, wie das schon bei Heinrich Lee der Fall gewesen war. In den Schnurrenbergern äußert sich das Skurrile in Form des Wiedertäufertums – der Hinweis auf die Propheten und Fanatiker, Maulwerker und Spekulanten geht bereits deutlich in der Richtung. Die Wiedertäuferwelt in der Züricher Novelle «Ursula» ist die reinste Ausgestaltung einer skurrilen Lebenssphäre, die sich bei Gottfried Keller findet. Eine vollständige Beschreibung dieser Wiedertäuferwelt würde zugleich die vollständige Beschreibung der skurrilen Möglichkeiten inhaltlicher Art bei Gottfried Keller sein.

Ich weise hier nur auf die Szene hin, in welcher Ursula durch ihren Jugendfreund Hansli, der bei gesundem Menschenverstand geblieben ist, aus dem Gefängnis befreit wird. Er hat die Hoffnung nicht ganz aufgegeben, sie dem Wahnsinn, in den die Possenreißerei des alten Schnurrenberger, ihres Vaters, sie gestürzt hat, wieder entwinden zu können. Dazu muß er aber selber in die Lemurenwelt des Gefängnisses eindringen, in das eine dem Schabernack abgeneigte Obrigkeit die Wiedertäufer geworfen hat. So wird der sittenstrenge und verständige Rottmeister Hansli selber schließlich halb unbewußt zum Anführer des gespenstischen Wiedertäuferzuges, denn er kann es nicht verhindern, daß die ganze mit deutlich dämonischen Zügen gezeichnete Schar sich an seine Fersen heftet, als er für seine Ursula das Tor öffnet. Ja, die ganze Befreiung mißglückt im Grunde, weil auch Ursula sich schließlich von seiner Seite wieder verliert und mit den übrigen Gespenstern in Nacht und Nebel verschwindet. Ohne es zu wollen, hat er einen Abgrund geöffnet, dessen Kräften sein schlichter und gesunder Verstand nicht gewachsen ist. Wir können erst später verfolgen, wie Keller aus dieser scheinbar ausgeweglosen Situation heraus die Liebenden am Ende doch wieder zusammenbringt.

Überhaupt ist es fraglich, ob eine noch so vollständige Inhaltsangabe sehr viel über das Skurrile nicht nur als Gegenstand der Erzählung, sondern als tiefergreifende schriftstellerische Kategorie bei Keller besagen würde. Näher kämen wir einer solchen gründlicheren Charakteristik wohl, wenn es gelänge, das Skurrile nun auch als Formprinzip nachzuweisen. Dabei stoßen wir aber auf jene schon angedeutete Schwierigkeit, die in der Eigenart des Kellerschen Erzählens selber liegt. Der Erzähler Keller gibt wohl skurrile Vorfälle wieder, aber er selber wird nie skurril, läßt sich zu keinem skurrilen Sprachgebaren hinreißen, sondern bewahrt unveränderlich die leicht ironisch getönte Distanz des objektiven Beobachters, der ein an den großen klassischen Vorbildern geschultes Deutsch spricht und in jeder Hinsicht maßhält. Es gibt eine einzige Ausnahme

von dieser Regel; sie wird durch die Stellen gebildet, an denen der Erzähler selber schweigt und seinen Figuren das Wort gibt. In «Ursula» sind diese Stellen zahlreich, mehrere Täufergespräche werden in direkter Rede wiedergegeben, und es sind jedesmal reine Quellen skurriler Ausdrucksweise, die sich auftun. Ich zitiere als Beispiel die Worte über die Heilige Schrift, die einer der Wiedertäufer mit kreischender Stimme beim ersten Besuch Hanslis in ihrem Kreise hervorstößt: «Was ist die Schrift? eine leere Haut, ein Balg, wenn ich nicht den heiligen Geist hineinblase! eine tote Katze, wenn ich sie nicht mit dem Odem Gottes auf die Beine jage! Sie ist eine tonlose Pfeife, eine stumme Geige, wenn ich nicht darauf spiele! ... Ich ziehe sie mir über den Kopf, wie eine Nebelkappe, und mache brr! und schüttele den Kopf, und alsbald bin ich ins Geheimnis gehüllt und ein schreckliches Dunkel geht von mir aus, daß euch die Haut schaudert! ...»

