



in 507

GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

# Einundvierzigster Jahresbericht 1972



VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

ZÜRICH 1973

ZG 73/M  
Dr. Lehmann  
7.



DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch schriftliche Anmeldung beim Aktuar (Adresse siehe im Anschluss an den Jahresbericht) und gleichzeitige Einzahlung des Jahresbeitrages auf Postcheckkonto 80-6471. Die Mitgliedschaft berechtigt zur Teilnahme am Herbstbott und zum Bezug der Jahresgabe.

GOTTFRIED KELLERS VERHÄLTNIS  
ZUM THEATER  
ANHAND DES THERESE-FRAGMENTS

VON PETER MARKER

In den bekannten «Erinnerungen an Gottfried Keller», welche Conrad Ferdinand Meyer kurz nach Kellers Tod in der Zeitschrift «Deutsche Dichtung» veröffentlicht hat, berichtet Meyer, wie er – ums Jahr 1880 – Gottfried Keller einen namhaften deutschen Dichter gebracht habe:

«Ich wollte meinen deutschen Freund nach Verabredung zu Kinkel führen, mit dem ich befreundet war. Da, schon fast vor dessen Schwelle, erklärte er mir, dass wir lieber zu Keller gehen wollten, von dem ‚jetzt alle Welt rede‘. Mir war dabei nicht heimlich zu Mute, da mir schien, ich könnte leicht zwischen den zweien zu viel sein. Aber wir fanden Keller in der hellsten Morgenstimmung, und ich war nicht überflüssig; denn die beiden betrachteten sich eine Weile schweigend, und wer weiss wie lange das gedauert hätte, wenn ich nicht ein Gespräch in Gang brachte. Dann wurde es sehr interessant, und da wir uns nach einer halben Stunde schieden, blieb Keller im Vorzimmer vor einer an der Wand hängenden grossen Photographie der raphaelischen Tapete: Ananias und Saphira stehen und hielt nun eine allerliebste kleine Rede über die Vorzüge des Bildes, das, wie er sagte, die dramatische Spitze der Handlung fixiere. Davon ging er auf das Drama über und sprach sehr kluge Dinge, wie ich meine, die ich aber nicht vernahm, da ich plötzlich damit mich zu beschäftigen begann, ob dieser seltene Mann die höchste Form der Kunst, von welcher er jetzt mit einer gewissen Inbrunst sprach, vielleicht selbst einmal ins Auge gefasst habe. Und nun lese ich in den öffentlichen Blättern, dass dem so war und Bruchstücke von Dramen sich in seinem Nachlass befinden.»

Was C.F. Meyer derart in Erstaunen versetzte, ist heute eine literarhistorische Selbstverständlichkeit. Man weiss, dass sich Keller während seines ganzen Lebens mit dem Theater beschäftigt und mit dem Gedanken getragen hat, auch selber Theaterstücke zu schreiben. Man weiss aber auch, dass diese grosse Liebe zum Theater zeitlebens eine unglückliche und vor allem unerfüllte Liebe geblieben ist. Warum also davon sprechen? Warum das Missglückte aufzeigen, wo es doch des Geglückten so

verschwenderisch viel gibt? Und vor allem: warum hier und jetzt davon sprechen, wo es doch darum geht, ein Keller-Bild zu entwerfen? Wenn wir von Kellers Verhältnis zum Theater reden, dann geben wir gewissermassen das Negativ zu ebendiesem Bild, und das kann uns die Möglichkeit verschaffen, einige Züge und Linien fast noch deutlicher zu erkennen, als es das Positiv, das Bild selber, in seiner Fülle, seiner Schärfe und seiner Leuchtkraft gestattet. Dass wir dabei mehr als sonst üblich Keller selber zu Worte kommen lassen, ist dadurch begründet, dass dieses Negativbild eben doch verhältnismässig unbekannt ist und darum in Teilen sichtbar gemacht werden soll.

Welches sind nun die Dramenbruchstücke, von denen C. F. Meyer gehört hat? Es sind zunächst einmal «Kindereien», als was sie Gottfried Keller in der Autobiographie von 1876 bezeichnet; erstaunlich ist bloss, wie viel Platz er ihnen darin einräumt:

«Als ich im dreizehnten Jahr mit Nachbarssöhnchen die üblichen Puppenspiele betrieb und die Stücke zu fehlen begannen, erfand und schrieb ich ohne Anstoss sofort eine Anzahl kleiner Dramen, zu denen ich gleich die Szenerien herstellte. Das grösste Vergnügen gewährte der Schmelzofen für einen ‚Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer‘; hinter dem schwarzen Ofenloch glühte ein rotes Feuermeer, hervorgebracht durch bemaltes Strohpapier und ein dahinter stehendes Lichtchen. Dort wurde der Bösewicht unnachsichtlich hineingeschoben. Dieser Effekt gefiel mir so gut, dass noch jetzt ein Manuskriptchen da ist, welches eine eigentliche Teufels- und Höllenskomödie enthält, deren Dekoration ganz aus feurigen Wänden mit einem dunklen Höhleneingange bestehen sollte, bekleidet mit Totengerippen etc. Das Titelblatt lautet: ‚Kleine Dramen. I. Der Hexenbund. Nebenspiel für kleine Theater.‘»

Und was dem dreizehnjährigen Autor recht ist, ist dem kleinen Theaterdirektor billig. Hören wir nur eine kleine Kostprobe aus dem «Grünen Heinrich»:

«... ich schloss mich nun einigen Knaben an, welche sich gut zu unterhalten schienen, indem sie in einem grossen alten Fasse Komödie spielten. Sie hatten einen Vorhang davorgezogen und liessen eine begünstigte Anzahl Kinder respektvoll harren, bis sie ihre geheimnissvollen Vorbereitungen geendet. Dann wurde das Heiligtum geöffnet, einige Ritter in papiernen Rüstungen führten ein gedrängtes Zwiegespräch tüchtiger Schimpfreden, um sich darauf schleunigst durchzubläuen und unter dem Fallen des durchlöcherten Teppichs tot hinzustrecken. Ich wurde bald eingeweiht als ein anstelliger Junge und brachte vor allem aus einen be-

stimmtern Stoff in das Fass, indem ich kurze Handlungen aus der biblischen Geschichte oder den Volksbüchern auszog und die vorkommenden Reden wörtlich abschrieb und durch einige Wendungen verband. Ich fand auch, dass es wünschbar wäre, wenn die Helden einen besondern Eingang hätten, um vorher ungesehen auftreten zu können. Deshalb wurde in die Hinterwand ein Loch gesägt, geschnitten und gekratzt, bis ein Wohlgewappneter bescheiden durchkriechen konnte, was sehr possierlich aussah, wenn er mit seinen donnernden Reden begann, ehe er sich völlig aufgerichtet hatte. Sodann wurden grüne Zweige geholt, um das Innere des Fasses in einen Wald umzuwandeln; ich nagelte sie rings herum fest und liess nur oben das Spundloch frei, durch welches überirdische Stimmen herniederzuschallen hatten. Ein Junge brachte eine ansehnliche Düte Theatermehl und hiemit ein neues prächtiges Element in unsere Bestrebungen.

