



LK 3567 /1



Mitteilungen der
Gottfried Keller-Gesellschaft
Zürich

2011

VORSTANDSMITGLIEDER

Stand August 2011

Präsident

Dr. phil. Rainer Diederichs
Hadlaubstrasse 42
8044 Zürich

Quästor

Lic. oec., lic. iur.
Christian Gut
Mühlebachstrasse 39
8008 Zürich

Aktuarin

Prof. Dr. Ursula Amrein
Ceresstrasse 25
8008 Zürich

Beisitzerinnen und Beisitzer

Prof. Dr.
Susanna Bliggenstorfer
Direktion
Zentralbibliothek Zürich
Zähringerplatz 6
8001 Zürich

Dr. phil. Hugo Bütler
Attenhoferstrasse 33
8032 Zürich

Hansjürg Diener
Dipl. Ing. ETH
Blümlispstrasse 78
8006 Zürich

Konrad Erni
Marchstrasse 1
8192 Zweidlen

Lic. phil. Beat Gyger
Oberburg 44
8158 Regensburg

Prof. Dr.
Hildegard Elisabeth Keller
Zollikerstrasse 265
8008 Zürich

Lic. phil.
Denise Wagner-Landolt
Krähbühlstrasse 10
8044 Zürich

Korrespondenzadresse

Prof. Dr. Ursula Amrein
Ceresstrasse 25
8008 Zürich
Tel. +41 (0)43 499 06 17
info@gottfriedkeller-gesellschaft.ch

Internetadresse

www.gottfriedkeller-gesellschaft.ch

Die Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft werden von der Gottfried Keller-Gesellschaft einmal jährlich herausgegeben.
Redaktion: Rainer Diederichs und Ursula Amrein
Druck: Sihldruck AG, Zürich

Inhaltsverzeichnis

Peter Sprengel «Kellers Kunst ist im wesentlichen jugendlich.» Keller-Verehrung im Naturalismus Rede zum Herbstbott 2010	4
Rainer Nägele Kellergewölbe. Einbrüche des Realen in den Realismus bei Gottfried Keller	30
Margit Unser «Seldwyla-Air». Max Frischs Beschäftigung mit Gottfried Keller	46
Clarissa Höschel «unendlich zart und blaß» C. F. Meyers Erstlingserzählung «Clara»	53
Rainer Diederichs Jahresbericht des Präsidenten.....	63
Verzeichnis der Herbstbottreden.....	68
Beiträgerinnen und Beiträger	71
Mitgliedschaft	71
Programm Herbstbott 2011	72

«Kellers Kunst ist im wesentlichen jugendlich.» Keller-Verehrung im deutschen Naturalismus

Rede zum Herbstbott 2010

Peter Sprengel

Gottfried Kellers 70. Geburtstag fiel in ein Scheiteljahr der naturalistischen Bewegung, ja der deutschsprachigen Moderne überhaupt. Denn im Frühjahr 1889 wurde in Berlin unter persönlicher Mitwirkung Otto Brahms und Fritz Mauthners der Theaterverein «Freie Bühne» gegründet, der es ermöglichen sollte, sozialkritische Dramen unter Umgehung der Zensur und ohne Rücksicht auf kommerzielle Gesichtspunkte auf die Bühne zu bringen; noch im Herbst kam es zu den ersten Aufführungen. Auf Ibsens *Gespenster* folgte die Skandalpremiere von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, und damit war nach allgemeiner – damaliger wie heutiger – Einschätzung eine neue Phase in der Entwicklung des deutschen Naturalismus eingeleitet. Dieser trat aus dem Stadium der sektiererischen Grüppchen und avantgardistischen Parolen in das volle Licht der – auch politischen – Öffentlichkeit, erfuhr dabei eine deutliche sozialkritische Radikalisierung, in gewisser Weise aber auch eine Ausbremsung der formal-innovatorischen Tendenzen, die sich vor allem mit dem Namen Arno Holz verbanden.

Eben in diesem Epochenjahr, genauer zwischen Gründung und Eröffnung der Freien Bühne, feierte Keller, der nun freilich kein Drama geschrieben bzw. beendet hatte, sondern seinen damals noch relativ frischen Ruhm ausschliesslich seiner Prosa und Lyrik verdankte, seinen 70. Geburtstag. Aus dem naturalistischen Lager wurden ihm aus diesem Anlass recht zwiespältige Signale zuteil, von denen man freilich nicht weiss, ob der schwer Rheumakranke sie noch voll aufgenommen oder an sich herangelassen hat. Leo Berg, Begründer und einer der beiden Vorsitzenden des für die Entwicklung des Berliner Naturalismus ausserordentlich folgenreichen Vereins «Durch!», schickte ihm mit hochachtungsvollem Gruss und herzlichen Glückwünschen seine frisch gedruckte Broschüre *Gottfried Keller oder Humor und Realismus*.¹ Von Michael Georg Conrad aus München erhielt der Jubilar gleichfalls, wenn auch leicht verspätet, gedruckte Geburtstagspost. Der Be-

¹ An Keller, 15.7.1889. In: Leo Berg: Im Netzwerk der Moderne. Briefwechsel 1884–1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus. Hrsg. von Peter Sprengel. Bielefeld 2010, S. 143 f.

gründer und Herausgeber der damals noch wichtigsten naturalistischen Zeitschrift *Die Gesellschaft* würdigte Keller in seinem Blatt als nietzscheanischen Heldentypus, als eine jener «innerlich starken und freien Naturen, die in schöpferischer Betätigung den Kampf gegen die Herde kämpfen». Das entbehrte nicht einer gewissen Komik, denn Conrad selbst liess dabei durchblicken, dass sich die Stoffwahl Kellers vor allem auf das Idyllische richtete und seine persönliche Statur kaum zur Heroenrolle passte – aber der Gratulant kriegt noch gerade die Kurve, wenn er erklärt: «Der kleine, dicke Mann ist jeder Zoll ein Gentleman, eine ritterliche, heldenhafte Natur, ein wahrhafter Mensch, keine übertünchte, poetisierende Bestie im Kulturfrack.»²

Conrad würdigt also in erster Linie die geistige Persönlichkeit Kellers, weniger seine Werke. Er unterstellt, dass ähnliche Prioritäten auch für Kellers Schweizer Landsleute gelten würden, und kann sich in seinem Beitrag zur eigenen Zeitschrift um so eher auf den persönlichen Aspekt beschränken, als ihm für die Auseinandersetzung mit Kellers Werken ein Manuskript aus anderer Feder vorliegt: nämlich von Conrad Alberti. Der damals 27-jährige Alberti (mit dem Geburtsnamen Sittenfeld) kann als einer der jungen Wilden in der naturalistischen Szene gelten, der allerdings weniger durch gelungene eigene Werke als durch die Schärfe seiner Polemiken und Satiren von sich reden machte. Mit Blick auf sein ehrgeizigstes Unternehmen, den sechsteiligen Romanzyklus *Der Kampf ums Dasein*, spricht der Artikel der *Neuen Deutschen Biographie* sogar von einer «unteren Niveaugrenze, an der sich die seitdem erfolgte Steigerung des Handwerksniveaus auch der deutschen Gebrauchsliteratur ablesen lässt».³ Auch in Albertis Rezension der im Jubiläumsjahr erschienenen ersten Werkausgabe Kellers geht es nicht sonderlich vornehm zu.

Alberti beginnt zunächst mit dem offenen Eingeständnis, dass ihm jeder Zugang zu Kellers Werken fehle: Er verstehe sie einfach nicht und sei eigentlich geneigt zur Erklärung: «er ist der langweiligste, trockenste, ödeste Philister, seine Novellen sind Dutzendgeschichten, wie sie in jedem Kalender zu finden sind» – wenn er nicht durch den Respekt eingeschüchtert wäre, den verschiedene intelligente Menschen seiner Bekanntschaft Keller entgegenbrächten, die ihm auf Nachfrage allerdings klare Begründungen schuldig blieben. «O mein Gott, was ist das, bist du verrückt oder ist's die ganze

² Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1346.

³ Neue Deutsche Biographie, Bd. 1 (1953), S. 141.

Welt?», so fragt sich Alberti angeblich, zunehmend vom Verdacht bedrängt, dass seine eigene «Gehirneinrichtung» unvollständig sei: «es muß unbedingt ein spezielles Gottfried Keller-Organ geben, das mir durch irgend einen pathomorphischen Zufall nicht angeboren ist.» Sonderlich ernst gemeint sind diese Selbstzweifel allerdings nicht, denn bald ist Albertis Artikel bei einer Pauschalverdammung des Jubilars angekommen, die sich gewaschen hat:

Giebt es eine ödere litterarische Sahara als den «Grünen Heinrich»? Vier Bände mit langweiligen Beschreibungen von Kostumfesten, Wanderungen u.s.w. – ich schlafe dabei ein. Zwei, drei hübsche Episoden machen doch noch keinen Roman. «Romeo und Julia auf dem Dorfe» – zugegeben, eine hübsche Novelle, namentlich der Anfang ist recht stimmungsvoll. Aber mein Gott, wenn das die ganze Ausbeute eines 70jährigen Lebens sein soll –!⁴

Alberti greift daraufhin Paul Heyses lyrische Etikettierung Kellers als «Shakespeare der Novelle»⁵ auf oder vielmehr an. Denn weder vom gewaltigen Schicksal noch vom ehernen Gang der Weltgeschichte oder den alle Schranken niederreissenden Leidenschaften, die sich mit einem solchen Prädikat für ihn verbinden, findet er etwas in Kellers Erzählwelt, am wenigsten in den Novellen *Kleider machen Leute*, *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* und *Die drei gerechten Kammacher*:

Nichts als die ödesten Vorgänge aus dem Leben der traurigsten Alltagsphilister und Spießbürger! Was geht mich das an, ob ein hungriger Schneider seiner verschnürten Jacke wegen für einen polnischen Grafen gehalten wird? Ob ein paar Schuster zum Schützenfest ausziehen und der eine durch sein Maulwerk sich die Tochter des andern zur Frau gewinnt? Ob ein paar Handwerksburschen sich auf dem Wege aus der Stadt überkugeln? Für dieses öde Pack soll ich mich erwärmen, diese Gevatter Schneider und Handschuhmacher ohne Leidenschaft, ohne Kraft, ohne Geist, ohne Mut, ohne jedes Streben und Ringen nach höheren Zielen, die nichts kennen, als den Frohndienst ihrer pflugstiermäßigen Brotarbeit, des Abends ein Tanzvergnügen, heiraten ohne Liebe, Kinder zeugen, und höchstens alljährlich ein Schützenfest! Das ist eine Welt? [...] Das ist der Kreis des modernen Shakespeare?⁶

⁴ Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1347.

⁵ Im Sonett *Gottfried Keller*: Gedichte. 4., neu durchges. u. stark verm. Aufl. Berlin 1889, S. 191.

⁶ Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1348.

An dieser Stelle leitet Alberti zu seinen eigenen erzählerischen Arbeiten über, um den in der Luft liegenden Einwand zu parieren, dass auch die von ihm verfassten Novellen – gesammelt im Band *Plebs. Novellen aus dem Volke* (1887) – in kleinbürgerlichen Kreisen spielen: «Meine Geschichten aus dem Volke sind ein Ausfluß meiner pantheistischen Weltanschauung, insofern das Naturgesetz für mich die höchste Erscheinungsform ist, in der der Mensch das Göttliche zu erkennen vermag.» Tatsächlich gehörte Alberti, und das hat ihm in letzter Zeit eine leicht erhöhte Aufmerksamkeit seitens der Literaturgeschichte gesichert,⁷ zu den engagiertesten Vertretern einer darwinistischen Ästhetik und machte er sich als Erzähler anheischig, Grundgesetze der Naturwissenschaft (auf ihrem damals aktuellen Stand) zur Anschauung zu bringen, wie es ja auch der Titel seines Romanzyklus *Der Kampf ums Dasein* verspricht. Gerade dieses Engagement für eine Vermittlung wissenschaftlicher Gesetze durch die Literatur auf der Grundlage pantheistischer – man könnte wohl auch sagen: monistischer – Überzeugungen macht ihn aber anscheinend blind dafür, dass auch bei Keller (man denke nur an *Das Sinngedicht*) eine Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Verfahren stattfindet, und dass sich auch dieser Autor in wesentlichen Teilen seines Schaffens an aktuellen weltanschaulichen Strömungen abarbeitet, übrigens von einem Standpunkt aus, der von manchen Interpreten gleichfalls als pantheistisch eingestuft wird.⁸

Alberti hat eben in einem Punkt wirklich recht: Er hat Keller definitiv nicht verstanden. Die Beschränktheit seiner Perspektive geht so weit, dass er seine negative Gesamtbilanz auch auf Bereiche von Kellers Schaffen ausdehnt, die nun unzweifelhaft zu den Stärken dieses Autors gehören, etwa die Sprache oder die Rolle der Natur:

⁷ Vgl. Jutta Kolkenbrock-Netz: *Fabrikation – Experiment – Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*. Heidelberg 1981 (Reihe Siegen 28), S. 252–285; Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*. Berlin, New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte N.F. 52), S. 70–94.

⁸ So erklärt Gerhart von Graevenitz: «Keller vertritt auch dort, wo er sich auf einen speziellen Feuerbachschen Natur-Begriff einläßt, den populären Pantheismus des 19. Jahrhunderts» (*Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der Französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung* [Gustave Flaubert und Gottfried Keller]. In: Walter Haug, Rainer Warning [Hrsg.]: *Das Fest*. München 1989, S. 526–559, hier: S. 555). Zur Kritik daran vgl. Philip Ajouri: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin, New York 2007 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte N.F. 43), S. 323 ff.

Auch in der Darstellung hat nach meiner Meinung Keller nichts, was ihn über die platteste Trivialität erhöhe. Sie ist von einer greisenhaften Farblosigkeit, Nüchternheit, Eintönigkeit, wie in den schlechtesten Schriften des alten Goethe. [...] Die Sprache entweder nüchtern, platt, zeitungsmäßig, oder erkünstelt und erdrechelt, nichts freies, ganzes, volles; angetrunkene Leidenschaft und ausgeklügelter Witz; Wendungen, deren Satzbau, deren Wortverbindungen abstoßend wirken, weil man ihnen die einstudierte Absicht anmerkt, naiv zu erscheinen.⁹

Bei diesen letzten Formulierungen glaubt man wenigsten ahnen zu können, auf welche Qualitäten Kellerschen Schreibens sich Alberti überhaupt bezieht. Dieser beschliesst seinen Generalverriß mit einem Ausblick auf die Lyrik, der sich eigentlich auf ein einziges Gedicht bezieht, nämlich die *Gedanken eines Lebendig-Begrabenen*. Angesichts der Grausamkeit der Situation, die darin zugrunde gelegt wird, erscheint Alberti der Ton der Verse als frivoler, ja «abgeschmacktester Blödsinn».¹⁰

Dieser Kritiker, er sagt es selbst, ist tatsächlich nicht «kellerreif». Dennoch ist seine Haltung für unseren Zusammenhang von Bedeutung. Denn erst wenn man sich klar macht, dass der Naturalismus auf internationaler und nationaler Ebene tatsächlich für wesentlich andere Werte und Ziele eintrat, als sie *prima vista* von Keller geteilt wurden, und dass vor diesem Hintergrund auch die Option einer totalen Ablehnung real gegeben war, erhält die Tatsache ihren vollen Wert und Reiz, dass sich führende Vertreter des Naturalismus so nachhaltig für Keller ausgesprochen haben. Man wird dabei allerdings auch zu differenzieren haben: Der Naturalismus ist kein homogenes, in sich und über die Jahre identisches Phänomen. Das naturalistische Lager gliedert sich in unterschiedliche Flügel und Zentren (hier vor allem Berlin und München) und verständigt sich zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Normen oder Konzepte. So ist es sicher kein Zufall, dass die wichtigsten theoretischen Bekenntnisse zu Keller in die Zeit vor dem Scheitelerjahr 1889 fallen.

Bevor diese im Einzelnen vorgestellt werden, ist noch eine Bemerkung zu dem Echo am Platz, das Albertis Keller-Kritik – publiziert in der in München herausgegebenen, in Leipzig gedruckten *Gesellschaft* – ein Jahr später

⁹ Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1348 f.

¹⁰ Ebd., S. 1349.

in der Berliner Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* fand. Gemeint ist der Essay *Humor und Naturalismus* von Karl von Wolzogen.¹¹ Der künftige Begründer der deutschen Kabarettkultur im Allgemeinen und des Berliner Überbrettl im Besonderen lässt sich gewiss nicht als Naturalist einordnen; das zeigt nicht nur die distanzierende Fussnote der Redaktion oder ein Seitenblick auf seine satirisch gegen die Brüder Hart gerichtete Tragikomödie *Das Lumpengesindel* (1892) – das zeigt schon der erste Blick auf den Text seines Artikels, der mit betonter ironischer Distanz das Aufkommen des deutschen Naturalismus nachzeichnet: als eine Invasion «titanischer Jünglinge» in die Reichshauptstadt, die ihre pubertäre Unerfahrenheit im Umgang mit dem anderen Geschlecht hinter wüsten Schilderungen des Hurenwesens verbergen und manch andere Begriffsverwirrung anrichten: so zum Beispiel den «unschuldigen Realismus» (wie Wolzogen sich ausdrückt) in Verruf oder um seine bisherige Bedeutung bringen. «Der Realismus als Weltanschauung wie als Bezeichnung eines künstlerischen Stiles ist uns seit dem Alterthume her bekannt und hat zu allen Zeiten als etwas Wohlberechtigtes und Unanstößiges gegolten», schreibt Wolzogen und erinnert an die ersten Romanerfolge von Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen, die sich mit diesem Begriff verknüpften. «Auch die beiden genialen Humoristen», so fährt er fort, «Wilhelm Raabe und Gottfried Keller, hat die Generation, der ich angehöre, als Realisten verehren gelernt – und heutzutage nennt Conrad Alberti den Verfasser der *Leute von Seldwyla* einen verzwickten Phantasten, Sprachjongleur und Possenreißer, der nur einmal, wie die blinde Henne ein Korn findet, mit *Romeo und Julia auf dem Dorfe* eine gute Novelle zu Stande gebracht habe.»¹² An dieser Stelle setzt Wolzogen zum Gegenangriff an, indem er die künstlerische Zweitrangigkeit weiter Teile der naturalistischen Prosa mit deren Humorlosigkeit begründet und für die moderne Literatur im Zeichen Kellers wie Raabes die Errungenschaften des künstlerischen Humors einfordert.

Das Desiderat, das Wolzogen dem Naturalismus ankreidet, ist allerdings eher eines der künstlerischen Praxis als der Theoriebildung. Denn sowohl Leo Berg in seinem schon genannten «Volksheft» zu Kellers Geburtstag als auch Fritz Mauthner haben die humoristische Dimension des Kellerschen Schreibens weidlich gewürdigt. Berg nimmt dabei sichtlich Anregungen

¹¹ *Freie Bühne für modernes Leben* 1 (1890), S. 1244–1250. Wieder in: Manfred Brauneck u. Christine Müller (Hrsg.): *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*. Stuttgart 1987, S. 407–414.

¹² Ebd., S. 409 f.

Friedrich Theodor Vischers auf, von dem er nach eigenem Bekenntnis nachhaltig geprägt wurde;¹³ die zweite Stütze seiner Hochschätzung Kellers ist Nietzsches Diktum vom Rang der Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* als kostbarster Schatz deutscher Prosa.¹⁴ Leo Berg, das nur nebenbei, gehörte zu den frühesten Multiplikatoren des Nietzscheanismus in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit; die damit verbundene elitäre, z. T. auch antifeministische Attitüde trat zunehmend in Spannung zu den sozialreformerischen Ansätzen seiner Anfänge als Redakteur der *Deutschen Universitäts-Zeitung* und, wie schon erwähnt, als Gründer des für seine zehn «Thesen zur Moderne» bekannten literarischen Vereins «Durch!». Die von ihm und Eugen Wolff zusammen herausgegebenen *Litterarischen Volkshefte* sind gleichsam ein materialisierter Beleg dieses sozialreformerischen Engagements; nach Wolffs Ausscheiden wird die Reihe von Berg unter dem Titel *Deutsche Litterarische Volkshefte* allein weitergeführt.¹⁵ Die im Werbetext des Rückumschlags als «billigstes litterarisches Unternehmen» herausgestellten Hefte, deren Einzelpreis tatsächlich nur 50 Pfennig betrug, wollten, «indem sie unmittelbar in die moderne deutsche Litteratur eingreifen, den Sinn für wahre Kritik und das Verständnis für echte Poesie in den weitesten Kreisen wecken und pflegen» – in diesem volkspädagogischen Anspruch und der Absicht, bildungsferne Schichten der Literatur zuzuführen, lassen sie sich am besten mit der Freien Volksbühne vergleichen, die freilich erst zwei Jahre später in Berlin gegründet wurde.

Schon in einem seiner allerersten Essays von 1886 hat Berg auf die Bedeutung Kellers hingewiesen, den er damals als «größte Poetennatur neben H. v. Kleist» bezeichnet, nicht ohne den Zusatz, dass seine Verehrer «noch ein sehr kleines Häuflein bilden». Seine Gedichte stellt er im gleichen Atemzug neben diejenigen Goethes und Schillers. Gleichwohl äussert er Zweifel, dass Keller «der Dichtermessias unserer Zeit» werden könne: «Er ist oft schwerfällig und dunkel, die Schmerzen der Zeit kennt er wohl, aber nicht die Heilung.»¹⁶ Wenn Berg drei Jahre später im zweiten Heft der von ihm allein verantworteten zweiten Volksheft-Serie über «Gottfried Keller oder Humor und Realismus» schreibt, so tut er es offenbar in der Absicht, die Begrenzt-

¹³ Vgl. seine Erzählung von der persönlichen Erschütterung durch die Todesnachricht: Berg: Netzwerk (wie Anm. 1), S. 121 (an Georg Brandes, 7.8.1888).

¹⁴ Neben Eckermanns *Gesprächen mit Goethe*, Lichtenbergs Aphorismen, Jung-Stillings *Lebensgeschichte* und Stifters *Nachsommer: Menschliches, Allzu-Menschliches*, § 109.

¹⁵ Vgl. Berg: Netzwerk (wie Anm. 1), S. 29–33.