In diesem Stil geht es weiter, und wenn auch heute die Gefahr besteht, daß solche Reden uns nicht mehr ganz so komisch erscheinen, wie sie gemeint waren, weil wir die kultur- und literaturhistorischen Hintergründe der hier persiflierten Ausdrucksweise besser zu würdigen wissen, als es dem 19. Jahrhundert möglich war, so kann doch kein Zweifel daran bestehen, daß Keller sich bemüht, in den Gesprächen der Wiedertäufer Musterbeispiele skurriler Rede zu geben, und das formale Hauptmerkmal der Skurrilität ist dabei, daß das Heterogene zusammengeworfen wird, daß der unangemessene Vergleich um sich greift (Heilige Schrift und tote Katze, Pfeife, Geige, Nebelkappe, Laterne): daß also genau in dem Sinn, in welchem wir das Skurrile bereits umschrieben haben, mit viel Scharfsinn und Witz der Boden dessen, was angemessen ist und sich gebührt, verlassen wird und ein chaotisches Labyrinth von possenhaften bis ungeheuerlichen Zusammenwürfelungen entsteht, formal nicht unähnlich der «kolossalen Kritzelei», die der junge Heinrich Lee betrieben hat.

Solch skurrile Redeweise ist nicht etwa auf die «Ursula»-Novelle beschränkt. Auch der Pfarrer im «Verlorenen Lachen» beherrscht sie, wenn er mit einem Wust von halbverdauten Zitaten seine Schäfchen belehrt. In besonders eindrücklicher Form findet sich die skurrile Rede in jener Ansprache wieder, die Züs Bünzlin an die um sie im Gras versammelten Drei gerechten Kammacher vor dem entscheidenden Wettlauf hält. Ich zitiere hier nur ihre Aufzählung von europäischen Städten, die ganz ohne Zusammenhang mit der Situation und in sich selber völlig unzusammenhängend ist, eine reine «kolossale Kritzelei» im Sprachmaterial:

«Rom ist eine große merkwürdige Stadt, allwo der heilige Vater wohnt, und Paris ist eine gar mächtige Stadt mit vielen Seelen und herrlichen Pa-

lästen, und in Konstantinopel herrscht der Sultan, von türkischem Glauben ...» In dieser Art geht die heterogene Aufreihung weiter; bei der Nennung von Neapel wird eine für den skurrilen Stil höchst bezeichnende Abschweifung über einen in den Vesuv verdamnten englischen Schiffshauptmann eingeschachtelt. Die Aufzählung schließt mit den Worten: «Noch viele andere Städte gibt es, wovon ich nur Mailand, Venedig, das ganz im Wasser gebaut ist, Lyon, Marseilingen, Straßburg, Köllen und Amsterdam nennen will; Paris hab ich schon gesagt, aber noch nicht Nürnberg, Augsburg und Frankfurt, Basel, Bern und Genf, alles schöne Städte, sowie das schöne Zürich und weiterhin noch eine Menge, mit deren Aufzählung ich nicht fertig würde. Denn alles hat seine Grenzen, nur nicht die Erfindungsgabe der Menschen ...» Ein Grundzug des Skurrilen, die Verbindung des vermeintlichen Scharfsinns mit dem reinen Unsinn, die leerlaufende Einbildungskraft, wird aus diesem Beispiel deutlich. Es handelt sich um eine Art automatischer Rede, aus jedem Zusammenhang gelöst, eine *absolute Metapher*, ist man versucht zu sagen, die auf nichts Verbindliches und den versammelten Menschen Gemeinsames mehr weist, obwohl oder gerade weil sie nur aus Gemeinplätzen besteht.