Eines Tages wurde David und Goliath gegeben. Die Philister standen auf dem Plane, führten sich heidnisch auf und traten vor das Fass hinaus in das Proszenium. Dann krochen die Kinder Israel herein, lamentierten und waren verzagt und traten auf die andere Seite des Einganges, als Goliath, ein grosser Bengel, erschien und übermütige Possen machte zum grossen Gelächter beider Heere und des Publikums, bis David, ein unterwachsener bissiger Junge, plötzlich dem Unfug ein Ende machte und dem Riesen aus seiner Schleuder, die er trefflich führte, eine grosse Rosskastanie an die Stirne schleuderte. Darüber wurde dieser wütend und hieb dem David ebenso derb auf den Kopf, und sogleich waren beide im heftigsten Raufen ineinander verknäuel. Die Zuschauer und die beiden Chöre klatschten Beifall und nahmen Partei; ich selbst sass rittlings oben auf dem Fasse, ein Lichtstümpfchen in der einen und eine tönerner Pfeife mit Kolophonium in der andern Hand, und blies als Zeus Donnerer gewaltige, ununterbrochene Blitze durch das Spundloch hinein, dass die Flammen durch das grüne Laub züngelten und das Silberpapier auf Goliaths Helm magisch erglänzte. Dann und wann guckte ich schnell durch das Loch hinunter, um dann die tapfer Kämpfenden ferner wieder mit Blitzen anzufeuern, und hatte kein Arges, als die Welt, welche ich zu beherrschen wähnte, plötzlich auf ihrem Lager wankte, überschlug und mich aus meinem Himmel schleuderte; denn Goliath hatte endlich den David überwunden und mit Gewalt an die Wand geworfen. Es gab ein grosses Geschrei, der Eigentümer des Fasses kam heran und schloss kraft höhern Machtspruches das rollende Haus, nicht ohne Schelten und ausgeteilte Püffe, als er die willkürlichen Veränderungen entdeckte, welche

angebracht waren. Insbesondere missfiel ihm die Art, wie wir ein umgekehrtes Fass des Regulus hergestellt hatten, indem eine Anzahl Nägel mit den Spitzen nach aussen ragten, gleich den Borsten eines Stachelschweines, und hingegen die Köpfe gemächlich nach innen streckten.»

Im «Grünen Heinrich» dient diese köstliche Schilderung als Auftakt und Einleitung zu der bekannten Meerkatzenepisode, einer der schönsten und für Kellers Verhältnis zum Theater bezeichnendsten Partien des Romans. Und ebenso bezeichnend ist es, dass man sie am liebsten gleichfalls vorlesen lassen möchte, um in der Erzählung das mitzuerleben, was Keller als Autor nicht geglückt ist: den Schritt auf die Bühne. Oder anders gesagt: um feststellen zu können, dass es Keller als Dramatiker genau so ergangen ist wie der Meerkatze, die vor lauter selbstvergessenem Staunen über das Theatergeschehen rund um sie herum vollständig vergisst, ihre eingelernten Sprünge und Possen zu vollführen. Es geht ihm so in Heidelberg, und es geht ihm vor allem so in Berlin. Er war ausgezogen, um sich zum Dramatiker auszubilden, denn auch er hielt – dem Geist seiner Zeit und dem Urteil der Zeitgenossen folgend – das Drama ganz selbstverständlich für die «höchste Form der Kunst» (so C. F. Meyer), für die «höchste Kunstform» (so Friedrich Hebbel). Die Gründe zu dieser Hochschätzung sind von Autor zu Autor verschieden, lassen sich aber doch im Glauben an die *optimale Wirksamkeit* dieser Kunstgattung vor allen anderen auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Wirksamkeit in verschiedener Hinsicht: hinsichtlich der Form, hinsichtlich des Stoffes, hinsichtlich des Publikums. Die körperhaft wirkliche Bühnengestaltung verbürgt die Glaubhaftigkeit des Dargestellten; der vorgefundene Stoff – er sei historisch oder gegenwärtig – verbürgt das unmittelbare Interesse; die Zuschauersituation des Publikums – heute bis aufs letzte geschmäh – verbürgt die Aufnahmefähigkeit: dies alles, um nur drei mögliche Rippen aus dem grossen Wirkungsfächer zu nennen, der die dramatische Kunst überspannt.

Und hier beginnt nun Gottfried Kellers persönliche Schwierigkeit mit dem Drama: Theoretisch sieht er die Möglichkeiten und die Notwendigkeiten des Theaters bis hin zur reinen Bühnentechnik in grösster Deutlichkeit, was der langjährige Briefwechsel mit Hermann Hettner, dessen Bekanntschaft er in Heidelberg gemacht hatte, schlagend beweist. Hettner hat sogar manche Briefe Kellers wortwörtlich in sein Buch «Das moderne Drama» aufnehmen können und bekennt auch, «wie gerade die feinsten Bemerkungen in seiner Schrift Keller entstammen».

Aber das eigene dramatische Schaffen geht nicht Hand in Hand mit der

theoretischen Erkenntnis; da bleibt es bei blossen Versprechungen, Ankündigungen und Beteuerungen. Schon in Heidelberg, im Januar 1849, schreibt er seinem Freund Wilhelm Baumgartner, er wolle es im kommenden Sommer mit dem Drama versuchen, vielleicht werde man in Zürich Bühnengeschichten von ihm hören; einen Plan habe er so ziemlich im Kopf zurechtgelegt. Und im Juli desselben Jahres äussert Keller in einem Brief an den Staatsrat Sulzer:

Ich warf «mich nun hauptsächlich auf das dramaturgische Studium; denn obgleich ich früher vieles Derartiges gelesen hatte, so war es doch nicht mit der Intention unmittelbarer Selbstanwendung geschehen. Von Lessing bis auf die Neuesten ... nahm ich die betreffenden Schriften vor und las gleichzeitig den behandelten Stoff durch, das Antike in guten Übersetzungen. Da ich mir einmal vorgenommen habe, mein Glück auf dem dramatischen Gebiete zu versuchen, so war es notwendig, dass ich aus der gewöhnlichen Belesenheit heraustrat und zu bestimmten und klaren Anschauungen zu kommen suchte. So machte ich mir ein Bild von den aristotelischen Grundsätzen an und ihren Schicksalen bis auf die Gegenwart und das, was man jetzt für Bedürfnis hält, und endlich, was von diesem Dafürhalten wiederum zu urteilen sein dürfte ...»

Und wie Keller dann ein knappes Jahr später nach Berlin zieht, um dort in kurzer Zeit den ihm gebührenden Platz unter den deutschsprachigen Dramatikern einzunehmen und damit seine Versprechungen einzulösen, beginnt die beinahe schon tragikomische Phase einer dramatischen Produktion, die gar nicht stattfindet. Die Briefe aus der Berliner Zeit haben im Ansetzen von Plänen, Entwürfen und Terminen geradezu Schillersche Prägung: Ich «werde womöglich vor meiner Heimreise ein Stück in Deutschland zur Aufführung zu bringen suchen», schreibt er kurz nach seiner Ankunft an Freiligrath; und seinem Freund Baumgartner versichert er, «dass die Aufführung eines Stückes, dem bald mehrere, nun hinlänglich vorbereitete, folgen sollen, durchaus nicht ausbleiben wird». Das sind nur zwei briefliche Äusserungen unter unzähligen, die deutlich machen, wie Keller von Plan zu Plan, von Stoff zu Stoff eilt; wie er verkündet, in wenigen Wochen werde dies oder jenes Stück fertig sein und in kurzer Frist werde ihm der Weg zur Bühne offenstehen – und wie er dann jedesmal nur mitteilen kann, es sei anders gekommen, dies oder jenes sei eben schuld daran, meistens übrigens die Arbeit am «Grünen Heinrich».

Es geht ihm also wirklich wie der Meerkatze, die vor lauter staunendem Hinschauen gar nicht dazukommt, ihre theatralischen Sprünge vor-

zuführen, was nicht bloss ein bestimmtes Verhalten beschreiben, sondern darüber hinaus eine grundsätzliche Haltung zum Ausdruck bringen soll; vielleicht sogar die Haltung, welche es Keller verunmöglicht, an das Ziel zu gelangen, dem er, vor allem während der fünf Berliner Jahre, nachjagte.