¹⁶ Ebd., S. 198 (Das eiserne Zeitalter der Litteratur).

heit der «Keller-Gemeinde» zu sprengen,¹⁷ und zugleich aus der Einschätzung heraus, dass Keller weiteren Volkskreisen etwas bedeuten könne. Eine Themenliste, die Berg wenige Monate zuvor verschickt hat,¹⁸ verrät uns gleichwohl, dass das Heft ursprünglich eine weitere Fragestellung verfolgen sollte. Legt man den dort angegebenen Titel *Gottfr. Keller u. Alex. Kjelland. Vom «realistischen» zum «naturalistischen» Roman* zugrunde, so war zunächst so etwas wie ein evolutionsgeschichtlicher Längsschnitt zur Poetologie des Romans geplant. Dass Berg davon lediglich die erste Hälfte realisiert hat (bei Einbeziehung allerdings auch der Novellistik und der Lyrik), ist nur erklärbar aus einem positiven Verhältnis zu Kellers Dichtung, die auch in der Planung nicht etwa als negative Kontrastfolie zum moderneren naturalistischen Roman vorgesehen war, sondern als gleichwertige Alternative. Die Perspektive auf den Naturalismus ist dabei in die ausgeführte erste Hälfte des Heftprojekts mit eingegangen – etwa wenn Berg die Gesellschaftsdarstellung in *Martin Salander* mit den «Erzeugnissen des französischen Naturalismus» vergleicht oder das *Sinngedicht* im Lichte von Zolas Romantheorie betrachtet:

Aber, man glaube nicht, daß nicht auch G. Keller von dem Geist der modernen Dichtung einen Strahl aufgefangen habe! Auch er hat seinen «Roman experimental» geschrieben. Es ist freilich weder ein gesellschaftlicher Zustand noch ein individuelles Phänomen, mit dem hier herumexperimentiert wird. Es ist aber nichts destoweniger das sinnreichste Experiment, das je angestellt ward.¹⁹

Indem Berg anschliessend den bekannten Logau-Spruch zitiert, den der Held der Rahmenhandlung zu seiner persönlichen Richtschnur erhebt, nivelliert er die Differenzen zwischen den einsamen Experimenten des Naturforschers Reinhart und seiner anschliessenden Sozialisierung durch die Liebe und überhört die Ironiesignale, mit denen Kellers Text eine allzu weitgehende Auslegung des Experimentgleichnisses bedenkt. Seine naturalistische Lektüre erprobt die maximale Auslegung des von Kellers Werk bereitgestellten wissenschaftlichen Diskursrahmens.

¹⁷ Vgl. Leo Berg: Gottfried Keller oder Humor und Realismus. Berlin 1889 (Deutsche Literarische Volkshefte 2), S. 29. Auch Conrad distanziert sich vom «Dogma der bornierten orthodoxen «Keller-Gemeinde»»: Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1346.

¹⁸ Berg: Netzwerk (wie Anm. 1), S. 133 (an Georg Brandes, 12.12.1888).

¹⁹ Berg: Keller (wie Anm. 17), S. 26 u. 23.

Die vorgebliche Reduktion des künstlerischen Prozesses auf den Mechanismus eines Experiments, wie sie sich im Begriff des Experimentalromans kristallisierte, war die eine grosse Provokation, mit der Emile Zola die deutsche Öffentlichkeit seiner Zeit und über viele Jahre hinweg auch manchen Anhänger der naturalistischen Bewegung skandalisierte.²⁰ Der zweite Schock war seine Unerschrockenheit in der expliziten Thematisierung des Hässlichen bzw. einer tabuisierten Körperlichkeit. Auch ein so witziger und dem Naturalismus eng verbundener Kritiker und Autor wie Fritz Mauthner, der Verfasser der unerreichten Parodien-Sammlung *Nach berühmten Mustern* (1885 ff.) und spätere einflussreiche Sprachphilosoph, verlor da jeden Humor. In einer Buchveröffentlichung von 1887 bekennt er sich zu einem «lebhaften Zola-Haß», der allerdings immer kurzzeitig durch den ersten Eindruck eines neuen Zola-Werks ausser Kraft gesetzt werde: «erst wenn der von allen Seiten niedersickernde Schmutz sich so verdichtet hat, daß man knöcheltief im Dreck zu waten genöthigt ist, erst dann zwingt Zola, seinen Weg zu verlassen, erst dann steigt langsam eine Ueblichkeit zu Herz und Kopf empor, die alle Bewunderung erstickt [...]».²¹ Der Titel von Mauthners Buch heisst *Von Keller zu Zola*; der Schweizer Erzähler dient offenbar, und zwar vor allem dank des «sieghaften Humors» der Seldwyla-Novellen und der «echten Ironie» des Salander-Romans, als rettendes Asyl vor den Schrecken der modernen französischen Literatur.²²

Auf der Inhaltsebene betont Mauthner die Aktualität der neueren Werke Kellers, die er grossenteils schon vorher rezensiert hat. So erklärt er angesichts der Diskussion der «Ehefrage» im *Sinngedicht* dessen Verfasser für «so modern wie nur George Eliot, wie nur Ibsen in seiner Nora», und unterstreicht: Auch «das selbstbewußteste Weib könnte mit der Stellung zufrieden sein, die Keller ihm zuweist». Die «altmodisch oder pedantisch» wirkenden Züge der Dichtung gehörten ausschliesslich der formalen Verarbeitung an und erinnern Mauthner an das Rokoko-Zöpfchen Mozarts, der seine «still leidenschaftlichen Melodien» ebenfalls mit «maßvollen Rhythmen und Harmonien» umhüllte. Bewusst legt Mauthner ein ganzes Jahrhundert Abstand zwischen Keller und die literarische Gegenwart, ja er geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er den Schweizer als Fortsetzer einer Lachkultur würdigt, die uns mit der Sentimentalisierung des Lachens und

²⁰ Vgl. im Einzelnen, auch zu den hier vorzunehmenden Relativierungen: Kolkenbrock-Netz (wie Anm. 7), S. 193 ff.

²¹ Fritz Mauthner: *Von Keller zu Zola*. Kritische Aufsätze. Berlin 1887, S. 132 f.

²² Ebd., S. 5 u. 30.

dem entsprechenden Humorbegriff Sternes, Jean Pauls und Heines verloren gegangen sei:

Er weiß, daß er uns mit einem ganz, oder beinahe ganz neuen Humor beschenkt hat. Er hat uns gelehrt, in allen Ehren wieder so toll und so herzlich zu lachen, wie die besten Leute im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert zu lachen verstanden, als die Shakespeare, die Cervantes, die Macchiavelli, die Rabelais lebten, und auch Luther kein Spaßverderber war. [...] Da ertönt auf einmal das Lachen Kellers; er kann übermüthig, er kann schadenfroh oder ingrimmig lachen, aber das rührselige Lachen ist vergessen. Man sollte daher für ihn das technische Wort Humor gar nicht mehr anwenden, sondern nur von seinem Uebermuthes sprechen, den er zum Range einer ästhetischen Macht erhoben hat.²³

Dass Mauthner ein gleichwertiger Partner in Sachen Lachkultur war, zeigt die komische Anekdote in seinem Brief an Keller vom Neujahrstag 1884. Sie gibt uns zugleich gewisse Eindrücke von der damaligen Berliner Keller-Verehrung, allerdings wohl jenseits der naturalistischen Literaturkreise. Mauthner erzählt nämlich von zwei Mitgliedern der «hiesigen Keller-Gemeinde»: seinem Freund «Ulrich Soundso» und dessen Frau Clara:

Frau Clara schwärmt für Sie in ausgiebigster Weise, und sie ist eine schöne Frau. Sie wünscht sich zu Weihnachten nichts sehnlicher als ein Lebenszeichen von Ihnen. Herr Ulrich ist ein reicher Mann. Er kauft ihr zum Heiligen Abend die halbe Welt zusammen, weiß aber mit all seinem Gelde kein Lebenszeichen von Ihnen zu verschaffen. In seiner Verlegenheit begeht er eine grobe Taktlosigkeit. Er kauft Ihre *Gesammelten Gedichte*, er schreibt mit seiner kaufmännisch geübten Hand (etwas verstellt) hinein: «Einer norddeutschen Verehrerin der Verfasser.» Er hat wohl die Absicht, seiner Frau die Sache sofort als Scherz darzustellen. Aber am Weihnachtsabend ruft Frau Clara, daß ihr im Leben noch nichts soviel Freude gemacht habe als diese Widmung, 20 Zeugen müssen das corpus delicti ansehen, Herr Ulrich wagt es nicht, seine Lüge einzugestehn (Beginn der Verschuldung wie in *Kleider machen Leute*), und Frau Clara hütet seit acht Tagen ihren Schatz.

²³ Ebd., S. 36 f.

Und nun kommt der Ernst. Würde Frau Clara zufällig (und sie fahndet nach Ihrem Autogramm) die Lüge erfahren, so könnte das für die junge Ehe schlimme Folgen haben. Sie würde die Schande nie verzeihen usw.²⁴

Gottfried Keller schuf Rat. Er setzte seine Widmung in das ihm von Mauthner zugeschickte neue Exemplar und machte so nachträglich die «Lüge zur Wahrheit».

Eine noch aktivere Rolle in der – auch persönlichen – Kommunikation und Kooperation mit dem Dichter übernahm der dritte, letzte und für die Entwicklung des Naturalismus fraglos Bedeutendste der Keller-Verehrer in der Berliner Kritik, die hier vorzustellen sind: Otto Brahm (mit dem Geburtsnamen Abrahamsohn). In Vertretung seines Lehrers Wilhelm Scherer übernahm der talentierte Junggermanist 1880 die Besprechung der zweiten Ausgabe des *Grünen Heinrich* in der *Deutschen Rundschau* Julius Rodenbergs und lieferte damit gleich ein Meisterstück positivistischer Textphilologie ab.²⁵ Der Dichter selbst freilich zeigte sich keineswegs erbaut davon, dass seine Fassung letzter Hand nunmehr zu einer Art Codex B herabgestuft wurde, der auf dem germanistischen Seziertisch mit der Erstfassung konkurrieren sollte, ja ihr angeblich – wie Brahm es unmissverständlich zu verstehen gab – letztlich unterlegen war.²⁶ Anderthalb Jahre später publizierte Rodenberg einen Grossessay Brahms über das Gesamtwerk Kellers, der dem Verfasser schon im Sommer 1882 den persönlichen Zugang zum Dichter eröffnete und 1883 in überarbeiteter Form als Buch erschien.²⁷ Hinter dem eleganten Stil und der subjektiven Form einer vor klaren Wertungen nicht zurückschreckenden Kritik verbirgt sich auch hier das schwere Geschütz der positivistischen Schule: da werden massgebliche Einflüsse rekonstruiert (Jean Pauls *Titan* als heimliches Vorbild des *Grünen Heinrich*), insgesamt drei verschiedene Entwicklungsphasen abgesteckt und Milieufaktoren identifiziert wie die vaterlose Kindheit Kellers oder seine Schweizer Heimat insgesamt – dazu gleich mehr und Näheres.

²⁴ An Keller, 1.1.1884. In: Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Carl Helbling. 4 Bde. Bern 1950–1954, Bd. 4, S. 200.

²⁵ Deutsche Rundschau Bd. 25 (Oktober–Dezember 1880), S. 466–470.

²⁶ Vgl. Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Keller-Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler. Basel 1998 ff. (im Folgenden: HKKA), Bd. 19, S. 66–68.

²⁷ Deutsche Rundschau Bd. 31 (April–Juni 1882), S. 403–435; wieder in: Otto Brahm: Kritische Schriften. Hrsg. von Paul Schlenther, Bd. 2: Literarische Persönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1915, S. 135–211. Vgl. Otto Brahm: Gottfried Keller. Ein literarischer Essay. Berlin 1883 (Charakterbilder aus der Weltliteratur des neunzehnten Jahrhunderts 1).

Keller war auch über diese Publikation nicht sonderlich glücklich, obwohl ihn einzelne Wertungen wie die Einstufung der *Sieben Legenden* zweifellos beeindruckt haben. Zu diesen heisst es bei Brahm lapidar: «Hier hat sie ihren Gipfel erreicht, die Erzählkunst Kellers, und kein Stück ist mir bekannt von deutscher Prosa, das höher stände als die *Sieben Legenden*.»²⁸ Am ausführlichsten äussert Keller sein Unbehagen in einem Brief an Rodenberg, in dessen *Deutscher Rundschau* ja nicht nur Brahms Keller-Essays, sondern auch grosse Teile seines eigenen Alterswerks erschienen:

Zu Brahms in gutem Sinne gegebener Kritik muß ich mich indessen auch etwas kritisch verhalten, wie das so menschlicher Brauch ist. Das Prinzip, aus zusammengerafften oder vermuteten Personalien die Charakteristik eines poetischen Werkes aufzubauen und alles soviel möglich auf Erlebtes zurückzuführen, solange der Hervorbringer sein Leben nicht selbst geschlossen hat, ist, abgesehen von den Inkonvenienzen, die daraus entstehen können, nicht richtig, schon weil der fern Stehende auf bloßes Hörensagen, auf Klatsch und flaches Combinieren hin arbeiten muß und darüber das freie Urtheil über das Werk, wie es vor ihm liegt, beeinträchtigt oder ganz verliert. So werden namentlich mittelst solcher Methode die verschiedenen Stoffmotive geradezu unrichtig behandelt und auf nicht existierende Quellen zurückgeführt. Auch mit Bezug auf das Technische ist Brahms Methode noch etwas unsicher. So hebt er z. B. ausführlich meine Vorliebe für die Adjectiven seltsam und wunderlich hervor, während dieselbe erstens oberdeutsches Gemeingut ist u zweitens, wo sie zu sehr hervortreten sollte, von Vater Göthe her angelesen ist, welcher mit der Vorliebe für die beiden Wörtchen schon vor hundert Jahren voranging oder wenigstens vor 80–90 Jahren. Die Norddeutschen brauchen dafür immer das Wort «sonderbar» und etwa einmal «merkwürdig», und beide letztern Ausdrücke dienen uns eben nicht so gut, wie jenes seltsam u wunderlich, in den jeweilig gegebenen Fällen nämlich.²⁹

Eine bemerkenswerte Briefäusserung! Die ersten Sätze bilden eine so schlichte und einleuchtende Kritik des positivistischen Biographismus, dass sie in jeder methodenkritischen Einführung zum Studium der Literaturwissenschaft einen Ehrenplatz einnehmen könnten. Dabei wird ihre Gültigkeit auch nicht dadurch beeinträchtigt, dass Brahm die biographische Methode

²⁸ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 182.

²⁹ An Rodenberg, 22.7.1882. in: HKKA 23.2, S. 424 f.

relativ behutsam anwendet und beispielsweise im Falle des *Grünen Heinrich* sowohl Anna als auch Judith ausdrücklich von ihr ausnimmt. Andererseits führen die anschliessenden Bemerkungen über einzelne Wortvorlieben nur scheinbar auf Nebengleise. Gehören sie doch zum ebenso weiten wie diffizilen Feld sprachlicher Hegemonialfragen, die immer da auftauchen, wo von einem politischen Zentrum wie in diesem Falle der jungen Reichshauptstadt Berlin über vermeintliche Besonderheiten an der Peripherie des Sprachraums geurteilt wird. Brahm kreidet Keller bestimmte Wortfrequenzen als skurrile Vorliebe an,³⁰ die dieser mit den Regularitäten des Oberdeutschen (und überdies der Praxis des oberdeutschen Autors Goethe) rechtfertigt – wobei er sich offenbar durchaus bewusst ist, dass man im Raum Berlin andere Wörter dafür gebrauchen würde. Doch Keller lässt zwar in der deutschen Hauptstadt drucken, schreibt aber selbstverständlich nach Schweizer Gewohnheit, und im Grunde wird ja auch genau das dort von ihm erwartet. Denn das Zeitalter des Realismus ist bekanntlich eine grosse Zeit der Regionalismen, der Aufwertung der Provinzen und der sprachlichen Randgebiete. Nicht umsonst wird Keller von Mauthner in eine Reihe mit Fritz Reuter gestellt, dem Plattdeutsch schreibenden Mecklenburger³¹ – vom bewusst zur Schau gestellten Provinzialismus Storms und Raabes, aber auch eines Gotthelfs ganz abgesehen.

Auch Keller fehlte es keineswegs an Selbstbewusstsein seines regionalen Standorts. Wenn er in späteren Jahren mit Brahm zusammen beim Wein sass, kehrte er gleichsam den Spiess um und machte sich über die sprachlichen Absonderlichkeiten der zahllosen Leser lustig, die ihm aus nördlichen Gefilden Briefe zukommen liessen. «Die Phantasie regte sich nun», schreibt Brahm:

und die er nie gesehen hatte, jene Briefsteller im Norden, sah er deutlich vor sich und ahmte ihr Wesen nach: der eine sprach kichernd und piepsend, mit zusammengezogener Nase, der andere im tiefen Baß, mit langsam ausholenden Gebärden. Der Dichter schien sich in solchen Augenblicken fast in einen Mimen zu verwandeln: er kopierte, mit Gesten und Gesichterschneiden, wie die Schauspieler zu tun pflegen; und das Merkwürdige war nur, daß ihn die Lebhaftigkeit seiner Anschauung Originale

³⁰ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 175 f.

³¹ Mauthner: Von Keller zu Zola (wie Anm. 21), S. 1 f. u. 37.

nachahmen ließ – die er sich selber erst erfand. Man hätte es nur niederschreiben brauchen, und eine Kellersche Novelle war fertig.³²

Dies alles vollzieht sich wohlgerne vor den Ohren und Augen von Kellers Trinkkumpen und Gast aus der Hansestadt Hamburg! Dass der Zürcher Autor auch seinen neuen Kritiker-Freund in die ironische Perspektive einbezog, der er alle Nordlichter unterwarf, ergibt sich schon aus seinem Urteil nach der ersten persönlichen Begegnung: «Dieser Otto Brahm ist [...] ein feines und gescheites Jüdchen und voll reinen Wohlwollens, wie die berühmten Juden des vorigen Jahrhunderts.»³³ Es ist das dritte «Jüdchen» dieser Art (wenn die Übernahme des Ausdrucks erlaubt ist), von dem zu berichten ist, denn auch Leo Berg und Fritz Mauthner vertreten das aufstrebende deutsch-jüdische Bildungsbürgertum des Kaiserreichs, nicht anders übrigens als der des Wohlwollens so vollständig entbehrende Alberti.

Ein wesentliches Verdienst von Brahms Keller-Studie besteht darin, dass sie dessen Prägung durch die Schweizer Heimat herausarbeitet. Damit ist weit mehr geleistet als das Pflichtpensum einer positivistischen Biographik. Denn das «Schweizerische» entwickelt sich in Brahms hier äusserst subtil angelegter Argumentation zu einer ästhetischen und moralischen Kategorie von beträchtlicher Reichweite – in Kombination mit der aus dem *Grünen Heinrich* bekannten romantischen Sehnsucht nach Deutschland wird es zu einem von zwei Lebensprinzipien, die in ihrem widersprüchlichen Zusammenwirken die Logik von Kellers künstlerischem Weg bestimmen. Hören wir Brahm selbst:

Keller ist zweierlei: ein schweizerischer und ein deutscher Dichter. Schweizerisch in Keller ist das Naturell. Schweizerisch sind seine Figuren. Die Schweiz ist das Lokal seiner Erzählungen [...].

Aber dieses Schweizerische in dem Naturell Kellers, in seinen Figuren – worin besteht es? Lebt es nur in dem Freiheitsgefühl des Republikaners, in dem lebhaften patriotischen Empfinden des Dichters und seiner Personen, in dem innigen Behagen an den Festen der Nation, an Mörserschießen und Schützenfest und Tellspiel? Nein, es steckt tiefer, es manifestiert sich vor allem als der Sinn für das Ehrsame und gut Bürgerliche. Wenn ich von dem Schweizerischen in Keller rede, so meine ich das Tüchtige und Ge-

³² Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 227.

³³ An Marie Frisch, 13.8.1882. In: Gesammelte Briefe (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 289.

rade, das Praktische und Verständige, das Maßvolle und Realistische, das Trockene und Derbe.³⁴

Fontanes Rezension von Brahms Keller-Büchlein zitiert hier noch wesentlich weiter.³⁵ Regina Dieterle hat unlängst auf die Bedeutung dieser Rezension hingewiesen,³⁶ in der Fontane auf höchst überraschende Weise aus sich selbst herausgeht und seinem Kollegen Keller kritisch auf den Leib rückt – mit Vorwürfen übrigens, die sich sehr leicht auf ihn selbst zurückwenden lassen. Dabei kann man ziemlich genau den Punkt ausmachen, der (auch wenn Fontane selbst es nicht wahrhaben will) diese temperamentvolle Entgleisung provoziert hat. Es ist auch in anderer Hinsicht eine der wichtigsten Passagen in Brahms Gross-Essay, und Fontane zitiert sie natürlich mit. Nachdem nämlich Brahm das Schweizerische als eine Art Synonym für das Projekt des Realismus inthronisiert und ihm das Deutsche als Kategorie der Romantik und der Phantasie entgegengesetzt hat, erklärt er die «Vereinigung dieser beiden Elemente, des Realistischen und des Phantastischen» für den «hervorstechendsten Zug in Kellers Wesen». Derselbe habe diese Vereinigung zwar keineswegs immer erreicht, aber – und jetzt kommt die eigentliche Pointe –: «Aber doch liegt hier der Weg, den die Dichtung der Zukunft wird beschreiten müssen [...]».³⁷

Mit dieser normativen Aussage über die Literatur von morgen überschreitet der junge Brahm den Rahmen der klassisch-realistischen Ästhetik, der sich grosse Teile seiner damaligen Argumentation noch zurechnen lassen. Man kann ja durchaus die Frage stellen, ob und wie weit die Keller-Rezeption Brahms in den Jahren 1880–1882 überhaupt dem Naturalismus zuzurechnen ist, wie es die Entwicklung dieses Vortrags – unter der übergreifenden Frage nach der Keller-Verehrung im deutschen Naturalismus – vielleicht suggeriert. Die ausserordentliche Bedeutung, die Brahm als Kritiker und Theatermann ab ungefähr 1888 für die Entwicklung des Naturalismus gewann, rechtfertigt selbstverständlich keineswegs automatisch eine Inanspruchnahme seiner frühen Keller-Schriften für die moderne Richtung. Immerhin

³⁴ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 137 f.

³⁵ Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München 1962–1997, Abt. III, Bd. 1, S. 499–508.

³⁶ Regina Dieterle: «ein Werk von so eminenter Bedeutung.» Der junge Brahm und sein literaturkritisches Engagement für Keller und Fontane. In: Ursula Amrein u. R. D. (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Berlin, New York 2008 (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 6), S. 165–180, hier: S. 173 ff.

³⁷ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 140.

steht die Moderne hier gewissermassen in den Startlöchern: in der Rezension des *Grünen Heinrich* in Form der methodischen Konsequenz, mit der dort ein induktiv-empirischer Ansatz verfolgt wird, im Keller-Essay von 1882 in der eben referierten Andeutung über das Schweizerische als eine Art Zukunftsperspektive der Literaturentwicklung, wobei noch nachzutragen ist, dass Brahm an anderer Stelle des Essays auch die erzieherische Tendenz (unter Berufung auf Pestalozzi) als Merkmal des Kellerschen Schweizer-tums definiert.³⁸ Und der sozialetische, reformerisch-pädagogische Zug gehört in der Tat zur typischen Physiognomie weiter Teile der frühnaturalistischen Literatur.