Die Technik der skurrilen Kritzelei findet sich nicht nur in dieser sprachlichen Form bei Gottfried Keller ausgeprägt. Es gibt in seinem Werk auch sehr zahlreiche bildhafte Beschreibungen, die demselben Stilprinzip gehorchen. Die Forschung hat gerade im Zusammenhang mit Züs Bünzlin auf das typisch groteske Bild der lackierten Lade verwiesen, in welcher die Tochter der Wäscherin ihre skurril zusammengewürfelten Schätze verwahrt und deren bloße Aufzählung in den «Drei gerechten Kammachern» eine ganze Druckseite in Anspruch nimmt. Ähnliche Schubladen oder Damenschreibtische gibt es bei Gottfried Keller noch mehrere, immer gehorcht ihre Beschreibung dem Stilgesetz des Skurrilen. Zu diesem Gesetz gehört die Verschachtelung in einem ganz konkreten Sinn; so findet sich in der Lade der Züs eine Nuß, in der wiederum eine kleine Muttergottes hinter Glas liegt (um nur dies ein Beispiel zu nennen), und andererseits ist die Lade selber wieder in einem alten Nußbaumschrank verwahrt. Diese fortgesetzte Verschachtelung entspricht der Struktur des skurrilen Geistes, es ist eine besondere Form seiner Perseveration, seines systematisch fortgesetzten Leerlaufs.

Um eine Verschachtelung handelt es sich im Grunde auch bei jener Bildbeschreibung, die Gottfried Keller in der «Ursula»-Novelle gibt, wenn er die Tapiserie schildert, die Hansli der Ursula zum Geschenke

macht. Sie stammt aus dem Münsterschatz und ist im Zug des Bildersturms auf den Trödlermarkt gekommen, wo Hansli sie ersteht: «In einem Walde ... haschte eine Drossel, auf dem Ast sitzend, nach dem blutroten Beerenbüschel, sich daran zu letzen. Ein Fuchs lauerte gierig auf den arglosen Vogel, nicht ahnend, daß hinter ihm ein junger Jäger den Bogen nach ihm spannte, während dem Jäger schon der Tod nach dem Genicke griff, zuletzt aber der Heiland durch den Wald kam und den Tod an dem Reste des Haarschopfes packte, der ihm hinten am kahlen Schädel saß.»

Keller nennt diese Darstellung «anmutig», auch dem Hansli gefällt sie ausnehmend gut. Sie ist gewiß nicht so verschroben wie die Reden der Täufer oder der Züs Bünzlin, aber der Grundzug des Skurrilen wohnt auch ihr inne, und zwar gerade in der so wichtigen Verbindung mit der Anmut. Die Darstellung der fortgesetzten Todesdrohung ist scharfsinnig und zugleich makaber, und daß der Tod persönlich in ihr auftritt, stellt eine sichtbare Verbindung zu den skurrilen Kritzeleien des jungen Gottfried Keller her und zu der nicht minder skurrilen Gewohnheit des Heinrich Lee, den Totenschädel des alten Zwihahn auf allen seinen Wegen mit sich zu führen. Wir werden dem Motiv nochmals begegnen.

Auch die Beschreibung der Tapiserie scheint die Struktur der «absoluten Metapher» zu haben, ohne sichtbaren Zusammenhang mit der übrigen Handlung der Novelle. Und doch besteht dieser Zusammenhang in einem nichtrationalen Sinn sehr wohl. Nicht vergebens taucht das Tapiseriestück leitmotivisch an verschiedenen Punkten der Novelle wieder auf, bezeichnenderweise wird es auch im Zusammenhang der nächtlichen Flucht aus dem Gefängnis ausdrücklich erwähnt. Die leichte Skurrilität der Darstellung des perseverierten Todes entspricht der skurrilen Grundstimmung der Täuferwelt, und daß die Skurrilität der Darstellung zugleich anmutig ist, erscheint wie ein Vorzeichen des glücklichen Ausganges. Tatsächlich ist dieses skurril-anmutige Stück Tapiserie aus dem Münsterschatz die symbolische Brücke, auf der die Geister Hanslis und Ursulas sich wieder finden sollen. Der Ring, den Hansli bei seinem ersten Besuch mitgebracht hatte, war von Ursula nicht beachtet worden, aber die Tapiserie nimmt sie freudig entgegen, sie bildet das erste Stück neuer Gemeinsamkeit zwischen den alten Freunden. Diese symbolisch-leitmotivische Verwendung des Tapiseriestückes ändert noch nichts an der Absolutheit, d. h. wörtlich der Abgelöstheit und der Selbständigkeit der in ihm dargestellten skurrilen Szene. Das Skurrile erscheint in den meisten Werken Kellers in dieser abgelösten Form, als Einlage, als erratischer

Block, wie der Dichter sich selber ausdrückte, und ist in keinem unmittelbar handlungsmäßigen, sondern nur in einem höheren kompositorischen Sinn mit dem Ganzen verbunden. Diese Verflechtung allerdings gilt es im Auge zu behalten, sonst laufen wir Gefahr, wie die Zeitgenossen Kellers, Heyse und Vischer, in den skurrilen Einschüben Stilbrüche zu erblicken, was sie in Wirklichkeit nicht sind.