Das heisst, ein *erstes Ziel* erreicht er wohl und leicht: *den Entwurf!* Stoffe findet und erfindet er zur Genüge; aus seinen Briefen, Notizen und szenischen Fragmenten geht das deutlich hervor. Und nun steht das, was er entworfen hat, lebendig vor der Fantasie als ein Bild, das zu *beschreiben* ist – glühend und farbig! –, als ein Vorgang, der zu *erzählen* ist – lebensvoll und scharfsichtig! Aber was Keller nicht gelingt, ist dies: den Abstand zwischen dem Ich und dem «Vorausgeworfenen», dem Entworfenen, souverän zu überspringen und sich selber wieder *auf- und über* das zu stellen, was ihm doch so deutlich und plastisch *gegenübersteht*. Ganz aus sich selber herausprechen, das kann Keller wie kaum einer – man lese nur seine Briefe! Und dem Gegenstand, um den es ihm zu tun ist, gegenüberstehen, das ist Kellers künstlerische Position; ihn betrachtend erkennen und sprachlich sichtbar zu machen, das ist seine künstlerische Haltung, und aus ihr erwächst seine Dichtung, gewinnt diese ihre Klarheit, ihre Leuchtkraft, ihren Humor.

*Der dritte Sprung aber* gelingt ihm nicht, der kühne Schritt vom Ich zum Objekt, das *er* nun nicht *erleben*, sondern *leben* müsste, ohne es doch zu sein. Es ist dies ein Schritt, der oft selbstherrlich ist, rücksichtslos und gewaltsam; der nicht selten der Eroberung mit nachfolgender Besetzung gleicht. Die Verfügungsgewalt und der Verfügungsanspruch des Dramatikers sind Kellers Wesen zutiefst fremd – kein Wunder, dass er immer wieder Schiller und Shakespeare darum bewundert, kein Wunder aber auch, dass er den oft so hochdramatischen Schlussposen Meyerscher Novellen misstrauisch und ablehnend gegenübersteht und sie als «vertrackte Mordfinales» bezeichnet. Und auch hier gilt erneut die Tatsache, dass er das, was ihm als schaffendem Künstler selber nicht gelingt, die erwähnte *dramatische Überhebung* also, theoretisch ganz genau erkennt, wenn er an Hettner schreibt:

«Es kommt im Theater lediglich darauf an, dass man komisch oder tragisch erschüttert werde, und dies geschieht weit mehr, als durch Überraschungen und künstliche Verwicklungen, durch die vollständige Übersicht des Zuschauers über die Verhältnisse und Personen. Er sieht *mit* dem Dichter, wie alles kommt und kommen muss, er wird dadurch zu einem göttlichen Genusse, zu einer Art Vorsehung erhoben, dass er vollkommen klar die ergreifenden Gegensätze einer Situation durchschaut,



welche den beteiligten Personen selbst noch verborgen sind, oder welche zu beachten sie im Drange der Handlung keine Zeit haben.»

Was aber geschieht nun, wenn Keller trotz allem über den Entwurf hinauskommt und als Dramatiker an den Gegenstand «herangeht», wenn er das – wie er sagt – «subjektive Gebaren», welches er satt hat, aufgibt und zur «objektiven Tätigkeit» schreitet? Das einzige Beweisstück von gewisser Länge ist das dramatische Fragment mit dem Titel «*Therese*». Hören Sie zunächst Kellers ersten Handlungsentwurf:

«Heidelberg den 11. August 1849

*Conception eines Trauerspiels.*

Motiv die Familiengeschichte meiner Verw[andten] in Eg[lisau].

Eine reiche Wittve von 36 Jahren, welche eine blühende Tochter von 17 Jahren besitzt, aber selbst noch grosse Lebenslust und Lebenskraft in sich fühlt, lebt in angenehmen pietistischen Verhältnissen. Das heisst, sie hat sich einen frommen gesellschaftlichen Kreis gebildet, in welchem ein feiner pietistischer Ton herrscht. Da durch glückliche Vermögensumstände ein solider Grund gelegt ist, welcher die Rauigkeiten und gröberen Verworrenheiten des Lebens ausschliesst, so hat sich eine gewisse scheinbare religiöse Lebensweisheit ausgebildet, in welcher es den Leuten ganz wohl ist. Man ist auf pietistische Weise gemeinnützig und wohlthätig, man tauscht Gefühle und Seelenerfahrungen aus, es gibt eine Menge propagandistischer Intressen und Geschäfte, welche zu besorgen dem sonst eintönigen Frauenleben Reiz und Abwechslung geben. Fremde Empfohlene kommen und gehen, oft aus weiter Ferne, arme Kinder werden versorgt, es wird auf die manigfaltigste Weise gewirkt. Über alles dies ist ein milder Ton der Mässigung und der Bescheidenheit gegossen. Es wird fein und delikate gelebt, aber mit einem schlichten, einfachen Anstriche, welchen auch die modernen Bildungselemente, die man aufzunehmen nicht verschmäht, annehmen müssen.

So lebt die Frau, welche übrigens einen reichen Geist und Energie verathen muss, in geistlicher Sicherheit und scheint durch und durch ruhig und klar zu sein. Die Tochter ist eine reizende Blume, welche nichts zu thun hat, als zu blühen, und die pietistischen Geschichten gehen nur so über sie hin; was hätte sie auch unter allen Umständen bisher anderes sein können, als fromm?

Da kommt ein junger Missionär ins Haus, von edler äusserer Bildung und schwärmerischen Augen. Er ist schon in Afrika gewesen und hat wunderbare Abentheuer bestanden. Die ferne Zone gibt ihm einen weitem interessanten Habitus.

In seinem Umgange wachen die Lebensbedürfnisse der Frau auf. Sie hat ihren verstorbenen Mann nur wenige Jahre besessen und ist wie schon gesagt, noch hübsch und lebendig. Eine Kohle um die andere wird wieder glühend und sie hat die grösste Mühe, die Gluth nicht durch die zarte Decke ihrer äussern Lebensart durchbrechen zu lassen. Sie findet aber bald einen Ausweg, indem sie sich entschliesst, dem Missionär ihre Hand und der Sache des Herren ihr Vermögen ganz zu geben. Indessen hat sich aber der interessante junge Mann an die Tochter gemacht aufgemuntert durch die Gönner und Freunde, welche gerne den fetten Bissen in den Händen eines Auserwählten sähen. Wie die Frau eben sich anschickt, sich zu eröffnen, hält er feierlich und förmlich, umgeben von dem ganzen salbungsvollen Kreise der Freunde, um die Tochter an. Sie ist natürlich durch ihr bisheriges Leben und durch den sittlichen Anstand gefesselt und muss augenblicklich gewähren lassen. Aber von diesem Augenblick an erwachen die höchsten tragischen Leidenschaften in ihr, verstärkt durch ihre angeborene Energie und ihren Geist.

Von ihrer religiösen Sicherheit und Klarheit herab fällt sie in eine wilde Ursprünglichkeit zurück, welche mit Gewaltthat und Raserei endet.

Die Tochter indessen, unbefangen und rückhaltlos sich einer schönen Liebe hingebend, erfährt auch an sich ein tragisches Schicksal, nicht nur durch ihre Mutter, sondern auch durch den Geliebten, indem sie entdeckt, dass die blasseste Selbstsucht und Kälte in diesem äusserlich edlen und aufgeschmückten Charakter verborgen ist. Gewissenlosigkeit in einem früheren Liebeshandel kann allenfalls noch hinzukommen. So bricht der ganze künstlich aufgebaute Gesellschaftskreis dieser feinen Leute zusammen und begräbt unter seinen staubigen Trümmern den lieblichen Stern dieses Mädchens.»