Jedenfalls übersteht Brahms Keller-Verehrung die definitive Hinwendung dieses Kritikers zum Naturalismus. Mit einem zweiteiligen Nachruf in der *Freien Bühne* reagiert Brahm im Juli 1890 auf die Nachricht von Kellers Tod,³⁹ und noch 1894 bespricht er in der *Frankfurter Zeitung* die erste Veröffentlichung aus Kellers Tagebüchern und Briefen.⁴⁰ *Martin Salander*, über dessen Schluss sich Brahm in einem Brief an den Dichter 1886 leicht unbeeindruckt zeigte,⁴¹ wird im Nachruf ausdrücklich als «moderner Roman» bezeichnet und mit den Hervorbringungen eines «französischen Realisten» verglichen, wobei man wohl auch oder in erster Linie an den französischen Naturalismus denken darf, denn Brahm fügt hinzu: «Nicht umsonst hatte er [sc. Keller] Jahr und Jahr, ein aufmerksamer, wenngleich oft widersprechender Leser, die neuen Zola-Bände zur Hand genommen.»⁴² Die neue Stilisierung Kellers zu einem «modernen Realisten» wird von Brahm mit Hinweisen auf eine zunehmende Distanzierung von der Romantik in späteren Werken des Autors, etwa im *Hadlaub* oder im *Sinngedicht*, untermauert. Schliesslich wird auch die entscheidende Bastion eingerissen, die in Brahms früherem Essay den Schweizer Dichter von anderen Autoren der Zeit trennte: der Optimismus nämlich, mit dem die erzählerische Welt Kellers so deutlich von der «Resignationspoesie» sonstiger Realisten im In- und Aus-

³⁸ Ebd., S. 184.

³⁹ Otto Brahm: Gottfried Keller. 1819–1890. In: Freie Bühne für modernes Leben 1 (1890), Heft 25 vom 23.7., S. 657–660; ders.: Gottfried Keller. Persönliche Erinnerungen. In: ebd., Heft 26 vom 30.7., S. 681–685; beides wieder in: Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 217–223 u. 223–232.

⁴⁰ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 232–235. Es handelt sich um eine Rezension von: Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher, Bd. 1 u. 2. Berlin 1894.

⁴¹ An Keller, 8.9.1886, zit. HKKA 24, S. 525.

⁴² Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 222.

land abstach.⁴³ Natürlich kann Brahm die vorliegenden Werke Kellers nicht umschreiben, er muss sogar im *Martin Salander* noch diverse «heitere Rückfälle» registrieren,⁴⁴ auf der biographischen Ebene aber ergab sich für den Nachruf eine völlig neue Perspektive durch die schwere körperlich-seelische Erkrankung Kellers am Ende seines Lebens. Über seine letzte Begegnung mit Keller in Baden bei Zürich im November 1889 schreibt Brahm – offensichtlich faktengetreu, aber das Erlebte zugleich mit suggestiver Symbolik aufladend:

Furchtbar verändert fand ich ihn: körperlich fast ganz unbeweglich, nur an einem Stocke noch durchs Haus tastend, und geistig im Ersterben. Kein Buch, keine Zeitung im Zimmer; an Schreiben nicht zu denken. So saß er da, in dem weiten, ungemütlichen Hotelzimmer, beim Schein der trübselig flackernden zwei Lichte, mit eingesunkenen Wangen, müdem Haupte. Er sprach wohl und auffallend viel von Anfang an; aber wo war die glückliche Laune geblieben, die mit fröhlichem Scheine ihm alles umgab, auch das Unerfreuliche? [...] So war ihm jedes Ding auf der Welt zum Verdruss; und trostlos war es, unendlich trostlos zu sehen, wie alle Liebe und Verehrung, wie alle Teilnahme einer ganzen Nation dem Dichter nichts mehr bereiten konnte als Pein und kranken Unmut. Zu früher Stunde, im Gefühl, ihn nimmer wiederzusehen, schied ich von dem teuren Mann; und tief haftet in mir das düstere Bild geistiger Zerstörung, das ich an jenem Winterabend schauernd empfieng.⁴⁵

Hier ist Brahms Keller-Bild definitiv im Naturalismus und Pessimismus angekommen. Die Auseinandersetzung mit Keller in der naturalistischen Kritik hat damit ihren Höhepunkt erreicht und auch schon überwunden. Die beiden prominentesten dichterischen Vertreter des Naturalismus sind freilich noch gar nicht zur Sprache gekommen. Da ist zunächst der Dramatiker, in dem Brahm ab 1889 die Literaturentwicklung der Moderne gipfeln sah und dem er mit seinem ganzen organisatorischen Talent zur Geltung verhalf: nämlich Gerhart Hauptmann. Einen ersten optischen Eindruck von der Gestalt Kellers empfing Hauptmann schon während seines Zürcher Studiensemesters 1888, als er den Verfasser des *Grünen Heinrich* Hand in Hand mit Arnold Böcklin und einem weiteren Trinkgenossen in einer Weinstube

⁴³ Ebd., S. 135.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 231.

verschwinden sah – wobei Keller natürlich das kleinste Glied der dionysischen Dreierkette bildete.⁴⁶ Obwohl die späte Autobiographie *Das Abenteuer meiner Jugend* (1937) das Triumvirat Keller – Meyer – Böcklin wie einen guten Stern über dem Zürich-Aufenthalt leuchten sieht, dürfte die Entdeckung Tolstois und Dostojewskis seinerzeit die Aufmerksamkeit des jungen Hauptmanns absorbiert und die räumliche Nachbarschaft kaum unmittelbare Konsequenzen für eine intensivere Aneignung der Schweizer Realisten gezeitigt haben. An eine direkte Kontaktaufnahme war ohnehin nicht zu denken: «Wir strebten, ihren Anblick zu erhaschen, hätten aber nie den Mut gehabt, solche Gottheiten anzusprechen.»⁴⁷

Immerhin hatte Hauptmann 1889 den Mut, sein erstes naturalistisches Drama Keller zuzusenden.⁴⁸ In den folgenden Jahren ist es jedoch eher Hauptmanns Umgebung als dieser selbst, von der Zeichen der Keller-Verehrung ausgehen. So bittet ihn seine erste Ehefrau Marie Ende 1891: «Die Bücher von Keller die jetzt herauskommen bringe uns mit.»⁴⁹ Vielleicht hat Hauptmann damals die 8. Auflage der *Gesammelten Gedichte* erworben, die sich neben einer älteren Auflage in seiner Bibliothek erhalten hat.⁵⁰ Schon ein Jahr vorher kauft Brahm für Hauptmann in Zürich ein Keller-Porträt⁵¹ – er selbst hat Keller bereits 1885 um ein Photo, mutmasslich mit

⁴⁶ Vgl. Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Hrsg. von Hans-Egon Hass u. a. 11 Bde. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1962–1974, Bd. 7, S. 1067. Die von Hauptmann dort angenommene Gesellschaft Conrad Ferdinand Meyers als dritter im Bunde muss aufgrund der bekannten Differenzen zwischen Keller und Meyer bezweifelt werden (vielleicht Verwechslung mit Rudolf Koller?).

⁴⁷ Ebd., S. 1057.

⁴⁸ So erscheint Keller als Nummer 58 unter 80 vorgesehenen Adressaten für den Versand der Erstausgabe: Notiz-Kalender 1889–1891. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982, S. 385.

⁴⁹ Marie Hauptmann an Gerhart Hauptmann, 5.12.1891: GH Hs 266, Beilage 6. Nachlass Gerhart Hauptmann, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Ich danke der Handschriftenabteilung für die Zitiererlaubnis. Im Folgenden beziehen sich die Kürzel «GH Hs» und «GHB» stets auf den Manuskriptnachlass Hauptmanns bzw. seine Bibliothek ebenda.

⁵⁰ Gottfried Keller: Gesammelte Werke, Bd. 9/10. Berlin 1892. Exemplar Hauptmanns GHB 203320-9,10 ebenso wie die ältere Ausgabe der *Gesammelten Gedichte* (Berlin 1888; GHB 203321) ohne Lesespuren.

⁵¹ Vgl. Marie Hauptmann an Martha Hauptmann, 30.12.[1890] (Gerhart Hauptmann-Museum, Erkner): «Brahm brachte gestern Gerhart Kellers Bild mit, das er in Zürich für ihn gekauft hatte.»

Autogramm, gebeten.⁵² Bei dieser Gelegenheit könnte sich der Schweizer die schalkhafte Bemerkung erlauben haben, auf die Brahm noch fünfzehn Jahre später in einem Brief an Hauptmann anspielt. Als nämlich Lesser Ury im Vorfeld seines Gemäldes «Otto Brahm in der Loge» Porträtphotos des Theatermanns aufnahm, schickte Brahm einen Abzug an Hauptmann mit der Bitte: «Gib nur dem Bild einen anständigen Platz und tu es nicht, wie Gottfried Keller es mal für sein Bild nach seinem Tode ahnte, ins Klosett (so hochherrschaftlich das auch in eurem château sein mag).»⁵³ Der letzte Zusatz ist eine Anspielung auf die schlossartige Architektur von Hauptmanns neu erbauter Villa Wiesenstein im schlesischen Agnetendorf. Brahm liebt witzige Anspielungen und greift dafür auch sonst gern auf Keller zurück. So ermutigt er Hauptmann 1901, die noch unfertige Tragikomödie *Der rote Hahn* schon im Manuskript dem Deutschen Theater zur Verfügung zu stellen, mit der Begründung: «Schon sehr große Dichter haben es ähnlich gemacht, z. B. Gottfried Keller, der in der *Rundschau* drucken ließ, wenn er noch gar nicht fertig war [...]»⁵⁴ Dabei dürfte er nicht zuletzt an *Martin Salander* gedacht haben; über den schraubstockartigen Druck, der von solchen Publikationsmechanismen für Keller ausging, hat Hans-Jürgen Schrader schon vor Jahren in der Keller-Gesellschaft referiert.⁵⁵

Wo bleibt aber Hauptmanns eigene Keller-Verehrung bzw. der Beweis dafür? Da gibt es zunächst einen Zeitungsartikel zu Kellers 100. Geburtstag 1919, der für die Verhältnisse Hauptmanns, dem solche Schreibanlässe wenig lagen, erstaunlich umfangreich ausgefallen ist.⁵⁶ Ihm entstammt das Motto dieses Vortrags: «Kellers Kunst ist im Wesentlichen jugendlich.» Der Satz bildet die vitalistisch getönte Bilanz eines Versuchs zur Charakteristik von Kellers Werk, in der sich zwei gegensätzliche Tendenzen treffen und durchdringen: die Betonung des Handwerklich-Gemachten einerseits, die Verherrlichung einer organischen Kreativität andererseits. Eröffnet wird die Charakteristik

⁵² Briefkarte o. D., vermutlich im Februar/März 1885 bei Übersendung von Brahms Turgenjew-Essay aus *Westermanns Illustrierten Monatsheften* (Februar 1885) entstanden. Ich danke Herrn Dr. Thomas Binder von der Redaktion der Gottfried-Keller-Ausgabe für Einsichtnahme in die Transkription des Briefwechsels Brahm-Keller.

⁵³ An Hauptmann, 21.4.1902. In: Otto Brahm/Gerhart Hauptmann: Briefwechsel 1889–1912. Erstausgabe mit Materialien. Hrsg. von Peter Sprengel. Tübingen 1985, S. 169.

⁵⁴ An Hauptmann, 10.10.1901. In: ebd., S. 161.

⁵⁵ Hans-Jürgen Schrader: Im Schraubstock moderner Markt-Mechanismen. Vom Druck Kellers und Meyers in Rodenbergs *Deutscher Rundschau*. Zürich 1994.

⁵⁶ Gottfried Kellers Geburtstag. Zum 19. Juli. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 528 vom 19.7.1919; wieder in: Sämtliche Werke (wie Anm. 46), Bd. 6, S. 933–935.

mit der bereits in sich widersprüchlichen Feststellung: «Kellers Werk ist gewachsen und ist gearbeitet.» Weiter heisst es mit Anklängen an die Bildhauerkunst, die Hauptmann ohnehin nahe lag und die er als Bezugspunkt bereits durch die vorangehende Vergleichung Kellers mit Nürnberger Handwerker-Künstlern wie Wentzel Jamnitzer und Peter Vischer eingebracht hat:

Es [sc. Kellers Werk] ist, natürlich im übertragenen Sinne, gegossen, gehämmert, gefeilt. Es hat jenes Köstliche an sich, was recht wohl mit reicher Goldschmiedekunst vergleichbar ist. Aber es geht in seinem beweglichen Glanz, in der unausweichlichen, lebendigen Realität seiner Gestaltungen darüber hinaus. Es ist durchdrungen von kindhaftem Lebensglück. Davon ist ein Vibrieren in seinen kleinsten Teilen. Es ist durchleuchtet von einer warmen Festlichkeit, jener wundervollen Festivitas aller wahren Kunstwerke. Die deutsche Romantik ist dagewesen: das Kellersche Werk verleugnet sie nicht. Allein die Romantik hat keinen Gestalter von gleicher Kraft und gesunder Männlichkeit.⁵⁷

Offenbar erfüllt das Attribut der «gesunden Männlichkeit» (was immer das sein mag) bei Hauptmann eine strukturell ähnliche Funktion wie das «Schweizerische» in Brahms Keller-Essay: hier wie da geht es um ein Gegengewicht zu romantisierenden Tendenzen. Die Kategorie der Männlichkeit oder einer auf die Frau gerichteten Erotik beschäftigt Hauptmann auch in einer vier Jahre später entstandenen Tagebuchaufzeichnung, die die beiden grossen humoristischen Erzähler des Realismus, die schon Wolzogen in einem Atemzug nannte, gegeneinander abwägt:

Raabe und Keller: wer ist mehr? Trotz Kellers vollendeter Ironie und Prosa – wohl doch Raabe; warum? – weil Keller nur seine Landsleute ironisiert – Ra[a]be die Welt – Keller: vollkommenes Bürgertum (vollkommenes!) – Raabe Bürgertum auflösend und ganz von innerhalb und ausserhalb betrachtend – (Zum mindesten das versuchend) – und nun die Liebe (Eros) – beiden geht es um das «Weib» – Beide – standen ihm fern – weshalb sie es im guten Sinne verkannten, im feinen Sinne erkannten – aber – Keller kam dem Weibe näher – ohne es je zu erkennen und doch, seltsam: wie nahe ist er Kasanova in der Kraft und Überzeugung seiner weiblichen Portraits. – dagegen Raabe?⁵⁸

⁵⁷ Ebd., S. 935.

⁵⁸ GH Hs 6, 146v–147r (Eintragung vermutlich vom 4.5.1923).

Über den Rang und die Eigenart von Kellers Frauenporträts hat sich schon Brahm ausführlich geäußert.⁵⁹ Wir müssen bei Hauptmanns Bemerkung aber keine Abhängigkeit vom Urteil anderer unterstellen, denn in den Entstehungszeitraum der zitierten Notiz fällt mutmasslich der Ankauf einer neuen Keller-Ausgabe.⁶⁰ Die intensivsten Lesespuren unter den Keller-Bänden seiner Bibliothek trägt übrigens eine 1921 verlegte Ausgabe von *Martin Salander*; die von Hauptmanns Hand stammenden Randkommentare schwanken zwischen «Göttlich» und «o weh».⁶¹ Nicht erhalten hat sich leider die Ausgabe der *Leute von Seldwyla*, in der Hauptmann 1906 Anregungen für ein geplantes Nürnberger Nixenmärchen-Drama gesucht hat.⁶² In Weimar notiert er am 12. November 1906: «Ich las, eben hier, zum Zweck einer bestimmten Anregung, Dietegen von Keller, das 5 bis 6 echt Kellerisch gute Seiten hat, mir im Übrigen aber nichts nutzen kann.»⁶³ Trotz dieses negativen Fazits exzerpiert Hauptmann zwei Tage später noch mehrere Wendungen aus dem Anfang der Erzählung, der die sadistische Freude der Ruechensteiner an «Hinrichtungen, Schwemmungen, Verbrennungen» schildert.⁶⁴

Nun stossen die Möglichkeiten eines Dramatikers, sich durch Erzählwerke anregen zu lassen, wahrscheinlich ohnehin an enge Grenzen. Wenn sich Hauptmann im gleichen Genre wie Keller bewegt, kann er viel eher dessen Spuren aufnehmen und tut es vielleicht sogar ohne volles Bewusstsein seiner Anlehnung. Solches geschieht im August 1914, als ein Sturm der nationalen Erregung durch Deutschlands Dichterwald weht und auch den Dichter der *Weber* ergreift, dessen *Festspiel in deutschen Reimen* noch vor Jahresfrist wegen vermeintlich pazifistisch-defätistischer Tendenzen von den Hohenzollern abgesetzt wurde.

⁵⁹ Brahm: Kritische Schriften (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 196 ff.

⁶⁰ Gottfried Keller: Gesammelte Werke. Bd. 1–5. Berlin 1923. Exemplar Hauptmanns GHB 203322-1,2 und 971678-3,4,5.

⁶¹ Gottfried Keller: Martin Salander. Roman. Leipzig [1921]. Exemplar Hauptmanns GHB 203323.

⁶² Vgl. den Abdruck der Fragmente unter dem Titel *Das Pegnitzweibchen*: Sämtliche Werke (wie Anm. 46), Bd. 9, S. 362–379.

⁶³ Gerhart Hauptmann: Tagebücher 1906–1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke hrsg. von Peter Sprengel. Frankfurt a. M., Berlin 1994, S. 136.

⁶⁴ Ebd., S. 136 f.

O mein Vaterland, heil'ges Heimatland,
wie erbleichtest du mit einemmal.
Banger Atem ging durch Feld und Tal,
bleiern wuchs empor der Wolken Wand.

O mein Vaterland, heil'ges Heimatland,
wer denn rief das Wetter dir herein,
daß der jäh'n Blitze fahler Schein
dich umzucket wie ein Weltenbrand?⁶⁵

So lauten die ersten beiden Strophen eines im Folgenden nicht besser, sondern nur noch martialischer werdenden Gedichts, das am 12. August 1914 im *Boten aus dem Riesengebirge* erschien und in der ersten Kriegsnummer der *Neuen Rundschau* an prominenter Stelle nachgedruckt wurde, obwohl Lektor Moritz Heimann sofort erkannte, dass es sich hierbei nicht um einen originalen «Hauptmann» handelte: «Hauptmanns Gedicht», so schreibt er damals an den Verleger Samuel Fischer, «hat Schönes und Reines im Klang [...]; schade nur, daß der Rhythmus des Gedichtes, sein Hauptverdienst, Plagiat von Kellers Gedicht ist.»⁶⁶ Gemeint ist Kellers Gedicht *An das Vaterland* aus dem Jahr 1843, das in der ersten Zeile mehrerer Strophen gleichfalls zwei betonte Silben mittig aufeinander treffen lässt: «O mein Heimatland! O mein Vaterland!», «O mein Schweizerland, all mein Gut und Hab!»⁶⁷ Nicht nur diese metrische Besonderheit, sondern auch die Apostrophe der Nation als einer geliebten Vater- oder Mutter-Instanz, für die der Sohn alles zu tun oder zu opfern bereit ist, übernimmt Hauptmann aus Kellers Gedicht, von dem Michael Georg Conrad in seinem eingangs erwähnten Artikel von 1889 bemerkte: «Sein in der Schweiz berühmtes Lied ist bekanntlich, litterarisch betrachtet, eins seiner schwächsten Lieder.»⁶⁸

So peinlich wohl aus der Perspektive eines Keller-Liebhabers die Wahrnehmung sein muss, dass das Zeugnis von dessen vormärzlichem Patriotismus sieben Jahrzehnte später für eine lyrische Produktion Modell steht, die man im Grunde nur als Weltkriegspropaganda abtun kann, so lässt sich dieser bizarren historischen Konstellation vielleicht doch noch ein – wenn man so

⁶⁵ Sämtliche Werke (wie Anm. 46), Bd. 4, S. 187.

⁶⁶ An Fischer, 2.9.1914. In: Samuel u. Hedwig Fischer: Briefwechsel mit Autoren. Hrsg. von Dierk Rodewald u. Corinna Fiedler. Frankfurt a. M. 1989, S. 348.

⁶⁷ HKKA 9, S. 199.

⁶⁸ Die Gesellschaft 5.2 (1889), S. 1346.

sagen darf – mildernder Umstand abgewinnen. Hauptmann greift mit Kellers Gedicht – mehr oder weniger bewusst – eine Tradition der patriotischen Dichtung auf, bei der es gerade nicht um äussere Machtentfaltung, geschweige denn um imperialistische Expansionsgelüste geht, sondern in der ein innig-innerliches Verhältnis zu einer republikanisch verfassten Heimat beschworen wird – in ausdrücklicher Abgrenzung gegen den monarchischen Prunk, dem der junge Keller in Deutschland begegnete:

Als ich arm, doch froh, fremdes Land durchstrich,
Königsglanz mit deinen Bergen maß,
Thronenflitter bald ob dir vergaß,
Wie war da der Bettler stolz auf dich!

Schon als Schüler hat sich Hauptmann von Kellers Gedicht beeindruckt lassen und unter dessen Einfluss das «Heimweh» nach den ihm persönlich damals noch unbekannten Schweizer Bergen besungen.⁶⁹ Insgesamt ist die Lyrik wohl dasjenige Gebiet, auf dem sich am ehesten ein Nahverhältnis der naturalistischen Dichtung zu Keller feststellen lässt. In Arno Holz' epochemachender, übrigens in Zürich – nämlich beim Verlagsmagazin Schabelitz – verlegter Gedichtsammlung *Das Buch der Zeit* (1885) finden sich gleich drei Bezugnahmen auf Keller. Zwei davon haben direkt programmatischen Charakter. So wird die Abteilung «Berliner Schnitzel» mit einem kämpferischen Vierzeiler aus Kellers Gedicht *Parteigänger* eingeleitet.⁷⁰ Ausserdem enthält der Band neben anderen Widmungsgedichten an Autoren recht unterschiedlicher Couleur und Bedeutung das bemerkenswerte Gedicht *An Gottfried Keller*:

Die Weisheit lieb dir ihre Huld,
Die Schönheit steht in deiner Schuld.
Durch deine Verse blitzt und rollt
Goethe'sches Gold!

Ich möchte dich bis in den Himmel heben,
Doch ach, du glaubst ja nicht an ihn,
Denn nur die Erde trägt dir Reben,
Rothe Rosen und weißen Jasmin.

⁶⁹ Hauptmann: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 46), Bd. 11, S. 603 f.

⁷⁰ «Ich bin ein wilder Reiter, / Auch beißt und schlägt mein Gaul, / Ich bin ein grober Streiter / Und führ ein grobes Maul» (Arno Holz: *Das Buch der Zeit*. Zürich 1886 [ausgeliefert 1885], S. 306); vgl. HKKA 10, S. 106.

Du bist mir auf hundert von Meilen entrückt,
Doch hab ich dir oft schon die Hand gedrückt
Und jauchz dir nun zu durch Nebel und Dunst
Das alte Sprüchlein: «Gott grüß die Kunst!»⁷¹

Der Buchdruckergruss «Gott grüß die Kunst!», um mit dem letzten Vers anzufangen, ist auch eine Lieblingswendung Hauptmanns, der ihn seinem Dramenhelden Florian Geyer in den Mund legt.⁷² Die Entfernungsangabe «hundert von Meilen» drei Zeilen zuvor zielt offenkundig auf die Distanz zwischen Zürich und Berlin, Schweiz und Deutschland. Wenn sich trotzdem eine gefühlte Nähe des jungdeutschen Lyrikers zu Keller herstellt, so hängt sie mit der Gemeinsamkeit der Tradition zusammen («Goethe'sches Gold» – ein Erbe, von dem der Heine-Schüler Holz allerdings nur in vorsichtigen Dosen Gebrauch macht), aber auch mit verwandten weltanschaulichen Überzeugungen. Denn dem Feuerbach-Erlebnis Kellers entspricht die Wende zum naturwissenschaftlichen Empirismus bei Holz, der die Adaption der positivistischen Lehrmeister zum integralen Bestandteil seiner kunsttheoretischen Selbstinszenierung erheben wird.⁷³ Mit der Preisgabe des Jenseitsglaubens, in der zweiten Strophe in witziger Verkürzung thematisiert («du glaubst ja nicht an ihn», d. h. an den Gott im Himmel), entschwindet allerdings auch die blaue Blume der Romantik; es bleiben «rothe Rosen» und «weißer Jasmin» als Gewächse in den Schweizer Nationalfarben. Rosen und Jasmin wuchern übrigens «in göttlicher Unordnung» auf dem alten Kirchhof des Heimatdorfs von Heinrichs Vater, mit dem in Kellers Roman die Jugendgeschichte des «grünen» Helden beginnt.⁷⁴

Den programmatischen Berufungen auf Keller, die gewissermassen im Namen des Autors selbst erfolgen, tritt innerhalb desselben Lyrikbandes eine diskretere Hommage an die Seite. Auch der Liebhaber einer «Nähmamsell», der im Gedicht *Samstagsidyll* das Wort ergreift, erweist sich nämlich als Keller-Verehrer oder weiss, dass dessen Lyrik bei seiner kleinbürgerlichen Geliebten gut ankommt. Zur Schilderung der gemeinsamen Kaffeemahlzeit

⁷¹ Ebd., S. 340.

⁷² Hauptmann: Sämtliche Werke (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 645.

⁷³ Vgl. Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891, S. 85: «Ich lud mir nicht mehr, wie im Winter, alte Herren wie Aristoteles, Winkelmann und Lessing auf den Schreibtisch, sondern Leute wie Mill, Comte, Spencer und die modernen Naturwissenschaftler.»

⁷⁴ HKKA 1, S. 12 sowie HKKA 11, S. 64.

in der Mansardenwohnung der Freundin gehört ein literarisches Sahnehäubchen:

Du schwärmtest von dem neusten Ausverkauf,
Ich aber schlug ein kleines Büchlein auf
Und las dir Lieder vor von Lingg und Keller
Und übersah auch nicht den Kuchenteller.⁷⁵

Hermann Lingg verdankte seine zeitgenössische Bekanntheit den Bemühungen um eine Erneuerung des germanischen Epos. Zunächst ist er jedoch als Lyriker hervorgetreten; eine Auswahl seiner Gedichte wurde 1854 von Holz' früherem Vorbild Emanuel Geibel herausgegeben.⁷⁶ Kellers Name mag an Linggs Seite überraschen und ist doch gut am Platz in dieser ironischen Schilderung einer nach bürgerlich-ehelichen Mustern organisierten Wochenendliebe. Die Nennung seines Namens im Gedicht zielt auf den Meister der Idylle, auf eben jene Tendenz und Fähigkeit zur Verklärung von «Vorgängen aus dem Leben der traurigsten Alltagsphilister und Spießbürger», die Alberti dem Schweizer – blind für die Qualitäten seines Humors – bald darauf so übel nehmen sollte.

Auch Holz' dichterische Phantasie ist wesentlich idyllisch organisiert; das beweisen nicht zuletzt die wiederholten Rückgriffe auf Erinnerungen aus seiner ostpreussischen Kindheit im lyrischen Hauptwerk *Phantastus*. Man wird daher kaum einen Zufall darin sehen, dass die späteste ermittelte Referenz des Naturalisten auf Keller gerade dessen Gedicht *Jugendgedenken* gilt. Sie findet sich im letzten Brief an Hauptmann, den Holz als Freund schreibt; in einer Phase zunehmender literarischer und sozialer Isolierung beendet der Mitbegründer des konsequenten Naturalismus am 18. November 1890 seinen Brief an den ungleich erfolgreicherer Kollegen und künftigen Gegner mit einem lyrischen Seufzer, der ein fast wörtliches Keller-Zitat darstellt: «Die entschwundene Welt / Klingt über Wald und Feld / Hinter mir wie ferner Wachtelschlag.»⁷⁷

⁷⁵ Holz: Das Buch der Zeit (wie Anm. 70), S. 42.

⁷⁶ Hermann Lingg: Gedichte. Hrsg. von Emanuel Geibel. Stuttgart, Tübingen 1854.

⁷⁷ GH Hs 265, Beilage 58, zit. Thorsten Fricke: Arno Holz und das Theater. Biografie – Werkgeschichte – Interpretation. Bielefeld 2010, S. 322. Vgl. den leicht abweichenden Wortlaut des Keller-Gedichts: HKKA 11, S. 77.

In gewisser Weise ist in diesen Versen wohl das grundsätzliche Verhältnis der literarischen Moderne zu Kellers Welt ausgesprochen. Dessen «Kunst» – um wieder mit Hauptmann zu sprechen – wäre demnach auch insofern «jugendlich», als sie die verlorene Jugend der nachfolgenden Generation repräsentiert.

Kellergewölbe

Einbrüche des Realen in den Realismus bei Gottfried Keller

Rainer Nägele

Das europäische 19. Jahrhundert gilt vielfach als das Jahrhundert des Realismus. Literaturgeschichten der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit fügen häufig ein qualifizierendes Adjektiv «poetisch» hinzu. Der poetische Realismus der deutschsprachigen Literatur wird so differenziert von jenem europäischen Realismus, der sich vor allem in den grossen realistischen Romanen in Frankreich, England und Russland ausgeprägt hat. Das Adjektiv «poetisch» sollte wohl andeuten, dass wir es hier weniger mit einer nach aussen, auf die Welt und die Gesellschaft gerichteten Literatur zu tun haben, als mit einer Blickrichtung nach innen und auf individuelle Welterfahrung, wobei «Welt» hier sehr oft auf kleinste Räume sich zusammenzieht, oder, wo Weiten sich öffnen, wie manchmal bei Stifter, sind es weniger die der Welt als die der Erde und Wälder. Nicht zuletzt impliziert das Epitheton «poetisch» auch eine gewisse Tendenz zu Verklärung und Versöhnlichkeit: statt der scharfen Klingen des Witzes lächelnder Humor. Auf der sprachlichen und figuralen Ebene könnte man, Roman Jakobsons zwei Sprachabhängen folgend, eine Verschiebung vom Metonymischen aufs Metaphorische hin vermuten.

Zweifellos lassen all diese Momente sich da und dort in manchen deutschen Erzählungen des 19. Jahrhunderts nachweisen. Bei genauerem Hinsehen und Lesen freilich beginnt diese Kategorie des Poetischen sich eigenartig zu verfallen. Gerade bei den hervorragendsten Schriftstellern der Zeit, bei Keller und Stifter, nehmen die Züge des Poetischen höchst sonderbare Formen an, so dass man versucht sein könnte, statt von einem poetischen von einem exzentrischen Realismus zu sprechen.¹ Exzentrisch ist hier in mehrfacher Weise zu verstehen. So sehr manche der Autoren dieser Zeit ihre Figuren in den Lebenskreis eines sanften oder auch nicht so sanften Gesetzes einschreiben möchten, so sehr fallen diese immer wieder aus dem vorgeschriebenen Kreis heraus, oft in ein merkwürdiges Sonderlingsleben, wie es emblematisch in der Figur des Stifterschen Hagestolz sich kristallisiert. Aber eben an

¹ Andere Varianten sprechen von phantastischem Realismus, so z. B. Gregor Reichelt: *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart: Metzler 2001.

solchen Figuren zeigt sich auch eine andere Dezentrierung, die die topologische Symmetrie von Innen und Aussen verrückt. Denn ist der Hagestolz ausgesondert aus dem Lebenskreis der Gesellschaft, so besagt sein Name auch, dass er in den Hag eines andern eingefriedeten Lebenskreises gestellt ist. In dieser in sich zusammengezogenen veräusserten Innenwelt ist er aber auch wieder der absolut Verschlussene, aus dessen Innenleben, falls man davon überhaupt sprechen kann, kein Strahl ins verinnerte Äussere fällt.

Eine Topographie zeichnet sich ab, die auch der Kellerschen Welt ihr Gepräge gibt und in manchen Zügen schon vorzeichnet, was dann in Kafkas Erzählwelten sich ver- und entfaltet. Der Bezug zu Kafka ist hier genau und als objektive Konstellation zu verstehen. Es ist kein Zufall, dass zwei der wichtigsten Vorbilder Kafkas, Flaubert und Dickens, zwei der grossen realistischen Erzähler des 19. Jahrhunderts sind. Freilich sind es auch diese beiden Autoren, die ausserhalb der deutschsprachigen Literatur den «Realismus» an jene Grenze heranschreiben, wo er exzentrisch wird.² In vielen von Kellers Figuren, wie auch in denen von Stifter, bricht immer wieder eine Erfahrung der buchstäblichsten Exzentrizität auf, wie sie dann Kafka in seinem Notizbuch aufschreibt: «So schliesst sich fast dieser Kreis, an dessen Rand wir entlang gehn. Nun dieser Kreis gehört uns ja, gehört uns aber nur solange als wir ihn halten, rücken wir nur einmal zur Seite, in irgendeiner Selbstvergessenheit, in einer Zerstreung einem Schrecken, einem Erstauen, einer Ermüdung, schon haben wir ihn in den Raum hinein verloren [...]. Wir sind ausserhalb des Gesetzes [...].»³

Ein solches Verrückt- und Versetztwerden ausserhalb des Kreises, ausserhalb des Gesetzes und alles Gesetzten bis ins Entsetzliche erzählt Kellers Geschichte von den drei gerechten Kammachern. Dass dies ausgerechnet drei «Gerechten» geschieht, die doch in eben dieser Qualität mit dem Gesetz in Einklang zu vermuten wären, ist nur eine der vielen Ironien dieser Geschichte, die freilich auch in eben dieser Ironie ein Gesetz bestätigt, das der erste Satz ausspricht, «daß nicht drei Gerechte lang unter einem Dache leben

² Lukács hatte da diagnostisch ein durchaus richtiges Gespür, wenn er Flaubert von den in seinem Sinne «guten» Realisten abhebt und bereits bei ihm die Züge der «dekadenten» Moderne liest. Vgl. Georg Lukács: Erzählen oder beschreiben. In: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 33–85.

³ Franz Kafka: Oxforder Quartheft 2. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 2001, S. 32 f.

können, ohne sich in die Haare zu geraten» (HKKA 4, 215).⁴ Mit dieser Voraus-Setzung, die der erste Satz setzt, verschiebt sich die Geschichte von Anfang an in Richtung des Allegorischen. Man kann das in einer alten Traditionslinie des *exemplum* sehen, das seit der Spätantike durch das Mittelalter bis in die frühe Neuzeit moralische Konzepte und Thesen illustrierte. Man kann es auch moderner ausdrücken, sozusagen in Brechtschem Vokabular, als experimentelle Versuchsanordnung. In beiden Beschreibungsformen aber bleibt die allegorische Grundstruktur. Und es ist dies kein Einzelfall bei Keller. Viele seiner Erzählungen gehen von solchen allgemeinen Sätzen und Sprichwörtern aus – Kleider machen Leute, der Katze den Schmer abkaufen, der Schmied seines Glücks usw. –, ja ganze Erzählzyklen wie das *Sinngedicht* stehen unter solchen Voraussetzungen.

Der Erzählverlauf in den *Die drei gerechten Kammacher* wechselt zunächst zwischen Erzählabschnitten, die nicht ein einzelnes Ereignis, sondern das täglich und wöchentlich sich Wiederholende erzählen, und dem plötzlichen Einbruch eines Einmaligen, zeitlich markiert durch ein «einst» oder «einstmals». Jeder der drei Kammacher bricht so zunächst als eine solche Singularität in den gleichmässigen allgemeinen Verlauf der Zeit ein. Der erste ist Jobst: «Einstmals aber kam ein ordentlicher und sanfter Geselle» (HKKA 4, 217). Die Ironie freilich ist, dass diese Einmaligkeit sehr bald sich vermehrt und zur Dreimaligkeit wird, und zwar noch ehe die beiden andern da sind, verdreifacht er sich schon für sich allein: «Besonders des Nachts freute er sich des breiten Raumes im Bette und benutzte sehr ökonomisch diese schöne Zeit, sich für die kommenden Tage zu entschädigen und seine Person gleichsam zu verdreifachen» (HKKA 4, 223). Freilich bricht auch da alsbald wieder das einmalige Einst brutal ein: «Einst war er schon seit vielen Wochen der einzige Geselle in dem Geschäft» (HKKA 4, 223). Dieses noch dem normalen Ablauf eingeschriebene Einst kündigt bereits ein anderes Eins an: «Eines Tages aber, als er noch beim Abendscheine schon im Bette lag, kam unverhofft noch ein fremder Geselle zugesprochen» (HKKA 4, 224). Und schliesslich kommt auch die dritte Eins: «Aber nach kaum acht Tagen kam abermals einer zugereis't ein Schwabe, namens Dietrich» (HKKA 4, 226). Jeder tritt als Singularität ins Allgemeine ein, um darin aber gerade als Singu-

⁴ Alle Zitate nach: Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Keller-Ausgabe. Band 4: Die Leute von Seldwyla I. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld Verlag 2000. (= HKKA 4).

larität in einer fast ununterscheidbaren Dreifaltigkeit aufzugehen.⁵ Diese Dreifaltigkeit wird dann in Züs Bünzlin's Gedankenexperiment noch einmal potenziert:

Stellt Euch doch recht lebhaft vor, um jeden von Euch buhleten drei Jungfern Bünzlin, und säßen so um Euch her, gekleidet wie ich und von gleichem Ansehen, so daß ich gleichsam verneunfacht hier vorhanden wäre und Euch von allen Seiten anblickte und nach euch schmachtete! Thut ihr dies? (HKKA 4, 249)

Wie in Baudelaires *Sept vieillards* multipliziert die allegorische Maschine unerbittlich das immer Gleiche.⁶ *Spectres baroques* nennt Baudelaires Gedicht die sieben unheimlich gleichen Figuren und erinnert so daran, dass das 19. Jahrhundert auch das Jahrhundert des Aufgangs der Moderne im Zeichen der barocken Allegorie und der Obsession der Wiederholung von Marx, Kierkegaard bis Nietzsche und Freud war.⁷

Damit stellt sich aber die Frage, wie derartige allegorische Strukturen sich mit dem vertragen, was die Literatur- und Kulturgeschichten «Realismus» nennen. In den gängigen und geläufigen Kultur- und Kunstgeschichten treten Wörter wie «Realismus» und «realistisch» da auf, wo die Darstellung sich vom Allegorischen zu entfernen scheint. Die Renaissance vor allem diente seit Langem als Schauplatz für diese Ablösung: die allegorischen Landschaften und Figuren verwandeln sich zunehmend in die Darstellung «wirklicher» Berge und Bäume, und die Gesichter werden erkennbare Porträts «wirklicher» Personen. Wie prekär solche Schemata sind, haben Warburgs ikonographische Studien gezeigt, und wie wenig Geschichte linear verläuft, haben barocke Kunst und Literatur wuchtig genug zur Anschauung und Lektüre gebracht.

Doch das Schema bleibt und erhält neue Energien in den Debatten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts über Allegorie und Symbol. Diese

⁵ Zur Dreizahl als Strukturmoment der Erzählung vgl. Walter Seifert: Theorie und Didaktik der Erzählprosa. Analyse und Transfer auf semiotischer Grundlage. Köln/Wien: Böhlau Verlag 1982, S. 214–217.

⁶ Freilich könnte man aufgrund der Begrenzung auf die Dreizahl und deren Vielfaches bei Keller argumentieren, dass darin sich noch eine bewusste oder unbewusste Intention auf symbolische Kontrolle äussert.

⁷ *Langeweile, Ewige Wiederkehr* heisst eine der Rubriken von Benjamins Passagen-Arbeit.

sind gleichzeitig geprägt von einer räumlichen Opposition von innen und aussen; etwas schematisch gesagt: im Symbol produzieren die Phänomene Bedeutung aus sich, aus ihrer Immanenz, in der Allegorie wird sie von aussen aufgestempelt. So sehr der Realismus des 19. Jahrhunderts sich als Ablösung von und Gegenbewegung zur Romantik versteht, so sehr bleibt er dem romantischen Symbolbegriff verpflichtet. Das wird vor allem deutlich bei einem der letzten grossen Theoretiker und Verteidiger des Realismus: Georg Lukács, der denn auch, diagnostisch durchaus klar sehend, bei Flaubert und Zola bereits Allegorie konstatiert.⁸

Hier durchkreuzen nun manche Züge des Kellerschen Erzählens die geläufigen Vorstellungen von Realismus und zwar nicht im Sinne eines verinnerlichten poetischen Realismus, sondern eher durch eine merkwürdige Äusserlichkeit, die noch genauer zu bestimmen ist. Wenn bereits, etwas voreilig vielleicht, auf Kafka verwiesen wurde, so könnte man ebenso gut auf barocke Züge zurückweisen.⁹ Dazu gehören neben den allegorischen Elementen auch die auffallend häufigen katalogartigen Aufzählungen, von denen besonders *Die drei gerechten Kammacher* durchsetzt sind: allen voran Züs Bünzlin's Lade mit dem Gültbrief, auf die wir noch zurückkommen werden, ihr Städtekatalog, ihr Katalog von Aufsätzen, von Tieren, von emblematischen Steinen usw. Aber auch andere Erzählungen sind davon geprägt wie etwa die Morgentoilettengegenstände, die das Schneiderlein beim Aufwachen in *Kleider machen Leute* vorfindet, oder der lange Katalog von Häusernamen in der gleichen Erzählung, der gewissermassen eine Art Stadtgeschichte erzählt. Es ist, als wäre das Universum zu einem beliebigen Haufen von Dingen und Namen zusammengefallen.

Man hat gelegentlich diese Aufzählungen als eine indirekte Charakterisierung bestimmter Figuren, vor allem der Züs Bünzlin, gedeutet. Das aber

⁸ Lukács: Erzählen oder beschreiben (wie Anm. 2).

⁹ Darauf hat schon Benjamin in seinem Keller-Essay verwiesen: «Jedoch auch ohnedies verraten überall Wortschatz und Wortgebrauch einen Einschlag barocken Wesens in seine hausbackene Fabelwelt. Die einzige Gestaltung seiner Prosa verdankt ja Keller gerade dem, daß kein anderer Deutscher seit Grimmelshausen so gut um die Ränder der Sprache Bescheid wußte, so frei das ursprünglichste Dialekt- und das späteste Fremdwort handhabt.» Walter Benjamin: Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II.1. Frankfurt a. M. 1977, S. 290. – Emil Ermatinger spricht in seiner Keller-Biographie in Bezug auf *Die drei gerechten Kammacher* von einem «barocken Schluß». Emil Ermatinger: *Gottfried Keller. Eine Biographie*. Zürich: Diogenes 1990, S. 317.

greift psychologisierend zu kurz, wie es auch zu kurz greift, wenn man die eigentümliche Äusserlichkeit von Figuren wie die drei Kammacher oder Züs Bünzlin einfach als Karikaturen hohler Menschen ohne wahre innere Substanz versteht. Ein solcher satirisch-karikierender Zug spielt wohl mit, aber die Art, wie Keller ihn ausspielt, geht weit über die manifeste Satire hinaus und öffnet Hohlräume, denen keine Psychologie beikommt. Wenn einerseits Kellers Erzählungen überwölbt sind von Sprüchen und Sprichwörtern aus dem Resonanzraum alter Erfahrungen, so sind sie auch unterwölbt von seltsamen, nicht leicht beschreibbaren Kellergewölben, die Kellers Sprache und Stil resonieren lassen. Selten sind seine Sätze tiefsinnig, eher leicht über die Oberfläche hinhuschend, was es so schwierig macht ihre eigentümlichen Effekte zu beschreiben. Nur manchmal, wenn einer dieser Sätze ein bisschen härter auftritt, gar aufstampft, tönt es wie hohl und unheimlich wieder. Und wenn so hohle und innerlichkeitslose Figuren wie die drei Kammacher auftreten, ist alle Psychologie am Ende ihres Lateins, weil gerade hier die Figuren zu Personen im wörtlichsten Sinne geworden sind: Schallmasken eines anderen Schauplatzes. Und wenn es später von ihnen heisst, dass sie «wie drei Bleistifte» (HKKA 4, 238) nebeneinander im Bett liegen, so wird ihre Figuration als Schreibwerkzeug, das, von anderer Hand geführt, eine Geschichte schreibt, von der es nichts weiss, deutlich genug.

Schon das ungeheure Gefälle – oder soll man es steile Steigerung des Pathos nennen? –, das Ende und Anfang der Geschichte von den drei Kammachern in der Tonlage trennt, ist frappierend. Es beginnt harmlos genug mit einem Allerweltssatz und der Evokation von drei Gerechten, deren Gerechtigkeit sogleich sowohl von der «himmlische[n]» wie auch von der «natürliche[n] Gerechtigkeit» abgesondert nur noch als «blutlose Gerechtigkeit» (HKKA 4, 215) ohne Schuld und ohne Schulden erscheint. Ohne Schuld und ohne Schulden: das heisst, die drei gerechten Kammacher sind als Gerechte unschuldig. Aber Unschuld wird in Kellers Erzählung zum denkbar Entsetzlichsten. In einer Weltverfassung, wo, wie in Seldwyla, «Schuldenverkehr» (HKKA 4, 8) die Struktur der Welt ausmacht, ist Unschuld das Perverse schlechthin. Es ist dies nicht die sentimental evozierte Unschuld der Griechen und des Heidentums, oder diejenige, die man den Kindern andichtet, sondern, jenseits aller Dogmatik, die Erfahrung einer christlich geprägten Sündenwelt, in der Unschuld nur noch als die Phantasmagorie einer radikalen Selbst- und Weltvergessenheit in Erscheinung treten kann. So säkular und unkirchlich Keller sich selbst verstehen wollte,

so könnte man doch von seinem Schreiben sagen, dass es, wie Benjamin von Baudelaire sagt, wenn auch noch so leise und unscheinbar, geprägt ist von einem Glauben an die Erbsünde, die es vor dem Psychologismus gerettet hat. Ohne Schuld und ohne Schulden: das heisst, es ist alles gleich gültig, es gibt kein Wertgefälle, so wie es Jobst völlig gleichgültig wäre, wo er lebt und wohnt, wäre er nicht zufällig und ohne jede weitere Motivation auf diesen einen Ort versessen, wo er sich nun einmal niedergelassen hat. Und doch ist es diese zufällige Versessenheit, die zuletzt alle drei aus ihren Betten und von ihren Sitzen reisst und ins rasende Rennen treibt.

Was diese beiden extremen Pole, den harmlosen Anfang, wo ein «ordentlicher und sanfter Geselle» (HKKA 4, 217) ankommt mit dem grotesk-tödlichen Ende, wo eben dieser ordentliche und sanfte Geselle sich aufhängt, verknüpft, ist keine psychologische Innerlichkeit, sondern ein Netzwerk von Signifikanten, die in einem der rätselhaftesten Wörter der Erzählung sich verdichten. In dem langen Katalog merkwürdiger Dinge, die Züs Bünzlin's Lade füllen und das zentrale Objekt des Begehrens, den «Gültbrief», umgeben, befindet sich auch «ein Vaterunser mit Gold auf einen roten durchsichtigen Glasstoff gedruckt, den sie [Züs Bünzlin] Menschenhaut nannte» (HKKA 4, 228). Nicht nur der Erzähler, auch die literaturwissenschaftlichen Kommentare gehen kommentarlos über diese rätselhafte «Menschenhaut» hinweg. Eine durchsichtige, aber beschriebene Fläche erhält den Namen «Menschenhaut». Der Name bezeichnet jene Oberfläche des Menschen, von der man sagen kann, dass sie seine tiefste Tiefe ist. Was unter der Haut ist, die Muskeln, Knochen und Organe, sind nicht weniger äusserlich als die Dinge der sogenannten Aussenwelt: Innereien, aber keine Innerlichkeit. Nur über die Metaphorisierung kann ein Organ wie das Herz zum Signifikanten der Innerlichkeit werden.

Nun könnte man versucht sein, diese merkwürdige Benennung einer durchsichtigen aber beschriebenen Fläche aufs Konto der etwas dummlichen und vieles falsch benennenden Züs zu schieben und es dabei bewenden lassen. Aber die Fehlleistung, wenn es denn eine wäre, spricht wahr, wie Fehlleistungen zu tun pflegen. Sie wird selbst gewissermassen durchsichtig und öffnet den Blick auf die durchgängige Vernetzung eines Textes, der sich aus dem Vaterunser und aus Schuld und Schulden zusammenwebt, aus dem also, was die drei Kammacher entweder verkürzen oder ganz verdrängen. Tatsächlich ist ja der Verkehr nach dem einleitenden Vorwort zu Seldwyla vor allem ein «Schuldenverkehr». Was hier also «Menschenhaut» genannt

wird, ist das Komplement oder das Erscheinen dessen, was die drei Kammacher ausgeschieden und verdrängt haben. Denn ist deren Gerechtigkeit «blutlos», so ist diese «Menschenhaut» zumindest rot, und ist dort «aus dem Vaterunser die Bitte gestrichen [...]: Und vergieb uns unsere Schulden, wie auch wir vergeben unsern Schuldern!» (HKKA 4, 215), so ist hier das Vaterunser vollständig und sogar «mit Gold» eingeschrieben. Was dieses Gold schreibt, gilt umso mehr als es, wie die vielen andern Dinge in dieser Lade, in nächster Nähe zu einem «Gültbrief von siebenhundert Gulden» (HKKA 4, 228) sich befindet. Sprachlich drängt sich hier alles zusammen um gelten, gültig, Gold und Gulden. Und auch der Vater ist nicht weit: denn der Gültbrief ist väterliches Erbteil. Mehr noch: Züs Bünzlin, so dumm und dämlich sie sein mag, nimmt die Stelle des Vaters ein, nicht die Mutter, die, einmal genannt, in der Geschichte keine weitere Existenz hat. So wird Züs eingeführt: «Dies war Züs Bünzlin, eine Tochter von achtundzwanzig Jahren, welche mit ihrer Mutter, der Wäscherin zusammen lebte, aber über jenes väterliche Erbteil unbeschränkt herrschte.» (HKKA 4, 228) Wenn die drei Kammacher sie dann umschwärmen und um des Gültbriefs willen auf ihre Weise anbeten, so müsste eigentlich ihr Gebet an sie «Vater unser» lauten. Denn im Namen des Vaters und vermittels der Gültigkeit des Gültbriefs herrscht sie unbeschränkt. Dass Jobst an Sonntagnachmittagen bei ihr und ihrer Mutter gelegentlich ausser dem frisch gewaschenen Hemd auch einen «Vatermörder» (HKKA 4, 218) abholt, verdankt sich zwar einem sprachlichen Missverständnis, das das französische «parasite» als «parricide» verstand, aber auch hier produziert die Fehlleistung die objektive Ironie eines Wunschenkens, das in seinem Gegenteil sich erfüllen wird: nicht die Verwalterin des Väterlichen wird umgebracht, sondern der arme Jobst bringt sich selbst um.¹⁰

Was sich nun aber um diesen «Kern», den Gültbrief herum versammelt, sind die heterogensten Dinge ohne erkennbares Anordnungsprinzip:

Sie hatte den Brief in einer kleinen lackierten Lade liegen, wo sie auch die Zinsen davon, ihren Taufzettel, ihren Konfirmationsschein und ein bemaltes und vergoldetes Osterei bewahrte; ferner ein halbes Dutzend silberner Theelöffel [und hier angefügt nun die schon zitierte Menschenhaut, R. N.], einen Kirschkern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war und eine Büchse aus durchbrochenem und mit rotem Taffet unterleg-

¹⁰ Wie auch in Kafkas *Das Urteil* nicht der Sohn den Vater, sondern sich selbst umbringt.

tem Elfenbein, in welcher ein Spiegelchen war und ein silberner Fingerhut; ferner war darin ein anderer Kirsch kern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte, eine Nuß, worin eine kleine Muttergottes hinter Glas lag, wenn man sie öffnete, ein silbernes Herz, worin ein Riechschwämmchen steckte, und eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war, und in welcher eine goldene Stecknadel auf Baumwolle lag, die ein Vergißmeinnicht vorstellte, und ein Medaillon mit einem Monument von Haaren; ferner ein Bündel vergilbter Papiere mit Recepten und Geheimnissen, ein Fläschchen mit Hoffmannstropfen, ein anderes mit Kölnischem Wasser und eine Büchse mit Moschus; eine andere, worin ein Endchen Marderdreck lag, und ein Körbchen aus wohlriechenden Halmen geflochten, so wie eines aus Glasperlen und Gewürznägelein zusammengesetzt; endlich ein kleines Buch, in himmelblaues geripptes Papier gebunden mit silbernem Schnitt, betitelt: Goldene Lebensregeln für die Jungfrau als Braut, Gattin und Mutter; und ein Traumbüchlein, ein Briefsteller, fünf oder sechs Liebesbriefe und ein Schnepfer zum Aderlassen [...]. (HKKA 4, 228 f.)

Die Aufzählung beginnt mit «Taufzettel» und «Konfirmationsschein», durch die die Person der symbolisch-religiösen Ordnung eingeschrieben ist, wobei nicht zu vergessen ist, dass der eigentliche Kern der Lade der irdisch-symbolische «Gültbrief» ist. Und vielleicht nicht ganz zufällig endet denn auch die Aufzählung mit dem Schnepfer zum Aderlassen, von dem man erfährt, dass er als Unterpfand für eine Schuld von einem Gulden und achtundvierzig Kreuzer von einem früheren Liebhaber zurückbehalten wurde. Was dazwischen dann noch an religiösen Motiven auftaucht, ist ins Kitschig-Kleine verschoben: ein «Kirsch kern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war», vielleicht kann man auch noch das «vergoldete Osterei» dazu rechnen und eine kleine «Muttergottes hinter Glas» in einer Nuss.

Auffallender aber ist etwas anderes in dieser Anordnung. Wenn man den Gültbrief als symbolischen Kern der Lade betrachten darf, so ist dieser Kern wiederum mit phänomenal sichtbaren Kernen umgeben, die aber ihrerseits entweder nur grafierte Oberfläche sind (ein «Kirsch kern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war») oder der Kern ist selbst wieder nur Schale, in der etwas anderes liegt: «ein anderer Kirsch kern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte», oder «eine Nuß, worin eine kleine Muttergottes hin-

ter Glas lag». L'écorce et le noyau¹¹ – Kern und Schale werden ununterscheidbar. Die Struktur dieses Universums ist die von Dingen in Dingen in Dingen. Und meint man, beim Innersten angekommen zu sein, ist dies wiederum auf anderes hin verschoben und verwiesen wie die goldene Stecknadel auf Baumwolle in der Bonbonbüchse aus Zitronenschale, die aber etwas anderes, nämlich «ein Vergißmeinnicht vorstellte».

Und all dies Ineinander ist noch einmal in anderem: «Dies alles war in der lackierten Lade enthalten, wohl verschlossen, und diese war wiederum in einem alten Nußbaumschrank aufgehoben, dessen Schlüssel die Züs Bünzlin allfort in der Tasche trug.» (HKKA 4, 230) Doppelt verschlossen stellt sich Züs Bünzlin's Lade als Allegorie der tief verschlossenen Erzählwelt Keller heraus, deren Rätselhaftigkeit weniger einer Innen- als einer Unterwelt verschrieben ist.

Aber die Lade ist noch nicht das Innerste oder Unterste dieser Welt. Zu ihr gibt es noch einen Schlüssel, den «Züs Bünzlin allfort in der Tasche trug». So wie sie über das väterliche Erbe unbeschränkt herrscht, so hat sie unbeschränkten Zugang zu den Verschachtelungen ihrer Lade. Und so, dürfte man allegorisch vielleicht weiter dichten, gibt es eine Schicht der Kellerschen Prosa, bis zu der die auktoriale Geheimniskrämerei noch reicht. Aber sie hat ihre Grenzen. Und Keller so wenig wie Züs Bünzlin dürfte Zugang zu allen Kellergewölben haben.

Denn es gibt da noch andere Verschachtelungen. Da ist nämlich auch ein chinesischer Tempel, von einem verliebten jungen Buchbindergesellen für Züs Bünzlin gemacht:

Es war ein großer chinesischer Tempel aus Papparbeit mit unzähligen Behältern und geheimen Fächern, den man in vielen Stücken auseinander nehmen konnte. Mit den feinsten farbigen und gepreßten Papieren ward er beklebt und überall mit Goldbördchen geziert. Spiegelwände und Säu-

¹¹ Vgl. dazu Nicolas Abraham, Maria Torok: *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 2001. – Wie weit diese fundamentale Theorie der Symbolisation, zuerst 1976 erschienen, für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden könnte, wäre noch auszuarbeiten. Es ist bemerkenswert, dass ein Buch über die Allegorie in der bildenden Kunst vom 15. bis 17. Jahrhundert im Jahre 2009, ohne das Original auch nur zu erwähnen, kurzerhand den Titel umdreht: Colette Nativel (Ed.): *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie XV^e–XVII^e siècles*. Paris: Académie de France à Rome 2009.

len wechselten ab und hob man ein Stück ab oder öffnete ein Gelaß, so erblickte man neue Spiegel und verborgene Bilderchen, Blumenbouquets und liebende Pärchen; an den ausgeschweiften Spitzen der Dächer hingen allwärts kleine Glöcklein. Auch ein Uhrgehäuse für eine Damenuhr war angebracht mit schönen Häkchen an den Säulen, um die goldene Kette daran zu henken [...]. (HKKA 4, 234)

Bereits in Züs Bünzlin's Lade gab es «eine Büchse [...], in welcher ein Spiegelchen war». Hier nun sind die Spiegel multipliziert und produzieren eine *mise en abîme*. Es ist das alles andere, als was die Realismustheorien «Widerpiegelung» nennen. Die Spiegel verbergen so viel wie sie eröffnen.¹² Und im Innersten dieses Tempels ist das, wozu auch die so gerne unbeschränkt herrschende Züs keinen Zugang hat:

Dagegen spielte er ihr auch einen Streich und legte in einen doppelten Boden, auf dem innersten Grunde des Tempels, den allerschönsten Brief, von Thränen benetzt, worin er eine unsägliche Betrübniß, Liebe, Verehrung und ewige Treue aussprach, und in so hübschen und unbefangenen Worten, wie sie nur das wahre Gefühl findet, welches sich in eine Vexiergasse verrannt hat. So schöne Dinge hatte er gar nie ausgesprochen, weil sie ihn niemals zu Worte kommen ließ. Da sie aber keine Ahnung hatte von dem verborgenen Schatze, so geschah es hier, daß das Schicksal gerecht war und eine falsche Schöne das nicht zu Gesicht bekam, was sie nicht zu sehen verdiente. (HKKA 4, 235)

Der moralisierende Gestus gegen die Züs Bünzlin im letzten Satz darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Verschachtelungen und Spiegeleien dieses Tempelgehäuses mit dem unzugänglich verborgenen Schatz noch einmal die Verschlussenheit der Kellerschen Kellergewölbe in Szene setzen. Und es dürfte sich hier, wo vom «wahre[n] Gefühl» die Rede ist, um jenes verschlossenste Geheimnis des Textes handeln, zu dem auch der Autor keinen Schlüssel hat. Denn das Wahre ist der Tod der Intention. Auch der Leser kann es nicht entschlüsseln. Ungesagt, lässt es sich höchstens umschreiben in den Spuren, die es lässt. Dass diese Spuren in der Kellerschen Geschichte sich besonders dicht am Rande einer verschwiegenen und abgewehrten

¹² Vgl. dazu auch den Spiegeleffekt in Benjamins Beschreibung des Schachautomaten, wo es eine Anordnung von Spiegeln ist, die den Zwerg unsichtbar machen. Dass in Benjamins Allegorie der Zwerg die unscheinbare und doch höchst wirksame Theologie repräsentiert, wäre in Hinsicht auf die vielen religiösen Motive in Kellers Erzählung weiter zu analysieren.

Sexualität verdichten, ist weniger eine Auflösung des Geheimnisses, als dass es dessen Bereich umgrenzend verschliesst.

Immerhin gibt es in dieser Novelle, wie die traditionelle Novellentheorie es verlangt, einen deutlich ausgeprägten Wendepunkt. Er ist da, wo stilistisch und thematisch die Erzählung ins Verrückt-Groteske sich wendet, und es ist eine Bettszene. Immer haben die drei Gesellen auf engstem Raum zusammen geschlafen, aber nie sich auch nur im geringsten berührt: «wie drei Bleistifte» (HKKA 4, 238), heisst es, lagen sie nebeneinander. Jetzt aber ist «ein Weib im Spiele», das «ganz ungewohnte Erregungen» erweckt, deren Bestimmtheiten freilich sogleich vom direkt Sexuellen ablenken, obwohl oder gerade weil sie in sexuellen Beziehungen besonders wirksam sind: «Erregungen der Eifersucht, der Besorgnis, der Furcht und der Hoffnung» (HKKA 4, 238). Ein gemeinsamer, identischer Traum – auch dies Diktat von einem anderen Schauplatz – verbindet die drei steifen Bleistifte, dessen Inhalt manifest wohl der simple Lebensplan der Dreien ist, dessen Gehalt aber unausgesprochen bleibt.

Und nun geschieht es:

Ein und derselbe Traum schwebte allnächtlich über dem Kleeblatt, bis er einst [wiederum kündigt das Wort «einst» einen fatalen Einbruch an, R. N.] so lebendig wurde, daß Jobst an der Wand sich herumwarf und den Dietrich anstieß; Dietrich fuhr zurück und stieß den Fridolin, und nun brach in den schlummertrunkenen Gesellen ein wilder Groll aus und in dem Bette der schreckbarste Kampf, indem sie während drei Minuten sich so heftig mit den Füßen stießen, traten und ausschlugen, daß alle sechs Beine sich in einander verwickelten und der ganze Knäuel unter furchtbarem Geschrei aus dem Bette purzelte. Sie glaubten, völlig erwachend, der Teufel wolle sie holen [...]. (HKKA 4, 238)

Eine einzige Berührung, die Berührung einer Menschenhaut, genügt, um alles in Aufruhr zu bringen. In diesem Augenblick, und es ist ein Augenblick fast im Kierkegaardschen Sinne, wo die Zeitlichkeit von der Ewigkeit berührt wird, und das ist auch der Augenblick, wo eine Menschenhaut die andere berührt, dass alles radikal verrückt wird. Nur die Erzählinstanz behält eine fast mathematische Ruhe: die Dreizahl verdoppelt sich in sechs Beine, die sich zwar zu einem Knäuel verwickeln, aber auch dies noch in eigentümlicher Zeitgenauigkeit «während drei Minuten». Der mathemati-

sche Kalkül setzt eine infernale Maschine in Gang, die von hier an unerbittlich dem fatalen Ende entgegenrast. Die sechs Beine aber haben sich wieder entwickelt und stehen nun wieder in Zweierpaaren auf ihrem jeweiligen verborgenen und doch bekannten, aber eben deshalb unerkannten, Schatz in einem ordentlichen Dreieck, das freilich nur allzu bald in die schrecklichste Unordnung aufbricht.

Der Augenblick aber, wo die Erzählung, wie es scheint, völlig ins Phantastische und Phantasmagorische kippt, ist merkwürdiger Weise auch ein Augenblick des völligen Erwachens: «Sie glaubten, völlig erwachend, der Teufel wolle sie holen.» Furcht und Zittern befällt sie in diesem Augenblick vor etwas, das sie für den Teufel halten, das aber wie der Einbruch des Realen den phantasmagorischen Schleier ihrer kümmerlichen Realität zerfetzt. Ein Gespenst zerreißt das gespenstische Gespinnst, dessen, was die drei für ihre Realität hielten. Später hat Brecht diesen Effekt ausdrücklich theoretisiert, wenn er dem Film auf dem Theater die Rolle der Gespenstererscheinungen in früheren Zeiten zuschreibt: «Da der Film die Wirklichkeit in so abstrakt wirkender Weise vertritt, eignet er sich zu Konfrontierungen mit der Wirklichkeit. Er kann bestätigen oder widerlegen. Er kann erinnern oder prophezeien. Er vermag die Rolle jener Geistererscheinungen zu übernehmen, ohne die es lange Zeiten, und zwar die besten, kein großes Drama gab. Dabei spielt er aber eine durchaus revolutionäre Rolle, da er als Geist die nackte Wirklichkeit erscheinen läßt, die gute Gottheit der Revolution.»¹³ Ein Phantom vertreibt die Phantome, die der Warenfetischismus als Wirklichkeit projizieren möchte.

Eine zweite Aufwach-Szene inszeniert noch einmal dieses Paradox. Nur wenige Seiten nach diesem Wendepunkt der Novelle erwacht Jobst zum letzten Mal in seinem Bett neben den zwei andern: «Jobst war der erste, welcher in aller Frühe erwachte und sah, daß ein heiterer Frühlingsmorgen in die Kammer schien, in welcher er nun schon seit sechs Jahren geschlafen» (HKKA 4, 244). Der Satz «in welcher er nun schon seit sechs Jahren geschlafen» klingt jetzt eigentümlich zweideutig, überläuft sozusagen den common sense, dass er da seit sechs Jahren jede Nacht geschlafen hat und belegt die sechs gewissermassen «normalen» Jahre der gewohnten Wirklichkeit mit Schlaf, umso mehr als die sechs Jahre genau dem Knäuel der sechs verschlun-

¹³ Bertolt Brecht: Werkausgabe. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 284.

genen Beine entsprechen, die die drei Kammacher aus dem Schlaf reisen.¹⁴

Was nun vor dem «traurigen, duselnden Auge» (HKKA 4, 245) des Aufwachenden sich abspielt, scheint nicht weniger phantastisch und phantasmagorisch.¹⁵ Jetzt, unter dem Blick des Abschieds, verwandelt sich alles: «So dürrig das Gemach aussah, so erschien es ihm doch wie ein Paradies, welches er verlassen sollte und zwar so ungerechter Weise» (HKKA 4, 244). Der Gerechte sieht sich aus seiner Indifferenz und Gleich-Gültigkeit herausgerissen in die Differenz, die ihm nur als Ungerechtigkeit erscheinen kann.¹⁶ Was vor dem Auge nun erscheint, ist Anderes als was es sieht, die Wand wird Gegend und Landschaft:

Dann heftete er sein Auge auf die Gegend zunächst seinem Gesichte, und betrachtete da die kleineren Gegenstände, welche er schon tausendmal betrachtet, wenn er des Morgens oder am Abend noch bei Tageshelle im Bette lag und sich eines seligen, kostenfreien Daseins erfreute. Da war eine beschädigte Stelle in dem Bewurf, welche wie ein Land aussah mit Seen und Städten, und ein Häufchen von groben Sandkörnern stellte eine glückselige Inselgruppe vor; weiterhin erstreckte sich eine lange Schweinsborste, welche aus dem Pinsel gefallen und in der blauen Tünche stecken geblieben war [...]. (HKKA 4, 244)

Mitten in dieser phantasierten Landschaft behauptet sich ein höchst prosaisches Ding, die Schweinsborste, die ihrer Funktion als übertünchendes Pinselhaar entkommen ist und Tünche und Landschaft durchkreuzt. Dass sie, wie man von Hügeln und Bergzügen zu sagen pflegt, «sich erstreckt», scheint sie noch in die Landschaft einzuschreiben, aber nur, um sie desto ironischer

¹⁴ Tatsächlich heisst es früher ja auch schon, dass er nicht nur in der Nacht, sondern bereits «beim Abendscheine schon im Bette» (HKKA 4, 224) lag.

¹⁵ Wenn hier in beiden Szenen phantastisch und phantasmagorisch zusammen treten, so darf das nicht als tautologische Redundanz verstanden werden: wenn nämlich das Phantastische den je Einzelnen erfasst, so soll das Phantasmagorische unterstreichen, dass das Phantastische des Einzelnen von der Agora, dem Marktplatz, dem Warenfetischismus und dessen Effekten, also dem, was man gewöhnlicherweise «Wirklichkeit» oder «Realität» nennt, strukturiert ist. So stehen, bzw. liegen ja auch die drei Kammacher in der ersten Aufwachszene unter demselben Traum und Schlaf, aus dem sie herausgerissen werden.

¹⁶ «Im Wachsein ist der Unterschied zwischen mir selbst und meinem Anderen gesetzt, im Schlaf ist er suspendiert, im Traum ist ein angedeutetes Nichts», schreibt Kierkegaard. Sören Kierkegaard: Der Begriff der Angst. Stuttgart: Reclam 1992, S. 50.

daraus herauszuheben. Sie wird zu einer reinen Differenzlinie zwischen einem Diesseits und einem Jenseits:

Jenseits der Schweinsborste aber ragte eine ganz geringe Erhöhung, wie ein kleines blaues Gebirge, welches einen zarten Schlagschatten über die Borste weg nach den glückseligen Inseln hinüber warf. (HKKA 4, 244)

Ein Schatten fällt vom Jenseits, das die Schweinsborste konstituiert, auf die phantasierten «glückseligen Inseln» wie auch auf das scheinhafte «Paradies», in dem Jobst sich eingerichtet wähnt. Und das schattenwerfende «Gebirge» im Jenseits wird zum wandelnd Realen im Diesseits, das, wie alles Reale, im Scheinzusammenhang der Realität nur als sinn- und sinnenverwirrendes «blaues Wunder» erscheinen kann:

Wie er nun mit seinem traurigen, duselnden Auge dasselbe suchte und plötzlich vermißte, traute er seinen Sinnen kaum, als er statt desselben einen kleinen kahlen Fleck an der Mauer fand, dagegen sah, wie der winzige blaue Berg nicht weit davon sich bewegte und zu wandeln schien. Erstaunt fuhr Jobst in die Höhe, als ob er ein blaues Wunder sähe, und sah, daß es eine Wanze war, welche er also im vorigen Herbst achtlos mit der Farbe überstrichen, als sie schon in Erstarrung dagesessen hatte. Jetzt aber war sie von der Frühlingswärme neu belebt, hatte sich aufgemacht und stieg eben in diesem Augenblicke mit ihrem blauen Rücken unverdrossen die Wand hinan. (HKKA 4, 245)

Dass diese wandelnde Wanze ihren Schatten auch noch weiter in die Zeit vorauswirft auf einen andern Aufwachenden, der sich im Aufwachen als ungeheueres Ungeziefer findet, sei nur am Rande bemerkt. Alle optische Evidenz, Pfeiler und fester Grund realistischen Schreibens, schwankt, wandelt und verwandelt sich. Und dies nicht in phantastischen Träumen – auch von Gregor in Kafkas *Verwandlung* heisst es ausdrücklich, dass er aufwacht und nicht träumt –, sondern unter dem Einbruch einer Zäsur in die geträumten Zusammenhänge der Realität. Wenn sie hier bei Keller als Schweinsborste sich materialisiert, die, wie schon angedeutet, der Funktion des Pinselns und Übertünchens sich entzogen hat, gewinnt das Reale, das jeder Repräsentation sich entzieht, immerhin widerborstige Prägnanz.

Das «wahre Gefühl» ist auch in Kellers Geschichten in Vexiergassen und -bilder eingebannt. Dabei ist freilich das dreidimensionale Gehäuse auf die

lesbare textuelle Fläche projiziert, und die Vexiergassen werden zum Vexierbild, in dem das Verborgene nicht irgendwo hinter oder unter der Oberfläche, sondern als offenes Geheimnis in der Fläche selbst eingeschrieben ist. Den multiplizierten Spiegelungen im Tempel des Buchbindergesellen entspricht in Kellers Texten die Vernetzung der Signifikanten, wie sie hier nur rudimentär skizziert in den Motiven des Vaterunser, des Vatemörders, des väterlichen Erbes sowie von Schuld und Schuldenverkehr angedeutet wurden. Das Netz wäre weiter zu spannen. Nachzuspüren wäre etwa der Verkettung der Pfänder, die Züs Bünzlin von ihren Liebhabern behält: der Schnepfer zum Aderlassen (und dessen Verhältnis zu der «blutlosen Gerechtigkeit» der Kammacher), der Gewürzmörser bis hin zu dem ihr unzugänglichen Liebesbrief des Buchbindergesellen im verborgenen Gemach des Tempelgehäuses; diese wiederum sind rätselhaft verknüpft mit dem Handbuch für Blaufärber, das der Bayer als Unterpfand für drei Kreuzer, welche er ausgeliehen hat, mit sich trägt, wie auch mit dem blauen Wunder der wandelnden Wanze. So sehr hängt hier alles zusammen, dass das Hängen zur Fatalität wird, wenn Jobst «die erste zufällige Hoffnungsfaser» ergreift, «um sich daran zu hängen» (HKKA 4, 221), bis er am Schluss, jenseits aller Hoffnung, sich erhängt.

Es ist die Flächigkeit der Figuren, wo die Ähnlichkeit mit Kafka, bei aller Differenz, ihre objektive Berechtigung hat. Je flächiger die Figuren sich darbieten, desto unergründlicher werden sie. Ihre Tiefe ist ihre Oberfläche: die textuelle Ebene ihre Menschenhaut.

«Seldwyla-Air» Max Frischs Beschäftigung mit Gottfried Keller

Margit Unser

Es gibt zwar nur eine sehr überschaubare Zahl von Äusserungen Max Frischs über Gottfried Keller und dessen Werk, diese sind aber höchst aufschlussreich.

Ein erster Hinweis auf Frischs Lektüre von Keller findet sich im *Tagebuch 1946–1949*:

Mit fünfundzwanzig Jahren muß ich nochmals auf die Schulbank zurück. Eine Freundin, als wir heiraten wollten, war der Meinung, daß ich vorerst etwas werden müßte. Sie sagte nur, was ich selber dachte; immerhin war es ein Schock, zum erstenmal die ernsthafte Vorstellung, daß das Leben mißlingen kann. In jener Zeit las ich den Grünen Heinrich; das Buch, das mich seitenweise bestürzte wie eine Hellschere, war natürlich der beste Vater, den man nur haben kann [...].¹

Frisch befand sich Mitte der 1930er-Jahre, nachdem er den Broterwerb als Journalist an den Nagel gehängt und das Studium der Germanistik aufgegeben hatte, in einer fundamentalen Lebenskrise. Es beschlich ihn wieder einmal die Angst, er könnte mit seinem ganzen Leben scheitern. Die Lektüre von Kellers *Grünem Heinrich* war in dieser kritischen Lebensphase nicht wichtig wegen der Romanform, sondern wegen des darin beschriebenen Prozesses des Scheiterns. Petersen unterstreicht «die psychologische Wirkung des Romans», die Frisch die gleichen Konsequenzen wie der junge Heinrich ziehen lässt, nämlich den Ausweg und den Halt in einer bürgerlichen Existenz.²

Frischs dritter Roman *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* ist 1943 erschienen. Dass er diesen unter dem Einfluss Kellers geschrieben hat, hat er in einem Gespräch mit Walter Schmitz freimütig bekannt.³ Wenn auch gewisse Parallelen zwischen dem *Grünen Heinrich* und der gescheiterten

¹ Max Frisch: *Tagebuch 1946–1949*, 11. Auflage. Frankfurt a. M. 2007, S. 245.

² Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*. 3. Auflage. Stuttgart 2002, S. 16.

³ Walter Schmitz: *Max Frisch. Das Werk (1931–1961)*. Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern/Frankfurt a. M./New York 1985, S. 83.

Künstlerexistenz von Jürg Reinhart aufscheinen, so unterscheiden sich die beiden Romane dezidiert darin, dass Frisch sich Zeit seines Lebens gewei-
get hat, seine Kindheit und Pubertät zu beschreiben. Auch die schroffe Ab-
kehr von geläufigen bürgerlichen Normen und Moralvorstellungen sowie
der Entwurf eines modernen Frauenbildes und die Reflexion über Männ-
lichkeit kontrastieren scharf mit dem Kellerschen Bild der Gesellschaft und
seiner eigenen Funktion darin.

Eine erste, frühe Begegnung mit dem schweizerischen Nationaldichter
könnte jedoch schon während Frischs Mittelschulzeit erfolgt sein. Er be-
suchte vom Frühjahr 1924 bis zum Herbst 1930 die Kantonsschule in Zürich
und war dort, sei es direkt oder auch indirekt, mit dem Werk von Gottfried
Keller konfrontiert, und zwar in personam seines Deutschlehrers Fritz
Hunziker.⁴ Dieser hatte über Keller promoviert, und es ist mehr als un-
wahrscheinlich, dass er im Unterricht diesen Schriftsteller nicht behandelt
hat. Auch kann man davon ausgehen, dass Keller auf Lehrplan und Leseliste
stand, als Frisch zur Schule ging. Eine der wichtigsten Quellen für die didak-
tische Vermittlung Kellers stellt das Lesebuch dar, das dessen Freund und
erster Biograph Jakob Baechtold zusammengestellt hat: *Deutsches Lesebuch
für höhere Lehranstalten der Schweiz*. Das Lesebuch erschien zunächst in
zwei, in späteren Auflagen dann in drei Bänden: Dieses Werk wurde in
Schweizer Schulen in zahlreichen weiteren Auflagen bis in die 1950er-Jahre
verwendet.

Im Sommersemester 1932 belegte Frisch an der Universität Zürich die Vor-
lesung «Gottfried Keller» von Professor Robert Faesi.⁵ Dieser hatte seine
Vorlesung in zwei Teile gegliedert: im ersten Teil die Polarität von Bürger-
und Künstlertum in Kellers Wesen, im zweiten Teil die Problematik von
Kellers Selbstbiographie im *Grünen Heinrich*.⁶ Wenn Frisch die Vorlesung
besucht hat, dann ist er schon als junger Student mit Kellers Konflikt
zwischen Individualität und Sozietät, der als Hauptproblem im *Grünen
Heinrich* wiederkehrt, konfrontiert worden.

⁴ Elias Canetti, der sieben Jahre vor Frisch dieselbe Schule besucht hatte, hat ein Porträt dieses
Deutschlehrers hinterlassen. In: Julian Schütt: Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs. Berlin
2011, S. 66.

⁵ Max Frisch-Archiv: Testatbuch von Max Frisch. WS 1930/31 bis SS 1934.

⁶ Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Nachlass Robert Faesi, 118.

Wie trügerisch Erinnerungen sein können, zeigt eine Episode, die Käte Rubensohn, die erste feste Freundin von Frisch, im Jahr 1934 in einem Seminar von Robert Faesi erlebt haben will.⁷ Ein *Blumenelf*-Gedicht von Keller, von Faesi seinen Studierenden zur Interpretation vorgelegt, habe Frisch als Kitsch abgetan.⁸ Das Gedicht lässt sich jedoch Keller nicht zuordnen, zumal dieser nicht in der *Gartenlaube*, in der das Gedicht abgedruckt gewesen sein soll, publiziert hat. Ein beredtes Beispiel für die mit Keller verbundenen literarischen Phantasien einer jungen Frau, die ihren damaligen Geliebten in der Rolle eines selbstbewussten Kritikers sah, der mit seinem Widerspruch sowohl seinem Professor als auch seiner Angebeteten imponieren wollte.

Die Beschäftigung mit dem Werk von Keller war für Frisch eine stete und gewinnbringende Auseinandersetzung. So erwähnt er in einem Brief an Yoshida und Eugen Früh vom 17. Juli 1947, dass er den Versuch, über Briefe von Stifter zu dessen Werk zu finden, abgebrochen habe, jedoch «die Keller-Briefe, die ich daraufhin wieder zur Hand nahm, dünken mich soviel lauterer, echter, uneitler und männlicher, bewundernswerter und labender».⁹ Wohl deshalb finden die Keller-Briefe und -Tagebücher Eingang in die Bibliothek von *Stiller*, dem gleichnamigen Protagonisten in Frischs Roman von 1954.

In Frischs berühmt gewordener Rede *Die Schweiz als Heimat?*, die er anlässlich der Verleihung des Grossen Schillerpreises im Jahr 1974 gehalten hat, stellt er sich die Frage, was eigentlich unter Heimat zu verstehen sei, und gibt in der Folge Beispiele dafür, was als Heimat bezeichnet werden könnte: Quartier als Heimat, Landschaft als Heimat, Mundart als Heimat, Ideologie als Heimat, usw. Doch findet er nicht definitiv eine Festlegung für den Begriff Heimat sondern nur die Gewissheit, dass es ein Bedürfnis nach Heimat gibt, dass man von der Heimat geprägt wird, bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, sich eine Heimat zu wählen. Dabei kommt er auch auf Literatur als Heimat zu sprechen. Und hier wird es ihm heimatlich bei «Gottfried Keller

⁷ Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Nachlass Robert Faesi, 119. – Es könnte sich um das Seminar «Das Bild des Menschen in der modernen Dichtung» handeln, an dem Frisch teilgenommen hat. Allerdings fehlt der Name von Käte Rubensohn auf der Liste der Seminarteilnehmer/innen.

⁸ Julian Schütt [wie Anm. 4], S. 165.

⁹ Max Frisch-Archiv: Brief von Max Frisch an Yoshida und Eugen Früh vom 17. 7. 1947.

gewiß; nur beheimaten mich seine Briefe und Tagebücher mehr als sein Seldwyla, dieses verfängliche Modell der Begütigung».¹⁰

Frisch sieht das imaginäre Städtchen Seldwyla als einen Hort der Kleinbürgerlichkeit und des Provinzialismus, wie es in der Schweiz meistens gesehen wird, und lehnt es deshalb ab. Seldwyla widerspricht seinem Heimatbegriff. Er möchte Heimat nicht als Refugium verstanden wissen, sondern als «ein Problem der Identität, d. h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung. Das letztere (es gilt für die große Mehrheit) braucht Kompensation.»¹¹ Diese bestehe in der Identifikation mit einer Mehrheit aus Angepassten und dem Einrichten in einer Behaglichkeit. Heimat als Kompensation für eine versäumte oder durch gesellschaftliche Zwänge verhinderte Identität der Person mit sich selbst. Somit setzt Heimat ein Selbstbewusstsein voraus, das sich nicht darauf reduziert, sich nur mit der Glorie eines Landes zu identifizieren, sondern auch mit dessen Schande. Sich selbst den Spiegel vorhalten und ertragen, was man darin zu sehen bekommt. Erst dieses Verständnis des Begriffs der Heimat ebnet Frisch, nachdem er geduldig alle Spielarten des Heimatgefühls erwogen hat, den Weg zur Kritik, zu scharfer Kritik.¹²

Am 14. Juli 1977 schickt Max Frisch eine Rezension an die Redaktion des Wochenmagazins *Der Spiegel* mit der Bemerkung: «Hoffentlich ist sie nicht zu innerschweizerisch.»¹³ Es handelt sich um eine Besprechung des Buches *Gottfried Keller* von Adolf Muschg.¹⁴ Schon die Überschrift lässt aufhorchen. «Kein Sänger der Schweiz-AG», nennt Frisch seinen «liebsten Landsmann».¹⁵ Und weiter: Die Zitate, die er im Buch vorfindet, wirken auf ihn, der seit längerer Zeit Gottfried Keller nicht mehr gelesen hat, «schon irritierend: dieser Keller, in Leder gebunden als Klassiker der bürgerlichen Besonnenheit mit Gemüt, ist ja unheimlich [...] und im politischen Denken radikal unter dem Zwang seiner Intelligenz, ich weiss nicht, ob er heute in einer zürcherischen Gemeinde mit seiner Wiederwahl als Lehrer rechnen

¹⁰ Max Frisch: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Obschlager. Frankfurt a. M. 1990, S. 368.

¹¹ Ebd., S. 371.

¹² Thomas Strässle: Frisch als Redner. Unveröffentlichtes Typoskript.

¹³ Max Frisch-Archiv: Kopie eines Schreibens von Max Frisch an Rolf Becker, Redaktion *Der Spiegel*, 14. 7. 1977.

¹⁴ Adolf Muschg: *Gottfried Keller*. München 1977.

¹⁵ Max Frisch-Archiv: Typoskript vom Juli 1977, S. 1.

dürfte». ¹⁶ Muschgs «unorthodoxes» Buch nämlich lässt nicht unerwähnt, im Gegensatz zu den «Grossmeister[n] der werk-immanenten Interpretation», was Keller von Ökonomie weiss, was er zum frühen Kapitalismus zu sagen hat, was es über Geld und Freiheit auf sich hat. Alles ist in seinem dichterischen Werk zu finden, das man aber nur entdeckt, wenn man es mit dem notwendigen politischen Bewusstsein liest, was man weder den Mittelschülern noch den Studierenden abverlangt, «weil den Machtinhabern im Lande nicht gefällig». ¹⁷

Keller als Dichter und Staatsschreiber in einer Person ist für Frisch mitnichten das Wunder einer Symbiose von Literatur und Staat, sondern ein Konflikt von tragischem Format. Nicht blinde Staatsgläubigkeit ist es, die Keller sein Schreiberamt ausüben lässt, sondern ein Akt der Busse. Sein Schuldbewusstsein geht den Staat nichts an, «und von einem wackeren Behagen in staatsbürgerlicher Loyalität kann nicht die Rede sein». ¹⁸ Frisch schliesst mit einem Aufruf an diejenigen, die Keller zu ihrem National-Kopf und Wortführer gemacht haben. Würden sie ihn lesen können, dann wüssten sie, dass er ein Demokrat und Patriot gewesen war, «der sich die Menschheit durchaus ohne Vaterland vorstellen kann, wenn dieses in der Geschichte versagt. Kein Sänger also der Schweiz-AG. Ein Dichter, ein grosser, einer zum Erschrecken.» ¹⁹ Hier drückt sich eine Verbundenheit aus, die darin begründet liegen mag, dass der politische Kritiker Keller für Frisch eine Art Vorgänger war, dass beide für sich das Recht in Anspruch nahmen, die Zustände in der Schweiz zu kritisieren, gerade weil sie diese geliebt haben. Zu guter Letzt schiebt er noch die Warnung nach, dass die Keller-Worte nicht zur Zuversicht verleiten dürften, weil nämlich das Bürgertum von heute nicht das Bürgertum eines Gottfried Keller sei, das noch eine Utopie besessen habe. ²⁰

1982 erscheint im Continuum Verlag in New York die 369-seitige Publikation *Gottfried Keller. Stories*. ²¹ Die Anthologie beinhaltet ausgewählte Novellen aus den Zyklen *Die Leute von Seldwyla* («The People of Seldwyla»: «The Three Righteous Combmakers», «A Village Romeo and Juliet», «Mir-

¹⁶ Ebd., S. 4.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Ebd., S. 5.

¹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰ Schon 1960 hatte Frisch resigniert feststellen müssen, dass die Schweiz ein Land ohne Utopie sei und er deshalb mit ihr abgeschlossen habe.

²¹ Gottfried Keller: *Stories*. Edited by Frank G. Ryder. Foreword by Max Frisch. New York 1982. Reihe: The German Library: Volume 44.

ror, the Cat», «Clothes Make the Man», «The Lost Smile»), *Züricher Novellen* («Stories of Zurich»: «The Banner of the Upright Seven»), und den *Sieben Legenden* («Seven Legends»: «Eugenia», «The Virgin and the Devil», «The Virgin as Knight», «The Virgin and the Nun»). Max Frisch hat hierzu das Vorwort verfasst. Es entstand zu der Zeit, als er mit seiner Freundin Alice Locke-Carey in New York lebte. Es war einer seiner vielen Aufenthalte in dieser Metropole, zugleich sein letzter vergeblicher Versuch, in dieser Stadt sesshaft zu werden. Wie der amerikanische Leser tickt, wusste er inzwischen bzw. er vermutete es. Und so stellte sich ihm die Frage, was einen US-Amerikaner an Gottfried Keller interessieren könnte, auch wenn dieser «zu den grössten Erzählern deutscher Sprache gehört».²² Und Frisch lieferte die Antwort gleich mit: Keller habe einer anderen Epoche angehört, einer Epoche, in der man anders empfunden, anders gelebt habe. Es war Frischs Anliegen, den amerikanischen Leser über diese Epoche aufzuklären, ihn wissen zu lassen, dass Keller zu Zeiten des bürgerlichen Liberalismus lebte, dessen eifriger Streiter er war, aber deswegen nicht ahnungslos. Denn er fürchtete die Ausartung dieser vorkapitalistischen Gesellschaftsform «in eine schiere Profit-Gesellschaft ohne Utopie, ohne Transparenz» und «wäre [heute] entsetzt über sein Land – wie über andere «Demokratien» auch».²³ So entsetzt, wie Frisch selbst es war, als er dieses Vorwort verfasste. Und wieder stellte sich ihm die Frage, ob ein Leser der heutigen schnelllebigen Zeit einen Keller überhaupt verstehen kann? Und wieder gab er die Antwort gleich selbst. Neben der Geduld und der Ruhe, die nötig seien, um einen Keller zu lesen, bedürfe es stets noch der Einbindung des Individuums in seine historische Bedingtheit. Verzichte man darauf, dann verzichte man auf einen Einblick in die menschliche Kreatur. Literatur als Polaroid? Nein, dafür eignen sich für Frisch die Klassiker nicht.

Dass Frisch beim Schreiben dieses Vorworts der amerikanische Leser im Genick sass, zeigen uns die Anglizismen, die er bereits im deutschen Typoskript verwendet: Subway, TV, Hospital, Polaroid, Switzerland, Seldwyla-Air. Auch die Konklusion, die Frisch am Ende zieht, richtet sich einzig und allein an ihn, den amerikanischen Leser. Während er der Kühnheit des Herausgebers des Keller-Buches Respekt zollt, bezweifelt er gleichzeitig, dass es ein Erfolg werden kann. Seine tiefe Skepsis hat einen handfesten Grund: *Der zerbrochne Krug* von Heinrich von Kleist, das berühmteste

²² Max Frisch-Archiv: Typoskript des Vorworts in deutscher Sprache.

²³ Ebd.

Lustspiel der deutschen Literatur, war zum Zeitpunkt, als Frisch das Vorwort schrieb, in New York durchgefallen: Dem New Yorker Publikum ist es als Stück zu langweilig gewesen.²⁴

Auch wenn sich nicht verlässlich sagen lässt, in welchem Ausmass die Lektüre von Gottfried Keller Frischs Schaffen beeinflusst hat, dürfte sie doch keineswegs gering gewesen sein. Frisch selbst hat im Jahr 1976 dazu Stellung genommen: «Die Schriftsteller, die einen nachhaltigen Einfluß haben, einen Einfluß auch auf die Thematik, wie [...] Gottfried Keller [...] habe ich zwar gründlich gelesen, aber während der Arbeit aus dem Bewußtsein gedrängt, um Spielraum zu haben.»²⁵ Keller ist somit rein literarisch, von der sprachlichen Intonation, dem Erzählgestus, den Beschreibungsverfahren und dem Figurenaufbau her nie ein Frisch-Modell gewesen. Im Gegenteil: die Brüche, die Schnitte, das Fragmentarische, das Skizzenhafte liegen von Keller unendlich weit ab.²⁶

²⁴ Ebd.

²⁵ Materialien zu Max Frisch «Stiller». Hrsg. von Walter Schmitz. Erster Band. Frankfurt a. M. 1978, S. 342.

²⁶ Ich danke Peter von Matt für seine überaus hilfreichen Anregungen zu diesem Thema.

«unendlich zart und blaß»

C. F. Meyers Erstlingserzählung «Clara»

Clarissa Höschel

Das Novellenkorpus Conrad Ferdinand Meyers (1825–1898) darf als weit-hin bekannt vorausgesetzt werden. Weniger bekannt dürfte dagegen sein, dass Meyers novellistische Anfänge bereits zwei Jahrzehnte vor dem *Amu-lett* (1873) belegt sind, und zwar anhand seiner bislang wenig beachteten Erstlingserzählung *Clara*.¹ Diese kleine Novelle erzählt, angesiedelt in einem feudalhierarchischen Kontext des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die Geschichte zweier Gräfinnen, der klugen Clara und ihrer verspielt-ver-träumten Schwester Franziska, die nach dem Tod des Vaters auf ihrem Schloss leben, bis eine der beiden Schwestern den entfernten Verwandten Bettino heiratet. Die Erzählung kreist dabei vor allem um Claras Denken und Handeln; deren Haltung zu der von Beginn an vorgesehenen und zu-letzt auch stattfindenden Heirat der Schwester ändert sich dergestalt, dass sich Clara zwischenzeitlich selbst als zukünftige Ehefrau sieht. Die in der Figur der Clara thematisierten Widersprüche werden – schon ganz meyer-typisch – anhand von Bibelzitaten, literarischen Verweisen und bildlichen Darstellungen illustriert. Auch der monastische Kontext ist bereits präsent, denn die ledige Clara wird Äbtissin einer von der Familie gestifteten Abtei.

Clara ist um 1855 entstanden, in einer Zeit, die einerseits geprägt ist von der Begeisterung über den neu gegründeten Schweizer Bundesstaat, andererseits aber auch von inneren Spannungen, die die Konsolidierung der neuen poli-tischen und gesellschaftlichen Ordnung begleiten. Gustav Freytag (1816–1895) legt mit seinem 1855 erschienenen Roman *Soll und Haben* den Mus-terroman des programmatischen Realismus vor; die nationalliberale Zeitschrift *Die Grenzboten* wird zum zentralen Organ dieser literarischen Strömung und bietet das Forum für die theoretischen Grundlagen des Rea-lismuskonzepts jener Jahre. Dieses Konzept ist aber in *Clara*, schon allein aufgrund der Wahl des Stoffes, ebenso wenig spürbar wie Bezüge zu den seit den 1840er-Jahren entstehenden Dorfgeschichten, die mit Jeremias Gotthelf

¹ Dieser Beitrag fasst einige Erläuterungen und Ergebnisse meiner Publikation C. F. Meyers Erstlingserzählung «Clara» im Kontext des novellistischen Gesamtwerkes (Peter Lang: Frankfurt a. M. u. a. 2010) zusammen und wurde ergänzt um verschiedene Ergebnisse einer bislang nicht veröffentlichten Untersuchung zur Bedeutung der Farben bei Keller und Meyer.

(1797–1854) und vor allem mit dem 1856 erschienenen ersten Teil von Kellers Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* ihren Ausdruck gefunden haben.

Präsent sind dagegen konfessionelle Spannungen, denn Meyer siedelt seine Erstlingserzählung in einem katholischen Milieu an, thematisiert auf der Figurenebene aber gleichzeitig nicht-katholische Dogmata. Damit steht *Clara* ausserhalb der vorherrschenden literarischen Tendenzen ihrer Entstehungszeit, aber doch am Beginn des ganz eigenen Meyerschen Œuvres.

Entstehungsgeschichte und Rezeption

Meyer fasst die kleine Novelle im Alter von etwa dreissig Jahren,² knapp zwanzig Jahre vor der Veröffentlichung seiner bereits genannten ersten Novelle *Das Amulett*. Wohl durch eine sehr abfällige Bewertung dieser Novelle durch eine Freundin der Mutter, Marie Pfizer,³ ist dieser Erstling auch von Meyer nicht weiter beachtet worden und deshalb in Vergessenheit geraten.

1893, ein Jahr nach Meyers psychischem Zusammenbruch, beginnt Adolf Frey mit den Vorbereitungen für seine Biographie über Conrad Ferdinand Meyer.⁴ Dazu wendet er sich vor allem an Meyers Schwester Betsy mit der

² Die beiden aus der Entstehungszeit vorhandenen Autographen werden auf den Zeitraum zwischen 1854 und 1856 datiert. Siehe: Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. 15 Bände. Bern 1958–1996 (im Folgenden zitiert: HKA, Band, Seitenzahl). Hier: HKA 15, S. 297.

³ Marie Jäger, verheiratete Pfizer, eine Nichte Gustav Schwabs, ist die Frau des Stuttgarter Dichters und Gymnasialprofessors Gustav Pfizer (1807–1890). Sie befand die von Betsy Meyer vorgelegte Abschrift der Novelle für «Zu schwach!». Diese beiden Worte sind heute noch auf dem Manuskript zu erkennen; es folgen zwei weitere, die allerdings bis zur Unlesbarkeit verblasst sind. Betsy merkt unter dem Kommentar Marie Pfizers an: «Ein alter, vergessener Entwurf, der wohl aus dem Zeitraum zwischen 1849 und 51 datiert. Von Frau Marie Pfizer, die ihn zu Gesicht bekam, sehr abfällig beurteilt.» Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms. CFM 192.2, Seite 12.

⁴ Adolf Frey (1855–1920), Sohn des Volksschriftstellers Jakob Frey (1824–1875), ist Germanist und Schriftsteller. Nach seinem Studium in Bern und Zürich unterrichtet er zunächst am Aarau Gymnasium, bis er 1898 an die Universität Zürich berufen wird. Bereits 1885 ediert Frey das Werk seines Vaters in fünf Bänden. Durch seine persönliche Bekanntschaft mit Keller und Meyer wird er auch deren Biograph. 1892 erscheinen seine *Erinnerungen an Gottfried Keller* und 1900 gibt er die Erstausgabe der hier zitierten Meyer-Biographie (im Folgenden: Frey 1900) heraus.

Bitte, ihm schriftliche Notizen jeder Art zur Verfügung zu stellen.⁵ Betsy Meyer überlässt Adolf Frey das zufällig wiedergefundene Manuskript mit der Bemerkung: «Hier bekommen Sie einen Fund aus sehr alter Zeit, eine Novelle aus der dunklen Einsamkeitsperiode. Charakteristisch werden sie dieselbe gewiß finden.»⁶ Ein knappes Jahr nach dem Tod des Bruders schreibt Betsy in dieser Sache erneut an Frey:

In der alten «Clara» dürfen Sie nicht die Wurzeln zu Conrads spätern und letzten Novellen suchen. – Er hatte das alte blasse Manuskriptchen ganz und völlig vergessen. Es war, glaub' ich, damals bloß aus dem Gelüsten hervorgegangen, die Frauenvorzüge überlegener weiblicher Naturen, wie er sie in Math. Escher, Frau Spyri und den Genferinnen kannte, gegen die Anmutung untergeordneter, liebebedürftiger Mädchenseelen abzuwägen.⁷

Adolf Frey, der Familie Meyer verpflichtet,⁸ nimmt Meyers Erstlingsnovelle in seine 1900 erschienene Biografie auf⁹ und nennt sie aufschlussreich für «das verzögerte Wachstum seiner schöpferischen Kräfte». Auf einer knappen Seite fasst er den Inhalt der Novelle zusammen und kommentiert zunächst kompositorische Leistungen, dann Meyers Vorliebe für die Funktionalisierung von bildender Kunst. Danach folgt die Erläuterung dessen, was Frey unter dem Stichwort «blutleeres und blasses Aussehen» subsumiert. Damit entspricht er nicht nur Betsys Wunsch, dieser Erstlingserzählung möglichst wenig Bedeutung beizumessen, sondern übernimmt auch seine eigenen Worte, die er nach Erhalt des Manuskriptes an Betsy geschrieben hatte: «Die Novelle ist ja schon der spätere Dichter, nur unendlich zart und blaß.»¹⁰ Frey gelangt zum Schluss, die Novelle sei viel mehr «eine saubere Skizze zu einem Kunstwerk» als ein vollendeter Text. Einzig Meyers «ebemäßige und bestimmte, von dem hellen Licht des gallischen Geistes durch-

⁵ Meyer hatte bereits zu Lebzeiten Adolf Frey zu seinem Biographen bestimmt und seiner Schwester Auskunftsberechtigung erteilt, wie Frey selbst im Vorwort zur ersten Auflage seiner Biographie mitteilt.

⁶ Brief Betsys an Frey vom 29. Januar 1893. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms. CFM 392.11.

⁷ Brief Betsys an Adolf Frey von Ende Oktober 1899. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms. CFM 393.156.

⁸ Die engen Beziehungen Freys zu C. F. Meyer gehen so weit, dass er Meyer und seine Eltern sogar in seinem 1918 erschienenen Roman *Bernhard Hirzel* auftreten lässt.

⁹ Frey 1900, S. 68–72.

¹⁰ Brief Freys an Betsy Meyer vom 31. Januar 1893. Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms. CFM 394.20 (20).

leuchtete, oft geistvolle und dichterisch gehobene Sprache» zeige, so Frey, bereits die Meyer eigene Reife.

Dass auch Freys Meyer-Biografie das Interesse an dieser Novelle nicht wecken kann, zeigt sich in den auf diese Publikation folgenden biografischen Werken, die der Novelle keine oder kaum Beachtung schenken. 1938 wird *Clara* schliesslich in der Zeitschrift *Corona* erstmals gedruckt.¹¹ Constanze Speyer,¹² die Herausgeberin des Meyer-Textes, schreibt in ihrem Nachwort denn auch von der Bedeutung dieses Werkes, das sie sogar «eine in sich abgeschlossene, völlig abgerundete kleine Novelle» nennt. Doch auch diese Veröffentlichung scheint keine weitere Resonanz gefunden zu haben, denn bis 2010 lag über *Clara* keinerlei Sekundärliteratur vor und in der Meyer-Forschung erscheint sie, wenn überhaupt, nur äusserst marginal. Interessanterweise wurde aber genau die Lebensphase Meyers, in der *Clara* entstanden ist, zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Krisenzeit eingehend untersucht,¹³ doch auch in diesem Zusammenhang ist die Novelle nicht in Erscheinung getreten.

Insgesamt bewegen sich die wenigen Erwähnungen der Erstlingsnovelle *Clara* zum einen, wie ein grosser Teil der Meyer-Forschung im 20. Jahrhundert, in einem psychologisch-biografischen Kontext, und zum anderen wird das Werk durchweg als früher schriftstellerischer Versuch betrachtet, der eine eingehendere Beschäftigung indes nicht oder kaum rechtfertigt. Die Auseinandersetzung mit *Clara* hat allerdings in der Zwischenzeit nicht nur gezeigt, wie vielschichtig diese wenigen Seiten des 30-Jährigen sind, sondern

¹¹ *Corona*, Jahr VIII, Heft 4, München/Berlin 1938, S. 395–411. Die seit den 1930er-Jahren in Zürich herausgegebene Zweimonatsschrift publiziert vor allem ungedruckte Texte und Briefe. Ihr Herausgeber, der Privatgelehrte Martin Bodmer (ein Verwandter Meyers), der vor allem als Autographen-Sammler berühmt geworden ist, erklärte kurz vor seinem Tod (1971) seine Privatsammlung zur öffentlichen Stiftung.

¹² Constanze Speyer: Nachwort zur Erstveröffentlichung von *Clara*. In: *Corona*, Jahr VIII, Heft 4, München/Berlin 1938, S. 411–416. Constanze Speyer ist durch einige Veröffentlichungen aus dem Nachlass des Dichters bekannt geworden. Zudem war sie gut bekannt mit Meyers Familie, besonders mit der Tochter Camilla. In der Zentralbibliothek Zürich sind für die Zeit zwischen 1912 und 1947 insgesamt 19 Publikationen zu C. F. Meyer nachgewiesen, doch trotz dieser auf den ersten Blick ausführlichen Informationen konnten dagegen grundlegende biographische Informationen, wie z. B. die Lebensdaten Speyers, bislang leider nicht ermittelt werden.

¹³ Robert D'Harcourt: C. F. Meyer. La crise de 1852–1856. Lettres de C. F. Meyer et de son entourage. Paris 1913. Aus der vermutlichen Entstehungszeit *Claras* sind in dieser Briefausgabe aber merkwürdigerweise keine Briefe enthalten.

auch, dass *Clara* zahlreiche der für Meyer typischen Strukturen, Themen und Motive skizziert und vorwegnimmt.

Mathilde Escher als Vorlage der literarischen Figur Clara

Da *Clara* noch nicht zum künstlerisch und literarisch ausgereiften Œuvre Meyers zählt, ist es legitim, Bezüge zur Biografie des Autors insofern zu vermuten, als sich das, was den Menschen beschäftigt, in den künstlerischen Anfängen durchaus niederschlägt, und zwar in noch recht konkreter Form. Deshalb sei an dieser Stelle dem Hinweis der Schwester auf Mathilde Escher (1808–1875) nachgegangen, und zwar anhand von Meyers Porträt der Zürcherin, das rund dreissig Jahre nach der Entstehung von *Clara* verfasst und veröffentlicht wurde.¹⁴ Meyer hatte darin auf Aufzeichnungen der Nichte und Briefzitate Mathilde Eschers selbst sowie auf eigene Erinnerungen an die Frau, die eine Freundin seiner Mutter war, zurückgegriffen.

Was an diesem Porträt zunächst auffällt, ist die szenische Struktur, die sehr an *Clara* erinnert. Meyer reiht zahlreiche kurze Episoden aneinander, die ein nicht chronologisch zusammengefügtes Bild Eschers vermitteln; viele dieser Episoden lesen sich allein schon aufgrund von Wortwahl und Formulierung wie Episoden aus *Clara*. Dass sich tatsächlich deutliche Züge Mathilde Eschers in der Figur der Clara wiederfinden, zeigen zahlreiche Textstellen des Meyerschen Porträts.

Mathilde Escher war – genau wie Clara – nie verheiratet und hatte keine Kinder. Ihr Lebensglück hat sie offenbar erst in späteren Jahren gefunden, denn: «Sie selbst freilich hat sich je älter, je glücklicher und in ihren letzten Jahren am glücklichsten gefühlt.» Treffender hätte man auch den Schluss von Clara nicht interpretieren können.

¹⁴ C. F. Meyer: Mathilde Escher. Ein Porträt. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1883. Zürich 1883, S. 1–17. – Mathilde Escher ist die Tochter des Baumwoll- und Maschinenfabrikanten und Architekten Johannes Caspar Escher vom Glas (1775–1859), Gründer der Maschinenfabrik Escher-Wyss, und Anna von Muralt (1781–1861). In Zürich hat sie sich ab den 1840er-Jahren einen Namen gemacht als Anwältin der Armen und Benachteiligten; eine Arbeit, die bis heute in der 1865 gegründeten Mathilde Escher-Stiftung fortlebt.

Die Manuskripte

Von *Clara* sind insgesamt drei Manuskripte überliefert: Das eigenhändige Manuskript Meyers, das gleichzeitig Grundlage des Textes der historisch-kritischen Ausgabe ist (M¹), eine etwa zur selben Zeit entstandene Abschrift seiner Schwester Betsy, die die Grundlage des von Speyer veröffentlichten Textes darstellt (B²) sowie eine weitere Abschrift von B² (B³), die vermutlich um 1892/93 entstanden ist. Die Autorschaft dieses dritten Manuskripts lag lange Zeit im Dunkeln; erst ein Schriftvergleich hat Betsys Handschrift in diesem Manuskript eindeutig bestätigen können.¹⁵ Sie wird erstmals in der historisch-kritischen Ausgabe als Schreiberin genannt.

Betsys Abschriften unterscheiden sich auf den ersten Blick nur unwesentlich von Meyers Urschrift. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch zwei interessante Aspekte, nämlich erstens, dass Meyer in Betsys Abschrift B² eigenhändige Korrekturen hinterlassen hat, was belegt, dass er diese Abschrift kannte und folglich die Abweichungen zu seinem eigenen Manuskript implizit autorisiert hat. Hinzu kommt, dass genau dieses Manuskript den abwertenden Kommentar Marie Pfizers trägt, dass es also zum Zweck der Beurteilung an Dritte weitergegeben wurde. Damit kann zumindest von dem Bewusstsein einer gültigen Fassung seitens des Autors und, durch die intensive Mitarbeit Betsys, auch von einer delegierenden Autorisation und somit von einer hohen Textzuverlässigkeit ausgegangen werden. Interessant ist weiterhin, dass es sich bei diesen Abweichungen in einigen Fällen auch um auffällige Unterschiede handelt, die im Rahmen einer Textanalyse durchaus Berücksichtigung verdienen.¹⁶ Weshalb sich Speyer für den Abdruck von B² entschieden hat, ist nicht bekannt. In ihrem Nachwort schreibt sie: «Dem Manuskript [M¹] ist eine Kopie von der Hand der Schwester [B²]

¹⁵ Dem Manuskript liegt die Vorderseite eines an Adolf Frey adressierten Umschlags mit Poststempel vom 9. Dezember 1897 bei, auf dessen Rückseite vermerkt ist: «C. F. Meyers Novelle Clara (Fragment), Copie von der Hand Betsy Meyers. 34 Bll.» Danach folgt ein Bleistiftvermerk: «Wegen Schrift vgl: CFM 111.5 zu Gedicht. Nr. 157 Thespessius». Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms. CFM 195.3.

¹⁶ Inwieweit es sich bei diesen Abweichungen um eigene Ideen Betsys handelt, kann an dieser Stelle nicht mehr nachvollzogen werden. Dennoch geben bereits diese beiden Manuskripte Anlass zu der Vermutung, dass Betsy durch die Einbringung eigener Ideen einen grösseren Anteil am literarischen Schaffen ihres Bruders hatte als es eine blosser Kopistin hätte haben können. Sie selbst bestätigt dies zuweilen: «Der liebe Bruder gab mir nämlich solche kleine Vollmachten» (HKA 2, S. 21).

beigefügt, die einige von C. F. Meyer vorgenommene unbedeutende Abänderungen aufweist.»¹⁷

«unendlich zart und blaß»? – Farbigkeit bei Meyer und Keller

Das vor allem von Adolf Frey verbreitete und vielfach tradierte Attribut «blass», das sich natürlich auf die literarische Qualität der Novelle bezieht, soll an dieser Stelle einmal wörtlich und damit zum Anlass genommen werden, nach der tatsächlich vorkommenden Farbigkeit der Novelle zu fragen. Dazu wurde das Vorkommen von Farben (rot, gelb, grün usw.) und Farbigkeit (farbig, bunt usw.), Nicht-Farben (blass, entfärbt usw.) sowie Hell-Dunkel-Kontrasten zunächst in *Clara*, dann in den Meyerschen Novellen und schliesslich in den zehn Novellen von Gottfried Kellers Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* untersucht. Diese beiden Textkorpora sind zwar nacheinander, doch in einem ähnlich langen Zeitraum entstanden, nämlich von 1855 bis 1873 (Keller) bzw. von 1873 bis 1891 (Meyer); die räumliche und damit kulturhistorische Nähe zwischen Keller und Meyer sowie die Tatsache, dass der erste Teil der Seldwyler Novellen etwa zur selben Zeit entstanden ist wie *Clara*, machen diese Texte zu einem idealen Vergleichskorpus.

Der im Verhältnis zur Gesamtwortzahl geringste Anteil an Farbadjektiven bei Meyer findet sich nicht in *Clara*, sondern im *Amulett*, das zusammen mit *Clara* und *Das Leiden eines Knaben* die Gruppe der drei farbenärmsten Texte bildet. Die mit Abstand farbenreichste Novelle ist *Der Schuß von der Kanzel*, was nicht weiter verwundert, denn es ist auch die einzige, der die Attribute «komisch» und «heiter» zustehen. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang auch, dass *Clara* sich bereits der Meyerschen Lieblingsfarben (rot, schwarz, gold) bedient – diese machen zusammen knapp 40% aller Farbnennungen aus. Im Vergleich zu Meyer geht es bei Keller deutlich farbenprächtiger zu: Die farbenärmste Novelle der Kellerschen Auswahl, *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*, ist immer noch deutlich farbigere als jede der drei farbenärmsten Novellen Meyers; stellt man beispielsweise die in etwa gleich langen Novellen *Plautus im Nonnenkloster* und *Der Schmied seines Glückes* gegenüber, so ergeben sich 24 Farbadjektive bei Meyer gegenüber 54 bei Keller, und selbst im Vergleich der beiden tragischsten Novellen, *Die Hoch-*

¹⁷ Speyer, S. 411–412.

zeit des Mönchs und *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, fällt mit 71 gegenüber 152 Farbnennungen ein deutliches Übergewicht zugunsten Kellers auf, obwohl Meyers Novelle sogar um einige Seiten länger ist. In der Wahl der Farben haben beide aber dieselben Favoriten, nämlich an erster Stelle rot und an zweiter gold, am dritthäufigsten benutzt Meyer dann schwarz, Keller aber weiss; seine drei Lieblingsfarben machen insgesamt etwas über die Hälfte aller Farbnennungen aus. Interessanterweise verschmähen beide auch dieselben Farben: Gelb rangiert sowohl bei Meyer als auch bei Keller auf dem letzten Platz, ebenso wenig kommen orange und rosa vor.

Ein anderes Ergebnis erhält man, wenn man die Novellen auf die Begriffe für Farblosigkeit (blass, Blässe, bleich, farblos usw.) hin untersucht: Hier ergibt sich zum einen, dass die durchschnittliche Häufigkeit solcher Begriffe bei Meyer deutlich höher liegt als bei Keller. Zum anderen aber, und das ist viel interessanter, zeigt sich, dass die Meyerschen Novellen insgesamt ein fast ausgewogenes Verhältnis zwischen «blass und bleich» zeigen, während Keller «bleich» fast doppelt so häufig verwendet wie «blass». Und auch hier fügt sich Clara nahtlos an dritter Stelle in das Meyersche Korpus ein, zwischen *Der Heilige* und *Das Amulett*.

Betrachtet man dazu noch das Verhältnis von hell und dunkel, das bei fast allen untersuchten Novellen Meyers (die einzige Ausnahme bildet hier *Die Versuchung des Pescara*) durch ein mehr oder weniger ausgeprägtes Übergewicht des Dunklen gekennzeichnet ist, so ist dieses Übergewicht in *Clara* tatsächlich innerhalb der Meyerschen Novellen am ausgeprägtesten¹⁸ und rückt die Erstlingserzählung, die ja allein schon durch den Namen der Hauptfigur Helligkeit und Klarheit verspricht, mit diesem Ergebnis in die Nähe von *Plautus im Nonnenkloster*. Der Vergleich mit Keller zeigt aber, dass auch dieser Kontrast im Kontext der Kellerschen Novellen grundsätzlich stärker ausgeprägt ist, obwohl seine Novellen auf den ersten Blick von grösserer Leichtigkeit scheinen als die Meyers. So gibt es unter den Seldwyler Geschichten gleich zwei Erzählungen (*Pankraz der Schmoller* und *Der Schmied seines Glücks*), in denen das Helle im Vergleich zum Dunklen überwiegt und sogar drei Novellen (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Kleider machen Leute* und *Die missbrauchten Liebesbriefe*), in denen das Überge-

¹⁸ Dieses Ergebnis ist insofern mit einer gewissen Vorsicht zu nehmen, als Clara verhältnismässig kurz ist und sich deshalb ein Wort mehr oder weniger bereits spürbar auf das Ergebnis auswirkt.

wicht des Dunklen über das Helle ähnlich ausgeprägt ist wie in *Clara*. Vergleicht man schliesslich noch die Gesamtwerte der beiden Textkorpora, so ergibt sich auch hier wieder ein deutlich stärkerer Kontrast bei Keller. Als Kuriosum am Rande sei erwähnt, dass Kellers *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* das einzige uneindeutige Adjektiv dieser Teilerhebung – «hell-dunkel» – aufweist; für das Meyersche Pendant («dunkel-hell») mussten die Gedichte bemüht werden; es findet sich in *Die verstummten Laute*.

Die eingangs (und mit einem Augenzwinkern) gestellte Frage, ob *Clara* innerhalb des Meyerschen Novellenkorpus tatsächlich «blass» und «farblos» ist, kann an dieser Stelle mit einem klaren Nein beantwortet werden, denn obgleich *Clara* objektiv tatsächlich zu den drei Novellen mit den wenigsten Farbpräsenzen gehört, lässt sich die Erstlingserzählung auch in dieser Hinsicht nahtlos in das Meyersche Textkorpus integrieren. Wenn die Begriffe «blass» und «farblos» also anzuwenden sind, dann höchstens (und relativiert) auf die Gesamtheit von Meyers Novellen, die sich beispielsweise im Vergleich zu Kellers Seldwyler Geschichten als insgesamt etwas weniger farbig herausgestellt haben.

«Clara» im Kontext des novellistischen Werks

Clara steht am Anfang von Meyers erzählerischem Schaffen und aufgrund der zentralen Motive am Beginn einer künstlerischen Kontinuität, denn keines der in *Clara* entworfenen Themen wird in einem späteren Text widerrufen, keines nicht wieder aufgenommen. Zudem weist *Clara* eine Reihe von Charakteristika auf, die sich in den späteren Novellen wiederholen, so die mindestens zwei Jahrhunderte vor Meyers Lebzeiten spielende Handlung, die Thematisierung und Problematisierung von Machterhaltung und -verlust und, eng hiermit verbunden, die Auseinandersetzung mit der Institution Kirche und ihren Vertretern, wobei das oft zugrundegelegte katholische Milieu ein weiteres und besonderes Merkmal des protestantischen Erzählers Meyer darstellt.

Hinzu kommen die Thematisierung von Familie und Familienerhalt im engeren und im weiteren Sinne, vollzogene und nicht vollzogene Kommunikation und deren Auswirkungen sowie die Betonung einzelner Handlungselemente durch oft unkonventionelle bildhafte Darstellungen; eine Reihe von

Charakteristika also, anhand derer *Clara*, trotz ihres knappen Umfangs und des zeitlichen Abstands zu den nachfolgenden Novellen, in das novellistische Werk Conrad Ferdinand Meyers eingereiht werden kann. Dass diese Erstlingserzählung bei Weitem nicht die Komplexität und Dichte der späteren Novellen erreicht, ist zwar unbestritten, schmälert aber in keiner Weise ihre Bedeutung als Skizze des gesamten novellistischen Werks.

Neunundsiebzigster Jahresbericht

Der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 2010

Vorstand

Der Vorstand führte am 10. Juni und 9. Dezember Sitzungen zur Behandlung der laufenden Geschäfte durch. Am Herbstbott stand turnusgemäss die Erneuerungswahl des Vorstands an. Erfreulicherweise stellte sich der gesamte Vorstand zur Wiederwahl und wurde in corpore einstimmig gewählt.

Bericht des Quästors

Die Rechnung für das Jahr 2010 zeigt, auszugsweise wiedergegeben, folgendes Bild:

Vermögen am 31. Dezember 2010		CHF 69 080.22
Zuzüglich Einnahmen 2010	CHF 24 720.16	
Abzüglich Ausgaben 2010	CHF 24 522.57	
Einnahmenüberschuss	CHF 197.59	CHF <u>197.59</u>
Vermögen am 31. Dezember 2010		CHF <u>69 277.81</u>

Der Mitgliederbestand Ende 2010 betrug: 1 Ehrenmitglied, 5 Freimitglieder, 2 Mitglieder auf Lebenszeit, 561 Einzelmitglieder und 33 Kollektivmitglieder; gesamthaft 602 gegenüber 586 im Vorjahr.

Die Mitgliederbeiträge ergaben ein Gesamttotal von CHF 19 940.00, zuzüglich CHF 1305.00 Spenden. Stadt und Kanton Zürich haben uns eine Subvention von CHF 1000.00 bzw. 1100.00 zukommen lassen.

Die Spendensammlung für die Gottfried Keller-Ausstellung ergab bis Ende 2010 den Betrag von CH 45 833.45.

Historisch-kritische Keller-Ausgabe (HKKA)

Der Editionsabschluss befindet sich auf der Zielgeraden und soll bis Ende März 2012 termingerecht beendet werden. Ende letzten Jahres erschien der Apparatband zu den Nachgelassenen Gedichten (HKKA 30). Die Redaktionsarbeit an den Verstreuten Gedichten und Erzählungen (HKKA 14 und 28) wurde Ende 2010 abgeschlossen. Bis zum Abschluss der Gesamtausgabe sind noch sieben Bände zu erwarten, bei denen Kellers Lyrik im Mittelpunkt steht. Ein Band erfasst Kellers Aufsätze, der Abschlussband enthält den Bericht der Herausgeber. Der aktuelle Informationsstand ist der HKKA-Homepage «www.gottfriedkeller.ch» zu entnehmen. Die Beschaffung finanzieller Mittel für die Herausgabe der Bände gehört zu den wichtigsten Aufgaben der Stiftung. Der Stiftungsrat setzte im Hinblick auf den bevorstehenden Abschluss der Edition und die damit verbundene Auflösung der Stiftung eine Arbeitsgruppe ein. Diese nahm in Gesprächen mit der Gottfried Keller-Gesellschaft, der Zentralbibliothek Zürich, der Universität Zürich sowie den beteiligten Verlagen Vorabklärungen auf. Unter anderem hat sie eine Übergabe der HKKA-Rechte an die Gottfried Keller-Gesellschaft vorgeschlagen. Aufgrund eines Vorstandsbeschlusses ist die Keller-Gesellschaft dazu bereit.

Veranstaltungen

Das Schauspielhaus Zürich lud am 7. März die Mitglieder der Keller-Gesellschaft zu einem stark vergünstigten Preis zum Besuch der *Dernière* von Martin Salander nach Gottfried Keller in der Theaterfassung von Thomas Jonigk ein. Jonigk hat in diesem Stück eine Reihe von Zitaten direkt aus dem Roman übernommen und viele Selbstzeugnisse von Keller eingefügt. Das Stück wird zeitlich in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts angesiedelt, weder historisch situiert, noch auf Aktualität umgewandelt, denn diese ergibt sich durch die Themen Finanzspekulation und Misswirtschaft ganz von selbst. Das Stück wurde mit spürbarer Begeisterung aufgenommen. Über die Dramatisierung des Stoffes hat Simone von Büren in den Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft 2010, S. 21–26 berichtet.

Gottfried Keller reiste nie nach Weimar und doch war ihm die Wiege der deutschen Klassik bestens vertraut. So befindet sich in seinem Nachlass auch eine sorgsam gehütete Aufnahme vom Goethe-Schiller-Denkmal der Stadt. Diese Verbundenheit war uns willkommener Anlass, Anfang April für vier

Tage nach Weimar zu fahren. Ein Schwerpunkt dieser Reise war der Besuch der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, die im September 2004 einen verheerenden Brand erlebte, bei dem auch Zeugnisse des Schweizer Geisteslebens in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Inzwischen erstrahlt die Bibliothek mit ihrem berühmten Rokokosaal wieder in neuem Glanz, und die Restaurierung der brandgeschädigten Bücher läuft auf Hochtouren. Die viertägige Reise war reich an Eindrücken: das klassische Weimar als Hort der Museen; die Weimarer Malerschule als Wegbereiterin zum Impressionismus in Deutschland; Weimars Aufbruch in die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Gründung des Bauhauses; aber auch die Kehrseite Weimars mit dem Konzentrationslager Buchenwald, das zu einem besonders düsteren Kapitel der deutschen Zeitgeschichte wurde. Der Ausflug nach Schloss Tiefurt, dem Sommersitz der Herzogin Anna Amalia, und nach Ossmannstedt mit dem Wielandgut inmitten der englischen Parkanlage wird ebenfalls in guter Erinnerung bleiben.

Im September folgte die Keller-Gesellschaft der verlockenden Einladung von Konrad Erni, Vorstandsmitglied und Präsident der Stiftung Gottfried Keller-Zentrum, zu einem Herbstausflug im unteren Glatttal. Vom Bahnhof Glattfelden wanderten wir auf dem Dichterweg nach Glattfelden und liessen uns unterwegs durch Gedichte und Textpassagen in Kellers Werk einstimmen. Das Gottfried Keller-Zentrum ist eine beeindruckende Begegnungsstätte mit permanenter Keller-Ausstellung, Lesestube, Galerie und dem Restaurant Kafi Judith. Die ausführlich beschrifteten Exponate der Ausstellung und ein Videofilm bringen dem Besucher Leben und Werk Kellers näher. Die Fortsetzung des Dichterwegs führte uns von Glattfelden über dem Laubberg und das Paradiesgärtlein nach Zweidlen, wo wir uns im Restaurant Landhaus kulinarisch verwöhnen und den Ausflug in anregenden Gesprächen ausklingen liessen.

Herbstbott

Das Herbstbott fand im gewohnten Rahmen am letzten Oktobersonntag im Rathaus statt. Der Präsident beleuchtete in seiner Eröffnungsrede die Geschichte des Rathauses und schilderte einzelne Besonderheiten des repräsentativen Gebäudes in architektonischer, künstlerischer und politischer Hinsicht. Er hiess sodann den Festredner Prof. Dr. Peter Sprengel von der Freien Universität Berlin willkommen, der ein international anerkannter Forscher

des deutschen Naturalismus mit Schwerpunkt Gerhart Hauptmann ist. In seinem Vortrag über die Keller-Verehrung im deutschen Naturalismus zeigte der Redner, wie sich der literarische Naturalismus in verschiedenste Strömungen auffächert, mit den Zentren Berlin und München. Auf der einen Seite blanke Polemik eines Conrad Alberti, dem offenbar kein spezielles Keller-Organ gegeben war. Auf der anderen Seite eine grosse Keller-Verehrung des norddeutschen Literaturkritikers Otto Brahm, der in Keller einen sowohl typisch schweizerischen als auch einen deutschen Dichter entdeckte, sodann die Keller-Verehrung Gerhart Hauptmanns, dessen Annäherung an Keller durch einen Zeitungsartikel zum 100. Geburtstag Kellers verstärkt wurde. Diese rezeptionsgeschichtlich unterschiedlichen Stimmen wusste der Redner zu einem höchst anregenden, farbigen und humorvollen Gesamtbild zu vereinigen, wofür die gespannt lauschende Zuhörerschaft herzlich applaudierte. Das Ensemble Pyramide beglückte die Zuhörenden einmal mehr mit musikalischen Trouvaillen, mit der Romanze op. 43 von Lothar Kempfer und mit Album pour mes petits amis von Gabriel Pierné. Das Publikum dankte auch hier mit anhaltendem Applaus.

Verschiedenes

Ende März gab Frau Elfriede Roth ihr Amt als Buchhalterin der Keller-Gesellschaft an Herrn Daniel Meier, Inhaber der Firma Wildbach Treuhand, weiter. Quästoren und Präsidenten der Keller-Gesellschaft wechselten, doch Frau Roth blieb als finanzielles Gewissen unserer Gesellschaft ihrem Amt treu. Wir danken ihr für diese langjährige, stets zuverlässig ausgeübte Tätigkeit und freuen uns, dass sie als Keller-Mitglied unserer Gesellschaft weiterhin die Treue hält.

Die Keller-Gesellschaft durfte im Berichtsjahr drei Erinnerungsstücke an Gottfried Keller als Geschenk entgegennehmen. Von Frau Verena Spillmann erhielt sie eine Brieftasche von Gottfried Keller. Der Germanist Jakob Baechtold sichtete seinerzeit den literarischen Nachlass Kellers, in dem sich besagte Brieftasche befand, die er als Erinnerungsstück an seinen Freund behielt und innerhalb seiner Familie weiter vererbte. Zwei Glasgefässe aus dem Haushalt Kellers kamen auf verschlungenen Wegen in den Besitz des Schriftstellerehepaars Franz und Gertrud Fassbind und wurden jetzt im Einvernehmen mit dessen Tochter der Keller-Gesellschaft übergeben. Die Geschenke waren beim Herbstbott in einer Vitrine ausgestellt und wurden

danach der Zentralbibliothek Zürich vermacht, die den Nachlass Kellers betreut. Ein Artikel im letzten Heft unserer Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft (S. 39–41) hat die Erinnerungsstücke eingehend beschrieben.

Seit dem letzten Herbstbott besitzt die Keller-Gesellschaft auch eine Website, die über unsere Gesellschaft und ihre Tätigkeit Auskunft gibt und zur Kontaktnahme einlädt. Die Adresse lautet: <www.gottfriedkeller-gesellschaft.ch>.

Rainer Diederichs

Verzeichnis der Reden,

die an den Herbstbotten der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932 Prof. Dr. Fritz Hunziker, Gottfried Keller und Zürich
- 1933 Dr. Eduard Korrodi, Gottfried Keller im Wandel der Generationen
- 1934 Prof. Dr. Max Zollinger, Gottfried Keller als Erzieher
- 1935 Dr. Oskar Wettstein, Gottfried Kellers politisches Credo
- 1936 Prof. Dr. Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler
- 1937 Prof. Dr. Emil Staiger, Gottfried Keller und die Romantik
- 1938 Prof. Dr. Carl Helbling, Gottfried Keller in seinen Briefen
- 1939 Prof. Dr. Walter Muschg, Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf
- 1940 Prof. Dr. Robert Faesi, Gottfried Keller und die Frauen
- 1941 Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, Gottfried Kellers Verskunst
- 1942 Prof. Dr. Karl G. Schmid, Gottfried Keller und die Jugend
- 1943 Prof. Dr. Hans Corrodi, Gottfried Keller und Othmar Schoeck
- 1944 Dr. Kurt Ehrlich, Gottfried Keller und das Recht
- 1945 Dr. Fritz Buri, Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler
- 1946 Prof. Dr. Charly Clerc, Le Poète de la Cité
- 1947 Prof. Dr. Hans Barth, Ludwig Feuerbach
- 1948 Dr. Erwin Ackerknecht, Der grüne Heinrich, ein Buch der Menschenkenntnis
- 1949 Prof. Dr. Max Wehrli, Die Züricher Novellen
- 1950 Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, Die ossianische Landschaft
- 1951 Dr. Werner Weber, Freundschaften Gottfried Kellers
- 1952 Dr. Gottlieb Heinrich Heer, Gottfried Kellers Anteil an der Schweizer Polenhilfe 1863/64
- 1953 Prof. Dr. Fritz Ernst, Gottfried Kellers Ruhm
- 1955 Prof. Dr. Alfred Zäch, Ironie in der Dichtung C. F. Meyers
- 1956 Dr. Werner Bachmann, C. F. Meyer als Deuter der Landschaft Graubündens
- 1957 Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, Die Kunst der Komposition in C. F. Meyers Novellen
- 1958 Prof. Dr. Werner Kohlschmidt, C. F. Meyer und die Reformation
- 1959 PD Dr. Beda Allemann, Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors
- 1960 Prof. Dr. Lothar Kempster, Das Geheimnis des Schöpferischen im Wort Conrad Ferdinand Meyers
- 1961 Prof. Dr. Maria Bindschedler, Vergangenheit und Gegenwart in den Züricher Novellen
- 1962 Prof. Dr. Albert Hauser, Über das wirtschaftliche und soziale Denken Gottfried Kellers
- 1963 Prof. 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 der 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
- 1973 Dr. Rätus Luck, «Sachliches studieren...» Gottfried Keller als Literaturkritiker
- 1974 Prof. Dr. Karl Pestalozzi, «Der grüne Heinrich», von Peter Handke aus gelesen
- 1975 Prof. Dr. Louis Wiesmann, Gotthelfs und Kellers Vrenchen
- 1976 Prof. Dr. Martin Stern, Ante lucem – Vom Sinn des Erzählens in Gottfried Kellers «Sinngedicht»
- 1977 a. Ständerat Dr. Rudolf Meier, Gottfried Keller – Zürcher Bürger in bewegter Zeit
- 1978 Prof. Dr. Adolf Muschg, Professor Gottfried Keller?
- 1979 Prof. Dr. Peter von Matt, «Die Geisterseher» – Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur
- 1980 Stadtpräsident Dr. Sigmund Widmer, Die Aktualität Gottfried Kellers
- 1981 Prof. Dr. Werner Weber, Fontanes Urteile über Gottfried Keller
- 1982 Prof. Dr. Gerhard Kaiser, Gottfried Kellers Dichtung als Versteck des Dichters
- 1983 Prof. Dr. Hans Wysling, «Schwarzscheidende Kastanie» – Ein Gedicht von C. F. Meyer
- 1984 Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Arbeit am modernen Meyer-Bild: Georg und Hofmannsthal als Richter seiner Lyrik
- 1985 Prof. Dr. Hans Jürg Lüthi, Der Taugenichts – Eine poetische Figur bei Gottfried Keller
- 1986 Prof. Dr. Jacob Steiner, Zur Symbolik in Gottfried Kellers Roman «Der grüne Heinrich»
- 1987 Prof. Dr. Peter Stadler, Gottfried Keller und die Zürcher Regierung
- 1988 Prof. Dr. Michael Böhler, Der Olym von Gottfried Kellers Gelächter
- 1989 Dr. Beatrice von Matt, Marie Salander und die Tradition der Mutterfiguren im schweizerischen Familienroman
- 1990 Prof. Dr. Roland Ris, Was die Welt im Innersten zusammenhält: Die Sprache bei Gottfried Keller
- 1991 Prof. Dr. Iso Camartin, War Gottfried Keller ein Freund? – Eine weitere Variation zu einem alten Keller-Thema
- 1992 Dr. Dominik Müller, «Schreiben oder lesen kann ich immer, aber zum Malen bedarf ich Fröhlichkeit und sorglosen Sinn» – Gottfried Kellers Abschied von der Malerei
- 1993 Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader, Im Schraubstock moderner Marktmechanismen – Vom Druck Kellers und Meyers in Rodenbergs «Deutscher Rundschau»
- 1994 Prof. Dr. Egon Wilhelm, Kind und Kindheit im Werk Gottfried Kellers
- 1995 Dr. Jürg Wille, Mariafeld und die Zürcher Dichter Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer
- 1996 Prof. Dr. Ursula Amrein, «Süße Frauenbilder zu erfinden, wie die bittre Erde sie nicht hegt!» Inszenierte Autorschaft bei Gottfried Keller
- 1997 Dr. Ulrich Knellwolf, Gotthelfs Bauernspiegel und Kellers Grüner Heinrich – Über zwei Romananfänge und ihre Ziele
- 1998 Prof. Dr. Beatrice Sandberg, Conrad Ferdinand Meyer im Wandel eines Jahrhunderts
- 1999 Dr. Thomas Sprecher, «Welch strömendes Erzählergenie!» – Gottfried Keller und Thomas Mann
- 2000 Stadtpräsident Josef Estermann, Die Kehrseite der Medaille – Gottfried Keller und sein Bild in der Zürcher Öffentlichkeit

- 2001 Prof. Dr. Peter Utz, Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherung an Gottfried Keller
- 2002 Peter Bichsel, Drei Ellen guter Bannerseide
- 2003 Prof. Dr. Eda Sagarra, Die Macht einer Mutter: Gotthelfs Roman Anne Bäbi Jowäger
- 2004 Prof. Dr. Ursula Pia Jauch, Gottfried Keller trinkt Bier mit Ludwig Feuerbach und «Gott hält sich mäuschenstill». Vom vermeintlichen Verlust des frommen Gemüts
- 2005 Urs Widmer, «Vom Traum, namenlos mit der Stimme des Volkes zu singen»
- 2006 Prof. Dr. Werner Welzig, Aus Österreich: Zeitgemässes von Gottfried Keller
- 2007 Prof. Dr. Wolfram Groddeck, Traumwelten in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich*
- 2008 Prof. Dr. Rüdiger Görner, «Anmutige Ironie» im «Zaubergarten des Zögerns». Über das Hintergründige in Gottfried Kellers Modernität
- 2009 Dr. Dr. h. c. Regine Schindler, «Die Frau Gottfried Keller». Johanna Spyri und der Zürcher Dichterkreis
- 2010 Prof. Dr. Peter Sprengel, «Kellers Kunst ist im wesentlichen jugendlich.» Keller-Verehrung im deutschen Naturalismus
- 2011 Manfred Papst: «Meine dummen Späße betreffend». Zur Beziehung zwischen Gottfried Keller und Theodor Storm

BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

Dr. Clarissa Höschel
Oberanger 8
D-85244 Grossinzemoos
Clarissa.hoeschel@gmx.de

Prof. Dr. Rainer Nägele
Yale University
Department of Germanic Languages
and Literatures
PO Box 208210
New Haven, CT 06520-8210
USA
Rainer.nagele@yale.edu

Prof. Dr. Peter Sprengel
Freie Universität Berlin
Institut für Deutsche und
Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin
sprengel@zedat.fu-berlin.de

Dr. Margit Unser
Leiterin Max Frisch-Archiv
ETH Zürich
Rämistrasse 101
CH-8092 Zürich
mfa@library.ethz.ch

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch Einzahlung des Jahresbeitrags auf Postcheckkonto 80-6471-3.

Jahresbeitrag:

Einzelmitglieder Fr. 30.–

Kollektivmitglieder Fr. 100.–

Mitglieder aus dem Ausland sind gebeten, ihren Beitrag auf Privatkonto 684089-10 der
Credit Suisse, Hauptsitz Paradeplatz, Zürich, z. H. Gottfried Keller-Gesellschaft, einzuzahlen.



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT ZÜRICH

Einladung zum Herbstbott

*Sonntag, 30. Oktober 2011, 10.15 bis 12.30 Uhr
Rathaus Zürich, Limmatquai*

Eröffnungswort von Rainer Diederichs, Präsident

Sergej Tanejev (1856–1915)
Trio in D-Dur (1879/80)
Violine, Viola, Violoncello
Allegro

Rede von Manfred Papst (Zürich):

«Meine dummen Späße betreffend»
Zur Beziehung zwischen Gottfried Keller und Theodor Storm

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Divertimento F-Dur KV 138
Oboe, Violine, Viola, Violoncello
Allegro – Andante – Presto

*Ensemble Pyramide: Barbara Tillmann (Oboe), Ulrike Jacoby (Violine),
Muriel Schweizer (Viola), Anita Jehli (Violoncello)*

Apéro im Anschluss an das Herbstbott

Geschäftlicher Teil:

1. Protokoll
2. Mitteilungen
3. Jahresrechnung 2010 und Revisionsbericht
4. Jahresbericht 2010
5. Gottfried Keller-Dauerausstellung
6. Wahl eines Mitglieds für den Vorstand
7. Verschiedenes

Eintritt frei. Gäste willkommen!

Bisher erschienene Jahresberichte, soweit vorrätig, können an der Kasse
zum Preis von Fr. 8.– für Mitglieder und Fr. 12.– für Nichtmitglieder bezogen werden.