Es wäre nun zunächst noch eine große Reihe skurriler Szenen und im umrissenen Sinn absoluter Metaphern aus dem Werke Kellers zu nennen, um die Ausdehnung und Vielfalt dieser skurrilen Elemente – Vielfalt trotz ihrer einheitlichen Struktur – ermessen zu lassen. Ich beschränke mich auf wenige ausgewählte Beispiele.

Nachdem in «Kleider machen Leute» der falsche Graf Strapinski seinen ersten Erfolg in Goldach gefeiert hat, senden ihm seine neuen Freunde am andern Morgen kleine Aufmerksamkeiten in den Gasthof, wo er abgestiegen ist. Dienstboten harren seiner beim Erwachen, «um Körbe und Koffer, angefüllt mit feiner Wäsche, mit Kleidern, mit Zigarren, mit Büchern, mit Stiefeln, mit Schuhen, mit Sporen, mit Reitpeitschen, mit Pelzen, mit Mützen, mit Hüten, mit Socken, mit Strümpfen, mit Pfeifen, mit Flöten und Geigen, abzugeben von seiten der gestrigen Freunde, mit der angelegentlichen Bitte, sich dieser Bequemlichkeiten einstweilen bedienen zu wollen. Da sie die Vormittagsstunden unabänderlich in ihren Geschäften verbrachten, ließen sie ihre Besuche auf die Zeit nach Tisch ansagen.»

Diese skurrile Visitenkarte der Goldacher Bürger ließe sich wenigstens eine Strecke weit noch als realistische Detailschilderung einer wohlmotivierten Episode auffassen. Aber am Schluß die Pfeifen, Flöten und Geigen schlagen dem Faß den Boden aus: hier wird klar, daß es sich auch in diesem Fall um eine absolute Metapher der Skurrilität handelt, der heterogenen Mischung des Unmotivierten und Ausgefallenen. Wir sind nicht erstaunt, daß dasselbe skurrile Schema sich kurz darauf in den Straßen Goldachs wiederholt, wenn der Schneider als Graf auf seinem Spaziergang die Namen der Häuser studiert. An die vier Dutzend Häusernamen werden aufgezählt, vom Schwert über den Paradiesvogel bis zur Bürgertugend a und b, ja eines der Häuser heißt «zum Tod», «ein verwaschenes Gerippe erstreckte sich von unten bis oben zwischen den Fenstern; hier wohnte der Friedensrichter.» Die ganze skurrile Versammlung ist von einer alten Ringmauer umfaßt, die hier die Rolle der Körbe und Koffer im Gasthaus oder der lackierten Lade der Züs Bünzlin spielt: sie faßt in einer ganz äußerlichen Weise – der Erzähler betont, daß sie keine Funktion mehr habe – das Sammelsurium zusammen.

Ein anderes Beispiel, aus ganz anderem Zusammenhang und der Struktur nach doch eng verwandt, findet sich in den « Mißbrauchten Liebesbriefen ». Die Freundin Gritlis überfällt den in ein zierliches Rebhäuschen geflohenen Schulmeister bei ihrem Besuch mit einem skurrilen Wortschwall. Sie « begann sogleich ein geläufiges Kauderwelsch, in welchem sie eine Anzahl Fragen und Anliegen bunt durcheinander vorbrachte. Sie wollte eine Rechnung über verkauftes Stroh berichtigt haben, gegen welches sie eine Zeitkuh eingetauscht, zog ein Papier voll gegossenen Bleies hervor und forderte die Erklärung desselben; dann sollte er aus ihrer Hand wahrsagen, Auskunft geben, wann es am besten Hafer zu säen sei, ob man im gleichen Jahre zweimal die Ehe versprechen dürfe, ob er nicht eine verhexte Kaffeemühle herstellen könne, in welcher ein Kobold sitze; ferner brachte sie ein dickes Bündel Hühner-, Enten- und Gänsefedern zu Tage und bat ihn, dieselben zu schneiden für Geld und gute Worte, sie wolle sie dann schon gelegentlich abholen; denn sie schreibe für ihr Leben gern, habe aber keine Federn; und endlich verlangte sie zu wissen, ob das neue Jahr gedeihlich zum Heiraten sein würde für eine ehrbare junge Bäuerin. Dies alles, Stroh, Zeitkuh, Hafer, Blei, Kaffeemühle, Kobold, Federn und Heirat, warf sie so behend und verworren untereinander, daß kein Mensch darauf antworten konnte, und wenn Wilhelm den Mund aufat, unterbrach sie ihn sogleich, widersprach ihm, sie habe nicht das, sondern jenes gemeint, und machte den ergötzlichsten Auftritt. »