Bereits in Heidelberg hat Keller mit der Niederschrift der Tragödie begonnen, und zwar mit dem grossen Monolog Thereses. Der Schluss des Fragments ist erst in Berlin entstanden, von wo aus Keller ein halbes Jahr nach seiner Ankunft schreibt: «Das Trauerspiel kann ich leicht fertig machen, sobald ich will ...» Nun, er wollte offenbar nicht, und so blieb diese Ankündigung eines der vielen unerfüllten Versprechen. Zwar nahm er das Stück immer wieder auf, schrieb um, fügte hinzu, ohne aber wirklich weiterzukommen. Vor dem folgenden Anfangsmonolog Thereses hat man sich wohl die Charakterisierung der Personen und des Ortes zu denken; dann die Entwicklung der Beziehung Richards zu Röschen bis zur Verlobung und schliesslich die sich immer stärker entfaltende Leidenschaft der Mutter.

«*Therese*. O du unbarmherzige Nacht, wie folterst du mich! Schläft denn Gott auch, dass diese dunkle Zeit, die keines Menschen Freund ist, soviel Macht haben kann über mein armes Herz? Gibt es keine Religion mehr für mich, wenn die Sonne untergegangen und die letzte Lampe ausgelöscht ist? Alle Fenster sind dunkel wie süß schlummernde Augen, jede Not ruht, die ich sonst mit selbstzufriedenem Gemüte gelindert habe, nur ich bin wach und elend! verlassen und einsam in meiner sündhaften Glut! Wo seid ihr, stille, glückselige Gebete, ihr zarten verwöhnten Kinder meiner Seele? Alle geflohen! Und wenn eines sich noch aus meinem Herzen ringt, so beginnt es unter elenden Seufzern und verwelkt unreif auf meinen trockenen Lippen, die nach *seinem* Munde dürsten. Du unglückliches Weib! – Unglücklich? – Wenn ich dies wäre, so dürfte ich Gott anrufen, der das Unglück sendet – ich bin verlassen und gottlos, ganz verlassen, ich habe gebrochen mit ihm, weil ich nichts Wünschenswerthes in seinem ganzen Reiche kenne, wenn er mich nicht an die Brust des Geliebten legt; er aber hat mir sie verwehrt, er hat mir die einzige Türe des Paradieses gezeigt – und hat sie darauf verschlossen! zu-, fest zugeschlossen! – Mach auf, mach auf, o Herr! Ich kann durch keine andere Pforte eingehen in deine Herrlichkeit! Gib ihn, gib mir ihn, und ich will auf ewig mit ihm zu deinen Füßen liegen! Du bist ja die Liebe! Warum hast du ihn erschaffen, wenn er nicht geliebt werden soll von mir, die ihn allein so lieben kann, wie es ihm gebührt nach seinem Wesen! Ich kann dich nicht mehr lieben, o Herr, wenn ich dich nicht in ihm anbeten darf! Nein, nein, ich kann es nicht, o verzeih meine Sünde! Nein, verzeih mir sie nicht, ich vermag deine Gnade nicht zu geniessen, wenn sie mir nicht aus seinen Augen strahlt und von seinem Munde lächelt. Ich kenne dich nur in ihm, meine Augen sind zu schwach geworden, um dich in deinem reinen Glanze zu schauen, ich sehe dich nur in seinem Bilde, aber in demselben ganz, wie dich sonst niemand erfasst! – Niemand! – Man sagt, ich habe eine Tochter, und diese liebt ihn auch – Tochter, eine Tochter! Ich habe eine Tochter, ein süßes Geschöpf, und habe doch nie geliebt, eine Tochter geboren ohne Liebe, und jetzt, wo ich die Liebe habe, nimmt sie mir die Liebe, dasselbe ohne Liebe empfangene Kind.

Und ich musste es gebären, dieses Kind, damit es geliebt würde, von dem, den ich liebe, damit es das Brot esse, welches ich essen, und die Luft atme, die ich atmen sollte. Sind das deine Wege, o Herr? Dann hast du mich nicht zum Leben sondern zum Tode erschaffen, denn ohne ihn gibt es kein Leben! O du armes, zertretenes Herz! womit hast du diese unsägliche Trauer verschuldet? (*die Hand auf die Brust*) Hier, hier steht es mit

brennenden Zügen geschrieben: Es gibt keine andre Seligkeit für mich als diejenige, welche ich meiden muss! Ich fühle es nun wohl, o Gott, dass ich dich unwissend betrogen habe mit meiner Liebe zu dir. Wie bleich, wie matt war jene Innigkeit gegen diese Inbrunst, welche mich jetzt durchlodert! O, ich kann mir nicht helfen, ich bin verloren, denn ich muss diese Glut als die stärkere und siegreiche anerkennen. (*auffabrend*) Und wer will mich verdammen? (*weich*) Wer hat die beiden Lebensströme auseinandergeleitet? Lasst mich sterben, so will ich eine fromme wunschlose Heilige werden! Aber solange ich durch *dieses* Herz lebe, solange muss ich jenen lieben. Sterben – nein! ich darf es nicht! Meine einzige Pflicht ist zu leben, zu leiden – und zu lieben! Wenn ihr das Blut in meinen Adern umkehren und rückwärts treiben könnt – dann will ich mich bessern!»

Es folgt nun der Auftritt Richards und der leidenschaftliche Ausbruch Thereses auf dessen unbefangene Anrede «Liebste Mutter». «Mutter, und immer Mutter! Zehnmal in einem Atemzuge spricht er das Wort aus, und jedesmal senkt er mir ein Messer ins Herz mit lächelndem Munde», ruft Therese aus. Sie gesteht dem fassungslosen Richard und ihrer Tochter, Röschen, die ebenfalls noch hinzugekommen ist, ihre unselige Liebe, und in tiefster Ratlosigkeit und Verstörung endet die Szene. Nach zwei kontrapunktisch eingefügten Auftritten der Bedienten, Jakob und Marthe einerseits, Marie und Heinrich anderseits, muss sich der Konflikt am andern Morgen – es ist der Pfingstmorgen – entscheiden. Richard wird das Haus verlassen, für immer, wie Therese es verlangt; und so wie sie dem Geliebten entsagt, soll auch Röschen auf ihr Glück verzichten. Die letzte ausgeführte Szene schliesslich zeigt Therese in ihrem Zimmer, allein, nachdem ihr Marie aus der Bibel vorgelesen hat. Aus den zuletzt gelesenen Worten des Hohen Liedes ergibt sich dann auch der Schlussmonolog Thereses:

«Therese (*schöpft Atem*). Zu eng, zu eng sind mir diese Wände, das Haus, das ganze Tal! O du schöner blauer Himmel! jetzt möcht' ich ganz allein auf dem Berg Libanon sein, wo die breiten Zedern stehn, wo von weitem das Meer funkelt. Ich bin berauscht, berauscht, so stark und süß ist mein Elend! Gleich, gleich möcht' ich nun sterben! Sterben? – du sanftes, liebliches, rechtes Wort! still friedlich tauchst du aus der dunklen Tiefe, wie ein einsamer Stern. – (*sie schaut in die Landschaft hinaus.*) Schimmere nur, du kühles Wasser, hinter den Bäumen! Ei, wie mutwillig plätschern die ziehenden Wellen, sie werfen sich Diamanten zu! – (*auf- und abgehend.*) Sterben, Tod! – Holdseliger Gedanke, gleich einem strahlen-

den Engel trittst du aus diesem Sonnenschein, aus diesem Blühn und Glühn zu mir heran; du scheinst mir gewaffnet mit dem glänzenden Schilde der Unfehlbarkeit gegen alle törichte Angriffe, und deine Hand trägt die Zweige des Friedens und der Ruhe! – Komm, süsser Freund, lass uns aufs Feld hinausgehen und sehen, ob der Weinstock blühe und die Granatbäume ausschlagen! – Meine Augen brennen mich und wollen zufallen – frisches Wasser, frisches Wasser ist gut für sie, auch dürstet es mich heftig! Wenn ich nur schon dort wäre! (*sie sieht sich im Spiegel.*) Pfui, wie seh' ich aus! Wer wird denn so zur Hochzeit gehen? Mein Herz ist noch gut, wie ein ungetragenes Brautkleid, nur ein wenig vergilbt, was kann ich dafür? Ich will es klar machen! (*sie will in ein Nebenzimmer gehen, steht plötzlich still und schreit auf.*) O mein Kind! – Halt, nur nicht gleich verzagt! Auch so wird es gut sein! Ist es nicht gut, dass die alte Blume abfalle, wenn die Frucht aufgeht? Ich lasse meinen besseren und schöneren Teil zurück, und niemand soll sich beklagen! (*rasch ab.*)»