Eine solche Szene wiederholt sich in ganz ähnlicher Art beim zweiten Besuch der Freundin, den sie nun allein unternimmt, um den Schulmeister endgültig zu verwirren und auf die Probe zu stellen. Diesmal ist es der Inhalt ihrer Rocktasche, den sie ausschüttet: in ihm wiederholt sich auf greifbare Weise das Tohuwabohu ihres Gesprächs vom vorigen Mal, so wie sich ja bei Züs Bünzlin der skurrile Inhalt ihrer Lade und die Skurrilität ihrer Ansprache an die Kammacher formal aufs genaueste entsprechen.

Es sind bei Keller nicht selten *Frauen*, die auf solche Weise mit der skurrilen Metapher in Verbindung gesetzt werden. Außer Züs Bünzlin wären hier noch anzuführen jene Baronin aus dem « Sinngedicht », die im Treppenhaus liegend Messer putzt und den vorbeieilenden Jüngling in den Absatz sticht, oder jene hochskurrile Gestalt der verwitweten Edelfrau aus den « Sieben Legenden », die auf den steilen Dächern ihres Schlosses herumklettert und schadhafte Ziegel herunterwirft, womit sie um ein Haar den glückbringenden Boten der schönen Bertrade erschlägt.

Ich muß hier darauf verzichten, die Beispielreihe fortzusetzen, und möchte nun abschließend die entscheidende Frage der *Integration* des Skurrilen in den Erzählstil Kellers zu beantworten suchen.

Als Ausgangspunkt dafür eignet sich besonders gut die Rahmenerzählung der «Züricher Novellen», die Geschichte vom jungen Herrn Jacques, weil in ihr die Überwindung der Skurrilität selber thematisiert ist. Herr Jacques ist ein Spätromantiker und Epigone wie Heinrich Lee. Er empfindet eine Sehnsucht, originell zu werden, und ist zugleich davon überzeugt, daß in seiner Zeit keine Originale mehr zur Entfaltung kommen. So wird er von selbst ins Skurrile getrieben. Er nimmt sich vor, ein Werk in der Art von Ovids Metamorphosen zu schreiben, verfällt also ausgerechnet auf das heterogenste Werk der Weltliteratur als sein Vorbild. Er legt ein Schreibbuch an, das nie über den Titel hinausgedeiht, er begibt sich auf einen Spaziergang der Sihl entlang, um poetische Beobachtungen zu machen, die verzweifelte Ähnlichkeit mit jenen Beobachtungen und Materialien haben, die Viggi Störteler in sein Notizbuch einträgt. «Der neue Ovid» des Herrn Jacques soll überdies einen ökonomischen Charakter haben, es ist abgesehen «auf Verwandlungen von Nymphen und Menschenkindern in Pflanzen der Neuzeit, welche die Säulen des Kolonialhandels waren, dem das elterliche Haus sich widmete. Statt des antiken Lorbeers, der Sonnenblume, der Narzisse und des Schilfes sollte es sich um das Zuckerrohr, die Pfefferstaude, Baumwoll- und Kaffeepflanze, um das Süßholz handeln, dessen schwärzlichen Saft sie in jener Stadt Bärenreck nennen.»

In einem andern Stadium seiner Versuche begibt sich Jacques in die skurrile Rumpelkammer des elterlichen Hauses, um dort seinen «Zürcherischen Ehrenhort» anzufertigen. Auf einen Pergamentbogen malt er «eine kranzartige Schilderei von Landeswappen, Fahnen, Waffen, Musikinstrumenten, Büchern, Schriftrollen, Erdglobus, Eulen der Minerva, Lorbeer- und Eichenzweigen und dergleichen.» Doch ist das erst das Titelblatt des großen Werkes, mit dem Jacques der Vaterstadt nichts Geringeres als den verlorenen Manesse-Kodex ersetzen will. Es ist ein typisch skurril-groteskes Unternehmen, der noch radikaleren Kritzelei Heinrich Lees durchaus vergleichbar, insbesondere dem *Grotesken* in dem ganz genauen Sinn verpflichtet, daß man ja tatsächlich zunächst in der Renaissance als «grotesche» jene spätantiken Verzierungen voll wuchernden Blattwerks und von skurriler Erfindung bezeichnete, mit denen Herrn Jacques' Titelblatt sich ohne weiteres vergleichen läßt.

Nun, der Pate des Herrn Jacques sorgt bekanntlich dafür, daß sein Zögling sich aus diesen Verirrungen befreit, und *die* Züricher Novelle, welche ihrerseits die Überwindung des Skurrilen am reinsten zur Darstellung bringt, nachdem in «Hadlaub» eine sinnvolle Jugendentwicklung geschildert, im «Narr von Manegg» das Zerrbild des skurrilen Daseins beschworen worden war, ist die Geschichte des «Landvogts von Greifensee», welche den Ausgleich bringt.

Die Erbmasse des Landvogts ist mit skurrilen Zügen reichlich ausgestattet. Ausführlich wird der «wilde Humor» der drei Oheime Landolts geschildert, ihre Untaten und überbordenden Launen, die sie schließlich ins Elend bringen, und der Landvogt selber befürchtet, von ihrem Wesen manches mitbekommen zu haben. Tatsächlich darf man seinen Grundgedanken, über dem die Novelle sich entfaltet, als skurril bezeichnen, ja es schimmert in dem Einfall, seine fünf einstigen Freundinnen auf einen Tag im Schloß zu Greifensee zu versammeln, nur allzu deutlich der uns nun wohlbekannte skurrile Topos der Vereinigung des Heterogenen durch. Jedes Liebeserlebnis ist seiner Natur nach einmalig und unwiederholbar, die Zeuginnen verschiedener solcher Erlebnisse zusammenzubringen und gemeinsam zu bewirten, ist sonderbar und ausgefallen. Dem Landvogt selber ist es nicht ganz wohl bei der Sache, als er den Plan seiner Haushälterin darlegt. Daß er sich der Skurrilität seiner Veranstaltung bewußt ist, beweist jener Affe, den er den ankommenden Damen als Page entgeschickt und der zu allem Überfluß ein Spruchband mit der Aufschrift «Ich bin die Zeit!» trägt. Der Erzähler versäumt nicht, den Affen Cocco mit seinem Rosenstrauß ausdrücklich als «das Zierlichste» zu bezeichnen, was der Landvogt zum Empfang der Damen bereithält. Figura Leu alias Hanswurstel, die ihren Salomon am besten kennt von den Fünfen, ihm eigentlich geistesverwandt ist, nimmt den Scherz nach kurzer Besinnung gut auf, aber sie kann es sich nicht versagen, den Affen Cocco «kleiner Landvogt» zu nennen und diesen selbst einen Schelm und Possenreißer, womit eigentlich alles gesagt ist über die Skurrilität von Landolts Unternehmen. Daß alles sich schließlich, trotz anfänglicher Betroffenheit der überraschten Schönen, in Minne und Wohlgefallen auflöst, ist das Paradebeispiel der reifen Kellerschen Kunst, das Skurrile ins Zarte und Anmutige unvermerkt hinüberzuführen.