Aufschlussreich ist es nun, dass Gottfried Keller sein dramatisches Manuskript nach der Rückkehr in die Vaterstadt nicht endgültig beiseite legte, sondern es mehrfach wieder vornahm und den Stoff neu durchdachte, wie aus einer Reihe von Notizen, deren letzte erst aus dem Jahre 1880 stammen, hervorgeht. Ende der sechziger Jahre machte er sich sogar daran, die Expositionsszenen theils ins reine zu schreiben, theils weiter auszubauen, ohne dass dabei wesentliche Veränderungen eingetreten wären. Entscheidender ist dann schon eine der erwähnten Notizen, vermutlich bereits aus dem Jahre 1857, welche lautet:

«Es ist mehr ins Zeug zu gehen. Das Pietistische muss in den Hintergrund geschoben, wo nicht ganz aufgegeben werden. Dagegen soll auf grösseren Reichthum der Beziehungen gesehen werden. Ein plastisches äusseres Motiv muss die Handlung tragen. Die Lage des Landhauses an einem gefährlichen Fluss (während sie sonst sonnig, fruchtbar und gesegnet ist) kann hiezu mitwirken. Eine drohende Frühlings-Überschwemmung, welche abzuwehren ist, begründet die Exposition. Notharbeiten, Hülfebegehren und Verwirrung aller Art treffen zusammen und geben der Heldin Gelegenheit, ihre Geistesruhe und Thatkraft, ihr sicheres Urtheil zu zeigen. Der Liebhaber wird als Ingenieur am besten durch das gleiche Motiv herbeigezogen, im Momente der Gefahr begegnet seine Ruhe und Überlegenheit der ihrigen. Zugleich haben die empörten reisenden Fluten des Stromes etwas Verhängnisvolles. Während der hochgehenden, drohenden Flut überfällt Theresen die Leidenschaft, die erst mit dem Tode in den ruhig gewordenen Wassern ihre Erlösung findet.»

Was Keller hier skizziert, das würde nun allerdings einiges verändern, vor allem natürlich die Person Richards, die sich übrigens schon im Übergang vom Entwurf zur ersten Niederschrift stark gewandelt hat: Aus dem selbstsüchtig berechnenden Missionär ist ein uneigennützig Liebender geworden, bloss besitzt er zuwenig Profil, zuwenig Überzeugungskraft, und sein Abgang am Pfingstmorgen ist zuwenig motiviert, als dass er wirklich glaubhaft zu wirken vermöchte. Ein Richard als Ingenieur und tatkräftiger Retter würde nun zu einer eigenständigen dritten Figur werden, was wiederum eine Vertiefung des tragischen Konflikts zur Folge hätte. Im vorliegenden Fragment aber sind sowohl Richard als auch Röschen ohne wirkliche Plastizität; das gesamte tragische Gewicht ruht auf Therese, die dadurch recht eigentlich *in den Monolog hineingedrängt wird*. Einige echt dramatische Momente ausgenommen, tut sie denn auch nichts anderes als beschreiben, wie ihr zumute ist, was doch ganz und gar aus der Situation und dem Dialog hervorgehen müsste. Aber eben, wir finden hier den Dichter wieder in der schon früher beschriebenen Lage: er erzählt und beschreibt, und weil es ein Theaterstück werden soll, so legt er dies einfach einer Person in den Mund, damit sie es statt seiner sagen kann. So wird Therese nicht zu einer dramatischen Figur, sondern zum *Träger der erzählenden Sprache Gottfried Kellers*.

Um wieviel dichterischer und darum auch wirkungsvoller kann Keller dort sein, wo er sich nicht zu verrenken braucht, weil er selbst und direkt schildern kann, wie etwa in der Novelle «Romeo und Julia auf dem Dorfe»: Der selbstgewählte Tod im Wasser ist das gemeinsame Thema; hier wie dort werden Menschen überflutet vom übermächtigen Andrang ihrer Gefühle und dadurch in Konflikte geführt, die sich nur im Tode lösen lassen. Und hier wie dort ist der *schäumende Fluss* das Bild der ursprünglichen Natur – der belebenden, bewahrenden wie der magisch verstörenden –, welche immer wieder die Fassade einreißt, die der Mensch künstlich um sich herum aufgebaut hat oder in die er sich wider Willen gezwängt sieht. Im Falle Theresens ist dies die pietistische Frömmigkeit, welche die alltägliche Scheinsicherheit gewährt und dann plötzlich wie ein Kartenhaus zusammenstürzt, da die Leidenschaft daran zu rütteln beginnt.

Was das *Thema* betrifft, so finden wir uns mit dem Therese-Fragment demzufolge an einem *zentralen Punkt von Kellers Schaffen*, an einem Punkt, den er immer wieder neu umkreist und von dem aus er immer wieder neue Beziehungslinien zieht an den weiten Umkreis seiner dichterischen Sicht der Welt und der Menschen.

Was aber die *literarische Gattung* und deren *sprachliche Verwirklichung* betrifft, so stehen wir aus den genannten Gründen mit der «Therese» weitab von diesem Zentrum, denn nur schon der zitierte Anfangsmonolog Thereses zeigt doch bei näherem Hinsehen eine Menge höchst verräterischer Eigenarten, wovon bloss zwei erwähnt seien: die Neigung zu *Vergleichen* und zu *Wiederholungen*: «Alle Fenster sind dunkel wie süss schlummernde Augen», die Gebete sind die «verwöhnten Kinder meiner Seele», die – und da wird's dann unfreiwillig komisch – «unreif auf den trockenen Lippen» verwelken. Und wenig später sagt Therese von den Rosen: «Wie schuldlos und rein seid ihr, ihr liebsten Rosen, und doch seid ihr die irdischen Kinder dieser Erde, die Blumen der Liebe, der Liebe, ja ihr muntert mein Herz auf und scheltet nicht, ihr flüstert und plaudert wie Schwestern mit meiner Liebe!» Und auch Richard ist auf diesen Ton gestimmt, wenn er von der Pfingstnacht sagt, sie sei «überall still und heiter von innen heraus, gleich einem grossen Diamant. Und sanft verbreitet sich das feine Licht durch alle Geschöpfe, es ist mir, als ob mir das Herz im Leibe leuchte und schimmere». In all diesen Beispielen – weit davon entfernt, einfach bloss kitschig zu sein – ereignet sich sprachlich dasselbe: das vergleichende Bild «bildet» wohl die innere Lage der Person ab, aber es entspricht ganz und gar nicht der dramatischen Situation. Diese würde sprachlich vorwärtsdrängen; das Bild aber verzögert, fordert Betrachtung und widerspricht dadurch der theatralischen Raffung.

Keller nun merkt diese Unstimmigkeit, und weil er das Unglaubliche im Sprechen seiner Personen spürt, gibt er Pedal, um die Intensität zu erhöhen: Die Tür des Paradieses ist für Therese nicht einfach verschlossen, sondern sie ist «zu-, fest zugeschlossen». «Mach auf, mach auf! o Herr». «Gib ihn, gib mir ihn!» lässt Keller sie sagen. Und wie dann in Therese der Gedanke an Röschen auftaucht, da sagt sie: «... ich habe eine Tochter, und diese liebt ihn auch – Tochter, eine Tochter! Ich habe eine Tochter, ein süsses Geschöpf, und habe doch nie geliebt, eine Tochter geboren ohne Liebe.» Das dürfte bereits genügen! Was wir als die Distanz bezeichnet haben, die Keller eine klare Betrachtung ermöglicht, glaubt er mit wirkungserhöhenden Mitteln überwinden zu können.

Man könnte nun fragen, ob es möglicherweise nicht einfach die Gattung der Tragödie gewesen sei, an der Keller scheitern musste. Was läge näher, als vom Humoristen Keller zu vermuten, er habe sich auf das *Lustspiel- oder Komödienfach* gelegt und dort das geleistet, was ihm das hohe Drama versagt hat. Zunächst sieht es auch wirklich so aus. In einem Brief an Baumgartner vom September 1851 lesen wir:

«Meine neuen Freunde wollen ihm ein Lustspiel von mir, das nächstens fertig sein wird, oktroyieren, und wenn es einigermaßen stichhaltig ist, so wird die Aufführung im Schauspielhause nicht zu den Unmöglichkeiten gehören, zumal das wunderliche Lesekomitee des Professors Rötcher und Konsorten, an welches ich früher zu gelangen dachte, nun umgangen wird; denn der neue Intendant hat den Konstitutionalismus, als ehemaliger Gardeleutnant, abgeschafft. Ein zweites Lustspiel ist schon angelegt, dagegen ein Trauerspiel, das ich früher grossenteils fertig hatte, zurückgestellt, da man mit Lustspielen für jetzt besser ankommt.»

Das Trauerspiel, das Keller «beiseitegelegt hat», ist natürlich die «Therese»; das Lustspiel, das zweite, von dem hier gesprochen wird, trägt den Titel «Jedem das Seine», und ist nächst der «Therese» das dramatische Fragment, das noch die meiste Ausführung aufweist. Aber gleichwohl: auch dieser Plan blieb Entwurf, und wenn Hettner wirklich geglaubt hat, was er im Herbst 1851 schrieb, dann muss er sehr enttäuscht gewesen sein. Er kündigte nämlich einen Weihnachtsbesuch an und fuhr dann in seinem Briefe fort: «Dann treffe ich Sie dort (in Berlin) und lasse mir viel von Ihren dramat. Geschichten erzählen und vorlesen. Vielleicht höre ich dann das eine oder andere Ihrer Stücke von der Bühne herab. Palleske hat mir erzählt, dass Sie immer ein Stück nach dem andern schreiben.» Warum trifft das für Keller nicht zu; warum hat er auch im Lustspielbereich kein Stück vollendet, geschweige denn eins nach dem andern geschrieben? Einen ersten kleinen Hinweis soll ein kleines Dialogstück aus der erwähnten Komödie «Jedem das Seine» geben. Es mag eine Inhaltszusammenfassung, die für unsere Frage nicht von Bedeutung ist, ersetzen. (Das Hauptmotiv des Stücks erinnert im übrigen lebhaft an den Brauttausch in Lessings Jugendwerk «Der Freigeist».)

«*Bedienter*. Sagt, mein Lieber! ist diese Dirne dort sehr spröde, sehr wild?

*Bauer*. O so ziemlich! das heisst, wenn ihr derselbigen nach dem Leibe greift, so schreit sie allerdings; allein das Schreien trifft nicht immer zur rechten Zeit ein, so manchmal eine Minute nachher, wisst ihr – wie wenn ihr bei einem fernen Kanonenschuss den Rauch seht und eine kleine Weile nachher auch den Knall hört! Der Weg zu ihrem schamhaften Herzen ist ein bisschen lang geworden!

*Bedienter* (für sich) gut so! ich will mich einmal an die machen! –»

Die recht handgreifliche kleine Szene, wenn auch im Ganzen des Entwurfs von völlig untergeordneter Bedeutung, zeigt uns einen ähnlichen Tatbestand, wie wir ihn schon anhand der «Therese» festgestellt haben:



Das Komische entspringt nicht der Situation, sondern dem, was darüber gesagt wird; genauer noch: es entspringt der Art und Weise, wie es in ein vergleichendes Bild gefasst ist. Und genau dieser Gedanke lässt sich weiterspinnen: Die Komik Kellers liegt ja ganz allgemein weit weniger in der Situation als in der Art ihrer Schilderung. Die Seldwyler Welt ist zwar voller Käuze, in sich selber aber kaum komisch. Komisch wird sie erst in der Beleuchtung durch Kellers Sprache, welche verursacht, dass das Bild für Augenblicke aus dem Rahmen fällt und komisch wird. Und ebendieser Humor Gottfried Kellers hat auf der Bühne keinen Platz, weil diese das Komische in den Vorgang oder in die Figur legen muss und auf diese Weise Situations- oder Charakter- beziehungsweise Typen-Komik schafft. Jede Dramatisierung Kellers, etwa einzelner Novellen, muss darum am Versuch scheitern, die spezifisch Kellersche Komik umzupolen. Die Verfilmungen – so gut sie im übrigen gelungen sind – machen in dieser Beziehung keine Ausnahme.

Es gilt, ein letztes Mal auf das Meerkatzenabenteuer des grünen Heinrich zu verweisen, genauer: an die Begegnung mit Gretchen auf der dunkeln und verödeten Bühne zu erinnern. An Gretchen, das sich aus einem geisterhaften Theaterspuk mit einem Mal in ein höchst körperliches Frauenwesen verwandelt, zu dessen Füßen der Knabe selig schläft wie ein treuer Hund zu Füßen seiner Herrin. Und wenn wir – bezogen auf Kellers Probleme, mit der dramatischen Gattung zu Rande zu kommen – sagen mussten, ihm gelinge der Schritt nicht vom Ich zum Objekt, das er nun recht eigentlich «leben müsste, ohne es doch zu sein», so führt uns das letztere tief hinein ins *Wesen des Theaters*, das ja zutiefst ein *Wesen des Scheins* ist. «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», heisst es in der Schilderung der Faust-Darsteller.

Traum und Wirklichkeit – Schein und Sein: das sind nun aber genau die Punkte, die wir auch anhand der «Therese» als zentral erkannt haben; und die unheimliche Stimmung, die Heinrich Lee angesichts des leeren Zuschauerraums und der mondbeschiedenen Bühne verspürt, ist nichts anderes als der Reflex ebendieses grundlegenden Zwiespalts.

Gottfried Keller leugnet den Schein nicht, ja er setzt sich dem Traumhaften, Irrealen und Magischen aus, aber er überlässt sich ihm nicht. Wie der junge Heinrich Lee zum lebendigen Menschen, versucht er durchzudringen zum klaren, wahrhaften Bild. Dies ist wohl der tiefste Grund, weshalb er am Theater scheitert und dort unendlich viel stärker ist, wo er

nicht Theater zu schreiben braucht, sondern wo er Theater beschreiben kann. Und was für Theater, wenn wir an das Tellspiel im «Grünen Heinrich» denken. Ein Theater, das zum Fest geworden ist, worin die Spaltung zwischen Darsteller und Zuschauer, zwischen Spiel und Wirklichkeit, zwischen dem Menschen und der Rolle aufgehoben ist, so dass Keller sagen kann:

«Denn dies war das Schönste, dass man sich nicht an die theatralische Einschränkung hielt, dass man es nicht auf Überraschung absah, sondern sich frei herumbewegte und wie aus der Wirklichkeit heraus und wie von selbst an den Orten zusammentraf, wo die Handlung vor sich ging. Hundert kleine Schauspiele entstanden dazwischen und überall gab es was zu sehen und zu lachen, während doch bei den wichtigen Vorgängen die ganze Menge andächtig und gesammelt erschien.»

# Einundvierzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1972

Liess das Vorjahr durch die Unterstützung der von Helmut Knorr illustrierten Ausgabe von Gottfried Kellers «Dietegen» im Werner Classen Verlag mit einem Druckkostenbeitrag das Bestreben erkennen, die Tätigkeit unserer Gesellschaft zu beleben, so dämpfte das leidige Ausbleiben der auf Jahresende bestimmt erhofften neuen Bände der C.F. Meyer-Ausgaben diesen bescheidenen Ansatz zu neuem Elan. Es zwang uns – die Gründe werden sich aus dem Weiteren ergeben – zum Stillehalten. Zwar erschien eine bibliophil ausgestattete Ausgabe von «Kleider machen Leute» im Liechtenstein-Verlag Vaduz, wiederum von Helmut Knorr illustriert. Sie kam im Spätherbst mit einem kurzen Nachwort des Präsidenten über «Gottfried Keller und die Buchillustration» (wovon auch ein Sonderdruck existiert) heraus; aber all das war ein Privatunternehmen des Verlegers, an dem die Gesellschaft keinen Teil hatte. Ihre Rolle beschränkte sich auf die Haltung eines Empfängers.

Am 12. April durfte sie ein Büchervermächtnis von Herrn Max Naef in Erlenbach ZH entgegennehmen. Es bestand aus rund 700 Bänden: etwa 35 betreffen Gottfried Keller, rund 65 Jeremias Gotthelf und ungefähr 185 Goethe; die übrigen Bände enthalten Verschiedenartiges, auch Kleinliteratur. Die Bibliothek bringt eine schöne Bereicherung unserer bisher sehr kleinen Gesellschaftsbibliothek, die sich auf der Zentralbibliothek befindet.

Noch dankenswerter ist eine grosszügige Vergabung, die der Rechtslage nach ebenfalls ins Berichtsjahr fällt, obgleich die vom Oktober 1972 datierte Vermächtnisanzeige des Bezirksgerichts Zürich dem Präsidenten erst Anfang Mai 1973 zuzuging:

Herr Adolf Arthur Knechtli-Kunz, geboren 1886, hat in einem Erbvertrag der Gottfried Keller-Gesellschaft ein Vermächtnis von Fr. 50000.– ausgesetzt. Mit seinem Hinschied am 8. Juli 1972 erlangte das Vermächtnis Rechtskraft. Am Legat besitzt die Ehefrau des Testators ein lebenslängliches Nutzniessungsrecht. Das Vermächtnis kann der Gottfried Keller-Gesellschaft also erst in einer ferneren Zukunft zufallen.

Über die finanzielle Situation der Gesellschaft gibt der

## *Bericht des Quästors*

Aufschluss. Er lautet für das Jahr 1972 wie folgt:

«Die Betriebsrechnung für das Jahr 1972 zeigt – auszugsweise wiedergegeben – folgendes Bild:

Vermögen am 31. Dezember 1971 .....	Fr. 3857.31
+ Einnahmen 1972 .....	Fr. 6532.84
— Ausgaben 1972 .....	Fr. 6462.20
Vermögenszunahme .....	Fr. 70.64
Vermögen am 31. Dezember 1972 .....	Fr. 3927.95

Der Mitgliederbestand am Ende des Berichtsjahres betrug 246 gegenüber 247 vor Jahresfrist. 5 Neueintritten stehen 6 Austritte gegenüber, wovon 4 infolge Ablebens.

Die zum gleichen Ansatz wie in den vergangenen Jahren erhobenen Grundjahresbeiträge der Mitglieder, inklusive freiwillige Beiträge, beliefen sich auf Fr. 4792.99 gegenüber Fr. 4057.51 im Vorjahr. 14 ordentliche Mitgliederbeiträge sowie ein für das Jahr 1972 zugesi-

cherter freiwilliger Beitrag waren am 31. Dezember noch ausstehend, sind aber in der Zwischenzeit entrichtet worden.

Von Stadt und Kanton Zürich sind wie bisher Subventionen von je Fr. 400.-, total also Fr. 800.-, eingegangen.

Auf dem Sparheft der Schweizerischen Bodenkredit-Anstalt resultierte ein Bruttozins von Fr. 569.65.

Die Ausgaben für Verwaltung, Büromaterial, Drucksachen und Allgemeines beliefen sich auf Fr. 2716.75 und konnten gegenüber dem Vorjahr (Fr. 2822.85) leicht gesenkt werden.

Das im Herbst durchgeführte Jahresbott verursachte Nettokosten von Fr. 3375.25. Die Mehrausgabe von Fr. 200.15 ist zum grössten Teil die Folge der höheren Druck- und Versandspesen für den Jahresbericht. Leider waren trotz des um Fr. 1.- angehobenen Eintrittspreises die Einnahmen rückläufig, da die Teilnehmerzahl erheblich geringer war als 1971.

Im Vergleich zum Vorjahr sind die Gesamteinnahmen um Fr. 657.23 auf Fr. 6532.84 und die Gesamtausgaben um Fr. 66.05 auf Fr. 6462.20 angestiegen. Dadurch schliesst die Rechnung mit einem Einnahmenüberschuss von Fr. 70.64 ab gegenüber einem Rückschlag von Fr. 520.54 im Jahre 1971. Angesichts der an der letzten Generalversammlung beschlossenen Erhöhung der Einzel-Mitgliederbeiträge von Fr. 13.- auf Fr. 18.- und der Kollektiv-Mitgliederbeiträge von Fr. 50.- auf Fr. 70.- dürfen wir hoffen, dass auch die kommenden Abschlüsse befriedigend ausfallen werden.

Das Vermögen per 31. Dezember 1972 belief sich auf Fr. 3927.95. Daneben bestand, mit einem unveränderten Saldo von Fr. 2000.-, der Fonds zur Erfüllung der in § 2 der Statuten vorgesehenen Aufgaben.

Da im abgelaufenen Jahr bedauerlicherweise keine weiteren Bände der C.F. Meyer-Ausgabe an die Subskribenten ausgeliefert werden konnten, wurden die zu diesem Zweck gebildeten Rückstellungen nicht beansprucht und beliefen sich Ende 1972 unverändert auf Fr. 9400.-, wovon Fr. 7600.- auf die historisch-kritische Ausgabe und Fr. 1800.- auf die siebenbändige Ausgabe entfielen.»

Bei der Rechnungsrevision wurde die Jahresrechnung wie immer in Ordnung befunden und gutgeheissen. Ihre Einzelheiten können beim Präsidenten eingesehen oder auf Wunsch als Xeroxkopien bezogen werden.

Zwar nimmt sich die Betriebsrechnung und Bilanz im Augenblick nicht ungünstig aus, ja die erhöhten Jahresbeiträge versprechen sogar eine leichte Verbesserung.

Dennoch trübt sich das Bild stark, sobald man die Lage, wie es nötig ist, auf längere Sicht betrachtet.

Wie schon im letzten Jahresbericht erwähnt, muss voraussichtlich der Fonds zur Erfüllung der in § 2 der Statuten vorgesehenen Aufgaben (Fr. 2000.-) zur Begleichung der durch die Teuerung verursachten Mehrkosten der noch ausstehenden Buchlieferungen verwendet werden, die durch die Vorauszahlungen der Mitglieder nicht gedeckt sind.

Das bedeutet jedoch, dass die Gottfried Keller-Gesellschaft auf jede Aktivität verzichten muss, die über das Herbstbott und die Herausgabe des Jahresberichtes hinausgeht. Dies ist eine äusserst unerfreuliche Entwicklung, zumal gerade in den nächsten Jahren Veröffentlichungen erscheinen werden, deren Subventionierung der Gesellschaft nicht nur wohl anstünde, sondern sogar selbstverständlich scheint.

In dieser Situation ist es doppelt bedauerlich, dass unserer Gesellschaft, die einst Trägerin der Initiative für das Zustandekommen der beiden kritischen Ausgaben von Gottfried Kellers und C.F. Meyers Werken war, durch ihre finanzielle Beengtheit die Hände gebunden sind. Die Mitglieder sind daher um Verständnis für die im Augenblick schwierige Lage des Vorstandes gebeten. Er bemüht sich redlich, einerseits das Erscheinen der C.F. Meyer-Ausgaben in Fluss zu bringen, andererseits Mittel zu beschaffen, um in den Jahren ohne C.F. Meyer-Bände als Ersatz Veröffentlichungen anderer Art zu liefern. Solche «gelegentliche Buchgeschenke» sah ja schon das Zirkular vor, womit unsere Gesellschaft im Februar 1960 zum Beitritt aufforderte.

Schliessen wir nach diesen bedrückenden Überlegungen mit dem erfreulichen Verlauf des Herbstbotts 1972. An ihm sprach am 5. November in der traditionellen Tagungsstätte, dem grossen Saal des Zürcher Rathauses, Prof. Dr. Peter Marxer über «Gottfried Kellers Verhältnis zum Theater, anhand des Therese-Fragments». Zur Verlebendigung dieser weiteren Kreisen wenig bekannten Bemühungen Kellers um das Drama waren längere Textstellen eingestreut. Diese las Helga Mertens mit eindrucksvoller Anteilnahme. Der Referent gewann gerade aus dem Versagen und Scheitern Gottfried Kellers in seinem Ringen um die Bühne Aspekte für die eigentliche Wesensart der Begabung und des Stils des Dichters. Das Gret Weckemann-Wespi-Quartett gab der Morgenfeier durch die Umrahmung mit Sätzen aus dem Streichquartett Es-dur von Mozart die erhebende Stimmung.

In der Präsidialansprache berichtete der Vorsitzende vom Hinschiede des Ehrenmitgliedes Frau Gertrud Staehelin-Baechtold, der Tochter des ersten Gottfried Keller-Biographen Jakob Baechtold. Sie verstarb im 98. Altersjahr kurz nach dem vorjährigen Herbstbott am 23. November 1971. Frau Staehelin hat sich die dauernde Dankbarkeit aller Gottfried-Keller-Freunde erworben, als sie der Zentralbibliothek Zürich ein lebenslang sorglich gehütetes Notizbuch ihres Vaters schenkte. Es enthält auf 104 Seiten in minutiöser Schrift seine persönlichen Erinnerungen an Gottfried Keller. Die Durcharbeitung dieser Quelle hat zwar gezeigt, dass sie nur sehr wenig enthält, was Baechtold nicht schon in seiner Biographie mitgeteilt hätte. Aber ihr Wert liegt darin, dass sie viele Ereignisse in der frischen und zuweilen derben Niederschrift der ersten Eindrücke bringt. In der gedruckten Biographie sind diese Stellen mit taktvoller Rücksicht stilisiert und abpoliert. Die Unmittelbarkeit der Notizen war auch der Grund, warum die Donatorin dieses Dokument aus erster Hand so lange in ihrem Gewahrsam behielt und auch nach der Schenkung noch wünschte, dass es vorläufig der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht werde, eine Verfügung, die einzuhalten war. Fritz Heberlein brachte im «Tagesanzeiger» vom 30. November 1971 (Nr. 280, Seite 18) einen ausführlichen Nachruf auf Frau Gertrud Staehelin mit reizvollen Einzelheiten unter dem Titel: «Sie kannte noch Gottfried Keller. Arnold Boecklin, Brahms ...»

In der Generalversammlung musste der Präsident beim Traktandum «Erneuerungswahl des Vorstandes» mitteilen, dass Herr alt Ständerat Dr. Ernst Vaterlaus in der Vorstandssitzung vom 27. September seinen unwiderruflichen Entschluss bekanntgegeben habe, nach zwanzigjähriger Zugehörigkeit zum Vorstand auf Beginn des neuen Gesellschaftsjahres zurückzutreten. Die hohen Verdienste des demissionierenden alt Regierungs- und Ständerates um unsere Gesellschaft sind in den Jahresberichten 36 über 1967 bei seinem Rücktritt als Präsident der Gesellschaft und 40 über 1971 anlässlich seines 80. Geburtstages gewürdigt worden. Eine Ersatzwahl drängte sich nicht auf, da der Vorstand noch über die statutarische Mitgliederzahl verfügt. Im übrigen bestätigte die Generalversammlung den Vorstand in seiner bisherigen Zusammensetzung. Als zweiten Rechnungsrevisor wählte sie Herrn Dr. Fritz Beglinger, an Stelle des im Frühjahr verstorbenen Prof. Dr. Walter Claus, eines langjährigen Mitgliedes, das seit dem Herbstbott 1960 auch als Rechnungsrevisor gewirkt hatte.

Der Präsident: *Dr. Paul Scherrer-Bylund*

## Vorstand

Präsident:	a. Direktor Dr. Paul Scherrer-Bylund Beckhammer 32 <i>8057 Zürich</i>	Tel. 28 27 10
Vizepräsident:	a. Stadtpräsident Dr. Emil Landolt Winkelwiese 10 <i>8001 Zürich</i>	Tel. 47 21 00
Quästor:	Generaldirektor Dr. Oswald Aeppli Rebacherstrasse 3 <i>8700 Küsnacht</i>	Tel. 90 01 02
Aktuar:	Prof. Dr. Egon Wilhelm Ackerstrasse 8 <i>8610 Uster</i>	Tel. 87 37 25
Mitglieder:	Frau Dr. Verena Bodmer-Gessner Mühlebachstrasse 111 <i>8008 Zürich</i>	Tel. 47 55 39
	Direktor Hans Baer Stuketenstrasse <i>8332 Rumlikon</i>	Tel. 97 65 69
	Prof. Dr. Alfred Zäch Siriusstrasse 10 <i>8044 Zürich</i>	Tel. 47 75 39
Rechnungs- revisoren:	Direktor Hans Beat Gamper Ottenbergstrasse 30 <i>8049 Zürich</i>	Tel. 44 30 29
	Dr. Fritz Beglinger Florastrasse 67 <i>8610 Uster</i>	Tel. 87 10 40

## 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. Kiurth 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 Zürcher 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 Zürcher 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»  
1967: Prof. Dr. Karl Fehr, «Gottfried Keller und der Landvogt von Greifensee»  
1968: Prof. Dr. Wolfgang Binder, «Von der Freiheit und Unbescholtenheit unserer Augen – Überlegungen zu Gottfried Kellers Realismus»  
1969: Prof. Dr. Emil Staiger, «Urlicht und Gegenwart»  
1970: Prof. Dr. Hans Wysling, «Welt im Licht – Gedanken zu Gottfried Kellers Naturfrömmigkeit»  
1971: Prof. Dr. Paula Ritzler, «'Ein Tag kann eine Perle sein' – Über das Wesen des Glücks bei Gottfried Keller»  
1972: Prof. Dr. Peter Marxer, «Gottfried Kellers Verhältnis zum Theater»