Diese künstlerische Verwandlung ist in der «Ursula»-Novelle, wie wir gesehen haben, im Leitmotiv der Tapisserie gegenwärtig, vom Gang der Erzählung als Ganzem her gesehen tritt sie dort aber sehr unvermittelt erst auf der letzten Seite ein. Das Dämonische behält fast bis zum Schluß die

Oberhand, noch bei der nächtlichen Suche nach dem verwundeten Geliebten auf dem Schlachtfeld von Kappel wird Ursula ausdrücklich ein «Feldgespenst» genannt. Anmut und Zartheit kommen erst nach der glücklichen Vereinigung von Hansli und Ursula, welche die Novelle beschließt, endgültig zu ihrem Recht. Nun erst wird die skurrile Täuferwelt als ganze in Zartheit und Anmut aufgehoben, wenn das glückliche Ehepaar die einstigen Propheten mit einem Glas Wein oder Apfelmost bewirtet und sich dabei an ihren neuen Skurrilitäten – «Lustbarkeiten» nennt Keller sie jetzt – erheitert, von denen die Leute am Schnurrenberg nun einmal nicht lassen mögen.

Die Geschichte des Landvogts vom Greifensee schließt nicht so heiter und unbekümmert mit einer Heirat. Ihr Humor ist auf den Ton der Entscheidung gestimmt. Es ist die weitaus tiefere und seelenhaftere der beiden Novellen. Aber es hängt damit zusammen, daß auch Anmut und Zartheit in ihr nicht nur sporadisch oder am Ende auftreten, sondern im Verein mit der leichten Skurrilität der Erfindung den eigentlichen Grundzug dieser Dichtung bezeichnen. Die scheinbaren Gegensätze sind von vornherein vereint.

Im übrigen gibt es für diese Vereinigung wie in der «Ursula»-Novelle so auch im «Landvogt von Greifensee» ein bestimmtes kennzeichnendes Symbol und Leitmotiv, und zwar in der Gestalt jenes anmutig-skurrilen «Tödleins», das Landolt von seiner Großmutter erbt.

Zum erstenmal tritt es in einer wahrhaft possenhaft eingeleiteten Szene in Erscheinung. Landolt pumpt seine Großmutter um einige hundert Gulden an: «Die alte Dame setzte ihre Brille wieder auf, riß ihre Gloriahaube vom Kopf, um in ihren kurzen, grauen Haaren zu kratzen, und humpelte an den eingelegten Schreibtisch. Mit Vergnügen sah Landolt hinter der zurückrollenden Klappe die Wunder erscheinen, die dort aufbewahrt wurden und schon seine Kindheit erfreut hatten: eine kleine, silberne Weltkugel; einen Ritter auf einem aus Elfenbein geschnittenen Pferde ...; dann aber, ebenfalls aus Elfenbein kunstreich und fein gearbeitet, ein vier Zoll hohes Skelettchen mit einer silbernen Sense, welches das Tödlein genannt wurde und an dem kein Knöchlein fehlte.»

Das ist also nochmals der Topos des skurril-heterogenen Schatzkästleins, aber nun sehr gemäßigt, ins Geschmackvolle und Zierliche transponiert, in der für die ganze «Landvogt»-Novelle hochcharakteristischen Mischung des Skurrilen, das im Totengeripp deutlich genug präsent ist, mit dem Feinen, Zarten und Niedlichen. Die Verniedlichung, die hier zweifellos stattfindet, tut der Skurrilität keinen Abbruch. Vielmehr kann

man sagen, daß hier, in dieser raffiniertesten und sorgfältig aufgeputzten Form, das Skurrile bei Gottfried Keller auf seinen künstlerischen Gipfel gelangt.

Sehr weit haben wir uns hier entfernt von der spätromantischen Skurrilität des «Apothekers von Chamounix», wo das faustdick Skurrile und pittoresk Dämonische noch ganz unverbunden neben der lieblichen Unschuld steht. Der «Landvogt von Greifensee» repräsentiert die geglückte Durchdringung des Skurrilen mit der Anmut und der weisen Entsagung, – das Tödlein der Großmutter ist, wie gesagt, Symbol davon.

Auch es erlangt leitmotivische Funktion: Figura Leu bittet es sich von Salomon leihweise aus, weil sie, die in ständiger Furcht vor dem Wahnsinn lebt und in deren Hanswurstel-Äußerem die dämonischen Hintergründe der Skurrilität lauern, sich von diesem niedlichen Gerippe in besonderer Weise angezogen fühlt, – weil es ihr, wie sie sich ausdrückt, «Spaß» macht.

Es ist ein vielschichtiger Spaß, der vom possenhaften Gehaben bis in das tiefste Wissen um die Vergänglichkeit und den Tod reicht. Es ist nicht genug zu bewundern, in welcher unauffälligen Weise die «Landvogt»-Novelle diesen ganzen Bereich des Skurrilen ausschreitet, ohne selber jemals in die Skurrilität zu verfallen oder auch nur deren absolute Metaphern aus dem Gesamtzusammenhang des Kunstwerkes ausbrechen zu lassen. Die Zauber und Möglichkeiten des Kellerschen Humors sind hier aufs reinste versammelt.

Es ist ein Humor, welcher der überbordenden Skurrilität von Heinrich Lees «kolossalem Gekritzel» Schritt für Schritt abgerungen sein wollte, das schwerelose Ergebnis eines langen Läuterungsprozesses, der sich im großen Spannungsfeld zwischen der skurrilen Dämonie und der Zartheit der Empfindung abgespielt hat. In diesem Sinn dürfen wir das Skurrile eine Grenzbestimmung des Kellerschen Humors nennen: nämlich einen der Pole, zwischen die der Humor dieses Werkes gespannt ist. Aus dem unablässigen Gegenspiel zwischen dem skurrilen Scharfsinn und der zarten Empfindung ergibt sich die innere Weite des dichterischen Humors von Gottfried Keller.

Achtundzwanzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1959

Auf das Herbstbott des Berichtsjahrs ist Band 11 der C.F. Meyer-Ausgabe herausgekommen (Novellen I: Das Amulett, Der Schuß von der Kanzel, Plautus im Nonnenkloster, Gustav Adolfs Page); 1958 ging ihm Band 10 (Jürg Jenatsch) voran, im Herbst 1960 folgt ihm Band 12 (Novellen II: Die Leiden eines Knaben, Die Hochzeit des Mönchs, Die Richterin); Herausgeber dieser Bände ist Alfred Zäch.

Die wissenschaftliche Ausgabe soll 1968 abgeschlossen sein. 1961 beginnt die siebenbändige Volksausgabe zu erscheinen, die ebenfalls 1968 beendet sein soll. Erneut werden die Mitglieder auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, diese Volksausgabe bei der Entrichtung eines Jahresbeitrags von Fr. 18.- zu beziehen.

Am Sonntag, den 25. Oktober 1959, fand im Zürcher Rathaus das Herbstbott statt. P.-D. Dr. Beda Allemann, zurzeit Leiden, hielt den Festvortrag über das Thema: «Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors». Die Darbietungen eines Quartetts umrahmten den Vortrag.

In der anschließenden Geschäftssitzung wurde beschlossen, dem unaufhaltsamen Rückgang der Mitgliederzahl mit einer Propaganda-Aktion zu begegnen, die dann nach Ablauf des Berichtsjahrs eingeleitet worden ist. – Die Mitgliederzahl betrug am 31. Dezember 1959 243 gegenüber 254 am Ende des Vorjahrs.

Am 28. Mai des Berichtsjahrs verlor die Gesellschaft ihren langjährigen, hochverdienten Aktuar Dr. Karl Naef.

Der Vorstand setzt sich nun wie folgt zusammen:

Ständerat Dr. Ernst Vaterlaus (Präsident)
Generaldirektor Felix W. Schultheß (Quästor)
Dr. Hanno Helbling (Aktuar)
Stadtpräsident Dr. Emil Landolt
Prof. Dr. Ludwig Forrer
Prof. Dr. Alfred Zäch
Dr. Verena Bodmer-Gefßner

Die Betriebsrechnung 1959 zeigt folgendes Bild:

Einnahmen	Fr. 5 049.80
Saldo vom Vorjahr	Fr. 2 577.85
	<hr/>
	Fr. 7 627.65
Ausgaben	Fr. 4 963.85
Aktivsaldo	<hr/>
	Fr. 2 663.80

Von Kanton und Stadt Zürich wurden der Gesellschaft für das Jahr 1959 Beiträge von je Fr. 100.- zugesprochen. Für diese Hilfe sei den Spendern der beste Dank ausgesprochen.

Verzeichnis der Reden,

die im Schoße 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: P.-D. Dr. Beda Allemann, «Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors»