

Simone Eickel

## **Der "mäuschenstille" Gott**

---

Gottfried Kellers Transformationen religiöser Motive

Münster 2011

Deutsche Philologie

**Der "mäuschenstille" Gott**  
Gottfried Kellers Transformationen religiöser Motive

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Simone Eickel

aus Solingen

2002



Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juni 2002

Dekan: Prof. Dr. Dietrich Thränhardt

Referent: Prof. Dr. Ernst Ribbat

Korreferentin: Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf

## Vorwort

Das Bemerkenswerte an Gottfried Keller, der sich selbst als Teil der deutschen Weltliteratur und keineswegs als Regionaldichter mit dialektalem Kolorit – man denke da eher an seinen Zeitgenossen Jeremias Gotthelf – ansah, ist wohl seine bis heute ungebrochene Aktualität.

Sei es, daß ehemals Karl Barth sein Ausscheiden bei der theologischen Zeitschrift *Zwischen den Zeiten* zu Beginn des Dritten Reiches ausgerechnet mit einem Keller-Zitat untermalte, um seiner Heimatverbundenheit Nachdruck zu verleihen<sup>1</sup>; sei es, daß – damals wie heute – viele öffentliche Reden von Schweizer Politikern sich erst durch ein Wort ihres Zürcher Lokaldichters (mitunter nicht ohne einen gewissen Besitzerstolz "unser Göpf" genannt) zu eloquenten Höhenflügen aufschwingen; sei es, daß der Protagonist eines Romans Peter Handkes mit dem *Grünen Heinrich* im Gepäck quer durch die Vereinigten Staaten reist und während dieser Reise gleichsam eine Kurzzusammenfassung des Kellerschen Werks liefert<sup>2</sup>; sei es, daß die Zürcher Verkehrsbetriebe – vielleicht um deutlich zu machen, was wahre Kurzfassungen sind – in einer amüsanten und im wörtlichen Sinne kurzweiligen Plakataktion mit einer Inhaltsangabe des *Grünen Heinrich* werben, die den Umfang eines einzigen Satzes hat (was jedoch als vollkommen ausreichend betrachtet wird, um die "kürzesten Wartezeiten Europas" gewissermaßen kunstgerecht zu überbrücken<sup>3</sup>); sei es, daß eine moderne Verfilmung des *Fähnleins der sieben Aufrechten* (Simon Aeby / 2000) gerade die junge Generation der Kinogänger, der die meisterhaften Verfilmungen von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Hans Trommer / 1941) und den *Mißbrauchten Liebesbriefen* (Leopold Lindtberg / 1940) kaum noch bekannt sein dürfte, wieder an den Autor heranführt, mit dem sie ansonsten nur die schulische Pflichtlektüre verbindet; sei es schließlich, daß eine Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe (HKKA) im Entstehen begriffen ist, die das Kellersche Werk erstmals in vollem Umfang sowie nach überprüfbareren Kriterien zugänglich macht und im Kontext seiner Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte darstellt.

Gottfried Keller, der sich am unbehaglichsten fühlte, wenn "das goldene Füllhörchen" der Lobsprüche "wie ein Damoklesschwert"<sup>4</sup> über seinem Haupte hing und der stattdessen bescheidene Selbstironie vorzog<sup>5</sup>, hätte über eine derartige Entwicklung wohl zu schmunzeln gewußt. Doch macht sie eines deutlich: Bei der Dichtung des Schweizers handelt es sich um Literatur, die gerade nicht vorschnell

---

<sup>1</sup> Vgl. Karl BARTH: Abschied. In: *Zwischen den Zeiten* 11. 1933. Heft 6. S.536-544; Zitat S.543: "Ich weiß wohl, in welchem Stück ich ein Schweizer bin und mitten in der deutschen Theologie und Kirche auch total und unentwegt bleiben will – in dem nämlich, was bei dem sehr profanen Gottfried Keller zu lesen steht: *Heil uns, noch ist bei Freien üblich / Ein leidenschaftlich freies Wort!* Und ich meine allerdings, daß ich [...] meine Liebe zu Deutschland, meine Zugehörigkeit zu ihm nicht wohl besser beweisen kann als indem ich in diesem Sinn mitten in Deutschland aber in Unterschied zu vielen Deutschen ein – Schweizer bin.". Die Textstelle (bei Barth hervorgehoben, allerdings ohne Quellenangabe) entstammt dem *Wegelied* Gottfried Kellers, das zugleich die Novelle *Das Verlorne Lachen* eröffnet.

<sup>2</sup> *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972).

<sup>3</sup> Vgl. die Abbildung des Plakats am Schluß des Bildanhangs dieser Arbeit.

<sup>4</sup> Keller an Paul Heyse am 11. November 1875 (GB 3.1. S.22. Nr.344.).

<sup>5</sup> So heißt es im oben zitierten Brief – beispielhaft für zahlreiche andere epistolographische Zeugnisse, in denen sich der Dichter unnachahmlich des Bescheidenheitstopos' bedient – weiter, er wolle sich "nicht lang bei Komplimenten und Betrachtungen" über die eigene "Unwürdigkeit [...] aufhalten" (ebd.).

als 'provinziell' abgetan werden kann, sondern stattdessen die Bezeichnungen 'originell' und 'aktuell' verdient zu haben scheint.<sup>6</sup>

Neben einer Aktualität des Autors ist indes auch eine des Themas zu vermerken: Die Untersuchung religiöser Motivik und ihrer Transformation ins Profane bei einem Dichter des 19. Jahrhunderts läßt die ungeheuer groß anmutende Kluft zwischen eben jener zurückliegenden Epoche und der Gegenwart ein wenig schmaler werden, da in heutiger 'postchristlicher' Zeit analoge Verweltlichungstendenzen zu beobachten sind. Den verschiedenen Techniken der Transformationen religiöser Motivik in Dichtung und Ikonographie Kellers nachzugehen, ist das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit, die sich einem Promotionsstipendium seitens der Graduiertenförderung der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster verdankt.

Des weiteren gilt mein herzlicher Dank Herrn Prof. Dr. Ernst Ribbat für seine fortdauernde freundliche Unterstützung und das stets offene Ohr, Frau Marlis Stähli und ihren Mitarbeitern von Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich für die zuvorkommende Hilfe bei der Recherche in Sachen 'Nachlaß GK', dem DAAD für ein Auslandsstipendium sowie Johannes Giebeler, der einen Teil der Reproduktionen im wahrsten Sinne auf 'Hochglanz' brachte. Danken möchte ich schließlich besonders den beiden Menschen, die sich für das Zustandekommen vorliegender Arbeit ganz besonders eingesetzt und mich unermüdlich begleitet haben: meinem Vater und Michael Graf.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, daß während der Abfassung dieser Untersuchung die Bände 16.1 und 16.2 zu den *Studien- und Notizbüchern* Gottfried Kellers im Rahmen der HKKA erschienen sind (Herbst 2001), die in weiten Teilen noch berücksichtigt werden konnten. Da jedoch der dazugehörige Apparatband (Bd. 29) der Forschung frühestens ab Herbst 2002 zur Verfügung steht<sup>7</sup>, fehlt zu den erstmals vollständig publizierten und in mühevoller Kleinarbeit transkribierten Werken bislang der Kommentar, welcher mit Spannung zu erwarten ist. Erst mit dessen Erscheinen vermögen die beiden Teilbände ihren für die Keller-Forschung unschätzbaren Nutzen zur Gänze zu entfalten. Bis dahin wird man sich an die bisher veröffentlichten und kommentierten Gesamtausgaben (v.a. Fränkel-Helbling und DKV), an die spärlichen Einzelpublikationen zu dem Gesamtgebiet der Schreibbücher des Dichters sowie an den – im Umgang mit Kellerschen Handschriften ohnehin immer abverlangten – eigenen kombinatorischen Spürsinn halten müssen.

Münster, Januar 2002

*Simone Eickel*

Ergänzende Bemerkung:

Daß ein Projekt wie die Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Gottfried Kellers, welches bei der philologischen Erschließung der Überlieferung

<sup>6</sup> Vgl. dazu S. WIDMER: Die Aktualität Gottfried Kellers. In: JGKG 49. 1981. S.3-12

<sup>7</sup> Von den Herausgebern der HKKA ist in Zusammenarbeit mit dem Stroemfeld Verlag geplant, Bd. 29 (Apparat zu den *Studien- und Notizbüchern*) zusammen mit Bd. 17 (*Nachgelassene Gedichte*) im Oktober 2002 erscheinen zu lassen, da Bezüge zwischen diesen beiden, sich nahestehenden Sektionen der Werkausgabe hergestellt werden sollen. Ebenfalls nicht veröffentlicht ist gegenwärtig eine vollständig kommentierte Transkription der Berliner Schreibunterlage Gottfried Kellers (Ms. GK 8b).

neue Editionswege beschreitet, seine Zeit braucht, ist absolut nachvollziehbar. Noch stehen einige Bände aus, so z.B. die Apparatbände zu den *Gesammelten Gedichten*, den *Frühen Gedichtsammlungen* sowie den *Verstreuten Gedichten und Erzählungen*. Zudem ist eine Veröffentlichung der *Aufsätze* in Vorbereitung. Der Abschluss der HKKA, die eine Buchausgabe und eine buchbegleitende elektronische Edition beinhaltet, ist für 2012 geplant. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt kann darum die HKKA noch nicht als Textgrundlage gewählt werden.

Zürich, Mai 2011

S.E.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	I
Siglen und Abkürzungen .....	VIII
Präskriptum .....	IX
1. Einleitung .....	1
1.1 Gang und Ziel der Arbeit .....	1
1.1.1 "Das Christentum hat Sprache gemacht..." – Bestimmung der zu behandelnden Problematik .....	1
1.1.2 Textauswahl .....	2
1.1.3 Forschungsbericht .....	4
(a) Zur Forschungslage vor 1990: Die Ansätze von Muschg und Kaiser .....	4
(b) Zur Forschungslage nach 1990 .....	5
(aa) Vergleichende Lektüre .....	5
(bb) Autorbezogenheit .....	6
(cc) Werkorientierung .....	7
(dd) Motivliche bzw. diskursgeschichtliche Ausrichtung .....	8
(c) Bisherige Forschung zur religiösen Motivik bei Keller .....	9
1.1.4 Vorgehensweise .....	9
1.2 Transformation – die Überführung des Religiösen ins Weltliche als sprachlicher Prozeß .....	13
1.2.1 Zum Säkularisierungsbegriff und seiner Anwendbarkeit.....	13
1.2.2 Transformation religiöser Motivik im Kellerschen Werk .....	15
1.3. Das Kellersche Werk als Spiegel eines säkular-realistischen Menschen- und Gesellschaftsbilds .....	18
1.3.1 Die Folgen einer Auflösung des theistischen Weltbildes für das Verständnis vom Menschen .....	18
1.3.2 "Ein Tor versucht zu geh'n in fremden Schuh'n" – Zur Opposition von Schein und Sein .....	21
1.3.3 Das Erleben von Schuld als zum Menschen gehörige Erfahrung .....	23

## ERSTER TEIL: RELIGIÖSE MOTIVIK IN TEXT UND BILD (KAPITEL 2)

2. Komposition als Variation .....	30
2.1 Motivkanon .....	31
2.1.1 Paradies – Himmlische Erde oder irdischer Himmel? .....	31
(a) Das Paradies für den täglichen Gebrauch .....	31
(b) Der paradiesische Anstrich .....	32

	(c) Das Paradies als Lustgarten, Refugium oder Schmol- winkel .....	35
	(d) Das Paradies als himmlisches Jerusalem .....	38
	(e) Das Paradies als irdischer Himmel .....	39
2.1.2	Der "mäuschenstille" Gott .....	41
	(a) Das Adjektiv "mäuschenstill" als Ausdruck des "Keller-Tons" .....	41
	(b) "Der Rest ist Schweigen" – Zum Kellerschen Gottes- bild .....	43
2.1.3	Kirchliche Frömmigkeitspraxis – Respekt oder Ressentiment? ..	45
	(a) Das Pfaffentum .....	46
	(b) Die Kirche als Fremdkörper .....	48
	(c) Unverzichtbare Elemente kirchlicher Gemeinschaft .....	52
	(aa) Christliche Feste und Sonntage .....	52
	(bb) Kirchenglocke .....	54
	(cc) Bibel .....	57
	(dd) Orgel .....	60
	(ee) Brot und Wein.....	65
2.1.4	Fazit .....	70
2.2	Am Rande bemerkt: Religiöse Motivik in "kolossalen Kritzeleien" .....	71
2.2.1	Decodieren des Dekorierens .....	73
	(a) Teufel .....	74
	(b) Tod .....	78
	(aa) Totenschädel .....	79
	(bb) Der fiedelnde Tod und andere "Tödlein" .....	83
	(c) Kreuz .....	85
	(d) Paradiesgärtlein – Hortus conclusus .....	87
2.2.2	Fazit .....	89
2.3	Exkurs: Gottfried Keller und die Frage der Buchillustration .....	90

ZWEITER TEIL: LITERARISCHE EINZELANALYSEN  
(KAPITEL 3 UND 4)

3.	"Dies reinste Gold der Lyrik..."? .....	94
3.1	Religiöse Motivik in der Lyrik Kellers – Exemplarische Gedicht- analysen .....	96
	3.1.1 Diesseitsfrömmigkeit. <i>Ich hab' in kalten Wintertagen</i> (GG) .....	96
	3.1.2 Gottesbild. <i>Gott</i> (1844) .....	102
	3.1.3 Errettung. <i>Nachtfalter</i> (GG) .....	108
	3.1.4 Gleichnisrede. <i>Spielmannslied</i> (GG) .....	114
3.2	Fazit .....	118

4.	Ausgewählte Novellen .....	120
4.1	Schuld und Sünde. <i>Romeo und Julia auf dem Dorfe</i> .....	120
4.1.1	Sündenfall .....	121
	(a) Die Vorzeichen des Sündenfalls in der Eingangsszene als Durchbrechung des paradiesischen Zustands .....	121
	(b) Die Transformation des Abendmahls in einen letzten "gemeinschaftlichen Imbiß" vor dem Sündenfall .....	124
	(c) Der herrenlose Acker als Sinnbild des Sündenfalls .....	125
4.1.2	Schuld .....	127
	(a) Das Eindringen der Schuld als "ungehörige Ein- krümmung" .....	127
	(b) Der Stein als religiöses Symbol .....	128
4.1.3	Verlorenes Paradies .....	130
	(a) Der schwarze Geiger als Figuration des Todes und Verkörperung eines irdischen Paradieses .....	130
	(b) Das Paradiesgärtlein als Spiegelung eines verblaßten christlichen Jenseitsglaubens .....	133
4.1.4	Liebe .....	135
	(a) Das Hohelied als Folie der Liebe Salis und Vrenchens ....	135
	(b) Die "gottverlassene Hochzeit" als Verweltlichung des Sakraments Ehe .....	139
4.1.5	Tod .....	141
	(a) Die "Knechtchen"-Szene als Vorausdeutung des Liebestodes .....	141
	(b) Der Liebestod als "selig Sterben und Verschwinden / In deines Urgrunds tiefste Ruh!" .....	142
4.1.6	Fazit .....	143
4.2	Konzeption einer Erlöserfigur. <i>Dietegen</i> .....	145
4.2.1	Erlösung und Heil .....	145
	(a) Dietegen – Eine Erlöserfigur? .....	145
	(b) Errettung vom Tode als Wiedergeburt in ein weltliches Paradies .....	148
4.2.2	Schuld und Vergebung .....	151
	(a) Die Sünde des selbstgerechten Richtens .....	151
	(b) Reinigung von Schuld am Beispiel von Küngolt und Violande .....	153
	(c) Die Verbildlichung des verlorenen Paradieses .....	155
4.2.3	Liebe als inneres Heiligtum – Analogien zur <i>Romeo und Julia</i> - Novelle .....	157
4.2.4	Fazit .....	158
4.3	Selbstgerechtigkeit. <i>Die drei gerechten Kammacher</i> .....	160
4.3.1	Gerechtigkeit .....	161
	(a) Die "blutlose Gerechtigkeit" der Kammacher als Ausdruck einer unterdrückten menschlichen Natur .....	161
	(b) Die Umsetzung biblischer Aussagen zum Motiv der Gerechtigkeit innerhalb der Novelle .....	164
	(c) Die Selbstgerechtigkeit der Züs als Teil ihres schein- haften Wesens .....	166

4.3.2	Passion – Das Leiden der Kammacher als Sinnbild ihrer gescheiterten Menschwerdung .....	168
	(a) Die Wanzen-Epiphanie als Inbegriff einer Hoffnung auf Menschwerdung .....	168
	(b) Der Wettlauf der drei Kammacher vor dem Hintergrund christlicher Symbolik .....	171
	(aa) Züsis 'Erbauung' der Kammacher als Zurüstung für den Wettlauf .....	171
	(bb) Jagen "nach dem vorgesteckten Ziel": ein himmlisches Jerusalem im Diesseits .....	174
	(c) Die Entfaltung des Dämonischen in der Schlußzene.....	176
4.3.3	Fazit .....	179
4.4	Entsagung. <i>Das Tanzlegendchen</i> – Ein Beispiel für die Transformation eines spezifisch christlichen Stoffes .....	181
5.	"Und lobe deinen Glanz" – Der leuchtende Schluß oder die Schlußbeleuchtung .....	185
	Quellen- und Literaturverzeichnis .....	188
	Bildanhang .....	201



## Siglen und Abkürzungen

### 1. Keller

- DKV Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags  
[Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann, Dominik Müller und Peter Villwock. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-1996. (= Bibliothek deutscher Klassiker.)]
- GB Gottfried Keller. Gesammelte Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Carl Helbling. Bern 1950-1954. [Bd.3 aufgeteilt in 3.1 und 3.2]
- GG Gottfried Keller. Gesammelte Gedichte. Berlin (Wilhelm Hertz) 1888.
- HKKA Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe  
[Gottfried Keller. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Zürich 1996ff.]
- JGKG Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft
- Ms. GK 1-100 f Keller-Handschriften in der Zentralbibliothek Zürich (vgl. Gagliardi-Forrer. Sp.1594ff.)
- SW Gottfried Keller. Sämtliche Werke in 22 Bänden. Hrsg. von Jonas Fränkel (1926-1939) und Carl Helbling (1942-1949). Erlenbach-Zürich / München 1926-1927 und Bern / Leipzig 1931-1949.
- Gagliardi-Forrer Gagliardi, Ernst, und Ludwig Forrer: Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich II. Neuere Handschriften seit 1500 (ältere schweizergeschichtliche inbegriffen). Einleitung und Register von Jean-Pierre Bodmer. Zürich 1982. Sp.1594-1600.

### 2. Anderes

- BThZ Berliner Theologische Zeitschrift
- NZZ Neue Zürcher Zeitung
- PTh Pastoraltheologie. Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft
- WA Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe (sog. "Weimarer Ausgabe"). Weimar 1883ff.
- ZB Zürich Zentralbibliothek Zürich

Zum *Zitierverfahren* sei vermerkt, daß die vorliegende Arbeit den Nachweis von Zitaten aus Forschungsliteratur durch Angabe von *Kurztitel* (Nennung des Verfassers sowie charakteristischer Worte aus dem Titel) und *Seitenzahl* erbringt. Bibliographisch vollständig erscheint der jeweilige Titel im Quellen- und Literaturverzeichnis.

Direkte Zitate (mit Ausnahme der Blockzitate) sind durch doppelte Anführungszeichen, Zitate im Zitat und Hervorhebungen der Verfasserin im Text hingegen durch einfache Anführungszeichen gekennzeichnet.

## Präskriptum

Das orthographische Gewand seiner Werke war für Gottfried Keller zu keiner Zeit eine bloße Nebensächlichkeit. Stets legte er Wert darauf, daß ein Text mit der jeweils geltenden Sprachnorm harmonisierte, falls dieser "nicht in wenigen Jahren in den Augen des aufwachsenden Geschlechtes als zopfig und ungeschickt erscheinen soll".<sup>1</sup> So verhängte der Schweizer Dichter dann auch schon bemerkenswert früh ein Todesurteil über die *h* an den Schluß-*th* eines Wortes "wie in Mut, Flut etc.", da diese ihn "im Schreiben schon lange ärgern und ganz überflüssig sind, auch für das Auge schlecht aussehen."<sup>2</sup> Allerdings zeigte er sich keinesfalls willens, sich jeglichen, teilweise höchst obskuren Neuerungen anzuschließen, die von den Befürwortern einer "fereinfachung unserer schrift und schreibweise"<sup>3</sup> im 19. Jahrhundert verlautbart wurden.

Auf den Anspruch einiger Laien, das Volk von sämtlichen Orthographienöten zu befreien und eine radikale Simplifizierung der Rechtschreibung durchzusetzen, reagierte Keller in einer für ihn unverkennbaren Weise: Er verfaßte ein köstlich-geistreiches Gedicht, in welchem er die "ware teorie ferbeserter ortografi" persiflierte. Die Idee zu einem derartigen Unterfangen ging aus einem Briefwechsel mit dem von ihm geschätzten Zürcher Theologen Alexander Schweizer hervor; ihm eignete er diese Zeilen zu.<sup>4</sup>

In dem Gedicht ahmt Keller kunstvoll einen barocken Skribenten nach, dem die Einführung einer ausnahmslos phonetischen Schreibweise nicht behagt und der dagegen das andere Extrem einer vollkommen antiquierten Schreibung propagiert. Bei diesem gegenreformatorischen Schreibversuch, für den Dichter zugleich eine unwiderstehliche Schreibversuchung, erhält der Grüne Heinrich die Rolle eines Gärtners, unter dessen Obhut das "Buchstabengärtlein" gedeihen soll und dessen Aufgabe es ist, die blühenden Buchstaben vor schädlichen Einflüssen zu schützen, welche zwar getrost in der Amtsstube, nicht jedoch in der Literatur wüten dürfen. Im folgenden wird das Gedicht in seiner Gänze<sup>5</sup> dargeboten, d.h. auch mit dem satirischen Kommentar, von Keller selbst in vorsätzlich umständlicher Manier angefügt:

*Entschlossenheitliche Verantwortung  
auf die «ware teorie ferbeserter ortografi»*

- U - U - U - U

Fliehe von mir, du phonetisch lock- und triegende Sirene,  
Die du bößlich willst betrüeben die so reine Hippokrene!  
Magst du mit dem Höllensaamen in das Ammpt des Obmanns gehen,\*  
In des grünen Heinrichs Gärtlein sollst du nie dein Unkrautt sähen!  
Wie im Gartenhaag die Pfosten stellt er aufrecht die Majuskelln,

<sup>1</sup> Keller an seinen Verleger Ferdinand Weibert am 1. Juli 1882 (GB 3.2. Nr.776. S.307.).

<sup>2</sup> Keller an Weibert am 8. Juli 1882 (GB 3.2. Nr.777. S.309.).

<sup>3</sup> Zum Orthographiestreit und dem Versuch seiner Beilegung durch die Berliner Orthographiekonferenz im Jahre 1876 vgl. die Ausführungen von J.-P. BODMER: Gottfried Keller und Alexander Schweizer. S.19-28.

<sup>4</sup> Dieser Briefwechsel ist der Forschung offenbar durch ein Mißgeschick entgangen – vielleicht deshalb, weil die Kellerschen Briefe und das Gedicht im Nachlaß Alexander Schweizers (vgl. Nachl. A. Schweizer XI 85) und nicht in demjenigen des Dichters überliefert sind. Zu der Veröffentlichung des gesamten Briefwechsels Keller – Schweizer siehe die Publikation von J.-P. BODMER, dessen Ausführungen über die zufällig wiederentdeckten Briefe zuerst in der NZZ vom 29. Oktober 1967, danach als Separatdruck erschienen.

<sup>5</sup> Ebd. S.25f.

Was verdoppelt werden kann, das doppelt er mit rüst'gen Muskeln;  
 Ja, die Consonanten wird er kräftig, hauffenweis verstreuen  
 Und hergegen jeder Dehnung sampfte Wohnlichkeit erneuen!

Das ph soll frisch erblüehen wie vom schönsten Morgenthau,  
 Ewig wird sein fromme Seele niemahls lassen von dem Vaue,  
 Spaart das F für scharffe Fähle; doch sieht er Gambrinum winken,  
 Wird er gar noch weiter gehn und sein Bier mit ck trincken!

Geht es aber zu dem Weine, wird er mit zwei Emmen schlemmen,  
 Sollt's jedoch ein' Rheinwein gäben, dann womöglich mit vier Emmen!  
 Feyerlich folgt dann auf dieses ein gedehnter Katzenjahmer,  
 Wo die Gloggen schröcklich brummen und es bättet Chorherr Cramer!\*\*\*

Also wird sein Schrifthumm prangen wie ein voller Blumengarten,  
 Jeglichs Wörtlein ein Gemähde im Erhaab'nen wie im Zahrtzen,  
 Und so säus'let, donn'ret, zwitsch'ret, flöteniert es hier und dort;  
 Bleibt der Buchstaab\*\*\* nicht läbendig; Ei! so fliegt der Geist auch fort!

*Mit altgewohnter Devotion  
 und Verehrung der Angeredte*

#### *Einiche Erläuterungen*

\*) wortversätzlich = Obmannamt, d.h. ein Gebäude in Zürich, darinnen die sammethafte Schulmeisterei des Cantons und Republick regieret wird in denjenigen Jahrgängen, wo selbe nicht selbstn regiert.

\*\*) Hier vergleicht der Dichter die bekannte *Calamität* des Katzenjämers mittelst kühner *Metaphorik* mit dem Zustande derer armen Sünders, wie sie ehemahls, unter dem Geläutte der Münsterergloggen, auf die sog. Hauptgrueb geführt und hiebey von dem Segensgebätt des hochwür. Herren *Canonici Cramer* sel. begleitet wurden.

\*\*\*) Nicht etwan der Kiefermeister Buchstaab sel., so vor etlichen Decennien an Stüssi's Hofstatt gewohnt, sondern das von denen alten Germaniern her so geheissene universalische litterarische Instrument.

Gottfried Kellers Orthographie-Gedicht – dieser Gedanke muß sich einem modernen Leser unvermeidbar aufdrängen – hat in seiner Thematik nicht im geringsten an Aktualität eingebüßt.<sup>6</sup> Somit sei stillschweigend angeführt, daß nachstehende Untersuchung der alten Rechtschreibung folgt. Die Gründe dafür lassen sich schon bei Keller nachlesen, der trotz seines prinzipiell fortschrittlichen Bestrebens in orthographischen Belangen schließlich doch bekennen muß:

Aber freilich blutet mir das Herz dabei, wenn ich in dem verwüsteten Buchstabengärtlein meiner Kindheit so einsamlich dastehe.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Siehe zur Orthographiefrage bei Keller allgemein den Artikel von Peter STOCKER: "Orthographische Schwulität' gestern und heute. Gottfried Keller und die Orthographie-Reform" in der NZZ vom 29. November 1999. Das Orthographie-Gedicht wird hierin nicht behandelt.

<sup>7</sup> Keller an Paul Heyse am 10 August 1882 (GB 3.1. S.78. Nr.370.). Vgl. auch Weiberts Replik an Keller am 4. Juli 1882: "Bei anderen Werken [...] sieht man die neue Orthographie noch nicht und wird sie wohl auch länger nicht sehen, denn die jetzige Generation der Schriftsteller hält sich an den Lessingschen Satz, daß sie einmal so schreiben wollen, und die jetzigen Leser können ihre Augen nur schwer an die neuen Wortgebilde gewöhnen." (GB 3.2. S.308.).

# 1. Einleitung

## 1.1 Gang und Ziel der Arbeit

### 1.1.1 "Das Christentum hat Sprache gemacht..." – Bestimmung der zu behandelnden Problematik

"Im Anfang war das Wort" – mit diesem ersten Satz des johanneischen Prologs könnte man beginnen, wollte man den Vorgang der Übertragung biblischer und christlicher Vorstellungen und Sprache auf weltliche Themen und Gegenstände beschreiben. Oder es ließe sich einmal mehr mit Schleiermacher formulieren: Das Christentum ist "potenzierender Sprachgeist von Anfang an gewesen und noch"<sup>1</sup>. Religiöser Wortschatz enthält ein Potential, aus dem unsere Sprache offenkundig bis heute schöpft. Christliche Typologien und Denkbilder sind präsent, auch wenn ihre Rückbindungen nur noch selten wahrgenommen werden. Die Bibel wird neben der antiken Mythologie zu einer lebendigen, insbesondere die Dichtung nachhaltig befruchtenden Kraft.

Ebenso verhält es sich für Gottfried Keller, der die Bibel bekanntlich im *Grünen Heinrich* ein "Buch der Sage" (II, 368)<sup>2</sup> tauft: Für ihn ist das Buch der Bücher gleichsam sagenhaft energiegeladen. Angefüllt mit den "wunderbarsten Ausgeburten menschlicher Phantasie, bald heiter und reizend, bald finster, brennend und blutig" (ebd.), beeinflusst die Bibel sein dichterisches Schaffen und verleiht einem großen Teil seiner immer wiederkehrenden, geradezu kanonischen Motive einzigartige Gestalt.

Die vorliegende Arbeit will die religiöse Motivik in ausgewählten Werken Kellers aufzeigen und herausstellen, welchen Transformationen sie der Dichter unterzieht. Anhand der Ergebnisse dieser Lesart sollen Neuansätze für die Gesamtinterpretation der Texte gewonnen werden. Bei einer sorgfältigen Lektüre der Kellerschen Dichtung erweist sich die Reichhaltigkeit religiöser Motive und Bilder sowie verdeckter biblischer Zitationen, Anspielungen und Anklänge als erstaunliches Phänomen – umso verwunderlicher mutet es an, daß diese Thematik, geradezu ein Paradebeispiel für Intertextualität, in der bisherigen Forschung nicht gesondert untersucht worden ist.<sup>3</sup>

Die Präsenz des Religiösen soll vor dem Hintergrund von Kellers säkular-realistischem Menschen- und Gesellschaftsbild entfaltet werden, das sich in erster Linie durch die sich verflüchtigende göttliche Transzendierung auszeichnet. Dahinter steht die Grundfrage, auf welche Weise eine Verweltlichung religiöser bzw. theologischer Inhalte in Kellers Dichtung vollzogen wird. Dem Feuerbachschen Einfluß kommt in diesem Zusammenhang zweifellos eine zentrale Bedeutung zu, wobei die Untersuchung den Nachweis erbringen möchte, daß die Kellerschen Werke mehr sind als eine dichterische Feuerbachparaphrase. Angeregt wurde dieser – sich innerhalb des Spannungsfeldes von Theologie und Anthropologie bewegende – literaturwissenschaftliche Ansatz im übrigen durch die Feststellung Adolf Muschgs in seiner Keller-Biographie von 1977, Gottfried Keller

<sup>1</sup> Vgl. F.D.E. SCHLEIERMACHER: Hermeneutik. S.38. Diesen Aphorismus Schleiermachers zitiert auch H. BLUMENBERG als Resultat seiner Überlegungen zur Frage der Säkularisierung als Stilmittel (vgl. H. BLUMENBERG: Säkularisierung und Selbstbehauptung. S.132.).

<sup>2</sup> Die Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe (HKKA) ist zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Untersuchung noch nicht vollständig. Um der Einheitlichkeit willen wird daher hier und im folgenden zitiert nach: Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Th. BÖNING, G. KAISER, K. KAUFFMANN, D. MÜLLER, B. SCHULTE-BÖNING. Frankfurt a.M. 1985ff. (= Bibliothek deutscher Klassiker.).

<sup>3</sup> Vgl. den Forschungsbericht unter Punkt 1.1.3.

sei "lebenslang aus dem Umkreis religiöser Motive nicht herausgetreten [...], sei's daß er sie abwehrend, sei's daß er sie läßlich-humanistisch und anmutig verfremdend behandelt"<sup>4</sup>. Ein solcher Umgang mit religiöser Motive, auf den Muschg zwar hinweist, aber eine genauere Charakterisierung dieses Phänomens unterläßt, soll anhand der Dichtung des Schweizer näher beleuchtet werden.

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, daß dieser Erschließungsversuch einerseits einen Beitrag zur Literaturwissenschaft – speziell zur Erhellung des Erzählens unter den Bedingungen des 19. Jahrhunderts – leisten will, andererseits aber auch ein theologisches sowie religionsgeschichtliches Interesse an der Keller-Lektüre verfolgt, was eine interdisziplinäre Ausrichtung sinnvoll erscheinen läßt. Der Blick über den Zaun der eigenen wissenschaftlichen Disziplin veranlaßt einen zwar zunächst, den 'Schritt vom Wege' der disziplinären Binnenforschung in noch ungeahnte Gefilde zu tun – doch scheint dieser Weg mehr und mehr ein Ausweg aus einer Sackgasse des häufig abgegrasten (Forschungs-)Feldes. Wer ihn beschreitet, vermag mitzuwirken an einer engeren Verschränkung zweier Wissenschaftsgebiete wie in diesem Fall von Theologie und Literaturwissenschaft. Kurz: Die in dieser Arbeit aufgeführten Beispiele sollen zeigen, daß Intertextualität sich erst durch Interdisziplinarität genügend erschließen läßt.

### 1.1.2 Textauswahl

Bei einem Autor wie Gottfried Keller – mit einem immerhin noch überschaubaren Werk – ist es bei Erforschung eines genau festgelegten Motivbereichs wie dem der religiösen Motive unerläßlich, das Werk ganze zur Kenntnis zu nehmen, d.h. neben der Prosa und der häufig weniger bekannten Lyrik auch die zahlreichen Briefwechsel, Aufsätze, Skizzen-, Notiz-, Tage- und Traumbücher sowie die Bettagsmandate und Protokollhefte aus der Staatsschreiberzeit. Auf diese Weise läßt sich in der Tat zeigen, daß Keller auf eine "bescheidene Anzahl großer Themen und Motive"<sup>5</sup> zurückgreift, die er je nach Kontext kunstvoll variiert. Diese These soll in einem ersten Hauptteil der Arbeit, der überblickshaften Charakter besitzt, untermauert werden. Der zweite Teil der Untersuchung ist hingegen ausschließlich einer detaillierten Textanalyse gewidmet. Hier muß verständlicherweise eine Textauswahl getroffen werden, und zwar dahingehend, daß solche Werke ins Zentrum gerückt werden, in denen das biblisch-christliche Erbe durch das Negativ – die Kontrafaktur – hindurchschimmert.

Hinsichtlich der Lyrik bedeutet dies, daß neben dem von Keller selbst nicht veröffentlichten Gedicht *Gott*<sup>6</sup> Bezug genommen werden soll auf die drei Gedichte *Ich hab' in kalten Wintertagen* (aus dem Zyklus *Sonnwende und Entsagen*), *Nachtfalter* und *Spielmannslied*, die alle in den *Gesammelten Gedichten* (GG) von 1888 erschienen sind. In diesen ausgewählten Beispielen zeigt sich religiöse Motive auffallend dicht.

<sup>4</sup> A. MUSCHG: Gottfried Keller. S.179.

<sup>5</sup> Mit K. JEZIOROWSKI: Statistik des poetischen Stoffes. S.547; weiter heißt es, Kellers Werke seien Ausdruck "von diesem gespannten Wechselverhältnis zwischen dem kleinen Kanon großer Themen und der Vielfalt ihrer Variationen", was eine Analyse der religiösen Motive nur unterstreichen kann. Ähnlich hält auch J. ROTHENBERG den Blick auf das Kellersche Gesamtwerk für eine methodische "[...] Notwendigkeit, wenn man sich schon entschließt, ein einzelnes Motiv herauszupräparieren, und die einzig legitime Methode angesichts der motivlich-thematischen Einheit des Kellerschen Oeuvres." (J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.228.)

<sup>6</sup> Dieses Gedicht entstammt der bei J. BAECHTOLD verzeichneten Auswahl ungedruckter Gedichte Kellers aus den Jahren 1844-46 (vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.439f.).

Zur Analyse der Problematik anhand der Prosa wird ein Textkorpus von ebenfalls vier Werken herangezogen, das *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Dietegen*, *Die drei gerechten Kammacher* – allesamt *Seldwyla*-Novellen – sowie *Das Tanzlegendchen* aus dem Zyklus der *Sieben Legenden* umfaßt. Ob eine Auswahl von bestimmten Texten im Sinne der vorgegebenen Problemstellung angemessen ist, kann sich erst eigentlich im Fortschreiten des Analyseprozesses bzw. angesichts der erreichten Ergebnisse erweisen. Noch dazu kann eine Textauswahl niemals vollkommen zwingend sein und ohne persönliche Präferenzen erfolgen. Trotzdem soll an dieser Stelle kurz begründet werden, inwiefern gerade die genannten *Seldwyla*-Novellen und *Das Tanzlegendchen* für den Untersuchungsgegenstand geeignet erscheinen.

*Romeo und Julia auf dem Dorfe* und *Dietegen* sind Kontrastnovellen: Zwar handeln beide von der Liebe zweier Menschen, aber in der einen Erzählung "führt Liebe in den Tod", in der zweiten "erwächst Liebe aus der Todesdrohung"<sup>7</sup>. In ihrer Kontrastfunktion sind die Novellen gut vergleichbar. Interessant für das zu klärende Problem dieser Arbeit ist hier die Verwendung von übereinstimmenden religiösen Motiven (u.a. Sündenfall, verlorenes Paradies, Liebe als inneres Heiligtum). In den *Drei gerechten Kammachern* sind es vor allem die parodistischen Bezüge auf Bibel und Christentum<sup>8</sup>, die das Werk im Hinblick auf eine Erforschung der Verweltlichung des Religiösen ergiebig machen. Bibelzitate und deren Deformation erhalten in dieser Novelle, die für Keller als der "Prüfstein der Bildung eines Menschen"<sup>9</sup> galt, einen hohen Stellenwert. Die drei genannten Novellen entstammen dem Zyklus *Die Leute von Seldwyla*, erschienen 1856 in einem ersten Band, auf den 1874 ein zweiter folgte.

Mit dem *Tanzlegendchen* liegt schließlich ein Text vor, der schon vom Titel her auf die Gattung der Legende verweist und von da her die Konnotation bekommt, "spezifisch christlich"<sup>10</sup> zu sein.<sup>11</sup> Als Teil der *Sieben Legenden* Kellers von 1872 sind hier von vornherein am ehesten religiöse Elemente zu vermuten.

Generell wird im Interpretationsteil nach dem Grundsatz vorgegangen werden, sich auf wenige Texte zu konzentrieren, an diesen aber den Blick des Lesers für einzelne Motive (Schuld, Sündenfall, Paradiessuche, himmlisches Jerusalem, Brot und Wein etc.) zu schärfen. Verweise auf den *Grünen Heinrich* – ohne welche Keller-Interpretationen i.d.R. nicht auszukommen scheinen – sollen mindestens im Teil der literarischen Einzelanalysen eher 'sparsam dosiert' eingesetzt werden. Solche Verweise auf Kellers biographischen Roman verstellen häufig, wenn auch nicht zwangsläufig, den Blick für die Aussagekraft der übrigen literarischen Leistung Gottfried Kellers oder fördern einen einseitig-biographischen Interpretationsansatz.

<sup>7</sup> G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.378. Vgl. auch E. SWALES: Poetics of Scepticism. S.155: *Dietegen* "is the perfectly balanced counterpart to the much darker *Romeo und Julia auf dem Dorfe* [...]. The antithetical relationship between the two stories emerges very clearly from the original title: *Leben aus Tod* was to take back, as it were, Sali's and Vrenchen's journey into death." (vgl. außerdem K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.121; D.F. MERRIFIELD: *Dietegen*. S.170).

<sup>8</sup> Mit G. KAISER: Das gedichtete Leben. S. 330; Th. KOEBNER: Die drei gerechten Kammacher. S.336: "Hier sind die theologischen Muster nur noch in parodierter Form erhalten."; L. HOVERLAND: *Kammacher*. S.514; K. LEOPOLD: Religious Satire. S.7; B. NEUMANN: Gottfried Keller. S.144. u.v.a.

<sup>9</sup> So E. ERMATINGER: Gottfried Keller. Eine Biographie. S.318.

<sup>10</sup> K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.143.

<sup>11</sup> Der Diminutiv des Titels deutet allerdings bereits auf einen Bruch mit der herkömmlich sakralen Textform hin; das *Tanzlegendchen* wird zu einer Kontrafaktur der Heiligenlegende, was durch die Interpretation zu zeigen sein wird.

### 1.1.3 Forschungsbericht

#### (a) Zur Forschungslage vor 1990: Die Ansätze von Muschg und Kaiser

Durch die maßgeblichen Arbeiten von Adolf Muschg (1977), Gerhard Kaiser (1981) und Bernd Neumann (1982) hat das Keller-Bild gerade in den letzten Jahren eine "tiefgreifende Veränderung"<sup>12</sup> erfahren. Nicht mehr Kellers fröhlich bejahter Diesseitsglaube steht im Vordergrund, sondern es wird stattdessen auf den "tiefen Zug von Resignation und Entsagung"<sup>13</sup> in seinem Werk rekurriert. Muschg und Kaiser diagnostizieren mit Hilfe eines psychoanalytischen Interpretationsansatzes die einschneidende Bedeutung, welche die Kindheitserlebnisse – so vor allen Dingen der frühe Tod des Vaters – für das künstlerische Schaffen Kellers hatten.<sup>14</sup> Ursache für Gottfried Kellers Leiden am und im Leben sei neben der 'Zwergengestalt', wodurch er sich vielfach in der Rolle des (auch erotisch) 'Zukurzgekommenen' sah, ein unausgelebter Ödipuskonflikt<sup>15</sup>. Mehr noch als ein neues Verständnis des Kellerschen Werkes – wobei die Werkanalyse Gerhard Kaisers nach wie vor zu den tiefsten in der Keller-Forschung gehört – lancieren Muschg und Kaiser damit Anfang der 80er Jahre ein verändertes Bild des Dichters unter Deutung seiner Biographie. Die Konsequenz:

Mit dem klaren Rückbezug auf Kellers Biographie leistet Kaiser – im Anschluß an Adolf Muschg – im übrigen einen wichtigen Beitrag zur Erledigung eines Tabus, das sich in der Forschung oft hemmend ausgewirkt hat: der strengen Exklusion des biographischen Autors aus der Interpretation des absolut gesetzten Textes.<sup>16</sup>

Daß Kaiser inzwischen die biographische Methode in Frage stellt und diese in seiner Keller-Einführung von 1985 längst revidiert hat<sup>17</sup>, ändert nichts an der Tatsache, daß er wie auch Muschg den "entscheidenden Wendepunkt"<sup>18</sup> bzw. "einen neuen Status quo"<sup>19</sup> in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Keller herbeigeführt, ja fast ein 'Keller-Mythos' geschaffen haben.

Wie kritisch man auch immer der psychogrammatistischen Lesart des Werkes gegenüberstehen mag<sup>20</sup>, so bleibt ihre Auswirkung auf die Keller-Forschung der

<sup>12</sup> Ch. RENZ: Sieben Legenden. S.1. Die Forschung hat sich anfänglich fast ganz auf Darstellungen von Kellers Biographie beschränkt (v.a. J. BAECHTOLD, A. FREY, E. ERMATINGER).

<sup>13</sup> Ebd. S.2. Vor diesem Hintergrund bekommt im übrigen der Satz "Resignatio ist keine schöne Gegend" auf Kellers Berliner Schreibunterlage von 1855 richtungsweisende Bedeutung. Vgl. unter Kapitel 2.2.

<sup>14</sup> Vgl. Th. LOOSLI: Fabulierlust und Defiguration. S.33: Für einen detaillierten Überblick über die Forschung gerade in den 70er und 80er Jahren sei auf das Kapitel "Zunahme des Interesses an Keller – Das neuentdeckte Keller-Bild" in dieser Studie von 1991 (S.30-38) verwiesen. Eine recht gute Bibliographie der Forschungsliteratur findet sich auch in dem von B. WEBER erstellten Katalog zur Gottfried-Keller-Ausstellung der Schweizerischen Kreditanstalt Zürich von 1995 (S.75-80.).

<sup>15</sup> Mit Th. LOOSLI: Fabulierlust und Defiguration. S.32.

<sup>16</sup> R. BÖSCHENSTEIN: Schatz unter Schlangen. S.187.

<sup>17</sup> Vgl. Th. BÖNING: Studien zu Gottfried Keller. S.91; S. MENKE: Schreiben als Daseinsbewältigung. S.149f.

<sup>18</sup> R. SELBMANN: Gottfried Keller. S.11.

<sup>19</sup> W. ROHE: Roman aus Diskursen. S.1.

<sup>20</sup> Mittlerweile sind von R. WÜRGAU (Der Scheidungsprozeß von Gottfried Kellers Mutter. Thesen gegen Adolf Muschg und Gerhard Kaiser. Tübingen 1994.) gewichtige Einwände gegen die Muschg/ Kaiser-Position geäußert worden, weil "diese sowohl der Faktenlage widersprechen als auch gravierende Mängel in der Argumentation aufweisen" würde (R. SELBMANN: Gottfried Keller. S.12.).

letzten Jahrzehnte trotz der gegenwärtigen Wiederabkehr von der Referenz auf die Autorpsyche<sup>21</sup> unbestritten.

Ein 1990 anlässlich des 100. Todestages Gottfried Kellers auf einem von Hans Wyslring initiierten internationalen Kolloquium in Zürich geforderter differenzierterer Zugang zu Keller, welcher zweifellos aus der verblassten Attraktivität der psychoanalytischen Methode resultiert, soll in der neueren Forschung die einzigartige künstlerische Gestalt des Kellerschen Werkes wieder in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses rücken.<sup>22</sup> Wie als schriftliche Bekräftigung dieser Forderung erschienen noch im Jubiläumsjahr zahlreiche Publikationen<sup>23</sup>, die genau dieses Bestreben nach Textorientierung – das auch für vorliegende Arbeit gilt – in die Tat umsetzen.

(b) Zur Forschungslage nach 1990

Seit der Bilanzierung im Jahr 1990 ist also nach wie vor – oder gerade infolgedessen – eine wachsende Zahl an wissenschaftlichen Arbeiten zu Keller zu verzeichnen. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen Großteil der im letzten Jahrzehnt publizierten Untersuchungen für einen groben Überblick zu subsumieren, und zwar in Arbeiten mit (aa) vergleichender, (bb) autorbezogener, (cc) werkorientierter und (dd) motivlicher bzw. diskursgeschichtlicher Ausrichtung, wobei die Zusammenstellung nach Tendenz erfolgt und daher fraglos auch Überlappungen möglich sind:

(aa) Vergleichende Lektüre

Zunächst fällt bei näherer Betrachtung der seit dem internationalen Gottfried Keller-Kolloquium erschienenen Untersuchungen auf, daß der deutlich größere Teil der Publikationen auf umfangreiche Studien zum Kellerschen Gesamtwerk zugunsten einer mit anderen Autoren vergleichenden Lektüre verzichtet – eine Entwicklung, die seit Jahren in der gesamten neueren Literaturwissenschaft zu registrieren, aber für die Keller-Forschung doch eher als Novum zu werten ist. Keller wird nun häufiger als bislang (strenggenommen nur bei Preisendanz 1976) mit anderen Vertretern des sogenannten 'poetischen Realismus' wie Raabe, Storm, Fontane oder auch mit Stifter in Beziehung gesetzt (z.B. HARNISCH 1994, SCHWEIZER 2001, REICHELT 2001, HERTLING 2003, z.T. auch BERNDT 1999).

Die Diskussion um Grundfragen des Realismus, die in der Keller-Forschung erst in den 60er Jahren ihren Anfang nahm (zuvor wurde insbesondere mit Kellers

<sup>21</sup> Z.B. bei W. ROHE: Roman aus Diskursen. S.8.

<sup>22</sup> Vgl. auch A. HAUSER: Versuch über das Gottfried Keller-Kolloquium. S.717. Daß auch mit dem Gerücht über die zwergenhafte Körpergröße Kellers – und dem damit angeblich verbundenen Komplex des Dichters – endgültig aufzuräumen ist, dokumentierte Peter von Matt mit Verweis auf Kellers Reisepaß, welcher jenen mit 162 cm ausweise. Auch "wenn man da noch einige Zentimeter abstreicht, liegt das nicht stark unter dem damaligen Mittel von 163,3 cm [...]", wodurch "die Hypothese einer psychisch bedingten Wachstumsstörung und Flucht in die Zwergengestalt als [...] 'Schutzhaltung gegen den Trieb' hinfällig" werde. (Ebd. S.716. Eine Abbildung des Passes findet sich im übrigen auch in dem umfangreichen, biographisch orientierten Wyslring'schen Gedenkband.)

<sup>23</sup> Vgl. H. WYSLING (Hrsg.): Elf Essays zu seinem Werk; GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. London Symposium. Hrsg. von John L. FLOOD und Martin SWALES; GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Gedenkfeiern zum 100. Todestag. Ansprachen. u.a.



Novellen interpretativ verfahren wie mit "zeitenthobene[n] Märchen"<sup>24</sup>, d.h. ohne große Beachtung der literarischen Epoche) und die nach dem Erscheinen der umwälzenden Werke von Muschg und Kaiser abgeflaut bzw. einer Diskussion um die psychoanalytische Interpretationsmethode gewichen war, ist in den Veröffentlichungen jüngerer Datums wieder Gegenstand literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung. Die Erkenntnis, daß realistisches Erzählen mit betulicher, ja spießbürgerlicher Wirklichkeitsbeschreibung wenig gemein hat<sup>25</sup>, wird von den genannten Arbeiten einmal mehr untermauert.

Insbesondere Gregor Reichelts Untersuchung *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane* (2001) ist in diesem Zusammenhang leitend, da hier der Versuch unternommen wird, "Fantastik als einen sinnvollen Fokus für den Realismus zu nutzen". Die augenfällige Existenz der realistischen Fantastik (von Reichelt für Keller nachgewiesen in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und im *Grünen Heinrich*<sup>26</sup>), ihre Funktionalität sowie das Verhältnis von Fantastik und Grotteske (behandelt unter Zuhilfenahme des Bachtinschen Karnevalisierungskonzepts) werden erforscht, und die Ergebnisse sollen eine "Entmarginalisierung der realistischen Fantastik"<sup>27</sup> statuieren.

#### (bb) Autorbezogenheit

Eine Arbeit, die vom Thema her zwar vergleichend angelegt ist, aber die man aufgrund ihrer Methodik entschieden zu den autorbezogenen, auf biographische Determinanten zurückgreifenden Keller-Studien rechnen muß (also gleichsam ein 'Rückläufer' nach der Bilanz von 1990), ist die von Silvia Menke (2000), die sich in Bezug auf die Dichter Hans Fallada und Gottfried Keller mit dem "Schreiben als Daseinsbewältigung" befaßt. Diese Untersuchung versucht, unter Anwendung der von Walter Muschg 1948 konstituierten *Tragischen Literaturgeschichte* den Stellenwert der literarischen Produktivität im Leben Falladas und Kellers zu bemessen<sup>28</sup>, indem sie die Auswirkungen des Schreibens auf "Alltagsrealität" und "psychische Disposition"<sup>29</sup> der beiden Autoren nachzeichnet. Daß am Schluß das Schreiben sowohl für Fallada als auch für Keller als "unverzichtbares Instrument zur Bewältigung ihres Lebens"<sup>30</sup> resümiert und ferner speziell für Keller die Entwicklung vom "brotlosen", "am Rande des Existenzminimums" lebenden Künstlers hin "zum anerkannten Dichter"<sup>31</sup> konstatiert wird, bringt für die Forschung wenig neue Erkenntnisse, da dies heute niemand mehr ernsthaft anzweifelt. In Anlehnung an die geläufigen, da vielzitierten Thesen von Adolf Muschg (Kellers literarische Produktivität resultiere aus Lebens- und Trauerarbeit)

<sup>24</sup> R. SELBMANN: Gottfried Keller. S.11.

<sup>25</sup> Vgl. ebd.

<sup>26</sup> Vgl. auch die zehn Jahre früher veröffentlichte Studie von Loosli (1991), die bereits bemüht ist, "die Erscheinungsformen des Phantastischen bei Keller möglichst genau zu beschreiben", und die den Eigenwert der Kellerschen Fantastik, ihre Funktionalität sowie ihre Integration in ein "sinnvolles Ganzes" seitens des Dichters (Th. LOOSLI: *Fabulierlust und Defiguration*. S.43f.) herausstellt. Ständiger Bezugspunkt der Untersuchung Looslis ist im Unterschied zu Reichelt die Novelle *Die drei gerechten Kammacher*.

<sup>27</sup> G. REICHEL: *Fantastik im Realismus*. S.219

<sup>28</sup> Ob es sich dabei nicht eher um ein 'unermeßlich' schwieriges Unterfangen handelt, das auch noch durch die Zugehörigkeit der Dichter zu unterschiedlichen Epochen sowie ihre Differenz in Inhalt und Stil erschwert wird (vgl. S. MENKE: *Schreiben als Daseinsbewältigung*. S.326.), sei an dieser Stelle dahingestellt.

<sup>29</sup> Ebd. S.11.

<sup>30</sup> Ebd. S.327.

<sup>31</sup> Ebd. S.326.

und – in Wortspielgestalt – von Gerhard Kaiser (Kellers Dichtung sei nicht Lebensleid, sondern Lebensleistung) wird das Schreiben des Schweizer Dichters von Menke als "Lebensersatz" bzw. als "halluzinatorische Wunscherfüllung"<sup>32</sup> gesehen, was zeigt, daß sie neuerlich, ähnlich wie die beiden genannten Vordenker, das Kellersche Werk als Psychogramm liest.

(cc) Werkorientierung

Seit 1990 sind – mit einem zeitlichen Abstand von drei Jahren – zwei das gesamte Prosa-Oeuvre Kellers würdigende Arbeiten erschienen (Schilling 1998, Selbmann 2001). An dieser Stelle darf erlaubt sein, nach der Notwendigkeit zu fragen, binnen relativ kurzer Zeit die Prosa Kellers gleich zweimalig in Form eines Gesamtüberblicks aufzurollen. Eine Erklärung dafür findet sich in der differierenden Intention beider Untersuchungen, die sich auch im jeweiligen Analyseverfahren sowie im Sprachgestus widerspiegelt. Während Diana Schilling auf eine Einführung in das Kellersche Werk (nebst historischer Einbettung o.ä.) gänzlich verzichtet, sondern jenes nur in eine verhältnismäßig nebulöse "Perspektive"<sup>33</sup> rückt und sich dann auf einen Streifzug durch das Werk – angereichert mit vielen literarischen Referenzen – begibt, bietet Rolf Selbmann genau das, was sich seine Vorgängerin (er)spart: eine umfassende, auch für Keller-Laien verständliche Einführung. Erschienen in einer Reihe "Klassiker-Lektüren" lenkt diese Arbeit den Blick des Lesers auf Kellers unbestritten kanonisch gewordenen Status in der deutschen Literaturgeschichte und leitet durch die eingehenden, größtenteils die neuste Forschung berücksichtigenden Einzelanalysen in das Kellersche Prosawerk ein. Im Gegensatz zu Schilling findet hier auch die zweite Fassung des *Grünen Heinrich* Beachtung in einem eigenen Kapitel.<sup>34</sup>

Neben den nahezu das Gesamtwerk des Dichters berücksichtigenden Arbeiten finden sich nach 1990 diejenigen, die ein ausgewähltes Werk Gottfried Kellers ins Zentrum der Analyse rücken:

So z.B. werden die *Sieben Legenden* durch Christine Renz (1993) einer längst fälligen neuen Lesart unterzogen – einer Lesart, die wiederum Strukturen des Kellerschen Erzählens aufdeckt und die "'Logik [des] Produziertseins' der Texte"<sup>35</sup> beleuchtet. Wolfgang Rohe (1993) untersucht die erste Fassung des *Grünen Heinrich* unter Anwendung des Theoriekonzepts der Diskursanalyse (vgl. auch Rothenbühler 2001), während sich Elisabeth Büttiker (1994) ausschließlich mit drei lyrischen Zyklen Kellers (*Liebesspiegel*, *Von Weibern - Alte Weisen* sowie *Gaselen*) befaßt und hierbei auch unveröffentlichte Gedichte einbezieht.

Generell liegt – bis heute augenfällig – der Akzent bei dieser Art Monographien nach wie vor auf dem *Grünen Heinrich*, was eine große Zahl der

<sup>32</sup> Vgl. ebd. S.327: "Indem Keller in seinen Werken durchlebte, was er real entbehren mußte, ist in seiner Dichtung zumindest partiell eine Art halluzinatorische Wunscherfüllung im Sinne der psychoanalytischen Theorie zu sehen."

<sup>33</sup> Auf gerade einmal einer guten Seite werden hier die für Keller relevanten Topoi "Vaterlands-  
liebe, "Ironie" und "Glück" gestreift, ohne daß dabei deutlich würde, ob diese Topoi den Blick-  
winkel für die nachfolgende Gesamtschau des Werks darstellen. Einen abschließenden Ertrag  
(z.B. in Form einer Schluß'perspektive') bietet die Studie nicht.

<sup>34</sup> Beiden Arbeiten gemein sind im übrigen die sinnfälligen Kapitelüberschriften. (So wählt z.B.  
Schilling für die *Ursula*-Novelle den Titel "Große Geschichte ganz klein – *Ursula*", während  
Selbmann für selbiges Werk mit dem Titel "Wendeopfer. *Ursula*" operiert.)

<sup>35</sup> Ch. RENZ: *Sieben Legenden*. S.7.

Veröffentlichungen aus den letzten Jahren beweist (als Beispiele vgl. BRENNER 2000 und ROTHENBÜHLER 2001).

(dd) Motivliche bzw. diskursgeschichtliche Ausrichtung

Diese Gruppe von Publikationen ist hinsichtlich der Themenstellung der vorliegenden Arbeit sicherlich von einem besonderen Interesse. Bereits vor 1990 sind verschiedene Motive in Kellers Prosawerk gesondert thematisiert worden (herausstechend sind hier die grundlegenden Untersuchungen zum Grotesken<sup>36</sup> und zum Humor<sup>37</sup> im Kellerschen Werk, weitere behandelte Motive sind beispielsweise Farben<sup>38</sup>, Taugenichts-Figuren<sup>39</sup> oder Kleidung<sup>40</sup>) – eine Tendenz, die nach 1990 Vertiefung findet. So z.B. wesentlich durch die Studie von WAGNER-EGELHAAF zur Melancholie (1997), auf die hier noch mehrfach Bezug genommen wird.

Ferner werden in der jüngeren Forschung Aspekte einer genaueren Analyse unterzogen, die durchaus zeitgemäß anmuten: Geld<sup>41</sup>, die Darstellung der Frau<sup>42</sup> oder das Phänomen der Schwelle<sup>43</sup> bei Keller. Auf letzteren Aspekt ist kurz einzugehen:

Brandenburg-Frank (2002) vergleicht die Goethesche Mignon mit der Kellerschen Meret hinsichtlich eines die Figuren auszeichnenden Schwellenphänomens und untersucht die Funktion dieser zwei Grenzgängerinnen zwischen "Innen und Außen, Ich und Du, Leben und Tod"<sup>44</sup>. Die Arbeit vertritt die These, daß sich in Mignon und dem Meretlein, die jeweils an der "Peripherie der Handlung angesiedelt" sind, das "literarische Medium selbst reflektiert und verkörpert, und zwar in höchster gedanklicher Abstraktion und ganz konkret"<sup>45</sup>. Für die in der vorliegenden Untersuchung relevante Frage nach religiöser Motivik im Werk Gottfried Kellers ist der Verweis auf eine archaische Religiosität der zwei Schwellenkinder sowie deren Zugehörigkeit zu einer "Sphäre des Heiligen"<sup>46</sup> unbedingt weiterführend.<sup>47</sup>

<sup>36</sup> L.B. JENNINGS: Gottfried Keller and the Grotesque. 1958.

<sup>37</sup> W. PREISENDANZ: Humor als dichterische Einbildungskraft. 1976.

<sup>38</sup> E. STRAUB-FISCHER: Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. 1973.

<sup>39</sup> R. KÄCH: Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse. 1988.

<sup>40</sup> P. REINACHER: Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser. 1988.

<sup>41</sup> Ch. STOTZ: Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers. 1998.

<sup>42</sup> C. v. LOEWENICH: Gottfried Keller: Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. 2000.

<sup>43</sup> S. BRANDENBURG-FRANK: Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Keller s. 2002.

<sup>44</sup> Ebd. S.13.

<sup>45</sup> Ebd. S.17. Weiter heißt es: "Wie im Kern einer geologischen Tiefenbohrung wird an den Schwellenkinder exemplarisch der Aufbau der übereinandergelagerten Sinnebenen der komplexen Romanprosa offenbar." (ebd. S.18). Auf die Spiegelung der Geschichte des grünen Heinrich in der des Meretleins weist auch M. WAGNER-EGELHAAF hin, ansonsten sei die Meret-Episode "im Grunde ein dysfunktionaler Einschub" in den Roman, da Heinrichs Geschichte dadurch weder vorangetrieben noch zusätzlich motiviert werde (M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie. S.432.). Eine solche Dysfunktionalität wird von S. BRANDENBURG-FRANK durch ihre Untersuchung widerlegt.

<sup>46</sup> S. BRANDENBURG-FRANK: Mignon und Meret. S.13.

<sup>47</sup> Zur Verknüpfung mit dem Motiv des Paradieses als einer "Sphäre des Heiligen" vgl. unter Punkt 2.1.1 (c).

(c) Bisherige Forschung zur religiösen Motivik bei Keller

Auffällig ist die Tatsache, daß es zur religiösen Motivik bei Keller kein spezielles Werk gibt<sup>48</sup>, während seine Religiosität schon in verschiedenen, ausschließlich älteren Arbeiten Gegenstand der Untersuchung<sup>49</sup> – und bisweilen leider auch der unwissenschaftlichen Spekulation<sup>50</sup> – war. Zum Prozeß der Säkularisierung bei Gottfried Keller findet sich bislang lediglich die Arbeit von Walter Reusse<sup>51</sup>, der den Versuch unternimmt, Merkmale der Säkularisierung anhand der *Sieben Legenden* zu veranschaulichen. *Das Tanzlegendchen* spielt hier im Gegensatz zu den Marienlegenden (*Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter* und *Die Jungfrau und die Nonne*) eine untergeordnete Rolle.

Wieso aber – diese Frage zwingt sich einem angesichts der neueren Forschung auf – ist die Präsenz der Religion im Kellerschen Werk allem Anschein nach überhaupt keine virulente Problematik, wo doch die ältere Forschungsgeschichte noch unablässig versucht hat, die Frömmigkeit Kellers entweder hochzuhalten oder vehement zu negieren? Ist religiöse Motivik, im Gegensatz zu den Motiven Kleidung oder Geld, einfach kein zeitgemäßes Thema (mehr), ist ihre ausführliche Bearbeitung schlicht vergessen worden, oder herrscht die Meinung bei allen Keller-Interessenten vor, über des Dichters "Stellung zu den Ideen von Gott und Unsterblichkeit, zu Religion und Kirche"<sup>52</sup> sei eben schon alles gesagt?

In diesem Zusammenhang ist noch einmal in aller Deutlichkeit zu vermerken: In der vorliegenden Arbeit geht es nicht darum, die leidige Frage nach der persönlichen Frömmigkeit des Autors nun abschließend zu beantworten und somit aus Keller "einen Christen, Atheisten oder Materialisten zu machen, sondern allein um die Erhellung seines Werks"<sup>53</sup>.

1.1.4 Vorgehensweise

Vorrangig ist eine Analyse der Dichtung (vgl. den Teil der literarischen Einzelanalysen) unter Verzicht auf die Rückbindung an die Biographie Gottfried Kellers. Biographische Bezüge – z.B. anhand der Briefe des Dichters oder anhand der Aufzeichnungen seines 'ersten Biographen' Jakob Baechtold – werden nur insoweit hergestellt, wie sie Aufschluß über die Ursache religiöser bzw. explizit

<sup>48</sup> Sieht man einmal von der Analyse einzelner religiöser Motive in der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* durch G. KAISER (Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem. 1971.) ab.

<sup>49</sup> Vgl. z.B. J. DÜNNEBIER: Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach. 1913; K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung Gottfried Kellers. 1937; F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. 1944; K. SCHMID: Brot und Wein. 1963; K. GUGGENHEIM: Wandlungen im Glauben Gottfried Kellers. 1965; K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. 1971.

<sup>50</sup> Vgl. W. ZOLLINGER-WELLS: Gottfried Kellers Religiosität. 1954. In seiner Untersuchung beabsichtigt der Autor, dem "langen Weg, den Gottfried Kellers Glaube zurückgelegt hat, [...] in aller Behutsamkeit nach[zu]gehn", um "des Dichters Innerstes und Heiligstes" zu enthüllen (ebd. S.8.). Nicht nur eine vom wissenschaftlichen Anspruch her unhaltbare Sprache, auch ein Verhaftetbleiben in der Paraphrase von Kellers (Früh-)Lyrik sowie sachliche Unkenntnis (so ist in der Analyse des *Verlorenen Lachens* ausschließlich vom "Pfarrer von Schönau" die Rede, vgl. ebd. S.76ff.) sind an dieser Studie zu bemängeln.

<sup>51</sup> W. REUSSE: G. Kellers 'Sieben Legenden'. Veranschaulichung und Erörterung der Säkularisation im Deutschunterricht auf der Oberstufe. 1963.

<sup>52</sup> So der Untertitel der Untersuchung von E. AKERT: Gottfried Kellers Weltanschauung. 1942.

<sup>53</sup> Mit K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.5.

christlicher Stoffe zu geben vermögen.<sup>54</sup> Ansonsten soll der konkrete Autor für die Textanalyse außer acht gelassen werden<sup>55</sup>, um die große Zahl der biographischen Interpretationen zu Kellers Werken nicht noch unnötig anzuheben.

Der Gesamtaufbau der Arbeit gliedert sich neben einer dem Überblick dienenden Einleitung (Kapitel 1) in zwei Teile: Der erste Teil beleuchtet – auf das ganze Kellersche Oeuvre ausgedehnt – religiöse Motive in Text und Bild (Kapitel 2), während der zweite Teil sich der Einzeluntersuchung ausgewählter Werke Gottfried Kellers widmet (Kapitel 3-5).

Die Einleitung behandelt kurz den Säkularisierungsbegriff und setzt sich mit der Frage nach dessen literaturwissenschaftlicher Tauglichkeit auseinander; des Weiteren wird auf Kellers Menschenbild eingegangen werden, indem ein besonderer Nachdruck auf die dichterische Umsetzung seines anthropologischen Verständnisses und seines Diesseitscredos gelegt wird.

Im ersten Teil erfolgt unter dem Stichwort "Komposition als Variation" ein Einblick in wiederkehrende religiöse Motive im Kellerschen Werk, wobei auch der Bereich des Ikonographischen zu berücksichtigen ist. Durch eine solche Ausweitung des Begriffs der Motive auf den Bereich der bildlichen Darstellung, vor allem auf Skizzen, Randzeichnungen und Kritzeleien in den Handschriften des Dichters (vgl. hier vorwiegend Teufelsdarstellungen, Todesmotive, Pfaffenkarikaturen und zahlreiche groteske Phantasiegebilde), soll versucht werden, der engen Verbundenheit von Poetischem und Malerischem im Oeuvre Kellers gerecht zu werden. Nicht umsonst wird der Schweizer Autor, dem "weit weniger das Ohr maßgebend" ist "als das Auge des Malers"<sup>56</sup>, in der Forschung gern mit den Prädikaten "Augenmensch" sowie "Malerdichter" bezeichnet.<sup>57</sup> Auch über die Einbettung konkreter Bilder in den Text – beispielsweise mittels detaillierter Gemäldebeschreibungen<sup>58</sup> – muß gehandelt werden, will man der unvergleichlichen

<sup>54</sup> Ein Blick auf die bisherige Keller-Forschung erweckt ohnehin den Eindruck, als bediente man sich hier eines bereits feststehenden, lediglich immer weitertradierten Konglomerats aus geradezu klassisch gewordenen Zitaten, die aus des Dichters Briefen bzw. seinen Tagebüchern stammen. So gehört z.B. der Brief Kellers an Wilhelm Baumgartner vom 28. Januar 1849, der die bekannten Formulierungen "Die Unsterblichkeit geht in den Kauf." sowie "Ich werde tabula rasa machen [...] mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen, bis ich auf dem Feuerbachschen Niveau bin." (GB 1. Nr. 87. S.274.) beinhaltet, zu derart kanonisch gewordenen Schriftzeugnissen des Dichters. Allerdings sollten die übrigen Briefwechsel Kellers dabei nicht völlig vernachlässigt werden, da sie häufig "wahre Kunstwerklein" darstellen (H. DEMETER: Gottfried Kellers Humor. S.50.) und "oft ebenso köstliche Prosa enthalten wie seine künstlerischen und publizierten Werke" (P. GOLDAMMER: Briefwechsel Storm – Keller. S.10.).

<sup>55</sup> Trotz des 1981 durch G. KAISER (Gottfried Keller. Das gedichtete Leben) erledigten "Tabus, das sich in der Forschung oft hemmend ausgewirkt hat: der strengen Exklusion des biographischen Autors aus der Interpretation des absolut gesetzten Textes" (so R. BÖSCHENSTEIN in ihren Ausführungen über G. KAISERS Verbindung von Werkanalyse und Biographie, vgl. dies.: Schatz unter Schlangen. S.187.). Inzwischen stellt Kaiser die autobiographische Methode in Frage (siehe Th. BÖNING: Studien zu Gottfried Keller. S.91.).

<sup>56</sup> Vgl. A. FREY: Erinnerungen. S.45.

<sup>57</sup> So z.B. treffend bei F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.737: "Sein Auge ist das Auge des Malers, doch [...] nicht in dem Sinne [...], als habe er die Erscheinungswelt mit Worten abgemalt. [...] Der Übergang von der Malerei zur Dichtung scheint zu verfließen [...]."; W. PREISENDANZ (Wege des Realismus. S.115f.) spricht ebenfalls vom "Malerauge" und der "Augenlust" Kellers, während E. BÜTTIKER (Liebesglück. S.16.) darauf hinweist, "daß Keller – wie Goethe ein Augenmensch – der symbolischen Koloristik große Bedeutung beimaß".

<sup>58</sup> Den Verweis auf Kellers literarische Bildergalerie lieferte bereits M. WAGNER-EGELHAAF (Melancholie. S.409.); ihm soll genauer nachgegangen werden, und zwar mit einem besonderen Augenmerk auf des Dichters schier unerschöpfliche Sammlung von grotesken Bilduntergründen bzw. –unterlagen (hier scheint von Sarg über Orgeltüren bis Kachelöfen alles 'illustrierbar').

Textura der Kellerschen Dichtung auf die Spur kommen: der stofflichen Einheit von Wort und Bild.

Der Analyseteil der Arbeit, welcher – wie bereits angedeutet – sich zum einen auf wenige, ausgewählte Texte zu konzentrieren hat, zum anderen nicht biographisch verfährt, untergliedert sich in Lyrik und Prosa. Kellers Lyrik wird in der Forschung als "Schatz im unzugänglichen Keller"<sup>59</sup> bezeichnet. Diesen Schatz gilt es noch zu heben, da die meisten Kellerschen Gedichte mit Ausnahme des *Abendliedes* in wissenschaftlichen Untersuchungen bisher nur sehr wenig beachtet wurden.<sup>60</sup> Eine profunde Analyse sogenannter säkularisierter Rudimente biblischer Sprache im Werk Kellers kann nur aufgrund einer vorhergehenden Kenntnis seines Diesseitscredos erfolgen. Gerade in der Lyrik des Autors kommt seine Hinwendung zum Diesseits und damit zum Menschen, in dessen Inneren alle Religion – so das Feuerbachsche Gedankengut – ihren Ursprung hat, in poetischer Sprache zum Ausdruck. Aus diesem Grunde bieten ausgewählte Gedichte Kellers eine ideale Basis, um das in der Forschung für die Kellersche Religiosität häufig gebrauchte Schlagwort der 'Weltfrömmigkeit' mit Inhalt zu füllen und sich mit den gewonnenen Ergebnissen in einem zweiten Schritt der Prosa anzunähern.

Die Interpretation der Gedichte und Novellen zielt dahin, einzelne religiöse Motive sorgfältig herauszuarbeiten und hierbei verschiedene Verfahren einer Transformation des Religiösen zu unterscheiden. Für eine Untersuchung der den jeweiligen Transformationsvorgang bestimmenden Besonderheiten dienen folgende Fragestellungen der Orientierung<sup>61</sup>:

- Was sollen die Übertragungen ins Weltliche im Text leisten? (Funktion und Intention)
- Aus welchen Bereichen sind die religiösen Formen entnommen? (Ursprung)
- In welche Bereiche bzw. Bildfelder werden die religiösen Prägungen übertragen? (thematischer Anwendungsbereich)
- Mit welchen Mitteln erfolgt die Transformation? (Mittel und Formen)
- Welche Konsequenz ergibt sich für die Gesamtdeutung des Textes? (Ertrag).

Schließlich soll der Versuch unternommen werden, aus dem Reichtum der religiösen Referenzen eines Werkes diejenige Thematik zu benennen, die sich leitmotivisch durch den Text zieht. Hieran knüpfen unmittelbar die Fragen an: Ist es

<sup>59</sup> Vgl. G. KAISER: Das gedichtete Leben. 1981. S.598.

<sup>60</sup> Zum Gedicht *Die kleine Passion* liegt von J. ROTHENBERG eine aufschlußreiche Analyse vor (vgl. J. ROTHENBERG: Kleine Passion. 1975.), E. BÜTTIKER behandelte die Zyklen *Liebesspiegel*, *Alte Weisen*, *Gaselen* sowie *Lebendig begraben* (vgl. E. BÜTTIKER: Gedanken eines Lebendig-Begrabenen. 1991; "Von Liebesglück und Herzeleid". 1994.), ferner befaßte sich G. KAISER in neueren Veröffentlichungen eingehend mit den Gedichten *Abend auf Golgatha* und *Der Narr des Grafen von Zimmern* (vgl. G. KAISER: Christus im Spiegel der Dichtung. 1997. S.112-123; Inkarnation und Altarsakrament. 1997.). Insgesamt sind solche Darstellungen in der Keller-Forschung leider immer noch selten. Allein die Frühlyrik wurde von L. GESSLER gesondert, aber allzu isoliert vom übrigen dichterischen Schaffen des Autors, erforscht (vgl. L. GESSLER: Lebendig begraben. 1964.).

<sup>61</sup> Ein Teil der Fragen ist angelehnt an die Charakteristika der literarischen Erscheinungsformen von Säkularisierung, die G. KAISER (Erscheinungsformen. S.98.) benennt. Der Transformationsbegriff scheint jedoch m.E. im Gegensatz zum Terminus der Säkularisierung weitaus genauer (vgl. unter 1.2.2 dieser Arbeit).

durchführbar, die gesamte Handlung in den ausgewählten Dichtungen Kellers unter einem speziellen Aspekt (wie z.B. unter dem Leitmotiv der Schuld, der Gerechtigkeit, oder der Erlösung bzw. des Heils) zu lesen? Erhalten einige Bildfelder und religiöse Figurationen gegebenenfalls durch diese Lesart erst ihre spezifische Konnotation?

Eine Gliederung des Analyseabschnitts erfolgt, im Gegensatz zum ersten Teil der Studie, nach Texten und nicht nach einzelnen Motiven. Dadurch können sich gelegentlich Wiederholungen von Befunden – z.B. die Konstatierung wiederkehrender Themen wie Liebe, Tod, verlorenes Paradies, himmlisches Jerusalem, Verweltlichung von Sakramenten etc. – ergeben<sup>62</sup>, die es in Kauf zu nehmen gilt. Derartige Wiederholungen haben aber auch den willkommenen Nebeneffekt, daß sie es ermöglichen, die Werke zueinander in Beziehung zu setzen und Analogien aufzuzeigen.

---

<sup>62</sup> "Dies erscheint jedoch sinnvoll, da vor einer Frage nach den grundsätzlichen Elementen Kellerschen Erzählens die Wiederholung selbst ein die ermittelten Befunde bestätigendes Ergebnis darstellt." (Ch. RENZ: *Sieben Legenden*. S.7.). Es würde die Annahme eines begrenzten Motivkanons bei Keller stützen. Vgl. dazu folgende briefliche Äußerung des Dichters zu seinen *Gesammelten Gedichten*, die der Wiederholung eine verstärkende Wirkung zukommen läßt: "Der Druck der Gedichte geht endlich dem Schlusse zu. [...] Die vielen Wiederholungen kann ich eher verwirren, da sie eine fanatische Verstärkung der verkündeten Heilswahrheiten sind und auch in der Bibel und im Homer vorkommen." (Keller an Paul Heyse am 1. Juni 1883; GB 3.1. S.91.). Eine Legitimation der motivlichen Wiederholungen geschieht bei Keller also durch Rekurs auf Bibel und Antike.

## 1.2 Transformation – die Überführung des Religiösen ins Weltliche als sprachlicher Prozeß

### 1.2.1 Zum Säkularisierungsbegriff und seiner Anwendbarkeit

Die Übertragung einer genuin religiösen Bindung auf ein weltliches Objekt wird mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft unter dem Leitwort der Säkularisierung abgehandelt, da sich dieser Terminus als Interpretament geradezu "zwanglos anzubieten"<sup>63</sup> scheint: Seine Flexibilität sowie sein hoher Grad an Beliebigkeit und Unschärfe führen dazu, daß sich die verschiedensten Prozesse und Phänomene darunter fassen lassen, deren Bedeutungen erst aus den jeweiligen Kontexten zu ersehen sind. Es liegen bisher weder eine breit rezipierte Säkularisierungsthese noch der ausführlich unternommene Versuch einer Kriterienbildung vor,<sup>64</sup> stattdessen sieht sich der Begriff, der ursprünglich ausschließlich als Rechtsterminus die Enteignung und Verweltlichung von Kirchengütern bezeichnete, bis er von Friedrich Gogarten<sup>65</sup> als eine geschichtsphilosophische Kategorie aufgegriffen und für die Theologie vereinnahmt wurde, einer verwirrend uneinheitlichen Anwendung ausgesetzt. Ist die auf den ersten Blick so griffig anmutende Vokabel in mehreren Jahrzehnten Forschungsgeschichte also wirklich der Gefahr einer Überstrapazierung anheimgefallen? Muß folglich mit Fug und Recht von einer "schlagwortartigen Leerformel"<sup>66</sup>, einem "Versatzstück"<sup>67</sup> bzw. einem "semantisch verkorksten Titel"<sup>68</sup> gesprochen werden?

In der Tat erscheint ein Vorbehalt gegenüber einem derartig diffusen Ausdruck, der keinerlei Aussagen macht über mögliche Modifikationen, durchaus angebracht, insbesondere was seinen Gebrauch zur Umschreibung literarischer Besonderheiten angeht. Auch Präzisierungsbemühungen, welche bestrebt waren, den Terminus per definitionem auf eine Eigenheit hin festzulegen, stellten sich bisher als wenig ergiebig heraus: So wirkt der Versuch, als Säkularisierung nur den Fall gelten zu lassen, wenn "ein Bibelwort in antibiblischem Sinn gebraucht"<sup>69</sup> wird, im Hinblick auf die Fülle biblisch-christlicher Reminiszenzen, bestehend aus Zitaten, Anspielungen, Figuren, Motiven und Bildern, zu einseitig und vermag keinesfalls der Freiheit poetischer Sprache gerecht zu werden.

Für eine Analyse sprachlicher Erscheinungsformen erweist sich die gesellschaftsbezogene Definition von Arno Baruzzi<sup>70</sup> ebensowenig als brauchbar: Baruzzi faßt Säkularisierung durch die Umschreibung "mit der Welt weg vom Glauben" zusammen und unterscheidet "unter dem vagen Oberbegriff der Verweltlichung"<sup>71</sup> fünf Formen der Säkularisierung: Verfall von Religion, Konformität mit Welt, Entsakralisierung der Welt, Säkularisierung als Absonderung der Gesellschaft von der Religion, Säkularisierung als Übertragung religiöser Glaubensinhalte und Verhaltensmuster von der religiösen auf die weltliche Sphäre.

<sup>63</sup> Vgl. U. RUH: Säkularisierung als Interpretationskategorie. S.302.

<sup>64</sup> So ist auch die bemerkenswert detaillierte Arbeit von U. RUH "weniger als eigener Beitrag zur Begriffsklärung, sondern eher als umfangreiche Materialsammlung" zu werten (vgl. K. BARTL: Schwerpunkte der Säkularisierungsdebatte. S.45.).

<sup>65</sup> F. GOGARTEN: Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit. 1953.

<sup>66</sup> L.E. v. PADBERG: Paradigma der Neuzeit. S.230. Vgl. auch M. PETZOLDT: Säkularisierung. S.65.

<sup>67</sup> K. BARTL: Schwerpunkte der Säkularisierungsdebatte. S.43.

<sup>68</sup> N. LUHMANN: Funktion der Religion. S.232.

<sup>69</sup> W. BINDER: Grundformen der Säkularisation. S.44. Vgl. U. RUH: a.a.O. S.343.

<sup>70</sup> Siehe hierzu A. BARUZZI: Zum Begriff und Problem "Säkularisierung". 1976.

<sup>71</sup> Ebd. S.124.



Bei dieser Bestimmung ist der Begriff der Verweltlichung etwa gleichbedeutend mit Glaubensverlust bzw. Herrschaft der Welt über die Religion.

Unter dem Aspekt "Säkularisation als sprachbildende Kraft" versucht Albrecht Schöne<sup>72</sup>, dessen Beitrag weit über die Grenzen der Literaturwissenschaft hinaus Anerkennung fand und in der neueren Forschung immer noch wegweisend ist<sup>73</sup>, eine geeignete literaturwissenschaftliche Kategorie zu finden:

Säkularisierung als sprachlicher Vorgang geschieht dann, wenn einzelne Worte und Wendungen, Denk- und Vorstellungsmuster, Figuren, Motive, Bilder etc. aus dem religiösen Sprach- und Bildbereich, in dem sie geprägt und mit einem bestimmten Gehalt versehen worden sind, herausgelöst werden und dadurch einer dichterischen Verwendung zur Verfügung stehen.<sup>74</sup> Diese Definition ist im Kern – das zeigen die von Schöne gelieferten Einzelinterpretationen – durchaus anwendbar auf sprachliche Phänomene. Sie entspricht in ihrer Bedeutung dem im folgenden einzuführenden Transformationsbegriff, kommt aber im Gegensatz zu diesem nicht ohne den mit wertenden Konnotationen verknüpften Säkularisierungsterminus aus.

Um die Fragwürdigkeit des Begriffs 'Säkularisierung' in ihrer gesamten Tragweite einsichtig zu machen und dadurch die in der Forschung herrschende Verwirrung zu komplettieren, sei schließlich noch auf das problembehaftete Verhältnis zwischen dem Terminus Säkularisierung und seinem deutschen Pendant Verweltlichung verwiesen<sup>75</sup>, das hier nicht näher ausgeführt werden soll. Im Grimmschen Wörterbuch<sup>76</sup> findet sich in diesem Zusammenhang unter dem Eintrag "verweltlichen" der Hinweis "bis zum 19. Jh. ohne Belege".<sup>77</sup> Erst im 19. Jahrhundert bekommt die Bezeichnung "verweltlichung" den Sinn "einziehung und verweltlichung manches kirchenguts"<sup>78</sup>, wobei interessanterweise auch die

<sup>72</sup> A. SCHÖNE: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 1968.

<sup>73</sup> Vgl. G. LANGENHORST: Theologie und Literatur. Ein Handbuch. 2005. G. LANGENHORST behandelt hier in einem eigenen Kapitel Albrecht Schönes Untersuchung als eine der Wegmarken der theologisch-literarischen Begegnung (siehe ebd. S.17-20.). Auch für Ch. GELLNER (Wer machte das böse Blut? Fort- und Weiterschreibungen von Kain und Abel in der Gegenwartsliteratur. 2005.) sind Schönes Forschungen nach wie vor grundlegend. Beide Autoren veröffentlichen ihre wissenschaftlichen Beiträge auch im Rahmen des Internet-Portals zum Verhältnis von Theologie und Literatur ([www.theologie-und-literatur.de](http://www.theologie-und-literatur.de)), das von G. LANGENHORST im Jahre 2008 in Zusammenarbeit mit der Deutschen Bibelgesellschaft als interdisziplinäres Forschungsfeld konzipiert wurde.

<sup>74</sup> Vgl. A. SCHÖNE: Säkularisation als sprachbildende Kraft. S.26.

<sup>75</sup> Die Grundfrage lautet hier: In welchem Verhältnis steht der Begriff Verweltlichung wortgeschichtlich zu dem Terminus Säkularisierung? Vgl. diesbezüglich die Ausführungen von H. ZABEL: "Dabei scheint der Terminus Verweltlichung als Interpretationskategorie der neuzeitlichen Geistesgeschichte älter zu sein als der Terminus Säkularisierung. Dieser Befund legt die Vermutung nahe, daß Säkularisierung als Interpretationskategorie Übersetzung von Verweltlichung sein könnte, und nicht [...] Verweltlichung Verdeutschung eines ursprünglich nur als Lehnwort gebräuchlichen Ausdrucks." (H. ZABEL: Verweltlichung/Säkularisierung. S.26.).

<sup>76</sup> Vgl. J. u. W. GRIMM: Deutsches Wörterbuch. Bd.12. Sp.2204/5.

<sup>77</sup> Eine indirekte Bestätigung für diesen Tatbestand sieht H. ZABEL darin, daß das Wort Verweltlichung sowohl in Zedlers "Großem vollständigen Universallexikon aller Wissenschaften und Künste" (1743) als auch in Adelungs "Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart" (1780) fehlt (H. ZABEL: Verweltlichung/Säkularisierung. S.27.).

<sup>78</sup> Siehe dazu ausführlicher den Artikel "Säkularismus" in der RGG. Bd.5. Sp.1288-1296: Die Kennzeichnung Säkularisierung "umspannt in ihrer Allgemeinheit neben literarischen und liturgischen Formelementen, die verweltlicht werden, auch die Säkularisation im kirchenrechtlichen Sinne." (S.1288). A. SCHÖNE definiert demgegenüber wie folgt: "In übertragenem

"verweltlichung des sacramentum" angeführt ist – eine Erscheinung, die bei der Untersuchung von Kellers Texten eine wichtige Rolle spielen wird.<sup>79</sup>

### 1.2.2 Transformation religiöser Motivik im Kellerschen Werk

Literarische Säkularisierung bedeutet, wie im vorherigen Kapitel ausgeführt, daß religiöse Motive und Gehalte in säkulare Kontexte übersetzt und ihnen eine andere Bedeutung verliehen wird. Als Folge verlieren die sogenannten 'heiligen Texte' ihre Aura des Unantastbaren, Ausschließlichen und Ewiggeltenden zugunsten einer profanen Verfügbarkeit. Eine derartige Umwandlung des biblisch-religiösen Sprachpotentials ins Poetisch-Ästhetische, welche sich im Bereich der Literatur mit der Säkularisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr durchsetzte, führte zu einer

[...] freien Verfügbarkeit biblischer Metaphern und Sujets, zu ihrer grenzenlosen Verbreitung und Vermischung mit anderen Bild- und Bedeutungsfeldern. Biblisch-religiöse Traditionen verloren dadurch alles Heilsgeschichtlich-Exklusive und gewannen ganz neue Überzeugungskraft als universale Menschheitssymbole.<sup>80</sup>

Der Augsburger Religionspädagoge Georg Langenhorst weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß, während es zuvor "vor allem um Ausmalung, Bebilderung und Bestätigung der religiösen Tradition" ging, nun – nach der Loslösung der Kultur aus dem Bereich des Christentums und dem damit einhergehenden Bruch der Einheit von Christentum und Literatur – "eigenständige, produktive und herausfordernde Auseinandersetzungen mit der christlichen Tradition"<sup>81</sup> im Medium des Literarischen möglich werden.

In einem Artikel, den Albrecht Schöne fast 30 Jahre nach der oben genannten Untersuchung "Säkularisation als sprachbildende Kraft" (1968) veröffentlicht hat, vergleicht er das Verfahren der verweltlichenden Umformung des Biblisch-Religiösen mit einem Palimpsest, bei dem der Hintergrundtext durchschimmert:

Man könnte dieses heute mit dem gelehrten Modewort der 'Intertextualität' belegte Darstellungsverfahren dem Palimpsest vergleichen: einem Pergament also, auf dem aus Sparsamkeitsgründen eine frühere Beschriftung abgekratzt worden ist, die aber durch den neuen Text noch hindurchschimmert. Nur daß die ursprünglichen Worte hier mitgelesen werden müssen – weil sie den neuen Worten etwas von ihrem alten Sinn abgeben.<sup>82</sup>

Mit anderen Worten: Die biblisch-religiöse Sprache besitzt einen besonderen Glanz, eine Art 'Strahlkraft', auch wenn sie ihre Gültigkeit als Offenbarung längst

---

Sinne [...] bezeichnet man etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Säkularisierung die kulturelle Emanzipation, die Befreiung des geistigen Lebens und seiner öffentlichen Einrichtungen von den Bindungen ihrer christlich-religiösen Herkunft." (A. SCHÖNE: Säkularisation als sprachbildende Kraft. S.25.).

<sup>79</sup> Ebenso erwähnenswert scheint mir das angegebene Beispiel für Säkularisierung "in geistigem und moralischem Sinne": "jene Geschichte mag [...] sehr alt, ja heilig gewesen sein [...], später wurde alles verweltlicht" – ein Satz, der durchaus als Motto über Kellers *Sieben Legenden* stehen könnte.

<sup>80</sup> Ch. GELLNER: Fort- und Weiterschreibungen. S.128.

<sup>81</sup> G. LANGENHORST: Christentum und Literatur. S.72. Dies ziehe als Konsequenz nach sich, daß ohne eine Kenntnis der christlichen Kultur sowie ohne ein Wissen um wichtige Schriften der Bibel "ein angemessenes Verständnis der Literatur nicht möglich" sei (ebd. S.73.).

<sup>82</sup> A. SCHÖNE: Können wir noch lesen? In: DIE ZEIT 34/1995.

verloren haben mag.<sup>83</sup> Ihre Verweisfunktion ermöglicht "ihren literarisch-effektvollen Einsatz"<sup>84</sup> bzw. das kunstvolle Spiel mit ihr, indem sie einem Prozeß des 'Abschabens', d.h. des Trans- bzw. oft auch Deformierens unterzogen wird.

Spricht man anstelle von sogenannter sprachlicher Säkularisierung also davon, daß religiöse Motive einem Prozeß der Transformation unterliegen, so impliziert dieser minder vorbelastete Begriff den Vorgang einer 'Abhäutung', d.h. einer Umwandlung bzw. eines Übergangs "in eine eigene und andere Sprache und Metaphernwelt"<sup>85</sup>. Einzelne biblisch-religiöse Motive, Bilder und Redewendungen werden verweltlichend transformiert und durchziehen den literarischen Text gleichsam 'subkutan', weswegen sie vom Leser nicht zwingend als enteignetes Gut erkannt werden.<sup>86</sup> Ein Rückschluß auf die religiöse Haltung des Autors ist allein aufgrund dieses Prozesses indes nicht zulässig.

Was *transformatio* des Religiösen im Werk Gottfried Kellers bedeutet, läßt sich treffend mit den eigenen Worten des Dichters aus dem Vorwort zu den *Sieben Legenden* umschreiben: Er wendet den aufgegriffenen Motiven "zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend" hin, "als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen" (VI, 11) – anschaulicher ist das Verfahren der Transformation wohl kaum darzustellen. Es meint den Verlauf eines Umbiegens bzw. Deformierens, welcher aber aus der Sicht des Erzählers immer Ausdruck eines "harmlosen Spieles" (ebd.) bleibt. 'Transformation' beschreibt also nicht ausschließlich die Überführung des Religiösen ins Weltliche, sondern darüber hinaus einen sprachlich-spielerischen Transformationsprozeß, der den Blick des Lesers auch auf die Faktur des Textes lenkt.

Die Variationsbreite der Transformationstechniken erstreckt sich von Humor, Parodie und Satire über die Erscheinungsform, daß ganze Szenen und Gedichte einen biblischen Stoff poetisieren, bis "dorthin, wo die christlichen Zeichen so selbstverständlich als poetische Motive eingesetzt sind, daß die Negation [...] gar nicht mehr auffällt."<sup>87</sup> Es wird Aufgabe des Analyseteils dieser

<sup>83</sup> Vgl. Ch. GELLNER: Fort- und Weiterschreibungen. S.128.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Mit. R. BRINKMANN: Literarische und religiöse Sprache. S.336; vgl. auch A. BEUTEL: Sprache und Religion. S.6. Beide Autoren verwenden den Transformationsbegriff.

<sup>86</sup> Allerdings substituiert z.B. "Die Metaphorisierung eines ursprünglich religiösen Wortes [...] nicht dessen alte Bedeutung durch eine neue, sondern setzt für ein Verstehen dieses Transformationsaktes voraus, daß auch der alte Begriff noch verstanden [...] wird." (A. BEUTEL: Lichtenberg und die Religion. S:130.)

<sup>87</sup> So K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.82. K. WENGER meint, für Keller sogar die – wenn auch "selten anzutreffende" – Form der *Blasphe mie* nachweisen zu können, wobei der einzige von ihm angeführte Beleg aus dem Zyklus *Panard und Galet* m.E. wenig überzeugend ist, da dieser eher ein Beispiel für den Humor des Dichters darstellt: Die Schilderung der beiden französischen Poeten, welche nach einer durchzechten Nacht am Karfreitagmorgen wieder zum Wirt in die Schenke umkehren, zielt durch die Bibelanklänge allein auf Komik ab:

Unsicher ist's, zu stehen,  
Und ratsam nicht, zu gehen!  
Kehrt um zu uns'rem Wirt! –  
Und alsbald kroch die Herde  
Zurück zu ihrem Hirt. [...]

Als die verjüngte Sonne  
In Auferstehungswonne  
Durchschritt des Frühlings Tor,  
Das stiegen aus der Höhle  
Wein selig sie hervor. (I, 607; Hervorhebungen, S.E.).

Ausarbeitung sein, solche Kellerschen Negationen aufzuzeigen und aufzulösen sowie die verschiedenen Spielarten von Transformation zu charakterisieren.

Der Erzähler in Kellers Texten versteht sich in besonderem Maße darauf, mittels religiöser Bilder äußerste innerweltliche Erfüllung und himmlische Diesseitsfreude auszumalen, indem er gleichzeitig die Einmaligkeit des bewußt gelebten Augenblicks hervorhebt. So finden sich beispielsweise in dem Gedicht *Die Zeit geht nicht* die an den 90. Psalm erinnernden Verse, die für das Kellersche Credo geradezu Programm sind: "Ein Tag kann eine Perle sein / Und ein Jahrhundert nichts." (I, 511). Der Augenblick selbst erhält Ewigkeitsschwere, wie es auch das Frühlingslied vom gefrorenen Christ des Angelus Silesius – vermutlich einer der bekanntesten Intertexte im *Grünen Heinrich* – mit den Worten formuliert: "Blüh' auf, gefrorener Christ! Der Mai ist vor der Thür: / Du bleibest ewig todt, blühst du nicht jetzt und hier." (II, 853)<sup>88</sup>, wobei dieses Erwachen aus innerer Erstarrtheit sich im Kontext des Romans auf Heinrichs aufkeimende Liebe zu Dortchen Schönfund bezieht und damit gerade nicht auf ein Entbrennen für eine göttliche Instanz.

Dergestalt läßt sich an zahlreichen Stellen im Werk Kellers die Verbindung einer Verweltlichung des Christlichen und einer Verchristlichung des Weltlichen nachzeichnen, d.h. ein Einhergehen von Sakralität und Profanität, von sogenannter "Säkularisation" der religiösen und "Sakralisation" der dichterischen Sprache.<sup>89</sup> Eine umfassende Beschreibung des sprachlichen Transformationsprozesses muß also diese Interdependenz immer mitbedenken.

---

Ähnlich verhält es sich m.E. mit den Gedichten *Wochenpredigt* (I, 516-519) und *Der Narr des Grafen von Zimmern* (I, 718f). Ein biographisches Argument dafür, daß es sich bei dem zitierten Beispiel weniger um einen "ersten Gipfel der Blasphemie" (K. WENGER. S.83.) als um eine humorvolle Transformation handelt, ist folgender Eintrag in Kellers Tagebuch vom August 1843, der seine Toleranz gegenüber dem Christentum veranschaulicht:

"[...] ich will eine so zarte, schöne Sache, wie das Christentum ist, auch mit Liebe behandelt wissen, und wenn es zehnmahl auch ein Irrtum wäre." (J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.207.).

<sup>88</sup> Bezeichnenderweise notierte Keller diese Verse ebenfalls – in ganz leichter Abwandlung – auf seinen Berliner Schreibunterlagen vom Sommer 1855 (Ms. GK 8b), also genau in der Zeit der Entstehung des *Grünen Heinrich*. Daß er die Zeilen zudem noch durch einen Doppelstrich an der Seite markierte (siehe Abb. 1 im Anhang) sowie Bruchstücke daraus in Form der Anspielungen "der Mai steht vor der Thür Morgen" oder "Dies ist der Mai Betty" wiederholte, zeugt von der großen Bedeutung dieser Silesischen Worte für den Dichter.

<sup>89</sup> Nach D. SÖLLE gibt es "keine Säkularisation, die nicht auch Sakralisation wäre." (vgl. D. SÖLLE: Theologie und Literaturwissenschaft. S.314.), während I. FRANK auf die Tatsache hinweist, daß "vielen 'unheiligen' Sachverhalten [...] gezielt mit sakralen Wörtern Ausdruck verliehen" wird (I. FRANK: Säkularer Gebrauch christlicher Wörter. S.399.).

### 1.3 Das Kellersche Werk als Spiegel eines säkular-realistischen Menschen- und Gesellschaftsbilds

Die auf den ersten Blick recht unterschiedlichen Themen der Novellen und Romane Kellers lassen sich rein äußerlich unter einem Aspekt zusammenfassen: Es geht stets um Menschen, mehr noch: um grundlegende Facetten des Menschseins. Gehandelt wird – gleich einem anthropologischen Grundkurs, dem es bisweilen auch an didaktischen Zügen nicht fehlt – über die Natur des Menschen, über seine Aufgabe innerhalb der öffentlichen Gemeinschaft sowie über sein Verhalten und sein Schuldigwerden gegenüber dem Mitmenschen.

Dem Leser wird sowohl eine gelingende Menschwerdung im Sinne des Kellerschen Ideals vor Augen geführt, wie es z.B. für Figuren wie Pankraz, Fritz Amrain, Wenzel Strapinski, den Schulmeister Wilhelm oder Arnold Salander zutrifft, als auch ein Scheitern von Existenzen in Fällen, wo ein Heilungsprozeß des Individuums aussichtslos erscheint, wo beispielsweise "jene blutlose Gerechtigkeit" (IV, 195) der drei Kammacher eine sich regende Menschlichkeit bereits im Keim erstickt. Festzuhalten ist, daß einzelne, wenn auch nur auffallend wenige Figuren in Kellers Dichtungen im Verlauf der Handlung unerbittlich verloren gegeben werden. Der Grund: Sie entsprechen nicht dem Menschenbild des Erzählers, das im folgenden unter dreierlei Aspekten untersucht werden soll: (1) hinsichtlich der nachhaltigen Prägung des Menschenbildes durch die Auflösung eines theistischen Weltbildes, (2) hinsichtlich der – für Keller leider oftmals nur schlagwortartig vermerkten – Opposition von Schein und Sein im menschlichen Wesen und (3) hinsichtlich der Frage nach Schuld und der Instanz des Gewissens. Daß der Erzähler sich hierbei nicht Terminologien aus der systematischen Theologie, sondern poetischer Sprache bedient, darf nicht aus dem Blick geraten.

#### 1.3.1 Die Folgen einer Auflösung des theistischen Weltbildes für das Verständnis vom Menschen

"Ich kann Dich versichern, daß man sich zusammennimmt, und nicht eben ein schlechterer Mensch wird." – so lautet eine der zahlreichen brieflichen Äußerungen Gottfried Kellers nach seiner Begegnung mit Ludwig Feuerbach in Heidelberg.<sup>90</sup> Die damit verbundene Aufgabe des Unsterblichkeitsglaubens schlägt sich besonders eindrücklich in seinem lyrischen Schaffen nieder, worauf im dritten Kapitel dieser Arbeit noch einzugehen sein wird. Ein Beispiel aus einem wenig verbreiteten Gedicht des Schweizer Autors, das in den *Gesammelten Gedichten* von 1888 mit dem Titel *Ungemischt* überschrieben ist, muß zur Verdeutlichung des Sachverhaltes an dieser Stelle genügen:

Frühlingstage, Stunden der Seligkeit,  
Wie sie lind in unsre Seelen rinnen!  
Und wir sollten die köstliche Neige Zeit  
Mit dem Gedanken der Ewigkeit verdünnen?  
(I, 610)

Die Lebenszeit wird also – bevor sie in Endgültigkeit zur Neige geht – ausgekostet, ähnlich wie das Genußmittel des unvermischten Weins, um das der Kontext des Gedichts kreist. Kein Gedanke an eine Transzendenz soll den Menschen in seinem

---

<sup>90</sup> Keller an Wilhelm Baumgartner am 28. Januar 1849 (GB 1. Nr. 87. S.274.).

Handeln beschränken, soll sein Dasein verwässern und es damit, in doppelter Bedeutung, 'ungenießbar' machen. Welches sind nun aber die Konsequenzen eines derartig gewandelten Ewigkeitsglaubens für den Menschen?

Der Einzelne bleibt auf sich selbst gestellt und ist dem Einfluß eines sorgenden Gottes enthoben: Als mündiger Mensch braucht er keinen 'Vormund'. Einerlei, ob diese Ersetzung des Glaubens an Gott durch den Glauben an den Menschen als Freiheit des Menschen oder als Überforderung durch die 'Bürde' der Selbsttätigkeit gewertet wird, die Folge ist in jedem Fall, daß neue Konstituenten des Daseins, insbesondere Maßstäbe für ein Zusammenleben mit den Mitmenschen, gewonnen werden müssen. In den Kellerschen Werken zeigt sich dies an dem strikten moralischen Maßstab, an dem der Erzähler seine Figuren mißt: Jedes Individuum hat sich in die Gesellschaft zu integrieren, indem es darauf achtet, durch sein Handeln nicht anderen zu schaden, sondern vielmehr deren Wohlergehen zu suchen.<sup>91</sup> Menschen, die sich von der Gesellschaft isolieren, sind immer der erzählerischen Kritik ausgesetzt. Das gilt zum einen für solche Figuren, die über keinerlei Heimatgefühl verfügen, denen die öffentliche Gemeinschaft völlig gleichgültig ist – ein Sujet, das mit satirischen Mitteln in den *Drei gerechten Kammachern* Ausgestaltung findet. Die Kammachergesellen leben nach dem Sprichwort "Wo es mir wohl geht, da ist mein Vaterland!"; wie Parasiten haben sie sich in Seldwyla festgesetzt

und [...] saugen still daran ohne Heimweh nach dem alten, ohne Liebe zu dem neuen Lande, ohne einen Blick in die Weite und ohne einen für die Nähe, und gleichen daher weniger dem freien Menschen, als jenen niederen Organismen, wunderlichen Tierchen und Pflanzensamen, die durch Luft und Wasser an die zufällige Stätte ihres Gedeihens getragen worden. (IV, 201; Hervorhebungen, S.E.).

Mitnichten erfüllen sie das Ideal des politisch aktiven und verantwortungsbewußten Staatsbürgers, der sich zum Nutzen der Gesellschaft engagiert<sup>92</sup>, im Gegenteil, die Kammacher leben sogar in fortwährender Angst vor allem, was nur im geringsten nach politischer Aktivität ausschaut. Gibt es einmal "einen Tumult oder Zug", so hocken sie "zitternd zuhinterst in der Werkstatt" und befürchten "Mord und Totschlag" (ebd.). Kein tapfer hochgehaltenes Fähnlein einer kleinen Schar liebenswerter Aufrechter, sondern ausschließlich das Klappern der Zähne dreier unmenschlich Gerechter läßt die Gehilfen zu einer armseligen Karikatur werden.

Die vernichtende Kritik Kellers an einem solchen Verhalten kommt bereits in einer frühen Tagebuchaufzeichnung zum Ausdruck, einem alttestamentlichen Weheruf ähnelnd: "Aber wehe einem Jeden, der nicht sein Schicksal an dasjenige der öffentlichen Gemeinschaft bindet, denn er wird nicht nur keine Ruhe finden, sondern dazu noch allen innern Halt verlieren und der Mißachtung des Volkes

<sup>91</sup> Vgl. hierzu auch die Studie von I. GRAICHEN (Der frühe Gottfried Keller. S.98ff), welche sich eingehend mit den Grundzügen des Kellerschen Menschenbildes befaßt.

<sup>92</sup> Auch Heinrich Lee, der in jeglicher Hinsicht "auf Kosten" seiner Mutter lebt (vgl. I. GRAICHEN: Der frühe Gottfried Keller. S.90.), muß erst die Notwendigkeit, "im lebendigen Menschenverkehr zu wirken und zu hantieren und seinerseits dazu beizutragen, daß alle Dinge [...] einen ordentlichen Verlauf nähmen" (II, 796) einsehen, um mit einem gewandelten Bewußtsein den Ausruf zu tun: "Ich will nun aber doch gehen und noch irgend etwas Lebendiges lernen, wodurch ich unter den Menschen etwas wirke und nütze!" (II, 798).

preisgegeben sein, wie ein Unkraut, das am Wege steht."<sup>93</sup> In dieser Aussage scheint das Schicksal derjenigen Menschen, die wie die Kammachergesellen wider das Menschenbild des Dichters handeln, vorgezeichnet, was vornehmlich in dem treffenden Vergleich dieser Individuen mit einem störenden, vollkommen überflüssigen und mit Nichtbeachtung gestraften Gewächs erkennbar wird.

Aber nicht nur Menschen ohne Vaterlandsliebe und Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen sowie den Mitmenschen zu achten, werden im Kellerschen Oeuvre von der erzählerischen Instanz mißbilligt, vielmehr auch Menschen, die allzu sehr in ihrer Phantasie leben, die in ihrer Weltfremdheit "schwärmen und *nichts* [...] tun"<sup>94</sup>. Diese müssen in eine bürgerliche Existenz geführt werden, wofür der verträumte, als hoffnungslos "melancholisch" (IV, 290) und "geheimnisvoll romantisch" (IV, 327) charakterisierte – und damit aus Erzählersicht getadelte – Wenzel Strapinski in *Kleider machen Leute* ein Musterfall darstellt: Er hat sich erst "Tätigkeit und Klugheit" (ebd.) gleich einem Bildungsprozeß anzueignen.<sup>95</sup>

Auffällig ist, daß selbst Sali und Vrenchen vom Erzähler kritisch beleuchtet werden, da sie sich aufgrund des Absolutheitsanspruchs ihrer Liebe von der sie umgebenden Gesellschaft entfernen.<sup>96</sup> Insofern heißt es auch im vielfach als Quelle herangezogenen, ersten Schluß von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, den Gottfried Keller 1870 wieder strich, daß "höher als diese verzweifelte Hingebung [d.i. der Liebestod] [...] ein entsagendes Zusammenraffen und ein stilles Leben voll treuer Mühe und Arbeit gewesen" wäre (IV, 694) – ein Rückzug aus der Gesellschaft ist bei Keller niemals ein probater Lösungsweg.

Am Ende dieses Paragraphen darf gleichwohl ein positives Exempel für die Teilnahme des Einzelnen an der öffentlichen Gemeinschaft unter Wahrung seiner persönlichen Freiheit und Verantwortlichkeit nicht fehlen: Gedacht ist hier,

<sup>93</sup> Tagebucheintrag vom 2. Mai 1848 (VII, 688). Ähnlich biblisch – wobei biblischer Stil hier und im folgenden als "von der Bibel in Wortschatz, Syntax und Rhythmus geprägt" verstanden werden soll (vgl. dazu D. SÖLLE: *Theologie und Literaturwissenschaft*. S.313.) – mutet auch die Redeweise Kellers im ungedruckten Bettagsmandat für 1862 an: "Hab ich mich und mein Haus so geführt, daß ich imstande bin, dem Ganzen zum Nutzen und zur bescheidenen Zierde zu gereichen [...]" (Zitiert nach R. SCHAUFELBERGER: *Geschichte des Eidgenössischen Bettages*. S.111; vgl. auch VII, 381).

Diese Frage wirkt wie eine Anspielung auf den Ausspruch Josuas während des Landtags zu Sichem im Alten Testament (vgl. Jos. 24,15): "Ich aber und mein Haus wollen dem Herrn dienen.", mit dem Unterschied, daß es hier nicht darum geht, der öffentlichen Gemeinschaft, sondern Gott "treulich und rechtschaffen" (Jos. 24,14) zum Nutzen zu gereichen.

Es ist für die Analyse des Diesseitsglaubens Gottfried Kellers mit Sicherheit ein gewinnbringendes Unternehmen, der Frage nachzugehen, warum der Dichter den grundlegenden Werten und moralisch-ethischen Maßstäben seiner Weltfrömmigkeit gerade durch biblisches Sprachmaterial Nachdruck verleiht. Kommt den Anforderungen, die er an den Menschen stellt, durch einen solchen Sprachschatz mehr Gewicht und Verbindlichkeit zu?

<sup>94</sup> So Keller an seinen Verleger Vieweg am 3. Mai 1850: Es sei gesünder, "nichts zu hoffen und das Mögliche zu schaffen, als zu schwärmen und *nichts* zu tun." (GB 3.2. S.17; Hervorh. d. Autors.).

<sup>95</sup> Bemerkenswerterweise gilt für die Kellersche Dichtung sowohl die Aussage, daß zu phantasiebezogene Menschen (wie z.B. Wenzel oder Wilhelm) aus ihrem schwärmerisch-lebensfernen Dasein wacherüttelt werden müssen, als auch – zumindest stückweise – deren Umkehrung: Menschen, die jede phantastische Neigung verloren haben (vgl. das lebendige Begrabensein Reinharts aus dem *Sinngedicht*), werden wieder zum Leben geführt, was immer mit einer Integration in die Gesellschaft verbunden ist.

<sup>96</sup> Vgl. für diesen Zusammenhang I. GRAICHEN: *Der frühe Gottfried Keller*. S.23: "[...] der Erzähler sucht die Ursache für das Scheitern Vrenchens und Salis an der Verwirklichung ihrer Liebe nicht nur im Gesellschaftlichen, sondern auch in der Selbstisolation Vrenchens und Salis von ihrer Umwelt, die der sozialen Desintegration der Väter korrespondiert, auch wenn die Kinder diese ablehnen."

gleichsam als Verkörperung der für das Kellersche Menschenideal unverzichtbaren Eigenschaften, an die Figur des Arnold Salander<sup>97</sup> aus dem *Martin Salander*, Kellers Alterswerk, über das Emil Brunner die Wertschätzung ausspricht: "An Weisheit übertrifft dieses Werk alle seine früheren."<sup>98</sup> Im Romanverlauf begibt sich Arnold als Jurist und Historiker auf verschiedene Reisen, u.a. nach England, um sich, wie es aus seinem Munde lautet,

im Gegensatze zu den Schulbankagitatoren, [...] im Stillen für alle Fälle brauchbar zu machen in Zeiten, wo es notwendig werden könnte, mit einzustehen und den Rank finden zu helfen. Am Allgemeinen mitzudenken sei immer nötig, mitzuschwatzen aber nicht. (VI, 526).

Nach seiner, von der ganzen Familie herbeigesehnten Heimkehr am Ende des Romans tut er seine Verbundenheit zu seinem Land kund mit den Worten: "Ich bin nun froh, daß ich endlich wieder da bin [...], es ist doch am besten in der Heimat" (VI, 684), woraufhin Vater und Sohn geloben, daß sie "Land und Volk nie verlassen wollen, es mag beschließen, was es will" (VI, 688). Aber nicht nur ein Mitwirken in der Gesellschaft und ein unverbrüchliches Heimatgefühl zeichnen die Figur des Arnold Salander aus, sondern vor allem auch ein "Hauch unverdorbenen Ehrlichkeit, die [...] das Herz erfrischte" (VI, 697). Ausdrücklich wird im Schlußkapitel des *Martin Salander* darauf verwiesen, daß Arnold sich nicht verstellt, d.h. keine "Rolle" (ebd.) spielt. Er ist ein Paradebeispiel für diejenigen Figuren bei Keller, die in ruhiger Gelassenheit einig sind in sich selbst und das Sein dem bloßen Schein vorziehen – ein weiterer elementarer Aspekt innerhalb des Menschenbildes Kellers.

### 1.3.2 "Ein Tor versucht zu geh'n in fremden Schuh'n" – zur Opposition von Schein und Sein

Die Problematik von eigentlicher und uneigentlicher Existenz bzw. Sein und Schein durchzieht die Kellersche Dichtung. Man mag gerade bei der Lektüre der verschiedenen Novellen den Eindruck gewinnen, "eine strenge Gerichtsbarkeit"<sup>99</sup> wache darüber, daß Menschen wirksam von der – wie es in der Rahmenerzählung der *Zürcher Novellen* über den originalitätssüchtigen Herrn Jacques ausgesagt wird – "Krankheit, sein zu wollen, was man nicht ist" (V, 130), geheilt werden oder aber an ihrer Scheinhaftigkeit und ihrer Selbsttäuschung scheitern. Nur wenige Figuren gelangen mühelos zu der *Erkenntnis*, die Keller in dem gleichnamigen Sonett als Ziel einer jeden menschlichen Bewußtseinsentwicklung umschreibt:

Willst du, o Herz! ein gutes Ziel erreichen,  
Mußt du in eigner Angel schwebend ruhn;  
Ein Tor versucht zu geh'n in fremden Schuh'n,  
Nur mit sich selbst kann sich der Mann vergleichen!  
(I, 469f)

Derartige Toren, die ihre unbeholfenen Gehversuche in anderer Leute Schuhen unternehmen, sich also fortwährend einer Maskerade hingeben und aufgrunddessen,

<sup>97</sup> Diese Figur ist in der Forschung häufig unterschätzt worden, vgl. z.B. B.G. THOMAS: *Paradise Lost*. S.63. Keller selbst hegte eine besondere Vorliebe für seine Figur des Arnold Salander und plante sogar zwei Jahre nach Abschluß des *Martin Salander* "einen weitem Band unter dem Titel 'Arnold Salander'" zu schreiben (Keller an Sigmund Schott am 9. Juni 1888, vgl. GB 4. S.274.).

<sup>98</sup> E. BRUNNER: *Eros und Gewissen*. S.46.

<sup>99</sup> So H. ANTON: *Gottfried Kellers "hermeneutischer" Realismus*. S.123.



ähnlich wie mit nicht sitzendem Schuhwerk, am Weiterkommen gehindert sind, begegnen indessen häufig – man entsinne sich nur der Figuren John Kabys, Viggli Störteler, Züs Bünzlin, Wenzel Strapinski, Louis Wohlwend und vieler weiterer. Es sind i.d.R. die Unreifen, Unsicheren oder Unfertigen, die bei Keller einem substanzlosen Scheinleben verfallen und denen es auf diese Weise gelingt, eine Gesellschaft zu täuschen, die größtenteils gemäß dem Sprichwort "Wie man kommt gegangen, so wird man empfangen" lebt. Deshalb spricht Gottfried Keller auch in einem anderen Gedicht die Warnung aus "Jeder Schein trügt" (I, 460): Durch das achtlose Hineinschlüpfen in eine "fremde[ ]" Natur wie in ein Schuhpaar, das einem nicht paßt, wird man auf Dauer ebenso fehlschlagen wie durch das Definieren des eigenen Selbst allein aufgrund von Besitz, von angesammelten Attributen, die oft nichts weiter sind als trügerisch aufgebaute Nichtigkeiten.<sup>100</sup> Solche Menschen, denen es nicht gelingt, ihre Scheinhaftigkeit aufzugeben und "etwas Ordentliches zu sein" anstatt es nur "zu scheinen" (IV, 323), werden oft zu Leidtragenden ihres eigenen Blendwerks bzw. ihrer Maskerade. So vernimmt der Leser bereits auf den ersten Seiten der Novelle *Kleider machen Leute*, gleich einer Präfiguration, daß Wenzel "der Märtyrer seines Mantels" (IV, 287) ist, also gerade durch das Utensil, welches ihm 'augenscheinlich' eine andere Identität verleiht, im wahrsten Sinne zu Fall kommt.

In diesem Zusammenhang soll zum Schluß des Abschnitts erneut ein Beispiel für eine Figurenbeschreibung angeführt werden, die dem Kellerschen Menschenideal, diesmal was die Forderung nach einer Übereinstimmung mit sich selbst – man könnte es gleichsam als das 'Seinsgesetz' bezeichnen – angeht, in vollem Umfang entspricht. Die folgende Schilderung Gritlis in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* gehört zugleich zu den glänzenden Frauendarstellungen des Autors und zeugt von der Gabe des Dichters, "Süße Frauenbilder zu erfinden, / Wie die bittere Erde sie nicht hegt!" (*Tod und Dichter*; I, 695):

Diese Frau war in ihren Kleidern und bei sich selbst zu Hause, und wer da einkehrte, befand sich in keiner Marktbude. (IV, 434; Hervorhebung, S.E.).

Anschließend heißt es von Gritli weiter, daß sie sich trotz des unvorhergesehenen Wandels ihres Lebens "in gesegneter Anmut [...] immer gleich blieb" (IV, 436f). Der Erzähler läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß diese Figur imstande ist, ruhig und ausgeglichen ihrem eigenen Wesen nach zu leben. Die antithetische Setzung der Begriffe Haus" und "Marktbude", beide dem Wortfeld der Behausung entstammend, verdeutlicht wirkungsvoll den Gegensatz von Schein und Sein, von Schale und Kern. Das "Haus" steht für etwas Dauerhaftes, Solides, eine "Marktbude" hingegen, die an wechselnden Orten aufgebaut werden kann, für etwas Unbeständiges. Mit anderen Worten: Ist eine Person "bei sich selbst zu Hause", lebt sie im Einklang mit sich selbst, und nichts kann sie – im eigentlichen Wortsinne –

<sup>100</sup> Die Anhäufung von Nichtigem oder Groteskem ist im Werk Kellers ein beliebtes Thema: Es sei nur hingewiesen auf das Kuriositätenkabinett des *Grünen Heinrich*, bestehend aus selbstgeformten Wachfiguren, die gleich Föten in mit Wasser gefüllten Gläsern aufbewahrt werden und m.E. an "das Embryönchen" im "trüben Spiritus" (I, 744) aus dem *Apotheker von Chamounix* erinnern; ferner auf die Lade der Züs Bünzlin, bei der die unaufhörliche, einer Absurdität gleichkommende Verschachtelung der Gegenstände in Züsis Allerheiligstem der Persönlichkeitsstruktur ihrer Eigentümerin entspricht; auf die Truhe der kleinen Küngolt, die ihren ganzen Stolz beherbergt; auf die "Ausrüstung" John Kabys', bei der schon allein das "komplizierteste und zierlichste aller Geldtäschchen mit unendlich geheimnisvollen Abteilungen" (IV, 335), aber ohne jeden Inhalt, als Sinnbild für die Opposition von Schein und Sein zu gelten vermag; auf die skurrilen "Wunder" (V, 177), die sich im Schreibtisch der Großmutter Salomon Landolts befinden.

'aus dem Häuschen bringen', d.h. von da wegziehen, wo sie hingehört. Vorgetäuschte Vorzüge wie in den Auslagen einer Marktbude zur Schau zu stellen, hat ein Mensch, insofern er sich selbst treu ist, nicht nötig.

Andere Menschen durch Vorspiegelungen<sup>101</sup> zu täuschen, stellt eine Form des Schuldigwerdens gegenüber dem Mitmenschen dar. Zum Verständnis vom Menschen im Oeuvre Kellers gehört unabdingbar das Erleben von Schuld sowie das Lösen von Schuldkonflikten. Auf welche Weise dies geschieht, wenn von der Existenz einer göttlichen Gerechtigkeit nicht mehr ausgegangen wird, ist im folgenden zu untersuchen.

### 1.3.3 Das Erleben von Schuld als zum Menschen gehörige Erfahrung

Läßt sich überhaupt mit Kellers Diesseitscredo das Erleben eines "Schuld-konfliktes von religiöser Tiefe"<sup>102</sup> verbinden? Was bedeutet in seinem Werk Heilung bzw. Erlösung von Schuld, und wie kann eine Befreiung des Einzelnen von seiner Verschuldung vonstatten gehen?

Es ist in der Tat auffallend, wie oft in den Werken des Schweizer Autors auf die Thematik von Schuld und Gewissen – vielfach metaphorisierend<sup>103</sup> – Bezug genommen wird. In einigen der zu untersuchenden Novellen ist die Gesetzmäßigkeit von der zerstörerischen Auswirkung begangener Schuld geradezu ein Leitmotiv.

Schuld entsteht bei Keller da, wo ein Mensch eine sonst von ihm anerkannte, zu seinem Wesen gehörige Norm durch sein Verhalten verletzt.<sup>104</sup> Als Folge stellt sich meist ein durch das Bewußtsein und das Ausmaß der Verschuldung hervorgerufenen quälendes Gewissen ein, wobei diese Regung stets als eine in der menschlichen Natur fest verankerte und losgelöst von einer transzendentalen Dimension gedachte geschildert ist. Zur Veranschaulichung ein Passus aus der ersten Fassung des *Grünen Heinrich*, welcher von Heinrichs Konfirmationsunterricht handelt:

Das erste, was uns der Lehrer als christliches Erfordernis bezeichnete und worauf er eine weitläufige Wissenschaft gründete, war das Erkennen und Bekennen der Sündhaftigkeit. Diese Lehre traf auf eine verwandte Richtung in mir, welche tief in meiner Natur begründet ist, wie in derjenigen jedes ordentlichen Menschen; sie besteht darin, daß man jeden Augenblick sich selbst klaren Wein einschenken soll, nie und in keiner Weise sich einen blauen Dunst vormachen, sondern das Unzulängliche und Fratzenhafte, das Schwache und Schlimme sich und anderen offen eingestehen. (II, 370; Hervorhebungen, S.E.).

<sup>101</sup> Ähnlich häufig wie bei Keller vom "Schein" die Rede ist, begegnet in seiner Dichtung der Ausdruck der "Spiegelung" (vgl. hierzu E. BÜTTIKER: Liebesglück. S.57.) bzw. das Spiegelmotiv überhaupt (so M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie. S.443, Anm.128.). Wie ist die Neigung des Erzählers für diese Wendung – besonders hervorstechend im übrigen auf der Berliner Schreibunterlage des Dichters das Wortspiel "Spiegelinski, Spiegelanski, Spiegelwerk, Vorspiegelung Spiegelberger, Guckinspiegel" zwischen den Skizzen zweier Spiegel (vgl. Abb. 2) – zu erklären? Es liegt die Vermutung nahe, daß an vielen Stellen im Kellerschen Werk, an denen das Motiv des Spiegeln erscheint, auch die Bedeutung 'sich selbst bzw. jemand anderen den Spiegel vorhalten', also das Hinweisen auf das eigene Wesen, insbesondere auf Fehler und Schwächen, mitschwingt.

<sup>102</sup> F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.167.

<sup>103</sup> Vgl. z.B. das grandiose Bild des "ungerechte[n] Steinhaufen[s]" (IV, 102) als Symbol der anwachsenden Schuld von Manz und Marti in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, vgl. unter 4.1.2 (b).

<sup>104</sup> Mit F. BURI: Beitrag zu einer künftigen protestantischen Wirklichkeitstheologie. S.29.

Ein Verschulden muß "offen" bekannt werden, denn der Einzelne kann dem Schuldbewußtsein ohnehin nicht enttrinnen. Wird der Versuch einer Verdrängung unternommen, so wirkt die Schuld nur umso unheimlicher, geradezu dämonischer im Unterbewußtsein, was der Erzähler im Kellerschen Werk in formvollendeten psychologischen Darstellungen von Gewissenskonflikten zu zeigen vermag.<sup>105</sup> Voraussetzung für eine Befreiung von Schuld ist die aus der christlichen Bußlehre bekannte *contritio cordis*, eine Zerknirschung des Herzens<sup>106</sup>, die ein Mensch sich selbst oder einem Mitmenschen gegenüber eingesteht und gerade nicht einer kirchlichen Heilsinstitution beichtet. Von den bei Keller zahlreichen Beispielen für eine derartige, zum Konzept der Weltfrömmigkeit gehörende Rechtfertigung allein aus sich selber – das genaue Gegenteil zum reformatorischen *sola gratia* – sollen im folgenden drei prägnante angeführt werden:

(1) In dem Gedicht *Feldbeichte* (I, 424f) fungiert das lyrische Ich als sein eigener Beichtvater und spricht sich eigenmächtig die Absolution von Schuld zu. Jede Einwirkung kirchlicher Gnadenmittel auf sein Seelenheil bzw. jede Autorität eines die kirchliche Gnadenlehre verkörpernden Geistlichen – humorvoll personifiziert durch den Mond als "Pfaff" – findet rigorose Ablehnung:

Im Herbst, wenn sich der Baum entlaubt,  
Nachdenklich wird und schweigend,  
Mit Reif bestreut sein welches Haupt,  
Fromm sich dem Sturme neigend:

Da geht das Dichterjahr zu End',  
Da wird mir ernst zu Mute;  
Im Herbst nehm' ich das Sakrament  
In jungem Traubenblute.

Da bin ich stets beim Abendrot  
Allein im Feld zu finden,  
Da brech' ich zag mein Stücklein Brot  
Und denk' an meine Sünden.

Ich richte mir den Beichtstuhl ein  
Auf ödem Heideplatze;  
Der Mond, der muß mein Pfaffe sein  
Mit seiner Silberglatze.

<sup>105</sup> Vgl. z.B. die Schilderung des Schuldgefühls Wenzels, der durch "die erste selbsttätige Lüge" den "abschüssigen Weg des Bösen" (IV, 290) betritt und von dem es am Wendepunkt der Novelle (eingeleitet bezeichnenderweise mit den Worten: "Strapinski aber machte unwillkürlich ganze Wendung und kehrte getrost nach der Stadt zurück."; IV, 305) heißt, daß der "Geist in ihn gefahren" sei (ebd.). Wie ein solches Hineinfahren des Dämonischen aussehen kann, findet in der Darstellung des Traumes der drei Kammacher Ausgestaltung. Hier äußert sich die Last des Schuldgefühls und der angestauten Aggressionen im verzweiferten Kampf der drei Gesellen, und somit in wirklichen Gewissens-'Bissen' (vgl. IV, 216).

<sup>106</sup> Zum Topos des reuigen Herzens siehe F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.166: "Trotz seines von Weltlichkeit strahlenden Gottes und trotzdem er sich und der Welt etwas Gutes zutraut, kennt Keller ein 'reuiges Herz', das sich wirklich nach Vergebung sehnt.". Vgl. des weiteren das Gedicht *Unruhe der Nacht* (I, 387f) sowie die Szene im *Grünen Heinrich*, in der Heinrichs Plünderung des Sparkästchens von der Mutter aufgedeckt wird und diese ihn vom lähmenden Schuldbewußtsein entbindet: "Der offene Blick meiner Mutter auf meine unverhüllte Lage fing an den Alp zu bannen, der mich bisher gedrückt hatte, ihr strenges Auge war mir wohlthätig und löste meine Qual und ich fühlte in diesem Augenblicke eine unsägliche Liebe zu ihr, welche meine Zerknirschung durchstrahlte und fast in einen glückseligen Sieg verwandelte [...]" (II, 180.; Hervorhebung, S.E.).

Und wenn er grämlich zögern will,  
 Der Last mich zu entheben,  
 Dann ruf 'ich: "Alter, schweig' nur still,  
 Es ist mir schon vergeben!

Ich [!] habe längst mit Not und Tod  
 Ein Wörtlein schon gesprochen!"  
 Dann wird mein Pfaff vor Ärger rot  
 Und hat sich bald verkrochen.

Das lyrische Ich, das sich "beim Abendrot" – sowohl der profane Begriff des Abendbrots als auch der sakrale Vorgang des Abendmahls klingen an<sup>107</sup> – auf dem Felde befindet, erwählt die freie Natur als Ort des Sündenbekenntnisses sowie des Vollzugs der *commemoratio*, des Gedächtnismahles. Auf dem "öden Heideplatz" spricht sich der Heide – das Wortspiel scheint intendiert – durch ein "Wörtlein" frei von allen Sünden und verbietet dem mondgesichtigen, glatzköpfigen Pfaffen, der "grämlich" zögert, ihn von Schuldlasten zu befreien, jegliche Vormundfunktion in Sachen Sündenvergebung. Eine solche Karikatur von kleinlichem bzw., um mit einem von Keller mit Vorliebe gebrauchten Adjektiv zu sprechen, 'philiströsem' Pfaffentum ist im Werk Kellers immer wieder anzutreffen.

(2) Daß der Einzelne seine Verstrickung in Schuld mit sich selbst auszumachen und die Verantwortung für begangene Verfehlungen entschlossen und ohne Glaube an eine christliche Erlösungsbotschaft auf sich zu nehmen hat, zeigt auch Heinrich Lees Einstellung gegenüber der zum Wesen des Menschen gehörenden Kategorie "Sünde":

Das Wort Sünder war mir aber ein für allemal verhaßt und lächerlich und ebenso die Barmherzigkeit; vielmehr wollte ich ganz unbarmherzig die Sache mit mir selbst ausfechten und mich verurteilen auf gut weltlich gerichtliche Art und durchaus nicht auf geistliche Weise. (II, 512).

An diesem Beispiel wird deutlich, daß ein Freiwerden von Schuld einerseits nichts Übernatürliches bedeutet<sup>108</sup>, sich andererseits auch nicht einer billigen Gnade verdankt, sondern allein in der Hand des sündigen Menschen liegt. Wenn Luther vom "allgemeinen Priestertum aller Gläubigen" redet, welches u.a. besagt, daß ein Christ in speziellen Notsituationen alle priesterlichen Rechte uneingeschränkt wahrnehmen kann und soll<sup>109</sup>, so findet sich in Kellers Diesseitsglauben ein natürliches Priestertum aller weltfrommen Menschen: Der Einzelne nimmt sich jederzeit selbst (oder anderen) die Beichte ab und verurteilt die begangene Schuld "auf gut weltlich gerichtliche Art", d.h. setzt das Maß der Buße in eigener Autorität fest, mit dem Ziel, vor sich selbst und den Mitmenschen wieder bestehen zu können.

<sup>107</sup> Eine ähnliche Szene der Verweltlichung des Abendmahlssakraments findet sich in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wenn Sali und Vrenchen ihren Vätern Brot und Wein als "Imbiß" aufs Feld bringen, vgl. unter Punkt 4.1.1 (b).

<sup>108</sup> Vgl. auch F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.182.

<sup>109</sup> Vgl. Luthers *Adelsschrift* von 1520 (*An den christlichen Adel deutscher Nation*), in der es heißt: "Dan was ausz der tauff krochen ist, das mag sich rumen, das es schon priester, Bischoff und Bapst geweyhet sey." (WA 6, 408, 11f). Zu den von Luther erwähnten sieben priesterlichen Funktionen des Glaubenden gehören auch die Segnung und Austeilung des Abendmahls sowie die Erteilung oder Verweigerung der Absolution (vgl. hierzu auch WA 12, 180ff).

Schuld ist in der Kellerschen Dichtung auffallend eng mit Schulden verknüpft, die es zurückzuzahlen gilt. Dieser häufig mitschwingende Bezug auf das eigene 'Schuldenkonto' wird besonders anschaulich zu Beginn der *Kammacher*-Novelle illustriert:

Es ist hier aber nicht die himmlische Gerechtigkeit gemeint oder die natürliche Gerechtigkeit des menschlichen Gewissens, sondern jene blutlose Gerechtigkeit, welche aus dem Vaterunser die Bitte gestrichen hat: Und vergib uns unsere Schulden, wie auch wir vergeben unsern Schuldner! weil sie keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat [...]. (IV, 195; Hervorhebung, S.E.).<sup>110</sup>

(3) Der Umstand, daß sich der den Unsterblichkeitsglauben negierende Mensch mit der Last seiner Schuld nicht an die göttliche Instanz wendet, sondern vielmehr die Schuldgemeinschaft mit dem Mitmenschen anstrebt, ist Auslöser für die bei Keller immer wieder erfolgenden Gespräche einzelner Figuren über das Thema der Erkenntnis und Überwindung von Verschuldung.<sup>111</sup> Es findet sich sogar – und dies soll das letzte Exempel in dieser Reihe darstellen – der Fall, daß ein schuldig gewordenes Individuum weder Gott noch den Mitmenschen, sondern stattdessen, bezeichnend für das Doppeltalent des Malerdichters, ausgerechnet ein Bild als Gegenüber der *confessio* wählt und sich dessen gleichsam forensischer Wirkung aussetzt, um Rechtfertigung zu erlangen. Es handelt sich um das Gemälde von Ferdinand Lys, dem holländischen Maler und Gefährten Heinrichs, welches das Psalmwort "Wohl dem, der nicht sitzt auf der Bank der Spötter!" (II, 551; vgl. Ps. 1) in Szene setzt. Der Betrachter dieses Bildes ist gezwungen, sich den "skeptischen Blicke[n] der Spötter" (II, 554) zu unterziehen und ihnen "tapfer" standzuhalten:

Lys nannte dies Bild seine "hohe Kommission", seinen Ausschuß der Sachverständigen, vor welchen er sich selbst zuweilen mit zerknirschtem Herzen stelle; auch führte er manchmal einen armen Sünder, dessen gezierte Gefühligkeit und Weisheit nicht aus dem lautersten Himmel zu stammen schien, vor die Leinwand, wo dann der Kauz mit seltsamem etwas einfältigem Lächeln seine Augen irgendwo unterzubringen suchte und machte, daß er bald davonkam. (II, 554; Hervorhebungen, S.E.).

Der eigenen Verfehlung im wahrsten Sinne 'ins Auge sehen' bzw. gegenüberzutreten und in einem zweiten Schritt die Schuld reuevoll anzuerkennen, das bedeutet also Schuldverarbeitung im Werk Gottfried Kellers. Wie aber kann vor diesem Hintergrund eine wirkliche Erlösung von Schuld erfolgen?

Erlösung ist bei Keller niemals ein bequem zu begehender Heilsweg und i.d.R. nicht vollständig zu erwerben. Ein christliches Reinwaschen von allen Sünden ist undenkbar, die angenommene Schuld wird vielmehr zum ständigen Begleiter des Menschen, zu etwas Unverdaulichem, nicht restlos zu Bewältigendem, was zwei ausnehmend treffende Bilder aus der Kellerschen Prosa veranschaulichen können:

<sup>110</sup> Zur genaueren Analyse des Novellenbeginns siehe unter 4.3.1 (a).

<sup>111</sup> Als Inbegriff eines Schuldgesprächs mag wohl die Unterredung zwischen dem *Grünen Heinrich* und Judith nach dem Vorfall mit Römer gelten, in der sich Heinrichs Verlangen nach einer Erlösung von der Schuld durch die Freundin manifestiert: "Die Geschichte soll mir zur Warnung dienen; aber ich kann sie nicht ewig mit mir herumschleppen, und da ich mein Unrecht einsehe und bereue, so muß du es mir endlich verzeihen und mir die Gewißheit geben, daß ich deswegen nicht hassenswert und garstig aussehe!" (II, 514).

Zur Figur der Judith als Verkörperung des Erlösungsprinzips des Dichters vgl. F. BURI: Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler. 1945; hier wird die Kellersche Judith mit Prometheus' Göttin "Seele" bei Spitteler verglichen.

Im *Schlimm-heiligen Vitalis* aus den *Sieben Legenden* ist von Schuld als einem "erlecklichen Reueknochen" (VI, 69) für das ganze Leben die Rede, an dem der Sünder zu kauen hat, oder anders formuliert: Die Sünde nagt an dem Schuldigen, läßt sich nicht verdrängen. Eine ähnliche Antwort, ebenfalls aus dem Bereich der Nahrungsmetaphorik stammend, hält die um Absolution angegangene Judith für den *Grünen Heinrich* bereit:

"Daraus wird nichts! Die Vorwürfe deines Gewissens sind ein ganz gesundes Brot für dich, und daran sollst du dein Leben lang kauen, ohne daß ich dir die Butter der Verzeihung darauf streiche! Dies könnte ich nicht einmal; denn was nicht zu ändern ist, ist eben deswegen auch nicht zu vergessen [...]" (II, 514).<sup>112</sup>

Zusammenfassend ist zur Thematik der Schuld als eine zum Wesen des Menschen gehörige Erfahrung festzuhalten: Der Einzelne hat die Aufgabe, sich durch lebensfreundliches Verhalten so gut wie möglich vor einer vermeidbaren Verschuldung zu bewahren, die Instanz, vor der er bestehen muß, ist nicht Gott, sondern die Gemeinschaft und v.a. das eigene Gewissen. (Aus diesem Grunde findet sich im Kellerschen Werk auch häufig die Beschreibung von Gewissensqual.) Die Schuld, in die sich ein Mensch dennoch verstrickt, muß eingesehen und angenommen und nicht verdrängt werden. Dadurch wird der Mensch zwar nicht, wie im Christentum, erlöst von seiner Schuld, aber von ihren lähmenden und ihn einengenden Folgen: Er muß lernen, mit der Verschuldung zu leben, was allein ihm eine Gesundung von dieser zu ermöglichen vermag.<sup>113</sup>

Die Frage nach Schuld und Erlösung, ein wichtiger Bestandteil des dargelegten anthropologischen Verständnisses Kellers, gehört zu den – einleitend unter Punkt 1.1.2 bereits erwähnten – wiederkehrenden religiösen Motiven im Oeuvre des Dichters, auf denen nun der Untersuchungsschwerpunkt des zweiten Kapitels liegen soll. Die Ergebnisse zum säkular-realistischen Menschen- und Gesellschaftsbild bilden für alle folgenden Kapitel die Grundlage, wobei die Kellersche Diesseitsreligiosität unter dem Aspekt der dichterischen Umsetzung im Teil der Lyrikbetrachtung noch differenzierter aufzugreifen ist.

Auf eine ausführliche Darstellung der Auswirkungen der Begegnung Gottfried Kellers mit Ludwig Feuerbach, die von der Forschung durch Bezeichnungen wie "Feuerbach-Erlebnis"<sup>114</sup>, "Feuerbach-Schock"<sup>115</sup> oder gar – an dieser Formulierung hätte Keller gewiß seine wahre Freude gehabt – "Feuerbach-Taufe"<sup>116</sup> gerne zu

<sup>112</sup> Erst nach Verstreichen eines längeren Zeitraumes des Lebens mit und "Nagens" an der Schuld vermag Heinrich bei einer Wiederbegegnung mit Judith in der zweiten Fassung des Romans aus tiefster Überzeugung den Ausspruch zu tun: "Du hast mich erlöst, Judith [...]; dafür bin ich dein, solange ich lebe!" (III, 858). Wenn im christlichen Glauben die Erlösung von Schuld eine Voraussetzung für die Gotteskindschaft ("ich bin dein") markiert, folgt hier bezeichnenderweise auf 'Erlösung' die weltliche Liebe.

<sup>113</sup> Als Beispiel für eine solche Annahme von Schuld kann die Figur der Küngolt in *Dietegen* dienen. Vgl. die Tatsache, daß Küngolt schließlich mit ihrer Schuld zu leben und – "mit einem fast merklichen Lächeln" (IV, 494) als Anzeichen ihrer Läuterung im weltlichen Sinne – sogar beruhigt zu sterben imstande ist. Daß Keller über eine Kenntnis der christlichen Bußlehre verfügt, zeigt gerade die Analyse dieser Novelle.

<sup>114</sup> Zu der Umschreibung, die – anstelle einer Entwicklung – ein einschneidendes und entscheidendes Erlebnis konnotiert, vgl. B. RUSS: *Problem des Todes*. S.8; J. ROTHENBERG: *Kleine Passion*. S.213.

<sup>115</sup> So bei E. BRUNNER: *Eros und Gewissen*. S.34.

<sup>116</sup> Diese Betitelung (vgl. Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.89 [Erläuterungen von K. JEZIORKOWSKI].) impliziert eine fanatische Aufnahme in die "Gemeinde der Feuerbachianer", die sich für den nach Zürich zurückkehrenden Keller nicht festmachen läßt.

einem Mythos stilisiert wird, ist bewußt verzichtet worden.<sup>117</sup> Was könnte eine solche Schilderung anderes sein als ein bloßes Referieren einiger dürftiger Fakten, vornehmlich aus der epistolographischen Überlieferung des Schweizers, bzw. ein Mutmaßen über die religiös-weltanschauliche Entwicklung eines Menschen, die letztlich im Verborgenen bleiben wird und wohl schwerlich in klar abzugrenzende Phasen<sup>118</sup> einzuteilen ist.

---

<sup>117</sup> Über den nicht geringen, aber keineswegs zu überschätzenden Einfluß Feuerbachs auf den jungen Keller ist genügend Kluges wie auch verwirrend Widersprüchliches geschrieben worden. Als eine profunde Ausarbeitung zum Verhältnis Gottfried Keller – Ludwig Feuerbach verweise ich auf die ältere Arbeit von K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung Gottfried Kellers im Hinblick auf den Natur-Kultur-Begriff seines gereiften Weltbildes. 1937.

<sup>118</sup> Vgl. die Phasenbildung bei F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.60ff.

ERSTER TEIL: RELIGIÖSE MOTIVIK IN TEXT UND BILD  
(KAPITEL 2)



## 2. Komposition als Variation

Die Korrelation zwischen dem begrenzten Kanon bedeutender Themen und Motive auf der einen sowie der verblüffenden Vielfalt ihrer Variierungen auf der anderen Seite ist im Kellerschen Werk besonders ausgeprägt. Immer wieder werden bestimmte Stoffe aufgegriffen und in einem neuartigen Kontext zur Geltung gebracht, durchaus vergleichbar mit einer Farbe, die durch veränderte Mischverhältnisse bzw. andere Nuancierung eine ungewöhnliche Wirkung erhält.<sup>1</sup> Bei der "fast unbeschränkten Kunst der Variation des Wenigen"<sup>2</sup> kommt es letztlich auf das *componere*, das schöpferische Zusammensetzen des "kleinen Vorrats uralter, großer Menschheitsthemen"<sup>3</sup> an. Die Frage nach Originalität und Neuheit beantwortet Keller vor diesem Hintergrund wie folgt:

[...] das Ganze des poetischen Stoffes befindet sich in einem merkwürdigen oder vielmehr sehr natürlichen fortwährenden Kreislaufe. Es wäre der Mühe wert, einmal eine Art Statistik des poetischen Stoffes zu machen und nachzuweisen, wie alles wirklich Gute und Dauerhafte eigentlich von Anfang an schon da war und gebraucht wurde [...].<sup>4</sup>

Sieben Jahre später, als der Einfluß der Hegelschen Schule auf den Autor nicht mehr so unmittelbar einwirkt wie in der Berliner Zeit, formuliert Keller diesen Gedanken eines Historismus in dem Aufsatz *Am Mythenstein*<sup>5</sup> abermals ähnlich:

Es wäre der Mühe wert, wieder einmal zu untersuchen, worin die Neuheit in der Poesie bestehe; wahrscheinlich käme dabei heraus, daß es überhaupt nichts Neues gibt unter der Sonne. (VII, 185; Hervorhebungen, S.E.).

Fast mutet es wie ein Paradoxon an, daß das Neue ausgerechnet in dem bereits Vorhandenen liegen soll, es also nur auf die der jeweiligen Zeit entsprechenden Modifikation alter Muster ankommt.<sup>6</sup> Aber man braucht in diesem Zusammenhang nur die Kellersche *Romeo und Julia*-Novelle in Betracht zu ziehen, zu deren Beginn es heißt, die Geschichte werde erzählt

[...] zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung [...]. (IV, 693 [C<sub>1</sub>]; Hervorhebungen, S.E.).

Der einzige Forschungsbeitrag, welcher derartige, "wieder in die Erscheinung" tretende Muster und Motive für das Kellersche Oeuvre bislang schwerpunktmäßig untersucht und in der Tat "Eine Art Statistik des poetischen Stoffes" aufgestellt hat, ist – sehe ich recht – ein Aufsatz von Klaus Jeziorkowski aus dem Jahr 1971.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Die Analogie zwischen der Komposition eines dichterischen und eines malerischen Kunstwerks ist für Gottfried Keller auffällig. Nicht von ungefähr notiert der Dichter in seinem ersten Skizzenbuch (Ms. GK 1. S.44.) neben Gedichten und Zeichnungen auch ein Rezept, um "Lichter grün zu machen". Mehrfach gehen bei Keller Farb- und Zeichenproben einher mit lyrischen Versuchen.

<sup>2</sup> So K. JEZIORKOWSKI: Statistik des poetischen Stoffes. S.547.

<sup>3</sup> Ebd.; vgl. auch die Feststellung, daß "Keller [...] auf die einfachen, archaischen Grundelemente des Menschlichen" zurückgehe (S.559). Ausführlicher auch bei K. JEZIORKOWSKI: Literarität und Historismus. S.18f.

<sup>4</sup> Keller an Hermann Hettner am 26. Juni 1854 (GB 1. S.399.).

<sup>5</sup> Erschienen im *Morgenblatt für gebildete Leser* am 2./9. April 1861.

<sup>6</sup> Vgl. K. JEZIORKOWSKI: Der Stein. S.127; H. WYSLING: Das "Fabelhafte". S.156.

<sup>7</sup> "Eine Art Statistik des poetischen Stoffes". Zu einigen Themen Gottfried Kellers. In: DVjs 45. 1971. S.547-566.

Allerdings werden in dieser Studie ausschließlich die "'einfachen' Formen des Humanen"<sup>8</sup>, genauer: die Themen (Sonnen-)Licht, Geld und Besitz, Essen und Trinken, bedacht. Daß sich ein ähnlicher Kanon von grundlegenden Themen auch im Hinblick auf die religiöse Motivik festmachen läßt, soll als These diesem Kapitel voranstellen. Behandelt werden die Motive (1) Paradies und Sündenfall, (2) der "mäuschenstille" Gott, (3) Kirche und kirchliche Frömmigkeitspraxis einschließlich der Themen Pfaffentum, christliche Feste, Kirchenglocke, Bibel, Orgel sowie Brot und Wein. Es geht darum, einen Überblick über die Stellung des jeweiligen Themas im Werk Kellers zu geben und dabei anhand von Beispielen zu verfahren; eine umfassendere Motivdeutung unter Berücksichtigung des entsprechenden Gesamtkontextes erfolgt in den Einzelinterpretationen. Zu etwaigen Berührungspunkten einzelner Motive untereinander bzw. zur Ausführung von Motivgruppen findet sich in einem Brief des Dichters an Wilhelm Hemsens<sup>9</sup> eine erste Antwort:

Es sind immer Sachen, die mir von langer Hand oder in Verbindung mit einer ganzen Gruppe, die in enger Beziehung zu sich selbst steht, vorschweben; am seltensten stößt mir ein Motiv auf, welches für sich allein ausgeführt werden kann.

Bewußt als Motivkomplex gestaltet ist beispielsweise die Trias Paradies – Garten – Sündenfall, auf die im folgenden einzugehen ist.

## 2.1 Motivkanon

### 2.1.1 Paradies – Himmlische Erde oder irdischer Himmel?

Obwohl das Paradies im Kellerschen Werk seine Bedeutung als ein Zustand göttlichen Heils verloren hat, leuchtet es dennoch – oder gerade deswegen – an den ausgefallensten Stellen gleichsam 'epiphanisch' auf. Eine Untersuchung der verschiedenen Paradiese bei Keller<sup>10</sup> sieht sich mit einer verblüffend vielfältigen sowie im Hinblick auf den Diesseitsglauben ebenso vielsagenden Ausgestaltung dieses Motivs konfrontiert:

#### (a) Das Paradies für den täglichen Gebrauch

Als einleitende Gruppe sollen diejenigen Paradiese Erwähnung finden, die unvermittelt als konkrete Abbildungen im Erzählkontext sichtbar werden. Derartige Paradiesbilder sind 'ding-haft'-faßbar in dem Sinne, daß sie tatsächlich Dingen anhaften und dabei bezeichnenderweise vornehmlich Gebrauchsgegenstände zieren: So kommen sie z.B. zum Vorschein auf den uralten Tischtüchern der Ruechensteiner (IV, 446f) bzw. auf dem Kachelofen<sup>11</sup> in *Dietegen*, auf den "Flügeltürchen" (II, 255) der Orgel des Schulmeisters im *Grünen Heinrich* oder aber auf dem Porzellan des Malerdichters Salomon Geßners<sup>12</sup> im *Landvogt von Greifensee*, welches zudem ins Detail gehend beschrieben wird:

<sup>8</sup> Vgl. ebd. S.559.

<sup>9</sup> Keller an Wilhelm Hemsens am 28. Februar 1877 (GB 4. S.180.).

<sup>10</sup> Eine solche ist meines Wissens noch nicht geleistet worden.

<sup>11</sup> Hier allerdings deutlich als verlorenes christliches Paradies gekennzeichnet, da v.a. der Sündenfall dargestellt ist (vgl. IV, 485. 489).

<sup>12</sup> H. Wyslring schreibt das Teegeschirr versehentlich dem Protagonisten der Novelle, Salomon Landolt, zu, wodurch die entscheidende Parallele, daß Geßner sowohl als Dichter als auch als Maler tätig ist und sich somit – wie Keller selbst – durch ein Doppeltalent auszeichnet, nicht deutlich wird (vgl. H. WYSLING: Das "Fabelhafte". S.154.).

Auf dem blendendweißen, mit Ornamenten durchwobenen Tischtuch aber standen die Kannen, Tassen, Teller und Schüsseln, bedeckt mit hundert kleinern und größern Bildwerklein, von denen jedes eine Erfindung, ein Idyllion, ein Sinngedicht war, und der Reiz bestand darin, daß alle diese Dinge, Nymphen, Satyrn, Hirten, Kinder, Landschaften und Blumenwerk mit leichter und sicherer Hand hingeworfen waren und jedes an seinem rechten Platz erschien, nicht als die Arbeit eines Fabrikmalers, sondern als diejenige eines spielenden Künstlers. (V, 163; Hervorhebungen, S.E.).

Ein Künstler, der mit mythologischen genau wie mit christlichen Paradiesvorstellungen spielt – so läßt sich das Vorgehen des Erzählers in der Kellerschen Dichtung in diesem Punkt zusammenfassen. Paradiese werden zu Phänomenen des Alltags, indem höchst banale Objekte wie Tischdecke, Ofen oder Teeservice paradiesische Züge tragen und sozusagen ein Miniatur-Elysium 'zum Anfassen' verkörpern. Ein Paradies, das auf solche Weise 'zum Greifen nahe' ist und überdies dem täglichen Gebrauch zur Verfügung steht, erweckt beileibe nicht den Anschein, als sei es Ausdruck einer jenseitigen Hoffnung, sondern vielmehr, als sei es schon im Diesseits zu erwirken.

Daß die christliche Auffassung vom Paradies distanziert betrachtet und ihr gegenüber ein sinnenfreudiges irdisches Leben propagiert wird, vermag auch die bereits erwähnte Schilderung des Kachelofens in *Dietegen* – ein weiteres Beispiel für den Typus des 'spielenden Künstlers' – zu illustrieren. Gerade die Kachelserie, welche die Verstoßung Adams und Evas aus dem Garten Eden thematisiert, weist einen leichten Schönheitsfehler auf, wodurch dem göttlichen Schöpfungsakt – insofern man mit dem zweiten Schöpfungsbericht in Gen. 2 Gott als den Bildner bzw. Former des Menschen versteht – implizit kleine Mängel unterstellt werden:

Denn durch die Unaufmerksamkeit des Töpfers oder Bildners hatte auf dieser Platte Adam statt eines vertieften Nabels ein erhabenes rundes Knöpfchen auf dem Bauche, welches regelmäßig auf jeder Verstoßung wiederkehrte. (IV, 489f).<sup>13</sup>

Festzuhalten ist: Sowohl die biblische Urgeschichte von Paradies und Sündenfall als auch ein durch die antike Mythologie geprägtes Paradiesverständnis dienen dazu, mittels ihrer jeweiligen Bildwerdung – und zwar als "bildgewordener Gegenstand"<sup>14</sup> – das Handlungsgeschehen zu unterwandern bzw. zu 'untermalen'. Vordergründig zusammenhanglos in den Text eingeflochten, sind diese Bilder mehr als nur schmückendes Beiwerk: Auf ihre präfigurative, die Handlung deutende Funktion wird im Teil der Werkanalyse Bezug genommen werden.<sup>15</sup>

Neben Verbildlichungen von Paradiesen durchdringt eine weitere 'Komponente', die immer wieder unerwartet und verheißungsvoll diesseitiges Heil signalisiert, das Werk des Dichters: seine Paradiesfarbe Grün.

#### (b) Der paradiesische Anstrich

Zieht man noch einmal die im vorigen Abschnitt zitierte Beschreibung des Geßnerschen Teeporzellans heran und betrachtet ihre kontextuelle Einbettung, so ist hinsichtlich der paradiesischen Farbe Grün bei Keller von vornherein eine entscheidende Erweiterung vorzunehmen. Im direkten Anschluß an die genannte Passage heißt es, geradezu prototypisch für eine Vielzahl anderer Textstellen:

<sup>13</sup> Ein ähnlich 'unheiliger Mangel' herrscht auf dem "hölzerne[n] Marienbild" in *Don Correa*, das die Zambo-Maria bei ihrer Taufe betrachtet (VI, 312).

<sup>14</sup> K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.93. Vgl. auch G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.377.

<sup>15</sup> Vgl. u.a. eine genaue Analyse der zitierten Textstelle aus *Dietegen* unter 4.2.2 (c).

Der so geschmückte Tisch war mit den rundlichen Sonnenlichtern bestreut, welche durch das ausgezackte Ahornlaub fielen und nach dem leisen Takte des Lufthauches tanzten, der die Zweige bewegte; es war zuweilen wie eine sanfte, feierliche Menuet, welche die Lichter ausführten. (V, 163).

Zugegebenermaßen etwas versteckt, aber umso reizvoller wird hier poetisiert, was Kellers "heilige" Farbe wahrhaft ausmacht. Das in Form des Teegeschrirs auf dem Tisch dinghaft gewordene Paradies wird geschildert als ein von der Sonne beschienenes, umspieltes, mehr noch: feierlich umtanztes. Die ganze Szenerie ist in den Goldglanz der Sonne gehüllt, der durch das Laubdach des Baumes erstrahlt und in viele rundliche Lichter zerfällt, die ihr tänzelndes Spiel auf der Tischoberfläche treiben. Es ist der Einklang von Pflanze und Sonne, der hier – versinnbildlicht dadurch, daß die Zweige dem Lichteigenen den Takt vorgeben – zum Ausdruck kommt, oder anders gesagt: die Zusammengehörigkeit von Paradies und Glanz, von Grün und Gold. Dieses für Keller immer wieder zu beobachtende goldene Grün<sup>16</sup>, welches der Dichter 1855 sogar zum Gegenstand eines eigenen Aufsatzes werden ließ<sup>17</sup>, gibt seinen Werken wiederholt den unverkennbaren, paradiesisch anmutenden Anstrich, wird zum "Farbsignal und Erkennungszeichen"<sup>18</sup> bzw. durchzieht als grün-goldener Faden<sup>19</sup> die gesamte Dichtung.

Das "Grün der Vegetation, als dem Symbole des Wachsens, Werdens, Seins" (VII, 127), welches Keller deutlich abgehoben wissen wollte vom stechenden "Schweinfurtergrün", tritt – gepaart mit Gold – zum einen ganz beiläufig in Erscheinung wie z.B. in dem oben angeführten Passus oder in ähnlichen alltäglichen Naturschauspielen:

Hat man noch nie von dem grünen, vom Sonnengold durchschienenen Laubdache einer Buche gehört? von dem grünlichen Goldfeuer der Waldeswipfel? oder einen grünen Goldkäfer, eine spanische Fliege u.s.w. gesehen? (VII, 127).

Wie flüchtige Erinnerungszeichen gemahnen solche Beschreibungen den Leser daran, daß die Welt nicht farb- und reizlos ist, sondern ein Augenblick einer kostbar schimmernden Perle gleichen kann<sup>20</sup>, d.h. im scheinbar Nichtigen, Geringen – wie

<sup>16</sup> Es empfiehlt sich tatsächlich, die zwei Farbwerte Grün und Gold durch attributiven Gebrauch des einen Substantivs auch auf sprachlicher Ebene eng miteinander zu verbinden, da es sich für Keller nachweisbar um eine Farbe handelt (vgl. hierzu Anm. 18 sowie A. MAASS: *Verborgenes Grün*. S.494.).

<sup>17</sup> *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller*. Zuerst gedruckt in Brockhaus' *Blättern für literarische Unterhaltung* am 17. Mai 1855 (demnach zur Zeit der Fertigstellung des *Grünen [!] Heinrich*). Nr. 20. Chiffre 24. Vgl. VII, 124-127 bzw. GOTTFRIED KELLER. *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller*. In: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Jeziorkowski. München 1971. S.72-74. S.102-105 [Anm.].

<sup>18</sup> Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.104. Vgl. des weiteren K. JEZIORKOWSKI: *Statistik des poetischen Stoffes*. S.550: "'Das goldene Grün bei Keller' wäre Stoff für eine dicke Monographie. Es ist Kellers Wappenfarbe.". Die nach dieser Bekundung eines offensichtlichen Forschungsdesiderats veröffentlichte Studie von E. STRAUB-FISCHER mit dem Titel "Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers", die bereits unter 1.1.3 Erwähnung fand, bietet, was die Frage nach dem Symbolcharakter der Farb-Katachrese "grün-golden" für das Kellersche Werk angeht, auch keine Klärung. Es ist kaum viel mehr als die lapidare Aussage auszumachen, daß Keller "auch Verbindungen zwischen Gold und Grün" schaffe (ebd. S.80), ohne daß diese jedoch gedeutet würden. Vielmehr stellt die Untersuchung in weiten Strecken eine Aufführung ungedeuteter Textbelege dar und bleibt somit in der Paraphrase verhaftet.

<sup>19</sup> Einmal sogar findet sich dieser 'Faden' *expressis verbis*, wenn das "paradiesische Tischtuch" der Ruechensteiner in *Dietegen* als "mit grüner Seide und Goldfäden" (IV, 446) durchwoben beschrieben ist.

<sup>20</sup> Vgl. unter 1.2.2.

beispielsweise in einem Käfer, einer Fliege – oftmals Glanzvolles, Beglückendes liegt. Es sollen die Augen geöffnet werden für ein irdisches Paradies.

Zum anderen markiert die Kellersche Paradiesfarbe an Stellen, wo sie nicht nur flüchtig – gleichsam zwischen den Zeilen – zu erhaschen ist, sondern ihr ein besonderer Nachdruck zukommt, vorzugsweise bedeutende und innige Momente<sup>21</sup>. So erscheint sie u.a. bei der "gottverlassene[n] Hochzeit" (IV, 144) Sali und Vrenchens<sup>22</sup>, sich widerspiegelnd in dem "vergoldete[n] Ringelchen mit einem grünen Glassteinchen" (IV, 131), das Sali der Freundin ansteckt. Der grün-goldene Glanz des einfachen Ringleins sticht wirkungsvoll ab gegen "das bleiche Silberlicht" (IV, 141), in welches es von Vrenchen zur besseren Begutachtung gehalten, geradezu eingetaucht wird. Das unvergleichliche Grün Kellers vertritt hier offenkundig das Leben – mit all seinen einzigartigen Facetten, die das Diesseits bereitzuhalten vermag und von denen das Liebesglück eine besonders intensiv erfahrbare darstellt – gegenüber dem Tod, der durch das fahle, Leichenblässe konnotierende Silberlicht symbolisiert ist und in den die beiden Liebenden, dem Ringe gleich, eintauchen werden, und zwar buchstäblich. Zuvor geben sie sich, in dem "Schmeicheln und Ringen" ihrer "ringgeschmückten Hände" "wie von selbst eine Trauung vollziehend" (IV, 142), ihrer aufkeimenden, sozusagen "ergrünenden" Leidenschaft hin – einem paradiesischen Zustand, einem "Rausch der Seligkeit" (IV, 143), einem Himmel auf Erden.

Ebenso kommt das goldene Grün vor bei der Errettung Dietegens aus dem Tode in ein weltliches Paradies durch die kleine Küngolt, die das Gold bezeichnenderweise bereits im Namen trägt und "in grün und rot gekleidet" ist mit einem "üppigen Kranz auf dem Köpfchen" (IV, 451). Dieser Kopfschmuck eint sie mit dem "glückselig[en]", dem Tod entronnenen Dietegen, der einen ähnlich reichen "Kranz von Laub und Waldblumen" (IV, 450) aufgesetzt bekommt, so daß beide Kinder von Anfang an durch ein leuchtendes vegetatives Grün verbunden sind.<sup>23</sup>

Als letztes Beispiel für einen innigen Moment, der vom Erzähler einen paradiesischen Anstrich erhält<sup>24</sup>, soll auf den ersten Kuß zwischen Heinrich und Anna verwiesen werden. Dieser erfolgt nach dem Tod der Großmutter auf dem Friedhof im "Schatten der üppigen Grabgesträuche", wobei "Da und dort [...] eine matte goldene Schrift aus dem Dunkel" hervorblinkte und der ganze Schauplatz "vom aufgehenden goldfarbenen Monde bestreift" (II, 291) wird. Ausgerechnet auf einem Gottesacker<sup>25</sup> beginnt sich die junge Liebe des Grünen Heinrich zu regen, die – darauf lassen sowohl der Ort als auch die Tatsache, daß nicht die goldene Sonne, sondern der Mond das Geschehen bescheint, schließen – unter dem Vorzeichen des *memento mori* steht. Die Überfülle des Grüns wirkt hingegen wie eine Mahnung,

<sup>21</sup> Mit A. MAASS: *Verborgenes Grün*. S.484; H. WYSLING: *Das "Fabelhafte"*. S.153. Ob es hier allerdings tatsächlich primär "um die Wiedergewinnung der Mutter" als notwendige Voraussetzung für "die Wiederherstellung des Paradieses" (ebd. S.154.) geht, ist zu bezweifeln.

<sup>22</sup> Zur ausführlichen Analyse siehe unter 4.1.4 (b) *Die "gottverlassene" Hochzeit als Verweltlichung des Sakraments Ehe*.

<sup>23</sup> Hierin besteht eine auffallende Analogie zu Sali und Vrenchen, denen ebenfalls schon als Kinder die Kellersche Paradiesfarbe "anhaftet". Vgl. die Analyse von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

<sup>24</sup> Die Reihe wäre noch erheblich auszudehnen und ist zweifellos eine eigene Untersuchung wert (siehe in diesem Abschnitt die Anm.18).

<sup>25</sup> Auf den Dorffriedhof als ein Leitmotiv (mit R.C. WARNER: *The death problem*. S.64.) innerhalb der Kellerschen Dichtung wird noch einzugehen sein; die 2. Fassung des *Grünen Heinrich* beginnt im übrigen mit einer detaillierten Schilderung des "kleine[n] Gottesacker[s]", auf dem "das grünste Gras" (III, 13) wächst, während die 1. Fassung mit einer solchen Szenerie endet. Vgl. auch die mit dem Motiv des Friedhofs verbundenen Motive des "lebendigen Begrabenseins" und des "Lebens aus dem Tode" unter 2.2.1 (b) *Tod*.

das Leben angesichts der Endlichkeit des Menschen nach Kräften zu nutzen, die Schönheit der Welt im Erwachen der Liebe zu entdecken und sich eigene "kleine Paradiese" (II, 76) mitten im Lebensalltag zu schaffen. Derartige Lustgärten, Refugien oder "Schmollwinkel" (III, 772) sollen nun in den Blick genommen werden.

(c) Das Paradies als Lustgarten, Refugium oder Schmollwinkel

Gärten – angefangen vom winzigen Fleckchen Grün bis hin zu weitläufigen Gartenlandschaften – sind in der Kellerschen Dichtung zahlreich: Sie begegnen beispielsweise als sorgfältig angelegte, einem Labyrinth gleichkommende Idylle Lucias<sup>26</sup>, als Schlupfwinkel und "Salon" (II, 95) der kleinen Meret, als prächtiger Obstgarten und zugleich Ort der Verführung Heinrichs durch Judith, als wohlgepflegtes Gräberfeld und Zufluchtsstätte Dortchen Schönfunds, als Gegenstand des Arbeitsfleißes Pankraz' sowie Terrain seiner Begegnungen mit Lydia, als verwildertes "Paradiesgärtlein" (IV, 132), das, überwuchert mit Rosenbüschen und Holunderbäumen, einen die Sinne anregenden Tanzplatz für Sali und Vrenchen darstellt.

Schon früh wird die eigene kleine, von der Außenwelt abgeschirmte Welt des Gartens, das Refugium inmitten des Alltags, bei Keller gleichsam zum Paradies<sup>27</sup> glückhafter Diesseitigkeit erklärt. So lautet eine Tagebuchaufzeichnung vom 8. August 1843:

Es geht nichts über ein Kämmerlein, wie das meinige, wo die Aussicht über die Gärtchen und Hühnerhöfe geht, welche die englischen Gärten und Hinterparadiese der stillen Bürgerhäuser sind. Die wohlbekanntesten Frauen und Nachbarn hängen ihre Wäsche in die Sonne, die Hühner gackern, und die Hausväter lassen dann und wann ihre Flüche und Ordnungsmandate ertönen. (VII, 655).

Diese Beobachtung findet offensichtlich ihre spätere Verarbeitung im *Grünen Heinrich*, wenn von Heinrichs Kindheit die Rede ist:

Die Fenster unserer Wohnstube gehen auf eine Menge kleiner Höfe hinaus, wie sie oft von einem Häuserviertel umschlossen werden und ein verborgenes behagliches Gesumme enthalten, welches man auf der Straße nicht ahnt. Den Tag über betrachtete ich stundenlang das innere häusliche Leben in diesen Höfen; die grünen Gärtchen in denselben schienen mir kleine Paradiese zu sein, wenn die Nachmittagssonne sie beleuchtete und die weiße Wäsche in denselben wehte [...]. (II, 76f; Hervorhebungen, S.E.).

Gärten als "kleine Paradiese", als Stätten der Ruhe, des Friedens und des alltäglichen Glücks (nicht einmal den zur Ordnung mahnenden Rufen der Hausväter kommt hier das Gewicht eines nachhaltigen Störfaktors zu), als Symbol für einen Zustand frei von Verstrickung in Schuld und Sünde, in welchem das eigene Gewissen noch der Unbeflecktheit strahlend weißer Wäsche gleicht. Dies alles beinhaltet für Heinrich "das verborgene Grün" (II, 77) des heimatischen Gärtchens,

<sup>26</sup> In ihre "ersichtlich künstliche[n] Anlagen", die "eine feine kundige Hand" (VI, 113) verraten, gelangt der umherirrende Reinhart zu Beginn des *Sinngedichts* und versucht, dieser "traumhaften Verwirrung zu entrinnen" (VI, 114), was ihm aber nicht gelingt. Stattdessen sieht er sich in Lucias *hortus conclusus* – der Garten ist in der Tat "durch ein dünnes vergoldetes Drahtgitter abgeschlossen" – gefangen wie ein Vogel in einem Netz (siehe den Vergleich in VI, 117).

<sup>27</sup> Vgl. die für die christliche Ikonographie typische Charakteristik des Paradieses besonders durch Gartenformen bzw. durch ähnliche Motive aus dem Umkreis des antiken *locus amoenus* (siehe den Artikel "Garten" in: LCI. Bd.2. Sp.77-81, bes.77.).

in dessen Betrachtung er sich oft "stundenlang" versenkt und das geradezu zum Sinnbild seiner kindlichen Unschuld, zu einer Chiffre für Reinheit und Unberührt-heit wird<sup>28</sup>. Es ist das "Stückchen" Kindheitsparadies, um dessen Wiedererlangung er sich zeit seines Lebens bemühen und wonach ihn immer wieder "eine Art Gartenheimweh"<sup>29</sup> überkommen wird, ähnlich dem "Vorübergehenden", der bei offenstehender Haustür eine vage Ahnung von dem paradiesischen Grün erhält:

Unser eigenes Höfchen enthielt zwischen hohen Mauern ein ganz kleines Stückchen Rasen mit zwei Vogelbeerbäumchen; ein nimmermüdes Brunnchen ergoß sich in ein ganz grün gewordenes Sandsteinbecken, und der enge Winkel ist kühl und fast schauerlich, ausgenommen im Sommer, wo die Sonne täglich einige Stunden lang darin ruht. Alsdann schimmert das verborgene Grün durch den dunkeln Hausflur so kokett auf die Gasse, wenn die Haustür aufgeht, daß den Vorübergehenden immer eine Art Gartenheimweh befällt. Im Herbst [...] hat dieser kleine abgeschiedene Raum einen so wunderbar melancholischen Reiz, daß er dem Gemüte ein Genüge tut wie die weiteste Landschaft. (III, 32f).<sup>30</sup>

Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Kindheit bzw. das wehmütige Verlangen nach den verborgenen, derart erfüllenden Freiräumen im Hier und Jetzt ist ein wichtiges Motiv im Kellerschen Werk. "Gartenheimweh" wird zum Lebensgefühl, und der Wunsch nach einer plötzlichen (Wieder-)Erkenntnis des paradiesischen Zustands wird – nicht nur für den Grünen Heinrich – zu einem Drang. So thematisiert z.B. die *Romeo und Julia*-Novelle den Versuch Salis und Vrenchens, durch ihre Liebe das Paradies aus Kindheitstagen wiederherzustellen. Gleich dem engen, abgeschiedenen Winkel "zwischen hohen Mauern" bauen sie

sich einen engen Kerker in den goldenen Ähren, die ihnen hoch über den Kopf ragten, als sie drin saßen, so daß sie nur den tiefblauen Himmel über sich sahen und sonst nichts von der Welt. (IV, 106).

Der Topos des *hortus conclusus* ist hier in ein malerisches, gleichsam auf goldenem Grund gestaltetes Bild umgesetzt. "Auf Goldgrund" lautet bekanntlich auch der von

<sup>28</sup> Diese Deutung verdichtet sich durch die im selben Kontext geschilderte Gottesbeziehung Heinrichs: Der Heranwachsende lebt – wie die ersten Menschen vor dem Sündenfall – "in einem unschuldig vergnüglichen Verhältnisse mit dem höchsten Wesen" und kennt "keine Bedürfnisse und keine Dankbarkeit, kein Recht und kein Unrecht" (II, 79). Vgl. dazu auch A. MAASS: *Verborgenes Grün*. S.490.

<sup>29</sup> In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* steht für diesen Neologismus – zu beachten ist im Kontext die Lautmalerei mittels der betonten Silben "ei – Art – (G)art – (h)ei", wodurch das Substantiv "Garten" eine hervorgehobene Mittelstellung erhält – noch die weniger ausdrucksstarke Wendung "Sehnsucht nach dem Freien" (II, 77). Auswirkungen des "Gartenheimwehs" zeigen sich wiederholt in Heinrichs Leben, so z.B. sucht er in der Situation existentieller Bedrohtheit in München, gänzlich mittellos und hungrig, einen "offenen Garten" (III, 667) auf, in welchem sich allerdings die einstige paradiesische Lebenshoffnung nicht mehr einstellen will.

<sup>30</sup> Zur genauen Analyse dieser drei "überreich beladenen" Sätze vgl. den erhellenden Aufsatz von A. MAASS (Zitat: S.488), auf den bereits einige Male Bezug genommen wurde.

Es ist auffällig, daß Heinrich Lee überwiegend als Zuschauer dieses Paradieses vorgeführt wird, wenngleich auch als ein überaus aufmerksamer, die behagliche "Schaulust" genießender. Obschon er "später noch oft aus der schönsten offenen Landschaft nach Hause gelaufen" ist, um den Hof im Schein der Sonne zu betrachten (II, 77), wird er doch selten als ein in diesem Garten Verweilender oder Tätiger beschrieben. Erst als er seine halbtote "Menagerie" an diesem Ort begräbt, anstatt die Tiere ins Freie zu tragen, greift er selbsttätig in die Idylle ein, die ihm nach diesem kindlichen Schuldigwerden zu einer "schauerliche[n] Stätte", gewissermaßen einer Schädelstätte, wird (II, 138f), was in der Charakteristik des Gärtchens als "kühl und fast schauerlich" schon mitanklingt. Daß eine paradiesische Idylle somit bereits Vorzeichen des Sündenfalls enthalten kann, was an die Kellersche Devise "Der Schein trägt" erinnert, wird aufzugreifen sein (vgl. z.B. die Deutung der Eingangsszene von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* unter 4.1.1 (a)).

Keller ursprünglich für seine *Sieben Legenden* geplante Titel.<sup>31</sup> Goldgrund fungierte vornehmlich in der Malerei der Gotik dazu, ein heiliges Geschehen in eine himmlische Sphäre zu transponieren<sup>32</sup> – in der zitierten Passage wird hingegen wie in den Kellerschen Legenden ein weltliches Geschehen, ein diesseitiger Glücksmoment ins Himmlische entrückt: Außer dem Himmel sehen die Liebenden in ihrem irdischen Paradies "nichts von der Welt".

Gar "nichts von der Welt" sähe am liebsten auch das Meretlein, welches sich aus diesem Grunde sein eigenes kleines Bohnenparadies, seinen Unterschlupf, sein Refugium innerhalb einer Außenwelt schafft, die seine wahre Natur unterdrückt und ihm das Leben zur 'Hölle' macht. In diesem Paradies lebt es in Frieden mit den dortigen Tieren, sogar – wie um seinen Stand der Schuldlosigkeit hervorzuheben – "mit einer giftigen Schlange[ ]" (II, 96), die natürlich an einem elysischen Orte nicht fehlen darf. Der Einzelne braucht also "Paradiesgärten" als Erholungsorte des Lebens, mit anderen Worten: der äußeren 'Hölle' kann nur das 'Paradies', und zwar i.d.R. das von der Natur geschaffene, entgegengesetzt werden.

Es empfiehlt sich hinsichtlich der Verwendung des "Garten"-Begriffs bei Keller immer das genaue Lesen, denn er gebraucht ihn "nicht etwa in einem beiläufigen Sinn"<sup>33</sup>. Wenn es z.B. in einer scheinbar nebensächlichen Szene in *Dietegen* – der Schilderung des Burgunderkrieges, an dem sowohl Dietegen als auch der Forstmeister teilnehmen – von dem eidgenössischen Heere heißt:

Wie ein eiserner Garten stand das lange Viereck geordnet und in seiner Mitte wehten die Fahnen der Länder und Städte. Mann an Mann standen die Tausende, jeder in Zuverlässigkeit und Furchtlosigkeit wieder eine Welt für sich, und Alle zusammen doch nur ein Häuflein Menschenkinder. (IV, 487f),

so findet hier ebenfalls das bereits dargelegte Phänomen des Gartens als einer "Welt für sich" seine Ausgestaltung, indes in einem grundverschiedenen Kontext: Mitten in der 'Kriegshölle', im Inferno ist das "Wie ein eiserner Garten"<sup>34</sup> formierte Heer für den einzelnen Soldaten alleiniger Schutz und Fels in der Brandung; die Sehnsucht nach Geborgenheit innerhalb der Kälte des Krieges klingt in dem Bild mit an. Auch dieser besonderen Art "Garten" werden paradiesähnliche Eigenschaften zugeschrieben, die messianische Weissagungen des Alten Testaments in Erinnerung rufen (vgl. z.B. die Schilderung des friedlichen Zusammenlebens von Wölfen und Lämmern in Jes. 11, 6-9):

<sup>31</sup> Vgl. Friedrich Theodor Vischer an Keller am 18. Oktober 1871 (GB 3.1. S.130.).

<sup>32</sup> Siehe auch E. STRAUB-FISCHER: Farben und ihre Bedeutung. S.96.

<sup>33</sup> So die These von Angelika Maass (Verborgenes Grün. S.490.), die von ihr anhand der genannten Stelle aus dem *Grünen Heinrich* (vgl. Anm.30) nachgewiesen wird, aber zweifelsohne für das gesamte Werk Kellers Geltung beanspruchen darf, was vorliegende Untersuchung an weiteren Beispielen aufzeigen möchte.

<sup>34</sup> Inwiefern bei einigen Gartenbildern auch die Konnotation eines Gefängnisses – z.B. der Einzelne, der dem "eiserne[n] Garten" nicht entrinnen kann – mitschwingt, wäre ein interessanter Untersuchungsgegenstand, der hier indessen zu weit führen würde. Vgl. aber die zitierte Umschreibung des Paradieses von Sali und Vrenchen als "Kerker" oder auch das Gefangensein Reinharts in Lucias Gartenlabyrinth. Der Garten kann also förmlich zur (Liebes-)Falle werden, was zudem die Tatsache veranschaulicht, daß Heinrich allen drei Frauen, die in seinem Leben eine wichtige Rolle spielen, zum ersten Male in einem Garten begegnet und ihnen gleichsam verfällt (vgl. A. MAASS: Verborgenes Grün. S.491.): Anna in einem "duftende[n] Rosen- und Nelkengärtchen" (II, 248), Judith als "Weib [...], vom Garten kommend, [...] eine Last frisch gepflückter Ernteäpfel und darüber eine Masse gebrochener [!] Blumen" (II, 225) tragend, was Verführung und Sündenfall (II, 487) schon andeutet, sowie Dortchen Schönfund auf dem "Gottesacker", der "gewissermaßen zu den herrschaftlichen Gärten" (II, 802) gehört.



Da harrte der Leichtsinnige und der Verschwender neben dem Geizigen und dem Sorgenfreund seiner Stunde; der Zanksüchtige und der Friedliebende hielten mit gleicher Geduld ihre Kraft bereit; wer schweren Herzens war, hielt sich so still wie der Prahler und der Redselige; der Arme und Verlassene stand ruhig und stolz neben dem Reichen und Gebietenden. (IV, 488).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Erzähler im Kellerschen Werk mittels der Beschreibung von 'Garten-Augenblicken' sowohl das Auge seiner Figuren als auch seiner Leser schärft für wahrhaft 'exklusive', paradiesische Momente im Diesseits. Doch ebenso wie eine blühende Gartenlandschaft nicht von Dauer ist, ist auch das augenblickshafte Schöne immer der Vergänglichkeit preisgegeben. Was bleibt, ist ein unstillbares "Gartenheimweh", ein Sehnen zurück nach ursprünglicher Gartenunschuld – irgendwo in einem geschützten kleinen (Schmoll-)Winkel dieser Welt, der trotz seiner Enge die entgrenzende Wirkung der weitesten Landschaft hat. Entgrenzung und Entzeitlichung als Kennzeichen eines paradiesischen Zustands, den es wiederzuerlangen gilt, begegnen im Werk Kellers an zahlreichen Stellen.

#### (d) Das Paradies als himmlisches Jerusalem

Das Paradies in der Kellerschen Dichtung erscheint nicht nur als goldenes Grün oder Garten, sondern auch – wenngleich weniger häufig, dafür umso exponierter – als himmlisches Jerusalem, das plötzlich im Erzählgeschehen hervorglänzt. Gerhard Kaiser wies in der Forschung als erster auf die Bedeutung dieses religiösen Motivs bei Keller hin, und zwar anhand der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*<sup>35</sup>. Nach christlichem Verständnis ist das in Offb. 21,2.10-27 beschriebene himmlische Jerusalem ein Bild für die Vollendung der Geschichte Gottes mit den Menschen und steht symbolisch für das kommende Heil<sup>36</sup>. Es ist die Stadt des wiederhergestellten Paradieses, der "Aufenthaltort der Gerechten", durchströmt von lebendigem Wasser, "wobei entweder das himmlische Jerusalem herabsteigt oder die Auserwählten hinaufsteigen"<sup>37</sup>.

Dieses Bild des himmlischen Jerusalem erfährt bei Gottfried Keller eine Umdeutung, indem es nicht auf den christlichen Glauben, sondern auf ein irdisches Streben bezogen wird – gänzlich anders verhält es sich z.B. bei seinem Landsmann Jeremias Gotthelf. Sätze, wie sie der Berner Pfarrer Albert Bitzios etwa in der *Wassernot im Emmental* formuliert, finden sich mitnichten im Kellerschen Werk:

Und von allen Eggen und aus allen Gräben strömte die andächtige Menge dem Hause des Herrn zu. Dort stimmte in feierlichen Klängen die Orgel feierlich der Menschen Seelen, es redete tief aus dem Herzen herauf der Pfarrer tief in die Herzen hinein, und aus manchem Herzen stiegen gen Himmel Wölkchen christlichen Weihrauchs – das Sehnen, daß der Herr einziehen möge in sein himmlisches Jerusalem – in des frommen Beters geheiligtes Herz. (Hervorhebungen, S.E.).<sup>38</sup>

Während das himmlische Jerusalem in dieser Passage dem geheiligten Herzen entspricht, das den Einzugs des Herrn herbeisehnt, bleibt es bei Keller immer etwas schemenhaft-unwirklich: Es bezeichnet i.d.R. eine Glücksverheißung oder ein erstrebenswertes Ziel im Diesseits, zu dessen Erlangung sich der Einzelne

<sup>35</sup> Vgl. G. KAISER: Sündenfall. S.32ff; Das gedichtete Leben. S.302ff. Vgl. unter Punkt 4.1.5 (b).

<sup>36</sup> Siehe dazu ausführlicher die Artikel "Jerusalem" in RGG. Bd.3. Sp.339-340; TRE 16. S.618.

<sup>37</sup> Vgl. den Artikel "Jerusalem, Himmlisches" in: LCI. Bd.2. Sp. 394.

<sup>38</sup> Jeremias Gotthelf. Sämtliche Werke. Bd. 15: Die Wassernot im Emmental. Die Armennot. Eines Schweizers Wort. S.20. Vgl. F. JAKOB: Orgel bei Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. S.18.

gleichsam auf weltliche Pilgerschaft begibt. Am Anfang des *Grünen Heinrich* sind es z.B. die Kuppeln, Türme und Säulen der Kunststadt (vgl. II, 52), die Heinrich verheißungsvoll entgegenleuchten, später – in seinen Heimatträumen – erstrahlen ihm dann "die Dächer der Mutterstadt" und werden zur Endstation seiner Sehnsucht.<sup>39</sup> Für die *Drei gerechten Kammacher* glänzt das Ziel, selbst Meister im Kammachergeschäft zu werden, "wie ein himmlisches Jerusalem" (IV, 217), wobei im Verlauf des grotesken Wettlaufs in die Stadt – im Unterschied zur christlichen Endzeiterwartung – gerade kein Sieger durch das goldene Tor einzieht, sondern stattdessen die beiden miteinander ringenden Gesellen, die in der Stadt keine Aufnahme finden.<sup>40</sup> Ferner begegnet das Sinnbild des himmlischen Jerusalem in der eindrucklichen Schlußzene von *Romeo und Julia*, in der es als "eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome" auftaucht, die vom Schein des Mondes "rot wie Gold" (IV, 144) schimmert.<sup>41</sup> Ziel der Fahrt der beiden Liebenden ist aber gerade nicht jene verschwommen sichtbare Stadt, mit anderen Worten: keine Wiederherstellung des Paradieses im christlichen Sinne, sondern vielmehr ein Ausleben ihres Verlangens und daraufhin der Liebested. Das Heuschiff erreicht demnach die Stadt konsequenterweise leer, das "Nichts" (IV, 143) nach dem Tode symbolisierend.

(e) Das Paradies als irdischer Himmel

Bisher wurden ausschließlich Beispiele für das Phänomen eines Paradieses auf Erden erbracht, nun soll auch das Motiv des irdischen Himmels mitbedacht werden. Ein Himmel, der weltliche und menschliche Züge trägt, in den auch das Erdenglück einbezogen ist, findet sich par excellence in Kellers *Tanzlegendchen*, das noch einer genaueren Untersuchung unterzogen werden wird. Hier – in diesem leicht "außer Fassung" (VI, 94) zu bringenden Jenseits – hat man die Musen aus dem "abgelegenen Winkel der Unterwelt" (VI, 93) zur Vervollkommnung der eigenen Freuden nötig: Sie müssen "Aushülfe" (VI, 92) leisten, um für die Beglückung der Himmelsbewohner<sup>42</sup> zu sorgen und das Manko der Langeweile zu beheben. Eine derartige Interaktion von Himmel und Hölle zwecks Ausrichtung eines Festgelages verleiht dem himmlischen Geschehen eine deutlich weltliche Färbung.<sup>43</sup>

Langeweile und Trostlosigkeit bestimmen auch das Paradies in Kellers Erstfassung des Gedichtes *Creszenz*, in dem jegliches Himmelsglück erfroren zu

<sup>39</sup> So H. WYSLING: Das "Fabelhafte". S.154.

<sup>40</sup> Bezeichnenderweise verfehlen sie bei ihrem angestregten Kampfe "ihr Ziel, [...] des Meisters Haus", indem sie sich "durch das ganze Städtchen und zum andern Tore wieder hinaus" wälzen (IV, 238).

<sup>41</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Vorstellung, die Heinrich als Kind mit dem Dach der Kirche verknüpft und die ebenfalls auffällig an die Himmelsstadt anklingt: Die große Fläche des Kirchendaches, so lautet die Beschreibung, "war für meine Augen ein unermeßliches Feld, auf welchem sie mit immer neuer Lust ruhten, wenn die letzten Strahlen der Sonne es beschienen, und diese schiefe, rotglühende Ebene über der dunkeln Stadt war für mich recht eigentlich das, was die Phantasie sonst unter seligen Auen oder Gefilden versteht." (II, 78; Hervorhebungen, S.E.) – die Assoziation mit einem ewigen Wohnort der Seligen wird somit angesichts dieses apokalyptisch anmutenden Stadtbilds von Heinrich selbst vorgebracht.

<sup>42</sup> Allerdings gilt: "Wie der Himmel auf Erden nur in einem kurzen Glücksmoment erlebbar ist, ist auch Erdenglück im Himmel nicht von Dauer."; der Glückliche soll sich "des ephemeren Charakters des seligen Zustands bewußt" sein (P. RITZLER: Wesen des Glücks bei Gottfried Keller. S.16.).

<sup>43</sup> In der Forschung wird in diesem Punkt wiederholt die Parallele zu Götter-Banketten in der Mythologie gezogen, vgl. z.B. G. CATTANEO: David in Kellers 'Tanzlegendchen'. S. 77; P. GOLDAMMER: Sieben Legenden. S.325.

sein scheint. Ein kalter, lebloser Himmel wird geschildert und auf diese Weise die Hoffnung auf eine unbeschwerte Jenseitsidylle in Frage gestellt:

Und alle Nacht rück' höher ich hinauf,  
Zuletzt tut sich der kalte Himmel auf.  
[...]  
In einem Silberschleier sitz' ich dann  
Und schaue meine weißen Hände an,  
Bis irgend eine Harfensaite springt  
Und mir erschreckend durch die Seele klingt.  
(I, 202).

Der Nachhall der zerrissenen Saite, der einzige Ton in dem totenstillen Jenseits, bleibt in seiner "erschreckend[en]" Wirkung beim Lesen dieses Gedichtes haften<sup>44</sup>. Trübsal und Schrecknisse hat das in den Himmel aufgestiegene (wörtlich hinaufgewachsene, lat. *creocere*) lyrische Ich offenkundig nicht hinter sich gelassen, sondern diese begleiten es auch nach dem Tod. Anders in der zweiten Fassung dieses Gedichtes, die den Titel *Wie glänzt der helle Mond* (I, 669) trägt und dem Zyklus *Alte Weisen* in den *Gesammelten Gedichten* zugeordnet ist: In dieser fehlt das Bild der zersprungenen Harfensaite, an die Stelle tritt die Umschreibung des Schuhe flickenden Petrus, der sich bei dieser Tätigkeit "keine Ruh" gönnt.<sup>45</sup> Anschaulicher ist die Auffassung eines irdischen Himmels wohl kaum zu illustrieren: Ein Paradies, in dem von Heiligen emsig Alltagsarbeiten erledigt werden, hat tatsächlich wenig von wonnevollen Gefilden.

Ähnlich ist es um die Ausschmückung des himmlischen Daseins in der *Wochenpredigt* bestellt, in welcher ein "Pfäfflein" einem Häufchen müder Greise, die bloß noch ordentlich ausruhen möchten, ausmalt, wie in der Ewigkeit die Arbeit von neuem beginnt.<sup>46</sup> Nicht die Spur gefrorener Leblosigkeit ist hier zu finden:

Wie man auch da noch müsse ringen  
Und immer weiter vorwärts dringen,  
Und nie von Handel und Wandel frei,  
Bis man zuletzt vollkommen sei;  
Von einem Stern zum andern hüpfen  
Und endlich in den Urquell schlüpfen. (I, 516).

Es wird ein Jenseits geschildert, in dem der Einzelne weiterrufen muß, obwohl bei den gebrechlichen Alten "Von Durst nach neuem Kommerzieren", wie die pfäffische Version des ewigen Lebens vom Erzähler spottend zusammengefaßt

<sup>44</sup> Vgl. auch die Interpretationen von G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.622ff; H. POLITZER: *Märchenhafte Himmelfahrt*. S.95ff; E. BÜTTIKER: *Liebesglück*. S.129ff.

<sup>45</sup> Sankt Petrus aber gönnt sich keine Ruh,  
Hockt vor der Tür und flickt die alten Schuh'.

<sup>46</sup> Die Ewigkeitspredigt des Pfäffleins wird dadurch persifliert, daß diesem in Vorfreude auf ein köstliches Abendessen "der eine Tag" schon "zu lang" (I, 518) ist, worauf sich die Frage stellt, wie er denn angesichts solcher Ungeduld die Ewigkeit zu ertragen vermöchte (vgl. F. BURI: *Gottfried Kellers Glaube*. S.86.). Siehe dazu folgende Zeilen aus dem Gedicht *Tod* (SW XIII. S.97f; fehlt in der Gesamtausgabe des Deutschen Klassiker Verlages):

Welt ist groß, die Ewigkeit gar lang  
[...]  
Daher glaube nicht, daß ausgelitten,  
Glaube auch nicht, daß dann ausgestritten,  
Und noch weniger, daß abgeschnitten  
Mit dem Tod die große Frage sei:  
Lebe frei!

wird, eindeutig "nichts zu spüren" (I, 518) ist. Mit satirischen Mitteln entlarvt dieses Gedicht ein übersättigtes Pfaffentum, das Frömmigkeit nur vorheuchelt und selbst konträr zu dem handelt, was es predigt.<sup>47</sup>

Alles in allem lassen sich die Vorstellungen des Paradieses als irdischer Himmel im Kellerschen Oeuvre also in zwei Gruppen unterteilen: in das eher langweilige und leblose Jenseits<sup>48</sup> sowie in dasjenige, welches sich durch ein ruheloses Sich-Abmühen ebensowenig wie das erste vom Erdenleben unterscheidet. Beide Varianten muten nicht besonders attraktiv an, da sie nichts weiter sind als eine unbegrenzte Ausdehnung der zeitlichen Existenz des Einzelnen. Demzufolge verbllassen sie neben den glänzenden Darstellungen der paradiesischen Momente, die das Diesseits bei Keller bereitzuhalten vermag.

### 2.1.2 Der "mäuschenstille" Gott

"Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn." (II, 459) – zu dieser Erkenntnis gelangt Heinrich Lee, als er nach dreißigtägiger Goethelektüre fernab der Außenwelt "wie in einem Grabe" (II, 458)<sup>49</sup> gleichsam wieder zum Leben erwacht und ins Freie drängt. Das diminuierte Adjektiv "mäuschenstill" durchzieht das Werk Gottfried Kellers und ist auffällig häufig mit Aussagen über Gott verbunden, so daß sich anhand dieses Motivs – derlei Behauptung soll im folgenden nachgewiesen werden – Anhaltspunkte für das Kellersche Gottesbild ergeben.

#### (a) Das Adjektiv "mäuschenstill" als Ausdruck des "Keller-Tons"

Es ist bemerkenswert, wie oft die Forschungsliteratur mit Keller und einzelnen seiner Werke 'Stille' in Zusammenhang bringt<sup>50</sup>, wobei eine solche Assoziation zunächst einmal weder zur Beschreibung der Persönlichkeit des bekanntlich cholerischen Dichters noch zur Klassifizierung seines Werkes, das auf den ersten

<sup>47</sup> Vgl. den Punkt *Pfaffentum* unter 2.1.3.

<sup>48</sup> Ein weiterer Beleg für das Motiv des leblosen Himmels findet sich in dem zu den 27 *Liebesliedern* gehörenden Gedicht *Hör' an, mein Kind* (I, 76):

Man hörte kaum die Menschen unten singen,  
Im Himmel aber war es still und leer;  
Nur an der Sternenuhr das Pendelschwingen  
Klang langsam und gemessen hin und her.

Von eben diesem Himmel heißt es im selben Gedicht an späterer Stelle, er sei "Wie vor dem jüngsten Tag ein stilles Grab" (I, 77), wobei eine solche Deutung des Himmels als Grabstätte jede Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tode zunichte werden und eher den Gedanken an ein unendliches 'Weitersterben' aufkommen läßt. Zur Schilderung eines kalten Jenseits siehe überdies folgendes Zitat aus Jean Pauls *Titan*, in dem eine Analogie zum Kellerschen *Tanzlegendchen* auffällt:

Aphrodite, Aglaja, Euphrosyne und Thalia sahen einst in das irdische Helldunkel hernieder und, müde des ewig heitern, aber kalten Olympos, sehnten sie sich herein unter die Wolken unserer Erde, wo die Seele mehr liebt, weil sie mehr leidet, und wo sie trüber, aber wärmer ist. (JEAN PAUL: Werke. Bd. 3. Hrsg. von N. Miller. München 1961. S.7; vgl. H. ANTON: Gottfried Kellers "hermeneutischer" und "mystischer" Realismus. S.126.).

<sup>49</sup> Dieses lebendige Begräbnis dauert in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* bezeichnenderweise 40 Tage, was durchaus als christliche Zahlensymbolik ('Wüsten'- bzw. Besinnungszeit) gewertet werden kann.

<sup>50</sup> Vgl. Aufsätze mit Überschriften wie "Stille Heimlichkeit. Zur *Regine*-Erzählung in Gottfried Kellers *Sinngedicht*" (H.-J. ORTHEIL) oder "'Stille Grundtrauer'. Die Schwerkraft der Dichtungen Kellers." (H. ANTON).

Blick erfüllt ist von vaterländischen Festen, historischen Erzählungen und farbenfrohen Legenden, adäquat zu sein scheint. Allerdings ist es bei genauerer Sicht augenfällig, daß innerhalb der Erzählungen und Gedichte Kellers in der Tat wiederholt von stillen Augenblicken bis hin zu Grabesstille, von Verstocktsein und Schweigen, von Verstummen und Sprachlosigkeit die Rede ist. In solchen Kontexten gebraucht der Erzähler mehrfach die bildhafte Wendung des "Sich-mäuschenstill-Verhaltens".

"Mäuschenstill", d.i. lautlos wie ein Mäuschen<sup>51</sup> – gleich auf zwei Spezifika des Kellerschen Erzählens verweist eben dieser Ausdruck: zum einen auf die Häufigkeit von Tiervergleichen und –bildern, welche im Gesamtwerk des Schweizer Dichters von allen Bildbereichen die zahlenmäßig stärkste Gruppe darstellen<sup>52</sup>; zum anderen auf die Vorliebe für den Diminutiv als Stilmittel, was innerhalb der Keller-Forschung mittlerweile als ein hinlänglich ergründeter Gegenstand angesehen werden kann.<sup>53</sup> Nicht wenige Male treten Vergleich und Diminutiv in enger Verbindung auf und tragen dadurch zu jenem Phänomen bei, das Fontane 1881 als "Keller-Ton" kennzeichnete, ein Terminus, der seitdem in der Literaturwissenschaft kursiert:

Er gibt eben all und jedem einen ganz bestimmten, allerpersönlichsten Ton, der mal paßt, mal nicht paßt, je nachdem [...]. Erbarmungslos überliefert er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton.<sup>54</sup>

Das Adjektiv "mäuschenstill" besitzt neben einem solchen "allerpersönlichsten Ton" im Erzählzusammenhang einen verstärkenden Charakter: Es illustriert die Stille, indem es sie zu einer 'Mäuschenstille' steigert (eine weitere Steigerung zu 'mucksmäuschenstill' findet sich hingegen bei Keller m.W. nicht). Auf diese Weise wird eine einzigartige Lebendigkeit und Transparenz der Sprache erreicht: So heißt es beispielsweise am Anfang der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* in der Puppenszene, die das kindlich-zerstörerische Spiel Salis und Vrenchens beschreibt:

Kaum bemerkte der Peiniger [Sali] dies Loch [an der Puppe], so verhielt er sich mäuschenstill und war mit offenem Munde eifrig beflissen, das Loch mit seinen Nägeln zu vergrößern und dem Ursprung der Kleie nachzuspüren. Seine Stille erschien dem armen Mädchen höchst verdächtig [...]. (IV, 74).

Weitaus wirksamer, als bloß davon zu sprechen, daß sich der Junge bei seinem Tun geräuschlos verhält, ist hier der Gebrauch des Begriffs "mäuschenstill", da es die Heimlichkeit des Zerstörungsaktes unterstreicht. Sali agiert still wie eine Maus im Versteck, wobei der sprachliche Kontext (vgl. die zweimalige Anführung des Substantivs "Loch" innerhalb eines Satzes) die Konnotation mit einem 'Mauseloch' evoziert.<sup>55</sup> Auch der Schrecken der beiden Kinder durch die unvermittelte

<sup>51</sup> Zur Wortbedeutung siehe J. u. W. GRIMM: Deutsches Wörterbuch. Bd. 6. Sp.1821

<sup>52</sup> Vgl. J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.121 (in Anlehnung an die Untersuchung von G. JÄCKEL: Das Bild in der Prosadichtung Gottfried Kellers. Diss. Leipzig 1957. [Masch.]). Siehe auch O.S: FLEISSNER: Bilder und Gleichnisse. S.500.

<sup>53</sup> Vgl. als Beispiel erneut die genannte Arbeit von J. Rothenberg, die den Arten und Funktionen des Diminutivs bei Keller unter der Überschrift "Diminuierte Welt" ein ganzes Kapitel widmet. Ebd. S.156-195.

<sup>54</sup> Theodor Fontane an Lepel am 7. Januar 1881. Zitiert nach W. PREISENDANZ: Humor als dichterische Einbildungskraft. S.148.

<sup>55</sup> Demselben Wortfeld wie "mäuschenstill" gehören die Redewendungen "sich in ein Mauseloch verkriechen" bzw. "mausetot" (L. RÖHRICH: Redensarten. S.1016.) an, die ebenfalls auf (Toten-) Stille verweisen, so daß interessanterweise eine Korrelation zwischen 'Maus' und 'Stille' existiert.

Begegnung mit dem schwarzen Geiger auf dem Acker wird mit den Worten "Sali und Vrenchen gingen mäuschenstill hinter ihm [dem Geiger] drein [...]." (IV, 102) umschrieben, worin sich ihre Gemütsverfassung eindrücklich widerspiegelt: Bestürzung, Mutlosigkeit und – v.a. durch die Diminuierung bewirkt – ein Gefühl der Unterlegenheit sind in jenem aussagekräftigen "mäuschenstill" enthalten. Daß die Zwei ferner "dem unheimlichen Gesellen unwillkürlich" wie "in einem seltsamen Bann" folgen – Vorstellungen eines lockenden Ratten- bzw., dem Anspielungshorizont gemäßer, Mäusefängers werden hier wach – und schließlich "verlegen zu dem dunklen Burschen" hinaufsehen (ebd.), stützt den Effekt des Adjektivs noch: Das "mäuschenstille" Pärchen gebart sich zugleich wahrhaft 'duckmäuserisch'.

Insgesamt sind Beispiele für das Adjektiv "mäuschenstill", das offenkundig Ausdruck des besonderen "Keller-Tons" im Oeuvre des Dichters ist, zahlreich<sup>56</sup>, und es lohnt sich, das Augenmerk auf dieses vermeintlich geringfügige Detail zu legen, insofern man dem kunstvollen Erzählstil Kellers auf die Spur kommen möchte. Gottfried Keller hat stets – das beweisen seine gehäuften Korrekturen in den Handschriften – um einzelne Wörter gerungen und an seiner Sprachform gefeilt<sup>57</sup>, was für ihn oftmals eine "Leidenszeit"<sup>58</sup> darstellte, vermutlich sogar eine mäuschenstille.

(b) "Der Rest ist Schweigen" – Zum Kellerschen Gottesbild

Erinnert sei noch einmal an das berühmte Fontane-Zitat, welches besagt, daß der als "allerpersönlichst" charakterisierte "Ton" – von dem, wie aufgezeigt, auch das Adjektiv "mäuschenstill" ein Exempel ist – innerhalb der Kellerschen Erzählwelt "mal paßt, mal nicht paßt". Hieran knüpft sich die Frage an: Paßt dieser Ton auch in bezug auf Gott? Anders formuliert: Was bedeutet es, wenn im Werke Kellers von einem "sich mäuschenstill verhaltenden Gott" (II, 754) gehandelt wird? Spätestens in diesem Zusammenhang scheint sich dann die 'Schelte' Fontanes zu bestätigen, daß der Schweizer Dichterkollege im wahrsten Sinne "die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton" "überliefert" – und zwar in der Tat "Erbarmungslos", d.h. ohne Ausnahme der göttlichen Instanz selbst.

Ein Gott, der sich "mäuschenstill" verhält und dadurch implizit mit einem von ihm selbst geschaffenen Tierlein verglichen wird, scheint zwar in seiner Existenz nicht angezweifelt, aber umso mehr in seinem Wirken verkleinert zu werden. Er bleibt als Schöpfer der Welt bestehen, aber jeglicher Offenbarungscharakter ist ihm abgesprochen. So heißt es in dem Gedicht *Gott* vom 1. September 1844<sup>59</sup> über den *constructor et gubernator mundi* ('Baumeister' und 'Weltenlenker'):

Gott ist ein großes stilles Haus,  
Das offen steht zu jeder Stunde;  
Kein Ton geht weder ein noch aus,  
Und dunkel scheint's in seinem Grunde.

<sup>56</sup> So wird auch Salis und Vrenchens Verlegenheit bei ihrer ersten Einkehr in ein Wirtshaus durch dieses Adjektiv charakterisiert (IV, 123). Abermals tritt das "mäuschenstill" in Erscheinung zur Umschreibung des maliziösen Verhaltens von Violande angesichts des Gefängnisaufenthaltes Küngolts in der Novelle *Dietegen* (IV, 482) oder zur Kennzeichnung von Justines heimlichen Liebesglücks nach ihrem unverhofften Wiedersehen mit Jukundus im Beisein der beiden Mütter (IV, 512). Vgl. auch I, 76; II, 459; II, 754 (GH); IV, 555 (VL); V, 341 (US); VII, 526 (Th) u.v.m.

<sup>57</sup> Vgl. W. BENJAMIN: Gottfried Keller. Kritische Gesamtausgabe. S.289.

<sup>58</sup> Vgl. Keller an Theodor Storm am 16. August 1881 (Briefwechsel Storm – Keller. S.99.).

<sup>59</sup> Das Gedicht entstammt der bei J. BAECHTOLD (Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.439f.) verzeichneten Auswahl ungedruckter Gedichte Kellers aus den Jahren 1844-46.

Als Bild für das Wesen Gottes dient in diesem Gedicht ein "großes, stilles Haus", das für den Suchenden zweifelsohne "zu jeder Stunde" geöffnet ist, aber in dem absolute Stille und absorbierende Dunkelheit vorherrschen. Damit sind die Bewegungsrichtungen innerhalb des Verhältnisses Gott – Mensch festgelegt: Das Vordringen des Menschen zu Gott ist ungehindert, aber die Umkehrung gilt offensichtlich nicht, da Gott mit "kein[em] Ton" auf den Einzelnen einzuwirken scheint. Die Unterscheidung Luthers<sup>60</sup> von *deus revelatus* (offenbarer Gott) und *deus absconditus* (verborgener Gott) bietet sich bei der Analyse dieses Gottesbildes an. Die göttliche Instanz – so "scheint's" zumindest – ist dem Menschen in ihrem Handeln verborgen.<sup>61</sup>

Eine analoge Erfahrung des Schweigens und Nichteingreifens Gottes wird zudem an zwei weiteren einschneidenden Stellen im Kellerschen Werk geschildert: So beschließt der Grüne Heinrich in einer Situation höchster existentieller Not,

Gott um unmittelbare Hülfe zu bitten in allen möglichen Tonarten, und zwar nicht seinetwegen, sondern um seiner Mutter willen, da deren Ruhe und Wohlfahrt jetzt von seinem eigenen Befinden abhing. [...] dann mußte er sich aber wieder sagen, daß seine Mutter ohne Zweifel zu Hause in der nämlichen Weise Gott für ihr Kind und nicht für sich selbst bitte, und da doch alles beim Alten blieb und Gott in der Mitte der sich kreuzenden flehentlichen Bitten sich ganz still verhielt, so vermehrte starke Zweifel an der Vernünftigkeit dieses ganzen Wesens sein Leid und sein Schuldbewußtsein. Denn wenn er sich bemühte, um sich das Verhalten eines wirklich vorsehenden und eingreifenden Gottes glaubwürdig und begreiflich zu machen, an der Mutter selbst eine Art Schuld aufzufinden, welche eine solche Leidenschule verursacht, so konnte er keine finden. [...] Nichtsdestominder wandte er sich jedesmal [...] wieder mit einem wahren sehnsüchtigen Höllenzwang von heißen Gebeten an eben diesen sich mäuschenstill verhaltenden Gott. (II, 752f; Hervorhebungen, S.E.).

Heinrich bezweifelt die "Vernünftigkeit" seiner und der Mutter Bittgebete angesichts der Tatsache, daß Gott nicht einzugreifen und eine Änderung der Notlage herbeizuführen scheint. Das Gottesbild, das hier im Vordergrund steht, ist dasjenige eines Gottes, der sich jedem Zugriff durch die menschliche Vernunft entzieht und demzufolge unerforschlich bleibt (vgl. Röm. 11,33). Die einzige Eigenschaft, die ihm sicher zugesprochen wird, ist die des bereits mehrfach aufgezeigten "Sich-mäuschenstill-Verhaltens". Im *Verlorenen Lachen* wird eben jenes Gottesverständnis durch das Bekenntnis des Jukundus zusammengefaßt, daß "sich das Ewige und Unendliche immer so still hält und verbirgt" (IV, 593) und damit ein vom Menschen nicht zu lösendes Geheimnis darstellt.

Versucht man eine Auswertung der zitierten, ausnahmslos zentralen Textbeispiele, zeichnet sich ein Gottesverständnis im Werk Kellers ab, welches deutlich deistische Züge trägt.<sup>62</sup> Gemäß dem deistischen Denkmodell hat Gott die Welt erschaffen und durch die Naturgesetze weise geordnet; Weltentwicklung erfolgt ausschließlich durch Ablauf dieser inneren Gesetze und Kräfte, ohne daß der göttlichen Instanz nach dem Schöpfungsakt noch ein Einfluß darauf zugesprochen wird.<sup>63</sup> Kurz: Gott als Baumeister der Welt überläßt diese sich selbst und hält sich somit – "vergessend Meer und Land" (I, 395) – in der Tat "mäuschenstill".

Als Folge ergibt sich für die Hoffnung des Menschen auf ein göttliches Eingreifen in den Lauf der Dinge eine These, die wie ein Leitspruch die Dichtung

<sup>60</sup> In seiner Schrift *De servo arbitrio* von 1525, entstanden im Streit mit Erasmus über die Frage des freien Willens.

<sup>61</sup> Eine vollständige Analyse des Gedichts erfolgt unter 3.1.2 *Gottesbild. "Gott" (1844)*.

<sup>62</sup> Vgl. dazu die ausführliche Studie von K. DERLETH: *Die religiöse Entwicklung Gottfried Kellers*.

<sup>63</sup> Sog. 'Uhrwerk'-Theorie: Gott hat die Welt aufgezogen, so daß sie nur noch abzulaufen hat.

Gottfried Kellers durchdringt und sich zuletzt im *Fähnlein der sieben Aufrechten* in der Schützenfestrede des jungen Karl Hediger verarbeitet findet: "Hilf dir selbst, so hilft dir Gott" (V, 286). Nach dem Verständnis des Kellerschen Erzählers wird der Beistand Gottes dem Menschen in der Selbsthilfe zuteil; der Mensch instrumentalisiert Gott, indem er eigenmächtig handelt und Gott das Resultat zuschreibt. Ob aber die Befähigung zu dieser autonomen Leistung der Selbsthilfe von Keller wiederum als "göttliches Geschenk"<sup>64</sup> angesehen wird, entzieht sich hier der Beurteilung und muß Spekulation bleiben. Daß der Dichter dem Spruch jedoch beträchtliche Bedeutung beimaß, vermag die Tatsache zu belegen, daß er ihn schon 1848 als Inschrift für eine der Kirchenglocken in Obfelden verwandte.<sup>65</sup>

### 2.1.3 Kirchliche Frömmigkeitspraxis – Respekt oder Ressentiment?

Wie es Gottfried Keller mit den Geistlichen hält, ist aus seiner Biographie klar ersichtlich: Inmitten der Freunde und Bekannten des Dichters fehlen die Theologen völlig, sieht man einmal von dem kurzen Briefwechsel mit dem liberalen Theologieprofessor Alexander Schweizer ab.<sup>66</sup> Auch wenn Keller selbst nicht mehr an der kirchlichen Frömmigkeitspraxis teilnimmt und – ähnlich wie es im *Grünen Heinrich* vom Protagonisten lautet – "einer gewaltigen Gemeinschaft [...] abgefallen" gegenübersteht (II, 384), ist dies kein schmerzlicher Bruch für ihn, sondern eher ein "friedliche[s] und achtungsvolle[s] Ausscheiden in Glaubenssachen" (II, 387). Was bleibt, sind seine Toleranz und sein Respekt gegenüber dem Christentum, insbesondere gegenüber aufrichtigen Christenmenschen:

Ich würde mich schämen, wenn ich jemals dahin kommen würde, jemanden seines Glaubens wegen zu verachten, oder zu verhöhnen oder den Gegenstand desselben nicht zu ehren, wenn der Gläubige darin seinen Trost findet. (II, 380).<sup>67</sup>

Eine Achtung der christlichen Religion äußert sich ebenso darin, daß der Dichter zahlreiche Elemente der kirchlichen Frömmigkeitspraxis durchaus wertschätzt wie

<sup>64</sup> So möchte es F. BURI verstanden wissen (Gottfried Kellers Glaube. S.77.).

<sup>65</sup> "Hilf Dir selbst in Deiner Not! / Hilfst Du Dir, so hilft Dir Gott!" (vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.461.). Insgesamt verfaßte Keller die Inschriften für alle vier Glocken der Obfeldener Kirche (Große Glocke, Abendglocke, dritte und vierte Glocke), wobei die genannte die der vierten Glocke ist. Die Gravur in der dritten lautet bezeichnenderweise: "Bin eine Glock' im Schweizerland / Und ruf: Es steht in Gottes Hand.", so daß – möchte man darin einen tieferen Sinn sehen – bei einem mehrstimmigen Glockenspiel eine Stimme immer den Part übernehme, darauf zu verweisen, daß "Es" alles, auch das eigene Handeln des Menschen, in "Gottes Hand steht". Nicht nur die verschiedenen Tonlagen, sondern auch die unterschiedlichen Mottos der Glocken ergäben dann ein harmonisches Gesamtbild. Vgl. zum Glockenmotiv auch unter 2.1.3.

<sup>66</sup> Siehe hierzu das *Präskriptum* dieser Arbeit.

<sup>67</sup> Vgl. Kellers Tagebucheintrag vom 15. August 1843: "Jeder Mensch soll sich seine religiösen Bedürfnisse selbst ordnen und befriedigen [...]. Ich werde indessen die christlichen Dogmen, sowenig als diejenigen irgend einer andern Religion, verspotten; aber die Schurken, welche dieselben missbrauchen, und die Fanatiker oder Schwärmer, welche vermittelt derselben Andersdenkende verfolgen und verdächtigen, werde ich mit allen mir zu Gebote stehenden Mitteln angreifen." (VII, 658f). Solcherlei Mittel des verbalen Angriffs ergibt sich für den Autor fast zehn Jahre später, als er, gut dreißigjährig, seine Rezensionen über vier Werke von Jeremias Gotthelf schreibt. In der *Gotthelf-Rezension* von 1852 über Gotthelfs *Zeitgeist und Bernergeist* formuliert Keller seine Kritik an einer Intoleranz gegenüber Andersgläubigen wie folgt:

Es steht einstweilen nicht mehr in der Macht der Kirche, ihre Gegner körperlich zu verbrennen; daß man hingegen mit Vergnügen ein moralisches Scheiterhäufchen unter den Füßen Andersdenkender anzündet, davon ist Jeremias Gotthelf ein neues Beispiel, und dies moralische Verbrennen ist kaum menschlicher (Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.61f.).



z.B. die christlichen Feiertage einschließlich des Sonntages, die Bibel als Inspirationsquelle, die Orgel und vor allen Dingen die Kirchenglocke. Auf welche Weise sich diese Wertschätzung in seinem Werk niederschlägt, bzw. wie hingegen andere Merkmale kirchlicher Frömmigkeit, allen voran das Pfaffentum, diskreditiert werden, ist nun anhand einzelner Textstellen zu untersuchen.

(a) Das Pfaffentum

Das Ressentiment Kellers gegenüber pfäffischem Gehabe ist nahezu allen seinen Werken abzuspüren: sei es, daß er die Geistlichen – für ihn i.d.R. durch und durch "philiströse"<sup>68</sup> Naturen – der "Selbstanlügerei", der "Eitelkeit und rhetorische[n] Prunksucht" sowie des "Histrionentum[s]"<sup>69</sup> bezichtigt, oder sei es, daß er den Titel des "weichlichen Schwarzrockes", mit dem man "sonst auf der Welt nichts zu schaffen" habe (II, 368), auf sie anwendet. Insbesondere die Redegewalt der Pfaffen, welche sich aus seiner Sicht darin erschöpft, Sinnlosigkeiten aneinanderzureihen<sup>70</sup>, ist Grund für die harsche Polemik des Dichters und veranlaßt ihn dazu, ihre Predigten beispielsweise als "Galimathias" (IV, 545) zu bezeichnen bzw. vor hintergründigen Vergleichen für das sich nach theologischem Verständnis vollziehende Wortgeschehen nicht zurückzuschrecken:

Doch wie eines Bächleins Faden  
Murmeln durch's Gebüsch fließt,  
So die lange dünne Predigt  
Um die Pfeiler sich ergießt. (I, 443f).

Klang und Wirkung der Predigt sind in Kellers Gedicht *Der Kirchenbesuch* durch das Bild des murmelnden Baches abgebildet: Eintönig und ebenso wäßrig, also in der Hauptsache gekennzeichnet durch Länge und wenig Gehalt, rauscht das verkündigte Wort Gottes an einer "sanft" schnarchenden Gemeinde (ebd.) vorbei.

Ironisierend, aber keineswegs ohne feinen Humor auf die Spitze getrieben wird die Kritik an der unaufrichtigen Verkündigung der Theologen im *Martin Salander*, und zwar in dem Gespräch zwischen Martin Salander und Louis Wohlwend über die zukünftige Ausbildung der Wohlwendischen Knaben:

<sup>68</sup> Keller vergleicht mit Vorliebe die Haltung der Geistlichen mit der selbstgerechten Hartherzigkeit der Philister und prangert insbesondere ihre "absichtliche Verdummung und Heuchelei" (II, 386) an. Ein besonders humorvolles Exempel für die Aburteilung eines Klerikers bietet die Szene im *Landvogt von Greifensee*, in der Landolt von der schönen Aglaja zurückgewiesen wird, da diese bereits in "einen Geistlichen" verliebt ist: "'Ein Pfaff!' sagte Landolt fast tonlos, und erst jetzt stolperte er ein wenig [...]" (V, 200f). Die Schöne zeigt sich als besonders vernarrt in die "großen, dunklen Augen" des Pfaffen, die auf sie eine "unergründliche" Wirkung ausüben; für Landolt hingegen sind es "die Augen einer Kuh". Das Bestreben eben jenes Geistlichen wird zuletzt vom Erzähler mit wenigen Worten als höchst unchristlich – da nur auf weltliche Interessen bedacht – entlarvt und dadurch ein zuvor angestellter Vergleich "mit [...] Jesum von Nazareth" (V, 201) geradezu ins Lächerliche gezogen:

[...] leider war der tiefe Glanz der Augen ihres [Aglajas] Mannes zum Teil auch die Folge einer hektischen Leibesbeschaffenheit und er früh an der verzehrenden Krankheit gestorben. Ebenso verzehrend war freilich der brennende Ehrgeiz des Mannes gewesen, seine unaufhörliche Sorge für irdisches Ansehen, Beförderung und Auskommen, und Aglaja mußte vor- und nachher nie so viel heftiges Berechnen von Einkünften, Zehnten und Sporteln erleben, wie in den kurzen Jahren ihrer Ehe. (V, 203).

<sup>69</sup> Keller an Friedrich Theodor Vischer am 29. Juni 1875 (GB 3.1. Nr.392. S.140.)

<sup>70</sup> Vgl. hierzu Kellers briefliche Äußerung, es sei ihm "unmöglich, die nüchtern und kalten Predigten unserer reformierten Pfaffen zu hören und ihre alten tausendmal aufgewärmten Gemeinprüche, die doch so selten in unsere gegenwärtige Lage passen, zu wiederkäuen." (Keller an seine Mutter am 19. September 1841 aus München; GB 1. Nr.20. S.61.)

"Ich fürchte, die Burschen sind nicht so recht intelligent genug! Dennoch [sic!, S.E.] schwebt mir dunkel vor, als ob sie das Studium der Theologie bewältigen könnten!"

"Theologie? Das muß ja heut zu Tage gerade das Schwierigste sein, das die entgegengesetztesten Fähigkeiten erheischt!"

"Nicht so sehr, wie Du meinst!" erwiderte Louis Wohlwend mit überlegenem Zwinkern seiner Augen. Da eigentlich Keiner wußte, wie es der Andere meinte oder meinen wollte, so ließen sie den Gegenstand fallen. (VI, 600f).

In der Novelle *Das verlorne Lachen* gestaltet der Erzähler schließlich die Figur des Geistlichen vollends als eine Karikatur: Der Pfarrer von Schwanau ist als Persönlichkeit ebenso hohl und leer wie sein Tabernakel. Aufgrund seines mangelnden Vertrauens gibt er bezeichnenderweise anstelle eines Pfarrers zu guter Letzt einen besseren Geschäftsmann ab, "denn er, der Pfarrer, glaubte nicht leicht, was ihm Einer vorgab" (IV, 595). Dies, obendrein als Schlußsatz der Novelle, unterstreicht nachdrücklich die Diskrepanz zwischen Wort und Tat, mit anderen Worten: die fromme Fassade<sup>71</sup>, über die sich der Erzähler im Hinblick auf das Pfaffentum mokiert.<sup>72</sup>

Selten finden sich übrigens im Oeuvre Kellers so gehäuft Karikaturen wie gerade bei den Beschreibungen von Geistlichen. Daß auch liebenswürdig-komische dazu zählen, beweist z.B. die Schilderung des "speiselustigen" Pfarrers (II, 867) im *Grünen Heinrich*. Diesen suchen Heinrich und Dortchen unabhängig voneinander zu nachmittäglicher Stunde vom Grafenschloß aus auf, als er just darin vertieft ist, die "Anhängsel eines frisch geschlachteten Schweines, nämlich die Ohren, die Schnauze und den Ringelschwanz, alles soeben gekocht und [...] lieblich in die Nase duftend" (ebd.), voller Inbrunst – gleichsam mit weltlicher Andacht – zu verspeisen. Dortchen, die sich für ihren Hund ein wenig von diesem "aufgetürmte[n] Gericht" erbittet,

[...] zeigte hierbei auf das krumme Schwänzchen, das sich manierlich auf dem Rande der Schüssel darstellte. "Dies Sauschwänzchen?" sagte der Pfarrer, "nein, mein Fräulein! das können Sie ihm nicht geben, das ess' ich selbst! Warten Sie, hier ist was für ihn!" und er setzte dem gierigen Tiere einen Teller vor, in welchen er allerlei Knöchelchen und Knorpelwerk geworfen hatte. Dortchen und Heinrich sahen sich unwillkürlich einander an und mußten lächeln, nicht über den Pfarrer aus Spott, sondern weil seine vergnügte und selbstzufriedene Freude an dem Sauschwänzchen so lustig war. (II, 867f).

Die Komik in der zitierten, wahrhaft 'köstlichen' Szene besteht vor allem darin, daß hier das Bild eines Pfarrers umrissen wird, der nicht einmal auf ein 'Bißchen' – und

<sup>71</sup> Ein Paradebeispiel für ein solches Fassadentum ist auch der Pfarrer, der Heinrich Lees Konfirmation vornimmt: In der Kirche "war der Geistliche plötzlich ein ganz anderer; er trat gewaltig und hoch auf, holte seine Beredsamkeit aus der Rüstkammer der bestehenden Kirche und führte in tönenden Worten Himmel und Hölle" an seiner Zuhörerschaft "vorüber" (II, 384).

<sup>72</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang den Spottvers, den Keller vermutlich im Sommer 1845 auf eine Türfüllung in der Dachkammer des Scheuchzerhauses in Glattfelden schrieb, neben einen von ihm gepinselten "Teufelpfaff", einen Geistlichen mit gehörntem Haupte (Der Vers ist bereits bei P. Schaffner aufgeführt, wobei dort die ersten Zeilen vertauscht sowie die Schlußworte inkorrekt als "in heiliger Tracht" wiedergegeben sind; siehe P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. 1923. S.43.):

Schwarz ist der Teufel;  
Schwarz ist die Nacht;  
Schwarz sind die Pfaffen  
In frommer Pracht!  
(ZB ZH, GKN 111)

Seit 1985 ist das Türfragment im Gottfried Keller-Zentrum in Glattfelden ausgestellt (vgl. B. WEBER: Landschaftsmaler. S.91.).

sei es nur auf ein lächerliches Ringelschwänzchen – zu verzichten bereit ist. An dieser Stelle mit viel Humor behandelt, sonst aber oft scharf kritisiert, zeigt sich kurzgefaßt genau das, was Keller am Pfaffentum immer wieder mißbilligt: die pfäffische Sattheit, die "ehrlich suchenden Zweifel"<sup>73</sup> abstößt und in grenzenloser Selbstgerechtigkeit auf eigene Belange bedacht ist.<sup>74</sup> Keinesfalls von ungefähr wird der Verkünder des göttlichen Wortes auf Erden im Kellerschen Werk daher zu einem bloßen "Pfäfflein", einem 'Schrumpfteologen', dezimiert. Dadurch verliert nicht nur die Geistlichkeit an Größe und Ansehen, sondern auch die christliche Botschaft schrumpft in ihrer Bedeutung zusammen und wird bestenfalls zu einer Angelegenheit für Menschen mit naivem Kinderglauben.

Nicht weiter verwunderlich ist es vor diesem Hintergrund, daß das für eine Karikatur immer dankbare Motiv des Pfaffen den Dichter auch zu zeichnerischen Eskapaden reizte, wovon einige Kritzeleien in seinen Skizzenbüchern und Gedichtmanuskripten Zeugnis geben: Die Bandbreite erstreckt sich hier von einem Kleriker mit übergroßem Kopf (wodurch die Konnotation mit 'dickschädelig' fraglos naheliegt), der an einem Galgen baumelt (Ms. GK 4), bis hin zu einem wohlbeleibten Pfaffen, der seine Hand nach einer ihm vom Teufel dargereichten Schnupftabakdose ausstreckt und damit teuflischen Versuchungen unterliegt (Ms. GK 2).<sup>75</sup> Ein Aquarellbild mit dem Titel "Eberjagd" (ebd.) zeigt obendrein einen Geistlichen, der von Bauern bei einem Stelldichein ertappt wird.

#### (b) Die Kirche als Fremdkörper

Von allen guten Geistern verlassen, also bar jeder göttlichen wie menschlichen Vernunft, sind Kirche und v.a. kirchlicher Gottesdienst im Kellerschen Oeuvre. Eine heillos unheilige Heilmittlerin – als solche wird die Kirche dargestellt, und etliche Figuren zeigen sich 'heilfroh', ihrem Einfluß entronnen zu sein. Das Paradebeispiel hierfür ist Jukundus im *Verlorenen Lachen* und die von ihm getätigte, aufgrund ihrer Ambiguität in der Forschung häufig zitierte Äußerung "[...] die Kirche ist aus! hörst Du das Zeichen?" (IV, 594). Ob und inwiefern es mit der Kirche bei Keller tatsächlich "aus" ist, soll in diesem Abschnitt untersucht werden.

Kirche wird bei Keller in doppelter Hinsicht zu einem "Fremdkörper": erstens als im Alltag des Einzelnen nicht beheimatete Institution, zweitens als innerhalb eines Dorfes oder einer Stadt deplaciertes Bauwerk, dem es bisweilen an Ästhetik mangelt und das aufgrunddessen – nach dem künstlerischen Empfinden des Erzählers – einen Ort verschandeln kann.

Letzteres findet seine Ausgestaltung im *Grünen Heinrich*, wenn erzählt wird, daß in einem Dorf, das Heinrich auf seiner Reise nach Deutschland passiert, die Kirche einen "herzlos unschönen" (II, 31) Eindruck hinterläßt. Jenes Dorf, dem der Erzähler eine ausführliche Beschreibung widmet, verkörpert den Typus des "im Lichte fröhlicher Aufklärung" (II, 28) stehenden Fleckchens Erde. Hier erscheint

<sup>73</sup> F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.24.

<sup>74</sup> Aus diesem Grunde kann Keller sich beispielsweise auch nicht enthalten, die "pfäffisch[e]" Schreibweise eines Gotthelf zu kritisieren (vgl. die *Gotthelf-Rezension* von 1849 in: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.23-42; bes. S.33.), deren Wirkung auf den Rezipienten – man beachte erneut den kulinarischen Bezug – er dergestalt charakterisiert:

Wenn man das Buch [d.i. Gotthelfs *Zeitgeist und Bernergeist*] zuschlägt, so hat man den Eindruck, als sähe man einen Kapuziner nach gehaltener Predigt sich den Schweiß abwischend hinter die kühle Flasche setzen mit den Worten: "Denen habe ich es wieder einmal gesagt! Eine Wurst her, Frau Wirtin!" (*Gotthelf-Rezension* von 1852 in: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.61.).

<sup>75</sup> Zu den (Rand-)Zeichnungen Kellers vgl. den Abschnitt 2.2.

alles "hell und aufgeweckt" (II, 29): die Häuser, die Natur und die Menschen, insofern gilt auch – ganz dem Ideal einer Volksbildung entsprechend – das Schulhaus und nicht die Kirche als "das schönste Gebäude" (II, 30) und Ortsmittelpunkt:

Auf einem freien geebneten Platze ragte es mit hohen blinkenden Fenstern empor und verriet heitere geräumige Säle; von seiner Front schimmerte in kolossalen goldenen Buchstaben das Wort Schulhaus. Hier, auf dem sonnigen Vorplatze und auf der breiten steinernen Treppe, welche fast tempelartig den ganzen vorderen Sockel bekleidete, mochte der Ort sein, welchen sonst die alten Dorflinden bezeichnen; denn eine Gruppe älterer und jüngerer Männer unterhielt sich hier behaglich, sie schienen zu politisieren [...]. (II, 30).

Diese Schule ist wahrhaftig der Glanz des Dorfes, was bereits die Wahl der Verben ("blinken", "schimmern") und Adjektive ("golden", "sonnig") in der Schilderung deutlich werden läßt. Bildung wird hier – geradezu buchstäblich – groß geschrieben und gleichsam auf den Sockel gehoben. Die Lehranstalt erhält Züge einer antiken Philosophenschule, in der angeregt und v.a. generationsübergreifend diskutiert, aber dennoch Harmonie gewahrt wird. Insgesamt ähnelt das Dorf einer intakten kleinen Polis, die allerdings einen entscheidenden, für den Leser ebenso wie für den Beobachter völlig unerwarteten Störfaktor enthält – nämlich die Kirche. Der Beschreibung der Kirche und ihrer offensichtlichen Kontrastierung mit dem Schulhaus soll im folgenden genauere Beachtung geschenkt werden, um zu veranschaulichen, weshalb sich gerade ein orthodoxes staatskirchliches Christentum an diesem 'aufgeklärten Ort par excellence' befremdlich ausnehmen muß:

So übereinstimmend mit seinen rührigen Bewohnern nun das schöne Dorf dastand, um so fremdartiger ragte die Kirche aus ihm hervor. Dem Stile oder besser Nichtstile nach stammte sie aus dem achtzehnten Jahrhundert, ein ovales nüchternes Gebäude mit kreisrunden Fenstern, förmlichen Löchern, war nicht alt und nicht neu, weder der verbrauchte Baustoff, noch die mageren geschmacklosen Verzierungen sowenig als der gedankenlose Turm, taten die mindeste Wirkung; man ahnte schon von außen die langweiligen hölzernen Bankreihen und die kleinliche Gipsbekleidung des Inneren, den unförmlich bauchigen Taufstein, das lächerliche braune Kanzelfaß; ohne Begeisterung gebaut und keine erweckend, verkündete das Gebäude den untröstlichen Schlendrian, mit welchem es gebraucht wurde. Es sah aus, wie ein unnützes sonderbares Möbel in einem Hause, welches der Besitzer aber eigensinnig um keinen Preis veräußern will, weil er seit langen Jahren gewohnt ist, seinen Hut darauf zu stellen, wenn er nach Hause kehrt, oder, wenn man ein wenig artiger sein will, weil sein Firnis auf eine ihm angenehme Weise den Sonnenblick auffängt und auf den Stubenboden wirft. (II, 30f; Hervorhebungen, S.E.).

Es ist erstaunlich, wie der Erzähler in nur drei, wenn auch z.T. komplexen Sätzen seine gesamte Kritik an der Kirche zu bündeln versteht, wobei er hierbei auffällig systematisch vorgeht: Die Beschreibung verläuft von außen nach innen und kulminiert in einem tiefgründigen Vergleich, der in seiner Schärfe schlußendlich gerade noch gemildert wird.

Das Äußere der Kirche bleibt nach Einschätzung des Erzählers ohne die "mindeste Wirkung", genauer: ohne jeden positiven Reiz; stattdessen wird eine Ausstrahlung des Gotteshauses vermittelt, die negativer kaum sein könnte. Die Dorfkirche ist als ein Bauwerk charakterisiert, das sich einzig und allein durch seinen "Nichtstil[e]" auszeichnet: Es erscheint kärglich und bruchstückhaft mit seinen "mageren geschmacklosen Verzierungen" und Fenstern, die "Löchern" gleichen, wo sie doch ansonsten schmückendes Beiwerk einer Kirche sind. Die Fassade wirkt nachlässig, so als habe man bei dem Bau keinerlei Gedanken an das fertige Objekt und dessen Funktion verschwendet. Implizit wird hier die Reizlosigkeit des Äußeren auch auf den Inhalt der Kirchenlehre übertragen, denn

ebenso unbegreiflich, wie dem Erzähler die dem Bauwerk anhaftende Gedankenlosigkeit vorkommt, ist für ihn auch das darin verkündigte 'Gedankengebäude'. Anders formuliert: So isoliert die Kirche vom restlichen Dorfe dasteht, so beziehungslos verhält sich für den Kellerschen Erzähler – im übrigen desgleichen an zahlreichen weiteren Stellen der Dichtung – der orthodoxe Protestantismus in seiner Weltfremdheit zum wirklichen Leben.

Das wird noch ersichtlicher, wenn vom Inneren der Kirche die Rede ist: Hier herrschen Langeweile und Steifheit vor, figuriert durch die "hölzernen Bankreihen", die "kleinliche Gipsbekleidung", "den unförmlich bauchigen Taufstein" und nicht zuletzt durch "das lächerliche braune Kanzelfaß"<sup>76</sup>. Weder erweckt der Innenraum beim Kirchenbesucher "Begeisterung" noch begeistert er ihn für eine Erweckung – geschweige denn, daß das Gotteshaus dem Andachtsuchenden durch den "untröstlichen Schlendrian", mit welchem es gebraucht wird, Trost zu spenden imstande wäre.<sup>77</sup> Das Gebäude trägt alles in allem das Etikett "herzlos" (II, 31), wobei aus erzählerischer Sicht das Paradoxon mitschwingt, daß angesichts einer derartigen Herzlosigkeit das Herzblut der Gläubigen für die christliche Botschaft fließen soll.

Die Schilderung der Kirche findet ihren Abschluß mittels eines – selbst für den farbigen und bilderreichen Erzählstil Kellers, "der sich unablässig in Vergleichen ergeht"<sup>78</sup> – beispiellosen Vergleichs, in welchem sich in der Tat der häufig gerühmte "sachgemäße Humor" des Schweizers bewährt. Wenn die Vielfalt der Anspielungen in den Kellerschen Vergleichen den Rezipienten auch sonst zu fesseln vermag, ist es hier umso mehr der Fall, da für ein und denselben Vergleichsgegenstand gleich zwei originelle Bilder – gewissermaßen in Auswahl – angeboten werden:

Zunächst vergleicht der Erzähler das Gotteshaus mit einem überflüssigen Möbelstück, das nur aufgrund von Gewohnheit und Eigensinn des Besitzers nicht veräußert wird, denn dieser ist "seit langen Jahren gewohnt [...], seinen Hut darauf zu stellen, wenn er nach Hause kehrt". Geradezu grotesk wirkt diese Begründung in bezug auf die Kirche: Sie hat anscheinend von sich aus keine erkennbare Funktion, stattdessen wird sie zu einer Art 'Abstellplatz' degradiert. Das Festklammern an der Kirchlichkeit ist für den Erzähler also nur auf eine "sonderbare" Tradition zurückzuführen, nicht auf ein akutes Bedürfnis des Menschen, der sich allein deswegen der Kirche bedient, da sie ohnehin vorhanden ist. Diese Kompromißlosigkeit der Aussage erfährt jedoch eine deutliche Abmilderung durch ein zweites

<sup>76</sup> Diese Bezeichnung ist typisch für die bereits erwähnte ironische Behandlung des Pfaffentums. Gerade der zweite Bestandteil des Kompositums, das Substantiv "Faß", bricht mit der Auffassung von der Kanzel als sakralem Gegenstand. Vgl. in diesem Zusammenhang ebenfalls den Terminus der "alten Predigertonne", welcher – demselben Wortfeld entstammend – im Gedicht *Wochenpredigt* (I, 516f) despektierlich für die Kanzel verwendet wird. Wie ein Faß bzw. tonnen-gleich stellt Keller in seinen Kritzeleien auch die, seiner Ansicht nach, feisten Pfaffen selbst dar.

<sup>77</sup> Anstatt in die Kirche mit ihren "langweiligen hölzernen Bankreihen", welche geradezu als Sinnbild der Einengung und Einzwängung in kirchliche Normen gelten können, begeben sich Kellersche Figuren, die aufrichtig nach Andacht und Besinnung trachten, immer in die Freiheit und Weite der Natur. "Die Kirchentür wird aufgemacht", so lautet es abermals in der *Wochenpredigt* (I, 517). Daß dies bei Keller durchaus wörtlich zu nehmen ist, zeigen v.a. seine Gedichte *Sonntag* vom 12. November 1845 (vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.449: "Ich bin im Freien. Süßer Sonntagsglaube! / Was mag denn wohl dein zart Geheimnis sein, / Das mich umrauscht wie eine Blütenlaube?") und *Der Kirchenbesuch* (I, 443), in welchem sich das Kircheninnere in der Phantasie des verträumten lyrischen Ich mit einem Male in Blumen- und Blätterränken verwandelt (siehe hierzu das 2. Prosamotiv in SW XIV. S.346.).

Vgl. auch die Versöhnung von Justine und Jukundus am Sonntagmorgen auf einem Bergkamm, die sich bezeichnenderweise – gleich einem Gottesdienst in freier Natur – unter "Glockengeläute" und im Schutz der "Gemeinde der alten Hochwaldbäume" vollzieht (IV, 591).

<sup>78</sup> W. PREISENDANZ: Wege des Realismus. S.454.

Bild, eingeleitet mit der Wendung "wenn man ein wenig artiger sein will": Hier wird demselben Möbelstück zumindest bis zu einem gewissen Grade eine Eigenfunktion zuerkannt, die in einem Auffangen und Reflektieren der Sonnenstrahlen, d.h. in etwas durchaus Angenehmem, nicht Störendem, besteht. Auch in diesem Bild wird der 'Gebrauchsgegenstand Kirche' zwar nicht zu einem wirklichen 'Bedarfsartikel' innerhalb des Alltags des Menschen, doch aber ist der Kirche die grundlegende Möglichkeit, das Leben eines Anhängers des Christentums zu 'verschönern', nicht abgesprochen – somit erweist sich die nachgeschobene Begründung für ein Festhalten an der Institution Kirche als weitaus toleranter.<sup>79</sup>

Jede Toleranz gegenüber der Kirche verliert sich für den Erzähler im Kellerschen Werke allerdings genau dann, wenn sie zu einem "Schauplatz höh`rer Art" (I, 550), also zu einer Form von Theaterbühne wird. Eine Inszenierung des christlichen Glaubens, verstanden wahrhaft als ein In-Szene-Setzen, läßt diesen in der Dichtung Kellers immer 'un-glaubwürdig' erscheinen, was im übrigen auch für Geistliche gilt, die wie Schauspieler agieren und sich nur einer frommen Rolle hingeben<sup>80</sup>. Solcherart religiöser Heuchelei, bei der Frömmigkeit zu einer bloßen gesetzlichen Leistung wird, durch die man die Mitwelt täuschen kann, begegnet der Erzähler i.d.R. mit unbittlicher Ironie. Die "Kirchenstuhl-Episode" während des Konfirmationsfestes im *Grünen Heinrich* ist dafür ein besonders eindrückliches Beispiel:

Am Weihnachtsmorgen mußten wir wieder im vereinten Zuge zur Kirche gehen, um nun das Nachtmahl zu nehmen. Ich war schon in der Frühe guter Laune, noch ein paar Stunden und ich sollte frei sein von allem geistigen Zwange, frei wie der Vogel in der Luft! Ich fühlte mich daher mild und versöhnlich gesinnt und ging zur Kirche, wie man zum letzten Mal in eine Gesellschaft geht, mit welcher man nichts gemein hat, daher der Abschied aufgeweckt und höflich ist. [...] Ich nahm zum ersten und letzten Male in dem Männerstuhle Platz, welcher zu unserem Hause gehörte [...]. Er war seit dem Tode des Vaters [...] leer geblieben oder vielmehr hatte sich ein armes Männchen, das sich keines Grundbesitzes erfreute, darin angesiedelt. Als er herankam und mich an dem Orte vorfand, ersuchte er mich mit kirchlicher Freundlichkeit, 'seinen Ort' räumen zu wollen, und fügte belehrend hinzu, in diesem Reviere seien alles eigentümliche Orte. Ich hätte als ein grüner Junge füglich dem bejahrten Männchen Platz machen und mir eine andere Stelle suchen können; allein dieser Geist des Eigentums und des Wegdrängens mitten im Herzen christlicher Kirche reizte meine kritische Laune [...]. (II, 384f; Hervorhebungen, S.E.).

Der Erzähler wendet in dem zitierten Abschnitt das Stilmittel der Ironie auf subtile Weise an, indem er die grobe Aufforderung des Kirchenbesuchers – der in seinen Augen übrigens nichts weiter ist als ein "armes Männchen", das aus Mangel an Besitz den Kirchenstuhl als Siedlungsgebiet erachtet – in indirekter Rede wiedergibt. Insbesondere die Verwendung des Possessivpronomens, das hierbei in einfachen Anführungszeichen hervorsteht, wie auch die Bezeichnung des Sitzplatzes als "Revier[ ]", das es genau abzustecken und zu verteidigen gilt, bekundet anschaulich die besitzergreifende Haltung des Kirchgängers, die in ihrer "kirchliche[n] Freundlichkeit" recht wenig von christlicher Nächstenliebe aufweist. In der Kirche von "eigentümliche[n] Orte[n]" zu reden, mutet nun erst recht eigentümlich, fast befremdlich an und reizt den Erzähler zu deutlichem Widerspruch. Für ihn ist die Reaktion des mißgünstigen "Männchen[s]" ein

<sup>79</sup> Es ist denkbar, daß die Erwähnung vom Auffangen und von der Weitergabe des "Sonnenblick[s]" überdies auf die Rolle der Kirche als Mittlerin des göttlichen Heils anspielt. Dahinter steht die Vorstellung der Kirche als einer *communio sanctorum*, wobei das auf Erden zu erlangende Heil für den Glaubenden lediglich – um im Bild zu bleiben – ein 'Abglanz' des zukünftigen darstellt.

<sup>80</sup> Vgl. unter dem Punkt 2.1.3 (a) *Das Pfaffentum* die Anm.71.

neuerlicher Beweis für die Intoleranz v.a. des orthodoxen Christentums und seiner Vertreter.<sup>81</sup>

Die bisherigen Ergebnisse erwecken den Anschein, als ließe sich die Jukundische Formel "Die Kirche ist aus!" mit ihrem kirchendistanzierten Inhalt problemlos auf die Dichtung Gottfried Kellers anwenden. In diesem Fall müßte dann konsequenterweise der Frage nachgegangen werden, ob Keller tatsächlich – wie die ältere und neuere Forschung mehrfach postuliert – an die Stelle von Kirche und kirchlichem Gottesdienst eine andere Größe wie etwa das Vaterland und die vaterländische Feier setzt.<sup>82</sup>

Demgegenüber lautet die hier verfochtene These: Bei allem Heilvollem, nahezu Sakralem, was der Schweizer Dichter zweifelsohne in der Volksfesttradition sieht<sup>83</sup>, verzichtet er jedoch in seinem Oeuvre gerade nicht vollends auf die Kirche, tauscht sie somit nicht einfach durch eine andere 'spirituell-erhebende' Instanz aus. Christliche Feiertage, Sonntage, Kirchenglocken, Brot und Wein bleiben für ihn von nachhaltiger Bedeutung, wenn auch die Kirche selbst lieber aus "einiger Entfernung" (II, 388) genossen wird, um ja nicht "Wie ein Fischlein in dem Garn" von ihr "eingefangen" und "festgebannt" (I, 443) zu werden.

### (c) Unverzichtbare Elemente kirchlicher Gemeinschaft

Es ist überraschend, wie oft Keller in seinem Werk auf spezielle äußere Zeichen kirchlicher Gemeinschaft rekurriert, indem er diese entweder eigens thematisiert oder sie als Folie bzw. Rahmen<sup>84</sup> der Handlung gebraucht. Einige von ihm besonders wertgeschätzte und folglich in schöner Regelmäßigkeit anzutreffende Elemente sollen im folgenden untersucht werden.

#### (aa) Christliche Feste und Sonntage

Das "frohe Genießen der Festtage" (II, 386) einschließlich des Sonntags bildet immer wieder den Hintergrund für strahlende Momente der Dichtung Gottfried Kellers. Die christlichen Feste haben die Funktion, den Einzelnen – ob er nun christlich oder weltlich gesinnt ist – "mit heiterer Freude und tapferem Mute" zu erfüllen (II, 385). In einem Tagebucheintrag vom 1. Mai 1848 führt der Dichter aus,

<sup>81</sup> Eine frappant ähnliche Kritik gegenüber diesem christlichen Fehlverhalten, das sich im Streit um die besten Kirchenstühle manifestiert, findet sich schon bei dem Mathematiker und Philosophen Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), der zugleich als Schriftsteller hervortrat. In ihrer humorvollen Ironie steht die Lichtenbergische Krittellei derjenigen Kellers in nichts nach: "Gerechter Himmel, was für eine Begebenheit! Menschen, die sich Christen nennen, besolden ausdrücklich einen Mann, um ihnen wöchentlich einmahl die göttlichen Lehren der allgemeinen Menschenliebe und Verträglichkeit mit Nachdruck einzuschärfen, oder was sich davon in der Woche etwa verwischt haben könnte, wieder aufzufrischen. Diese Vorträge mit Bequemlichkeit und ungestört anhören zu können, bauen sie sich Sitze; über die Lage dieser Sitze gegen die Stelle, von welcher das Wort allen Ohren gleich reichlich zuströmte, (denn von einem Bethesda ist hier die Rede nicht) zanken sie sich." (Goettinger Taschen Calender. Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen, von G. Ch. Lichtenberg hg. 1778-1799. Zitat: 1797. S.135f. Zitiert nach: A. BEUTEL: Lichtenberg und die Religion. S.163.)

<sup>82</sup> Vgl. z.B. F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.117: "Was Keller in der Kirche und im kirchlichen Gottesdienst nicht findet, das ist ihm *das Vaterland und die vaterländische Feier*. An Stelle jener besitzen diese Größen für ihn religiöse Weihe. [...] Kellers Psalmen sind seine vaterländischen Lieder [...]" (Hervorhebungen des Autors).

<sup>83</sup> Siehe hierzu ausführlicher den *Mythenstein*-Aufsatz Kellers, in dem er die "edlere, geweihtere Haltung" sowie das "Heil" thematisiert, das der Einzelne aus dem Volksfest zu schöpfen vermag. (VII, 191f).

<sup>84</sup> Mit K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.79.

weshalb diese gewichtigen Festtage des Christentums auch für ihn nicht ohne Faszination bleiben:

Gern genieße und feire ich die heiteren unter den christlichen Festtagen mit; wenn am Ostermorgen, am Himmelfahrtstag od. in der Pfingstfrühe die Glocken durch die klare Luft tönen, die stille Sonne und das alte treue Himmelblau auf der blühenden Erde liegen, wenn die gedankenleichten, unbekümmert frommen Leute auf Wegen und Stegen den Kirchen zueilen, dann tue ich mein Fenster weit auf und lasse meine Seele auf der allgemeinen behaglichen Andacht ausruhen, und die Ruhe, welche ich finde, beweiset mir, daß ich wohl nicht zu den Schlimmen gehöre, ungeachtet der Scheidewand, welche zwischen mir und dem betenden Volke besteht. (VII, 682; vgl. dazu SW XXI, 90).

Christliche Festtage bergen für Keller die Möglichkeit, an der "allgemeinen behaglichen Andacht" zu partizipieren, wenn auch nur indirekt, gleichsam durch ein in die Trennwand zur christlichen Mitwelt eingelassenes Fenster, das zu solchen Anlässen "weit" geöffnet wird. Doch allzu weit lehnt sich der Dichter nicht aus eben diesem Fenster: Er nutzt die Festzeiten hauptsächlich zur Erholung des Geistes, verbunden mit einer intensiven Naturerfahrung<sup>85</sup>, nicht zu einem Nachsinnen über die christlichen Inhalte, die jenen besonderen Tagen zugrunde liegen. Die Grenze zum "betenden Volke" in der Kirche wird keinesfalls aufgehoben,<sup>86</sup> der Diesseitsglaubende wird mitnichten zum Grenzgänger.

Der Sonn- bzw. Feiertag kommt bei Keller also gänzlich ohne kirchlichen Gottesdienst aus. Es finden sich daher in seinem Werk ausgesprochen wenige Gottesdienstschilderungen, die v.a. anzutreffen sind im *Grünen Heinrich*, im *Martin Salander*, in den Novellen *Das verlorne Lachen* und *Don Correa* sowie in einigen Gedichten – ein weiterer Gegensatz übrigens zu Gotthelf, bei dem zahlreiche Schilderungen dieser Art seine Überzeugung als Pfarrerdichter dokumentieren<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Der Gang aus dem gewohnten Raume heraus in die Höhe, etwa der Aufstieg auf einen "duftigen Berg[e]" (II, 386), fördert das Aufkommen eines feiertäglichen Hochgefühls.

<sup>86</sup> Vgl. in dem Zusammenhang erneut das Gedicht *Sonntag*, das die Grenze zwischen dem "betenden Volke" im "alten Schutt" und "Staube" der Kirche und dem lyrischen Ich in freier Natur poetisiert:

Der Rundgesang der Glocken ist verklungen,  
Hinzitternd tief ins reine Ätherblau  
Hat sich der letzte Ton hinaufgeschwungen.

Fern ab steh' ich auf grüner Sonntagsau`,  
Zur Seite ruht ein Pflug im stillen Feld,  
Und stille trinkt die Sonn` den Morgentau.

Nun wird gepredigt rings in weiter Welt  
Von allen Kanzeln und vor den Altären,  
In stillen Klöstern und vor'm Lagerzelt. [...]

Das Christentum ist aus der Welt gefloh'n  
In alten Schutt und wimmert dort im Staube;  
Ich bin allein und höre nichts davon. [...]  
(J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.449.).

In diesem lyrischen Exempel wird ebenfalls deutlich, daß das Ich "Fern ab" – die betonte Satzstellung ist markant – von der kirchlichen Gemeinschaft steht: Eine persönliche Form der Andacht gelingt dem Sprecher nur "allein", und zwar in der Stille der lebendigen Natur, welche hier antithetisch gesetzt ist zu einer weltentrückten, toten Form des kirchlichen Gottesdienstes. Siehe hierzu Anm.77 dieses Kapitels sowie die Deutung von F. REDENBACHER: Gottfried Kellers religiös-lyrisches Erlebnis. S.719.

<sup>87</sup> Beispielsweise enthält das Gotthelfsche Werk *Geld und Geist* nicht weniger als vier Beschreibungen von sonntäglichen Gottesdiensten.



Die wesentliche Unterschied des Sonntages gegenüber einem gewöhnlichen Wochentag besteht vornehmlich in einem "gehobene[n] sonntägliche[n] Ton", der "alles übergoldet[e]" (II, 255) und den Tag prägt. Besonders wichtige menschliche Begegnungen läßt der Kellersche Erzähler demzufolge an einem Sonntag stattfinden, so z.B. das Ausleben der Liebe Salis und Vrenchens in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* an jenem letzten goldenen (Sonnen-)Tag der Novelle (IV, 123) oder die Versöhnung Justines und Jukundus' im *Verlorenen Lachen* (IV, 590). Auch der entscheidende Moment im Leben der drei Kammacher, nämlich der Wettlauf, ereignet sich an einem Sonntag (IV, 217). In der Tat – so ließe sich vor diesem Hintergrund formulieren – hegen Kellersche Figuren einen "besonderen Sinn des Sonntags" (IV, 125)<sup>88</sup>, wenn auch einen völlig unkirchlichen.

Das Motiv des Sonntags ist eng mit dem der Glocke verbunden, worauf bereits der zitierte Tagebucheintrag ("wenn [...] in der Pfingstfrühe die Glocken durch die klare Luft tönen") sowie das Gedicht *Sonntag* ("Der Rundgesang der Glocken ist verklungen / Hinzitternd tief ins reine Ätherblau") aufmerksam machten. Ein Sonntag ohne Glockengeläute ist bei Keller unvollkommen, das wird nachdrücklich im *Grünen Heinrich* betont, der darüber spintisiert, durch welchen Gebrauch "bei einer allfälligen Abschaffung des Kirchentumes das schöne Geläute wohl erhalten werden" (II, 386) könne. Verglichen mit der Institution Kirche benötigt die Kirchenglocke demnach keinerlei Legitimation für ihren Einsatz, da kraft ihrer "allerschönste[n] Musik" (ebd.) sogar ein nicht-klerikaler Mensch beseelt zu werden vermag.

#### (bb) Kirchenglocke

Die Hauptfunktion der Kirchenglocke im Kellerschen Oeuvre ist die, daß sie – gleich einer herrlichen Hintergrundmusik – die Natur und damit auch die Innenwelt des sich in der Natur befindlichen Menschen zum Erklingen bringt. Ein besonders andächtig-ergreifender Augenblick kann noch zusätzlich durch Glockenklänge gewissermaßen 'eingeläutet' werden.<sup>89</sup> Über die im Werke Gottfried Kellers immer wieder anzutreffende Relation zwischen kirchlichen Glockentönen und ganz und gar säkularer Liebe gibt der bekannte Vergleich aus der *Romeo und Julia*-Novelle Aufschluß:

Jeder in der Sonntagsstille verhallende Ton oder ferne Ruf [der Kirchenglocken, S.E.] klang ihnen erschütternd durch die Seele; denn die Liebe ist eine Glocke, welche das Entlegenste und Gleichgültigste wiedertönen läßt und in eine besondere Musik verwandelt. (IV, 123).

<sup>88</sup> Mit Ausnahme der gerechten Kammacher, die in ihrem unmenschlichen Arbeitseifer auch sonntags arbeiten, weswegen sie vom Erzähler verurteilt werden (vgl. IV, 204).

<sup>89</sup> Vgl. das "harmonische tiefe Geläute" und das Ertönen der "geschwätzigsten zwei Bimmelglöcklein" zu Beginn des Sonntagsspaziergangs Salis und Vrenchens (IV, 123), ferner die "tiefen vollen Töne der mächtigen Glocken" (IV, 591), welche Jukundi weltfromme Andacht (IV, 592-594) im *Verlorenen Lachen* einrahmen, oder aber "der traurige Klang einer Glocke", der Dietegens Hinrichtung ankündigt (IV, 448). Geht man von der These aus, daß das Motiv der Glocke als Hinweis auf einen feierlichen Moment fungiert, verwundert es nicht weiter, daß die "kleine(n) Glöcklein" (IV, 212) am chinesischen Papiertempel der Züs in den *Kammachern* auffällig stumm bleiben. Aus Züs Affäre mit dem Schöpfer dieses kleinen Kunstwerks, dem "guten Buchbinder" (ebd.), kann wahrhaftig nichts Feierliches erwachsen, da die törichte Jungfrau die aufrichtige Zuneigung des Verehrers in keiner Weise versteht. Sie läßt diesen "niemals zu Worte kommen" (IV, 213), so daß er ebenso stumm bleibt wie die Glöckchen am Tempel und an ein Erklingen von Hochzeitsglocken überhaupt nicht zu denken ist. Die Folge sind also ein verstummter, sich sang- und klanglos abkehrender Bewunderer und eine verstimmte Züs Bünzlin.

Die Liebe wird verglichen mit einer Glocke, welche durch ihren ergreifenden Ton auch das "Entlegenste und Gleichgültigste" erreicht und in Schwingungen versetzt. Die durchdringende Wirkung der Liebe verwandelt also alles "in eine besondere Musik", die wie ein melodisches Glockenspiel zu Herzen geht<sup>90</sup>, beide Liebenden bis ins Innerste aufwühlt und bewirkt, daß ein 'Gleichklang' der Gefühle entsteht. Der Vergleich von Liebe und Glocke impliziert die Vehemenz der bislang ungeahnten Empfindungen, die, einmal in Sali und Vrenchen angestoßen und zum Klingen gebracht, in den Seelen des liebenden Paares anschwellen, bis es schließlich kurz vor ihrem Liebestod heißt:

Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen, man hörte nur den Fluß unten sacht und lieblich rauschen im langsamen Ziehen.

"Wie schön ist es da rings herum! Hörst Du nicht etwas tönen, wie ein schöner Gesang oder ein Geläute!"

"Es ist das Wasser, das rauscht! Sonst ist alles still."

"Nein, es ist noch etwas anderes, hier, dort hinaus, überall tönt's!"

"Ich glaube, wir hören unser eigenes Blut in unsern Ohren rauschen!"

Sie horchten ein Weilchen auf diese eingebildeten oder wirklichen Töne [...]. (IV, 141; Hervorhebungen, S.E.).

Bemerkenswert ist hier, im Gegensatz zum vorausgegangenen, in diesem Dialog wiederaufgenommenen Glockenvergleich, die Umkehrung von Innen und Außen: Wenn beim anfänglichen Sonntagsspaziergang im Ertönen der Kirchenglocken noch die Außenwelt "erschütternd" auf die Gefühlswelt des Paares einwirkte, ist es am Schluß die Innenwelt, die allein die Überhand über die beiden hat: Die innigen Gefühle erfüllen die Liebenden restlos "wie ein schöner Gesang oder ein Geläute", wobei sie jenen gewaltigen Klang in ihrem Inneren vermeintlich wieder auf die Außenwelt zurückführen, so daß für sie der Eindruck entsteht, "überall" töne es. Sali und Vrenchen ähneln somit zuletzt selbst – von der Liebe berauscht – vibrierenden 'Glocken', die unaufhörlich weiterklingen und die Umgebung durchfluten. Am Ende bleibt als 'Nachhall' ihrer leidenschaftlichen Liebe allerdings nur eine nüchterne 'Nachrede' in der Zeitung.

Liebende, die selbst zu Glocken, d.h. zu Kündern der Liebe werden, begegnen in humorvoller Ausgestaltung z.B. auch im *Landvogt von Greifensee*, und zwar in der Szene, in der Salomon Landolt seine ehemaligen Geliebten zu einer Wiedersehensfeier einlädt und diese dabei zärtlich als "Glocken" bezeichnet. Wiederum ist die Kirchenglocke nicht Zeichen kirchlich-christlicher, sondern weltlich-menschlicher Gemeinschaft:

"Ei!" rief er, "so hör' ich gern zu Tische läuten! Wenn die Damen zusammen lachen, so klingt es ja, wie wenn man das Glockenspiel eines Cäcilienkirchleins hörte! Welche läutete denn mit dem schönen Alt? Sie, Wendelgard? Und welche führte das helle Sturmglocklein, wie wenn das Herz brennte? Sie, Aglaja? Welche das mittlere Vesperglöckchen, das freundliche? Es gehört Ihnen, Salome! Das silberne Betglöcklein bimmelt in Ihrem purpurnen Glockenstübchen, Barbara Thumeysen! Und wer mit dem goldenen Feierabend läutet, den kennt man schon, 's ist mein Hanswurstel, die Figura!"

"Wie unartig!" riefen die vier anderen Glocken, "eine von uns Hanswurstel zu schelten!" [...] Doch wurde das Geplauder dadurch nicht beeinträchtigt, vielmehr immer lebhafter und fröhlicher, und das bewußte Geläute klingelte so harmonisch und eilfertig

<sup>90</sup> Das Motiv der Glocke als Ausdruck eines rührenden Gefühls und nicht als Erkennungszeichen von kirchlicher Gemeinde läßt sich im übrigen auch mittels Kellers Biographie näher erhellen. Vgl. dazu den Tagebucheintrag vom 17. Juni 1838: "[...] ich horchte dem Klange der Glocke, die in den nämlichen feierlich abgemessenen Tönen mein Herz rührte." (J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.427.). Siehe auch V. DÜRR: Critique of Reformed Protestantism. S.136.

durch einander, als ob in einer Stadt ein Papst einziehen wollte. (V, 212/214; Hervorhebungen, S.E.).<sup>91</sup>

Interessanterweise nehmen auch ikonographische Zeugnisse Kellers diese Vorstellung der geliebten Person als Glocke wieder auf. Wirft man z.B. einen Blick auf die bereits mehrfach erwähnten Berliner Schreibunterlagen des Dichters<sup>92</sup>, lassen sich unter den arabischen Kritzeleien und Federzeichnungen einzelne 'Liebesglocken'<sup>93</sup> ausmachen, die Kellers vergebliche Liebe zu Betty Tendering im Sommer 1855 dokumentieren.

Auf allen Glocken findet sich als Substitut für das Liebesobjekt ein Herz gezeichnet; eine größere, mit einem Hammer zu bedienende Glocke trägt zusätzlich noch den Namen "Betti R[ ]"<sup>94</sup>. Diese Inskription setzt nun explizit Geliebte und Glocke gleich und stilisiert Betty infolgedessen zu einer Glocke bzw. einer glockenreinen "Nachtigall" – eine Betitelung, die auf den beiden Schreibunterlagen allein acht Mal zu entziffern ist<sup>95</sup> und den Wunsch Kellers verkörpert, die Geliebte möge gleich diesem Singvogel mit Glockenstimme ebenfalls ihre Liebe kundtun. Den Glocken überschrieben findet sich die Frage: "Rheinländerchen? Was schlägt die Glocke?" – wie als Antwort lautet es auf der Rückseite der Unterlage dreimalig: "Rheinlandländerin / ting tang tendering", wobei die immer kleiner werdende, schließlich nur noch in einer dünnen Linie endende Schrift die entschwindenden Glockentöne – bzw. im übertragenen Sinne auch die entschwebende Geliebte – ins (Schrift-)Bild umsetzt.<sup>96</sup>

Im *Grünen Heinrich*, dessen Entstehungszeit zeitgleich mit derjenigen der Schreibunterlagen anzusetzen ist, spiegelt sich im übrigen ein solches Entschwinden einer glockenstimmigen Geliebten wider, nämlich in der Figur Annas, deren Stimme "unaufhörlich und fein, gleich einem fernen Vesperglöckchen" "bimmelte" (II, 271; vgl. auch II, 335) und die durch ihren frühen Tod aus Heinrichs Leben scheidet, ebenso unvermittelt wie Betty Tendering aus dem Leben des Dichters.

Die Kirchenglocke im Kellerschen Werk ist also einerseits Symbol "sonntäglich liebender Gemeinschaft von Natur und Mensch"<sup>97</sup>, indem sie sowohl Lebens- als auch Innenraum des Menschen mit ihrem Klang zu erfüllen vermag. Häufig wird sie zugleich zum Auslöser einer wehmütigen Sehnsucht nach Gemeinschaft, die ihre Erfüllung nicht in einer kirchlichen Spiritualität, sondern in weltlicher Liebe sucht. Auch für die liebende bzw. geliebte Person kann die Glocke, das tönend' Erz, ein Sinnbild sein: Liebende werden, einmal von der 'be-schwingenden' Liebe angetrieben, zu glockengleichen Kündern ihrer Liebe. Ohne den feierlichen Ernst des Glockengeläutes fehlten entscheidende Zwischentöne in der Dichtung Kellers.<sup>98</sup>

<sup>91</sup> In einer für den Kellerschen Erzählstil typischen *als ob*-Konstruktion (vgl. Y. ABE: Romeo und Julia. S.68ff.) wird das Geplapper der Frauen ausgerechnet mit der emsigen Betriebsamkeit bei einem Papstbesuch in Verbindung gebracht, wodurch der Erzähler eine kleine ironische Spitze gegenüber dem Katholizismus und dessen Festhalten an Äußerlichkeiten nicht unterlassen kann.

<sup>92</sup> Vgl. v.a. unter 1.3 die Anm.88.

<sup>93</sup> Vgl. Abb.3 im Anhang. Siehe ebenfalls P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.156.

<sup>94</sup> Das 'R' mag auf den Beinamen Kellers für Betty Tendering hinweisen, nämlich "Rheinländerin".

<sup>95</sup> So z.B. auch in unmittelbarer Nähe der Glocken, rechts vom fiedelnden Totengerippe.

<sup>96</sup> Siehe auch die Erläuterungen zu den Berliner Schreibunterlagen von Carl Helbling in SW XXII. S.432-441 (bes. S.437). Daß es sich bei den Glockenzeichnungen um "(Toten-?) Glocken" – gleichsam für die ersterbende Liebeshoffnung Kellers – handelt, hält M. WAGNER-EGELHAAF (Melancholie der Literatur. S.474.) für möglich. Zur Analyse der auffälligen Vielzahl von Todesmotiven auf den Schreibunterlagen vgl. 2.2.1 (b). In dem zu den Skizzen zeitgleich verfaßten *Grünen Heinrich* erhält die geliebte Anna nicht ohne Grund eine Glockenstimme (vgl. II, 167).

<sup>97</sup> K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.84.

<sup>98</sup> Vgl. das folgenschwere Fehlen des "Glöcklein[s]" in *Der Narr des Grafen von Zimmern* (I, 718f).

(cc) Bibel

In Gottfried Kellers "unmögliche[m] Drama"<sup>99</sup> *Therese* spricht die gleichnamige Protagonistin angesichts der Bibel, jener "uralte[n], fremde[n] Schrift", die inhaltsschweren Worte: "[...] laß sehn, heiliges Buch, ob ich dich noch verstehe!" (VII, 526) – ein Impetus, der auch für die Kellersche Beschäftigung mit diesem Buch, das für ihn so reich an Geschichte und Phantasie ist, gelten kann. Der poetische Wert der Bibel ist aus seiner Sicht keineswegs zu unterschätzen<sup>100</sup>, was zur Folge hat, daß in seinem Oeuvre die Bibelzitate und –anspielungen wohl durchdacht und mitnichten willkürlich ausgewählt sind.<sup>101</sup> Willkür im Umgang mit der Bibel schreibt der Dichter vielmehr auf herrlich ironisierende Weise einigen seiner Figuren als ein zu entlarvendes Charakteristikum zu, wenn er z.B. die bigotte Jungfer Züs Bünzlin Bibelsprüche mittels 'Nadelproben'<sup>102</sup> herausuchen und skrupellos auf Alltagssituationen anwenden läßt, oder wenn er dem Pfarrer von Schwanau eine Predigt in den Mund legt, die einer ungebärdigen Montage aus Bibelzitaten gleicht.<sup>103</sup>

Im Werk Kellers hat die Bibel stets eine ambivalente Bedeutung, indem sie heiliges Buch und Sagensammlung zugleich ist. Mit den Worten des Dichters im *Grünen Heinrich* bedeutet dies nichts anderes, als daß die Bibel voll von Geschichten ist, die "teils sich begeben, teils von heiligen Träumern geträumt und niedergeschrieben worden" (II, 368) sind. Diese Mischung aus Faktizität und Mythenbildung wird immer wieder angesprochen, wobei häufig der 'sagenhafte' Charakter der Bibel – v.a. gekennzeichnet durch die "wunderbarsten Ausgeburten menschlicher Phantasie" (ebd.) in der heiligen Schrift – überwiegt. Die Bibel gilt im Kellerschen Oeuvre also trotz der ihr bis zu einem gewissen Grade zugestandenen Sakralität als ein Produkt aus Mythen, Träumen, Phantasien und damit immer auch als ein "Stoff zum Lächerlichmachen" (II, 134) – obgleich niemals blasphemisch, sondern ausschließlich auf humorvolle Weise.

Für diese Dichotomie von 'Heiligkeit' und 'Heiterkeit' liefert das zweite Skizzenbuch des Autors von 1836-1841 (Ms. GK 2) einen sehr frühen Nachweis.

<sup>99</sup> Dieses Etikett wurde dem fragmentarischen Theaterstück – durchaus berechtigt – von Gerhard Kaiser (*Der gefrorene grüne Heinrich*. S.68; *Das gedichtete Leben*. S.269.) angeheftet.

<sup>100</sup> Vgl. z.B. II, 134: "Selbst die biblischen Geschichten [...] verschmolzen sich ganz mit den weltlichen Unterhaltungen, und ich gewann an der Geschichte Josephs und seiner Brüder und anderen prächtigen Episoden nur einen Stoff mehr für meine profanen Kompositionen" (Hervorhebungen, S.E.; vgl. Titel von Kapitel 2).

Häufig zitiert ist auch die Bemerkung Kellers gegenüber C.F. Meyer: "Man hat uns in der Jugend die Bibel verleidet, und doch stehen so schöne Sachen darin, gerade in der 'Apostelgeschichte'." (nach E. ERMATINGER: *Gottfried Kellers Weltanschauung*. S.352f.). Vgl. J. DÜNNEBIER: *Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach*. S.22; K. GUGGENHEIM: *Wandlungen im Glauben*. S.16; ders.: *Seldwyla*. S.332; K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.21.

<sup>101</sup> Beim "ungezwungeneren Schreiben" Gottfried Kellers – wie z.B. in Tagebüchern oder Briefen – sind Bibelanspielungen eher selten, was für die Analyse seiner Dichtung im Umkehrschluß heißen mag, daß alle Anspielungen absichtsvoll geschehen (mit K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.89.).

<sup>102</sup> Vgl. IV, 218: "[...] sie holte gerührt ein Schatzkästlein [Erbauungsbuch, S.E.] hervor und stach mit einer Nadel zwischen die Blätter [...]". Eine derartige 'Nadelprobe', die nicht gerade der 'Nagelprobe' eines aufrichtigen Glaubens standhält, wird auch im Drama *Therese* anhand der Bibel praktiziert (vgl. VII, 526: "Ich will mit einer Nadel hineinstecken, wie Sie sonst oft tun.").

<sup>103</sup> In der Figurenrede kommen bei weitem die meisten Bibelzitate vor, während im Erzählerkommentar biblische Verse auffallend selten zitiert oder paraphrasiert werden – eine Eigenheit, die den Autor abermals von seinem Zeitgenossen Gotthelf abhebt, der als Erzähler ohne Zögern von außen in die eigenen Geschichten eingreift und die Handlung mit einem Bibelspruch untermalt (vgl. K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.91.).

Hier findet sich auf einer Seite (25v), deren untere Hälfte herausgetrennt wurde, zunächst das von Keller gern zitierte Bibelwort aus Joh. 3,8<sup>104</sup>, der Nikodemus-Perikope, in der Formulierung: "Der Wind wehet, wo er will, und du hörest sein Tosen; aber du weißest nicht von wannen er kommt noch wohin er fahren wird. – Also ist ein jeder, der aus dem Geiste geboren ist.". Unmittelbar darunter ist als Kommentar des achtzehnjährigen Kellers folgender Satz verzeichnet, der nach der Niederschrift ungestüm zunächst mit brauner Tinte, anschließend mit Bleistift durchgestrichen worden und somit kaum noch entzifferbar ist:

Die Bibel ist ein Buch, voll des göttlichsten Geistes, untermischt mit – herzlichen Narrheiten!<sup>105</sup>

Das Bibelverständnis des Dichters ist in diesem einen Satz komprimiert enthalten: Die Vorstellung einer durch den heiligen Geist verbalinspirierten Schrift wird mit einem entscheidenden Nachsatz zunichte gemacht, in dem erneut der Gedanke der Bibel als ein Gemisch ("untermischt") zum Ausdruck kommt. Die "wunderbarsten Ausgeburten menschlicher Phantasie" sind zu diesem früheren Zeitpunkt der Arbeit an dem Skizzen- und Schreibbuch noch unverblümt durch die Wendung "herzliche[n] Narrheiten" wiedergegeben. Allerdings ist es einmal mehr die Adjektivwahl des Schweizers, welche einem Eindruck der Blasphemie entgegenwirkt: Die "Narrheiten" (wie z.B. in Joh. 3 eine Neugeburt des Menschen) sind "herzlicher" Natur, geradeso wie auch die in der Bibel enthaltenen menschlichen Phantasieschöpfungen von "wunderbarste[r]" Manier sind, wobei vor dem Superlativ nicht Halt gemacht wird. In gleicher Weise, wie der biblische Stoff nicht mehr zu steigernde Wunder zum Inhalt hat, ist aber auch die Geisterfülltheit der Schrift von "göttlichste[m]" Charakter – wohlgermerkt mit den angeführten kuriosen Kontaminationen, auf die Keller in seinem Zusatz humorvoll verweist.<sup>106</sup>

Insgesamt schimmert in dieser keineswegs poetisch ausgestalteten Notiz im Skizzenbuch die Neigung Gottfried Kellers zu Skurrilitäten durch, welche von ihm mit Vorliebe als sogenannte "Schnurrpfeifereien"<sup>107</sup> in sein Werk integriert werden. Ist es ergo jener Zug des Unglaublichen und Grotesken, der ihn den poetischen Wert der biblischen Botschaft so hochschätzen läßt? – Bekanntlich zeigte sich Keller selbst zeit seines Lebens nicht bereit, auf groteske Elemente in seinem Werk zu verzichten, was ihm mehrfach die Mißbilligung anderer, insbesondere die seines Altersfreundes Storm<sup>108</sup> sowie Vischers und Heyses, einbrachte. Wirkt die Bibel gerade durch ihre wunderbaren und phantasiereichen Züge auf die Schaffenskraft des Dichters?<sup>109</sup>

<sup>104</sup> Vgl. auch den Tagebucheintrag Kellers vom 9. Juli 1843, in welchem der Bibelvers in demselben altertümlich anmutenden Wortlaut der Zürcher Bibelübersetzung zitiert ist (VII, 643).

<sup>105</sup> Vgl. Abb. 4. Der Text ist an dieser Stelle verderbt, so daß das letzte Wort nur als "N[ ]heiten" zu lesen ist. Erst eine technische Untersuchung (Quarzlampe) der in der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrten Handschrift ergab den Begriff "Narrheiten" und schloß andere Möglichkeiten (wie etwa 'Neuheiten') aus. Siehe im übrigen die leichte Änderung der Lesart zu derjenigen Carl Helblings in SW XXI. S.476.

<sup>106</sup> Humorvoll ist auch das Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesers, die durch den Gedankenstrich wirkungsvoll aufgebaut wird. Derselbe Mechanismus findet sich weiter unten im ungekürzt zitierten Gedicht des Zyklus' *Feuer-Idylle* (vgl. Strophe 2).

<sup>107</sup> Vgl. Keller an Hermann Hettner am 31. Januar 1875 (Briefwechsel Keller-Hettner. S.192; GB 1. Nr.130. S.450.).

<sup>108</sup> Vgl. Keller an Theodor Storm am 25. Juni 1878 (Briefwechsel Storm – Keller. S.32.)

<sup>109</sup> So z.B. erwähnt Keller als Beispiel eines die Phantasie anreizenden biblischen Stoffes gegenüber seinem Dichterkollegen C. F. Meyer den Fall des Eutyclus (Apg. 20,9), der während der langen, nächtlichen Predigt des Paulus einschläft und auf die Gasse hinabstürzt (vgl. E. ERMATINGER:

In dem Lyrikzyklus *Feuer-Idylle*, der die Auswirkungen einer Feuerbrunst, basierend auf einem realen Geschehen von 1844<sup>110</sup>, beschreibt, hat ein Gedicht (Nr. IV) vollkommen unvermutet die Bibel zum Gegenstand. Hier ist es wiederum das Unfaßbare in der heiligen Schrift, das besonders hervorgehoben wird, da es Stoff zum Schmunzeln bietet:

Da ist ein Buch, geschwärzt und halb verbrannt,  
Wonach ein Mann in Todesangst gesandt;  
Ein Jüngling wagte dran sein junges Blut  
Und trug's mit kecken Händen aus der Glut.

Und gierig stürzt der Mann sich auf das Buch  
Und – wirft es weg mit einem derben Fluch.  
Sein dickes Schuldnerbuch hatt' er gemeint:  
Nun liegt – – die Bibel vor dem guten Freund!

Wie arg und undankbar ist diese Welt,  
Wie schmählich nun der alte Mann sich stellt!  
Erinnert ihn die Bibel nicht mehr dran,  
Wie gütlich er sich oft an ihr getan?

Wenn er am Sonntagabend vor ihr saß  
Und schmunzelnd dann von dem Kamele las,  
Dem Nadelöhre und dem Himmelreich,  
Wie ward ihm das Gemüt da froh und weich!

Wie manchen Bettler, hungerig und matt,  
Macht' er mit schönen Bibelsprüchen satt,  
Beteuernd hoch und feierlich dabei,  
Daß dies sein reichster Trost und Hausschatz sei.

Nun liegt das alte Buch zertreten hier,  
Im Feuer blieb der Ecken Silberzier;  
Zerrissnen Angesichtes liegt im Kot  
Das einst so hochgepriesne Lebensbrot. (I, 119f)

In Strophe 4 wird auf Mt. 19,24 (par Mk.10,25, Lk.18,25): "Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als daß ein Reicher ins Reich Gottes komme." angespielt als ein eigentümlicher Bibelvers, der aufgrund der kontrastierenden Bildhaftigkeit der Sprache ("Kamel" – "Nadelöhr") das Gemüt zu erheitern und so einen Sonntagabend zu bereichern vermag – ein weiteres Beispiel dafür, daß die Bibel auch an dieser Stelle in erster Linie als Fundus für wunderliche Schnurren fungiert. Mit feinem Spott illustriert der Erzähler an dem fadenscheinigen Verhalten des alten Mannes, der Hilfesuchende anstatt mit Nahrung mit frommen Sprüchen abpeist, daß die Botschaft der heiligen Schrift zwar zum Zeitvertreib zur Kenntnis genommen, aber damit noch längst nicht beherzigt wird. Die Gliederung des Gedichtes in Vergangenheit und 'brenzlige' Gegenwart bringt zugleich die Wandlung einer "einst" "gütlich[en]" Haltung des Alten gegenüber der Bibel in "Nun" aufflammende Verachtung ("wirft es weg mit einem derben Fluch") zum Ausdruck; nicht nach dem Buch der Bücher, sondern nach dem "Schuldnerbuch"

---

Gottfried Kellers Weltanschauung. S.352.). Daß dieses Bild ihn nicht losläßt, beweist auch folgende Anspielung im *Mythenstein*-Aufsatz des Autors, in dem es in der Schilderung des Volksfesttreibens heißt: "[...] in irgend einer Ecke endlich ist man aus lauter Selbstvergnügen eingenickt und purzelt plötzlich vom Stuhle wie Einer, der ein unzeitiges Tagschläfchen macht" (VII, 177).

<sup>110</sup> Vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.223.

verlangt er in der Todesbedrohung. Die Ironie ist offensichtlich: Zum einen ist die Bibel, indem sie von der Vergebung der Schuldigen handelt, das genaue Gegenteil eines akribisch geführten Schuldenbuches, zum anderen nimmt der Mann durch sein "gierig[es]" und geiziges Verhalten genau die Haltung des reichen Jünglings an, dem die biblische Aussage in Mt. 19,16-26 das Himmelreich verwehrt. Es gelüstet den Geängstigten nach einem materiellen Vermögen, nicht nach einem geistigen "Trost und Hausschatz". Ein solches Verlangen ist – ins Absurde übersteigert – Hauptthema der *Kammacher*-Novelle.

Daß der Erzähler im letzten Gedichtvers das berühmte "Ich bin"-Wort Jesu aus Joh.6,35 ("Ich bin das Brot des Lebens. Wer zu mir kommt, den wird nicht hungern [...].") im Bild des "Lebensbrot[s]" anklingen läßt und als Reimwort für diesen Begriff ausgerechnet das Substantiv "Kot" wählt, treibt die ironische Wirkung des Gedichtes schließlich auf die Spitze: Eine gute, ehemals "hochgepriesene" Nachricht, welche mit Füßen getreten und mit Unrat beschmiert wird, so lautet also in den überaus drastischen Versen die Stellung der Bibel.

Nicht ihr theologischer Gehalt oder ihre heilvolle Wirkung, sondern hauptsächlich ihre sprachmächtige Kraft, ihr poetischer, das Gemüt "froh und weich" machender Zauber<sup>111</sup> stehen einmal mehr im Mittelpunkt Kellerscher Dichtung. Biblisches Textmaterial wird durch entsprechende Änderung des Kontextes in anthropologische Aussagen transformiert, damit es innerhalb eines Textes nicht als Theologumenon, sondern ausschließlich als unvergleichliche Sprachschöpfung hervorsticht.

#### (dd) Orgel

Die Orgel ist ein erkenn- und vernehmbares Element kirchlicher Gemeinschaft, das innerhalb der Dichtung Gottfried Kellers keineswegs einen zentralen Stellenwert einnimmt. Vielmehr tritt dieses Instrument bei ihm nur ganz beiläufig in Erscheinung. Doch liegt gerade in der Erwähnung der Kirchen- bzw. Hausorgel 'en passant' ihre maßgebliche Bedeutung, die sie zu einem nicht zu unterschätzenden Motiv im Oeuvre Kellers werden läßt. Analog zur Kirchenglocke stellt auch die Orgel einen *cantus firmus* dar, der in entscheidenden Momenten das Handlungsgeschehen akustisch abrundet. Nie wird sie allerdings von Keller so ausdrücklich gerühmt, wie etwa Johann Gottfried Herder es einst auf einprägsame Weise tat<sup>112</sup>, dennoch poetisiert auch der Schweizer Dichter bisweilen das Pathos dieses Instruments, das für ihn wie eine Meeresbrandung zu donnern und als brausende Tonmasse mitreißend zu wirken vermag (vgl. I, 726). So finden sich z.B. im *Prolog zur Feier von Beethovens hundertstem Geburtstag in Zürich 1870* (I, 552ff) die folgenden Verse:

<sup>111</sup> Es sei noch einmal verwiesen auf die Feststellung Kellers gegenüber C. F. Meyer (vgl. oben Anm.100) hinsichtlich des hohen ästhetischen Werts der Bibel: Für ihn stehen bezeichnenderweise "schöne Sachen" in der heiligen Schrift, nicht etwa 'gute', 'wahre' oder 'hilfreiche' (siehe K. GUGGENHEIM: *Seldwyla*. S.332.). Zusammen mit der *Odyssee*, der *Divina Commedia*, Lessings Werken und Rabelais hatte die Bibel im übrigen einen Stammplatz auf Kellers Schreibtisch; der auffallend literarische Charakter der biblischen Geschichten übte zweifellos einen Reiz auf den Dichter aus (vgl. zur Bedeutung der Bibel bei Keller auch W. PREISENDANZ: *Spielraum des Grotesken*. S.26.). Ein anschauliches Beispiel für die Literarität der heiligen Schrift nennt Jukundus im *Velornen Lachen* der Ehgaumerin, nämlich die "hamletartige Szene im Johannes-evangelium, wo Jesus nachdenklich mit dem Finger etwas auf den Boden schreibt, ehe er sagt, wer ohne Sünde sei, möge den ersten Stein auf die Sünderin werfen" (IV, 529; vgl. Joh. 8,6-12: Jesus und die Ehebrecherin).

<sup>112</sup> "Orgeln / sind Wunderbaue, / Tempel / von Gottes Hand beseelt, / Nachklänge des Schöpfungsliedes!" (vgl. F. JAKOB: *Orgel*. S.5.).

Er goß des Wohllauts süßen Wein  
 Aus über die Wogenheere;  
 Mocht' noch so laut die Brandung schrein,  
 Doch stärker klang sein Spiel darein,  
 Wie Orgelton am Meere (I, 553)<sup>113</sup>.

Deutlich abgegrenzt wird die Einzigartigkeit der Kirchenorgel von eher dürftigen Vertretern ihres Genres, so z.B. von dem "trompetentönigen Quiekkasten" (IV, 541) in der nach dem Bildersturm 'neureformierten' Kirche des Pfarrers von Schwanau oder von der einfachen Schulorgel.

Schon im frühesten erhaltenen Schriftstück Kellers, in dem Aufsatz *Sommerferien 1832* (Ms. GK 8a.7)<sup>114</sup>, den er als Dreizehnjähriger verfaßte, ist die Kirchenorgel genannt. Offensichtlich war das Instrument der katholischen Kirche im aargauischen Kaiserstuhl für den jungen Gottfried etwas Auffälliges, da ihm Unbekanntes, denn er bemerkt ausdrücklich:

Auch die Kirche ist inwendig sehr schön; besonders ist sie durch eine große, offene Orgel geschmückt, auf der uns der Hr. Bezirksschul-Inspektor Schernberg, bei dem wir in Kaiserstuhl logierten, einige Arien vorspielte. (vgl. VII, 562).

In diesem Zusammenhang ist zur Erklärung der Verwunderung des Knaben über jene "große, offene Orgel" ein kurzer historischer Exkurs über die Stellung der Orgel im Kanton Zürich im 19. Jahrhundert vonnöten<sup>115</sup>: 1524 hatte der Rat von Zürich im Zuge der Reformation jegliche Orgelbegleitung der Gottesdienste verboten, 1527 ließ er die Kirchenorgeln abbrechen, weshalb die Kirchen bis ins 19. Jahrhundert hinein – Landgemeinden z.T. sogar noch länger – auf dieses Instrument verzichten mußten. Gebräuchlich war stattdessen der einstimmige, später vierstimmige Gesang der Gemeinde 'a-cappella'. Die ersten Orgeln der Stadt Zürich fanden sich in den Kirchen Neumünster (1840) und Fraumünster (1854), während beispielsweise die Predigerkirche, auf die sich – laut älterer Keller-Forschung<sup>116</sup> – die stark autobiographische Schilderung des Konfirmationsfestes im *Grünen Heinrich* bezieht, zur Zeit der Abfassung des Romans (1854/55) noch nicht im Besitz einer Orgel war. Dies erklärt den Umstand, daß bei der Beschreibung der Konfirmation Heinrichs der Erzähler zwar detailliert auf den Gesang zu sprechen kommt<sup>117</sup>, aber ein Spiel der Kirchenorgel unerwähnt bleibt.

Vertraut war dem jungen Keller hingegen der Typus einer Hausorgel, die wiederum seit dem beginnenden 18. Jahrhundert als unverzichtbarer Bestandteil in jedem Gesellschaftszimmer eines gehobenen Haushalts galt und deren Pfeifenreihen nicht offen, sondern durch Flügeltüren verschlossen waren. Ebenso die Schulorgel

<sup>113</sup> Mit diesem bildhaften Vergleich für den volltönenden Klang einer Orgel entspricht Keller sichtlich der romantischen Klanguauffassung (vgl. F. JAKOB: Orgel. S.6.).

<sup>114</sup> J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.417f.

<sup>115</sup> Hierin halte ich mich in der Hauptsache an den kleinen, bereits angeführten Aufsatz von F. JAKOB über "Die Orgel bei Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf", der 1969 im Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG (Männedorf) erschien und über die Wirkungsgeschichte des Orgelbaus im Zürcher Kanton ausführlich informiert. Ansonsten ist diese Abhandlung weniger als eine Analyse des Orgelmotivs, sondern als eine dienliche Quellensammlung zu betrachten. Vgl. auch eine vorausgegangene Studie aus dem Jahre 1929 von M. FEHR: Alter Orgelbau im Zürichbiet.

<sup>116</sup> Vgl. F. JAKOB: Orgel. S.14.

<sup>117</sup> Vgl. II, 387: Heinrich singt das Kirchenlied "'Dies ist der Tag, den Gott gemacht!'" "laut und froh mit" trotz seiner "Mühe [...], den richtigen Ton zu halten; denn rechts stand ein alter Kupferschmied, links ein gebrechlicher Chorherr, welche mich mit den wunderbarsten Variationen von der rechten Bahn zu locken suchten und dies umso lauter und kühner, je standhafter ich blieb."



stellte für den heranwachsenden Dichter nichts Ungeläufiges dar, wovon die folgende Tagebuchaufzeichnung vom 8. August 1843 zeugt:

Wie lieblich und unschuldig aber klingt der Gesang einer benachbarten Mädchenschule zu mir herüber. Wie mächtig ergreifen mich diese wohlbekanntes und doch längst vergessenen Kinderlieder, aus denen des Schulmeisters leitende Stimme ganz patriarchalisch herauschallt. [...] O klinge nur, du alte Orgel, an welcher auch ich einst gesungen habe; ich glaube, es waren die Kirchenlieder, die ich damals mit der größten Andacht sang; und jetzt??? O Kinderzeit! O Zukunft!" (VII, 655).

Die Orgel begleitet und fördert die Gemeinsamkeit des Musizierens und vermag, gewissermaßen als 'christliches' Instrument par excellence, eine Quelle geistiger Andacht zu sein, wie es sich auch in der zitierten Bemerkung Kellers über das inbrünstige Singen der Kirchenlieder zu Orgelklängen andeutet. Der Aspekt des einträchtigen häuslichen Gesangs, und damit die Verschmelzung von "Orgeltöne[n] und Menschenstimmen" (II, 255f), ist für das Kellersche Werk charakteristisch und soll anhand der verschiedenen Schulmeisterszenen im *Grünen Heinrich* aufgezeigt werden.

Die Hausorgel des Schulmeisters, Annas Vaters, taucht innerhalb der Jugendgeschichte des Protagonisten an vier Schlüsselpunkten der zarten Liebesbeziehung zwischen Heinrich und Anna auf. Präfiguriert das Instrument durch sein paradiesisches Äußeres – "das Innere der beiden Flügeltürchen" birgt "das gemalte Paradies [...] mit Adam und Eva, Blumen und Tieren" (II, 255)<sup>118</sup> – zum einen die beseligende Liebe der beiden, so deutet es zum anderen im selben Zuge, gemäß seiner biblischen Vorlage, auch das jähe Ende jenes seligen Zustands an und nimmt auf solche Weise Heinrichs 'Sündenfall' in Judiths Garten sowie Annas plötzlichen Tod vorweg.

Zunächst jedoch ertönt die Orgel bei der ersten Begegnung zwischen Heinrich und des Schulmeisters Tochter wie ein fröhliches Präludium, und die einmütige Freude am gemeinsamen Gesang bildet den Auftakt einer unbeschwerten Zuneigung der beiden jungen Leute:

Als wir uns genugsam erfrischt, schritt der Schulmeister zu der Orgel hin [...]. Er setzte sich davor, wir mußten uns in einen Kreis um ihn herumstellen, Anna teilte einige alte Musikbücher aus, und nachdem ihr Vater gar anmutig prälu diert, sangen wir zu seinem Spiele und Vorsang einige schöne kirchliche Sommerlieder und hernach einen künstlichen Kanon. Wir sangen in heiterer Freude und aus voller Brust und doch mit Maß und Haltung, die Dankbarkeit gegen den Augenblick brachte bessere Musik hervor, als die strengste Schulprobe, und ich selbst ließ mein inneres Glück unbefangen und frei in den Gesang strömen; denn dieser Tag war für mich wieder neuer und schöner, als alle früheren. Wenn wir einen Vers geendigt hatten, erklang über den See her, von einer Wand im Walde, ein harmonisch verhallendes Echo, die Orgeltöne und Menschenstimmen verschmelzend zu einem neuem wunderbaren Tone, und zitterte eben aus, indem wir selbst den Gesang wieder anhoben. An verschiedenen Stellen, in der Höhe und Tiefe, wurden freudige Menschenstimmen wach, welche ihre Lust in die still webenden Lüfte sangen und jauchzten, so daß unser Kanon, mit welchem wir schlossen, sozusagen sich über das ganze Tal verbreitete. (II, 255f; Hervorhebungen, S.E.).

Es ist auffallend, daß bei der Liedauswahl 'weltlich' und 'geistlich' nicht getrennt ist, so wie auch die irdischen Menschenstimmen untrennbar mit den Tönen der sakralen Orgel verbunden sind. Die aufkommende Andacht kulminiert in einer unermeßlichen "Dankbarkeit gegen den Augenblick", kurz: es entsteht einer jener bezeichnenden Kellerschen Glücksmomente, in dem das Glücksgefühl des

<sup>118</sup> Vgl. auch unter Punkt 2.1.1 (a).

Einzelnen in der gesamten Umgebung widerhallt, und schließlich – ganz ähnlich wie es schon von dem Motiv der Glocke her bekannt ist – Mensch und Natur zu klingen beginnen, im 'Einklang' sind.

Auch die erste körperliche Annäherung Heinrichs und Annas, die spielerische Berührung der Hände in dem "grünen [!] Bohnenberg" (II, 276)<sup>119</sup>, wird zuvor von der Orgel vorbereitet. Sie ist das Mittel, das beide auf die gegenseitige Nähe gleichsam einstimmt:

Wir nahmen nun das Nachtmahl ein, nach welchem ich aufbrechen wollte; aber der Schulmeister verhinderte mich daran und gab Befehl, mir ein Lager zu bereiten, da ich mich auf dem dunklen Berge unfehlbar verirren würde. Obgleich ich einwandte, daß ich den nächtlichen Weg ja schon einmal zurückgelegt hätte, ließ ich mich doch leicht bereden, aus bloßer Freundschaft dazubleiben, worauf wir in den kleinen Saal mit der Orgel gingen. Der Schulmeister spielte und Anna und ich sangen dazu einige Abendlieder und, der Magd zu Gefallen, welche gern mitsang, einen Psalm, den sie mit heller Stimme beherrschte. Dann ging der Alte zu Bett. Doch jetzt begann erst die Herrschaft der alten Katherine, welche unten in der Stube einen ungeheuren Vorrat von Bohnen aufgetürmt hatte, welche heute nacht noch sämtlich bearbeitet werden sollten. (II, 276; Hervorhebung, S.E.).

Heinrichs Entschluß, bei Anna und ihrem Vater zu verweilen, wird unverzüglich – und als wäre es ein Element einer ungeschriebenen gemeinsamen Liturgie – an der Orgel bekräftigt bzw. 'besungen', wobei der Gesang diesmal alleinige Sache Heinrichs und Annas ist. Das Musizieren bekommt den Charakter eines geradezu intimen Aktes, bei dem die dominante Beteiligung der Magd, der zuliebe man letztlich noch einen Psalm singt, eher als störend empfunden wird.

Nach Annas Rückkehr von ihrem Bildungsaufenthalt in der französischen Schweiz ist das Singen zur Orgel wieder Anknüpfungspunkt und verbindendes Element – trotz vielerlei äußerlicher Veränderungen. So erscheint das Mädchen Heinrich jetzt "fein und nobel" (II, 335), wobei ihr verändertes Aussehen mit den

<sup>119</sup> Während jenes übermütigen Hineingrabens der Hände in die "Tiefe des Bohnengebirges" (II, 277), versteht es Anna, Heinrich "auf listigste Weise zu necken" und somit ihre kindliche, noch geschwisterliche Züge tragende Zuneigung für den Kameraden kundzutun:

"Anna [...] baute ihren Hohlweg in die Bohnen hinein mit vieler Kunst, eine Bohne nach der andern herausnehmend, und grub unvermerkt einen unterirdischen Stollen, so daß plötzlich ihr kleines Händchen in meiner Höhle zutage trat, als ein Bergmännchen, und von meinen Bohnen wegschleppte in die grauliche Finsternis hinein."

Diese Szene erinnert im übrigen frappant an ein anderes spielerisches Eingraben in eine nahrhafte Speise im Kellerschen Werk, und zwar an den meisterhaften Beginn der Novelle *Pankraz der Schmoller*, in dem Pankraz und sein Schwesterchen – also in diesem Falle tatsächlich ein Geschwisterpaar – "das feste Kartoffelgebirge" (IV, 17) eines dicken Breis mit Blechlöffeln aushöhlen. Hier ist es ebenfalls der weibliche Part, der durch allerlei harmlose "List" sein neckisch-liebevolles Spiel treibt und "künstliche Stollen und Abzugsgräben" in den Kartoffelbrei hineingräbt sowie "immer wieder eine geheime Ader des Breies zu eröffnen" weiß bzw. "in offenem Friedensbruch mit ihrem Löffel und mit lachenden Augen in des Bruders gefüllte Grube" (IV, 18) langt.

Zweimal findet sich also bei Keller ein solches, bezeichnenderweise immer von einem weiblichen Wesen ausgehendes geheimes "Labyrinth der Kanäle und Dämme" (ebd.), das jedes Mal mit einem 'Forttragen' eines Besitzanteils der männlichen Person verbunden ist. Verficht man die These, daß der Dichter in einigen Frauen "in ihrer Herrlichkeit durchaus bedrohliche Wesen" (vgl. U. WIDMER: Fähnlein. S.53.) sieht, könnten jene Schilderungen des mutwilligen 'Spiel-treibens' einen solchen Schluß erhärten. Die Folge eines weiblichen 'Hineingrabens' in das Leben Kellers wären zuweilen kolossale Labyrinth der inneren Verarbeitung, wie z.B. die Berliner Schreibunterlagen sie sichtbar werden lassen. Die beiden Begebenheiten im *Heinrich* und im *Pankraz* könnten bei entsprechender Lesart somit veranschaulichen, daß es aus Kellerscher Sicht für eine Frau ein leichtes ist, sich "mit lachenden Augen" eines Mannes zu bemächtigen. Die beiden Textstellen wörtlich nehmend, wäre es für sie geradezu – ein Kinderspiel.

Neuerungen im Orgelsaal des Schulmeisters korrespondiert, denn in diesem "stand nun ein prächtiges Sofa mit buntgestickten Kissen und vor demselben lag ein großblumiger Teppich von Annas Hand. Diese reiche Farbenpracht an einer Stelle zusammengehäuft, nahm sich vortrefflich und eigentümlich aus im Gegensatze zu dem einfachen weiß getünchten Saale" (II, 344). Genau wie das Herzstück des Saales, die Orgel, "mit ihren bemalten Türchen" und den "glänzenden Pfeifen" unverändert geblieben ist, ist auch Anna inwendig noch die gleiche. Ihre innere Reinheit spiegelt sich in dem "weißen Kleide" wider, mit welchem angetan sie nun ihren Vater an der Orgel ablöst:

[...] sie begleitete also jetzt unseren Gesang und der Schulmeister stand dafür singend in unserm Kreise. Er sah fortwährend seine Tochter an und ich ebenfalls [...], sie sah wirklich aus wie eine heilige Cäcilie, während die Stellung ihrer weißen Finger auf den Tasten noch etwas Kindliches ausdrückte. (ebd.).

Der Erzähler wählt gekonnt das sakrale Instrument, um die Heiligkeit seiner engelsgleichen Frauenfigur – zusätzlich zu dem angeführten Vergleich in der zitierten Passage – zu unterstreichen. Die "gewöhnliche Klimperei" (ebd.) auf dem Klavier, womit eine Abschweifung ins Weltliche bzw. Banale konnotiert ist, läßt er Anna ablehnen: Sie scheint somit geradezu überirdisch rein, unverdorben und der Welt trotz der Bildungsreise schon zu diesem Zeitpunkt größtenteils entrückt.<sup>120</sup>

Nach ihrem Tod erklingt die Orgel ein letztes, kraftvolles Mal im Romangeschehen und übernimmt nun die Funktion eines Nekrologs bzw. eines Klageliedes:

Wie dies abstoßende kalte Gefühl meinen ganzen Körper durchrieselte, ließ es mir nun auch plötzlich das Gesicht der Leiche so seelenlos und abwesend erscheinen, daß mir beinahe der erschreckte Ausruf entfuhr: "Was hab ich mit dir zu schaffen?" als aus dem Saale her die Orgel in milden und doch kräftigen Tönen erklang, welche nur manchmal in leidvollem Zittern schwankten, dann aber wieder zu harmonischer Kraft sich ermannten. Es war der Schulmeister, welcher in dieser Morgenfrühe seinen Schmerz und seine Klage durch die Melodie eines alten Liedes zum Lob der Unsterblichkeit zu lindern suchte. Ich lauschte der Melodie, sie bezwang meinen körperlichen Schrecken, ihre geheimnisvollen Töne öffneten die unsterbliche Geisterwelt, und reuevoll gelobte ich Anna ewige Treue. (II, 530)<sup>121</sup>.

Einerseits hilft das Orgelspiel dem Schulmeister, der im Gegensatz zu Heinrich einen starken Unsterblichkeitsglauben besitzt, seine Trauer über den Tod der Tochter zu besänftigen, andererseits bekommt die gesamte Szene durch das erschallende Lob des Ewigen sowie durch das Gelöbnis Heinrichs den Anschein, ein – so lautet prägnanter der Schlußsatz des Zitates in der zweiten Fassung – "bedeutungsvoller und feierlicher Vorgang zu sein" (III, 445). Es sind in ihr deutliche Anklänge an eine Hochzeitszeremonie inhärent, zu der die Orgel mit ihren "geheimnisvollen Töne[n]" den Schlußakkord liefert.

Alles in allem verfügt das Motiv der Orgel bei Gottfried Keller durchaus über eine religiöse Färbung, ist gleichsam religiös 'aufgeladen'<sup>122</sup>. In verschiedenen

<sup>120</sup> Die Entrückung Annas wird noch gesteigert durch das Bildnis, das Heinrich aus dem Gedächtnis in Wasserfarben von ihr malt und das "etwas byzantinisch" (II, 355) ausfällt. Das Porträt gleicht durch die nazarenische Malweise und Ikonographie (vgl. G. HESS: Die Bilder des Grünen Heinrich. S.382.) sowie durch den kostbaren Rahmen dem Bild einer "märchenhaften Kirchenheiligen" und wird daher nicht ohne Grund ausgerechnet "im Orgelsaale aufgehängt" (II, 363).

<sup>121</sup> Vgl. an dieser Stelle die Unterschiede zwischen den beiden Romanfassungen.

<sup>122</sup> Entgegen der Behauptung von F. Jakob, die Orgel sei für Keller "ein Instrument unter vielen anderen" (F. JAKOB: Orgel. S.27.); eine religiöse Tendenz der Orgel liegt für F. JAKOB ausschließlich im Werk Gotthelfs vor, womit er der Relevanz religiöser Motive im Kellerschen Oeuvre nicht gerecht wird.

Szenen, in der Lyrik und v.a. im *Grünen Heinrich*, ist das 'christliche' Instrument – wie nachgewiesen werden konnte – Bedeutungsträger. Allerdings nutzt der Erzähler den der Orgel anhaftenden sakralen Gehalt i.d.R. dazu, durch und durch innerweltlichen Geschehnissen, wie z.B. der Liebe Heinrichs zu Anna oder Annas Tod, heilige Züge zu verleihen und sie ins Metaphysische zu heben. Es sind romantische Reminiszenzen, die in Verbindung mit dem Orgelmotiv durchschimmern – bei einem Autor wie Keller, der das Erbe von Klassik und Romantik antritt und schließlich hinter sich läßt, ist dies nicht weiter verwunderlich. Verwunderlich ist dafür umso mehr der Umstand, daß dem Orgelmotiv in der Keller-Forschung, mit Ausnahme der erwähnten Abhandlung von Friedrich Jakob, die sich in erster Linie einem Vergleich zwischen Keller und Gotthelf widmet<sup>123</sup>, bisher kaum Beachtung geschenkt worden ist.

(ee) Brot und Wein

Die Einheit von Brot und Wein zählt zum topologischen Motivinventar der nachchristlichen Literatur<sup>124</sup>. Sie findet sich mehrfach bei Keller und wird im zweiten Teil der Untersuchung anhand der Novellen *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Dietegen* und *Die drei gerechten Kammacher* genauer behandelt werden. Das Interesse des Dichters gilt offenkundig nicht dem Abendmahl als kirchlichem Sakrament, sondern Brot und Wein in seiner heilvoll-diesseitigen Bedeutung als Liebes- und Gemeinschaftsmahl, durch welches der Einzelne in seinen zwischenmenschlichen Bindungen gestärkt wird. Ebenso wie für seine Figur Heinrich Lee läßt sich auch für Keller selbst formulieren, daß er "eine besondere Pietät gerade für die Begriffe Brot und Wein" hegte und "daß nichts ihn so geeignet dünkte zur Feier eines gemeinsamen symbolischen Mahles der Liebe, als edles weißes Weizenbrot und reiner goldener Wein." (II, 32). Trotz des Mißbehagens gegenüber einer kirchlichen Interpretation des Abendmahls, insbesondere gegenüber der katholischen Lehre von der Transsubstantiation<sup>125</sup>, haben die christlichen Symbole von Brot und Wein für den Erzähler im Kellerschen Werk eine große

<sup>123</sup> Siehe nochmals Anm.115.

<sup>124</sup> Vgl. J. HÖRISCH: Dichtung als Eucharistie. S.52. Schon im *Tristan* des Gottfrieds von Straßburg findet sich eine Säkularisierung des Abendmahlmotivs: Der Tod Tristans und Isoldes wird im berühmten Prolog als Brot metaphorisiert, welches denjenigen Lebenden im Leseprozeß als 'Nahrung' dient, die ebenso wie die Liebenden "edelen herzen[s]" sind (ebd. S.57.). Die Abendmahlsmetaphorik hat hier durchaus auch Gedächtnischarakter, da den Nachgeborenen durch Verzehr des 'Brottes' das liebende Paar gegenwärtig wird:

Deist aller edelen herzen brôt.  
hie mite sô lebet ihr beider tôt.  
wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt,  
unde ist uns daz süeze alse brôt.  
Ir leben, ir tôt sint unser brôt.  
sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.  
sus lebent si noch und sind doch tôt,  
und ist ir tôt der lebenden brôt. (Zitiert nach: K. MAROLD: *Tristan*. 1969. V.233-238.).

<sup>125</sup> Jeder Gegenstand besteht aus Substanz (Wesen) und Akzidentien (z.B. Form, Geruch, Geschmack). Bei der Transsubstantiation wird die Substanz von Brot und Wein durch die *consecratio*, die Einsetzung, in die Substanz von Leib und Blut Christi verwandelt; die Akzidentien bleiben bei diesem Wandlungsvorgang gleich. Vgl. hierzu die Schilderung des Zugs der Konfirmandinnen zu Beginn des *Grünen Heinrich*:

Schwarz gekleidet, mit gebeugten Häuptern, die tränenden Augen in weiße Taschentücher gedrückt, wallten die zarten Gestalten paarweise langsam vorüber, die keuschen Lippen noch feucht von dem Weine, welchen man ihnen als Blut zu trinken, in der Kehle noch das Brot, welches man ihnen als Menschenfleisch zu essen gegeben hatte. (II, 31).

Sprachkraft. Es sind einfache, natürliche Symbole<sup>126</sup>, die seiner Ansicht nach im Gegensatz stehen zu der Künstlichkeit der kirchlichen Abendmahlslehre. Diese stellt für ihn eine eigentümlich "widernsliche[ ] Mischung" (II, 32) dar, die allein dem Zwecke dient, "ein wenig Wein und ein wenig Brot am richtigsten genießen zu können" (II, 368)<sup>127</sup>, und auf die er insofern mit Skepsis reagiert.

Das Oeuvre des Schweizer Autors enthält eine einzige ausführliche Beschreibung einer kirchlichen Abendmahlsfeier, welche in der Konfirmationsszene im *Grünen Heinrich* vorkommt. Hier geht Heinrich zum ersten und letzten Mal zum 'Mahl' – allerdings ohne Rührung oder innere Anteilnahme, vielmehr in einer heiteren Stimmung, da ihm mit dem Ende des Gottesdienstes zugleich die ungetrübte Freiheit winkt:

Meine Stimmung ward immer heiterer, endlich wurde das Nachtmahl genommen; aufmerksam verfolgte ich die Zurüstungen und beobachtete alles sehr genau, um es nicht zu vergessen; denn ich gedachte nicht mehr dabei zu erscheinen. Das Brot besteht aus weißen Blättern von der Größe und Dicke einer Karte und sieht feinem glänzendem Papier ähnlich. [...] Manche Leute, besonders die Frauen und Mädchen, behalten gern ein Blättchen zurück, um es andächtig in ihr Gesangbuch zu legen. Auf ein solches, das ich im Buche einer meiner Basen gefunden, hatte ich einst ein Osterlämmchen gemalt mit einem Amor, der darauf reitet, und bei der Entdeckung ein strenges Verhör nebst Verweis zu bestehen gehabt; als ich jetzt mehrere solcher Blätter in der Hand hielt, erinnerte ich mich daran und mußte lächeln; auch gelüstete es mich einen Augenblick lang, eins zurückzubehalten, um irgendein lustiges Erinnerungszeichen an meinen Abschied von der Kirche darauf zu malen. [...] Als ich den Becher in der Hand hielt, blickte ich fest in den Wein, ehe ich trank; aber es rührte mich nicht, ich nahm einen Schluck, gab die Schale weiter, und indem ich mit den Gedanken schon weit auf dem Wege nach Hause, den Wein hinabschluckte, drehte ich ungeduldig mein Sammetbarett in der Hand und mochte kaum das Ende des Gottesdienstes abwarten, da es mich anfang, gewaltig an den Füßen zu frieren und das Stillstehen sehr schwierig wurde. (II, 387f; Hervorhebungen, S.E.).

Die Szene verfügt v.a. aufgrund der eingeschobenen Erinnerung an das groteske Bild auf der Oblate parodistische Züge: Ausgerechnet im Kontext des Abendmahls, das *per se* schon als Gedächtnismahl (*commemoratio*<sup>128</sup>) an Jesu Tod und Auferstehung sowie an seine Verheißungen gefeiert wird, ist von einem derart "lustige[n] Erinnerungszeichen" die Rede. Auf dem Bild aus Kindertagen, das Heinrich in dem feierlichen Moment der Mahlausteilung in den Sinn kommt, gebraucht ein Amor das Lamm Gottes als Reittier.<sup>129</sup> Christliche Soteriologie und antike Mythologie sind hier aufs engste miteinander verbunden, mehr noch: das Mythologische scheint dem Christlichen sogar gewissermaßen überlegen zu sein. Eine weitere Steigerung der Groteske wird zusätzlich durch den Bilduntergrund erreicht<sup>130</sup>: Die emblemartige Darstellung von Amor und Osterlamm – und damit das schelmische Treiben des Liebesgottes – ist auf einer geweihten Hostie festgehalten. Demonstrativer ist Profanisierung des Religiösen kaum zu illustrieren.

Daß sich Heinrich dieses Kindheitsscherzes bei der Vorbereitung zum Abendmahl gewärtig wird, verschafft ihm eine endgültige Distanz zu der christlichen Feier: Sie "rührt[e]" ihn nicht, da er sich innerlich in der Abwehrhaltung eines

<sup>126</sup> Mit K. SCHMID: Brot und Wein. S.172.

<sup>127</sup> Man beachte erneut die sublimen Verwendung des Superlativs. Vgl. oben unter (cc) *Bibel*.

<sup>128</sup> Wobei *memoria* kein bloßes Gedenken meint, sondern die in die Gegenwart wirkende Heilsbedeutung von Christi Kreuzestod.

<sup>129</sup> Vgl. auch die Erwähnung des "Amörchen[s]" in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (IV, 129), das auf Vrenchens Lebkuchenhaus ebenfalls als 'Zierrat' zusammen mit einem christlichen Symbol, der Taube, abgebildet ist.

<sup>130</sup> Zu der Reihe außergewöhnlicher Bilduntergründe bei Keller zählen auch Porzellan, Tischtuch, Orgeltüren oder Kachelofen (vgl. unter 2.1.1. (a)), im *Grünen Heinrich* sogar Annas Sarg.

"Rühr-mich-nicht-an" befindet, der gerade das Christusgeschehen, das den Hintergrund bildet für jenes sprichwörtlich gewordene "Noli me tangere" (vgl. in Joh. 20,14-18 die Anrede des Auferstandenen an Maria von Magdala, Abb.5), ablehnt.<sup>131</sup> Heinrich hat durch seine bewußt gewählte Rolle als distanzierter Beobachter einen "geradezu ethnologisch dimensionierten fremden Blick auf die eigene Kultur"<sup>132</sup>, der ihn die Feier der Konfirmation, d.h. der Aufnahme in die Gemeinde, zu einer Feier des Abschieds vom Christentum werden läßt. Er wählt für sein Leben nicht den Glauben an den unsterblichen Christus, das Osterlamm, sondern, sinnbildlich gesehen, den Glauben an eine diesseitige Sinnesliebe, repräsentiert durch Amor.<sup>133</sup>

Am Schluß der zweiten Fassung des Romans bekräftigt Heinrich – in eben diesem Bekräftigen (*confirmare*) schwingt die Konfirmationsepisode wieder mit – den Entschluß zu seiner 'weltfrommen' Lebenseinstellung noch einmal, indem er nach seinem Aufenthalt im Grafenschloß und seinem Wiedersehen mit Judith erneut an "Gottes Tisch" tritt. Allerdings befindet sich der Altar, wie zu erwarten, nicht in einer Kirche, sondern auf einer alten heidnischen Kultstätte (III, 860), auf welcher Heinrich und Judith den "Bund" ihrer irdischen Liebe unter bewußtem Verzicht auf den kirchlichen Segen besiegeln (III, 861).

Wo Brot und Wein im Kellerschen Werk vorkommen, ist dies i.d.R. ein verlässliches Signal dafür, daß hier nicht der göttliche Geist, sondern der Geist zwischenmenschlicher Liebe weht. Die Umdeutung des kirchlichen Abendmahls in ein rein menschliches Liebesmahl, bei dem Brot und Wein als Quelle der Stärkung und der aufrichtigen Verbundenheit im Mittelpunkt stehen, begegnet in vielerlei Zusammenhang: So z.B. beginnt die *Romeo und Julia*-Novelle mit dem friedlichen und durch "zärtliche" Hände vorbereiteten Frühstück der beiden Bauern (IV, 71), das – bestehend aus einem schönen Brot und einer Kanne Wein – auf die noch ungestörte Eintracht zwischen den Nachbarn hinweist. In *Dietegen* wird die ungebrochene Liebe, die der junge Dietegen für Küngolt auch nach deren Schuldigwerden hegt, zwar nicht verbal, so doch ebenfalls in Brot und Wein zum Ausdruck gebracht. Beide 'Heilmittel' bringt der junge Mann getreulich aus dem "Vaterhause[ ]" (IV, 483) zu Küngolt ins Gefängnis. An dieser Stelle sei noch eine kleine, auf dem ersten Blick unscheinbare Episode gleich zu Beginn des *Grünen*

<sup>131</sup> Eine derartige Selbststilisierung zu einem "Rühr-mich-nicht-an" ist nicht nur bei Heinrich anzutreffen, sondern läßt sich auch für das Autor-Ich verzeichnen. So kommt eben jener berühmt gewordene Imperativ "Noli me tangere" auffällig häufig in Kritzeleien Kellers (z.B. Ms. GK 1c: Heidelberger Schreibmappe; Ms. GK 8b: Berliner Schreibunterlage; Ms. GK 19.21: *Therese*-Fragment, letztes Blatt) vor, und zwar immer emblematisch gekoppelt an das Sinnbild der Harfe bzw. Lyra, deren Saiten mitunter über ein Herz gespannt sein können (vgl. Abb.6a-d). Der Dichter stellt sich hierin als Harfner dar (die Harfe gleicht aufgrund ihrer Bespannung mit Saiten einem Webrahmen, wodurch die Konnotation von Dichtung als Gewebe, Textur, mitanklingt) und zugleich als ein in sich und sein Schaffen Zurückgezogener, der sich durch Isolation vor (Liebes-)Verletzungen zu schützen sucht. Der harfende Dichter ist auch das Motiv der Schlußvignette unter einem der Gedichte innerhalb der *Siebenundzwanzig Liebeslieder*. Vgl. Abb.7.

<sup>132</sup> J. HÖRISCH: Poesie des Abendmahls. S.35.

<sup>133</sup> Die Entscheidung Heinrichs für das sinnenfreudige Diesseits, die sich bereits hier in der Konfirmationsszene manifestiert, wird durch weitere Anzeichen der Transformation des Geistlichen zum Weltlichen untermauert: Zum einen durch das opulente häusliche Mahl (II, 389: "so reichlich und festlich [...], wie unser Tisch seit den Tagen des Vaters nie mehr gesehen hatte"), das direkt im Anschluß an das karge geistliche Nachtmahl eingenommen wird und mit diesem in eine erfolggekrönte Konkurrenz tritt (mit J. HÖRISCH: Poesie des Abendmahls. S.37.). Zum anderen dadurch, daß die Funktion des Abendmahls als Erinnerungs- bzw. Gedächtnismahl, bei dem die Christen der Erlösungstat des Gottessohns gedenken, verzerrt wird:

Das Festessen am heimatlichen Herd ist ebenso wie die liturgische Feier in ein 'Erinnerungsmahl an einen Sohn' transformiert, wobei es sich – gänzlich unheilig – um den ungeratenen Sohn der Nachbarin handelt, der im Mittelpunkt der 'Tischgemeinschaft' steht.

*Heinrich* erwähnt: Auf seiner Reise nach Deutschland trifft Heinrich "eine ärmliche Frau mit ihrem jungen Sohne", beide ihm bekannte Nachbarsleute, und erfährt,

daß auch dieser junge Bursche [...] heute die Reise in die Fremde antrat, daß seine Mutter [...] lange vor Tagesanbruch sich mit ihm auf den Weg gemacht und sie so, die Fuß- und Feldwege aufsuchend, bis hierher gekommen seien, wo sie sich nun trennen wollten. Die gute Frau gedachte dann bis zur völligen Dunkelheit noch ein Stück Weges zurückzuwandern und bei bekannten Landleuten über Nacht zu bleiben. Sie tranken einen blassen dünnen Wein und aßen Brot und Käse dazu; doch war es eine Freude zu sehen, wie sorglich die Frau die 'Gottesgabe' behandelte, ihrem Sohne zuschob und für sich fast nur die Krumen zusammenscharfte. (II, 33; Hervorhebungen, S.E.).

Brot und Wein – wenn auch hier eher dürftiger, bescheidener Natur – sind *signa* der Liebe zwischen Mutter und Sohn und werden als eine "Gottesgabe" "sorglich" miteinander geteilt. Der Vorgang des gemeinsamen Essens wird zu etwas Innigem, Vertrautem, gleichzeitig auch Wehmütigem, da ihm der Eindruck eines 'letzten Mahles' anhaftet. Der Kellersche Erzähler versteht das Abendmahl nicht als Feier des ewigen Gottes, sondern als Lob der Vergänglichkeit und Endlichkeit alles Irdischen<sup>134</sup>; es ist damit eine Feier, die in den Alltag des Einzelnen und nicht zwangsläufig in einen kirchlichen Rahmen gehört. Die Heilmittel Brot und Wein werden zu "Andenken an Zeit und Sein"<sup>135</sup>, insofern bedeutet die Sozialform des gemeinsamen Mahls für Mutter und Sohn auch die adäquate Vorbereitung ihrer Trennung, mit welcher notgedrungen die Erinnerung aneinander beginnt.<sup>136</sup> Die beiden Personen bilden eine von Liebe durchströmte Tischgemeinschaft, deren Harmonie beim außenstehenden Betrachter "Freude" erweckt.

Das Bild des Abendmahls als Äußerung menschlicher Liebe ist v.a. aus der Romantik her vertraut: "Ist die Umarmung nicht etwas dem Abendmahl Ähnliches. Mehr über das Abendmahl." – so formuliert es Friedrich von Hardenberg, bekannt als Novalis, in den Teplitzer Fragmenten vom Sommer 1798<sup>137</sup>, und in einem seiner *Geistlichen Lieder*, der *Hymne*<sup>138</sup>, vergleicht er das Abendmahl sogar expressis verbis mit der erotischen Liebe. Die Transsubstantiation von Brot und Wein wird hierbei auf die gesamte Natur ausgedehnt, um anhand dieser Expansion den kosmischen Sinn der Vereinigung der Geschlechter zu veranschaulichen. Fast wörtlich zitiert Novalis die Verse aus Joh. 6,53-56:

Des Abendmahls  
Göttliche Bedeutung  
Ist den irdischen Sinnen Räthsel;  
Aber wer jemals  
Von heißen, geliebten Lippen  
Athem des Lebens sog,  
Wem heilige Gluth  
In zitternde Wellen das Herz schmolz,  
Wem das Auge aufging,

<sup>134</sup> Vgl. J. HÖRISCH: Poesie des Abendmahls. S.40.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Auch Christus nimmt Abschied von seinen Jüngern, indem er mit ihnen das Abendmahl feiert und damit ein äußeres Zeichen setzt, an das sich der Jüngerkreis sowie christliche Gemeinde bis heute erinnern darf (vgl. Mk. 14,12ff par). Die Gewißheit, "auf einen anderen 'hin' zu essen und zu trinken" (mit K. JEZIOROWSKI: Statistik des poetischen Stoffes. S.557.) und durch diese sinnlich erfahrbare Handlung dem Moment und dem Gegenüber Bedeutung zu verleihen, steht zusätzlich zum Gedanken des Abschieds im Vordergrund der Romanszene – v.a. für die Mutter, die sich das Wohlergehen ihres Sohnes geradezu 'vom Mund abspart'.

<sup>137</sup> Novalis. Schriften. Bd. II. S.596; siehe auch Bd. I. S.614.

<sup>138</sup> Novalis. Schriften. Bd. I. S.166ff.

Daß er des Himmels  
 Unergründliche Tiefe maß,  
 Wird essen von seinem Leibe  
 Und trinken von seinem Blute  
 Ewiglich.

Bei Keller hingegen findet sich zur Deutung des Abendmahls als 'Liebesmahl' weniger eine erotische Metaphorik (sieht man einmal von dem reitenden Amor auf der Oblate ab, der eher einer humorvollen Laune des Dichters entsprungen zu sein scheint), sondern vielmehr ist bei ihm häufig mittels Brot und Wein Liebe in der Ausprägung der ἀγάπη symbolisiert.<sup>139</sup> Daß Kellersche Bilder und Metaphern nicht minder ausdrucksstark zu sein vermögen als die kunstvolle Sprache der Romantik, soll abschließend ein Beispiel aus der Novelle *Ursula* zeigen. In der Schlußszene läßt der Erzähler den auf dem Kampfplatz sterbenden Zwingli folgende Erscheinung erleben, in der das Symbol des Brotes eine besondere Rolle einnimmt:

Die sinkende Sonne glänzte ihm in das noch feste und friedliche Antlitz; sie schien ihm zu bezeugen, daß er schließlich nun doch recht getan und sein Amt als ein Held verwaltet habe. Wie die große goldene Welthostie des gereinigten Abendmahles schwebte das Gestirn einen letzten Augenblick über der Erde und lockte das Auge des darnieder liegenden Mannes an den Himmel hinüber. (V, 367; Hervorhebungen, S.E.).

Ein entscheidender 'Augen-Blick' ist es, der hier versprachlicht wird: Der letzte Augenblick im Leben Huldrych Zwinglis – auffällig in Beziehung gesetzt zu den letzten Strahlen der sinkenden Sonne, die einer "Welthostie" gleicht. Der Vergleich der Sonne mit Abendmahlsbrot, das der ganzen Welt dargereicht wird, deutet darauf hin, daß das Abendmahl im christlichen Sinne die Tischgemeinschaft mit dem Gekreuzigten beinhaltet und diese Feier den Glaubenden mit Christen in aller Welt verbindet. Dadurch, daß Zwinglis (Augen-)Blick von der Sonne in Bann gezogen und auf den Himmel gelenkt wird, wo ihn die Gemeinschaft der "Seligen" (ebd.) erwartet, bekommt das goldene Tagesgestirn die Funktion eines Bindeglieds bzw. Mittlers. Es verweist den Sterbenden auf etwas Größeres, den geöffneten Himmel, ebenso wie auch das Brot beim Sakrament des Abendmahls ein größeres Geschehen zum Ausdruck bringt.<sup>140</sup>

Das Sinnbild der Sonne als "Welthostie" – wie überaus passend ist dieser Vergleich zudem für die Weltfrömmigkeit eines Dichters, dem "die Charis, die Sonnenwärme"<sup>141</sup> im eigenen Werk von grundlegender Bedeutung ist. Durch die Sonne, das Kellersche Gnadenmittel, erhält der Einzelne Anteil am Goldglanz des irdischen Lebens, Anteil an der Einmaligkeit des bewußt wahrgenommenen 'Augenblicks'.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Vgl. die genannten Beispiele der Agape-Liebe: Mutter und Sohn in der Reiseszene des *Grünen Heinrich*, das friedliche Mahl von Manz und Marti in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* sowie *Dietegens* helfender Dienst an der gefangenen Küngolt.

<sup>140</sup> Das Einsetzungswort "Dies ist mein Leib" (Mk. 14,22 par) wurde von Zwingli selbst im Abendmahlsstreit mit Luther (vgl. Marburger Religionsgespräch von 1529) *signifikativ* interpretiert.

<sup>141</sup> Keller an Storm am 21. September 1883 (Briefwechsel Storm – Keller. S.145; GB 3.1. S.491). Die Bezeichnung χάρις, die von Keller in dieser Briefstelle zusammen mit der Sonne genannt wird (Sonne als Grund der Freude, des Danks), ist ebenso Bestandteil des nicht-reformatorischen Begriffs der 'Eu-charis-tie', der christlichen Abendmahlsfeier. Ähnlich wie im Hostienbild wird interessanterweise erneut die Sonne mit dem Wortfeld 'Abendmahl' in Zusammenhang gebracht.

<sup>142</sup> Im Kontext des Abendmahlsmotivs bei Keller sei noch auf das Gedicht *Der Narr des Grafen von Zimmern* (I, 718f) hingewiesen, das zwar die Abendmahls-thematik, nicht jedoch ausdrücklich die Elemente Brot und Wein zum Inhalt hat. Eine profunde und in ihren Details überzeugende Analyse dieses Gedichts findet sich bei G. KAISER: Inkarnation und Altarsakrament (1994).



#### 2.1.4 Fazit

Die Untersuchung derjenigen religiösen Motive im Werk Gottfried Kellers, die aufgrund ihrer Häufigkeit und Relevanz einen geradezu 'kanonischen' Stellenwert im Gesamtoeuvre einnehmen, hat, was die Verwendungsweise eben jener facettenreichen religiösen Denk- und Bildkonstellationen anbelangt, einen inkongruenten Eindruck ergeben. Der Kellersche Erzähler bedient sich des Religiösen in faszinierend unterschiedlicher Form: bald andächtig-pietätvoll, indem er auf einzelne Bilder immer wieder mit hoher Wertschätzung – und damit gleichsam in Gotthelfscher Manier – rekurriert (vgl. die Leucht- und Heilkraft des Paradiesmotivs, die feierliche Untermalung der Dichtung durch das Glocken- und das Orgelmotiv wie auch den innigen Umgang mit den Symbolen Brot und Wein), bald humorvoll-karikierend (vgl. das Motiv der 'sagenhaften' Bibel und das "mäuschenstille" Gottesbild) oder schließlich ironisierend-spöttisch (vgl. die drastische Kritik an Kirche und Pfaffentum). Die Form der Blasphemie als eine Möglichkeit des Umgangs mit dem Religiösen findet sich bei Keller nicht.

Im folgenden Kapitel soll nun aufgezeigt werden, daß sich religiöse Motivik ebenso im ikonographischen Bereich des Kellerschen Werks widerspiegelt, denn nicht selten sind einzelne Handschriften des Dichters mit Bildern, Zeichnungen oder Kritzeleien verwoben bzw. ver-'textet'. Die Bedeutung der Skizzen und Randzeichnungen des 'Malerdichters'<sup>143</sup>, insbesondere das Verhältnis von *pictura* und *scriptura* sowie die Bewandnis des Textrandes als möglicher Ort der Selbstdarstellung<sup>144</sup>, sind zu behandeln.

---

<sup>143</sup> Siehe unter 1.1.4. Über seine Doppelbegabung schreibt Keller 1876 in einem autobiographischen Beitrag für die Zeitschrift *Gegenwart* mit dem Titel *Autobiographisches von Gottfried Keller* voller Ironie, durch sie gehöre er "zu jener zweifelhaften Geisterschar, welche mit zwei Pflügen ackert und in den Nachschlagebüchern den Namen 'Maler und Dichter' führt. Sie sind es, bei deren Dichtungen der Philister jeweilen beifällig ausruft: Aha, hier sieht man den Maler! und vor deren Gemälden: Hier sieht man den Dichter!" (SW XXI. S.12.).

<sup>144</sup> Vgl. G. v. GRAEVENITZ: *Das Ich am Rande*. S.7: "Auch der 'Rand' ist ein ganz konkreter Ort für das Ich, der Rand der Buchseite nämlich [...]". Diesen Topos vom "Ich am Rande" untersucht v. GRAEVENITZ anhand verschiedener, in erster Linie Dürer'scher Randleisten, kleiner Systeme von "Groteske[n] Verbindungen" bzw. "Kombinationen" (ebd. S.9.), welche das Verhältnis von Ich und Schreibweise erschließen.

## 2.2 Am Rande bemerkt: Religiöse Motivik in "kolossalen Kritzeleien"

Welcher Leser des *Grünen Heinrich* hat nicht schon angestrengt versucht, sich jene absonderliche "kolossale[ ] Kritzelei" (II, 656) Heinrich Lees vorzustellen, die – aus einem unendlichen Gewebe von Federstrichen bestehend – fast das gesamte Atelier des Protagonisten ausfüllt?<sup>1</sup> Und wer hat sich, von der Idee solch eines "unsinnigen Mosaik[s]" gefesselt, nicht dabei bemüht, die "Irrgänge[ ] einer zerstreuten, gramseligen Seele", welche "in dunklem Selbstvergessen" (ebd.) an diesem beharrlichen Unterfangen arbeitet, nachzuspüren, um dadurch dem Verständnis der Figur ein Stück näherzukommen? – Bei derartigen Überlegungen ist augenscheinlich die Fähigkeit gefragt, Labyrinth zu dekodieren, das chaotische Knäuel aus Gedanken und Phantasien stückweise zu entwirren und alte wie "neue Muster und Motive" (ebd.) zu identifizieren. Ein ähnliches 'Rüstzeug' ist vonnöten, will man sich mit den Randzeichnungen, Skizzen und Kritzeleien Kellers in seinen Handschriften und Druckmanuskripten beschäftigen. Ob man allerdings auf diese Weise tatsächlich auch einem wie auch immer gearteten Inneren des Dichters näherrückt, es sozusagen 'ins Bild zu setzen' vermag, oder ob die grotesken Zeichnungen Kellers nichts weiter sind als die Folge eines harmlos mit dem Zeichenstift "spielenden Künstlers"<sup>2</sup>, muß anhand der Ergebnisse entschieden werden.

In der Forschung herrscht keinerlei Einigkeit über die Bedeutung des Kellerschen Bildmaterials für die Literaturwissenschaft: Erwähnt werden die bizarren malerischen "Schnurrpfeifereien" gern und häufig, schon allein aus Illustrationszwecken<sup>3</sup>, gedeutet hingegen verhältnismäßig selten. Es fehlt bislang eine systematische Untersuchung der Kritzeleien, die nicht ausschließlich ein biographisches Interesse verfolgt.<sup>4</sup> Eine solche wird auch die vorliegende Arbeit nicht leisten, da es in ihr lediglich um einen stark eingegrenzten Bereich geht, den der religiösen Motivik. Mit diesem Gegenstand setzt sich die Ausarbeitung jedoch das Ziel, zumindest einen kleinen Beitrag zu einer – dies ist anzumerken: dringend erforderlichen – künftigen Systematik zu liefern. Die Beschäftigung mit einem ausgewählten Motivfeld hat den Vorteil des detaillierteren, da focussierten Beobachtens, das wiederum einer Aufschlüsselung der unzähligen zeichnerischen Details innerhalb der Kellerschen Bilder zugute kommt<sup>5</sup> – gilt es doch hierbei, 'Merk-würdigkeiten' im wahrsten Sinne zu entdecken.

Gerade für eine literarische Analyse sind auch die Zeichnungen des "Malerdichters" von Belang, denn sie übernehmen die Funktion der Versprachlichung an den Stellen, wo erklärende Worte fehlen: "Wo sich das richtige Wort nicht gleich einstellen wollte, da begann die Feder zu kritzeln."<sup>6</sup> lautet eine lapidare Erklärung für die Entstehung der Kellerschen Bilder. Demzufolge sind

<sup>1</sup> Ein Beispiel für ein mögliches Erscheinungsbild der "kolossalen Kritzelei" bietet die Tuschzeichnung von M. SCHWARZ: Die kolossale Kritzelei (nach Gottfried Keller). 1979. Vgl. Abb.8 a/b.

<sup>2</sup> Zur (Rede-)Figur des "spielenden Künstlers" vgl. unter 2.1.1 (a).

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise den umfangreichen Bildteil in der Keller-Studie von A. MUSCHG aus dem Jahre 1977 sowie die an Bilddokumenten noch reichere Untersuchung von B. WEBER: Gottfried Keller. Landschaftsmaler. 1990.

<sup>4</sup> Vgl. M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie. S.420. Die im Oktober 2001 im Rahmen der HKKA erschienenen Bände zu den Skizzen- und Notizbüchern (Bde. 16.1 und 16.2) bieten durch die darin geleistete Vollständigkeit der Abbildungen und Transkriptionen wertvolle Informationen zu dem bisher stark vernachlässigten Gebiet der Keller-Forschung (vgl. Hinweis im Vorwort).

<sup>5</sup> Auf dergleichen Details ging bislang hauptsächlich Paul Schaffner in seinen immer noch grundlegenden Veröffentlichungen ein (vgl. z.B. P. SCHAFFNER: Zeichnerische Schnurrpfeifereien Gottfried Kellers. 1917. Gottfried Keller als Maler. 1923. Revidiert: 1942.).

<sup>6</sup> P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler (1923). S.185.

diese bei einer Deutung des dichterischen Werks nicht ernst genug zu nehmen: "Wer wollte sich vermessen, Keller ganz zu kennen, wenn ihm nicht jene Epoche lebendig geworden ist, da er Stift und Pinsel regierte, mit ihnen bald andächtig dem Mysterium der Natur sich hingab, bald selbstherrlich eine neue Welt aus der Phantasie schuf."<sup>7</sup>

Über eine "Welt aus der Phantasie" einerseits sowie den Gedanken der Vermischung von *scriptura* und *pictura* andererseits geben zwei zentrale Passagen aus dem *Grünen Heinrich* Aufschluß:

So erfand ich nun zu meinen wunderlichen Landschaftsstudien noch viel wunderlichere Menschen [...]. Es war ein nichtsnutziges und verrücktes Geschlecht, welches [...] eine Welt bildete, die nur in meinem Gehirne vorhanden war. (II, 312)

Ich schrieb am frühen stillen Morgen oder in später Nacht hochtrabende Aufsätze, begeisterte Schilderungen und Ausrufungen und war besonders eitel auf tiefsinnige Aphorismen, die ich, mit Skizzen und Schnörkeleien vermischt, in Tagebüchern anbrachte. (II, 322; Hervorhebungen, S.E.).

Die Schilderung der Ausschmückung eines persönlichen Schriftstücks mit "Skizzen und Schnörkeleien" macht deutlich, wie sehr hier das 'Schrift-Bild' (realiter bestehend aus Schrift und Bild) als ein 'Ab-Bild' des Inneren fungiert und solchermaßen ein Stück Schrift in Tage-, Notiz- oder Skizzenbuch das verborgene Ich widerspiegelt. Der Bereich der Schrift wird zur Malfläche, der Raum der Buchstaben zu einer Wiedergabe des (Gefühls-)Innenraums. Buchstaben und bizarre Bilder am Rande oder im Schriftraum sind als Text(ur), als miteinander verwoben ("vermischt") zu lesen – erst als Gemisch bilden sie ein Ganzes.

Nicht nur in dem großen Roman, sondern auch im novellistischen Werk Kellers konservieren einzelne Figuren daher immer wieder die eigene, oft skurrile Gedankenwelt in Schrift und Bild: Erinnert sei an Züs Bünzlin und ihre aus den "sonderbarsten und unsinnigsten" Wortgebilden bestehenden Aufsätze (IV, 211), welche eindrucksvoll die wunderliche mentale Verfassung der Schreiberin dokumentieren, ferner an den jungen Herrn Jacques in den *Zürcher Novellen*, der ein Schreibbuch anlegt, welches allerdings nicht weiter gedeiht, als bis zum imposanten Titelblatt mit der kuriosen Überschrift "Zürcherischer Ehrenhort" im Zentrum und einem Sammelsurium an Zeichnungen am Rande (V, 111)<sup>8</sup>, dann an den sich selbst zu einem "D[T]interich" (IV, 370) ernennenden Viggli Störteler, der mit seinem Notizbuch nebst "Stahlschlößchen" (IV, 374) – der Diminutiv paßt zu dem lächerlich unbedeutenden Inhalt der Aufzeichnungen sowie der grundlosen Geheimnistuerei Viggis – eine Parodie auf Literaturbetrieb(samkeit) darstellt, oder

<sup>7</sup> P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. S.VII [Vorwort d. Verf.]. Ebenso formuliert M. WAGNER-EGELHAAF, die Ausführungen Schaffners aufnehmend, die Kardinalbedeutung der zeichnerischen Tätigkeit des Dichters: "Kellers Randzeichnungen sind in jedem Fall mehr als 'liebenswürdige[ ] Dokument[ ] der Doppelnatur des Dichters' mit 'allerliebste[n] Zotteln' und 'Wurzelfaserfüßchen'." (Melancholie. S.430.). Diesem "mehr als" soll nachgegangen werden.

<sup>8</sup> Es ist eine "kranzartige" Umrahmung abgebildet von "Landeswappen, Fahnen, Waffen, Musikinstrumenten, Büchern, Schriftrollen, Erdglobus, Eulen der Minerva, Lorbeer- und Eichenzweigen u. dgl." (ebd.). Bemerkenswerterweise finden sich in den Kellerschen Gedichtmanuskripten von 1843/44 (Ms. GK 3 und 4) einige Illustrationen in den Randzeichnungen, welche ähnliche Symbole "urschweizerischer Heldenkraft" (so z.B. Schild, Schlachtbeil, Helm mit Stierhörnern, Jagdhorn oder eine zum Ruhm der Freiheitskämpfer erklingende Harfe; vgl. P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. S.186.) zum Ausdruck bringen. Siehe u.a. das Gedicht *Was ist das für ein hell Getön* vom 24. September 1843 in Ms. GK 3. S.52 verso; dazu Abb.9. Spiegeln sich in den Zeichnungen des "jungendlich unerfahrenen" Herrn Jacques (V, 111) vielleicht die Malversuche des jungen Gottfried Keller wider?

aber an Salomon Landolt, der immer ein "Skizzenbüchlein" (V, 175) mit sich führt, obgleich er "den Stempel des abgeschlossenen, fertigen Künstlers" (V, 191) nie erreicht hat. Dieses "mit flüchtigen Studien" (V, 175) angefüllte Skizzenbuch des Landvogts von Greifensee, einer Figur, in der die Forschung häufig eine Verkörperung des alternden Kellers sieht<sup>9</sup>, verweist den aufmerksamen Leser aufgrund der Analogien wieder auf die Person des Dichters: Dessen Skizzen-, Schreib- und Notizbücher sind es, die im folgenden hinsichtlich der in ihnen enthaltenen ikonographischen "Welt" betrachtet werden sollen. Es geht hierbei um den Versuch des Decodierens eines dilettantischen Dekorierens, anders formuliert: um "'Phantastische' Spiele der Einbildungskraft"<sup>10</sup>, die nicht nur die "Fabulierlust", sondern auch die Mallust Gottfried Kellers betreffen.

### 2.2.1 Decodieren des Dekorierens

In einem Brief an Theodor Storm, der wiederum nicht viel Sinn besaß für das schnurrig Arabeskenhafte im Wesen und im Humor des Schweizer Dichterfreundes, erklärt Keller seine skurrilen Einfälle betreffend: "Wollen wir solche Scherze zergliedern, so hört der Spaß natürlich auf."<sup>11</sup> Damit wendet er sich gegen eine Auslegung der oft schalkhaften Pointen gegenüber dem kritischen Storm. Seine publizierten Werke sollen für sich sprechen, folglich bleiben auch Erfindungen wie der Wettlauf der drei gerechten Kammacher, die Schlittenfahrt des Schneiders Wenzel, das Schwärzen der Ruechensteinerschen Nasen, das hexenhafte Ölweib, die drei durch Kuhschwänze zusammengebundenen Barone, die beiden Entlibuecher Sennen etc. vom Autor – auch in Briefen – absichtlich unkommentiert.

Anders verhält es sich mit dem grotesken zeichnerischen (Rand-)Dekor Gottfried Kellers: Versucht man, diesen zu (zer-)gliedern, Wiederkehrendes zu entdecken, Bezüge zwischen Bildern und Werkpassagen aufzuzeigen, so fängt – das sei hier behauptet – "der Spaß" erst an. Durch eine genauere Betrachtung des Bildmaterials zerstört man wohl kaum intendierte Effekte, sondern bringt Licht in das kolossal gekritzelte Dunkel<sup>12</sup> dieser Situationsmalerei: Man nimmt eine Entschleierung vor, gleichsam, als würde man den "meergrünen Gazeschleier" über dem chinesischen Papiertempel der Züs Bünzlin, welcher mit seinen "unzähligen Behältern und geheimen Fächern" sowie "Spiegel[n] und "verborgene[n] Bilderchen" (IV, 212) ein Paradebeispiel für Rätselhaftigkeit und Grotteske darstellt, heben und ins Innere blicken. Auch in das Innere des Dichters?

<sup>9</sup> Vgl. z.B. das Attribut des Dilettantismus, mit dem Salomon Landolt belegt wird und das auch für Keller selbst zutreffend ist: "Allein als Dilettant stand er auf einer außerordentlichen Höhe der Selbständigkeit, des ursprünglichen Gedankenreichtums und des unmittelbaren eigenen Verständnisses der Natur. Und mit dieser Art und Weise verband sich ein keckes, frisches Hervorbringen, das vom Feuer eines immerwährenden *con amore* im eigentlichsten Sinne beseelt war." (V, 191). Solcherlei schöpferisches Tätigwerden "*con amore*", im Wortsinne angestachelt vom Liebesfeuer, zeigt sich unverkennbar in Kellers *écriture automatique* auf der Berliner Schreibunterlage. Daß der Dichter sich sogar selbst als "dilettantische[n] Pfuscbold" sieht, beweist sein Brief an Adolf Exner am 9. Januar 1874 (GB 2. S.211; vgl. M. WAGNER-EGELHAAF: *Melancholie*. S.421.).

<sup>10</sup> So der Untertitel der Monographie von Th. LOOSLI (*Fabulierlust und Defiguration. "Phantastische" Spiele der Einbildungskraft im Prosawerk Gottfried Kellers*. 1991.).

<sup>11</sup> Keller an Storm am 20. Dezember 1879 (Briefwechsel Storm – Keller. S.64.).

<sup>12</sup> Ein Beispiel für die gelungene Erhellung eines bisher im 'Forschungsdunkel' liegenden zeichnerischen Dokuments ist die kürzlich erschienene, in ihrer Präzision und Einfühlsamkeit überzeugende Analyse der ersten Berliner Schreibunterlage von P. VILLWOCK (Betty und Gottfried. Eine Geschichte in Bildern. In: *Der Rabe*. 61. S.150-162.).

(a) Teufel

Die Kellerschen Skizzen und Randzeichnungen sind durchsetzt von zahlreichen harmlosen "Teufeleien" des Dichters, die jeweils einer tollen Laune, einer unbändigen Lust am Phantastisch-Dämonischen entsprungen zu sein scheinen.<sup>13</sup> Ist dies die Folge des Umstands, daß in seinem dichterischen Werk – entsprechend dem dafür gebräuchlichen Realismus-Etikett – Dämonisches überhaupt nicht wirksam wird, so daß jene zeichnerischen Eskapaden gegebenenfalls als Kompensation für anderweitig unterdrückte 'Höllphantasien' anzusehen sind? Liegt in ihnen eine zweite, metaphysische Realität vor, die sich ansonsten in der Dichtung unseres Autors nicht findet?

Bereits im Skizzen- und Studienbuch Ms. GK 1 (1836-1841), der ersten von Keller erhaltenen, in der Zentralbibliothek Zürich archivierten Ganzschrift, findet sich auf der Innenseite des Deckels eine kopffüßige, gehörnte Gestalt, die den Betrachter aus weit aufgerissenen schwarzen Augen ansieht (vgl. Abb.10). Die tiefen Falten auf Stirn und um die riesigen Augen, welche ebenso aus einem späteren Bild Edvard Munchs<sup>14</sup> stammen könnten, dazu die Nase mit den großen Nasenlöchern, der zu einem höhnischen Lächeln verzerrte Mund mit den stark hochgezogenen Mundwinkeln sowie das eingedrückte Kinn vervollkommen diese Teufelsfratze. Der weitere Körper ist nicht weniger außergewöhnlich, besteht er doch nur aus Beinen, auf denen der Kopf ohne Übergang sitzt. Die Beine sind anatomisch falsch nach hinten gebogen, als würde die gedrungene Gestalt in eine spiegelverkehrte Hocke gehen, wodurch das gesamte Wesen von der Haltung her ein vogelähnliches Aussehen erhält. Das Auffälligste an der Figur sind wohl ihre detailliert gezeichneten, fast die Hälfte der Körpergröße ausmachenden gespornten Stiefel (nicht – wie etwa zu erwarten gewesen wäre – ein diabolischer Pferdefuß).<sup>15</sup>

Insgesamt erhält man beim Anblick der verwachsenen, koboldartigen Gestalt den Eindruck, als hätte der Zeichner hier eine eigene groteske Wesensgattung geformt<sup>16</sup> und sich – ähnlich wie der grüne Heinrich mit seinen modellierten Wachsfürchen, die, "großköpfige wunderliche Burschen" verkörpernd, ihm selbst ein "tiefe[s] Grauen" (II, 140) einflößen – als Schöpfer mit infernalischer Phantasie betätigt. Der Innendeckel des ersten Skizzenbuches ist im übrigen in der Forschung v.a. unter dem Titel "Ein spuckender Schuster" bekannt geworden, da diese Zeile vom jungen Gottfried in der Mitte der in bräunlicher Tinte gehaltenen Federzeichnungen notiert wurde. Sie bildet den einzigen von ihm selbst stammenden Text auf der Fläche, der Rest sind mütterliche Schriftzüge.

Teuflisches findet sich in den Zeichnungen Kellers nicht nur in einzelnen figuralen Darstellungen, sondern auch in szenischen Kompositionen. Als Beispiele sollen Zeichnungen aus dem zweiten Skizzenbuch des Autors (Ms. GK 2) dienen:

<sup>13</sup> Nach P. SCHAFFNER (Gottfried Keller als Maler. S.39.) war das Teuflische "ein Lieblingsthema" vom jungen Gottfried Keller und seinem Freund Johann Müller. Daß diese 'höllische' Neigung in den Kellerschen Zeichnungen auch Widerhall findet, soll in vorliegender Untersuchung nachgewiesen werden (gegen Schaffner, der zwar eine deutliche Vorliebe des Dichters für die Thematik einräumt, aber dessenungeachtet nur von einer "gering[en]" Resonanz teuflischer Motive im zeichnerischen Werk ausgeht, ebd.).

<sup>14</sup> Gedacht ist hier an die bekannte Lithographie Munchs *Der Schrei* (1895).

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang sei bereits auf die weiter unten folgende Zeichnung der sich bekämpfenden Totenschädel (vgl. unter (b) *Tod* den Absatz (aa) *Totenschädel*; Abb.17) verwiesen. Bei den aufeinander zuschreitenden Totenschädeln handelt es sich ebenfalls um 'Kopffüßer', da die übergroßen Schädel unmittelbar auf dünnen Vogelbeinchen sitzen. Eine weitere Analogie: Die eine Totenschädel-Gestalt trägt gespornte Stiefel.

<sup>16</sup> Vgl. z.B. auch die Gestalt rechts von der Teufelsfigur, die nur aus Kopf (mit skurrilem [Clowns?]Hut) und einer Art Wolkengebilde als Rumpf besteht.

Auf einem Blatt, das mit sieben zusammenhanglos angeordneten figuralen Skizzen versehen ist (Ms. GK 2. S.9; vgl. Abb.11)<sup>17</sup>, sind zwei eher flüchtig hingeworfene Kritzeleien für eine Analyse des Teufelsmotivs von Interesse. Dicht an den rechten Seitenrand gedrängt, fast schon dem Raum des Zeichenblattes entfallend, ist mit knapp bemessenen Strichen eine Verführung inszeniert, die sich wenig darunter in chiasmischer Formation ein zweites Mal abzuspielen scheint: Ein beleibter, glatzköpfiger Pfaffe – seine Statur legt allemal den Gedanken an einen "Schlafrockphilister" nahe<sup>18</sup> – wird von einem teuflischen Gegenüber in Versuchung geführt. Im Gegensatz zur biblischen Parallele (Mk. 1,12.13 par) gelingt die Anfechtung augenscheinlich, denn der Kleriker greift breit lachend in das ihm dargebotene Kästchen hinein. Ob es sich – wie ursprünglich von Paul Schaffner angenommen<sup>19</sup> und danach häufig unbesehen weitertradiert – in der Tat um eine Schnupftabakdose handelt, ist nicht auszumachen; zumindest hat es den Anschein, als sei dem Pfäfflein als Grund für seine Einwilligung in den 'Teufelspakt' ein starkes Kräutlein gewachsen, von dem es gern eine Prise goutiert und für das es auch bereit ist zu bezahlen (vgl. das Geld in ausgestreckter linker Hand). Die Teufelsgestalt, die auf der unteren Darstellung durch Charakteristika wie den gehörnten Kopf sowie den geschwänzten Leib klar erkennbar ist, nähert sich dem Gottesmanne tänzelnd und in devoter Haltung, um das diabolische Angebot wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Die malerisch in Szene gesetzte Quintessenz: Der Pfaffe begrüßt den Handel.

Über die von Keller an mancher Stelle seines dichterischen Werkes 'verteufelten Pfaffen'<sup>20</sup> ist bereits im vorhergehenden Kapitel eingehend gehandelt worden. Die zeichnerischen Dokumente stimmen mit jenem gewonnenen, i.d.R. despektierlichen Eindruck überein, ja verstärken ihn sogar noch. Die Nähe von Pfaffentum und Teufelei ist für den Dichter offenkundig beschlossene Sache, wovon er mit dem 'Tabak-Pakt' ein Bild entwirft.

Nicht der Teufel als Antichrist, als Inkarnation des Bösen überhaupt wird bei Keller wirksam, sondern das Teuflische, das sich als eine Eigenart im menschlichen Verhalten äußern kann oder das als 'hinterhältiges Schicksal' den Einzelnen bedrängt. Die Frage nach der Ursache, die für ein (vor-)bestimmtes menschliches Schicksal verantwortlich gemacht wird, muß für das Werk Kellers genauer gestellt werden. Hinter dem Schicksalsverständnis des Dichters steht nicht etwa die Idee einer doppelten Prädestination (zum ewigen Heil oder zur Verdammnis)<sup>21</sup>, vielmehr

<sup>17</sup> Eine dieser Skizzen (u.l.) zeigt die anspruchsvoll komponierte religiöse Szene einer letzten Ölung (eines Fürsten?), auf die hier nicht eingegangen werden kann.

<sup>18</sup> So P. SCHAFFNER: Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern. S.10. Analog ist im *Grünen Heinrich* die Rede von einem "eintönigen [...] weichlichen Schwarzrock" (II, 368), der seine Zuhörer wirksam einzuschläfern vermag. Vgl. auch den Abschnitt zum *Pfaffentum* unter 2.1.3. (a).

<sup>19</sup> P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. S.39.

<sup>20</sup> Vgl. in Abb.12 den bereits erwähnten auf Türholz gemalten "Teufelspfaff" des jungen Gottfried Keller, der den 'symbiotischen' Charakter von Teuflischem und Pfäffischem durch die schemenhafte Darstellung glänzend zum Ausdruck bringt. Siehe B. WEBER: Landschaftsmaler. S.40. 91.

<sup>21</sup> Es handelt sich dabei um eine Einteilung, wie sie nicht nur die systematische Theologie im Hinblick auf die Erwählung des Menschen (als *praedestinatio gemina*) kennt (wobei bedacht werden sollte, "daß das Wesen des erwählenden Gottes *Liebe* ist", vgl. W. HÄRLE: Dogmatik. S.506; Hervorhebung d. Verf.), sondern die in gewisser Weise auch Heinrich Lee mit der Abfassung seiner abstrusen Schaubilder, die das moralische sowie das physikalische Universum mit "Menschen und Geister[n], Erde, Hölle, Zwischenreich" (II, 139) darstellen, ungehemmt praktiziert: Auf dem Papier "beförderte" Heinrich die Menschen aus seiner Umgebung "in reinere Gegenden oder setzte sie zurück, wo Heulen und Zähnklappen war"; weiter heißt es: "Ich führte so ganz im geheimen eine genaue Übersicht und Schicksalsbestimmung aller mir bekannten Leute, jung und alt." (II, 140).

kommt man als Leser der Prosa Kellers zu der Ansicht, eine Art heilvolle erzählerische – also keineswegs göttliche – 'Providenz' Sorge dafür, daß Figuren durch verschiedentliche Erfahrungen moralisch gebessert, aus der Einsamkeit zum Leben aufgetaut oder aber generell in ein glücklicheres Dasein geführt werden.<sup>22</sup> In der Dichtung Gottfried Kellers fällt nichts einer Intervention des Metaphysischen, des Unerklärlichen anheim, sondern der Erzähler bemüht sich stets um Sinnkonstrukte.<sup>23</sup> Anders verhält es sich augenscheinlich im Bereich des Kellerschen Bildes.

Hier steht nun die für das erzählerische Werk geltende Absage an alles Übernatürliche im deutlichen Kontrast zu einer weiteren Zeichnung aus dem zweiten Skizzen- und Studienbuch, nämlich der wohl bekanntesten, da komischsten Skizze des Dichters, die von Schaffner mit der Überschrift "Der geplagte Landschaftsmaler" betitelt worden ist (Ms. GK 2. S.17; vgl. Abb.13). Bei dieser Skizze haben wir es mit einer nachhaltigen Intervention des Teuflichen – geradezu mit einem ganzen Teufelsheer – zu tun, wobei offensichtlich wird, daß das teuflische Element in der Kellerschen Bildergalerie neben bizarren durchaus auch hervorstechend humorvolle Züge tragen kann:

Im Zentrum steht der Maler (innerhalb des zweiten Skizzenbuches ist er schon ein bekanntes Gesicht<sup>24</sup>), der würdevoll den Pinsel schwingt. Er hat sich breitbeinig vor seiner Staffelei postiert und malt mit gebanntem Blick, wobei der Pinsel die Verlängerung des machtvoll ausgestreckten Armes darstellt, eine Haltung, die als Malpose reichlich unnatürlich wirkt. Gesicht, Arm und vorgestreckter Fuß zeigen unbeirrt in die Richtung des Kunstwerks, so daß der Künstler die listigen Störungen von den zahlreichen großen und kleinen Teufeln nicht wahrzunehmen scheint. Diese kommen ihm in die Quere, indem sie auf mannigfaltige Weise versuchen, sein malerisches Schaffen zu vereiteln: Ein Oberteufel, dessen Gesichtszüge besonders ausgeprägt gezeichnet sind<sup>25</sup>, zerrt den konzentriert Malenden am vorgestellten Fuß, ein anderer Teufel zieht ihn am Bein oder hängt ihm am Rocksäum, wieder einer fährt mit einem eigenen Pinsel ins Gemälde hinein und richtet dort Unheil an (und zwar ausgerechnet in den dunklen 'unheilverkündenden' Zypressen), ein Teufelchen zupft an der Mütze des Künstlers, eines sitzt auf der kunstvoll drapierten Junobüste und weitere sechs koboldartige Teufelswesen, die in ihrem gehörnten und geschwänzten Aussehen ganz der beschriebenen Teufelsgestalt mit der Tabakdose ähneln, tummeln sich hochoben auf dem Rahmen der Staffelei.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Insofern man einmal von der besonderen Stellung der ersten Fassung des *Grünen Heinrich*, *Regine* und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* absieht.

<sup>23</sup> Auf welche Weise realistische Erklärungen sogar für die Figur des schwarzen Geigers in *Romeo und Julia* und für die offenkundige Entfaltung des Dämonischen in der Kampfszene am Schluß der *Drei gerechten Kammacher* geliefert werden, behandelt diese Arbeit im Teil der literarischen Einzelanalysen, vgl. unter 4.3.2 (c).

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Ms. GK 2. S.9 verso: Ein (derselbe?) Künstler – ebenfalls mit Hut und Schnurrbart – sitzt an einem mit Papier übersäten Schreibtisch; an der Wand hängen eine Geige, eine Pendeluhr und ein Zettel mit der Aufschrift: "Mensch lebe fromm und gut". Findet sich in diesem im Skizzenbuch verbreiteten Künstlertypus vielleicht die Vorlage für die Figur des Landschaftsmalers Römer im *Grünen Heinrich*, von dem es im Roman heißt: "Er war groß und schlank, hatte ein bedeutsames und ernstes Gesicht mit einer stark gebogenen Nase und einem sorgfältig gedrehten Schnurrbart" (II 461)? Noch dazu wird Römer als "fremd gekleidet" beschrieben (vgl. das Wams des Landschaftsmalers auf der Zeichnung), auch von seiner Vorliebe für südländische Motive – v.a. "für dunkle ] Zypressengruppen" (II, 463) und für die "Trümmer griechischer Baukunst" (II, 472) – ist die Rede.

<sup>25</sup> P. SCHAFFNER gibt diesbezüglich den Hinweis, daß das Teufelswesen in Anlehnung an Francisco de Goya gezeichnet wurde (Gottfried Keller als Maler. S.41.).

<sup>26</sup> Vgl. auch die ausführliche Beschreibung der sechs "Unholde auf der Rahmenleiste" bei P. SCHAFFNER (Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern. S.11.).

Die bisherige Bildbeschreibung entspricht in etwa den aufschlußreichen Anmerkungen, die Paul Schaffner schon vor Jahrzehnten zu diesem Bild festhielt. Ein entscheidendes Detail wurde bei ihm nicht genannt: Jener von teuflischen Plagen heimgesuchte Künstler malt sein Landschaftsmotiv scheinbar nicht nach der Natur, sondern reproduziert stattdessen ein (im Atelier?) aufgehängtes Bild<sup>27</sup>. Bei der Erzeugung dieser Kopie, einem Vorgang, der ihn die wahren Naturschönheiten und vollkommenen Kunstschätze – diese sind repräsentiert durch die Darstellung des Theseustempels in der oberen linken Bildhälfte, der nicht grundlos dem Blickfeld des Malers entzogen ist und erhaben über der ganzen Szenerie steht – überhaupt nicht sehen läßt, wird er von den unermüdlichen Teufelchen gestört.<sup>28</sup> Wollen sie ihn von seinem Tun abhalten oder ihn immer mehr darin verstricken? Ihn, den sichtbar Unbeirrbareren und Selbstsicheren, dessen Bild sich bereits vor der Vollendung in einem kunstvollen Rahmen befindet, als würde es aufgrund dieser Tatsache schon zu einem beachtenswerten Kunstwerk?<sup>29</sup> Die Auffassung von Kunst besteht hier in der Anfertigung eines möglichst auffälligen Blickfangs<sup>30</sup>.

Es ist bezeichnend, daß der sich in seiner mit den klassischen 'Statussymbolen' eines Künstlers ausgestatteten Umgebung würdevoll gebärdende Maler von Keller mit einer Zipfelmütze ausgestattet ist. Diese Mütze bildet ziemlich genau den Mittelpunkt der ganzen Skizze. Überblickt man das Kellersche Werk, handelt es sich dabei offenbar um eine Kopfbedeckung, die der Erzähler oft mit einer Narrenkappe gleichsetzt.<sup>31</sup> Das mag darauf hindeuten, daß hier der wider Natur und schöpferischen Geist der Kunst agierende Maler von Keller als ein Narr gesehen wird, der erst – ebenso wie der grüne Heinrich durch seine Erkenntnis kurz vor der Begegnung mit Römer<sup>32</sup> bzw. später in der Phase der Stagnation seiner Schaffenslust durch den Anstoß seines Freundes Erikson<sup>33</sup> – dazu gebracht werden muß, "unmittelbar" die Natur zu sehen.<sup>34</sup> Ob eine solche Naturerfahrung durch die Invasion der irritierenden Teufel (gleichsam als personifiziertes Gewissen) herbeigeführt bzw. durch sie verhindert wird, bleibt zweifelhaft.

<sup>27</sup> Das Landschaftsmotiv auf dem hängenden Bild stimmt mit demjenigen auf der Staffelei – den Konturen nach zu urteilen – sichtbar überein. Ob der Maler das rahmenlose Bild in den Blick nimmt oder aus dem Kopf vervielfältigt, ist nicht zu beurteilen.

<sup>28</sup> Als Gegensatz zu einer solchen Ignoranz gegenüber dem antiken Kunstwerk vgl. Heinrichs intensive Beschäftigung mit der Zeichnung "eines dorischen Tempels" (II,472: "Die horizontalen Linien an Architrav, Fries und Kranz, sowie die Kannelierungen der Säulen mußten mit der zartesten Genauigkeit, mit wahrer Andacht, leis und doch sicher und elegant hingezogen werden [...]. Jede Lücke im Gebälke, durch welche der Himmel schaute, jede Scharte an den Kannelierungen war mir heilig und ich hielt genau ihre kleinsten Eigentümlichkeiten fest." Zum Zitat paßt die präzise Zeichnung eines Kapitells im Skizzenbuch Kellers (Ms. GK 2. S.9 verso).

<sup>29</sup> M. WAGNER-EGELHAAF spricht diesbezüglich von einer "ironische[n] Kommentierung der Situation des dilettantischen Künstlers" (Melancholie. S.428.).

<sup>30</sup> Wobei zunächst einmal v.a. der Blick des Malers selbst von seinem Bild gefangengenommen ist.

<sup>31</sup> Vgl. die "schwarzwollene Zipfelmütze" des durch den Steinschlag blödsinnig gewordenen Martis in *Romeo und Julia* (IV, 110) oder die "weiße Zipfelkappe" des wunderlichen Trödelmännchens, dem der grüne Heinrich Flöte und Bilder verkauft (II, 739).

<sup>32</sup> Vgl. II, 460: Er faßt den Vorsatz, sich endlich "ganz an die Natur zu halten, nichts Überflüssiges oder Müßiges zu machen" und sich "bei jedem Striche ganz klar zu sein."

<sup>33</sup> Vgl. II, 662f: Heinrich "hatte sonderbarerweise noch nie einen ernstlichen Versuch zur kundigen Nachahmung der menschlichen Gestalt gemacht [...]", nach der Unterredung mit Erikson hingegen "freute [er] sich sogar, die Dinge zu nehmen, wie er sie unmittelbar sah, und mit natürlichem Scharfblicke sich zurechtzufinden."

<sup>34</sup> In dem Kontext 'Der Künstler als Narr' ist eine neuerliche Analogie zum Maler Römer zu verzeichnen (siehe oben Anm. 24), dessen närrisches Verhalten im Verlauf des Handlungs-geschehens immer mehr eskaliert. Heinrich erkennt den Irrsinn des Lehrers erst nach und nach während der gemeinsamen Zusammenarbeit: "Diese Narrensposen, von einem Manne mit so edlem und ernstem Äußern, empörten mich um so mehr [...]" (II, 500).



Zusammenfassend ist zum religiösen Motiv des Teufels in bildlichen Darstellungen Kellers festzuhalten, daß es mal als Spiegelung der dämonischen Nachtseite des Dichters (Innendeckel von Ms. GK 1), mal als Ausdruck von dessen skurrilem Humor (Ms. GK 2. S.17: "Der geplagte Landschaftsmaler") auftaucht. Nie jedoch wird im Teufel eine gegnerische Macht im christlich-religiösen Sinne gesehen, daher findet sich das Motiv auch an keiner Stelle im Kontext dichter christlicher Symbolik. Die Nähe zum Pfaffentum ist ikonographisch explizit hervorgehoben (vgl. den "Teufelspfaff"), was die bereits dargelegte Auffassung Kellers über die teuflischen Pfaffen nochmals bestätigt.

In der realistischen Dichtung des Autors begegnet der Teufel bis auf wenige, noch zu klärende Ausnahmen, von denen eine besonders gelungene die bereits angeführte Figur des schwarzen Geigers in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* darstellt, nahezu überhaupt nicht.<sup>35</sup> Einzig in der Form einer beschriebenen Zeichnung kommt das Motiv einmal im *Grünen Heinrich* vor, wenn Heinrich auf einem Bogen Papier den Teufel als den "Böse[n] mit einem ansehnlichen Schwanze begabt" (II, 139) abbildet. Für den Leser dieser Arbeit verbirgt sich darin keinerlei neue Erkenntnis, durchzieht doch das geschwänzte Äußere als signifikantes teuflisches Merkmal die besprochenen Skizzen. Text und Bild erläutern einander in dieser Beziehung somit wechselseitig. Daß es gerade eine im Text geschilderte Zeichnung des Teufels ist, die im *Grünen Heinrich* erwähnt wird, überrascht nicht weiter, denn ein Bild bietet, wie nachgewiesen, dem Realisten Raum für Teufels- und Dämonenvorstellungen; nur im Bild, allenfalls noch im Traum, können sich Rudimente einer spätromantischen Neigung zum Phantastischen und Dämonischen offenbaren.

Abschließend ließe sich angesichts der 'Teufeleien' Gottfried Kellers die durchaus berechtigte Frage stellen, ob bei ihm je auch das Motiv des Engels verbildlicht wird. Diese Frage muß für die Skizzen-, Schreib- und Notizbücher strenggenommen verneint werden, wenn man nicht eine kleine Kritzelei aus einem den Zeitraum von 1845 bis 1850 umfassenden Notizbuch des Dichters (Ms. GK 67) als Engelsdarstellung ansehen möchte. Zu entscheiden, ob die stark vergrößerte Figur auf dem Podest engelshafte Züge trägt, soll jedoch der Einbildungskraft des Lesers selbst überlassen bleiben (vgl. Abb.14, verwiesen sei ebenso auf Abb.15).

#### (b) Tod

Todesmotivik tritt in Kellerschen Skizzen beinahe ebenso häufig in Erscheinung wie Liebesmotivik. Nicht selten überlappen sich beide Motivbereiche, z.B. auf der Heidelberger Schreibmappe (Ms. GK 1c) und auf den Berliner Schreibunterlagen (Ms. GK 8b), wodurch das Motiv Liebe deutlich 'letale' Züge erhält. Resignation gepaart mit Todessehnsucht und Hoffnung auf Liebeserwiderung wechseln einander in zahlreichen Bildlichkeiten ab, kurzum: in dem Spannungsfeld von Liebe und Tod liegt die Wurzel für ein Verständnis diverser Kellerscher Zeichnungen gleichsam "lebendig begraben" (I, 474ff.).

Ähnlich wie der Dichter seinem Romanhelden Heinrich eine kindliche Freude an Friedhöfen, Totenbräuchen und Leichenfeiern zuschreibt<sup>36</sup>, wie er ihn ferner einen Totenschädel als ständigen Begleiter mitnehmen läßt, spricht auch aus seinem malerischen Oeuvre eine Faszination für "Memento mori"-Symbole.

<sup>35</sup> Sieht man einmal von rein sprachlichen Kompositionen ab, so z.B. der Tatsache, daß in *Romeo und Julia* Sali das lebhaft Vrenchen mit "Du lieber Teufel" (IV, 143) anredet bzw. das ihn verzaubernde Lachen der Geliebten für "Teufelskünste" (IV, 104) hält.

<sup>36</sup> Mit K. FEHR: Leben und Tod bei Gottfried Keller. S.2.

(aa) Totenschädel

Der Imperativ "Memento mori" (wörtlich zu übersetzen als "Gedenke des Sterbens", vgl. hierzu die biblische Parallele in Ps. 90), der die gelassene Anerkennung der eigenen Sterblichkeit thematisiert, ist bei Gottfried Keller – wenn auch fehlerhaft – im frühesten seiner Notizbücher aus der Schulzeit von 1833 (Ms. GK 66)<sup>37</sup> aufgezeichnet. Der Eintrag lautet "Mo[!]mento mori", wodurch sich dem jungen Gottfried schlechterdings mangelnde Lateinkenntnisse unterstellen ließen.<sup>38</sup> Doch diese – wie überhaupt die kurze Schullaufbahn des Dichters – interessieren hier nicht, vielmehr soll das Zitat als Beispiel für eine neuerliche Verbindung von *scriptura* und *pictura* herangezogen werden: Neben dem notierten Imperativ, den Keller vielleicht im Schulunterricht vernommen haben mag und dem er, ersichtlich an der Stellung des Satzes als Überschrift einer Seite und der emphatischen Unterstreichung mit einem Schnörkel, eine große Bedeutung beimaß, ist ein Totenschädel dargestellt (vgl. Abb.16). Mit jenem, noch sehr elementar skizzierten Schädel (vgl. die kindlich anmutende Malweise mit den gekreuzten Knochen) scheint der Grund gelegt für weitere, weitaus differenziertere Totenschädel-Zeichnungen. Er verkörpert sozusagen einen 'Frühfund', welcher von Keller im Laufe der Ausbildung seines Mal- wie im übrigen auch seines Dichttalents<sup>39</sup> weiterentwickelt wird zu einem höheren Stadium.

Eine Kostprobe für eine solchermaßen ausgereifere zeichnerische 'Entwicklungsstufe' bieten die Totenschädel-Grotesken in Ms. GK 1. S.169 (Abb.17)<sup>40</sup>, die Keller vermutlich während seines Zeichenunterrichts bei Peter Steiger skizzierte<sup>41</sup>: In der oberen Zeichnung schreiten zwei bebeinte Schädel kampflustig aufeinander zu. Während der linke, der sich mit gespornten Stiefeln und einem Säbel zum ungleichen Kampf gerüstet hat, durch seinen hochgezogenen Kopf, seinem nahezu zahnlosen Mund und seiner spitzen Knochennasen hervorsteht, sind an seinem Gegenüber das breite, abgerundete Haupt mit dem hervorstehenden Kinn sowie die grotesken Entenfüße auffällig; als Bewaffnung trägt der rechte Schädel einen Dorn. Die Skizze zeigt erneut die Vorliebe des malenden Dichters für das Grausige, das allerdings hier wieder einmal – Ähnliches ergab sich für die Teufelsdarstellungen – in komischer Weise travestiert wird. Das Beängstigende des Todes ist ins

<sup>37</sup> Vgl. HKKA Einführungsband. S.233: "Aus der Schulzeit von 1833 stammt das Miniaturbüchlein Ms. GK 66 mit Versen, Übersetzungen, Auszügen und Zeichnungen."

<sup>38</sup> Und damit stünde er keinesfalls alleine da, denn z.B. auch in den Ausführungen von K. FEHR, der sich 1950 als erster mit dem Thema des Todes bei Keller beschäftigte, findet sich jener vertrackte (Schreib-?)Fehler (vgl. Leben und Tod bei Gottfried Keller. S.1.), der eine genaue Bestimmung der Verbalform an dieser Stelle notwendig werden läßt: Es handelt sich um den Imperativ Singular des Verbums *memini* (sich erinnern), mit *momentum* ist die Form vom Kontext her nicht in Zusammenhang zu bringen.

<sup>39</sup> Angefangen vom Totenkopf als Requisit des Meretlein-Porträts in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* bis hin zur Ausgestaltung des Totenschädelmotivs in der Zwiehan-Episode innerhalb der zweiten Fassung des Romans. Wiederholt wird der Schädel, Begleiter im Reisegepäck auf Heinrichs Lebensreise, zu einem Memento mori stilisiert – einmal zusammen mit Heinrichs grün eingebundener Jugendgeschichte, auf welcher der Schädel zu liegen kommt, ein anderes Mal als von Dortchen Schönfund liebevoll arrangiertes Stilleben – und fungiert von daher als ein Vanitas-Symbol, ein Symbol der Nichtigkeit des Lebens und des Schreibens über das Leben. Vgl. zu diesem Themenkomplex R.C. WARNER: The death problem. S.153. 160ff.; G. KAISER: Dichtung als Versteck des Dichters. S.4; H. ANTON: Gottfried Kellers "hermeneutischer" und "mystischer" Realismus. S.121; G. v. GRAEVENITZ: Mythologie des Festes – Bilder des Todes. S.552ff.; M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie. S.443; Th. MEURER: Das "Meretlein". S.41ff.

<sup>40</sup> Vgl. unter 2.2.1 (a) *Teufel* die Anm.15.

<sup>41</sup> So E. BÜTTIKER: Lebendig begraben. S.21 (allerdings ist hier irrtümlich anstelle des ersten das zweite Skizzenbuch des Dichters genannt).

Spielerische aufgelöst, das lächerliche Duell der beiden fratzenhaften Schädel – in Wahrheit Sinnbilder des Todes – läßt einen Todesschauer gar nicht erst aufkommen.<sup>42</sup>

Der Mechanismus eines Ins-Lächerliche-Verkehrens des Todes spiegelt einen wichtigen Grundzug von Kellers Umgang mit diesem Phänomen wider, den es als ein Ergebnis zu registrieren gilt: Der Tod wird sowohl in Bild als auch in Dichtung zuweilen zur Karikatur verzerrt<sup>43</sup>, verniedlicht<sup>44</sup>, oder es wird schlichtweg auf seine Schilderung verzichtet<sup>45</sup>. Demgegenüber lassen sich aber auch Text- und Illustrationsbeispiele für das andere Extrem einer unbeschönigten, ins Detail gehenden Beschreibung des Todes als eines letzten Kampfes anführen<sup>46</sup>, so daß die Kellersche Haltung gegenüber dem Tod mitnichten simplifizierend auf einen Nenner zu bringen ist.<sup>47</sup> Wieder einmal liegen Humor und Grundtrauer nahe beieinander<sup>48</sup>, und ebenso wie für die Resignation gilt auch für die Vorstellung des Todes (oder gar für die des lebendigen Begrabenseins, der Keller einen ganzen Lyrikzyklus widmete), daß diese "keine schöne Gegend" ist, was jedoch nicht heißt, daß der Dichter keinen Gedanken an solcherlei Gegend verschwendet hätte. Im Gegenteil:

Ein weiteres, nun mehr hoffnungsvolleres Motiv, das bei Keller in diesem Zusammenhang Ausgestaltung findet, ist das der symbolischen Siegfraft des Lebens über den Tod. Dazu sei der Blick auf die Zeichnung unter den zwei streitsüchtigen Schädeln im ersten Skizzenbuch gerichtet, welche einen einzelnen Totenkopf darstellt. Dieser wird von fünf kleinen Figuren bevölkert, die ihn zu

<sup>42</sup> In der Karikierung dieser beiden kopffüßigen Figuren bedient sich der Dichter der Spielart der sog. Komik *a corpore*, also eines Erzeugens von Komik aufgrund einer belustigenden Deformation des Körpers. Als Paradebeispiel innerhalb der Kellerschen Prosa sei hierfür die Charakterisierung der Kätter Ambach in den *Mißbrauchten Liebesbriefen* genannt:

Denn was ihre Gestalt betraf, so besaß sie einen sehr langen hohen Rumpf, der auf zwei der aller kürzesten Beinen einherging, so daß ihre Taille nur um ein Drittel der ganzen Gestalt über der Erde schwebte. Ferner hatte sie einen unverhältnismäßigen Unterkiefer, mit welchem sie beträchtliche Gaben von Fleisch und Brot zermalmen konnte, der aber ihr Gesicht zum größten Teile in Kinn verwandelte, so daß dieses wie ein ungeheurer Sockel aussah, auf welchem ein ganz kleines Häuschen ruhte mit einer engen Kuppel und einem winzigen Erkerlein, nämlich der Nase, welche sich vor der vorherrschenden Kinnmasse wie zerschmettert zurückzog. (IV, 397).

Ein derartiges Komikverständnis ist Keller ebenfalls im Hinblick auf seine Person zu eigen: Ohne Bitterkeit werden eigene Mängel und Schwächen – v.a. die Kurzbeinigkeit, die ihn, wie er an das Wiener Geschwisterpaar Exner schreibt, nur "wackeln und patschen" und einem "Hühnerhund" gleichen läßt, "der sich die Beine kurz lief und nachher noch ein artiges Daxerl abgab" – zum Gegenstand des Scherzes gemacht (vgl. ausführlich bei H. DEMETER: Gottfried Kellers Humor. S.53.).

<sup>43</sup> Vgl. im *Grünen Heinrich* die Szene des "behende aus dem Gräblein" springenden Meretleins (II, 98).

<sup>44</sup> Vgl. dazu den Neologismus "Tödlein", den Keller in der Meretlein-Erzählung des *Grünen Heinrich* (II, 98) und im *Landvogt von Greifensee* (V, 178) verwendet. Nach J. ROTHENBERG (Kleine Passion. S.216.) ist für den Dichter das Faktum Tod bzw. der Gedanke daran nur in der Größenordnung des Diminutivs erträglich. Diese m.E. unhaltbare These wird im Kontext von 3.1.1 anhand von lyrischen Belegen diskutiert werden.

<sup>45</sup> Zur gehäuften Aussparung des eigentlichen "Übertritts" in den Tod (vgl. J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.216f.) siehe die Einzelanalyse zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* unter 4.1.5 (b).

<sup>46</sup> Vgl. z.B. im *Grünen Heinrich* die "röchelnd im Todeskampfe" liegende Großmutter (II, 283) oder die Schilderung des Todes der Muhme. Im bildlichen Bereich sind hier die noch zu analysierenden Galgen- und Gerichtsszenen zu nennen.

<sup>47</sup> Gegen J. ROTHENBERG und dessen pauschale Behauptung einer Verharmlosung und Verdeckung des Todes durch das Leben im Kellerschen Oeuvre (Kleine Passion. S.217. 226f.).

<sup>48</sup> Der Humor kann – so Keller an Hermann Hettner am 29. Mai 1850 – "auf dem dunklen Grunde der größten Trauer seine lieblichsten Blüten treiben" (GB 1. S.321).

neuem Leben erwecken. So beugen sich zwei von diesen winzigen Menschlein – ein offenbar weibliches und ein männliches mit Narrenmütze, Schelle und Pritsche – aus den beiden fensterähnlichen Augenhöhlen der grotesken 'Schädelbehäusung'. Klingen da nicht unweigerlich die Anfangszeilen von Kellers *Abendlied* (I, 407: "Augen, meine lieben Fensterlein, / Gebt mir schon so lange holden Schein, / Lasset freundlich Bild um Bild herein: / Einmal werdet ihr verdunkelt sein!") mit an? Daß die "Fensterlein" in der Tat "Einmal [...] verdunkelt" sein werden, veranschaulichen die Schattierungen innerhalb der Zeichenstudie deutlich. Doch was bedeutet vor dem Hintergrund der Tatsache, daß für Keller eine Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tod nicht bestand<sup>49</sup>, er ja schon früh dem Unsterblichkeitsglauben abgesagt hatte und von einer inkonsequenten "Galgenbekehrung" im Angesicht der eigenen Todesbedrohung rein gar nichts hielt, dann die Wiederbewohnung dieses Schädels? – Offensichtlich mehr als eine zeichnerische Umsetzung des ehemals für die Novelle *Dietegen* gedachten Titels "Leben aus Tod" (vgl. Abb.18 sowie die Analyse der Novelle unter 4.2). Es ist, so könnte man sagen, eine Verbildlichung des Vorgangs "Dem-Tod-in-die-Augen-Schauen" – ein Erkenntnisprozeß, der nach Feuerbach erst dem Leben Sinn verleiht.<sup>50</sup> Aus eben dieser Erkenntnis soll, gemäß dem Feuerbachschen als auch dem Kellerschen Gedankengut, dann als Folgewirkung nicht Lähmung, sondern Lebensantrieb erwachsen. Das ist mit ein Grund dafür, daß sich sowohl in Kellers Skizzen und Kritzeleien als auch in seinem erzählerischen Werk die blühendsten Bilder des Lebens unmittelbar über den Stätten des Todes finden.<sup>51</sup>

Die zu untersuchende Skizze zeigt neben Bewohnern von Augenhöhlen und Mundöffnung noch ein weiteres Figurenpaar: Ein weibliches Geschöpf, das auf einer an den Schädel gelehnten Leiter einem Männlein geschäftig nachklettert. Ob es sich dabei um "eine kleine Balletteuse" handelt, die auf der Scheitelhöhe "wohl ein Tänzchen exekutieren möchte", sei als Spekulation seitens Schaffners<sup>52</sup> einmal dahingestellt. Hier geht es weniger um derartige Mutmaßungen, sondern um den Versuch einer Vernetzung von Text und Bild. Inwiefern vermag die Dichtung

<sup>49</sup> Vgl. die Einleitung (1.3.1 *Folgen einer Auflösung des theistischen Weltbildes*).

<sup>50</sup> Siehe L. FEUERBACH: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. S.12: "Nur wenn der Mensch wieder erkennt, dass es [...] einen wirklichen, wahrhaften Tod giebt, der vollständig das Leben des Individuums schliesst, wird er den Muth fassen, ein neues Leben wieder zu beginnen [...]". Dazu findet sich bei M. WAGNER-EGELHAAF folgende, durch die inhärente Logik bestechende Auslegung: "Das Leben wird zum Bild des Todes, wie umgekehrt der Tod zum Bild des Lebens wird. Leben und Tod treten in eine reflexive allegorische Konstellation ein. Das Bild, das als totes Abbild Lebendiges darstellt, [...] ist, indem es die Tötung des Lebendigen im Abbild vollzieht, zugleich Darstellungsmöglichkeit und -grenze der paradoxalen Verschränkung von Leben und Tod." (*Melancholie*. S.419.). Bei der zu analysierenden Totenschädel-Skizze liegt demnach ein Bild vor, das genau mit diesem Paradoxon spielt, indem es als "totes Abbild" ein Abbild des Todes und des Lebens *in einem* zum Ausdruck bringt, und zwar in einer enger kaum mehr möglichen Verbindung als der gezeichneten, in welcher das dargestellte Tote dem Lebendigen Raum gibt. Tod und Leben sind im Bild miteinander 'verzahnt' – sogar im wörtlichen Sinne, wenn man die Figur in der Lücke der unteren Zahnreihe des Schädels betrachtet: Sie fügt sich als Repräsentant des Lebens gleichsam 'lückenlos' in die sterblichen Überreste ein.

Mit andern Worten: Leben schafft sich also Raum auf den Trümmern des Todes. Von einem Kellerschen Bild ausgehend, läßt sich auf diese Weise zu einem entscheidenden Motiv seiner Dichtung gelangen.

<sup>51</sup> Vgl. unter zahlreichen Beispielen Heinrichs und Annas Kuß an einem frischen Grabe, die 'Wiedererweckung' Dietegens von dem Galgentod zu einem paradiesähnlichen Leben beim Forstmeister und seiner Familie oder Reinharts Lektüre des Logau-Spruchs im *Sinngedicht*, durch die er wieder aus seinem Laboratorium, der Stätte seines lebendigen Begräbnisses zwischen "Menschen- und Tierschädeln" (VI, 97), ins Leben geholt wird.

<sup>52</sup> Vgl. P. SCHAFFNER: *Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern*. S.11f. Siehe ebenso die Feststellung: "Der Sinn dieser Zeichnung ist dunkel." (ders.: *Gottfried Keller als Maler*. S.42.).

Kellers zu einer erhellenden Deutung seiner Bilder beizutragen? Wo tauchen in Erzähl- oder Lyrikpassagen bereits aus bildlichen Darstellungen bekannte Motive wieder auf? Lassen sich bestimmte Zeichnungen vielleicht als ein früher Entwurf bzw. bisweilen auch als ein nachträgliches Festhalten erzählerischer Motive ansehen?

Dazu folgende Beschreibung aus der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*, die der Zwiehan-Binnenerzählung entstammt:

Er [der Schädel] lag in einem hohen grünen Unkraut, die Kinnlade daneben, und war inwendig von einem schwachen bläulichen Lichte erhellt, das leise durch die Augenhöhlen drang, wie wenn das leere Kopfhäuschen des Albertus Zwiehan [...] noch von einstigen Traumgeistern bewohnt wäre. Zwei Glühwürmchen saßen nämlich darin, vielleicht in Hochzeitsgeschäften [...]. (III, 485).

Diese humorvolle Schilderung hat, auffallend analog zu der zeichnerischen Studie, ebenfalls die Bewohnung eines Schädels – glänzend gewählt hier das Kompositum des "Kopfhäuschen[s]" – zum Inhalt. Von innen her geschieht die 'Wiederbelebung', von innen her erhält der Schädel einen neuen lebendigen Geist und nimmt wieder am Leben teil, von innen her entsteht eine 'Auferweckung', die so gar nichts mit der christlichen Totenaufweckung gemein hat, da sie ausschließlich durch die Kraft der Natur selbst initiiert wird und zudem einer zeitlichen Begrenzung unterworfen ist. Der natürliche Kreislauf von Werden und Vergehen findet seine Umsetzung bei Keller durch ausdrucksstarke textliche und zeichnerische Bildlichkeiten dieser Art<sup>53</sup>. Ein letztes: Die Bewohner des Schädels von Albertus Zwiehan sind ebenso wie diejenigen des skizzierten Totenkopfes mit Liebesangelegenheiten bzw. – für die Zeichnung etwas vorsichtiger ausgedrückt – mit Kontaktaufnahme beschäftigt.<sup>54</sup>

Liebe als die stärkste Äußerung von Lebenshoffnung und -vitalität 'belebt' das vom Tod gezeichnete Diesseits. Liebe bricht innere, todesähnliche Erstarrung auf und verleiht dem Leben, das umso mehr an Bedeutung erlangt, da kein ewiges folgt, Glanz und Sinn. Erneut wären wir also innerhalb unseres Diskurses über die Todesmotivik im Kellerschen Oeuvre bei der Korrelation von Tod und Liebe, dem Ausgangspunkt dieses Paragraphen, angelangt. Nicht von ungefähr ist eben jener Totenschädel aus dem Skizzenbuch in identischer Perspektive bei Keller noch ein zweites Mal anzutreffen, nämlich als Kritzelei auf der Heidelberger Schreibmappe von 1849 (Ms. GK 1c, vgl. Abb.19), auch "Heidelberger Liebesspiegel" genannt.<sup>55</sup> Daß hier die hoffnungsfrohen, Leben verheißenden Details weggelassen sind, ist auf die unerwiderte Liebe Gottfried Kellers zu Johanna Kapp zurückzuführen, von der

<sup>53</sup> Vgl. hierzu ein weiteres Bild aus der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*, und zwar das einem kunstvollen Aufbau für ein Gemäldemotiv gleichkommende Arrangement, das Dortchen Schönfund mit dem Schädel vornimmt und in dem Hoffnungsgrün als Zeichen aufkeimenden Lebens die zentrale Rolle spielt: "Unter dem Spiegel [...] lag der Zwiehanschädel auf der Kommode, auf einem Postamente von grünem Moose weich gebettet, und um den Scheitel wand sich ein Kränzlein von Immergrün." (III, 772f.). Beachtenswert ist die Semiotik: Der ewige Kreislauf von Tod und Leben schimmert in der Erwähnung des immergrünen Kranzes durch. Daß hierbei auch auf das Leben und Vergehen Heinrich Lees selbst angespielt wird, ist offensichtlich: Heinrich als Betrachter der Komposition wird selbst ein Teil von ihr, da er sich mittels seines Spiegelbilds nahtlos in die Szene einfügt. Er, auf dessen Grab laut erster Fassung später "ein recht frisches und grünes Gras" (II, 898) wachsen wird, erfüllt die Leerstelle im Gesamtbild. Die Aussage Dortchens "[...] wir haben Ihrem stummen Reisekameraden den Aufenthalt etwas verschönert und Sie dabei mitgemeint." (III, 773; Hervorhebung, S.E.) ist daher für ein Verständnis nunmehr redundant.

<sup>54</sup> Siehe P.SCHAFFNER: Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern. S.11f.

<sup>55</sup> Vgl. B. WEBER: Landschaftsmaler. S.101.

das wilde Chaos von Figuren auf der Innenfläche der Schreibmappe ein Bild gibt. Genau inmitten dieses Wirrwarrs von grotesken, mit Symbolen des Todes und der Liebe im Wechsel spielenden Zeichnungen taucht etwas verschwommen der Schädel, das in dem Fall unbewohnte "Kopfhäuschen", auf – zu einem Zeitpunkt im Leben des Dichters also, in dem aufgrund der Liebeswirren bei ihm tatsächlich einiges in Kopf und Herz aus dem Häuschen geriet und Bildlichkeiten des Todes als Ausdruck innerer Schwermut überwogen. Der kommende Analyseabschnitt entfaltet die enge Verschränkung von Tod und Liebe, Thanatos und Eros, an einem Beispiel anderer Art.

(bb) Der fiedelnde Tod und andere "Tödlein"

Auf dem zeit seines Lebens von Gottfried Keller aufbewahrten Dokument einer weiteren vergeblichen Liebe – die Rede ist von der Berliner Schreibunterlage und des Dichters Leidenschaft für Betty Tendering – findet sich eine kolossale Kritzelei, die das figürliche Chaos des Heidelberger Liebesspiegels bei weitem übersteigt. Nicht nur in der Quantität von vier gefüllten Seiten bzw. einem beidseitig gefüllten Doppelbogen<sup>56</sup>, sondern auch in der Qualität – prangen doch hierauf nicht nur Figuren und vereinzelt Worte, sondern ein im wahrsten Sinne ins 'Grenzenlose' gesteigertes Konglomerat aus Linien, Zeichen, Zahlen, Worten, Wortketten, rätselhaften Bildern, Bilderrätseln.<sup>57</sup> Gab es auf der Heidelberger Schreibmappe noch ein Oben und Unten, eine festgelegte Richtung des Zeichnens und Schreibens, so sind solcherlei Konstituenten bei den Berliner 'Schrift-Bildern' außer Kraft gesetzt. Die Unterlage wird zu einer Spiegelung des der Liebe unterlegenen Autors.

Im Kontext der Todesmotivik interessiert eine Seite dieses Papierbogens, die rechte Hälfte der Vorderseite (Ms. GK 8b recto), besonders. Hier sind in einer diagonalen Anordnung drei Totengerippe abgebildet, zwei davon fiedelnd, das in der Mitte stilgerecht mit einer Sense (vgl. Abb.20). Mit den Worten des Dichters aus dem *Landvogt von Greifensee* ließe sich auch von einem "Skelettchen" bzw. "Tödlein, [...] an dem kein Knöchlein fehlte" (V, 178), reden, das dem Betrachter auf der Schreibunterlage gleichsam verdreifacht, aber stets verändert entgegengrinst.<sup>58</sup> Auf dem ersten Blick fällt auf, daß alle drei Skizzen durch Unterstrich(e) aus dem übrigen Gewirr von Zeichen herausgehoben sind.<sup>59</sup> Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um eine optische Hervorhebung dieser eindrücklichen Figurationen des Todes, sondern auch um ihre klare Abtrennung von den darunter notierten "Bettibettibetti"-Namensketten. Das macht deutlich, daß mit den "Skelettchen" keinesfalls der Tod der Geliebten gemeint ist, was durchaus eine denkbare Reaktion auf die Zurückweisung der entflammten Liebe hätte sein

<sup>56</sup> Nicht hinzugerechnet ist ein ebenfalls beidseitig beschriebener weißer Papierbogen, der um dieselbe Zeit wie die Schreibunterlage (1855) in Berlin entstand und der nach B. WEBER (Landschaftsmaler. S.104.) in der Forschung – leider muß man sagen: wenn überhaupt – als "Berliner Liebesspiegel" (Ms. GK 8c) bekannt ist.

<sup>57</sup> Vgl. P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.150: "Ist es ein psychologisches, psychiatrisches, biographisches, literarisches, künstlerisches Dokument? écriture automatique, Triebabfuhr, [...] Parergon, Paralipomenon, Palimpsest, dispositif, différence, désir, Prätext, Metatext, Subtext, Werk? Wie lesen? Was lesen?"

<sup>58</sup> Man entsinne sich an dieser Stelle ebenso des "verwaschene[n] Gerippe[s]" in der Novelle *Kleider machen Leute*, welches "schauerlich" das Goldacher Haus mit dem Namen "zum Tod!" (IV, 303f) schmückt, in dem – beispielhaft für den Hang Kellers zur Groteske – ausgerechnet der Friedensrichter wohnt.

<sup>59</sup> Ein bewußtes Herausheben durch Strichmarkierungen begegnet ansonsten auf der Berliner Schreibunterlage nur noch angesichts des Angelus Silesius-Zitats vom gefrorenen Christen (Ms. GK 8b recto u. l.; vgl. unter Punkt 1.2.2, Anm.88).

können, nein, die drei "Tödlein" werden nicht eindeutig beim Namen genannt, schon gar nicht beim Namen "Betty". Es gibt – im Gegensatz zu anderen Bildern auf der Schreibunterlage – keine Bildunterschriften.<sup>60</sup> Welche Bedeutung diese Personifikationen des Todes, diese Abbilder von 'Knochenromantik' auf dem romantischen Liebesdokument haben, wird nie vollständig rekonstruiert werden können. Nur so viel läßt sich aus den Zeichnungen ersehen: Die fiedelnden Gerippe, das eine im Tanzschritt samt Geige, das andere stehend samt Baßgeige, sind beide mit Hüten dargestellt und ergeben zusammen mit dem kleinen Sensemann in der Mitte eine wirkungsvolle Trinität, die auffallend an den schwarzen Geiger und seine zwei musikalischen Begleiter, Baßgeige und Waldhorn, in der Paradiesgärtlein-Szene aus *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (vgl. IV, 134) erinnert.<sup>61</sup> Jene spielen kurz vor dem Liebestod Salis und Vrenchens zu einem letzten leidenschaftlichen Tanz der beiden auf.

Wird auch hier zu einem Totentanz aufgespielt? Zu einem Tod der Liebe? Zum Tod einer Leidenschaft, die sich nie hat entfalten können? – Doch ein wenig glimmt ein Lichtblick über diesem düsteren Szenarium, zum einen repräsentiert durch den sechszackigen Stern<sup>62</sup> über den musizierenden Skeletten sowie über der blühenden Lilie, der Todesblume, zum anderen durch die Bezeichnung "Nachtigall", die als Beiname und zugleich Synonym für Betty den Zwischenraum zwischen Geiger und Sensemann füllt. Sowohl Stern als auch Nachtigall sind in der Lage, Dunkelheit mit Schein bzw. Schall zu durchdringen. Also besteht augenscheinlich ein winziger Hoffnungsschimmer, Betty, die für Keller einem "heiteren und schönen Stern" gleichkommt<sup>63</sup>, möge der düsteren Ungewißheit des Sehrenden ein Ende setzen, möge ihm durch ein 'Liebeslied' vom Liebesleid erlösen, möge die "Not", die über dem Köpfchen des "Tödleins" mit zierlicher Sense (als Bestandteil eines Bilderrätsels) schwebt, beseitigen.

Der gehäufte Gebrauch von Todessymbolik in bildlichen Darstellungen Kellers zeugt von einem Verständnis des Todes als *mysterium fascinosum*, weniger von einer Auffassung des Lebensendes als *mysterium tremendum*, wie es etwa in einigen Beispielen innerhalb der Lyrik des Dichters der Fall ist. Der Tod wird als Bestandteil des Lebens akzeptiert<sup>64</sup>, ihm wird – z.B. mittels Totenschädel und Totengerippe – eine spezifische Gestalt verliehen. Die Welt des Todes wird in zeichnerischer wie in dichterischer Hinsicht nicht ausgespart, sondern ist als "Memento mori" immer wieder präsent, was auch die drei beschriebenen Skelette auf der Schreibunterlage dokumentieren. Diese verkörpern gewissermaßen einen 'symbolischen Tod'<sup>65</sup>, nämlich den Tod von Erwartungen und Sehnsüchten, die vom

<sup>60</sup> Allerhöchstens ließen sich in einem Fall 'Bildnebenschriften' ausmachen: Da stellt sich dann in der Tat die Frage, ob man mit P. VILLWOCK (Betty und Gottfried. S.159.) das dritte Skelett mit Baßgeige aufgrund nebenstehender Wendungen ("der Thränenmeier", "Herr Gottfried Thränensimpel" etc.) als ein "Selbstporträt Kellers" ansehen möchte. Keller selbst als fiedelnder Tod?

<sup>61</sup> Zur genaueren Analogie vgl. unter 4.1.3 (b).

<sup>62</sup> Vgl. P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.157. Vgl. auch P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. S.194.

<sup>63</sup> Vgl. Keller an Hermann Hettner am 9. Mai 1855 (GB 1. Nr.115. S.409f.) sowie am 2. November 1855 (GB 1. S.417f.); siehe auch C. HELBLING: Die Berliner Schreibunterlagen. In: SW XXII. S.434. Ferner heißt es auf der Unterlage: "Ein Stern ist aufgegangen / da ward mein Antlitz roth." Stern und Nachtigall sind immer wieder auf diesem Dokument begegnende Chiffren für die Geliebte.

<sup>64</sup> R.C. WARNER (The death problem. S.145. 158f.) bezeichnet die Akzeptanz des Todes ("omnipresence", "awareness of death") für Keller als "keystone of his philosophy of life", ebenso gilt auch für die Figuren-Entwicklung: "In the course of their development Keller leads his characters to an acceptance of death."

<sup>65</sup> Mit B. RUSS: Problem des Todes. S.14f.

Dichter auf gestalterische Weise zu Grabe getragen werden. Es besteht hier nur wenig Hoffnung auf eine Wende des Geschehens, d.h. auf eine Erhöhung der Liebe. Vor diesem Hintergrund erlangen die beiläufig anmutenden Kritzeleien Kellers entscheidende Bedeutung hinsichtlich seines Diesseitscredos: Wer wie Gottfried Keller die Existenz einer transzendenten Welt und eines Lebens nach dem Tode in Frage stellt, der hält mit umso größerer Inbrunst am Glauben an den Sieg der Liebe in dieser Welt fest. Was aber, wenn dieser Glaube brüchig wird, da sich jene Liebe nicht einstellen will? – Zurück bleibt dann eben doch nur jene Resignation, von der die Heidelberger Schreibmappe und die Berliner Schreibunterlage bis heute außergewöhnliche Zeugnisse sind.<sup>66</sup>

(c) Kreuz

Das Phänomen des 'symbolischen Todes', von dem bereits im vorhergehenden Abschnitt die Rede war, soll in einem veränderten Zusammenhang noch einmal aufgenommen werden. Keller verleiht dem endgültigen Begräbnis seiner Liebeshoffnungen für Betty, jenen "schönen[n] Teufel" (vgl. Ms. GK 8b recto), auf seiner Schreibunterlage auffallend sakrale Züge: Er bedient sich des christlichen Kreuz-Symbols, um seiner leidvoll zur Vergessenheit bestimmten Liebe ein Grab zu schaffen. So finden sich – gleichsam als Pendant zu den drei Totengerippen – insgesamt drei 'Liebeskreuze' für Betty auf dem Berliner Schrift- und Bilddokument. Das Kreuz wird hier in seiner Bedeutung als Symbol für den Heilstod Christi und der damit verbundenen Reinwaschung aller Menschen von Schuld sowie der Verheißung einer allgemeinen Auferstehung von den Toten zu einem weniger heilvollen Sinnbild für den Tod einer Liebesehnsucht, die mitnichten einst wieder zum Leben, zu einer Gegenseitigkeit der Liebe erwachen wird. Nicht die sich im christlichen Kreuzesgeschehen erweisende Gottesliebe,

<sup>66</sup> Die Heidelberger Schreibmappe (Ms. GK 1c, Vorderdeckel) verbildlicht anstelle der fiedelnden Gerippe ein ähnlich melancholieträchtiges Motiv, nämlich eine Trias von Galgen, Geiger und Gericht: Unter einem Galgen, von welchem Gehängte herabbaumeln und Raben als Totenvögel Wache halten bzw. die Richtstätte umkreisen, sitzt ein Geiger auf einem Podium (vgl. P. SCHAFFNER: Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern. S.15.). Er trägt ebenso wie der Fiedler Tod auf der Berliner Schreibunterlage einen Hut und ist einmal von vorn (hier ist das Podest mit den Buchstaben "FORQTSM[A]") [*Fortuna?*] gekennzeichnet, die allerdings unverständlich bleiben) und einmal von der Seite abgebildet (vgl. Abb.21). V.a. die zahlreichen Details fallen an diesen Skizzen ins Auge – sogar an die Leiter zum Querbalken des Galgens wurde gedacht. Daß der schwarze Geiger hier "sein dämonisches Urbild" hat (P. SCHAFFNER: ebd.; vgl. ders.: Zeichnerische Schnurrpfeifereien. S.721ff.), dürfte gut möglich sein.

Auf der bisher nicht abgedruckten linken Deckelseite der Schreibmappe findet sich ein Zitat, das Keller mit der Datierung "1849 Anton Heid." versehen hat und das die Galgen-/Gerichtsthematik der Bilder möglicherweise aufnimmt: "Poena est malum passionis – ob malum factum actionis." (wörtl.: Rache / Strafe ist ein Übel der Leidenschaft wegen eines begangenen Übels der Tat). Vgl. eine vollständige Publikation der Heidelberger Schreibunterlage in Abb.22 a/b. Was oder wer hier genau aufgrund von wessen Rache bzw. Strafe am Galgen baumelt, bleibt unklar – ob ganz abstrakt das eigene Scheitern in Liebesdingen, das nur noch durch 'Galgenhumor' zu verarbeiten ist (vgl. die analogen Selbstbeschimpfungen auf der späteren Berliner Schreibunterlage), oder ganz real der Rivale Ludwig Feuerbach, der Keller die geliebte Johanna Kapp abspenstig machte. Als probates Mittel, lästige Feinde zu 'beseitigen', hat sich der Galgenstrick in Kellers Kleinmalerei auch schon andere Male erwiesen. Man denke nur an die in der Forschung vielfach abgebildete Skizze des dickköpfigen Pfaffen aus einem Gedichtmanuskript von 1844, der an einem Galgen baumelt, während aus seiner daneben hängenden Mönchskutte teuflisch geschwänztes oder geflügeltes Getier hinausstiebt (Ms. GK 4. S.177; vgl. Abb.23; siehe auch P. SCHAFFNER: Gottfried Keller als Maler. S.185; A. MUSCHG: Gottfried Keller. S.253; H. DEMETER: Gottfried Kellers Humor. S.36.). Das Todesmotiv in den Kellerschen Zeichnungen spiegelt erneut als Spiegelung einer phantastischen Innenwelt des Dichters.



sondern die rein menschliche Liebe ist somit im Symbol des Kreuzes manifestiert; das christliche Symbol erliegt einer nachhaltigen Transformation.

Alle drei Kreuze – zwei auf Ms. GK 8b verso unmittelbar nebeneinander, genau auf der Falz des Papierbogens, eines auf der linken Hälfte von Ms. GK 8b recto – sind liebevoll aus dem Namen "Betty/i" zusammengesetzt (vgl. Abb.24 a/b), wobei die Anzahl der Schriftzüge zwischen zwölf und dreizehn variiert. Die hingebende Neigung des Malerdichters zum Detail (zu Betty?) geht sogar so weit, daß z.B. das linke der beiden zusammenstehenden Kreuze durchgehend die Schreibweise "Betti" benutzt und nur für die größer geschriebenen Eckpunkte des senkrechten Balkens eine abgesetzte Schreibung mit "y" wählt. Ein (Liebes-)Spiel mit dem Namen der Geliebten als Surrogat für die Geliebte selbst?<sup>67</sup> Der Versuch eines graphischen Konservierens, mit dem die Angebetete zumindest in der Schrift festgehalten, in sie gebannt werden kann?<sup>68</sup> Was auch immer als Beweggründe diesem Schreibprozeß zugrunde liegt, das Ergebnis ist die Spiegelung eines 'kreuzunglücklichen' Liebenden, dem die Liebe im wahrsten Sinne zu einem 'Kreuz', einem Elend, einer Bürde wird. Aus diesem Grunde baut er aus dem einzigen, was ihm bleibt, dem Zauberwort "Betty", Liebeskreuze und schreibt überdies an die Seiten eines dieser Gedächtnis-(oder auch Ehren-?)Male die Worte "mein Kreuz"<sup>69</sup>, zu lesen auch mit dem Balken in der Mitte als "mein Betti-Kreuz" (vgl. Ms. GK 8b verso). Der Dichter bringt sich hier selbst – es gibt ansonsten nicht viele Ich-Aussagen auf der Schreibunterlage – mit in das Spiel von Liebe und Tod hinein; er hängt sich, bezeichnenderweise im 'Kreuz'worträtselverfahren, per Schrift an das Betty-Kreuz an und zeigt in der Weise seine scheinbar unverbrüchliche Verbundenheit mit der Geliebten.

Spielt er damit auf den Inhalt der Schlußzeilen jenes Bilderrätsels auf der Schreibunterlage an, die im munteren Volksliedton<sup>70</sup> die Treue bis in den Tod (allerdings auch nicht darüber hinaus!) besingen ("Treu besieget Kreuz und Not / Treu für Treu bis in den Tod"<sup>71</sup>)? Auch die drei Bs, die innerhalb des Doppelkreuzes notiert sind, tragen sichtbar ein Todesmotiv an sich, da ihnen winzige Kreuzlein auf die Spitzen gesetzt wurden. Und in der Nähe des einzelstehenden, eher zufällig zusammengekratzt wirkenden Kreuzes, befindet sich – wie zur Verstärkung dieses Abschiedsmotivs – eine Uhr, die das Verrinnen der Zeit, die Vergänglichkeit symbolisiert. Ein Herz über dem Zifferblatt, ein heftig ausschlagendes Pendel sowie ein in der Glocke eingraviertes "B" kennzeichnen die

<sup>67</sup> Dieses Namensspiel wird auf der Schreibunterlage in extenso betrieben: Der Name "Betty/i" taucht auf in Groß- oder Kleinschreibung, in Druckbuchstaben, zu Namensketten aneinandergereiht (die mit einem Mal in die Aufforderung "bitte" münden können: "bettibittebitte"), in Abkürzungen ("tibetti tibetti"), in geläufigen ("Bettchen") oder phantasievoll kreierte Diminutiven (z.B. "Bethely" oder häufiger "Bettly"), als Wortspiel ("Betty bitte! bitte Betty" bzw. "bitterlichkeiten Betty?"), als kuriose Rechenaufgabe ("betty x 3 = bettybettybetty"), als Reihung großer und kleiner Bs (oft als Dreiheit "BBB"), auf dem Kopf und/oder in Spiegelschrift (siehe auch P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.150.). Es scheint, als würde Keller die verschiedenen Seiten der Geliebten, von der er ja nichts zu fassen bekommt als den bloßen Namen, in derartigen – durchaus als erotisierend zu bezeichnenden – Variationen auszudrücken versuchen.

<sup>68</sup> Siehe in diesem Zusammenhang die Etymologie des Wortes 'Schrift' vom griechischen Verbum *γραφειν* = eingraben, eingravieren. Schrift nimmt unveränderliche, starre Züge an, wodurch die Konnotation Schrift – Tod bzw. Grab naheliegt. Ein aus toten Buchstaben errichteter Grabstein – und als solcher läßt sich jedes der drei Betty-Kreuze auffassen – stellt in sich eine Verstärkung des Todes- und Begräbnismotivs dar.

<sup>69</sup> Mit C. HELBLING: Die Berliner Schreibunterlagen. In: SW XXII. S.440.

<sup>70</sup> Vgl. P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.158.

<sup>71</sup> Vgl. erneut Abb.20; im Rätsel lautet die Schlußzeile unentschlüsselt: "3 4 3 bis in den [Tod als Sensemännchen]".

Uhr als "Uhr des Gefühls"<sup>72</sup>, allerdings als Gefühl der nunmehr vergangenen Liebeshoffnung. Erinnert wird man hier an zwei Verse aus dem etwa zeitgleich entstandenen Gedichtzyklus *Von Weibern* (1854): "Und einsam klopft mein Herz in dem verlassnen Leibe, / Wie eine Uhr vom Schwarzwald in leerer Stube schlägt!" (I, 203)<sup>73</sup>.

Aus der beschriebenen Lesart zum Kreuzmotiv ergibt sich, daß Keller in den Kreuzzeichnungen keinesfalls auf eine christliche *theologia crucis* abzielt, um so mehr aber auf eine eigene 'Liebestheologie', innerhalb derer der vergötterten Geliebten ein Kreuz errichtet, genauer: aus ihrem Namen erdichtet wird. Ist es eher Sinnbild der Verehrung oder Ausdruck der begrabenen Hoffnungen auf Erwidern der Liebe? – Das bleibt wie so vieles auf der Schreibunterlage in der Schwebe. Zumindest aber bedeutet das Kreuz, das im christlichen Verständnis den Weg des Menschen zu Gott ebnet, hier konträr die 'Ausweglosigkeit' einer gescheiterten Liebe von Mensch zu Mensch. Aporie, der fehlende Weg<sup>74</sup>, könnte im übrigen als Motto über dem gesamten 'Liebeslabyrinth'<sup>75</sup> der Berliner Schreibunterlage stehen. Aus dem akuten Mangel eines Weges zur Geliebten wird der ausdauernde, aber zum Scheitern verurteilte Versuch unternommen, sich an sie heranzuschreiben: "Keller" unmittelbar neben "Betty" ("BT"), so steht es einmal deutlich zu lesen (vgl. Ms. GK 8b verso in der Mitte) – das ist das Ziel des Liebenden, allerdings ein Ziel, das einmal mehr in der Literatur nur in der Fiktion des Schreibens verwirklicht zu werden vermag.

#### (d) Paradiesgärtlein – Hortus conclusus

Ein letzter Blick auf die "Pathographie" der Berliner Schreibunterlage<sup>76</sup> verweist auf ein Motiv, das bereits aus der Prosa des Autors bekannt ist: das Paradiesgärtlein bzw. der *hortus conclusus*, der sich aus dem biblischen Hohelied herleiten läßt (vgl. z.B. Hld 4,12: "Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten.").<sup>77</sup> Gleich zweimal auf ein und derselben Seite des blauen Papierbogens (Ms. GK 8b recto, einander achsensymmetrisch gegenüber) finden sich auffallend filigrane Zeichnungen solch eines verschlossenen Gärtleins (vgl. Abb.26). Die eine Darstellung zeigt eine von Pflanzen überwucherte Mauer, in die ein großes schmiedeeisernes Tor eingelassen ist, dessen Eisenstäbe zum Namen "Betty" gebogen sind. Zusätzlich sind die Initialen "BT" (oder auch Abkürzung des Namens?) chiastisch auf den beiden Torflügeln eingefügt. Bemerkenswert: Das Tor besitzt keinerlei Klinke oder Riegel, ferner halten spitze, kreuzförmige Eisendornen auf dem oberen Bogen ungebetene Gäste davon ab, über den Eingang zu klettern und in den Garten einzudringen. Der Weg endet an der verschlossenen Tür, hinter der eine üppige, undurchdringliche Parkanlage erkennbar ist: Wieder einmal eine

<sup>72</sup> Mit P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S:156.

<sup>73</sup> Vgl. auch die alliterierende Variante, in den *Gesammelten Gedichten* von 1888: "[...] / Wie eine Kuckucksuhr in leerer Kammer schlägt." (I, 670).

<sup>74</sup> Vgl. hier zum besseren Verständnis den griechischen Begriff ἄ-πορος, in dem das sog. *α-privativum* das Nichtvorhandensein bzw. den 'Mangel an Weg', also eine Ratlosigkeit zum Ausdruck bringt.

<sup>75</sup> Siehe hierzu auf Ms. GK 8b verso, linke Hälfte die winzige Zeichnung eines Mühlespielfelds, welches daneben in einer etwas größeren Skizze ins Labyrinthische verzerrt dargestellt scheint. Ist dies das Abbild der inneren "Zwickmühle" des Autors, der links neben die beiden Bildchen die Zeile "O wenn ich nur" kritzelte? (vgl. Abb.25)

<sup>76</sup> Diesen Begriff prägte G. HESS: Die Bilder des Grünen Heinrich. S.385.

<sup>77</sup> Vgl. 2.1.1. (c) *Paradies als Lustgarten, Refugium oder Schmollwinkel*, ferner die ausführliche Analyse des Paradiesgärtlein-Motivs mit den Bezügen zum Hohelied im Abschnitt über *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

Bildlichkeit der Aporie, der 'Un-wegsamkeit'. Die Geliebte verweilt im Verborgenen, der Betrachter bleibt außen vor.

Eine ähnliche Mauer mit einem vergitterten Fenster sowie einer verschlossenen Pforte ohne Klinke, über die – flankiert von zwei aufrechten Fähnlein – ein Schriftband mit der Aufschrift "Betty" angebracht ist, wird in der zweiten Zeichnung vom Maler-Dichter ausgestaltet. Erneut verdecken hohe Bäume das Anwesen, durch die hindurch allerdings diesmal ein Haus zu sehen ist. In einem Gedicht Kellers heißt es gleich einer Erläuterung zu dem Bild:

Das Gärtlein dicht verschlossen  
Hältst wohl du, frommes Kind,  
Da diese Heckensprossen  
So eng verwachsen sind? (I, 668)<sup>78</sup>.

Über dem Dach des Hauses ragt ein riesiges "Kompaß-Kreuz" mit einem "sechszackige[n] [...] Leit-Stern"<sup>79</sup> in der Mitte hervor. Doch die Ausrichtung des Kompasses ist nicht klar ersichtlich, den Kurs zum 'Stern Betty' gibt er nicht preis.<sup>80</sup> Die Geliebte stellt für Keller also ein Paradies dar, in das er keinen Zutritt erhält. Mittels des *hortus conclusus* wird nicht die Unschuld Bettys (vgl. Maria im Paradiesgärtlein) ikonographisch dargestellt, sondern – weniger christlich – ihre Unzugänglichkeit und Unnahbarkeit. Es ist für den Liebenden schier unmöglich, hinter das Tor zu gelangen und in das Innere des Gartens, jenes *locus amoenus* mit Namen Betty, zu dringen.

Die beiden Zeichnungen auf der Schreibunterlage zeigen deutlich, wie Keller hier christlicher Motivik "das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend" (VI, 11) umwendet<sup>81</sup> – die Himmelsgegend, die er wählt, ist das Diesseits bzw. der für ihn alles umfassende 'Betty-Himmel'<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Es handelt sich hierbei um die erste Strophe des Gedichts Nr. X aus dem Zyklus *Alte Weisen* (*Gesammelte Gedichte 1888*).

<sup>79</sup> Mit P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. S.152. Vgl. ebd. den interessanten Hinweis des Autors, daß "ein verlorener Kompaß [...] einmal Anlaß einer Verstimmung zwischen Keller und Betty Tendering" gewesen ist, wie ein Brief des Dichters an Lina Duncker am 6. März 1856 (GB 2. S.152.) mitteilt.

<sup>80</sup> Eben jene Verknüpfung des Sternmotivs mit dem Paradiesgärtlein begegnet auch in der Kellerschen Dichtung, am Schluß der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*: Nach dem Wiedersehen von Heinrich und Judith kehren beide in das "Gasthaus[ ] zum goldnen Stern" ein, wo sie im Angesicht eines Fensterbildes speisen. Dieses im Text geschilderte Bild, das bei einer Erläuterung der dichterischen Bildergalerie Kellers eher übersehen wird, zeigt die zwei Wappen eines Ehepaares auf dem Hintergrund eines "Gartenland[es] mit einer Gesellschaft zechender Engelsfigürchen zwischen Rosenbüschen" (III, 859). Bei derlei Beschreibung des Paradiesgärtlein-Topos liegt geradezu ein Musterbeispiel für einen sublimen Transformationsvorgang vor: Anstelle der unbefleckten Jungfrau Maria mit ihrem Sohn in einem als *hortus conclusus* begrenzten Garten (vgl. Artikel "Garten" in: LCI. Bd.2. Sp.78.) wird hier ein frisch vermähltes Ehepaar im Kreise unheilig-zechender Engel abgebildet.

<sup>81</sup> Vgl. unter 1.2.2 *Transformation religiöser Motivik im Kellerschen Werk*.

<sup>82</sup> Der Ausruf "O Himmel" findet sich einmal auf der Unterlage (vgl. Ms. GK 8b recto) unter den Anfangsbuchstaben der Geliebten; hierzu paßt im übrigen auch die 'Stern-Metaphorik'. Der 'Stern Betty' schwebt am Himmelszelt, was der auf dem Kompaß-Mast erhöht angebrachte Stern in der Zeichnung verbildlicht.

### 2.2.2 Fazit

Die verschiedenen (Rand-)Zeichnungen und Kritzeleien Gottfried Kellers, die in dieser Untersuchung zur Behandlung der Motivfelder Teufel, Tod, Kreuz und Paradiesgärtlein als aussagekräftige Beispiele herangezogen wurden, gewährten einen Einblick in die Innenwelt des Dichters sowie in die Art seiner Verarbeitung religiöser Motive. Ähnlich wie z.B. bei Mörike<sup>83</sup> oder Raabe finden sich auch bei Keller zahlreiche zeichnerische Schnurren, welche Gedichtmanuskripte, Studienbücher u.a. zieren. Soweit es zu einer Auslegung der behandelten Bilder beitrug, wurde bei der Analyse vielfach versucht, eine Vernetzung von Text und Bild anzustreben. Es zeigte sich, daß innerhalb des Kellerschen Werks aus dem bildlichen Bereich bereits vertraute Motive in der Prosa auftauchen können und umgekehrt. Vieles in den Zeichnungen des Augenmenschen und Maler-Dichters, insbesondere seine Neigung zur Groteske, die sich in Karikaturen, Skizzen oder Schnörkeleien eindrucksvoll dokumentiert, erinnert an den Stil von Hieronymus Bosch.<sup>84</sup> Kurzum: Neben niedlichen "Wurzelfaserfüßchen"<sup>85</sup> und "Seifenblasenfratzen"<sup>86</sup> lassen sich bei Keller immer wieder Bilder aufspüren, die ernstgenommen werden wollen und sollten.

---

<sup>83</sup> Siehe etwa B. ZELLER (Hrsg.): Eduard Mörike. 1804. 1875. 1975. Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Texte und Dokumente. Stuttgart 1975. (= Katalog. Nr.25.). S.104ff.

<sup>84</sup> So deutet R.C. WARNER (The death problem. S.153.) den grotesken Charakter einiger Kellerscher Skizzen wie folgt: It "reveals to how great an extent young Keller's mind was preoccupied with macabre, Bosch-like imagery". Die entscheidende Differenzierung zwischen einer Neigung zum Makabren und einer Vorliebe für harmlose Teufeleien wurde während der Analyse der einzelnen Zeichnungen mehrfach herausgestellt.

<sup>85</sup> Vgl. nochmals unter 2.2, Anm.7.

<sup>86</sup> Vgl. H. DEMETER: Gottfried Kellers Humor. S.36.

### 2.3 Exkurs: Gottfried Keller und die Frage der Buchillustration

Am Schluß des ersten Teils der Arbeit über die religiöse Motivik in Texten und Bildern Kellers soll in gebotener Kürze noch ein Bereich angesprochen werden, der aus beiden Gebieten – *textura* und *scriptura* – Anregung schöpft: die Buchillustration. Sie liefert keinen eigenen Text, sondern bebildert den bereits durch den Dichter vorliegenden, ferner intendiert sie i.d.R. kein für sich stehendes Bild, sondern versteht sich in Abhängigkeit vom Textzusammenhang, der für eine Erschließung der Bildthematik notwendig ist. Bei der Bebilderung eines Werkes durch einen Illustrator vermag es sich – so soll es als überspitzte These hier formuliert werden – zu zeigen, ob eine "vom Verfasser auf die darstellenden Künstler ausstrahlende Inspirationskraft"<sup>87</sup> tatsächlich wirksam geworden ist, ob sich ferner einzelne Motivbereiche besonders zu einer zeichnerischen Umsetzung, zu einer 'Momentaufnahme' eignen. Daran knüpft sich die Frage: Gibt es bzw. kann es überhaupt eine Werkillustration 'im Sinne' Kellers geben?<sup>88</sup> – 'Im Sinne' mag hier so viel heißen wie im Einklang mit dem Ton seiner Dichtung, vielleicht sogar im Einklang mit seiner eigenen Art nicht nur mit Worten, sondern auch mit dem Stift zu malen.

Es ist hinlänglich bekannt, daß Gottfried Keller einer Illustration seiner Werke mehr als ablehnend gegenüberstand und sich prinzipiell wenig begeistert davon zeigte, "die Literatur immer mehr an das Schlepptau der Illustration zu hängen", da er nicht ohne Grund befürchten mußte, daß "das große Lesepublikum [...] zuletzt das selbsttätige innere Anschauen poetischer Gestaltung ganz verlernen" werde.<sup>89</sup> Die Vorstellungskraft des Lesers sollte nicht durch einen optischen Eindruck eingeengt werden, dabei blieb es für den Schweizer Dichter. Auf beharrliche Anfragen seitens Berthold Auerbachs, der Keller beispielsweise 1861/62 mit der Aussicht auf eine Bebilderung der Erzählung *Verschiedene Freiheitskämpfer* zu einer pünktlichen Abgabe des Manuskripts zu bewegen versuchte, reagierte der Autor, indem er schlicht und ergreifend das Vorhaben ignorierte. Er schwieg sich aus und ließ – wie so oft – die geforderten Termine verstreichen, so daß Auerbach schließlich resigniert einsehen mußte, daß wohl kaum "aus dem so weiten Keller der frische Trunk" kommen werde, und daher anzüglich zurückschrieb: "So senden Sie nun Ihr Manuskript. Sie sind sicher vor Illustrationsnöten, denn die können nicht mehr eintreten."<sup>90</sup> Daß diese dennoch eingetreten sind, und daher mit dem Gerücht aufzuräumen ist, Keller sei zu seinen Lebzeiten nicht illustriert worden, hat Paul Scherrer-Bylund für die Keller-Forschung fruchtbar gemacht.<sup>91</sup> Mittels brieflicher Äußerungen Kellers verdeutlicht er, daß der Dichter nicht rigoros jede

<sup>87</sup> Vgl. P. SCHERRER-BYLUND: Gottfried Keller und die Buchillustration. S.75.

<sup>88</sup> Schon 1952 stellte Heinrich Blaß in der Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft *Stultifera Navis* hinsichtlich veröffentlichter Illustrationen zu Werken Kellers die Frage, "ob Keller mit einem dieser Bilder einverstanden gewesen wäre?" (vgl. P. SCHERRER-BYLUND: Ebd.).

<sup>89</sup> Keller an Ferdinand Weibert am 12. Februar 1884 (GB 3.2. Nr.786. S.314f.).

<sup>90</sup> Berthold Auerbach an Keller am 20. Mai 1862 (GB 3.2. [zu Nr.684 gehörend] S.204.). Vgl. hierzu den kurzen Abriß des Briefwechsels Keller – Auerbach bei P. SCHERRER-BYLUND (Gottfried Keller und die Buchillustration. S.77-80.).

<sup>91</sup> Vgl. Ebd. S.77. P. SCHERRER-BYLUND berichtigt damit eine Annahme von B. WEBER (Einführung und Nachwort zu: *Romeo und Julia auf dem Dorfe. Erzählung von Gottfried Keller. Bilder von Ada Wolpe.* Zürich 1970. S.6ff.). WEBER (ebd.) liefert dafür den wichtigen Hinweis, daß 1879 zu *Romeo und Julia* ein Zyklus von elf Bleistiftzeichnungen von Eduard Kurzbauer angefertigt und ausgestellt wurde. Diese Bilder waren allerdings nicht für eine Buchillustration vorgesehen, weswegen [!] sie der Dichter unvoreingenommen und "nicht ohne Anerkennung" beurteilte.

Buchillustration ablehnte, sondern vielmehr eine geglückte Gratwanderung zwischen einer Ausdrucksform der Verniedlichung und einem Stil der Akademisierung durchaus zu schätzen wußte<sup>92</sup> – nur nicht im Hinblick auf seine eigenen Werke. Hier gab es unter den Zeitgenossen, laut Bruno Weber, "nur einen, der den Dichter nicht verniedlicht hätte, nämlich Arnold Böcklin; doch den Freund zu illustrieren, den hoch verehrten, schien diesem gewiß überflüssig"<sup>93</sup>.

Mittlerweile hat die Buchillustration im Zuge zunehmender Bebilderung in allen gesellschaftlichen Bereichen immer mehr an Beliebtheit gewonnen, so daß sich die Frage nicht mehr nach dem 'ob' des Illustrierens, sondern verstärkt nach dem 'wie' desselben richtet. Es gibt bis heute unzählige Keller-Illustratoren<sup>94</sup>, auf zwei soll im folgenden kurz eingegangen werden, und zwar mit der kühnen Behauptung, daß diese den speziellen "Keller-Ton" kunstvoll einzufangen vermögen, mehr noch: daß diese sich sogar – was Malweise und Motivik betrifft – dem oben verhandelten zeichnerischen Stil des Dichters annähern:

Die zwei Buchkünstler, welche die von Keller gelobte Gratwanderung offenkundig hervorragend meistern und welche obendrein – hierin müßte man sowohl Scherrer-Bylund als auch Weber zustimmen – das Mystische bzw. Märchenhafte in der Dichtung des Schweizers erfassen, sind Otto Baumberger<sup>95</sup> und Helmut Knorr<sup>96</sup>. Beide verleihen ihrem "Ergriffensein vom Stoff"<sup>97</sup>, ihrem Gespür für den Bilderreichtum der Texte, v.a. für eine inhärente religiöse Motivik, in einer versponnen bzw. scheinbar wirr hingeworfenen, in Teilen an Keller selbst erinnernden Linienführung Ausdruck. Der Betrachter kann ungehindert seiner Phantasie freien Lauf lassen, denn es erfolgt durch die Illustration keine 'Bevormundung'.

Bei Baumberger (vgl. in Abb.27 die Darstellung des schwarzen Geigers auf dem Steinhafen, eine Illustration zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe*) erscheinen die Figuren in ihren Konturen nebulös; vieles ist durch weiche, verwischte Striche bloß angedeutet, wodurch der Eindruck entsteht, daß ein Schleier über der im Bild festgehaltenen Situation liegt.<sup>98</sup> Gesichtszüge sind nicht erkennbar, die Übergänge zwischen einzelnen Figuren sind fließend. So erscheinen auf der angeführten Abbildung Sali und Vrenchen als eine Einheit, und es ist z.B. nicht auszumachen, ob sich die Liebenden an den Händen halten, ja nicht einmal ihre Gliedmaßen

<sup>92</sup> Vgl. Keller an Wilhelm Petersen am 22. März 1884 über die Vignetten von Otto Speckter zu Klaus Groths *Quickborn*: "Die Bilder dünken mich die allerbeste Illustration zu den Gedichten, insofern diese spezifisch landschaftlich sind und im Idiom sprechen. Sie sind ganz gewiß charakteristisch, ebenso sinnig und poetisch malerisch, ohne einen akademischen Stil zu zeigen, welcher zum Dialekt nicht passen würde." (GB 3.1. Nr.530. S.401; Hervorhebung, S.E.).

<sup>93</sup> B. WEBER: Einführung zu *Romeo und Julia*. Bilder von Ada Wolpe. S.6. Interessanterweise war dann ein Schüler Böcklins, Ernst Würtenberger, der erste eigentliche Keller-Illustrator, der in häufig von der Antithese lebenden Holzschnitten einen "rustikale[n]", "unmittelbar schweizerisch" (ebd.) anmutenden Stil entwickelte. Einige seiner Illustrationen werden im Analyse-Teil der Arbeit zur Verdeutlichung der Verarbeitung einzelner Motive herangezogen werden.

<sup>94</sup> So wurde 1999 im Gottfried Keller-Zentrum Glattfelden eigens eine Ausstellung dem Thema der Buchillustration von Kellerschen Werken gewidmet. Vgl. auch den Katalog zur Keller-Dauerausstellung am Werdmühleplatz in Zürich: GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Ausstellung der Schweizerischen Kreditanstalt. S.59. 63.

<sup>95</sup> Vgl. B. WEBER: Einführung zu *Romeo und Julia*. Bilder von Ada Wolpe. S.7.

<sup>96</sup> Vgl. P. SCHERRER-BYLUND: Gottfried Keller und die Buchillustration. S.82f.

<sup>97</sup> Vgl. ebd. S.75.

<sup>98</sup> B. WEBER (Einführung zu *Romeo und Julia*. Bilder von Ada Wolpe. S.7.) spricht von "aufgelöste[n] Gestalten [...] in einer irrationalen Beleuchtung", die den Eindruck hinterlassen, als entstammten sie "aus alter Erinnerung".

können eindeutig voneinander unterschieden werden.<sup>99</sup> Besonders gelungen aber scheint die Figur des Geigers, der das junge Paar vom Steinhafen wie von einer Kanzel anspricht. Der ausgestreckte Arm kann gebieterisch oder lockend gedeutet werden, das Gesicht unter dem Hut bleibt im wahrsten Sinne im Dunkeln. Es ist somit dem Betrachter überlassen, ob er teuflische Züge in die Gestalt hineindeuten möchte oder nicht.

Der Stil Knorrs (vgl. in Abb.28 die Vereitelung der Hinrichtung Küngolts, eine Illustration zu *Dietegen*) zeichnet sich durch ein Liniengewebe aus, das schnell und dynamisch hingekritzelt wirkt. Auch hier bleibt vieles bewußt im unklaren, wird bloß angedeutet; umso erstaunlicher mutet es an, wenn in diesem Gewirr mit einem Male ein Detail gut sichtbar ist (z.B. ein Gesichtszug in der Menge oder im Vordergrund ein Zuschauer, der sich die Hände reibt). Auffällig: Das Motiv mit dem Galgen, an dem Gehängte schauerlich baumeln und Raben sich wartend postiert haben, hat große Ähnlichkeit mit den Kellerschen Galgen- und Gerichtsszenen (vgl. den Abschnitt *Der fiedelnde Tod und andere "Tödlein"*). Die motivliche Kongruenz Knorr – Keller ist bemerkenswert. Die Bilder Knorrs liegen infolge des in ihnen "Fließend-Transistorische[n]"<sup>100</sup> in der Tat "sehr nahe bei dem, was Gottfried Keller mit dem Verzicht auf Illustrierung wahren wollte: der mitgestaltenden Vorstellungskraft des Betrachters verbleibt Bewegungsfreiheit."<sup>101</sup>. Der ausgeprägte Keller-Ton scheint also von zwei Künstlern auf unterschiedliche Weise, mal geheimnisvoll-märchenhaft, mal 'knorrig', getroffen. Die Inspiration, entfacht durch die 'verdichtete' Motivatik des Autors, findet ihre Realisation in der Illustration.

---

<sup>99</sup> Ein weiteres Bild aus dem *Romeo und Julia*-Zyklus Baumbergers zeigt den tanzenden Zug der Gemeinde des schwarzen Geigers, dem sich Sali und Vrenchen anschließen. Hierin ist das Motiv des Totentanzes verarbeitet, die beiden Liebenden bilden innerhalb des wilden Zuges wiederum eine Einheit.

<sup>100</sup> So Erwin Poeschel 1951 über einige Illustrationen Knorrs zu den *Sieben Legenden* (P. SCHERRER-BYLUND: Gottfried Keller und die Buchillustration, S.82.).

<sup>101</sup> Ebd.

ZWEITER TEIL: LITERARISCHE EINZELANALYSEN  
(KAPITEL 3 UND 4)



### 3. "Dies reinste Gold der Lyrik..."?

Um angesichts des Zitats in der Überschrift, auf das noch einzugehen sein wird, von vornherein etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen: Keineswegs beabsichtigt das folgende Kapitel mit literarischen Einzelanalysen aus dem Bereich der Kellerschen Lyrik eine sogenannte 'Ehrenrettung' unseres Dichters, der – nicht nur nach der Ansicht Theodor Fontanes<sup>1</sup> – offenbar "keine Verse machen" konnte.<sup>2</sup> Respektive weniger verabsolutierend und etwas milder ausgedrückt: der zwar einzelne gelungene Verse sowie zahlreiche unnachahmliche Bilder und ausdrucksstarke Wendungen hervorzubringen vermochte<sup>3</sup>, aber eben doch "so gut wie keine makellosen Gedichte"<sup>4</sup>.

Spricht Wilhelm Altwegg auf dem 10. Jahresbott der Gottfried Keller-Gesellschaft 1941 noch davon, daß "über Gottfried Kellers Verskunst" zu handeln von der Gefahr enthebt, "Altbekanntes und Oftberedetes nur nochmals zu wiederholen", da jene "nicht allzu hoch im ästhetischen Kurse"<sup>5</sup> stehende Seite des Autors fast durchweg mit Nichtbeachtung gestraft würde, so hat sich die Lage in den Forschungslagern inzwischen auf unvermutete Weise ins Gegenteil gewandt.

Nicht etwa dahingehend, daß die Lyrik Kellers schlagartig einer uneingeschränkten Anerkennung unterläge, sondern dahingehend, daß man den Eindruck erhält, hinsichtlich der Kellerschen Verskunst werde ausschließlich nur noch "Oftberedetes" vorgebracht. Man läuft gegenwärtig Gefahr, pauschale Kritik zu der Lyrik Gottfried Kellers – sei es negative à la Fontane, sei es euphorische à la Ricarda Huch in ihrem Keller-Aufsatz von 1914 – wieder und wieder aufzuwärmen. Nur wenige Studien setzen sich realiter mit einzelnen Gedichten auseinander, noch weniger betrachten hierbei das Gedicht als ein Gesamtgebilde<sup>6</sup>, das nicht einfach

<sup>1</sup> Fontane, der sich in einem Brief an Wilhelm Hertz vom 10. Dezember 1886 höchst despektierlich über die "furchtbaren Verse" des Zürcher Dichters äußerte, steht hier in dichterischen Kreisen – von den Kreisen der Literaturkritiker einmal ganz zu schweigen – nicht allein da (vgl. Hinweis bei E. BÜTTIKER: *Liebesglück*. S.13, Anm.1.). So wird Kellers lyrisches Talent ebenfalls in Frage gestellt von Theodor Storm, dessen unmißverständlicher Kritik nicht mehr als sechs der *Gesammelten Gedichte* Kellers standhielten (vgl. ausführlich P. GOLDAMMER im Vorwort zu dem von ihm 1960 edierten Briefwechsel Storm – Keller. S.15.), oder von Carl Spitteler, der die Lyrik des Dichterkollegen "einzig als Magenbitter nach allzuviel Zuckerzeug gelten lassen wollte", was zumindest eine gewisse heilsame Wirkung der Gedichte nicht ganz ausschließt (vgl. W. ALTWEGG: *Gottfried Kellers Verskunst*. S.3; allerdings ohne Quellenangabe des Spitteler-Zitats.).

<sup>2</sup> W. ALTWEGG: a.a.O.

<sup>3</sup> Dazu die zurückhaltende Wertschätzung von B. RUSS: *Problem des Todes*. S.11f: "So schöne Fügungen [...] und Zeilen Keller im Einzelnen auch gelingen: im Vergleich zu Eichendorff, Mörike oder C.F Meyer beispielsweise müssen seine Gedichte oft zurücktreten."

<sup>4</sup> A. MUSCHG: *Der leere Spiegel*. S.134.

<sup>5</sup> W. ALTWEGG: a.a.O.

<sup>6</sup> Vgl. in der Einleitung (1.1.4 *Vorgehensweise*) die Anm.60, welche als Ausnahmen v.a. J. ROTHENBERG, G. KAISER und E. BÜTTIKER nennt. Auch der 2000 im *Gottfried-Keller-Raben* abgedruckte Aufsatz von L. HOHL mit dem Titel *Von der unvoreiligen Versöhnung* (entnommen aus L. HOHL: *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Frankfurt a.M. 1981. S.577ff.), der sich in erster Linie kritisch, fast schon satirisch mit Kellers *Abendlied* befaßt (zutreffender wäre als Titel "Von der 'unverhohlenen' Verärgerung" gewesen), ist ein interessantes Beispiel für eine intensive, wenn auch generell ablehnende Auseinandersetzung mit einzelnen Gedichten Kellers. HOHL gibt seinem Unverständnis darüber Ausdruck, daß es möglich sei, "auch heute noch 'die schönsten Gedichte von Gottfried Keller' in vollem Ernste herauszugeben, von der maßgebenden Kritik mit hohen Würden empfangen [...]. Und siehe, da bilden sie einen Band! – während man in Wirklichkeit doch zufrieden sein muß, wenn insgesamt zwei oder drei halbwegs ein Gedicht sind." [für HOHL sind dies *Die kleine Passion* und *Der Taugenichts*].

einem willkürlichen Zerpflücken durch Isolierung von Versen aus dem Kontext auszusetzen ist. Die lyrischen Versuche Kellers erhalten innerhalb der Forschung häufig das leidige Prädikat, lediglich ein Durchgangsstadium<sup>7</sup> des Dichters hin zu einer vergleichsweise abgerundeteren Prosa zu markieren, was zu dem wiederholten Trugschluß führt, die Kellersche Lyrik sei demnach in einem ebenso knappen Durchgang zu 'erledigen' bzw. vorab bereits als 'erledigt' zu betrachten.

Für Keller selbst galt das Verfassen von Lyrik – ähnlich wie das Hervorbringen eines Dramas, ein Vorhaben, das der Autor lebenslang mit sich herumtrug, ohne es auszuführen – als Prüfstein künstlerischer Vollkommenheit, weshalb er seine Gedichte auch mehrfach "zu striegeln und harmonischer anzukleiden"<sup>8</sup> bemüht war. Seine pedantische Überarbeitung der *Gesammelten Gedichte* glich einem Zurechtschneiden und Begießen einer "ungefüge[n] Distel"<sup>9</sup> und war vor allem von einer selbstkritischen Geringschätzung gegenüber den seiner Ansicht nach "ungeratenen Jugendkindern"<sup>10</sup>, die er auch einmal humorvoll seinen "metrischen Heuschöber"<sup>11</sup> nannte, gekennzeichnet.

Gerade aber weil Gottfried Keller die Auseinandersetzung mit seinen lyrischen Werken so unablässig und intensiv betrieb, läßt sich in ihr die Bedeutung ausmachen, die er selbst diesem weniger bekannten Teil seines Oeuvres beimaß. Und in der Tat: Betrachtet man einzelne Gedichte unter dem Gesichtspunkt, wie hier mit Sprache gerungen wird<sup>12</sup>, welche poetischen, vielfach religiösen Bilder für ureigenste Erfahrungen verarbeitet werden bzw. was für ein Ton, was für ein Lebensgefühl in ihnen herrschen (vgl. die für Keller oft gebrauchten Attribute 'Diesseitsfrömmigkeit' und 'Anthropotheismus', die gerade durch den Blick auf seine Lyrik an überraschender Substanz gewinnen), nähert man sich einer eigenen tiefgründigen Welt des Dichters. In dieser Welt sucht das lyrische Ich behutsam-tastend oder bisweilen auch leidenschaftlich nach Erkenntnis – Erkenntnis, für die es versucht, in vielen, z.T. vergeblichen Anstrengungen Worte zu finden. Die Gedichte bilden somit mühevoll und nicht ohne innere Kämpfe<sup>13</sup> die Versprachlichung einer Denkweise heraus, die dann der Kellerschen Prosa stillschweigend – ohne daß man den vorhergegangenen Erkenntnisprozeß in vollem Umfang erahnen würde<sup>14</sup> – zugrundeliegt.

<sup>7</sup> Vgl. hingegen B. RUSS: Problem des Todes. S.12: "Sie [Die Lyrik] hat jedoch nicht nur Durchgangscharakter, sondern sie ist ein wesentlicher und unabdingbarer Bestandteil des gesamten dichterischen Schaffens, mit eigener und bedeutsamer Aussage."

<sup>8</sup> Keller an Emil Kuh am 28. Juli 1872 (GB 3.1. S.164.).

<sup>9</sup> Keller an Conrad Ferdinand Meyer am 22. November 1883 (GB 3.1. S.338.). An anderer Stelle verwendet Keller für das 'Bereinigen' seiner Gedichte, welches für ihn mit richtiggehenden Gewissensqualen (Keller berichtet Theodor Storm am 14./ 16. August 1881 von einem "ganzen Rattenkönig von Gewissensfragen", die er dabei mit sich abmachen muß; Briefwechsel Storm – Keller. S.99; vgl. GB 3.1. S.465.) verbunden war, das vielsagende Bild des "lyrischen Fegefeuer[s]" (Keller an Paul Heyse am 1. Juni 1882, GB 3.1. S.75.).

<sup>10</sup> Keller an Kuh. a.a.O.

<sup>11</sup> Keller an Paul Heyse am 9. November 1882 (GB 3.1. S.82.).

<sup>12</sup> Mit B. RUSS: Problem des Todes. S.11.

<sup>13</sup> So führt B. RUSS (Ebd. S.12.) für diese Entwicklung vom Suchen nach Ausdruck hin zur Herausbildung eigener Anschauung treffend das Kellersche Wort vom "'Wein, der gärend nach Klarheit ringt'" an. Ein Beispiel für das Ringen nach Klarheit stellt das weiter unten analysierte Gedicht *Gott* dar, das sich bemüht, das göttliche Wesen im refrainartigen Bild des Hauses ("Gott ist ein großes stilles Haus") zu erfassen.

<sup>14</sup> Der *Grüne Heinrich* bildet hier eine Ausnahme, da Heinrich Lee im Verlauf des Bildungsromans gleich dem lyrischen Ich in vielen Kellerschen Gedichten seinen Erkenntnishaunger durch elementares Fragen nach Gott, Schuld, Erlösung, Unsterblichkeit, Liebe u.a. zu stillen sucht.

Solchermaßen die Kellersche Lyrik als Ort der Herausbildung einer eigenen Anschauung des Dichters und damit als dessen Loslösen von einem anfänglichen Epigonentum<sup>15</sup> begreifend, möchte man Walter Benjamin zustimmen und seine Faszination von "wenigen – doch wie vollendeten! – Gedichten"<sup>16</sup> Kellers teilen. Oder man verspürt das Bedürfnis, ähnlich wie Theodor Storm in den Versen des Schweizers das "reinste Gold"<sup>17</sup>, das ohne Zweifel hier und dort vorhanden ist, ausfindig zu machen. Eine Ehrenrettung des Lyrikers Keller scheint vor diesem Hintergrund nicht mehr erforderlich, wohl aber nun eine sorgfältige Erschließung der ausgewählten Gedichte.<sup>18</sup>

### 3.1 Religiöse Motivik in der Lyrik Kellers – Exemplarische Gedichtanalysen

Im folgenden sollen lyrische Beispiele aus dem Gesamtoeuvre Gottfried Kellers untersucht werden, in denen religiöse Motivik besonders dicht zutage tritt. Es werden die Themenbereiche Diesseitsfrömmigkeit (*Ich hab' in kalten Wintertagen*), Gottesbild (*Gott*), Errettung (*Nachtfalter*) sowie Gleichnisrede (*Spielmannslied*) berücksichtigt, wobei das Augenmerk insbesondere auf den christlichen Typologien und Denkbildern sowie auf dem religiösen Wortschatz des Dichters liegt. Die durch den Einblick in die Kellersche Verskunst gewonnenen Ergebnisse sollen hernach in der Beschäftigung mit der Prosa aufgegriffen und erweitert werden.

#### 3.1.1 Diesseitsfrömmigkeit. *Ich hab' in kalten Wintertagen* (GG)

Aus der breiten Palette von Gedichten, die Kellers Diesseitsglauben zum Ausdruck bringen, soll im folgenden exemplarisch das Gedicht *Ich hab' in kalten Wintertagen*, das dem bereits in der Einleitung erwähnten Zyklus *Sonnwende und Entsagen*<sup>19</sup> in den *Gesammelten Gedichten* (GG) von 1888 entstammt, interpretiert

<sup>15</sup> Kellers frühe lyrische Versuche zeichnen sich vornehmlich durch Imitation literarischer Vorbilder (wie z.B. Heine) aus. Siehe dazu das Fazit dieses Kapitels unter 3.2.

<sup>16</sup> W. BENJAMIN: Gottfried Keller. S.292.

<sup>17</sup> Damit wäre die Quelle des Zitats in der Kapitelüberschrift geklärt: Storm beglückwünschte Keller mit der Beurteilung "Dies reinste Gold der Lyrik" zum Abdruck des *Abendlieds* in der *Deutschen Rundschau* (Storm an Keller am 20. September 1879, Briefwechsel Storm – Keller. S.59; vgl. GB 3.1. S.441.). Die weiteren Ausführungen Storms "[...] solche Perlen sind selten. Auch die Besten bringen nur sehr einzelnes von solcher Qualität." sind hinsichtlich seiner Auffassung gegenüber Kellers Gesamtlyrik wohl wörtlich zu verstehen (vgl. oben Anm.1).

<sup>18</sup> Es sei angemerkt, daß Keller sich nicht nur *in* seinen Gedichten, sondern auch beim Sprechen *über* selbige einer religiösen Metaphorik bedienen konnte: So redete er nicht selten von seinen "sämtlichen lyrischen Sünden" (Keller an Wilhelm Petersen am 21. April 1881, GB 3.1. S.383; vgl. auch Keller an Julius Rodenberg am 22. Juli 1882, GB 3.1. S.398; Keller an Adolf Frey am 29. Juli 1881, GB 4. S.211; Keller an Käthe Kroeker-Freiligrath am 8. August 1887, GB 2. S.370.) oder vergleicht seine Lyrik mit einer selbstwachsenden Saat (αὐτομάτη in Mk. 4,28), wenn er von den *Gesammelten Gedichten* sagt: "So ist das Buch gewissermaßen von selbst am Wege gewachsen [...]." (Keller an Conrad Ferdinand Meyer am 22. November 1883, GB 3.1. S.338.). Auch scheut er nicht davor zurück, sich selbstironisch über die "verkündeten Heilswahrheiten" in seiner Lyrik auszulassen (Keller an Paul Heyse am 1. Juni 1883, GB 3.1. S.91.).

<sup>19</sup> Der Zyklus trug zunächst den Titel *Sonnwende und Resignation* (vgl. I, 1158 [Kommentar]). Auf die bekannte Feststellung des Autors "Resignatio ist keine schöne Gegend", die er auf der Berliner Schreibunterlage notierte (vgl. Ms. GK 8b verso, in der Mitte), ist bereits eingegangen worden (vgl. unter Punkt 2.2.1 (b) (aa) *Totenschädel*). Der Begriff des "Entsagens" unterscheidet sich semantisch dadurch von demjenigen der "Resignation", daß er nicht ein schicksalsgläubiges 'Sich-Abfinden' mit bzw. ein 'Sich-Ergeben' in das Diesseits, sondern eine entschlossene Absage an das Jenseits konnotiert.

und wegen der hierin ausführlich entfalteten Thematik mit programmatischem Akzent an den Beginn der kleinen Reihe von Gedichtanalysen gerückt werden. Inwiefern die ursprüngliche Überschrift des Gedichtes *Abfall* (vgl. I, 1158) – sie wurde im Zuge der Redigierung durch die Anfangszeile *Ich hab' in kalten Wintertagen* ersetzt – bereits eine Deutung der Verse liefert, muß die Interpretation zeigen:

Ich hab' in kalten Wintertagen,  
In dunkler hoffnungsarmer Zeit  
Ganz aus dem Sinne dich geschlagen,  
*O Trugbild* der Unsterblichkeit.

Ich fahre auf dem klaren Strome,  
Er rinnt mir kühlend durch die Hand;  
Ich schau' hinauf zum blauen Dome –  
Und such' kein bessres Vaterland.

Nun, da der Sommer glüht und glänzet,  
Nun seh' ich, daß ich wohl getan;  
Ich habe nun das Herz umkränzet,  
Im Grabe aber ruht der *Wahn*.

Nun erst versteh' ich, die da blühet,  
*O Lilie*, deinen stillen Gruß,  
Ich weiß, wie hell die Flamme glühet,  
Daß ich gleich dir vergehen muß!  
(I, 511)<sup>20</sup>

In der ersten Strophe wird die trostlose und verzweifelte Weltsicht des lyrischen Ich vor seinem Bekenntnis zum Diesseitsglauben geschildert. Den beiden Anfangsversen des Gedichts wohnt eine spürbare Tragik inne, die zum einen in den Adjektiven "dunkel" und "hoffnungsarm" zum Ausdruck kommt, zum anderen aber auch lautlich durch die a-Assonanzen ("hab'", "kalten", "Wintertagen") im ersten Vers vermittelt wird. Die Aufgabe des Unsterblichkeitsglaubens, welche die Verse 3 und 4 dieser Strophe wiedergeben, wird durch die betonte Satzstellung des Adverbs "Ganz" als eine völlige Umwälzung der bisherigen Lebenswerte dargestellt, aus der es kein Zurück gibt, aber auch keines gewünscht wird.<sup>21</sup> Mit der Wendung "aus dem Sinn schlagen" läßt sich vielmehr ein gewaltsamer Akt assoziieren, mittels dessen das lyrische Ich den Glauben an ein Jenseits aus seinem Denken verbannt, ja ihn gleichsam zuvor zu vernichten scheint. Diese gedankliche Destruktion kann deswegen gelingen, weil das Abstraktum "Unsterblichkeit" dem Ich als ein Du – also in personifizierter Form (vgl. das Personalpronomen "dich") – gegenübertritt und somit angreifbar wird. Die Strophe gipfelt schließlich in der Anrede "O Trugbild der Unsterblichkeit", durch die das göttliche Prädikat der Unendlichkeit als Täuschung und Lüge ausgegeben und damit zugleich die menschliche Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tod im wahrsten Sinne des Wortes "zerschlagen" wird. Die Bezeichnung "Trugbild" in der Schlußzeile dieser Strophe klingt in dem Schlußwort der folgenden Strophe "Wahn" wieder an, wodurch beide Strophen miteinander verknüpft werden und eine endgültige Verwerfung des Unsterblichkeitsglaubens als einer krankhaften, in der realen Umwelt unbegründeten Vorstellung erfolgt.

In der zweiten Strophe ist die Hinwendung zum Diesseits, die in ihrer Plötzlichkeit einer Art Bekehrung anmutet, bereits vollzogen, was die Anapher

<sup>20</sup> Graphische Anordnung der Strophen und Hervorhebungen, S.E. In der älteren Fassung aus dem Zyklus *Aus der Brieftasche* in den *Neueren Gedichten* von 1854 finden sich im Anschluß noch zwei weitere Strophen, die Keller für die Herausgabe der GG vermutlich aufgrund einer bestehenden Motivüberschneidung mit dem Gedicht *Rosenglaube* gestrichen hat (vgl. I, 1158).

<sup>21</sup> Das "Ganz aus dem Sinn"-Schlagen erinnert unwillkürlich an Kellers eigene, oft zitierte Formulierung (vgl. unter 1.1.4, Anm.54) im Brief an Wilhelm Baumgartner vom 28. Januar 1849 nach seiner Begegnung mit Ludwig Feuerbach in Heidelberg: "Ich werde tabula rasa machen [...] mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen, bis ich auf dem Feuerbachischen Niveau bin." (GB 1. Nr. 87. S.274.).

"Nun" signalisiert. Der Bruch mit den christlichen "Vertröstungen" auf ein Jenseits macht das lyrische Ich angewiesen auf die diesseitige Welt, d.h. die Erde, deren Herrlichkeit "Nun" als vollgültiger Ersatz fungieren muß. Dementsprechend setzt diese Strophe mit einer gesteigerten sinnlichen Wahrnehmung der Natur ein, was durch die Alliteration "der Sommer glüht und glänzet" besonders hervorgehoben wird. Die Verben "glühen" und "glänzen"<sup>22</sup> verweisen beide auf die Leuchtkraft und den Glanz des Lebens im Bewußtsein der Endgültigkeit des Todes. Somit ist die Natur<sup>23</sup> – entschiedener als ein geistliches Jerusalem – für Keller das Bleibende und Bestehende<sup>24</sup> und wird weitaus intensiver als zuvor erfahren. Diese veränderte Intensität der Sinneseindrücke spiegelt sich ebenfalls im Gedicht *Wir wähten lange recht zu leben* wider, in dessen zweiter Strophe es vergleichbar heißt:

Nun haben wir das Blatt gewendet  
 Und frisch dem Tod in's Aug' geschaut;  
 Kein ungewisses Ziel mehr blendet,  
 Doch grüner scheint uns Busch und Kraut!  
 (I, 513)<sup>25</sup>.

Das lyrische Ich bereut seine Preisgabe des christlichen Himmels, seine Abkehr vom Unendlichen<sup>26</sup> in keiner Weise, im Gegenteil lautet seine Überzeugung angesichts der leuchtenden Natur: "Nun seh' ich, daß ich wohl getan". Eine derartige Bekräftigung wirkt wie eine Anspielung auf die Zustimmung Gottes gegenüber seiner Schöpfung in Gen. 1,12 ("Und Gott sah, daß es gut war.") bzw. in Gen. 1,31 ("Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut."), mit dem tiefgreifenden Unterschied, daß in Kellers Gedicht nicht mehr Gott, sondern der Mensch im Zentrum steht, was sich zudem in der gehäuften Wiederholung des Personalpronomens "ich" (neunmal im ganzen Gedicht, davon allein dreimal in dieser Strophe) niederschlägt. Dem angenommenen Diesseitigsglauben zufolge erfährt sich der Einzelne als auf sich selbst gestellt und damit der "Geborgenheit [...] eines huldreich sich neigenden, sorgenden Gottes enthoben"<sup>27</sup>. Daher rückt der Mensch gleichzeitig in eine neue Stellung, nämlich in die der Selbstverantwortung für sein

<sup>22</sup> An dieser Stelle sei auf Kellers Vorliebe für Verben hingewiesen, mit denen er das Spiel des Lichtes anschaulich machen kann, wie z.B. mit Hilfe der "Verben glänzen, leuchten, schimmern, strahlen etc." (E. STRAUB-FISCHER: *Farben und ihre Bedeutung*. S.97, Anm.31.). Vgl. dazu B. WEBER: *Landschaftsmaler*. S.18: Kellers "Schaulust bemächtigt sich aller glänzenden, leuchtenden Dinge". Siehe außerdem den Abschnitt 2.1.1 (b) *Der paradiesische Anstrich*.

<sup>23</sup> Die Natur steht im Zentrum des Kellerschen Denkens, jedoch nicht "als göttliche Schöpfung" und "als ein übersinnliches und transzendentes Wesen", sondern "als physikalisches und physiologisches Phänomen, das in seinem Entstehen und Vergehen seinen Zweck in sich selber hat." (G. CATTANEO: *David in Kellers "Tanzlegendchen"*. S.78.). Daraus ergibt sich als Folge für Kellers Menschenbild, daß der Mensch nicht nach starren religiösen Dogmatismen, sondern nur in natürlicher Treue zu sich selbst leben soll. K. WENGER weist ebenfalls auf "die geheime Verwandtschaft zwischen Natur und Mensch in Kellers Werk" hin (K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.141.) und zitiert aus Kellers Brief an Johann Müller vom 29. Juni 1837: "[...] der Mensch soll nicht tugendhaft, sondern nur natürlich sein, so wird die Tugend von selbst kommen." (Ebd. S.96; vgl. GB 1. S.155).

<sup>24</sup> K. JEZIOROWSKI: *Der Stein*. S.123.

<sup>25</sup> Hervorhebung, S.E. Der Wandel vom Unsterblichkeitsglauben hin zur Weltfrömmigkeit wird wiederum durch das einleitende "Nun" ausgedrückt.

<sup>26</sup> In der ersten Gedichtfassung (I, 254) wird der "Abfall" des lyrischen Ich vom Jenseitsglauben durch den Vers "Ich wende mich vom Schrankenlosen" in aller Deutlichkeit benannt und nicht nur verkürzt angedeutet (vgl. Anm.25).

<sup>27</sup> K. DERLETH: *Die religiöse Entwicklung*. S.80. Als Folge muß der Mensch nun "einen neuen Begriff von der Grundlage seines Daseins gewinnen, um die Bürde der Selbständigkeit [...] zu tragen." (Ebd. S.81.).

Handeln und für seine Mitmenschen, wobei der Feuerbachsche Leitsatz "*Homo homini deus est*"<sup>28</sup> mitschwingt. Das Bekenntnis zur Welt läßt also das Ich des Menschen anstelle von Gott in den Mittelpunkt treten, was abermals Anklänge an die Philosophie Ludwig Feuerbachs in sich birgt: "Der Mensch ist der Anfang der Religion, der Mensch der Mittelpunkt der Religion, der Mensch das Ende der Religion."<sup>29</sup> Alle Religion hat demgemäß ihren Ursprung im Inneren des Menschen<sup>30</sup>, ein Umstand, der im Gedicht durch das Bild des Kränzens des Herzens illustriert wird. Das lyrische Ich hat "nun das Herz umkränzet", d.h. es verleiht dem eigenen Herzen – hier als Pars pro toto für den Menschen – die Ehrung eines Kranzes, krönt sich damit sozusagen selbst und zeigt sich auf diese Weise unabhängig von einer göttlichen Instanz. Bezeichnenderweise wird ein Kranz i.d.R. aus Produkten der Natur gebunden, wodurch sich das Ich in seinem Diesseitiglauben der Natur als Lebensgrundlage zuordnet, während der Glaube an die persönliche Unsterblichkeit unwiderruflich begraben scheint: "Im Grabe aber ruht der Wahn.". Die letzten beiden Verse von Strophe 2 sind folglich antithetisch gesetzt ("Ich habe nun das Herz umkränzet, / Im Grabe aber ruht der Wahn."); in ihnen findet sich obendrein der einzige Binnenreim des Gedichtes: "Ich habe" – "Im Grabe" (Vokalfolge jeweils i-a-e), durch den die beiden Verse noch enger miteinander verbunden werden und die Kontrastierung des toten Unsterblichkeitswahns mit dem aktiven Zustand des auflebenden Ichs geradezu markant wirkt.

In Strophe 3 bekommt das Personalpronomen "Ich" nun deutlich die Funktion einer Anapher (in den übrigen Strophen beginnt je ein Vers mit "Ich", in dieser Strophe sind es hingegen zwei Verse), was mit der Schilderung zweier Handlungen des lyrischen Ich einhergeht: Zum einen fährt es "auf dem klaren Strome", der ihm "kühlend durch die Hand" rinnt. Hier spielt das Bild vom Strom des Lebens<sup>31</sup> mit herein, auf dem sich jeder Mensch befindet und der hier durch die Alliteration "klar" und "kühlend" äußerst positiv charakterisiert ist.<sup>32</sup> Zu der horizontalen Bewegung des Fahrens auf dem Wasser kommt nun zum anderen eine Aufwärtsbewegung hinzu: "Ich schau' hinauf zum blauen Dome". Dieses Aufschauen zum Himmel hat allerdings nicht die Bedeutung eines – trotz des Treibens im Strom des Diesseits – festen Verankertseins mit Gott, auch wenn die Metapher des "blauen Dome[s]" christlich, geradezu kirchlich anmutet.<sup>33</sup> De facto erwartet das lyrische Ich vom

<sup>28</sup> Ludwig Feuerbach. Das Wesen des Christentums. 1843<sup>2</sup>. Schlußanwendung (GW 5. S.444; vgl. Ludwig Feuerbach. Wesen der Religion. S.214.). Dazu U. NEUENSCHWANDER: "Der Mensch ist der Schöpfer des Menschen [Genesis-Anspielung im Gedicht, S.E.] im Sinne der Humanisierung, des Heraustretens aus der Natur. Von da aus ist sogar der Satz möglich: 'So ist der Mensch der Gott des Menschen.'" (U. NEUENSCHWANDER: Gott im neuzeitlichen Denken. S.112.).

<sup>29</sup> Schlußworte von Kapitel 19 (*Der christliche Himmel oder die persönliche Unsterblichkeit*) aus dem *Wesen des Christentums*. Vgl. GW 5. S.314; Ludwig Feuerbach. Wesen der Religion. S.197.

<sup>30</sup> Vgl. Wesen der Religion. S.195: "Der Mensch trennt sich in der Religion von sich selbst, aber nur, um immer wieder auf denselben Punkt zurückzukommen, von dem er ausgelaufen."

<sup>31</sup> Zur symbolischen Funktion des Flusses als Lauf des Lebens bzw. "Todesstrom" siehe M. LURKER: Symbolik. S.225; 278.

<sup>32</sup> Dieses Bild vom angenehm "kühlend" wirkenden (Lebens-)Strome erinnert an das Wiedersehen von Sali und Vrenchen am Fluß (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), als sich beide nach dem Kampf ihrer Väter auf der Brücke die Hände reichen, "welche vom Wasser und von den Fischen feucht und kühl waren." (IV, 95). Vgl. außerdem die Schlußszene der Novelle, in der noch einmal auf das Händereichen angespielt (IV, 143) und der Fluß schließlich dreimal als "Strom" – hier in der Bedeutung eines Todesstromes für die Liebenden – bezeichnet (IV, 144) wird.

<sup>33</sup> Wirft man einen Blick auf andere Werke Kellers, wird man schnell feststellen, daß der Dichter insbesondere an der Kirche als institutionalisiertem Christentum Kritik übt. Vgl. als Beispiel die "Tabernakel-Religion" des Pfarrers von Schwanau im *Verlorenen Lachen* (siehe diesbezüglich den Aufsatz von H. BÄNZIGER: Das Tabernakel des Pfarrers von Schwanau. Zur Kritik des religiösen Liberalismus in Kellers Novelle "Das verlorne Lachen". 1990.).

Himmel "kein bessres Vaterland", nach dem es sich zu suchen lohnen würde, wobei in dem Substantiv "Vaterland" die christliche Anrede Gottes als des Vaters mitklingt.<sup>34</sup>

Die letzte Strophe, die erneut mit einem verstärkenden "Nun" eingeleitet wird und dadurch mit der zweiten Strophe korrespondiert, zeigt die Konsequenzen der Weltfrömmigkeit für das Ich: "Nun erst versteh' ich, die da blühet, / O Lilie, deinen stillen Gruß". Das lyrische Ich nimmt erst durch sein Ja zum Diesseits und der damit verbundenen durchdringenden Naturerfahrung den Gruß der Lilie wahr. "Die Lilie sendet [...] ihren stillen Gruß, weil sie die Blume der Jungfräulichkeit ist, eines Zustandes, in dem Nichtteilhabe am vollen Leben und überschwengliche Verheißungen und Erwartungen des Lebens zusammenfallen."<sup>35</sup> Die Anrede der Lilie als Teil der vom Ich nun positiv erfahrenen Natur ruft die Anrede Gottes als "Trugbild der Unsterblichkeit" in Strophe 1 wieder ins Gedächtnis (beide Male liegt dieselbe Anredeform vor: "O Trugbild" – "O Lilie"). Durch diese Responson wird die Hingabe an die Herrlichkeit des Diesseits unter Aufgabe jeglicher Hoffnung auf ein Jenseits nochmals klar vor Augen geführt. Doch ungeachtet der Sinnesstärke, mit der nun Umwelt wahrgenommen wird ("Ich weiß, wie hell die Flamme glühet"), bleibt hier der Tod als Ende des zeitlichen Lebens "und damit nicht das 'Ende von Etwas', sondern das Ende von allem"<sup>36</sup>, unverdrängt. Das lyrische Ich lebt sein Leben in dem Wissen, "Daß ich gleich dir [der Lilie] vergehen muß!", d.h. es ist sich der Endgültigkeit des Todes wohl bewußt: eine "Folie, vor der das Leben doppelt – bis zum Wehtun – leuchtet"<sup>37</sup>. Nicht ohne Grund findet sich in diesem letzten Vers der durch die Interpunktion markierte einzige Ausruf des Gedichts (interessanterweise nicht im Schlußvers der ersten Strophe). Es ist, als würde das Ich die in der einen Zeile zusammengefaßte (frohe) Botschaft von der Intensität des Lebens im Angesicht des Todes in die dichterische Welt hinaus verkünden.

Das ganz im Kreuzreim (abab/cdcd/efef/ghgh) gehaltene, metrisch regelmäßige<sup>38</sup> Gedicht läuft also auf die Einmaligkeit des menschlichen Daseins und auf die Unaufhaltsamkeit allen Geschehens hinaus, mit der Aussicht,

Und willig dann sich hinzugeben  
Dem ewigen Nimmerwiedersein!  
(I, 254)<sup>39</sup>.

Um mit einer solchen Erkenntnis leben zu können und den "Abfall" von einem Glauben an ein Jenseits nicht wieder rückgängig machen zu wollen, bedarf es allerdings der Erfahrung erfüllter Zeit im Diesseits oder zumindest der Hoffnung auf

<sup>34</sup> Zu beachten ist die mittels der Parenthese erzielte Kunstpause ("Ich schau' hinauf zum blauen Dome – / Und such' kein bessres Vaterland."), in welcher das lyrische Ich sich durch den Aufblick zum Himmel noch ein letztes Mal seines Entschlusses vergewissert, um daraufhin seine Überzeugung, keine andere geistliche Heimat als das Diesseits zu erstreben, umso deutlicher zu artikulieren.

<sup>35</sup> So G. KAISER: Einführung. S.79. KAISER interpretiert in seiner Einführung ausführlich Kellers *Abendlied* (S.10-20), während von *Ich hab' in kalten Wintertagen* zumindest die letzte Strophe zitiert wird. Zur Lilie als Symbol der Reinheit, aber auch des Todes (vgl. die Lilie auf der Berliner Schreibunterlage des Dichters unter 2.2.1 (b) (bb) *Der fiedelnde Tod und andere "Tödlein"*) siehe G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.606; M. LURKER: *Symbolik*. S.361; 477; 546.

<sup>36</sup> J. ROTHENBERG: *Kleine Passion*. S.212.

<sup>37</sup> G. KAISER: Einführung. S.79.

<sup>38</sup> Das Gedicht ist durchgehend im vierhebigen Jambus verfaßt, wiederholt läßt sich das Phänomen der schwebenden Betonung beobachten (besonders auffällig: 1. Strophe: "Ganz"; 2. Strophe: "Nun", "Ich").

<sup>39</sup> So der Gedichtschluß in der Erstfassung (I, 254) in den *Neueren Gedichten*.

eine solche sowie des "gelassenen Mut[es], dem Tod ins Auge zu schauen"<sup>40</sup>. Letztere Haltung ist eindrücklich in Kellers Gedicht *Wetternacht* formuliert:

Willkommen, Tod! Dir will ich mich vertrauen,  
 Laß' mich in deine treuen Augen schauen  
 Zum ersten Male fest und klar!  
 Wie wenn man einen neuen Freund gefunden,  
 Kaum noch von der Verlassenheit umwunden,  
 So wird mein Herz der Qual und Sorge bar.  
 (I, 397)<sup>41</sup>.

Die Analyse des Gedichts *Ich hab' in kalten Wintertagen* verfolgte das Ziel, den Kern von Kellers Diesseitsglauben an einem poetischen Beispiel zu verdeutlichen. Die gewonnenen Ergebnisse hinsichtlich Natur-Begriff, Anthropologie und Kellers Auffassung vom Tod – von einer 'Eschatologie' läßt sich kaum sprechen – sollen die Basis für weitere literarische Einzeluntersuchungen zur religiösen Motivik und ihrer Transformation bei Keller darstellen.

---

<sup>40</sup> K. GUGGENHEIM: Wandlungen im Glauben. S.7. K. WENGER weist auf die dafür konstituierende Bedingung hin: "Nur wenn im menschlichen Leben ein Tag 'eine Perle' [Anspielung auf das Gedicht *Die Zeit geht nicht*, S.E.] zu sein vermag und hohes Glück das gleichmäßige Verrinnen der Zeit überdauert, hat Daseinsfreude Bestand und kann sich gegenüber dem Tod [...] Selbstbewußtsein behaupten [...]." (K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.138f.).

Interessant ist die sich daraus ergebende Frage nach den Folgen eines unerfüllten Lebens auf den Einzelnen. Mit anderen Worten: Was tun, wenn die Erfahrung eines durch Daseinsfreude erfüllten Lebens versagt bleibt? – Hierzu ließe sich durch Rekurs auf die Kellersche Biographie, die den Charakter ständiger Entsagung trägt, mancherlei anführen, was allerdings nicht Sinn und Zweck dieser Ausarbeitung sein soll (vgl. dazu die Keller-Biographie von A. MUSCHG). Es ist jedoch sicherlich gewinnbringend, dem Zusammenhang von Melancholie ("Grundtrauer") und Humor in Kellers Werk nachzugehen (siehe M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie der Literatur. S.407-416; 474-495 sowie den Aufsatz von H. ANTON: "Stille Grundtrauer". Die Schwerkraft der Dichtungen Kellers. 1982.).

<sup>41</sup> Das zehnstrophige Gedicht *Wetternacht* ist ein Beleg gegen die m.E. allzu pauschale These J. ROTHENBERGS, "daß der Tod dem Nichtchristen Keller über (lediglich) ernste Bedenklichkeit hinaus zum übergewaltigen Schrecknis aufsteigt", so daß er eine "'Sterbens'-Angst" diesem Phänomen gegenüber entwickelte (J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.183.), bzw. wir es hier mit "einer geheimen Schwäche" Kellers (J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.217; vgl. auch S.225.) zu tun haben. Diese Position ROTHENBERGS wurde unter 2.2.1 (b) (aa) *Totenschädel*, Anm.44 bereits angerissen. Siehe für eine Argumentation in der Diskussion über Kellers Einstellung zum Tod im übrigen den entscheidenden Schlußvers von *Wetternacht*: "Der ich die Furcht des Todes still verlor" (I, 398). Weitere Gegenbelege zu der These des Todes als des unbesiegbaren Angstmachers in den Augen des Dichters liefern dessen Notiz *Über das Reifsein zum Tode* von 1850 (vgl. SW XIX. S.347; I, 919), die Gedichte *Tod* vom 9. Januar 1844 (SW XIII. S.97f.) und *Du solltest ruhen und ich störe dich* vom 8. August 1866, verfaßt anläßlich des Todes Luise Scheideggers, der Verlobten Kellers (SW XV.2. S.20, vgl. in Abb.29 die aufschlußreiche Korrektur in der vorletzten Gedichtzeile des Manuskripts, mit der "Gott" durch "Tod" ersetzt ist) sowie der volksliedhaft anmutende Eintrag Gottfried Kellers in ein Protokollheft aus der Staatsschreiberzeit, datiert vom 14. Juni 1869: "Her kommt der Tod, die Zeit geht hin:/ Mich wundert, daß ich so fröhlich bin." (Ms. GK 57; vgl. auch Abb.30).

Der Art und Weise, wie ROTHENBERG die Darstellung des Todes anhand von Kellers Werken interpretiert und dadurch zu beachtenswerten – textlichen, nicht biographischen – Befunden kommt, ist hingegen vollauf zuzustimmen.



3.1.2 Gottesbild. Gott (1844)

Das Gedicht *Gott* findet sich zuerst in der bei Jakob Baechtold verzeichneten Auswahl ungedruckter Gedichte Kellers aus den Jahren 1844-1846<sup>42</sup>, anschließend wird es von Jonas Fränkel in den dreizehnten Band (*Frühe Gedichte*) der Fränkel-Helblingschen Werkausgabe (SW) aufgenommen<sup>43</sup>, im Gedichtband der in der vorliegenden Arbeit zitierten Keller-Ausgabe des DKV erscheint es hingegen nicht. Gerade bei diesem Gedicht mit einem in der Kellerschen Lyrik einmaligen Thema – Gott begegnet so eingehend nur noch im Gedicht *Die Mitgift* (I, 436-439), in dem das lyrische Ich in seiner Phantasie einen Sommerspaziergang an der Seite des "Herr[n] der Welt" (I, 437) unternimmt<sup>44</sup> – ist es von großer Bedeutung, die Originalfassung der Verse mitsamt den vom Autor vorgenommenen Korrekturen zu betrachten. Umso mehr, als die gedruckten Fassungen von Baechtold und Fränkel hinsichtlich Schreibweise und Interpunktion<sup>45</sup> Unterschiede aufweisen.

Das Gedicht füllt in Kellers Schreib- und Tagebuch von 1844 (Ms. GK 4. S.137f.) zwei Seiten, wobei die zweite Seite die letzte Gedichtstrophe und eine Schlußkritzelei des Dichters<sup>46</sup> umfaßt. Wie um die 'himmlische' Thematik seines Gedichtes zu betonen, zeichnete Keller am Ende des Textes einen sechszackigen Leitstern (vergleichbar mit demjenigen, der als Substitut für Betty die Berliner Schreibunterlage bedeckt<sup>47</sup>), von dem – einer Sonne ähnlich – mehrere lange Strahlen ausgehen. Um diesen Stern sind drei kleinere fünfzackige Sterne gruppiert, die zusammen mit dem strahlenden Zentrum eine Dreiecksformation bilden.<sup>48</sup> Auf eine Abbildung dieser kleinen Kritzelei wurde hier verzichtet, da sie für die Deutung des Gedichts eher sekundär erscheint. Datiert ist das Gedicht in der oberen linken Ecke der Blattseite vom 1. September 1844. Im folgenden wird der Text in der Fränkelschen Druckfassung mit leichten Veränderungen in Anlehnung an die Originalfassung<sup>49</sup> wiedergegeben:

<sup>42</sup> Vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.439f. Siehe auch unter 2.1.2 (b) "*Der Rest ist Schweigen*" – *Zum Kellerschen Gottesbild*.

<sup>43</sup> SW XIII. S.99. 400 [Kommentar].

<sup>44</sup> Hier wird die göttliche Person detailliert beschrieben, was Äußeres ("Sein Haupthaar war wie Morgengold / und wallte gar so reich und schwer, / Und in den klaren Augen ruht' / ein ätherblaues Liebesmeer") und Reaktion gegenüber dem lyrischen Ich angeht. Weniger ausführlich erwähnen z.B. die Gedichte *Hör' an mein Kind* (I, 76) sowie *Creszenz* (I, 669) die göttliche Instanz.

<sup>45</sup> J. BAECHTOLD geht etwas zu leichtfertig mit der vom Dichter intendierten Zeichensetzung um, wenn er Ausrufungszeichen und Parenthese eliminiert. Wie bedeutsam die von Keller festgelegten Satzzeichen für eine Analyse seiner Gedichte bisweilen sein können, zeigte bereits das vorhergehende Lyrikexempel.

<sup>46</sup> Der Begriff der "Schlußvignette", den J. FRÄNDEL für diese flüchtig hingekritzelte Zeichnung gebraucht (SW XIII. S.400.), dünkt einen unverhältnismäßig, v.a. wenn man die weitaus kunstvolleren Schlußvignetten Kellers – wie den erwähnten Harfner (vgl. Ms. GK 22f. S.73, Abb.7) oder die Skizze unter der *Nacht auf dem Uto* (vgl. Ms. GK 1. S.55, Abb.35) – mitberücksichtigt.

<sup>47</sup> Siehe 2.2.1 (b) (bb) *Der fiedelnde Tod und andere "Tödlein"*.

<sup>48</sup> Ein entsprechendes Bild, wenn auch in einem völlig anderen Zusammenhang, begegnet in den *Drei gerechten Kammachern* (4.3): In der Formation eines Dreiecks die Jungfer Züs Bünzlin umringend, lauschen die drei Gesellen kurz vor dem Wettlauf andächtig der Predigt Züsis, ihres strahlenden Leitsterns (IV, 224). Auch an anderer Stelle, als, durch einen erschreckenden Traum erwacht, jeder der drei Kammacher seinen Geldschatz – geradeso Leitstern und 'Abgott' wie die angebetete Züs – zu schützen sucht, formieren sie sich zu einem Dreieck (IV, 216). Die Analogie zu der Kritzelei unter dem Gedicht *Gott* ist zusammengefaßt: die Gruppierung einer Dreierheit um einen glanzvollen, 'vergötterten' Mittelpunkt.

<sup>49</sup> Wie z.B. "unermeß'nen" anstatt "unermessen".

Gott ist ein großes, stilles Haus,  
 Das offen steht zu jeder Stunde!  
 Kein Ton geht weder ein noch aus,  
 Und dunkel scheint's in seinem Grunde.  
 Und willst du einen Namen rufen  
 In seine unermeß'nen Hallen,  
 Dann wanken unter dir die Stufen  
 Und seine Tore niederfallen!

Und wer hineingeht, sieht das Licht,  
 Er sieht die Wahrheit und das Leben!  
 Doch wer hinausgeht, sagt es nicht  
 Dem Wanderer, der ihn fragt, daneben.  
 Hinein muß selbst ein jeder dringen,  
 Und jeder wird es anders sehen  
 Und, in der Seele engsten Schlingen  
 Verwährend es, von dannen gehen!

Gott ist ein großes stilles Haus,  
 Das offen steht zu jeder Stunde,  
 Und mancher zieht mit Saus und Braus  
 Vorüber und nimmt keine Kunde!  
 Er muß die Anker fröhlich lichten  
 Auf's hohe Meer, das er erkoren!  
 Ist glücklich! – Und weiß doch mit nichten,  
 Daß er in diesem Haus geboren!<sup>50</sup>

In der Dreiheit der Strophen, die inhaltlich um den göttlichen Gegenstand kreist<sup>51</sup>, sich diesem mit Worten anzunähern versucht, geht es um eine Wesensbestimmung Gottes ("Gott ist"). Das zentrale 'Gottes-Bild', dessen sich der Dichter hierfür bedient, ist das refrainartig wiederholte Bild des "große[n], stille[n] Haus[es]"; diese Bildebene wird das gesamte Gedicht hindurch nicht verlassen. Die biblische Parallele, in welcher der Vergleich Gottes mit einem Haus – im übrigen nicht etwa mit einem Tempel – zum Ausdruck kommt, findet sich in dem Wort Jesu in Joh. 14,2: "In meines Vaters Haus sind viele Wohnungen.". Daß das Gedicht möglicherweise auf diesen Bibelvers anspielt, ihn gleichsam in poetische Sprache übersetzt, könnte die Tatsache belegen, daß es sich dabei um einen Vers handelt, der Keller geläufig war. Er verwendet ihn in der Novelle *Das verlorne Lachen*, und zwar an einer entscheidenden Stelle: im (Glaubens-)Bekenntnis Jukundi gegenüber der Ehgaumerin.<sup>52</sup> Bisher wurde in der Forschung diese Beziehung zu Joh. 14 übersehen, obwohl das Gedicht außerdem einen deutlichen Anklang an Joh. 14,6 ("Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater, denn durch mich.", vgl. Strophe 2, Verse 1-2) in sich birgt. Die "Ich bin"-Worte Jesu innerhalb des Johannesevangeliums, die – analog zu dem "Gott ist" des Gedichts – Wesensbestimmungen des dreieinigen Gottes sind, sollen daher bei der Interpretation mitbedacht werden.

<sup>50</sup> Hervorhebungen, S.E.

<sup>51</sup> Siehe oben die Konklusion von Anm.48.

<sup>52</sup> Die ältere Forschung sah in diesem Credo Jukundi, beginnend mit den Worten "Ich glaube" und abschließend mit dem "Amen" der Ehgaumerin, häufig ein Bekenntnis des Autors selbst, der mittels Figurenrede eine Freiheit in Glaubensdingen postuliert (vgl. den Artikel von P. SCHERRER-BYLUND: Wildling des Glaubens. In: NZZ. 18. Juli 1969. Nr.434; F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.54; F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.751.). Der Bibelvers bildet als ein Intertext den wirkungsvollen Schluß der Rede Jukundi: "[...] denn noch nie ist die innere Wahrheit des Wortes so fühlbar gewesen, das in diesem Buche hier steht: In meines Vaters Haus sind viele Wohnungen!" (IV, 531).

Bereits im ersten Vers der Eingangsstrophe wird das Bild des Hauses für die göttliche Instanz eingeführt: "Gott ist ein großes, stilles Haus, / Das offen steht zu jeder Stunde!". Drei Eigenschaften sind es, die Gott hiermit zugeschrieben werden: Größe, Schweigen sowie immerwährende Zugänglichkeit (bzw. Aufgeschlossenheit im wörtlichen Sinne). Interessant ist, daß, obgleich an anderen Stellen im Kellerschen Werk Gott als Baumeister<sup>53</sup> begegnet, er in diesem Gedicht selbst als ein Bauwerk, als eine jederzeit offen stehende Zufluchtsstätte charakterisiert wird. Doch ist das hier beschriebene Haus Gottes wirklich ein Ort, den ein Zuflucht-Suchender gern betritt, ein Ort, an dem er willkommen geheißen wird? – "Kein Ton geht weder ein noch aus, / Und dunkel scheint's in seinem Grunde.", mit anderen Worten: im Inneren des Gotteshauses herrschen Totenstille und undurchdringliche Dunkelheit, zumindest nach der Einschätzung desjenigen, der seinen Fuß hineinsetzen möchte (im Folgevers wird die Person als ein "du" angeredet). Dieser feine Unterschied zwischen einem "dunkel scheint's" (im übrigen auch als Paradoxon aufzufassen) und einem "dunkel ist's"<sup>54</sup> kann für die Deutung der Verse gravierend sein. Hat es nach menschlicher Wahrnehmung lediglich den 'Anschein', als sei es im Hause drinnen abgrundtief dunkel? Vermag derjenige, der im Begriff steht einzutreten, das Hausinnere nicht zu erfassen, da er noch außerhalb, auf den "Stufen", steht, oder sind seine Sinne für eine 'Anschauung' des Inneren generell nicht geschaffen? Da hilft es offenbar auch nichts, wenn das "du" suchend, nach Gewißheit drängend "einen Namen" in die heiligen Hallen hineinruft, da als Folge einer derartigen Anrufung das Gebäude ins Wanken gerät und die Tore zuschnellen. Verläßt man die Bildebene und überträgt die Situation auf den nach Gott forschenden Menschen, so zeigt sich, daß hier in unnachahmlicher Weise versucht wird, die Unerforschlichkeit Gottes – genauer eines *deus absconditus*, der im Verborgenen gedacht wird (vgl. 1. Kön. 8,12)<sup>55</sup> und der sich dem Menschen von sich aus nicht offenbart, sondern sich "mäuschenstill"<sup>56</sup> verhält – auszudrücken. Der Mensch hat zwar die Möglichkeit, zu Gott vorzudringen, aber er kann ihn "in seinem Grunde" (Vers 3) nicht begreifen, dieser "Reichtum an Erkenntnis" (Röm. 11,33) bleibt ihm versagt, Gott ist nicht zu ermessen, nicht zu erfassen: Der "unermeß'ne[ ]" Gott bildet den Kern des Gedichtes. Daher kann ihm auch kein Name gegeben werden, denn dieser würde "Kennzeichnung, Deutung, Einordnung, Abgrenzung"<sup>57</sup> bedeuten. Man hat immer wieder, oft allerdings vollkommen haltlos, das

<sup>53</sup> Vgl. z.B. die Beschreibung des Paradiesgärtleins und seines Bauherrns in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die auf Gott als Baumeister der Welt anspielt. Auch im ungedruckten Bettagsmandat Gottfried Kellers von 1862 ist von Gott als dem "große[n] Baumeister der Geschichte" (VII, 382) die Rede.

<sup>54</sup> So lautet die ursprüngliche Fassung in Vers 4; bereits im Manuskript nimmt Keller die Korrektur zu "scheint's" vor.

<sup>55</sup> Für diesen Zusammenhang relevant ist auch Jes. 45,15 – ein Bibelvers, der von G. IMBODEN (Aesthetik. S.101.) im Hinblick auf Kellers Verständnis vom verborgenen Gott ausgelegt wird.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu den entsprechenden Abschnitt im zweiten Kapitel: 2.1.2 *Der "mäuschenstille" Gott*.

<sup>57</sup> F. REDENBACHER: *Religiös-lyrisches Erlebnis*. S.720. Weiter heißt es hier: "Gott aber ist eigenschaftslos, daher nicht zu kennzeichnen, [...] Anfang und Ende, daher in keine Reihe einzuordnen, unendlich, daher nicht abgrenzbar.". Das Wesen Gottes läßt sich *expressis verbis* nicht zum Ausdruck bringen: "אֲנִי אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה" = "Ich bin, der ich bin" lautet daher auch die Namensoffenbarung Gottes in Ex. 3,14, ein anderer Name wird dem Menschen nicht genannt. Schon im Alten Testament hat Namensgebung unter anderem die Funktion eines Machterweises (z.B. führt Gott in Gen. 2,19 alle Tiere Adam vor, damit dieser sie benenne, vgl. auch die zahlreichen Namensumbenennungen in der Bibel). In bezug auf Gott erhält der Mensch diese Macht der Namensgebung nicht, vgl. dazu die kurze Ausführung von R.C. WARNER (The death problem. S.56.) zu Strophe 1, Verse 5-8 des *Gott*-Gedichts: "The reeling of the steps and crashing of the gates are expressions of God's anger at man's attempt to give Him a name and call Him forth from seclusion."

Goethewort "Das Unerforschliche ruhig [...] verehren" auf Keller angewandt<sup>58</sup>, welches sich allerdings als Motto über dem Gedicht *Gott* – nicht aber über dessen Autor! – passend ausnehmen würde, da es den Grundgedanken des Gedichts zusammenfaßt. Es erfolgt in den zu analysierenden Versen weder eine Kommunikation zwischen Gott und Mensch noch, was die zweite Strophe deutlich macht, eine Verständigung zwischen Mensch und Mitmensch über die eigene Glaubenserfahrung. Das Transzendente scheint nicht kommunizierbar.<sup>59</sup>

Die Sprache der ersten Strophe ist aufgrund der dreifachen "Und"-Anapher eher stockend, immer wieder neu ansetzend. In der Strophenmitte wird die in das Gotteshaus tretende Person völlig unvorbereitet eingeführt ("Und willst du einen Namen rufen"), zu der Anrede "du" – hier in der Bedeutung eines unpersönlichen 'man' – kehrt der Sprecher nicht wieder zurück. Die Verse bleiben hinsichtlich der Anrede betont allgemein (vgl. "ein jeder", "mancher").

Der Beginn der zweiten Strophe widmet sich dem Mysterium im Inneren des "große[n], stille[n] Haus[es]": "Und wer hineingeht, sieht das Licht, / Er sieht die Wahrheit und das Leben!". – Ganz offensichtlich handelt es sich hierbei nicht um die bewegten Worte eines Gott-Schauenden<sup>60</sup>, sondern um das indifferente Zitieren eines biblischen Stils zur Charakteristik eines Erlebnisses, das vom Sprecher selbst anscheinend nicht erfahren wurde. In den drei zentralen Substantiven "Licht", "Wahrheit" und "Leben", die das Wesen Gottes kennzeichnen, klingen sowohl Joh. 14,6 (s.o.) als auch Joh. 8,12 ("Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.") bzw. Joh. 11,25 ("Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, auch wenn er stirbt.") an.<sup>61</sup> Auf die Frage "Wer ist Gott?" wird demnach mit einem Konglomerat aus den "Ich bin"-Worten des Johannesevangeliums geantwortet. "Schnell gleitet der Dichter über den Punkt hinweg, den er nicht zu gestalten weiß, weil er in das [...] Haus nicht eingedrungen ist. [...] Er hat die große religiöse Sehnsucht, aber sie wird nicht erfüllt."<sup>62</sup> Die knappe Beschreibung der 'Gotteserkenntnis', die auch durch das Ausrufungszeichen am Schluß des Doppelverses nicht an Nachdruck gewinnt, wird durch die Syntax noch unterstützt. Die Verse 1 und 3 der zweiten Strophe sind zusätzlich zu dem gemeinsamen Reim durch einen Parallelismus miteinander verknüpft: "Und wer hineingeht, sieht das Licht" – "Doch wer hinausgeht, sagt es nicht". Auf das Eintreten in das Haus, das Überwinden der (Hemm-)Schwelle folgt im Text unmittelbar das Verlassen des Gottesgebäudes. Für eine Schilderung eines Ergriffenseins von der Erfahrung göttlicher Nähe bietet das Gedicht keinen Raum. Auf neuerliche Weise bewahrheitet sich hier das Wort Hamlets, das Keller seinem Jukundus am Schluß des *Verlorenen Lachens* in den Mund legt: "[...] der Rest ist Schweigen" (IV, 593, vgl. 2.1.2 (b)). Geradezu konträr zur biblischen Botschaft des Neuen Testaments,

<sup>58</sup> "Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren." (*Maximen und Reflexionen*. In: Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd.12. S.467.). Vgl. J. BAECHTOLD: Gottfried Kellers Leben. Bd.1. S.328; E. AKERT: Gottfried Kellers Weltanschauung. S.76; F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.752.

<sup>59</sup> Mit G. IMBODEN: Aesthetik. S.84.

<sup>60</sup> Vgl. F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.722.

<sup>61</sup> Als ein Ergebnis der vorliegenden Untersuchung ist nebenbei zu registrieren, daß gerade das Johannesevangelium ein von Keller häufig zitiertes biblisches Buch darstellt. Vgl. den Abschnitt 2.1.3 (c) (*cc*) *Bibel*, in dem Verweise Kellers auf Joh. 3,8; Nikodemus, Joh. 6,35: "Ich bin"-Wort: Brot des Lebens sowie Joh. 8,6-12: Jesus und die Ehebrecherin, erwähnt im *Verlorenen Lachen*, gedeutet werden.

<sup>62</sup> So F. REDENBACHER (Ebd.), der anhand des Gedichts *Gott* und zahlreicher anderer Gedichte (leider nie in ausführlichen Gesamtinterpretationen) der Frage nachgeht, was der Inhalt des Kellerschen religiösen Erlebnisses sei. Vgl. auch K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung. S.78.

wo gleichsam ein Kausalzusammenhang besteht zwischen Theophanie (vgl. insbesondere die Erscheinungen des Auferstandenen) und Verkündigung des Evangeliums als der froh machenden Botschaft, ist in den Kellerschen Versen jegliche Kommunikation über die Transzendenz unterbunden. Sogar auf explizite Nachfrage des "Wandrer[s], der ihn frägt, daneben" wird eine Antwort verweigert. Stockt die Sprache angesichts des Unfaßbaren? – Die zweite Strophenhälfte gibt Aufschluß über den Grund der Verschlossenheit des Gotteshaus-Besuchers: "Hinein muß selbst ein jeder dringen, / Und jeder wird es anders sehen". Religiöses Erleben ist somit Intimsache, Tabubezirk, es existiert in diesem Bereich kein universeller Weg der Erkenntnis, selbst mit demjenigen "daneben", der auf dasselbe Ziel, im Bild gesprochen: das Haus Gottes, zusteuert, läßt sich keine Erfahrung darüber austauschen. Ohne Einschränkungen und in der sicheren Zukunft heißt es, "jeder wird" eine andere Sichtweise des Göttlichen haben. Als wäre das an Entschiedenheit und Schärfe noch nicht genug, gebraucht der Sprecher abschließend eines jener ausdrucksstarken poetischen Bilder, die in der Lyrik des Schweizer Dichters das seltene Gold ausmachen: "Und in der Seele engsten Schlingen / Verwährend es, von dannen gehen". Die Seele als Truhe, in der ein jeder in unzähligen Abteilungen höchst Vertrauliches zu verwahren vermag; dieser geheime Ort ist für jeden anderen Menschen unzugänglich. Was an Erfahrungen, Gedanken, Gefühlen in den 'Gehirnwindungen' des Einzelnen von ihm selbst eingelagert, zur sicherer Verwahrung in die "engsten Schlingen" gepreßt wird, bleibt der Außenwelt verborgen. Religiöses Erlebnis ist in diesem Kellerschen Lyrikexempel also eine nicht kommunizierbare, komplexe (bzw. 'verschlungene') Angelegenheit des Einzelnen, nicht der Gemeinschaft.

Die letzte Strophe, deren erster Doppelvers als Refrain die Anfangszeilen des Gedichts ("Gott ist ein großes, stilles Haus, / Das offen steht zu jeder Stunde", Reime a und b) wiederholt, hat den Menschen zum Thema, der Gott nicht sucht, sondern stattdessen das "hohe Meer", das Naturhafte, als Lebensinhalt erwählt. In antithetischer Setzung zur tiefen Stille des Gotteshauses wird der rastlose, einem wogenden Meer gleichende Lebensstil desjenigen Menschen beschrieben: Mit "Saus und Braus" zieht er achtlos an Gott "Vorüber", "nimmt keine Kunde" von ihm. Er "ist glücklich!", lautet der betuernde Ausruf des Sprechers angesichts eines solchen Verhaltens, zufrieden, ohne von einer möglichen Verankerung seines Lebens in Gott zu wissen. Als Nichtchrist vermag er "fröhlich" "die Anker [zu] lichten"<sup>63</sup>, d.h. autonom und im wahrsten Sinne 'ungebunden' über sein selbsterkorenes Schicksal zu entscheiden (Die Verwendung des modalen Hilfsverbs "muß" in Strophe 3, Vers 5 verdeutlicht jedoch gleichzeitig, daß diese Verantwortung des Menschen nicht ausschließlich positiv zu werten ist, sondern auch Bürde sein kann.<sup>64</sup>). Bezeichnenderweise endet das Gedicht nicht mit dem Adjektiv "glücklich", das den am Hause Gottes Vorüberziehenden charakterisiert, vielmehr erfolgt in den letzten eineinhalb Versen – nach einem wirkungsvollen Innehalten des Sprachflusses (Strophe 3, Vers 7) – der entscheidende Nachsatz: "Und [der Vorüberziehende] weiß doch mit nichten, / Daß er in diesem Haus geboren.". Hiermit bricht das Gedicht ab. Wird durch diesen Zusatz das Glück des Nichtchristen einschränkend als ein oberflächliches, im Letzten nicht erfüllendes<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Siehe die im Original (Ms. GK 4. S.138.) zunächst notierte, weniger pointierte Variante "Er muß die Segel fröhlich lichten.". Die Korrektur ("Segel" zu "Anker") verleiht dem Bild des Ankers eine nachhaltige Bedeutung, vgl. dazu die Deutung im folgenden.

<sup>64</sup> Zur Selbstverantwortung des Menschen als Folge einer Auflösung des theistischen Weltbildes vgl. unter Punkt 1.3.1 der Einleitung.

<sup>65</sup> Vgl. F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.722.

gekennzeichnet, oder beneidet der Sprecher den Gottlosen um seine Ahnungslosigkeit und die daraus resultierende Freiheit? – Der Sprecher selbst weiß um das Gottesgeheimnis, weiß "Daß er in diesem Haus geboren", doch ist er offenbar an den Ort seiner Herkunft bisher nicht zurückgekehrt, hat das Innere des Hauses nicht wieder betreten können oder wollen (vgl. erneut die hinsichtlich der Gotteserfahrung distanzierte Sprache in Strophe 2).<sup>66</sup>

Die äußere Form des Gedichts ist, verglichen mit dem Inhalt, weniger bemerkenswert: Durchgehend wurde im Kreuzreim gereimt, und zwar mit der erwähnten refrainartigen Wiederholung der Reime a und b zu Beginn der dritten Strophe; der einzige Binnenreim des Gedichts (Strophe 3, Vers 3: "mit Saus und Braus") mutet eher als ein Versatzstück, eine Redewendung an und ist kaum originell. Einzig im Refrain liegt aufgrund der o-Assonanz ("Gott", "großes", "offen" [Strophe 1 darüber hinaus: "Ton"]) eine interessante Klangkorrespondenz vor, durch welche die beiden Verse eine melodisch-getragene Wirkung erhalten. Diese Wirkung kommt zum einen der Einprägsamkeit der Refrainzeilen zugute, zum anderen harmonisiert die assonierende Sprache mit dem erhabenen Inhalt des Gottesbildes. Wie schon zuvor das Gedicht *Ich hab' in kalten Wintertagen* ist auch dieses Lyrikbeispiel im vierhebigen Jambus verfaßt. Die gehäufte "Und"-Anapher stützt den äußeren Gesamteindruck eines gewissen, nicht zu bestreitenden Dilettantismus, der wohl mit ein Grund dafür ist, daß das Gedicht von Keller nicht veröffentlicht wurde.

Die Gedichtanalyse unternahm den Versuch, an einem lyrischen Beispiel der Gottesthematik bei Keller nachzugehen. Das Bild Gottes als eines Hauses – nicht Vergleich, sondern "symbolhafte[r] Ausdruck" des göttlichen Wesens<sup>67</sup> – erwies sich als Schlüssel für die Deutung des gesamten Textes. Auf die Anklänge an die "Ich bin" – Worte des Johannesevangeliums bei der Wesensbestimmung Gottes (Strophe 2) wurde mehrfach hingewiesen: Es sind allerdings weitertradierte Bibelzitationen ohne einen erkennbaren persönlichen Bezug des Sprechenden. Die Interpretation folgte der inhaltlichen Struktur des Gedichts: Gott – der Suchende – Gott – der Nichtsuchende / Vorüberziehende (– Gott)<sup>68</sup>. Ein wesentliches Ergebnis, gerade auch für die nachfolgenden Einzeluntersuchungen, ist der Gedanke, daß religiöses Erleben eine individuelle, nicht mitteilbare Erfahrung ist und somit in den Privatbereich des Einzelnen gehört, d.h. nicht in die Gemeinschaft, schon gar nicht – hier greife ich zurück auf Resultate des ersten Teils der Arbeit – in die Gemeinschaft der Kirche.<sup>69</sup> Auffällig ist bei diesem Gedicht mit dem schlichten Titel *Gott* letztlich auch, daß die göttliche Transzendenz in ihrer Erhabenheit nicht verkleinert, sondern über sie voll Ehrfurcht gesprochen wird, oder besser gesagt: voll Furcht, denn von einer 'Schwellenangst' gegenüber der Größe Gott reden diese Verse spürbar in ihrem Kern.

<sup>66</sup> Die biographische Interpretation von F. REDENBACHER (Religiös-lyrisches Erlebnis. S.722.), die schlußendlich in Pathos übergeht, ist in dieser Hinsicht mit Vorsicht zur Kenntnis zu nehmen: "Der Dichter [...] ist der, unter dem die Stufen wanken, vor dem die Tore niederfallen. Hier ist das eigene Erlebnis, hier der Höhepunkt des lyrischen Ausdrucks. In diesen Worten, diesem Bild ist das Zittern des mystischen Schauer vor dem Unfaßbaren.". Ebd.: "Aber Gott zu schauen ist ihm versagt."

<sup>67</sup> F. REDENBACHER: Religiös-lyrisches Erlebnis. S.720.

<sup>68</sup> Mit der Erwähnung des "Haus[es]" in der Schlußzeile (als Rückverweis auf das 'Gottes-Bild') kehrt das Gedicht zu dem Gegenstand zurück, mit dem es begann (wohingegen der Sprecher des Gedichts, wie ausgeführt, gerade nicht dorthin 'heim'-kehrt, wo der Ursprung seines Lebens zu verorten ist).

<sup>69</sup> Vgl. unter Punkt 2.1.3. (b) *Die Kirche als Fremdkörper* sowie unter 2.1.3 (c) (aa) *Christliche Feste und Sonntage* (siehe hier insbesondere den Hinweis auf das unveröffentlichte Gedicht *Sonntag* vom 12. November 1845 in Anm.86).

Deutliche Analogien zum *Gott*-Gedicht weist das von Keller ebenfalls unveröffentlichte *Nachtlied*<sup>70</sup>, datiert vom 23. Juli 1844, auf.<sup>71</sup> Eine auf den ersten Blick erkennbare ist das Bild des dunklen Gotteshauses, vor dem sich das lyrische Ich des *Nachtlieds* demütig niederwirft:

Mahnst zum Gebet du, finstres Gotteshaus?  
Ich werfe schluchzend mich vor dir in Staub.<sup>72</sup>

Im folgenden soll die Frage nach Errettung, die untrennbar mit dem oben dargelegten Gottesbild des Dichters verbunden ist und die uns noch angesichts der Kellerschen Novellistik ausführlich beschäftigen wird (vgl. die Analyse der Novelle *Dietegen*), an einem weiteren Lyrikbeispiel untersucht werden. Spiegelt das nachstehende Gedicht *Nachtfalter*, das im Juli 1844 verfaßt<sup>73</sup>, in die *Gedichte* von 1846 aufgenommen und schließlich für die *Gesammelten Gedichte* von 1888 geringfügig abgeändert wurde, die Hoffnung auf ein soteriologisches Wirken des bei Keller 'von Haus aus' verborgenen Gottes wider?

### 3.1.3 Errettung. *Nachtfalter* (GG)

Der Text des Gedichtes folgt der Fassung in den *Gesammelten Gedichten* von 1888, auf erwähnenswerte Abweichungen gegenüber der Version von 1846 wird in den Anmerkungen hingewiesen:

Ermattet von des Tages Not und Pein,  
Die nur auf Wiedersehen von mir schied,  
Saß ich und schrieb bei einer Kerze Schein,  
Und schrieb ein wild und gottverleugnend Lied.  
Doch draußen lag die klare Sommernacht,  
Mild grüßt mein armes Licht der Mondenstrahl,  
Und aller Sterne volle goldne Pracht  
Schaut hoch herab auf mich vom blauen Saal.  
Am offenen Fenster blühen dunkle Nelken  
Vielleicht die letzte Nacht vor ihrem Welken.

<sup>70</sup> Vgl. Ms. GK 4. S.92f; dazu SW XIII. S.50f. 385f. [Kommentar].

<sup>71</sup> F. BURI nennt als Thema beider Gedichte das "Scheitern des rationalen Erkennenwollens an der tatsächlichen Irrationalität der erfahrbaren Wirklichkeit" (F. BURI: Gottfried Kellers Glaube. S.50.) bzw. das "Erkennen des Nicht-erkennen-könnens" des Seins in seinem letzten Grunde (ders.: Beitrag zu einer künftigen protestantischen Wirklichkeitstheologie. S.11.). Siehe zur Verborgenheit der Wirklichkeit Gottes die systematisch-theologische Darstellung W. HÄRLES: "Erst dem Blick in die *Tiefe* [im Bild des *Gott*-Gedichts gesprochen: dem Blick in die "unermeß'nen Hallen" des Gotteshauses] erschließt sich die verborgene Gegenwart und so die Wirklichkeit Gottes, wie das exemplarisch in biblischen Texten wie Mk 15,39; Mt 11,25-27; 16,16f.; Lk 24,1-12 zum Ausdruck kommt. Aber dieser Blick in die Tiefe ist nicht methodisch zu bewerkstelligen oder zu erlernen, sondern muß dem Menschen in einem Akt der 'Erleuchtung' zuteil werden (Lk 24,31; Eph 1,18). Dann kann es dazu kommen, daß die – verborgene – Wirklichkeit Gottes *geschaut* wird." (W. HÄRLE: Dogmatik. S.281; Hervorhebungen d. Verf.). Das Haus Gottes in den Kellerschen Gedichten *Gott* und *Nachtlied* bleibt bezeichnenderweise durchgängig "dunkel" bzw. "finst[er]", hier kommt es zu keinem "Akt der 'Erleuchtung'", zu keiner Ermöglichung von Gewißheit in bezug auf die Wahrheit der Wirklichkeit Gottes.

<sup>72</sup> Schlußverse der zweiten Strophe. Zur Analyse des *Nachtlieds* vgl. die eingehenden Ausführungen von F. BURI (Beitrag zu einer künftigen protestantischen Wirklichkeitstheologie. S.9ff; Gottfried Kellers Glaube. S.42-56.); das *Gott*-Gedicht findet bei ihm vergleichsweise nur kurze Beachtung.

<sup>73</sup> Vgl. Ms. GK 4. S.110f.

Und wie ich schreib' an meinem Höllenpsalter,  
 Die süße Nacht im Zorne von mir weisend,  
 Da schwebt herein zu mir ein grauer Falter,  
 Mit blinder Hast der Kerze Docht umkreisend;  
 Wohl wie sein Schicksal flackerte das Licht,  
 Dann züngelt' seine Flamme still empor  
 Und zog wie mit magnetischem Gewicht  
 Den leichten Vogel in sein Todestor.

Ich schaute lang und in beklommner Ruh,  
 Mit wunderlich neugierigen Gedanken  
 Des Falters unheilvollem Treiben zu.  
 Doch als zu nah der Flamme schon fast sanken  
 Die Flügel, faßt' ich ihn mit schneller Hand,  
 Zu seiner Rettung innerlich gezwungen,  
 Und trug ihn weg. Hinaus in's dunkle Land  
 Hat er auf raschem Fittig sich geschwungen.

Ich aber hemmte meines Liedes Lauf  
 Und hob den Anfang bis auf Weitres auf.  
 (I, 392f.)<sup>74</sup>

Wie ist der Verhaltensumschwung des lyrischen Ich vom anfänglichen enthusiastischen Schreiben eines "wild und gottverleugnend" Liedes (Strophe 1, Vers 4) hin zum Aufschub des "Liedes Lauf[s]" (Strophe 3, Vers 9) zu erklären? – Das Nachzeichnen dieser Entwicklung, die gleichzeitig den Gedankengang des Gedichtes abbildet, steht im Vordergrund der Interpretation. Im Gegensatz zu den vorherigen Lyrikuntersuchungen soll bei diesem Exempel zunächst von der äußeren Form ausgegangen werden.

Das Gedicht verfügt über drei Strophen mit einer wechselnden Anzahl an Versen: Strophe 1 umfaßt genau wie Strophe 3 zehn Verse, die Mittelstrophe hingegen nur acht. Die beiden Schlußverse, welche die erste und dritte Strophe gegenüber der zweiten mehr aufweisen, unterscheiden sich durch eine veränderte Reimstellung (Paarreim) von der übrigen Anordnung der Endreime (Kreuzreim). Das Reimschema des Gedichtes lautet demnach: ababcdcdee; fgfghihi; jkklmlmnn. Es ist bei der inhaltlichen Analyse ein besonderes Augenmerk auf die zwei – äußerlich hervorstechenden – paargereimten Doppelverse zu richten und nach ihrer Bedeutung zu fragen. Das Gedicht ist im fünfhebigen Jambus verfaßt (nicht ganz glatt allerdings in Strophe 3, Vers 2).

Die erste Strophe beschreibt das lyrische Ich, das "bei einer Kerze Schein" sein ungestümes Lied formuliert, in welchem es Gott negiert. Besteht hier ein kausaler Zusammenhang zwischen der inneren Befindlichkeit des Ich und dem "gottverleugnend[en]" Schreibprozeß? – "Ermattet von des Tages Not und Pein, / Die nur auf Wiedersehen von mir schied" lauten die Anfangsverse des Gedichtes: Erschöpft und resigniert von der Trostlosigkeit des Alltags, von der täglich wiederkehrenden Sorge<sup>75</sup>, erhebt das Ich gleichsam 'Anklage', indem es diejenige Instanz angreift, die seiner Situation augenscheinlich keine Abhilfe schafft. Dem Handeln Gottes wird – gerade nicht stillschweigend, sondern als 'Dichtung in der

<sup>74</sup> Hervorhebungen, S.E. Bereits in der Fassung des *Nachtfalters* in den *Gedichten* von 1846 sind die letzten beiden Verse durch Zäsur abgesetzt (vgl. auch I, 20).

<sup>75</sup> In diesem Gedicht sind es ebenfalls die Vokalassonanzen, die als Träger der (in diesem Falle trüben) Stimmung fungieren. Vgl. im ersten Vers den zweimaligen Wechsel der dunklen Vokale a und o, welcher schon in der ersten Gedichtfassung – hier sogar formvollendeter, da ohne eine Inkongruenz des Verbs ("schied") müßte es korrekt in der Fassung von 1888 heißen) – zum Einsatz kommt: "Ermattet von des Tages roher Pein" (I, 20).



Dichtung', als "wild und gottverleugnend Lied" – Unwirksamkeit unterstellt, auch wenn der Leser vom Inhalt jener 'Anklageschrift' nicht ein einziges Wort erfährt. Stattdessen erhält er Kenntnis von der außerordentlichen Versunkenheit des lyrischen Ich in den Schreibvorgang: Die nochmalige Anführung des Verbs in Vers 4 macht den durativen Aspekt der Handlung deutlich: Das Ich schreibt und schreibt. Es achtet nicht auf die Außenwelt, auf das als Opposition zu lesende "Doch draußen", zu sehr nimmt es die eigene Innenwelt gefangen. Für die romantische Szenerie, die ihm die "klare Sommernacht"<sup>76</sup> in meisterhafter Vollendung aufbietet, hat es keinen Blick. Es sieht weder den "mild" grüßenden "Mondenstrahl" (in der weichen m-Alliteration "Mild", "mein", "Mondenstrahl" artikuliert sich kunstvoll die Atmosphäre des gedämpften Mondlichts) noch die "volle goldne Pracht" "aller Sterne", die in ihrer Unendlichkeit auf den Einzelnen "herab" schauen, weder den "blauen Saal" des Himmels noch die "Am offenen Fenster" blühenden "Nelken". Nicht nur die Farbe Blau, die hier die "süße Nacht" (Strophe 2, Vers 2) untermalt<sup>77</sup>, sondern auch das Fenstermotiv runden diese unmißverständliche Reminiszenz an die Romantik ab. Das Fenster figuriert die Grenze zwischen Innen und Außen, es ist symbolische Öffnung der gefangenen Seele für die Welt. Durch eben diese Öffnung dringt nun die beseelende und – in Form des Falters, des antiken Bildes für Psyche<sup>78</sup> – beseelte Natur zum isolierten Ich.

Der Natur – bzw. als Pars-pro-toto dem Falter – gelingt es im Gedichtverlauf, das Ich aus seinem "Zorne" (Strophe 2, Vers 2) herauszureißen, und zwar mittels einer Einsicht, die sich bereits in den beiden vom Reim her auffallenden Schlußversen der ersten Strophe andeutet: Alles ist der Vergänglichkeit preisgegeben, so können "Vielleicht" schon am morgigen Tage die "dunkle[n] Nelken" verblüht sein. Die eindrücklich beschriebene Sommernacht ist möglicherweise die "letzte Nacht vor ihrem Welken". Aber noch ist diese Einsicht nicht in das Bewußtsein des Ich gedrungen, das so sehr in sein zorniges Schaffen vertieft ist, noch verschwendet es keinen Gedanken an das Angewiesensein aller Kreatur auf Errettung aus der Untergangsgefahr.

<sup>76</sup> Der "Nacht" kommt in der Kellerschen Lyrik eine besondere Bedeutung zu, mehrfach sind Gedichte ausschließlich diesem Thema gewidmet (z.B. das oben genannte *Nachtlied*, ferner *Stille der Nacht* [mit den berühmten Anfangsversen "Willkommen, klare Sommernacht", vgl. die Parallele zu dem zitierten Vers in *Nachtfalter*], *Wetternacht* oder *Unruhe der Nacht*). In den *Gedichten* von 1846 faßte Keller seine Nachtgedichte noch zu einem *Nacht-Zyklus* (*Nacht I-VI*) zusammen (I, 18-26), zu dem auch der *Nachtfalter* gehört (ursprünglicher Titel: *Nacht II*). Mit F. REDENBACHER (Religiös-lyrisches Erlebnis. S.732.) ist es in der Tat naheliegend, diese Nachtgedichte Gottfried Kellers "als eine Fortsetzung der romantischen Nachtpoesie aufzufassen" und davon auszugehen, daß Keller "die Nacht als lyrisches Motiv aus der romantischen Dichtung, von der er in der ersten Zeit seines Schaffens stark beeinflusst war, übernommen hat.". Bereits das Unterfangen, in der Erstveröffentlichung seiner Gedichte einen eigenen *Nacht-Zyklus* zusammenzustellen, mutet romantisch an.

<sup>77</sup> Das "poetische Spiel mit Gestirnen" sowie "die gehäufte Verwendung bestimmter Lieblingsfarben der Romantik" stellte auch E. BÜTTIKER (Liebesglück. S.20f.) für die Lyrik Kellers fest. Im III. Gesel des Dichters findet sich sogar ein großer "blaue[r]" "Wundervogel" (I, 210, Hinweis bei E. BÜTTIKER: Ebd.).

<sup>78</sup> Siehe den Artikel "Falter" in M. LURKER: Symbolik. S.509. Vgl. auch G. KAISER: Christus im Spiegel der Dichtung. S.113. Zu dem einzigen mit Sicherheit von Keller konsultierten mythologischen Nachschlagewerk, "Vollmers Mythologie" (Wilhelm Vollmer: Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen. Eine gedrängte Zusammenstellung des Wissenswürdigsten aus der Fabel- und Götter-Lehre aller Völker der alten und der neuen Welt. Stuttgart 1836.), siehe P. VILLWOCK: Was stand in Kellers Bibliothek?. S.114. P. VILLWOCK dient als Quelle für seinen Aufsatz u.a. die von Keller erstellte Liste "Inhalt meines Coffers und sonstigen Effecten auf meiner Reise nach München April 1840" (Ms. GK 8 (a). Bl.4; teilweise reproduziert in H. WYSLING: Gottfried Keller. 1819-1890. S.75.).

Vielmehr betont der Beginn der zweiten Strophe noch einmal das unablässige Schreiben des lyrischen Ich an seinem "Höllenspsalter". Dieser Neologismus bündelt die Haltung des Ich in einem Wort: Anstelle Psalmen zum Lob Gottes verfaßt es ein höllisches Lied, das Gottes Existenz bestreitet (der Terminus des "Psalters" impliziert strenggenommen – angelehnt an das alttestamentliche Buch der Psalmen – nicht ein einzelnes, sondern eine Vielzahl von Liedern, was, übertragen auf das Gedicht, den geballten Schreibfluß des Ich abermals unterschwellig verdeutlicht). Doch mit einem Mal betritt ein ungeahnter Störfaktor die – im Wortsinne – 'Bild-Fläche': "Da schwebt herein zu mir ein grauer Falter, / Mit blinder Hast der Kerze Docht umkreisend". Im historischen Präsens schildert das Ich, offensichtlich von diesem Erlebnis aus dem Konzept gebracht, das dem Tode geweihte Verhalten des Tieres, welches im Begriff ist, sich von der Kerzenflamme einverleiben zu lassen: "Wohl wie sein [des Falters] Schicksal flackerte das Licht, / Dann züngelt seine Flamme still empor / Und zog wie mit magnetischem Gewicht / Den leichten Vogel in sein Todestor.". Zwei Vergleiche werden hier in dem einen, sich über vier Verse erstreckenden Satz gebraucht: zum einen der Vergleich, der zwischen dem flackernden Kerzenlicht und dem 'brenzligen' Schicksal des Falters angestellt wird, zum anderen der Vergleich der großen Anziehungskraft des Feuers auf das Tierchen mit einem Magneten, ein Bild, das die Vorstellung der Flamme als eines geradezu sprichwörtlich gewordenen 'Lockvogels' abrufft. Die schleichende Gefahr, die von der Kerzenflamme ausgeht, äußert sich darin, daß diese, vom Falter unbemerkt, zerstörerisch aktiv wird: Sie "züngelt" [...] still empor" und "zog". Der Flamme werden somit personenhafte Züge zugeschrieben, ihr arglistiges Tun erhält sprachlich durch die Alliteration des an eine Schlange gemahnenden zischenden 'z' Verstärkung.<sup>79</sup> Daß dem Falter zwangsläufig die Vernichtung droht, zeigt auch der Gegensatz zwischen dem "Gewicht" der Flamme und dem "leichten Vogel": Naturgemäß vermag sich das Tier dem Feuer also nicht zu entziehen, nach den natürlichen Gesetzen scheint sein Ende aufgrund des 'Ungleichgewichts' eine beschlossene Sache. Auch die Metapher des "Todestor[es]" läßt über die Bedrohung des Falters keinen Zweifel aufkommen, wobei in diesem Begriff Onomatopoesie (vgl. die Wiederholung des langen o-Lautes, der an einen Weheruf erinnert) und Bildsprache (vgl. das Bild des offenstehenden Tores, in das die Kreatur hineingezogen wird) gekonnt zusammenwirken.

Die dritte Strophe steht ganz unter dem Vorzeichen des auf dieses todbringende Schauspiel reagierenden Ich. Das Personalpronomen "Ich" bildet gleich das erste Wort der Schlußstrophe, es wird als Anapher in Strophe 3, Vers 10 wieder aufgenommen. Wie läßt sich nun die Reaktion des lyrischen Ich charakterisieren? Wodurch ist sein Eingreifen, das die Situation von einer 'unerhörten Begebenheit' gewissermaßen in eine 'erhörte' wandelt, motiviert? – Die Verben, die das Agieren des Ich wiedergeben, zeigen folgende Verhaltensentwicklung auf: "Ich schaute" (V.1) – "faßt" [...] ihn" (V.5) – "trug ihn weg" (V.7) – "hemmte" – "hob [...] auf" (V.10). Das Schauen, das zum schlußendlichen Hemmen des Liedes führt (vgl. erneut die hier als Klammer zwischen Vers 1 und 10 fungierende "Ich"-Anapher), wird als ausgedehnter, andächtiger Vorgang geschildert: So beobachtet das Ich den Falter "lang und in beklommener Ruh, / Mit wunderlich neugierigen Gedanken". Hier handelt es sich nicht um den flüchtigen Blick auf ein Alltagsgeschehen, sondern um ein erforschendes Betrachten, um eine Entdeckung. Das Ich reagiert auf die sich vor seinen Augen abspielende Szene ambivalent: Angsterfüllt und

<sup>79</sup> Zur Assoziation der Kerzenflamme mit einer bedrohlich-verführerischen Schlange – die biblische Vorlage liegt auf der Hand – vgl. ebenso die 'sich schlägelnde' Bewegung des emporzüngelnden Lichts.

neugierig zugleich unterliegt es dem Bann des Geschehens. Genauso gebannt wie der Falter das Licht umkreist, von ihm nicht lassen kann, vermag auch das Ich, seinen Blick nicht von "Des Falters unheilvollem Treiben"<sup>80</sup> abzuwenden. Erst die Dringlichkeit der Lage ("Doch", vgl. Strophe 1, Vers 5) reißt es aus seiner kontemplativen Beschäftigung heraus und bewegt es zur Rettung des "schon fast" "zu nah" an das Feuer geratenen Tieres. Das Motiv der 'Rettung in letzter Sekunde' wird hier in poetischer Sprache behandelt. Dabei sind die Substantive "Flamme" (V.4) und "Flügel" (V.5), dazu auch noch das Verb "faßt' [ich]" (V.5), klanglich durch Alliteration eng miteinander verbunden. Es ist ein Dreischritt, der hier vorgeführt wird: Die Flamme wirkt ein auf den Falter, so daß beide "fast" miteinander verschmolzen sind (syntaktisch sind sie es im übrigen bereits durch das Enjambement zwischen den Versen 4 und 5, das den Begriff "Flügel" – Subjekt des Satzes – näher an das Substantiv "Flamme" heranzieht). Man erwartet keine Rettung des Falters, keine Intervention von außen (syntaktisch gekennzeichnet durch das Komma, das diese Sinneinheit beschließt), da mischt sich plötzlich als dritte Kraft das Ich "mit schneller Hand" in das Geschehen ein. Es fühlt sich zu dieser "Rettung innerlich gezwungen", Triebfeder seiner Tat ist also eine Art innere Verpflichtung, den Nachtfalter aus seinem "unheilvollen" Unterfangen zum Heil<sup>81</sup> zu führen. Ist diese Tat nun Ausdruck einer Absage oder aber eines Glaubens an eine göttliche Instanz, die in den Lauf des Lebens eingreift, die das Ich einst erretten und ihm ewiges Leben schenken wird?<sup>82</sup>

Liest man das Gedicht als eine Absage an die *providentia Dei*, die göttliche Vorsehung, so besteht die einzige Entwicklung, die sich innerhalb des Gedichts vollzieht, in einer Aussöhnung des "gottverleugnend" Ich mit der Schöpfung<sup>83</sup>, nicht jedoch mit ihrem als "unwirksam verschlossen"<sup>84</sup> angenommenen Schöpfer. Ein in dieser Studie für Keller bereits mehrfach beobachtetes deistisches Gottesverständnis bildet in dem Fall den Hintergrund: Gott steht abseits von der Bewegung seiner Welt, er verhält sich tatenlos und "mäuschenstill".<sup>85</sup> Ebenso wie in der Bildhälfte des Gedichts der Falter dem Untergang zustrebt, überläßt Gott die menschliche Seele ihrem Verderben. Es gibt kein Heil für den Menschen, keine Erlösung und keine Erwählungsgewißheit seitens der göttlichen Instanz. Der Gedichtschluß bedarf dann allerdings einer besonderen Erklärung: Warum unterbricht das Ich seines "Liedes Lauf" und setzt ihn nicht vielmehr noch vehementer, noch 'a-theistischer' fort? – Die Ehrfurcht vor dem Wunder der Schöpfung (vgl. das Adjektiv "wunderlich" in Strophe 3, Vers 2), der nach dem deistischen Gottesbegriff zwar einzigen, aber ungeheuerlichen Tat Gottes, versöhnt ihn mit dem "Baumeister der Welt"<sup>86</sup>.

<sup>80</sup> In der früheren Fassung heißt es hier "Des Falters unheilschwangerm Treiben" (I, 20).

<sup>81</sup> Das deutsche Wort "Heil" ist eine Übersetzung des griechischen Begriffs σωτηρία, welcher "in erster Linie 'Rettung' aus Gefahr, vor drohendem Unheil" bedeutet (W. HÄRLE: Dogmatik. S.494; Hervorhebung d. Autors). Nach christlichem Verständnis – und um ein solches geht es bei der hier angewandten Lesart – kann das Heil nicht vom Menschen selbst bewirkt werden, sondern kommt von "außerhalb seiner selbst", "von Gott her" auf ihn zu (W. HÄRLE: Dogmatik. S.505; Hervorhebung d. Autors). Das Heil, das den Menschen "retten, befreien und erneuern soll", wird diesem *sola gratia* zuteil.

<sup>82</sup> Mit K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung. S.79.

<sup>83</sup> Vgl. diesbezüglich J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.225.

<sup>84</sup> G. IMBODEN: Gottfried Kellers Aesthetik. S.101.

<sup>85</sup> Siehe oben die aus der Analyse des *Gott*-Gedichts resultierenden Ergebnisse, ferner ausführlich den Abschnitt im zweiten Kapitel: 2.1.2 *Der "mäuschenstille" Gott*. Zum Kellerschen Gottesbild vgl. auch die aufschlußreichen Worte Amalie Weidelichs im *Martin Salander* über den "lieben Gott [...], der keine Beine habe und uns persönlich nicht kenne" (VI, 627).

<sup>86</sup> Vgl. unter Punkt 3.1.2 *Gottesbild. Gott (1844)* die Anm.53.

Faßt man das Gedicht hingegen als Ausdruck eines an das Eingreifen Gottes glaubenden Ich auf<sup>87</sup>, so wird das Schicksal des grauen Falters zum Gleichnis für die eigene, von Gott errettete Existenz.<sup>88</sup> Der Glaube an eine Macht, die das lyrische Ich "selber aus 'des Tages roher Pein' erlöse zur Freiheit eines dem Verhängnis entbundenen Lebens selbstbestimmender Tat"<sup>89</sup>, und damit die Hoffnung auf ein Hinausgetragen-Werden<sup>90</sup> aus der Todesnot schimmern in den Versen durch. Bei dieser Lesart wird das Ich durch die Rettungstat von einem Gottesleugner<sup>91</sup> zu einem, der auf das göttliche Heil hofft. Daß es sich um eine Erlösung zur Freiheit handelt, wird in Vers 7 deutlich, in dem es nach der durch die Interpunktion erzielten Zäsur heißt: "Hinaus in's dunkle Land / Hat er auf raschem Fittig sich geschwungen.". Das Ziel des Falters bleibt im Dunkeln, das "Land" ist nicht näher charakterisiert. Eine Anspielung auf das ewige Leben, das in der menschlichen Vorstellung ebenfalls nebulös bleiben muß?

Doch einerlei, ob nun Glaube an den 'Helfergott' oder dessen Ablehnung die Motivation des Gedichts sein mögen, die Quintessenz ist dieselbe: Das lyrische Ich unterbricht seinen "Höllensalter". Die Einschränkung "bis auf Weitres" läßt indes Zweifel darüber aufkommen, daß die Besinnung tatsächlich von Dauer sein wird, denn nicht von einer Vernichtung, sondern von einem Aufheben des Liedes ist bezeichnenderweise die Rede. Auf eine in diesem Zusammenhang nicht sofort erkennbare Korrelation zwischen Strophe 2 und 3 soll abschließend hingewiesen werden: Während in der zweiten Strophe die Flamme ihre bedrohliche Aktivität "still" beginnt und den Falter dadurch an sich bannt, daß sie

Dann züngelt [...]  
Und zog [...],

verrichtet das Ich zum Schluß des Gedichts eine genau gegenteilig angelegte Handlung, indem es seine der göttlichen Instanz drohende Aktivität beendet:

Ich aber hemmte [...]  
Und hob [...].

Mit einer parallelen Syntax, demselben klangkorrespondierenden Mittel der Alliteration (z bzw. h) sowie einer Vokalassonanz ("zog" – "hob") wird einerseits das Zunehmen einer Gefahr, andererseits das Abnehmen einer solchen umschrieben, kurz: ein Werden und Vergehen.<sup>92</sup> Ob sich der unterdrückte Groll des Ich – analog zur zerstörerisch züngelnden Flamme – nicht aufs Neue entfachen wird, darüber gibt das Gedicht keine Antwort. So können die Verse lediglich als ein vorübergehendes 'Bewußt-Werden' des lyrischen Ich darüber angesehen werden, daß alle Kreatur abhängig ist von Errettung außerhalb des eigenen Seins. Inwiefern

<sup>87</sup> Vertreter dieser These sind v.a. F. BURI (vgl. Gottfried Kellers Glaube. S.126.) und W. ZOLLINGER-WELLS (vgl. Gottfried Kellers Religiosität. S.97.).

<sup>88</sup> Der Farbe Grau läßt sich bei dieser Deutung Symbolqualität zuschreiben: Der graue Falter versinnbildlicht die gramerfüllte Seele des lyrischen Ich.

<sup>89</sup> K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung. S.79.

<sup>90</sup> Keller änderte in Strophe 3, Vers 7 das "Und scheucht' ihn fort." (I, 20) der früheren Fassung in ein behutsameres "Und trug ihn weg." (I, 392) in der redigierten Fassung von 1888.

<sup>91</sup> Zu unterscheiden ist der Gottesleugner von einem Gotteslästerer: Vgl. in Kellers Handexemplar des *Deutschen Taschenbuchs* 1845 die ursprüngliche Wendung "ein wildes, gotteslästernd Lied" [I, 886, Kommentar], die aufgrund des Eingriffs von August Adolf Ludwig Follen bereits für die Ausgabe der *Gedichte* von 1846 durch die Formulierung "ein wild und gottverleugnend Lied" ersetzt wurde. Keller akzeptierte diese Korrektur offensichtlich.

<sup>92</sup> Vgl. den Grundtenor der Vergänglichkeit, der das Gedicht bestimmt (v.a. Strophe 1, Verse 9-10).

diese Erkenntnis zur "gläubigen Gewißheit"<sup>93</sup> des Ich wird, ist nicht auszumachen, sie vermag ebenso transitorisch zu sein wie die blühenden Nelken in den vom Reim her dem Gedichtschluß entsprechenden Versen der ersten Strophe. Spekulationen über die Religiosität des Dichters sind auch bei diesem Lyrikbeispiel nicht angebracht.

### 3.1.4 Gleichnisrede. *Spielmannslied* (GG)

Als letztes Exempel Kellerscher Lyrik soll im folgenden auf das *Spielmannslied* eingegangen werden, welches der Dichter der Ausgabe seiner *Gesammelten Gedichte* von 1888 vorangestellt hat. Das Gedicht veranschaulicht die poetische Umsetzung eines biblischen Stoffes, indem es das Gleichnis vom Sämann (Mt. 13, 3-9) und seine allegorische Auslegung (Mt. 13, 18-23) als Folie verarbeitet. Aufgrund seiner durch den narrativen Stil bedingten Länge eignet sich das *Spielmannslied* nicht so sehr für eine detaillierte Einzelinterpretation<sup>94</sup>, es soll hier aber cursorisch, v.a. bezüglich der Schlüsselfrage "Was bist du für ein Ackerfeld?", betrachtet werden:

Im Frührot stand der Morgenstern  
Vor einem hellen Frühlingstag,  
Als ich, ein flüchtig Schülerkind,  
Im silbergrauen Felde lag;  
Die Wimper schwankte falterhaft,  
Und ich entschlief an Ackers Rand,  
Der Sämann kam gemach daher  
Und streute Körner aus der Hand.

Gleich einem Fächer warf er weit  
Den Samen hin im halben Rund,  
Ein kleines Trüppchen fiel auf mich  
Und traf mir Augen, Stirn und Mund;  
Erwachend rafft' ich mich empor  
Und stand wie ein verblüffter Held,  
Vorschreitend sprach der Bauersmann:  
Was bist du für ein Ackerfeld?

Bist du der steinig harte Grund,  
Darauf kein Sämlein wurzeln kann?  
Bist du ein schlechtes Dorngebüsch,  
Das keine Halme läßt hinan?  
Du bist wohl der gemeine Weg,  
Der wilden Vögel offner Tisch!  
Bist du nicht dies und bist nicht das,  
Am End' nicht Vogel und nicht Fisch?

Unfreundlich schien mir der Gesell  
Und drohend seiner Worte Sinn;  
Ich ging ihm aus den Augen sacht  
Und floh behend zur Schule hin.

<sup>93</sup> Vgl. K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung. S.80.

<sup>94</sup> Sowohl bei F. BURI (Beitrag zu einer künftigen protestantischen Wirklichkeitstheologie. S.4.) als auch bei K. WENGER (Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.95.) finden daher auch nur die letzten beiden Gedichtstrophen beiläufig Erwähnung.

Dort gab der Pfarr den Unterricht  
 Im Bibelbuch zur frühen Stund';  
 Von Jesu Gleichnis eben sprach  
 Erklärend sein beredter Mund. –

Die Jahre schwanden und ich zog  
 Als Zitherspieler durch das Land,  
 Als ich in einer stillen Nacht  
 Die alte Fabel wieder fand  
 Vom Sämann, der den Samen warf;  
 Da ward mir ein Erinnerung licht,  
 Ich spürte jenen Körnerwurf  
 Wie Geisterhand im Angesicht.

Was bist du für ein Ackerfeld?  
 Hört' wieder ich, als wär's ein Traum;  
 Ich seufzte, sann und sagte dann:  
 O Mann, ich weiß es selber kaum!  
 Ich bin kein Dornbusch und kein Stein  
 Und auch kein fetter Weizengrund;  
 Ich glaub', ich bin der offne Weg,  
 Wo's rauscht und fliegt zu jeder Stund'.

Da wächst kein Gras, gedeiht kein Korn,  
 Statt Furchen zieh'n Geleise hin  
 Von harten Rädern ausgehöhlt,  
 Und nackte Füße wandern drin;  
 Das kommt und geht, doch fällt einmal  
 Ein irrend Samenkörnlein drauf,  
 So fliegt ein hungrig Vöglein her  
 Und schwingt sich mit zum Himmel auf.

(I, 383f)<sup>95</sup>

Das Gedicht läßt sich grob in zwei Teile gliedern: Strophe 1-4, in denen die Frage nach der Beschaffenheit des eigenen Wesens im lyrischen Ich gleichsam 'ausgesät' wird, sowie Strophe 5-7, in denen das Ich nach unbewußt 'gereifter' Überlegung eine Beantwortung der Frage versucht. Der hier vorgeführte Prozeß der Selbsterkenntnis besteht somit in den Phasen: a) das Angestoßenwerden des Ich im Innersten durch ein Problem (das Ich wird im wahrsten Sinne von der provozierenden Frage des Sämanns 'getroffen', es erfolgt gewissermaßen ein 'Weckruf', vgl. die biblische Vorlage in Mt. 13,9), b) der zeitlich andauernde Reifungsprozeß und schließlich c) die Beantwortung der Frage "Was bist du für ein Ackerfeld?" durch das Bekenntnis des Ich (Strophe 6, Vers 7: "Ich glaub', ich bin der offne Weg"). Das *Spielmannslied* stellt eine Rückschau des lyrischen Ich auf diesen (Selbst-)Erkenntnisprozeß und auf die daran mitwirkenden Faktoren (wie z.B. die Erklärungen des Pfarrers, die den Schlüssel für das Verständnis der 'Sämannfrage' liefern) dar. Ist es gerade diese retrospektive Sichtweise, die das Gedicht zu einem geeigneten Prolog für die *Gesammelten Gedichte* von 1888 werden läßt? – Denn auch jene späte Gedichtsammlung des Autors ist in erster Linie nichts anderes als eine Rückschau, und zwar auf das lyrische Lebenswerk Gottfried Kellers und damit auch auf die Entwicklung seines dichterischen Selbstverständnisses.

In die unbeschwerte Idylle, die in der ersten Strophe vorherrscht (vgl. in den Versen 1-3 die helle ü-Assonanz in "Frührot", "Frühlingstag", "flüchtig

<sup>95</sup> Hervorhebungen, S.E.

Schülerkind"<sup>96</sup>), dringt der Sämann als Unruhestifter ein. Er, der zunächst "gemach" daherkommt, stört das Ich, das ähnlich wie Sali und Vrenchen in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* den Acker als Zufluchtsstätte gewählt hat, unsanft durch "jenen Körnerwurf" auf, an den dieses sich noch Jahre später erinnern wird. Aufgrund seiner Worte übt der Sämann eine bedrohliche Wirkung auf das Ich aus: "Unfreundlich schien mir der Gesell / Und drohend seiner Worte Sinn".<sup>97</sup> Seine Frage "Was bist du für ein Ackerfeld?" beunruhigt das Ich, aber es bleibt zu diesem Zeitpunkt noch eine Antwort darauf schuldig. Im Gegensatz zur biblischen Vorlage erwähnt der Säende in seiner Anrede an das Ich lediglich drei Arten des Ackerbodens: das Felsige ("Bist du der steinig harte Grund [...]?"<sup>98</sup>), die Dornen ("Bist du ein schlechtes Dorngebüsch [...]?"<sup>98</sup>) und den Weg ("Du bist wohl der gemeine Weg[...]!"<sup>98</sup>). Von der Möglichkeit des guten Bodens (mit Mt. 13,23: "Bei dem aber in das gute Land gesät ist, das ist, der das Wort hört und versteht es und dann auch Frucht bringt."), spricht er nicht, sie bleibt von vornherein ausgespart.

Erst nach einiger Zeit kommt dem Ich, das mittlerweile als Spielmann umherzieht, die "alte Fabel"<sup>99</sup> aus der Bibel wieder in den Sinn. Wodurch jenes "Erinnern" an den Sämann der Bibel und zugleich an den der persönlichen Begegnung ausgelöst wird, ist nicht gesagt – "Als ich in einer stillen Nacht / Die alte Fabel wieder fand / [...] / Da ward mir ein Erinnern licht." heißt es in Strophe 5, Verse 3 und 4, wobei die plötzliche Erleuchtung unerklärlich und geheimnisvoll anmutet (siehe auch den in Vers 8 folgenden Vergleich "Wie Geisterhand"). Seinen Höhepunkt erhält das Gedicht, wenn es um die Beantwortung der einstigen Frage "Was bist du für ein Ackerfeld?" geht, die leitmotivisch in Strophe 6, Vers 1 wiederaufgenommen wird. Diesmal stellt sich das Ich die Frage nach der "Fruchtbarkeit des eigenen Lebens"<sup>100</sup> selbst, weicht ihr nicht aus. Der Binnenreim in Strophe 6, Vers 3f ("Ich seufzte, sann und sagte dann: / O Mann [...]!", vgl. hier auch die dreifache *s*-Alliteration) macht sein verzweifelt Sinnieren nach einer Antwort deutlich: Es weiß "selber kaum", sein Wesen zu benennen, und doch entscheidet es sich zuletzt für das Sinnbild des "offne[n] Weg[es], / Wo's rauscht und fliegt zu jeder Stund".

Warum bedient sich der Dichter zur Bestimmung seines Wesens überhaupt der biblischen Gleichnisrede samt ihrer allegorischen Auslegung? – Neben der bereits wiederholt festgestellten Anziehungskraft der Bibelsprache<sup>101</sup> ist es sicherlich der Anreiz, der im Gleichnis vom Sämann vorgegebenen Typisierung nachzugehen und eine Zuordnung des eigenen Ich vorzunehmen. Der Dichter spielt mit den Worten des Sämann-Gleichnisses und schafft durch diese Folie einen weiteren bedeutsamen Anspielungshorizont: So läßt sich bis zum Schluß keineswegs eindeutig sagen, ob das im Gedicht erwähnte Fruchtbringen auf ein Leben aus dem Glauben bezogen ist (der Same als Wort Gottes) oder auf eine im weltlichen Sinne gedachte

<sup>96</sup> Das lyrische Ich, "ein flüchtig Schülerkind", befindet sich somit im 'Gleichklang' mit dem "hellen Frühlingstag", nahtlos fügt es sich in die idyllische Szenerie ein. Ferner bilden die Verse, die in der ersten Strophe den Acker als *locus amoenus* schildern, durch Alliteration eine Einheit, welche auch das Ich umgreift: "Frührot", "Frühlingstag", "flüchtig Schülerkind", "Felde", "falterhaft". Vgl. diesbezüglich auch das *Liebeslied II* in den *Gedichten* von 1846 (I, 66f), dessen Anfangszeilen hier mit leichten Änderungen übernommen sind (siehe auch I, 1127, Kommentar).

<sup>97</sup> Hierin besteht eine weitere Parallele zur *Romeo und Julia*-Novelle, in der Sali und Vrenchen auf dem Acker vom schwarzen Geiger und seinen unheilvollen Worten aufgeschreckt werden.

<sup>98</sup> Die hier als Ausruf (vgl. Interpunktion) formulierte Alternative des "Weg[s]" ist in Strophe 6 dann diejenige, die das Ich tatsächlich auf sich selbst anwendet.

<sup>99</sup> Zum Kellerschen Verständnis der Bibel als Fabel bzw. Sage vgl. ausführlich unter Punkt 2.1.3.(c) *(cc) Bibel*.

<sup>100</sup> K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.95.

<sup>101</sup> Vgl. die Abschnitte 1.1.1 "Das Christentum hat Sprache gemacht" und 2.1.3 (c) *(cc) Bibel*.

Produktivität, die sich im Leben des Einzelnen unterschiedlich stark äußert (der Same als Talent, z.B. als künstlerische Begabung).

Eine Lesart des Gedichts nach christlichem Verständnis zieht folgende Deutung nach sich: Die christliche Botschaft findet bei dem Ich gemäß dem Bild des Weges offenkundig keinen Nährboden. Das ausgestreute göttliche Wort gedeiht hier nicht, da auf dem Wege "zu jeder Stund" große Betriebsamkeit, ein Kommen und Gehen, herrscht. Ein Aufnehmen des Gotteswortes ist bereits im Keim erstickt. Und fällt "doch [...] einmal / Ein irrend Samenkörnlein drauf, / So fliegt ein hungrig Vöglein her / Und schwingt sich mit zum Himmel auf" – das Fruchten der christlichen Botschaft wird somit in aller Deutlichkeit als aussichtslos dargestellt. Mehr noch: Das Wort Gottes wird im Bild des hungrigen "Vöglein"<sup>102</sup> wieder dorthin zurückgeführt, wo sein Ursprung angenommen wird: "zum Himmel".

Wenn man demgegenüber das Gedicht als Transformation eines biblischen Gleichnisses ins Profane begreift, geht es bei der Verwendung des christlichen 'Lehrstücks' weniger um die Deutung der Religiosität des lyrischen Ich, sondern um dessen Anschauung über die Fruchtbarkeit seines dichterischen Lebens und Werks (siehe erneut die einem Prolog gleichende Anfangsstellung des *Spielmannslieds* innerhalb der *Gesammelten Gedichte*). Im Bild des befahrenen und ausgetretenen Weges, auf dem "kein Gras, [...] kein Korn" gedeiht, wird das eigene Fruchtbringen vom Ich selbst als äußerst gering veranschlagt, es verschweigt auch nicht die beschwerlichen Mühen literarischer Produktivität, das 'Mit-Füßen-getreten-Werden' der Kritik ("Von harten Rädern ausgehöhlt / Und nackte Füße wandern drin"). Insgesamt verweist diese Lesart auf eine bescheidene, ja selbstkritische Sicht des Dichters gegenüber dem eigenen schöpferischen Werk. Die Gleichnisanwendung ist so gesehen nicht mehr, aber auch nicht weniger als der originelle Einfall eines von der Bibel inspirierten Autors, die klassischen Fragen nach dem "Wer bin ich?" und dem "Was bleibt (vom eigenen Schaffen)?" sprachlich kunstvoll einzukleiden.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß das Gleichnis vom Sämann einen biblischen Stoff darstellt, dem der Dichter augenscheinlich Bedeutung beimaß, denn auch im *Grünen Heinrich* bezieht er sich unverkennbar auf diese Perikope. So heißt es in der Szene über Heinrichs Konfirmationsunterricht:

Welchen Boden die ausgestreute Lehre in dem Herzen jedes einzelnen fand, war nicht zu merken. Alle hatten von Kindheit auf die gleichen Worte und Bilder des Christentums gehört, immer ein wenig deutlicher; alle fühlten jetzt, daß man nun das wahre Verständnis von ihnen verlange als ein Hauptkennzeichen ihrer menschlichen Tauglichkeit und als eine Hauptbedingung ihrer Glückseligkeit, aber alle setzten dem beredten Lehrer ein farbloses und stummes Schweigen entgegen [...]." (II, 369)<sup>103</sup>

Die Reaktion des Ich im *Spielmannslied* auf die Worte des "beredten" Sämann ist ein ähnlich "farbloses und stummes" Schweigen, wie das der Konfirmanden im *Grünen Heinrich* gegenüber dem Pfarrer. In beiden Fällen stellt sich das von einer Autorität abverlangte "wahre Verständnis" der christlichen Botschaft nicht ein. Nach Keller liegt genau hierin das Paradoxon des (kirchlichen) Christentums: Wahrhafter Glaube kann nicht mittels Dogmenzwang (vgl. unter Punkt 2.1.3 *Kirchliche Frömmigkeitspraxis – Respekt oder Ressentiment?*) gefordert werden, sondern er muß wachsen, vorausgesetzt der Same trifft auf empfänglichen Boden.

<sup>102</sup> Im biblischen Gleichnis versinnbildlichen die Vögel den "Bösen" (vgl. Mt. 13,19: "[...] der Böse reißt aus das Gesäte"), also das teuflische Element, das die christliche Botschaft dem menschlichen Herzen wieder entreißt.

<sup>103</sup> Vgl. ebenfalls II, 379.



### 3.2 Fazit

Gottfried Kellers lyrische Versuche beliefen sich zunächst auf eine Art Epigonentum: In seinen zahlreichen Schreib- und Notizbüchern hielt er zu dem Zwecke der Nachahmung Verse anderer Dichter fest, mit besonderer Vorliebe diejenigen Heines. So notierte sich Keller beispielsweise schon 1836 in seinem ersten Skizzenbuch (Ms. GK 1) die dem *Lyrischen Intermezzo* Heines von 1823 entstammenden Verse "Ein Fichtenbaum steht einsam [...]", an denen er die eigene Dichtkunst schulte.<sup>104</sup> Doch nachdem er sich im "Ringeln um eine bessere, [...] vollendete Ausdrucksform"<sup>105</sup> von solchen Imitationen gelöst hatte<sup>106</sup>, begann sein lyrisches Werk deutlich an Tiefe zu gewinnen. Aus dem anfänglichen Kopieren literarischer Muster seitens eines unerfahrenen Dichters (vgl. insbesondere die frühe politische Lyrik des "Achtundvierzigers"<sup>107</sup>) entwickelte sich auf diese Weise ein eigener, v.a. von der Romantik beeinflusster Stil.<sup>108</sup>

Diesen Stil des Lyrikers Keller galt es, in einer kleinen Reihe von ausgewählten Gedichten im Hinblick auf die inhärente religiöse Motivik genauer zu ergründen. Zu allen vier Gedichten liegen, sehe ich recht, bisher keine ausführlichen Interpretationen vor, was eine unbefangene Deutung der Texte begünstigte.<sup>109</sup> Dafür, wie tief der Schweizer Dichter in christlicher Typologie, biblischer Sprache und bisweilen auch in geradezu theologisch anmutenden Gedankengängen verwurzelt ist, lieferten die analysierten Gedichte ein neuerliches Beispiel, wobei die Kontrafaktur, d.h. die Transformation des christlichen Erbes ins Weltliche in diesem Zusammenhang für Keller immer inbegriffen ist.

So erhält z.B. – wie anhand einer Deutungsvariante des *Spielmannslieds* vorgeführt – die Verwendung eines biblischen Gleichnisses, die zunächst einmal von einer guten Kenntnis der biblischen Vorlage zeugt, lediglich die äußerliche Funktion eines sakralen Sprachspieles. Ob hierauf auch der oben verhandelte Begriff der Nachahmung in einem weiten Sinne anzuwenden ist, kann nicht weiter diskutiert werden.

Von einer Ehrenrettung des Lyrikers Keller, die aus mancherlei Lager der älteren wie der neueren Forschung als Forderung laut wurde, war zu Beginn dieses Kapitels die Rede. Daß die 'lyrische Ehre' Gottfried Kellers keineswegs 'gerettet' werden,

<sup>104</sup> Zur Thematik der Vorbilder Kellerscher Lyrik vgl. E. BÜTTIKER: *Liebesglück*. S.23. 136-145 (zur Diskussion der Epigonalität des Schweizer Dichters in der Literaturwissenschaft). Siehe auch J. ZIERLEYN: *Gottfried Keller und das klassische Erbe*. S.107, ebenso die vielzitierten Verse aus dem *Gaselen*-Zyklus Kellers:

Unser ist das Los der Epigonen,  
Die im weiten Zwischenreiche wohnen;  
Seht, wie ihr noch einen Tropfen presset  
Aus der alten Schalen der Zitronen. (I, 603).

<sup>105</sup> E. BÜTTIKER: *Liebesglück*. S.15.

<sup>106</sup> Ebd. S.14. Nach E. BÜTTIKER handelt es sich bei den nachweisbaren Reminiszenzen in der lyrischen Dichtung Kellers lediglich um "zeitweilige Abhängigkeiten", nicht um "reine[ ] Imitationen von Vorbildern". Daß derartige "Abhängigkeiten" – insbesondere in formaler Hinsicht – fruchtbar sein können, zeigen als ein Beispiel neben vielen die *Sieben Legenden* des Dichters. Vgl. unter Punkt 4.4 *Das Tanzlegendchen*.

<sup>107</sup> Als solchen taufte P. VON MATT (*Die tintenblauen Eidgenossen*. S.33.) den miteifernden Freiheitskämpfer: "In dem Maße, wie Gotthelf ein Dreißiger war, war Keller ein Achtundvierziger."; vgl. ebd. S.165.

<sup>108</sup> Zur "eigentümlichen Ästhetik Kellers" nennt P. VON MATT (ebd. S.31.) als Charakteristikum, daß der Dichter "alle Erzählverfahren der Klassik und Romantik bündeln und weiterentwickeln konnte".

<sup>109</sup> Selbst zu dem wohl bekanntesten der vier Lyrikbeispiele, *Ich hab' in kalten Wintertagen*, findet sich nur die Analyse der Schlußstrophe in G. KAISER: *Gottfried Keller. Eine Einführung*. S.79.

sondern schlicht und ergreifend über seine Gedichte mehr 'geredet' werden muß, beabsichtigten die Einzelinterpretationen zu verdeutlichen. Eine triviale, wie zugleich hoffentlich folgenreiche Erkenntnis.

## 4. Ausgewählte Novellen

In einem Brief vom 27. November 1882 äußert sich Theodor Storm gegenüber dem von ihm als Dichterfreund und Kritiker geschätzten Gottfried Keller zum Inhalt einer seiner im selben Jahr veröffentlichten Novellen, *Hans und Heinz Kirch*, lapidar mit den Worten:

Übrigens habe ich den Vater als Hauptperson im Auge gehabt; er sündigt und er büßt; nehmen Sie es nicht zu genau mit diesen spezifisch christlichen Ausdrücken.<sup>1</sup>

Tatsache ist nun aber, daß Keller es besonders genau nimmt mit eben "diesen spezifisch christlichen Ausdrücken", wenn auch nicht unbedingt in der Dichtung des Altersfreundes, so doch – wie vorliegende Studie nun schon an einigen Beispielen nachweisen konnte – in seinem eigenen Werk. Wie es sich damit innerhalb der Kellerschen Novellistik verhält, ist nachfolgend anhand der Seldwyla-Novellen *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Dietegen* und *Die drei gerechten Kammacher* sowie dem *Tanzlegendchen* aus den *Sieben Legenden* zu untersuchen, wobei die in der Einleitung bereits angesprochene Frage nach einem möglichen Leitmotiv, unter denen der jeweilige Gesamttext gelesen werden kann<sup>2</sup>, im Vordergrund sollen soll.

### 4.1 Schuld und Sünde. *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die neben *Kleider machen Leute* wohl bekannteste Novelle Gottfried Kellers, steht in diesem Kapitel bewußt an erster Stelle, da sich einige der in ihr enthaltenen religiösen Motive auch in den drei anderen zu analysierenden Prosawerken wiederfinden lassen. Insbesondere die Bezüge zu *Dietegen* – auf die Kontrastfunktion beider Novellen hinsichtlich einer Begründung der Textauswahl wurde unter 1.1.2 verwiesen – und dem *Tanzlegendchen* sollen während der Analyse aufgezeigt werden.

Nach Arthur Henkel<sup>3</sup> ist die religiöse Motivik in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* "in der Polyphonie der Kellerschen Sprache die sinn-reichste" und "gibt der Erzählung eine Dimension der Tiefe"<sup>4</sup>. Auch andere Arbeiten zu dieser Novelle

<sup>1</sup> Briefwechsel Storm – Keller. [Nr. 39.] S.127. Die Vaterfigur, von der Storm in diesem Briefausschnitt spricht, ist Hans Kirch, welcher die Eigenschaften der bürgerlichen Gesellschaft verkörpert und – vgl. den sprechenden Namen! – weniger Gott als vielmehr die Götzen des gesellschaftlichen Aufstiegs anbetet. Im Briefwechsel Storm – Keller sind ansonsten religiöse Sujets kaum Thema, da sich die beiden Schriftsteller in Glaubensfragen offenkundig stillschweigend verstanden: "Was Storm von Haus aus anerzogen war und was Keller aus seiner Begegnung mit Ludwig Feuerbach gewann, das bildet einen Grundakkord im Leben wie im Werk beider Dichter: lebensbejahende Diesseitigkeit." (P. GOLDAMMER: Briefwechsel Storm – Keller. Vorwort. S.9.).

<sup>2</sup> Siehe unter Punkt 1.1.4 *Vorgehensweise*.

<sup>3</sup> A. HENKEL: Wiederlesen. *Romeo und Julia*.

<sup>4</sup> Ebd. S.178. Mit G. KAISER: Sündenfall. S.23: Die Erzählung wird "durch das religiöse Zitat mit geistiger Spannung und Bedeutung aufgeladen". Gegen E. HEIN, der davon spricht, daß "das ländliche Liebesereignis" aufgrund "der feierlichen religiösen Metaphorik [...] überhöht" würde (E. HEIN: *Romeo und Julia*. S.53.), diese Deutung erscheint doch allzu vereinfachend. Ebenfalls gegen U. KULTERMANN, nach dessen Standpunkt "der religiöse Vergleich ohne tiefere Bedeutung im Zeichen der [...] Einfalt und sinnenfreudigen Lebensauffassung" steht (U. KULTERMANN: *Bildformen*. S.88.), was m.E. eine Verkennung wichtiger Bildebenen – wie beispielsweise der des Hohenlieds – darstellt. Seine Studie beschränkt sich angesichts der religiösen Motivik in *Romeo und Julia* auf eine eher unergiebigere Auflistung einiger religiöser Bildformen.

heben die außerordentliche Dichte und Komplexität der Motive und Symbole hervor<sup>5</sup>, unter denen gerade die kontrafaktisch hineingewobenen Bibelreferenzen sowie die verborgenen religiösen Anspielungen eine entscheidende Rolle spielen. Ihnen ist innerhalb der Novelle nachzugehen<sup>6</sup>.

#### 4.1.1 Sündenfall

##### (a) Die Vorzeichen des Sündenfalls in der Eingangsszene als Durchbrechung des paradiesischen Zustands

Die vielgerühmte Eingangsszene der Novelle<sup>7</sup> erscheint als der Inbegriff einer Idylle: Es ist von einem "schönen Flusse" die Rede, an dem "über die sanfte Anhöhe [...] drei prächtige lange Äcker weithingestreckt" (IV, 69)<sup>8</sup> liegen. Zwei Bauern, die "auf den ersten Blick den sichern, gutbesorgten Bauersmann" verkünden, pflügen "ruhig und aufmerksam" auf den beiden äußeren Äckern, während ihre Bewegungen von "einer gewissen natürlichen Zierlichkeit" zeugen. Überstrahlt wird dieses harmonische und friedvolle Bild von dem Licht eines "sonnigen Septembermorgen[s]" – ein Umstand, dem durch seine Wiederholung (vgl. die Wendung "in der stillen goldenen Septemergegend") ein besonderer Nachdruck verliehen wird. Die ganze Szene ruft die Vorstellung von "dem goldenen Überfluß der Welt" wach und erinnert somit an den Schluß von Kellers *Abendlied* (I, 407). Doch der hier geschilderte paradiesische Zustand ist nur eine Scheinidylle, was der Erzähler durch verborgene Hinweise auf das christliche Motiv des Sündenfalls kenntlich macht.<sup>9</sup> Drei deutlich religiöse Anspielungen sollen in dem Kontext der Eingangsszene genauer betrachtet werden: Zunächst die erstmalige Erwähnung des herrenlosen mittleren Ackers:

[...] der mittlere schien seit langen Jahren brach und wüst zu liegen, denn er war mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt und eine Welt von geflügelten Tierchen summt ungestört über ihm. (IV, 69; Hervorhebung, S.E.).

Ähnlich wie die Erde gemäß des ersten biblischen Schöpfungsberichtes nach ihrer Erschaffung "wüst und leer" (Gen. 1,2) daliegt, bevor sie zum Lebensort der ersten Menschen und deren Versündigung wird, liegt auch dieses Stück Ackerland brach, bis es schließlich durch das Handeln der beiden Bauern Manz und Marti zu einer Stätte des Sündenfalls wird. Ein deutliches Signal für die von jenem Acker ausgehende Bedrohung von Ordnung und Sicherheit stellt das Adjektiv "ungestört" dar: Es spielt indirekt auf eine baldige Störung des gleichsam ins ländliche Milieu verlegten Garten Eden an. Noch herrscht zwar ein paradiesischer Einklang

<sup>5</sup> Vgl. z.B. E.A. MCCORMICK: *Idylls in Romeo und Julia*. S.265: "*Romeo und Julia* is complex to the highest degree, [...] it shows a density, an interweaving of themes and motifs, and a richness of texture striking even in such a form-conscious sub-genre as the *Novelle*."

<sup>6</sup> Ein solches Vorhaben findet implizit eine Anregung bei A. HENKEL, welcher der Ansicht ist, "beim Wiederlesen [...] wäre es reizvoll, das 'Thema': Acker, Schuld, schwarzer Geiger durch die ganze Erzählung hindurchzuverfolgen." (A. HENKEL: *Wiederlesen. Romeo und Julia*. S.176.).

<sup>7</sup> E. WILHELM streicht anlässlich der Gedenkfeiern zum 100. Todestag Kellers im besonderen diesen "wundervoll symbolische[n] Eingang zur Novelle" heraus (E. WILHELM: *Dichter*. In: *Gedenkfeiern*. S.89.).

<sup>8</sup> Die folgenden Zitate finden sich alle in IV, 69-71.

<sup>9</sup> Auf die Bedeutung der Vorausdeutung als literarisches Mittel in der Eingangsszene weist u.a. H. REHDER hin: "As in an overture, the texture of the first scene is permeated with countless threads of carefully placed hints, forebodings, and contrasts which are successively and individually taken up by later chapters [...]" (H. REHDER: *An Analysis*. S.419.).

zwischen Acker und übriger Natur ("eine Welt von geflügelten Tierchen summt [...] über ihm"), doch ist er bereits "mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt". Nur wenig später heißt es in gesteigerter Form, daß das mittlere Ackerteilstück "fast mit allen Steinen belastet war, welche überhaupt auf den Nachbaräckern zu finden gewesen". Mit dem Ausdruck "belastet" verbindet sich unwillkürlich der Gedanke an Schuld<sup>10</sup>: Wie ein Leitmotiv taucht das Wort auch im folgenden auf, wenn es um Schuldzuweisung, also um das 'Belasten' eines anderen Menschen durch Anschuldigung, geht: So z.B. "belastete" Manz nach der Ersteigerung des mittleren Ackers "nun dies Fleckchen Erde mit allen Steinen, welche beide Männer seit unvordenklichen Zeiten herübergeworfen" (IV, 81) und schiebt damit die Schuld an Marti weiter. Die Steine "auf jenem streitigen Dreiecke" (ebd.) verbildlichen demnach die wachsende Last der Schuld und ihr erdrückendes Gewicht.<sup>11</sup>

Die zweite, weniger offenkundige Vorausdeutung auf den Sündenfall, d.h. auf den hervorbrechenden Streit zwischen Manz und Marti, zeigt sich im Symbol ihrer "Zipfelkappen"<sup>12</sup>. Da beide Bauern "in der entgegengesetzten Richtung" pflügen, gibt es immer einen Moment, in dem sie einander begegnen:

[...] wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und an einander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sie bei dem Andern, der den Wind im Rücken hatte, sich nach vorne sträubte. Es gab auch jedesmal einen mittleren Augenblick, wo die schimmernden Mützen aufrecht in der Luft schwankten und wie zwei weiße Flammen gen Himmel züngelten. (IV, 70)

In dieser Passage werden Manz und Marti mit zwei flackernden Flammen verglichen, wodurch schon implizit ein Element der Unruhe das Bild des einträchtigen Pflügens durchdringt. Noch haben sie ihr Leben so wie ihren Pflug 'fest' im Griff, und noch ist äußerlich von Unordnung nichts zu spüren<sup>13</sup>, doch die Neigung zum Schuldigwerden 'brennt' längst in ihnen. Der drohende Untergang wird zudem durch die Farbsymbolik untermalt: Die Zipfelkappen, die beide Bauern äußerlich und in übertragener Bedeutung auch im Hinblick auf ihr Schicksal vereinheitlichen, sind weiß und weisen daher auf die Unbescholtenheit von Manz und Marti bis zu diesem Zeitpunkt hin.<sup>14</sup> Ergiebig ist es, das Motiv weiter-

<sup>10</sup> Vgl. J. u. W. GRIMM: Deutsches Wörterbuch. Bd.1. Sp.1437.

<sup>11</sup> Vgl. die Darstellung des Stein-Sinnbilds bei Th. KOEBNER: Ursachen eines Liebestods. S.355. Mit K. JEZIOROWSKI: Der Stein. S.118: "Dieser dritte Acker trägt *das Gewicht der Welt*: Stein um Stein häuft sich das Unrecht zum kaum noch übersteigbaren Gebirgsgrat [...].". Auf die Steinsymbolik wird unter 2.2.2 ausführlicher eingegangen werden.

<sup>12</sup> Ein kurzer, aber nicht näher erläuteter Verweis auf die Symbolik der Zipfelkappen findet sich bei G. KAISER: Sündenfall. S.25.

<sup>13</sup> Im Gegenteil, ihre Kleidung wird aufgrund ihrer "unveränderliche[n] Lage" sogar mit dem Vergleich "wie in Stein gemeißelt" (IV, 69) umschrieben, wobei diese Wendung zweifelsohne "den Eindruck von Sicherheit und Unerschütterlichkeit" (Th. KOEBNER: Ursachen eines Liebestods. S.354.) hervorruft, aber gleichzeitig verbindet sich mit dem Begriff des Steins auch hier die bereits angesprochene Konnotation von Schuld.

<sup>14</sup> "Ob man Farben bei Keller gemeinhin Symbolqualitäten zubilligen darf, ist (trotz mancher Anhaltspunkte) umstritten und [...] lediglich für einzelne Nuancen [...] überzeugend nachgewiesen." (J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.101.). Mit dem Symbolcharakter der Farben im dichterischen Werk Kellers beschäftigt sich v.a. die schon erwähnte Studie von E. STRAUB-FISCHER (vgl. unter Punkt 2.1.1 (b) *Der paradiesische Anstrich*, hier insbesondere Anm.18). E. STRAUB-FISCHER spricht, Kellers Schaffen als Maler zugrunde legend, von einer "Farbenfreudigkeit" des Dichters (E. STRAUB-FISCHER: Farben und ihre Bedeutung. S.88.), muß schließlich jedoch zugestehen, daß – abgesehen vom *Grünen Heinrich* und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* – Farbbezeichnungen im Kellerschen Gesamtwerk eher spärlich gesät sind und es nicht möglich scheint, eine "Theorie aus diesem Stilmittel abzuleiten" (Ebd. S.6; vgl. auch die Ausführungen von Th. LOOSLI: *Fabulierlust und Defiguration*. S.67.).

zuverfolgen bis zu der Szene, in der Marti – mittlerweile gänzlich verarmt – durch Salis Steinwurf den Verstand verliert. In diesem Zusammenhang ist nicht ohne Grund von einer "schwarzwollene[n] Zipfelmütze" (IV, 110) die Rede, ein Detail, welches Martis Herausfallen aus dem Stand der Unschuld und der damit verbundenen inneren Reinheit klar erkennen läßt.<sup>15</sup>

Das Bild der zwei Zipfelkappen, die wie "Flammen gen Himmel züngelten", enthält ferner einen Anklang an das biblische Pfingstwunder (Apg. 2,3-4): "Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen und sie wurden alle erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen." – mit dem Unterschied, daß es sich bei dieser Übertragung des biblischen Wunders auf die gewöhnliche Arbeit des Pflügens zweier Nachbarn um eine ironische Transformation handelt: Manz und Marti tragen das Zeichen der Flammenzungen nur jeweils einen kurzen Moment lang und überwinden gerade in diesem Moment keine sprachlichen Barrieren bzw. sind von Geistesgaben erfüllt, sondern ziehen vielmehr schweigend aneinander vorbei.<sup>16</sup> Ferner ist ihr Handeln nicht wie das der Apostel mit Heil gesegnet, sondern sie streben "wie zwei untergehende Gestirne" geradewegs dem Unheil zu. Ihr Untergehen ist ebenso sicher wie derjenige der Gestirne, ein Entgehen der Folgen ihres Schuldigwerdens ist ausgeschlossen.

Eine dritte religiöse Anspielung setzt die gesamte Szene in Beziehung zu einem biblischen Geschehen<sup>17</sup>, nämlich zum Gleichnis vom reichen Kornbauern (Lk. 12,16-21). Dadurch, daß der Eingangsszene diese biblische Folie unterlegt ist, erfahren sämtliche Anklänge an den nahenden Untergang der beiden Bauern eine Verstärkung. Über der paradiesischen Idylle scheint wie ein Leitspruch der Gedanke des reichen Kornbauern aus dem Neuen Testament zu stehen: "Liebe Seele, du hast einen großen Vorrat für viele Jahre; habe nun Ruhe, iß, trink und habe guten Mut!" (Lk. 12,19) – in dem Augenblick, wo der Bauer dies denkt, setzt das Verderben ein: "Aber Gott sprach zu ihm: Du Narr! Diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern [...]" (Lk. 12,20). Bemerkenswert bezüglich dieser Anwendung der biblischen Parabel auf den Novelleneingang ist die Tatsache, daß das Gleichnis in seiner säkularen Bedeutung auch den Hintergrund für das weitere Geschehen liefert. Geradezu augenfällig verkörpert Marti den göttlichen

<sup>15</sup> Zu den Farben, die in *Romeo und Julia* eindeutig symbolische Funktion haben, gehören Rot, Schwarz, Gold, Grün und Braun, was die Analyse im weiteren Verlauf der Arbeit versuchen wird zu belegen. Die Farbe Weiß zieht sich nicht wie die genannten Farben leitmotivisch durch die Erzählung, sondern taucht – neben der Beschreibung von Vrenchens "blendendweiße[n] Zähnen" (IV, 76. 105) – nur noch einmal in Verbindung mit dem "schlimmen weißen Halskragen [schlimm, mhd. "slim", im Sinne von schief oder schräg]" (IV, 89) von Salis Mutter auf, was darauf hindeutet, daß diese wie Manz nicht ohne Schuld ist.

<sup>16</sup> "[...] under the symbol of universality they pass each other by without a word, each intent on the trajectory of his private purpose. The tension between symbol [of the caps] and action gives a special emphasis to their apartness [...], suggesting that the separateness of their working lives stands in contradiction to the ideal of human brotherhood." (T.M. HOLMES: *The Idyll of Possessive Individualism*. S.68.); vgl. zur Bewegung des Pflügens Abb.31 im Anhang.

Die Anklänge an die Apostelgeschichte lassen sich auch unter Berücksichtigung von Kellers Biographie, die hier lediglich zur Untermauerung der Deutung herangezogen werden soll, begründen, indem man Kellers Äußerung über seine Vorliebe für die Apostelgeschichte gegenüber C.F. Meyer im Frühjahr 1890 mitberücksichtigt. Vgl. das vollständige Zitat unter Punkt 2.1.3.(c) (cc) *Bibel*.

<sup>17</sup> Auf die Methode, daß in Kellers Texten "ganze Geschehensabläufe ausdrücklich mit der Bibel in Beziehung" gesetzt werden können, weist auch K. WENGER (*Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.93.) hin.

Urteilsspruch "Du Narr!", nachdem er durch die Tat Salis "blödsinnig geworden" ist (IV, 109) und sich "wie ein Narr" (IV, 110) verhält.<sup>18</sup>

(b) Die Transformation des Abendmahls in einen letzten "gemeinschaftlichen Imbiß" vor dem Sündenfall

Die Mahlzeit, welche Sali und Vrenchen ihren Vätern in einem grünen<sup>19</sup> "Kinderwägelchen" (IV, 70) auf das Feld bringen und die dann "im Schatten eines jungen Lindengebüsches" (IV, 71) – einem Ort des Friedens – eingenommen wird, beinhaltet "ein schönes Brot" sowie "eine Kanne Wein" und spielt insofern deutlich auf das christliche Sakrament des Abendmahls an. Das Abendmahlssakrament, welches nach christlichem Glauben an das letzte gemeinsame Mahl Jesu mit seinen Jüngern erinnert<sup>20</sup>, verliert in diesem "gemeinschaftlichen Imbiß" (IV, 71) der beiden Bauern zwar nicht die Bedeutung eines Gemeinschaftsmahles, aber um so mehr die Funktion als *signum*, d.h. als Zeichen der göttlichen Gnade und Heilsvermittlung. So wird es hier zum bloßen "Frühstück" verweltlicht, wodurch es den Inhalt von etwas Alltäglichem bekommt und höchstens noch als "rein menschliches Liebesmahl"<sup>21</sup> zu werten ist. Es handelt sich ferner um Manzens und Martis letztes gemeinsames Mahl, bevor sie sich an dem herrenlosen Acker gleichsam versündigen, indem sie "eine tüchtige Furche" hineinreißen, "daß Kraut und Steine flogen" (IV, 76), und sich dadurch fremden Besitz skrupellos zu eigen machen.<sup>22</sup>

Es lohnt sich, einen Blick auf die Verwendung des Motivs "Abendmahl" im weiteren Verlauf der Novelle zu werfen: Das Fehlen von Brot und Wein in Manzens Spelunke in Seldwyla ist ein offenkundiges Anzeichen für den Stand der Gnadenlosigkeit, in dem er und seine Frau sich befinden. Die verweltlichte

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen von K. JEZIORKOWSKI: *Der Stein*. S.123.

<sup>19</sup> Zur Bedeutung der Farbe Grün (siehe erneut unter Punkt 2.1.1 (b) *Der paradisische Anstrich*) bei Keller schreibt A. MUSCHG: "Das Kellersche Grün ist ein Symbol für Entwicklung überhaupt; für Fortpflanzung des Lebens und der Schöpfung [...]. Kellers Grün ist die vegetative Farbe, die alle Farben des Lebens enthält und das Leben gegenüber den Todesfarben Schwarz und Weiß vertreten kann [...]." (A. MUSCHG: *Gottfried Keller*. S.206. Vgl. auch A. MAASS: *Verborgenes Grün*. S.494.) Es ist daher bezeichnend, daß die beiden Kinder von Anfang mit dieser Farbe in Verbindung gebracht werden und so von dem Weiß der väterlichen Kappen abstechen.

<sup>20</sup> Vgl. J. HÖRISCH: *Poesie des Abendmahls*. S.17: "[...] das Abendmahl ist ein Gedächtnismahl – aber zugleich die Feier der Präsenz Christi und ein eschatologisches Mahl; die sakralen Elemente sind mehr als nur Zeichen – aber sie bedürfen, um mehr als Zeichen zu sein, der Wandlungsworte [...]". Der Begriff der "Wandlung" als Verwandlung von Brot und Wein im Abendmahl wird auf humorvolle Weise in dem Gedicht *Der Narr des Grafen von Zimmern* thematisiert (vgl. G. KAISER: *Christus im Spiegel der Dichtung*. S.116; 120-121; dazu 2.1.3 (c) (ee) *Brot und Wein*).

<sup>21</sup> So K. WENGER (*Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.118.) in bezug auf die Verweltlichung des Abendmahls bei Keller; weiter führt er aus, daß im Kellerschen Werk fast "keine der behandelten Abendmahlsverweltlichungen im eigentlichen Sinne des Wortes eine Feier" ist, da sowohl "der Charakter der Öffentlichkeit" als auch "der einer bewußten symbolischen Handlung" fehlt (Ebd. S.130. Vgl. außerdem Essen und Trinken bei Keller als Form der Sozialität in K. JEZIORKOWSKI: *Statistik des poetischen Stoffes*. S.558.). Kellers Haltung gegenüber diesem Sakrament verdeutlicht K. SCHMID in seinem kurzen Aufsatz "Brot und Wein. Gedanken über Gottfried Kellers Weltfrömmigkeit": "Die kirchliche Interpretation des gemeinsamen Mahles hindert [...] daran, das im Brot und Wein eingeschlossene Geheimnis unseres Ursprungs und unserer Bestimmung rein und einfach zu erfahren." (S.171.).

<sup>22</sup> Dazu G. SAUTERMEISTER: *Privateigentum*. S.65: "Ihr Lebensinteresse besteht in der Vermehrung des Privateigentums – der Erzähler ersinnt nur einen Anlaß, um dieses verborgene und gleichförmige Interesse ans Licht zu ziehen und bloßzulegen, wie es das Denken der beiden Bauern bestimmt und ihr moralisches Urteil gleichschaltet."

Funktion des Sakraments als nachbarschaftliches Liebesmahl entfällt hier gänzlich, da kaum noch Kontakt zur Außenwelt besteht:

Bald [...] sollten sie nun die Wirte machen ohne Wein und Brot und freundlich sein, ohne ordentlich gegessen zu haben. Sie waren beinahe froh, wenn nur Niemand kam, und hockten so in ihrem Kneipchen, ohne leben noch sterben zu können. (IV, 90).

Wie ein Gegenstück zu diesem ungestaltlichen Haus wirkt die Schilderung "der großen reinlichen Gaststube", in die Sali und Vrenchen bei ihrem Spaziergang am Sonntagmorgen eintreten: Hier "durchduftete" "das eben Gebackene [...] angenehm das ganze Haus", und "Brot aller Art wurde in gehäuften Körben herbeigetragen" (IV, 123). Die Menge an Brot deutet die Fülle an Güte und Nächstenliebe an, die in diesem Gasthaus herrscht. Im zweiten "Wirtshaus", in das die Liebenden einkehren, trinken sie dann "feineren und stärkeren Wein [...], welcher [...] feurig durch die Adern rollte" (IV, 128), so daß sie bezeichnenderweise an einem Sonntag sowohl Brot als auch Wein – und damit beide Gnadenmittel – reichlich zur Stärkung erhalten. Bei den zwei Mahlzeiten, im übrigen die einzigen, die Sali und Vrenchen überhaupt miteinander teilen werden, ehe sie sich für den Liebestod entscheiden, handelt es sich also ebenfalls um eine Anspielung auf das christliche Abendmahl, das in säkularisierter Form nun nicht mehr für das Band der kirchlichen Gemeinschaft steht, sondern vielmehr das Band der weltlichen Liebe zweier Menschen zum Ausdruck bringt. In dieser Hinsicht hat der Vorgang der Verweltlichung des Sakraments den Sinn, ein säkulares Liebesmahl par excellence hervorzuheben.<sup>23</sup>

#### (c) Der herrenlose Acker als Sinnbild des Sündenfalls

Manz und Marti unterpflügen in stillem Einverständnis die Besitzansprüche eines gesellschaftlichen Außenseiters, setzen auf diese Weise unrechtmäßig ihr Privatinteresse durch und werden daher schuldig.<sup>24</sup> Das ländliche Paradies trägt bereits unauffhaltsam – und im Anblick des herrenlosen Ackers weithin sichtbar – die Spuren dieses Sündenfalls in sich, der "nun begann, seine Folgen ruhig zu entfalten" (IV, 80). Der verwilderte und wüste Acker<sup>25</sup> erscheint somit wie eine bildliche Umsetzung von Gottes Fluch über Adam in Gen. 3,17-18: "[...] verflucht sei der Acker um deinetwillen! Mit Mühsal sollst du dich von ihm nähren dein Leben lang. Dornen und Disteln soll er dir tragen [...]". Die Anlehnung an das biblische Sündenfallmotiv ist im Text der Novelle auf zweierlei Art realisiert: Zum einen finden sich Anspielungen auf eine jenem alttestamentlichen Acker ent-

<sup>23</sup> Auch in den beiden anderen zu analysierenden Seldwyla-Novellen unterliegt das Abendmahlsmotiv der Transformation: So z.B. findet vor dem Wettlauf der *Drei gerechten Kammacher* "so etwas wie ein letztes Mahl der Züs mit ihren drei Jüngern" statt (K.-D. METZ: *Kammacher*. S.65.), wobei die Analogie zu *Romeo und Julia* so weit geht, daß das Geschehen sich gleichfalls an einem glänzenden Sonntag ereignet; anstelle von Brot und Wein werden bei diesem Mahl allerdings getrocknete Früchte und Kirschegeist gereicht, was noch zu deuten sein wird. Desgleichen bietet Dietegen der gefangenen Küngolt Brot und Wein dar (vgl. unter 4.2.2 (b) dieser Arbeit).

<sup>24</sup> Mit G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.297; G. SAUTERMEISTER: *Privateigentum*. S.70.

<sup>25</sup> Zur Untersuchung des Wort- und Sinnkomplexes "wild" / "verwildert" vgl. M.E. GILBERT: *Bildlichkeit*. S.355f. Mit E. SWALES: *Poetics of Scepticism*. S.88; H. REHDER: *An Analysis*. S.418f: "'Verwilderung', reduction to chaos, is the central motif from which the dominating situations [...] receive their unique justification.". Die Novelle endet im übrigen mit der Wendung "Verwilderung der Leidenschaften" (IV, 144), was ebenfalls ein Indiz für die leitmotivische Funktion dieses Wortfelds ist.



sprechende Verwilderung, wie z.B. die Hinweise auf "das wilde Gesträuch" (IV, 77) und den "Wald von Nesseln und Disteln" (IV, 82) auf dem Acker, zum anderen wird dieser zum Sinnbild des aus Sünde entstandenen Übels<sup>26</sup>, was durch Bezeichnungen wie "Unglücksfelde" (IV, 80) bzw. "der herrenlose Acker, von dem alles Unheil herkam" (IV, 98) verdichtet wird. Auch das göttliche Strafwort "Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen [...]" (Gen. 3,19) spiegelt sich in der Verelendung der beiden Bauern wider, die – ebenso wie die ersten Menschen aus dem Garten Eden – aus ihrem ländlichen Elysium vertrieben worden sind und deren Leben fortan der "Qual zweier Verdammten" (IV, 82) gleicht.<sup>27</sup> Spätestens in diesem Kontext ergibt sich die Frage, ob womöglich die Schuld der Väter auf Sali und Vrenchen übertragen und damit das Phänomen der Erbsünde in der Novelle thematisiert wird.<sup>28</sup>

Unabhängig von der Frage der Erbsünde sollte hinsichtlich der kindlichen Schuld mitbedacht werden, daß aufgrund Salis Steinwurf auf Vrenchens Vater – präfiguriert in der Puppenszene – die Kinder nicht unschuldig sind, auch wenn diese Tat durch die Vorwegnahme im kindlichen Spiel mit der Puppe verharmlost wird und so Schuld auf ein erträgliches Maß reduziert scheint.<sup>29</sup> Dieser Gedanke leitet bereits zum Motiv der Schuld in der Novelle über, das im folgenden behandelt werden soll.

<sup>26</sup> Vgl. L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.74: "Es ist für Keller eine unverrückbare Überzeugung, daß Unglück fast stets aus sittlichem Verschulden hervorwachsen." (mit K.T. LOCHER: Gottfried Keller. S.124.).

<sup>27</sup> Das Schattendasein der beiden Männer nach ihrem Schuldigwerden wird durch Anspielungen auf mythologische Unterweltsvorstellungen veranschaulicht, so findet sich in bezug auf Manz der Vergleich mit "einem eigensinnigen Schatten der Unterwelt, der sich zu seiner Verdammnis ein bequemes einsames Plätzchen sucht an den dunklen Wässern." (IV, 92). Eine derartige Unterweltsmetaphorik in Verbindung mit Verschuldung begegnet bei Keller – so auffällig verkettet – nur noch in der *Regine*-Novelle aus dem *Sinngedicht*. Hier heißt es über die Amerikareise des durch den Einbruch der Schuld in ihre Ehe einander bereits entfremdeten Paares Erwin und Regine, "daß die Reise dem Dahinfahren zweier verlorenen Schatten auf Wassern der Unterwelt ähnlich war, wie es die Traumbilder alter Dichter schildern." (VI, 191).

Kellers Kenntnis und Wertschätzung der antiken Mythologie ist in der Forschung häufig erörtert worden, z.B. bei H. ANTON: *Mythologische Erotik*. S.20; E. HEIN: *Romeo und Julia*. S.7; M.E. GILBERT: *Bildlichkeit*. S.354; K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.95. Für diesen Zusammenhang aufschlußreich ist auch die zweite *Gotthelf-Rezension* Kellers vom März 1851, in welcher der junge Keller am Gotthelfschen Werk ausdrücklich lobt, daß es dort "so wahrhaft episch hergeht" und "viele Züge [...] ebensowohl dreitausend Jahre alt sein" könnten, aber immer noch "wahr und treffend" zu nennen sind (Gottfried Keller. *Aufsätze zur Literatur*. S.49.). Es wurde bereits wiederholt darauf verwiesen, daß die Mythologie der Antike für den Dichter einen ebenso poetischen Reichtum enthält wie die Bibel.

<sup>28</sup> Vgl. S. HÖHNE: *Gotthelf und Keller*. S.101: "Die Schuld der Väter wird zur Schuld der Kinder, denn ihr Schicksal ist mit dem Acker verknüpft [...]" Vgl. zu dieser Fragestellung die Darstellung der Kellerschen Anthropologie unter Punkt 1.3.3 *Das Erleben von Schuld als zum Menschen gehörige Erfahrung*, ferner die Ausführungen von K. WENGER (*Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.96.) über Kellers ablehnende Haltung gegenüber der Lehre von der Erbsünde: "Das christliche Erbsündenbewußtsein verketzere das Natürliche [...] und bewirke eine Verharmlosung menschlicher Schuldenerfahrung [...]", d.h. die Erbsündenlehre widerspricht Kellers Ideal eines natürlichen Menschseins. Mit K. DERLETH: *Religiöse Entwicklung*. S.44: "Das Menschliche ist also autonom, ist in sich selber sittlich gut und frei. Und das heißt nichts anderes als dies, daß er [Keller] sich von dem Erbsündengedanken gelöst hat."

<sup>29</sup> Vgl. J. ROTHENBERG: *Symbolgehalt*. S.173.

4.1.2 Schuld(a) Das Eindringen der Schuld als "ungehörige Einkrümmung"

Der religiöse Aspekt von Schuld und Sühne durchzieht die gesamte Novelle<sup>30</sup> und soll hier anhand eines Beispiels, des Gesprächs der beiden Bauern nach der Versteigerung des herrenlosen Ackers, beleuchtet werden. Dieses Gespräch dreht sich ausschließlich um die Beseitigung einer Asymmetrie<sup>31</sup> – von Marti dadurch verursacht, daß er Manz in den ihm zugesprochenen mittleren Acker "schräg hineingefahren" ist und "ein gutes Dreieck abgeschnitten" (IV, 78) hat, was Manz ihm anlastet. Diese "ungehörige Einkrümmung" soll von Marti nun "grad gemacht" (IV, 79) werden, wobei Manz seinen plötzlichen "Sinn für Symmetrie und parallele Linien" (IV, 81) wie folgt begründet:

Was aber zu viel ist, ist zu viel und alles muß zuletzt eine ordentliche grade Art haben; diese drei Äcker sind von jeher so grade neben einander gelegen, wie nach dem Richtscheit gezeichnet; es ist ein ganz absonderlicher Spaß von Dir, wenn Du nun einen solchen lächerlichen und unvernünftigen Schnörkel dazwischen bringen willst und wir beide würden einen Übernamen bekommen, wenn wir den krummen Zipfel da bestehen ließen. (IV, 79; Hervorhebungen, S.E.).

Der Kerngedanke dieser Szene ist offenkundig das "Gerademachen"<sup>32</sup> einer begangenen Tat und damit die Begradigung einer Schuld, was angesichts des Umstands, daß sowohl Manz als auch Marti selbst eine 'krumme Sache' getan haben, ironisch wirkt. Ihr Schuldigwerden am mittleren Acker wird noch einmal prägnant durch Martis Ausspruch "mich geniert das Krumme gar nicht" in Worte gefaßt. Manzens Überkorrektheit bezüglich des strittigen Dreiecks kann demnach als Mechanismus der Schuldverdrängung gewertet werden: Schuld soll durch übertriebenen Sinn für das Gerade<sup>33</sup> überdeckt werden, die durchbrochene Symmetrie ist daher eine Metapher für den Einbruch der gerechten Gesinnung der beiden Bauern und ihren Eintritt in die Scheinhaftigkeit<sup>34</sup>. Insgesamt erscheint das heftige Wortgefecht um die Begriffe "grade" und "krumm" wie eine dialogische, im Hinblick auf das Dreieck sogar bildliche Umsetzung des Bibelverses "[...] und was krumm ist, soll gerade werden" (Lk. 3,5).<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Mit K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.101f.

<sup>31</sup> Vgl. Ch. STOTZ: Motiv des Geldes. S.117.

<sup>32</sup> Vgl. die insgesamt fünfmalige Wiederholung des Adjektivs "grade" während des Gesprächs sowie die in dem Begriff "Richtscheit" enthaltene Bedeutung des Geraderichtens.

<sup>33</sup> Mit dem Ziel, sich einen äußerlichen Anschein von Gerechtigkeit zu geben; zur Erhellung der Verknüpfung von Gerechtigkeit und Geradheit vgl. den alttestamentlichen Gerechtigkeitsbegriff *מישור* (*mishor*), der die ursprüngliche Bedeutung "ebener Boden", "Geradheit" hat (vgl. KOEHLER-BAUMGARTNER: Hebräisches und aramäisches Lexikon. Bd. III. S.547.). Das Gerechtigkeitsverständnis des AT wird ebenfalls für die Analyse der *Drei gerechten* [sic!] *Kammacher* relevant werden (vgl. V. DÜRR: Keller's Critique of Reformed Protestantism. S.128.)

<sup>34</sup> Vgl. I.3.2 "Ein Tor versucht zu geh'n in fremden Schuh'n" – zur Opposition von Schein und Sein. Scheinhaftigkeit, d.h. Abweichen vom eigenen Wesen zieht im Kellerschen Werk i.d.R. Gewissensbisse (so bei Wenzel Strapinski in *Kleider machen Leute*) bzw. persönliches Unheil (vgl. die Liebestrankszene in *Dietegen*, die für Küngolt die Gefängnisstrafe zur Folge hat) nach sich.

<sup>35</sup> Es sei nur am Rande bemerkt, daß der Auslöser für diesen Streit zwischen Manz und Marti ausgerechnet "ein gutes Dreieck" (IV, 78, Hervorhebung, S.E.) – zugleich christliches Symbol der Trinität – ist, wobei eine solche Assoziation mit der christlichen Symbolik dadurch eine Verstärkung erfährt, daß "auf jenem streitigen Dreiecke" wiederum ein Dreieck in Form der "gewaltige[n] Pyramide" (IV, 81) von Steinen errichtet wird (zum "effective double use of the triangular figure" vgl. E.A MCCORMICK: Idylls in Romeo und Julia. S.271.). Zum christlichen Gehalt des Dreiecksymbols bzw. der Dreizahl überhaupt siehe die Interpretation der *Kammacher*-Novelle.

Derartige Schuldverdrängung zieht als Folge Gewissensqual nach sich, was die beiden ehemaligen Nachbarn zu spüren bekommen: Es ist die Rede von einem nur betäubten Unrechtsbewußtsein (IV, 80), von "verwirrtem Gewissen" und "gepeinigter Erinnerung" (IV, 86) bis hin zu "unruhigen Tagträumen [...], welche aus dem Gewissen kamen und sie [...] weckten" (IV 96). Nach der ersten Begegnung Salis und Vrenchens mit dem schwarzen Geiger heißt es: "[...] ihre Gemüter wurden so schwer wie Steine" (IV, 104) – ein Vergleich, der sich auch trefflich auf das belastete Seelenleben der beiden verfeindeten Bauern anwenden läßt, deren schlechtes Gewissen genauso merklich anwächst wie die Steinpyramide auf dem Acker.

Die Themen Schuldbekentnis bzw. Buße als Reinigung von Schuld – wie sie beispielsweise in *Dietegen* zur Sprache gebracht werden – kennt diese Novelle im übrigen nicht.

#### (b) Der Stein als religiöses Symbol

Der Symbolik des Steins innerhalb der Novelle ist in der Forschung schon hinreichend nachgegangen worden<sup>36</sup>, daher soll es in diesem Zusammenhang explizit um den Stein als religiöses Symbol gehen.<sup>37</sup> Wie schon erläutert, kann das Steinsymbol die Funktion haben, Schuld in ein Bild zu übersetzen, was im Text zweimal geschieht: zum einen in Gestalt des Bergs von Feldsteinen, unter dem die Kinder den Kopf von Vrenchens Puppe begraben und der bei ihnen den Eindruck einer "unheimlichen Stätte" (IV, 75) hinterläßt<sup>38</sup>, zum anderen durch das Bild der gewaltigen Steinpyramide auf dem Acker. Auffallend ist, daß in beiden Fällen diese besondere Funktion des Steins mit demselben Begriff ausgedrückt ist: Er wird zum *Denkmal* (IV, 75. 81). Schuld erhält "durch das alte Ritual der aufgeschichteten Steine eine geradezu ägyptische Verewigung"<sup>39</sup>, wird gleichsam in einem Erinnerungsmal konserviert. Auf solche Weise zu Zeichen der Schuld geworden, heben sich dieserart Steinmale deutlich von denen im Alten Testament ab, wo Steine in der Regel die Funktion haben, einen in ihrer Nähe geschlossenen Bund zu bezeugen und zu heiligen.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> So z.B. durch U. KULTERMANN: Bildformen. S.91-93; E.A. MCCORMICK: Idylls in Romeo und Julia. S.270f; K. JEZIORKOWSKI: Der Stein.

<sup>37</sup> Wohingegen der umfassende Aufsatz von K. JEZIORKOWSKI (1995) großes Gewicht auf die gesellschaftskritische Deutung des Steinsymbols legt (Vgl. K. JEZIORKOWSKI: Der Stein. S.120: Wir leben in "einer Welt von Steinen, die zwischen den Menschen *brick in the wall* sind und Waffen zum Totschlagen des anderen, den man hinter der Mauer aus Steinen nicht mehr sehen kann.". Ebd. auch S.125-127.)

<sup>38</sup> Da Sali und Vrenchen zuvor eine gefangene Fliege im Puppenkopf "hineingesperrt" haben, bekommen sie nun regelrecht Schuldgefühle, "da sie etwas Geformtes und Belebtes begraben hatten" und "empfanden [...] einiges Grauen" angesichts des Steinhaufens.

<sup>39</sup> A. HENKEL: Wiederlesen. Romeo und Julia. S.176. Vgl. auch E. HEIN: Romeo und Julia. S.66; W. PREISENDANZ: Humor. S.313.

<sup>40</sup> Vgl. das Kapitel "Heilige Steine als Epiphanien, Zeichen und Formen" in M. ELIADE: Religionen und das Heilige. S.247-270, v.a. S.264. Als Beispiele für biblische Steinmale vgl. Gen. 18,18-22 (*Beth'el*), Gen. 31, 44-54 (Bund zwischen Laban und Jakob: "Der Steinhaufe sei heute Zeuge zwischen mir und dir [...]."), Jos. 24,26-27 ("Siehe, dieser Stein soll Zeuge sein unter uns, denn er hat gehört alle Worte des Herrn [...] und soll Zeuge [...] sein, daß ihr euren Gott nicht verleugnet."). Anstelle eines Zeugnisses des Unheils und der persönlichen Schuld sind diese Steinmale Zeugnisse des Heils "durch die Gegenwart der Gottheit" (M. ELIADE. S.264). Vgl. in diesem Kontext auch die heilvolle Bedeutung des "Grenzsteine[s]" als symbolische Grenze zwischen Tod und Leben in *Dietegen* (IV, 491. 496).

Eine weitere Funktion des Steins ist seine unheilbringende Wirkung: Er wird zum wahrhaftigen 'Stein des Anstoßes', zum *Instrument* der Zerstörung<sup>41</sup>, mit dem Sali die Puppe aus den "Stengel[n] der Distel" (IV, 73) herunterwirft, wobei dieser Puppenmord in dem Steinwurf auf Marti seine Wiederholung findet. Für Sali und Vrenchen wird der Stein zum Symbol des Sich-Versündigens<sup>42</sup>, was sprachlich sowohl in der Puppenszene – anhand vorausdeutender Wendungen wie "der Peiniger", "Missetäter", "in Angst und Reue", die gemeinschaftliche "Zerstörung und Zerlegung", "Sie bohrten Loch auf Loch in den Marterleib [...].", "dem ausgequetschten Leichnam" (IV, 74f) – ersichtlich ist, als auch in der Begegnung mit Vrenchens Vater auf dem Acker:

Sie standen wie versteinert und Marti stand erst auch da und beschaute sie mit bösen Blicken, bleich wie Blei, dann fing er fürchterlich an zu toben [...]. (IV, 108; Hervorhebungen, S.E.).

Hier fungiert der Vergleich "wie versteinert" als Vorzeichen des kurz darauf erfolgenden Steinwurfs Salis, durch welchen sich eine Last auf das Gewissen der Kinder legt. Daß diese Bürde ihnen gleichsam bleischwer anhaften wird, zeigt auch die sprachlich ausgefeilte b(l)-Alliteration, die den in Verbindung mit Marti gebrauchten Vergleich mit dem "Blei" augenfällig vorbereitet. Durch das Blei ist eine zweite Substanz genannt, die – aufgrund ihrer dem Stein entsprechenden Schwere<sup>43</sup> – auf eine Belastung des Gewissens durch Schuld hinweist.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich der in Kellers Werk thematisierte weltbezogene Schuldbegriff grundlegend vom christlichen unterscheidet<sup>44</sup>: Er ist strenger als der eines Christen, da – infolge der sich verflüchtigenden göttlichen Instanz – Gnade nur durch eigene Verdienste erworben werden kann, ein reformatorisches *sola gratia* ist in dieser Beziehung nicht denkbar. Sich-Versündigen "wider den heiligen Geist dieser Weltfrömmigkeit und Diesseitsverpflichtung" heißt daher "das Seinige nicht getan"<sup>45</sup>, mit anderen Worten: eigene Talente nicht genutzt und Produktivität innerhalb der menschlichen Gemeinschaft unterlassen zu haben.<sup>46</sup> Der Mensch hat somit die Aufgabe, sich durch humanes Verhalten so gut wie möglich vor einer vermeidbaren Verschuldung zu bewahren.<sup>47</sup> Wird er innerhalb der menschlichen Gemeinschaft dennoch schuldig, darf diese Schuld nicht – wie bei Manz und Marti – verdrängt, sondern muß eingesehen

<sup>41</sup> Vgl. M. ELIADE: *Religionen und das Heilige*. S.248; U. KULTERMANN: *Bildformen*. S.91; E.A. MCCORMICK: *Idylls in Romeo und Julia*. S.270.

<sup>42</sup> "Der Stein *ist* vor allem. Er bleibt immer derselbe und er hat Bestand; und was das Wichtigste ist: er *schlägt*. Schon wenn man ihn ergreift, um damit zu schlagen, verletzt man sich an ihm." (M. ELIADE: *Religionen und das Heilige*. S.246. Hervorhebungen des Autors.).

<sup>43</sup> Dem gleichen Bildbereich ist der unmittelbar folgende Vergleich Salis mit einer "Bildsäule" entnommen.

<sup>44</sup> Vgl. ausführlicher unter 1.3.3 *Das Erleben von Schuld als zum Menschen gehörige Erfahrung*.

<sup>45</sup> A. MUSCHG: *Gottfried Keller*. S.181.

<sup>46</sup> Zu diesem Punkt findet sich in der dritten *Gotthelf-Rezension* ein aufschlußreicher Beleg, der auf Mt. 25, 14-30, das Gleichnis von den anvertrauten Pfunden (Talenten), anspielt: "Denn als Christ hat er [Jeremias Gotthelf] die Pflicht, sein Pfund nicht zu vergraben und ein dem Herrn gefälliges Kunstwerk zu schaffen mit Fleiß, Reinlichkeit und Selbstbeherrschung, da er das Zeug dazu empfangen hat; als Bürger und Parteimann hat er diese Pflicht ebenfalls, weil ein wohlproportioniertes und schöngebautes Werk seinen Zweck besser erreicht als das entgegengesetzte, und gerade beim Volk allererst." (Gottfried Keller. *Aufsätze zur Literatur*. S.53. Hervorh., S.E.).

<sup>47</sup> Vgl. dagegen das inhumane Verhalten Manz' und Martis, das letztlich wie eine Umsetzung des in Gal. 6,7 geschilderten Tun-Ergehen-Zusammenhangs ("denn was der Mensch sät, das wird er ernten") anmutet. Auf das Schicksal Martis ist dieses Bibelwort geradezu wörtlich anzuwenden: Er 'besät' den herrenlosen Acker mit Steinen und wird später von einem Stein getroffen.

werden. Ein christliches Reinwaschen von allen Sünden, eine Erlösung von Schuld, ist unvorstellbar, der Mensch muß lernen, mit der Verschuldung zu leben<sup>48</sup>

#### 4.1.3 Verlorenes Paradies

##### (a) Der schwarze Geiger als Figuration des Todes und Verkörperung eines irdischen Paradieses

Ähnlich wie das verwilderte Ackerstück mit dem "ungerechte[n] Steinhaufen" (IV, 102) innerhalb der Novelle von Zeit zu Zeit durch die Blumen aufleuchtet und anzeigt, daß das begangene Unrecht nicht vergessen ist, so taucht auch der schwarze Geiger bisweilen im Verlauf der Handlung auf. Sein plötzliches Sichtbarwerden, auf das Sali und Vrenchen jedesmal mit Erschrecken reagieren (IV, 102. 133), gleicht einer Epiphanie:

Als sie aber einsmals die Augen von den blauen Kornblumen aufschlugen [...], sahen sie plötzlich einen andern dunklen Stern vor sich hergehen, einen schwärzlichen Kerl, von dem sie nicht wußten, woher er so unversehens gekommen. Er mußte im Korne gelegen haben; Vrenchen zuckte zusammen und Sali sagte erschreckt: Der schwarze Geiger! (IV, 102; Hervorhebungen, S.E.).

Wie ein Erkenntnisblitz – Folge einer Epiphanie ist immer ein sich jäh einstellender kognitiver Zustand der Erkenntnis – durchfährt es die Kinder, die den heimatlosen Geiger lediglich aus dem Gespräch der Väter kennen, die Gestalt auf dem Acker aber trotzdem sofort mit ihm verbinden. Grund dafür ist vor allem seine unübersehbare Schwärze, die anschaulich an ihm geschildert wird (schwarzes Filzhütchen, schwarzer Kittel, pechschwarzes Haar, schwarzes Gesicht, geschwärzte Hände) und die ihm im folgenden leitmotivartig zugeordnet bleibt. Ohne Zweifel trägt die Figur des schwarzen Geigers Züge eines schicksalhaften Dämons<sup>49</sup> bzw. einer Teufelsgestalt<sup>50</sup>. In der Paradiesgärtleinszene sind ferner deutliche Anklänge an den Weingott Dionysos auszumachen, so z.B. die "Flasche Rotwein" (IV, 133), die ihm zu Füßen steht und aus der er – einer Verführung gleichkommend – Sali "das volle Glas" (IV, 134) darreicht, die farbliche Aufheiterung seiner Erscheinung durch "einen grünen Tannenbusch" (IV, 133) am Hut, der an den mit Efeu und Reben umkränzten dionysischen Thyrosstab erinnert, sowie sein ekstatisches Strampeln mit den Beinen, während er eine "wilde Musik" (ebd.) geigt.

<sup>48</sup> Vgl. den ursprünglichen Schluß von *Romeo und Julia*, in welchem die Tatsache, daß die Liebenden ja gerade nicht gewillt sind, mit ihrer Schuld zu leben, folgendermaßen beurteilt wird: "[...] höher als diese verzweifelte Hingebung wäre jedenfalls ein entsagendes Zusammenraffen und ein stilles Leben voll treuer Mühe und Arbeit gewesen, und da diese die mächtigsten Zauberer sind in Verbindung mit der Zeit, so hätten sie vielleicht noch alles möglich gemacht; denn sie [...] erneuen das Gewissen [...]" (IV, 694). Die heilsame Wirkung der Zeit ist bei Keller hinsichtlich eines Lebens mit Schuld – eines Läuterungszustands, vergleichbar mit einer Genesung von Krankheit – immer von Bedeutung (siehe auch 1.3.3, Anm.112). Ein anschauliches Beispiel hierfür stellt das Schicksal der Küngolt in *Dietegen* dar.

<sup>49</sup> Mit L.B. JENNINGS: Grottesque. S.11: [...] his immediate appearance is that of a distinctly more-than-human creature, a demon presiding over the process of decay." (vgl. S.19); W. KAYSER: Das Grotteske. S.116. L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.68. F. MARTINI: Realismus. S.584.

<sup>50</sup> So U. KULTERMANN: Bildformen. S.91; G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.300. Vgl. auch die Andeutung im Text, daß der Steinhaufen im Acker, auf den der schwarze Geiger unvermittelt springt und den er als Rednerkanzel benutzt, durch den Bewuchs von Mohn "feuerrot" (IV, 102) aussieht und somit in der Tat als Sinnbild lodernder Höllenflammen interpretiert werden kann. Unterstützt wird diese Deutung dadurch, daß "der Mohn seit alters eine Blume des Todes" ist (L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.68.).

Doch derartige Anklänge sind keinesfalls überzubewerten<sup>51</sup>, da sie in der Regel im rational Erklärbaren bleiben; diese Auflösung ins Realistische ist beispielsweise in der oben zitierten Textpassage daran erkennbar, daß eine Erklärungsmöglichkeit für das jähe Erscheinen des schwarzen Geigers geboten wird: "Er mußte im Korne gelegen haben [...]!". Als Begründung für sein unheimlich erscheinendes schwarzes Aussehen heißt es überdies: "[...] denn er trieb allerlei Handwerk, meistens Kesselflicken, half auch den Kohlenbrennern und Pechsiedern in den Wäldern [...]".<sup>52</sup> Auch die Wirkung des Geigers auf die Kinder unterliegt sozusagen einer 'Entdämonisierung': Zwar "verdunkelte" sich zunächst für sie "das heitere Lebenslicht" (IV, 104), wodurch die Metapher des "dunklen Stern[s]" als Umschreibung für den schwarzen Geiger wiederaufgenommen wird, doch schon wenig später bietet beiden dessen groteske Nase Anlaß zur Erheiterung.

Zusätzlich zu den Deutungen des schwarzen Geigers als Schicksalsdämon, Dionysos und teuflersähnliche Gestalt ist für eine Analyse religiöser Motivik seine Funktion als Figuration des Todes beachtenswert.<sup>53</sup> Schon die mit ihm in Verbindung gebrachten Farben Schwarz und Rot weisen auf den Tod hin, aber insbesondere durch sein Geigespielen wird er zu einer Personifizierung des Todes, der den Sterblichen – hier Sali und Vrenchen – aufspielt.<sup>54</sup> Daß der schwarze Geiger somit den Tod der Liebenden präfiguriert, kommt auch in seinen Worten ihnen gegenüber zu Ausdruck: "Ich habe doch gewußt, daß ich euch noch einmal aufspielen werde!" (IV, 134). Unter diesem Blickwinkel gewinnt die erwähnte Metapher der Verdunkelung des Lebenslichtes infolge der Begegnung mit dem Geiger den Gehalt einer eindeutigen Todesanspielung, ebenso wie die Tatsache, daß das Paar "ganz mutlos und betrübt auf die Steine" niedersinkt, welche nun die Konnotation von Grabsteinen bekommen und so zum "harten Grund ihres Elendes" (IV, 104) werden.

In diesem Bezugsrahmen erfährt zugleich der "tolle nächtliche Zug" (IV, 140) des "Hudelvölkchen[s]" (IV, 134) mit den Liebenden durch die Felder und Dörfer, bei dem der Spielmann Tod in Gestalt des schwarzen Geigers "wie besessen" (IV,

<sup>51</sup> Selbst W. KAYSER, der in der Person des schwarzen Geigers unbestritten den "Einbruch der unheimlichen Mächte" sieht (W. KAYSER: *Das Groteske*. S.117.), schränkt ein, daß die Beschreibung der Gestalt eher "zurückhaltend" bleibt, zumal "mit Vergleichen und Verundeutlichungen" (vgl. die Verwendung des Verbums "scheinen" in bezug auf die Figur) gearbeitet wird (Ebd. S.116.).

<sup>52</sup> H. RICHARTZ spricht diesbezüglich von der Erkenntnis, daß "das, was zunächst wie Dämonie wirkt, tatsächlich nichts anderes ist als das ganz Gewöhnliche, Alltägliche – wenn auch mit einer Variation." (H. RICHARTZ: *Gesellschaftskritik*. S.117.); er kommt in seiner Studie zu dem Schluß, daß der schwarze Geiger "auf die Liebenden [...] schließlich 'gemütlich' und als ihr Beschützer, eher onkelhaft als teuflisch" wirkt (Ebd. S.118.). W. KAYSER hingegen hält an einem Rest von Unerklärlichem im Kellerschen Werk fest: "Man mag bei ihm [Keller] von Realismus sprechen, aber dann darf man nicht verkennen, daß zu der Realität seiner Welt die unheimlichen, unfaßbaren dunklen Mächte gehören und daß dem Erzähler [...] das Grauen vor dem Abgründigen nicht fremd ist." (W. KAYSER: *Das Groteske*. S.117f.).

<sup>53</sup> G. KAISER benutzt in diesem Zusammenhang den Begriff "Todesbote" (G. KAISER: *Sündenfall*. S.31.).

<sup>54</sup> In der Kunst ist der mit der Fiedel musizierende Tod seit Beginn der Neuzeit, v.a. seit dem 18. Jahrhundert, ein häufiges Motiv. Vgl. dazu im Bildanhang Abb.32 *Bauerntanz* aus dem Zyklus *Schauplatz des Todes oder Todtentanz in Versen* von dem holländischen Arzt Salomon VAN RUSTINGH (zwischen 1707 und 1736) – eine Szene, die dem ausgelassenen Tanz auf dem Estrich des "Paradiesgärtleins" ähnelt. Siehe auch nochmals in Abb.20 den Ausschnitt aus Kellers Berliner Schreibunterlage (1855), der zwei fiedelnde Skelette – sowohl mit Geige als auch mit Baßgeige – zeigt, wobei beide Figuren bezeichnenderweise mit Hüten gezeichnet sind und von daher an den schwarzen Geiger mit seinem "Filzhütchen" erinnern, "welches nicht rund und nicht eckig und so sonderlich geformt war, daß es alle Augenblicke seine Gestalt zu verändern schien [...]" (IV, 103, Hervorhebung, S.E; vgl. oben die Anm.51 dieses Abschnitts).

139) die Geige streicht – neben seinen Anklängen an einen dionysischen Bacchantenzug – die Bedeutung eines Totentanzes<sup>55</sup>, eines Tanzes der Toten mit den Sterbenden. Der Totentanz geht auf alte, von der Kirche nicht verdrängte und gerade im Bereich des Totenkultes besonders hartnäckig fortlebende abergläubische Vorstellungen zurück, zu denen z.B. die Auffassung gehört, die Toten müßten nächtlich auf dem Gottesacker nach der Pfeife des Todes tanzen, um ihre Sünden abzubüßen.<sup>56</sup> Im Handlungsverlauf der Novelle wirkt dieser rasende Totentanz, in dem sich Sali und Vrenchen beinahe "ganz vergessen" (IV, 140), wie eine letzte rauschende Feier des Lebens getreu der Kellerschen Aufforderung "Trinkt, o Augen, was die Wimper hält!" (I, 407), bevor mit dem Tod "dann Alles vorbei wäre" (IV, 142).<sup>57</sup>

Der Tod in der Verkörperung durch den schwarzen Geiger<sup>58</sup> wird also im wörtlichen Sinne zu einer Gestalt dieses Lebens; in seiner Gegenwart erhöhen sich weltlicher Glanz und Sinnenfreude, und so kann "Ein Tag [...] eine Perle sein" (I, 512)<sup>59</sup>, auch "wenn das Übermorgen [...] um so dunkler und unbekannter" hereinragt (IV, 116). Interessant ist die Tatsache, daß der Geiger den Liebenden analog zur christlichen Heilslehre gleichfalls ein Paradies verspricht, allerdings handelt es sich bei dieser Verweltlichung um ein Paradies der zerstörten Formen: ein Leben mit dem Geiger und seiner Schar als gesellschaftliche Außenseiter in den Wäldern. Dieses irdische Paradies scheint zwar ebenso wie die religiöse Endzeitvorstellung gekennzeichnet durch Nahrungsfülle ("genug zu essen") und Leidlosigkeit ("dann seid ihr alle Sorgen los und habt Euch für immer und ewiglich"), das Glücksmoment der Gottesnähe jedoch wird ersetzt durch die Nähe zum Liebespartner und die damit verbundene hemmungslose Auslebung der Sexualität ("wo wir uns lieb haben, wie es uns gefällt"; IV, 137).

Ein derartig weltliches Paradies, das die christliche Jenseitshoffnung auf ein *paradisus caelestis* bzw. ein im Neuen Testament beschriebenes himmlisches Jerusalem (Offb. 21,2.10-27)<sup>60</sup> travestiert und für verloren erklärt, wird schon in der vom Verfall gezeichneten Fassade des "Paradiesgärtlein" angedeutet.

<sup>55</sup> Hinweise auf dieses Motiv finden sich bei L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.75; J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.222; L.B. JENNINGS: Grottesque. S.9.

<sup>56</sup> Vgl. M. LURKER: Symbolik. S.588-589; D. BRIESEMEISTER: Bilder des Todes. S.2. Vgl. als Beispiel in Abb.33 die Darstellung *Der todten dantz* aus einem Münchener Totentanztext (zwischen 1500 bis 1510 bei Hans Schobser besorgt); der Holzschnitt veranschaulicht, daß der Spielmann Tod erst seit der Epoche des Barocks mit der Geige auftrat, vorher wurde er – wie hier – mit Blasinstrumenten wiedergegeben. Die wilden Bewegungen der Figuren während des Tanzes erinnern an das Toben und Rasen der Gemeinde des schwarzen Geigers:

[...] der schwärzliche Kerl [...] hüpfte wie ein Gespenst, und seine Gefährten blieben nicht zurück in der Ausgelassenheit, so daß es ein wahrer Blocksberg war [...], und keines schien mehr das andere zu sehen. (IV, 140).

Im späten 18. Jahrhundert schwindet die religiöse Substanz im übrigen immer mehr aus den Totentanzdarstellungen und weicht einer eher "ironisch-satirischen Neugestaltung der zerdehnten Form" (vgl. D. BRIESEMEISTER: Bilder des Todes. S.7.), woran sich die Verweltlichung dieses religiösen Motivs festmachen läßt.

<sup>57</sup> Vgl. unter 1.3 *Zu Kellers säkular-realistischem Menschen- und Gesellschaftsbild* und 3.1.1 *Diesseitsfrömmigkeit. Ich hab' in kalten Wintertagen (GG)*.

<sup>58</sup> Das Bild des schwarzen Geigers als eine Personifizierung des Todes scheint auch in dem bereits angeführten Gedicht *Wetternacht* (vgl. unter 3.1.1) mitzuklingen: "Tief schau' ich dir [dem Tod] in's Aug', das sternenklare, / Wie stehn dir gut die schwarzgelockten Haare" (I, 397).

<sup>59</sup> Vgl. IV, 126: "Denn die armen Leutchen mußten an diesem einen Tage, der ihnen vergönnt war, alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben und sowohl die verlorenen Tage der zarteren Zeit nach holen als das leidenschaftliche Ende vorausnehmen mit der Hingabe ihres Lebens."

<sup>60</sup> Vgl. unter 2.1.1 (b) *Das Paradies als himmlisches Jerusalem*.

(b) Das Paradiesgärtlein als Spiegelung eines verblaßten christlichen Jenseitsglaubens

Der Name des Wirtshauses zum "Paradiesgärtlein" ist bereits symbolträchtig: Der Begriff des Paradieses deutet einen Zustand an, in dem Natur und Sitte nicht getrennt sind und der Mensch noch keine Scham kennt. So gilt das Paradies als eine Stätte der Ruhe, des Friedens und des Glücks, kurz: der Gottesgemeinschaft. Durch die Verführung zur Sünde hingegen – und das zeigt, daß der Name für das Gasthaus gar nicht so paradox<sup>61</sup> ist, wie es vielleicht zunächst den Anschein erweckt – verliert der Mensch im Paradies den Stand der Unschuld. Es ist aufschlußreich, das Diminutiv "-lein"<sup>62</sup> im Namen genauer zu beleuchten: Zum einen bezogen auf den zweiten Teil des Kompositums, setzt es das ganze Anwesen aufgrund seines Verfalls herab, zum anderen bezogen auf das erste Substantiv des Kompositums, verkleinert es die christliche Jenseitshoffnung als einen zentralen Gegenstand des Glaubens zu einem bloßen 'Paradieslein'.<sup>63</sup> Der Unsterblichkeitsglaube erscheint von daher von vernichtend geringer Relevanz – eine These, die durch die Beschreibung des Hauses noch verstärkt wird:

Es bestand nur aus einem Erdgeschoß, über welchem ein offener Estrich gebaut war, dessen Dach an den vier Ecken von Bildern aus Sandstein getragen wurde, so die vier Erzengel vorstellten und gänzlich verwitert waren. Auf dem Gesimse des Daches saßen rings herum kleine musizierende Engel mit dicken Köpfen und Bäuchen, den Triangel, die Geige, die Flöte, Zimbel und Tamburin spielend, ebenfalls aus Sandstein, und die Instrumente waren ursprünglich vergoldet gewesen. Die Decke inwendig, sowie [...] das übrige Gemäuer des Hauses waren mit verwachsenen Freskomalereien bedeckt, welche lustige Engelscharen, sowie singende und tanzende Heilige darstellten. Aber alles war verwischt und undeutlich wie ein Traum und überdies reichlich mit Weinreben übersponnen, und blaue reife Trauben hingen überall in dem Laube. Um das Haus herum standen verwilderte Kastanienbäume, und knorrige starke Rosenbüsche, auf eigene Hand fortlebend, wuchsen da und dort [...] wild herum [...]. (IV, 132/133; Hervorhebungen, S.E.).

Das ganze Bauwerk ist sichtlich dem Verfall preisgegeben und wegen seines desolaten Zustands keiner ernsthaften Nutzung mehr zugänglich; mehr noch: es hat die eigentliche Funktion eines Hauses, die bergende Schutzmacht, gänzlich verloren, da es zum größten Teil offen ist und so der ungehemmt eindringenden Natur Einlaß gewährt. Hier wird ein Paradies der "verfallene[n] Form"<sup>64</sup> detailgetreu ausgemalt – ein Paradies, in dem sich die göttliche Instanz augenscheinlich verflüchtigt und ihre Schöpfung sich selbst überlassen hat.<sup>65</sup> Gott,

<sup>61</sup> Gegen U. KULTERMANN: Bildformen. S.96.

<sup>62</sup> Zum stilistischen Phänomen der Diminution bei Keller vgl. v.a. J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.156-170; siehe auch A. MAASS: Verborgenes Grün. S.494.

<sup>63</sup> Vgl. auch den anregenden Hinweis bei J. ROTHENBERG, "daß Keller sich immer wieder des Mittels der Verzweigung bedient, wenn es darum geht, die Schwäche der kirchlichen Position, die Belanglosigkeit der von ihr vertretenen Lehre zu demonstrieren." (J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.161.). Als Beispiel siehe die zahlreich im Kellerschen Werk auftretende Diminution eines Pfarrers zum "Pfäfflein" und die damit einhergehende Wirkung der Lächerlichkeit (so auch in *Romeo und Julia*: IV, 97; vgl. im besonderen den Schluß des Gedichts *Wochenpredigt*: "O Pfäfflein, liebes Pfäfflein, sag' [...]", / Ist dir zu lang der eine Tag,/ Was willst du mit all den Siebensachen, / Den Millionen Sternen und Jahren machen?"). Siehe zum Motiv das Pfaffentums bei Keller unter 2.1.3. (a) *Das Pfaffentum*.

<sup>64</sup> G. KAISER: Sündenfall. S.28.

<sup>65</sup> Ähnlich wie der Bauherr des "Paradiesgärtlein" – im Text ist die Rede von "einem reichen Sonderling" (IV, 132) – das von ihm geschaffene Bauwerk der Nachwelt zur Erhaltung hinterlassen hat. Da aber "Niemand mehr da wohnen mochte", fehlen konservierende Bemühungen völlig.



der Baumeister der Welt, hat keine tatgewaltige und eingreifende Macht mehr<sup>66</sup>, sondern es ist die ungebärdige Natur, die hier diese Funktion übernimmt: Auf sie kann sich der Mensch verlassen, wenn die Hoffnung auf ein Jenseits – entsprechend der Fassade des "Paradiesgärtleins" – "verwischt" und vom Weltlichen überwuchert ist; ihre Tatkraft, durch die dem diesseitigläubigen Menschen Rettung winkt, offenbart sich darin, daß sie "auf eigene Hand fortlebend" zu wirken vermag. Wer sich der Natur verschreibt, für den bedeutet das Leben bis zur Endgültigkeit des Todes Sinnesgenuß, worauf die Symbole des Dionysischen (Weinreben und reife Trauben) sowie die Rose als Liebessymbol verweisen.

Die Schilderung des "Paradiesgärtleins" ist schon vom Namen her eine deutliche Anspielung auf das Motiv der Paradiesgärtlein-Darstellung in der bildenden Kunst, die Maria mit dem Jesuskind und Heiligen in einem von hohen Mauern umschlossenen Garten zeigt, wobei dieser sogenannte *hortus conclusus* in der christlichen Ikonographie die Sündlosigkeit Marias symbolisiert. In der Paradiesgärtchenszene der Novelle wird dieses religiöse Motiv aufgegriffen, was darin zum Ausdruck kommt, daß wichtige Elemente aus dieser Bildtradition – wie z.B. die Rose als unverkennbares Mariensymbol<sup>67</sup>, der durch "verwilderte Kastanienbäume" umfaßte Garten sowie die Erwähnung der "Heilige[n]" – übernommen und ins Weltliche verkehrt sind.<sup>68</sup> Gerade auch im Hinblick auf das ausgelassene, an eine Orgie grenzende Tanzspektakel, das in eben diesem "Paradiesgärtlein" stattfindet, wird offensichtlich, daß hier eine Übertragung eines religiösen Motivs ins Profane vorliegt, d.h. eine Umbiegung eines christlichen Symbols der Sündlosigkeit zu einem Sinnbild der Sündhaftigkeit.<sup>69</sup>

Alles in allem gleicht die Ausgestaltung des "Paradiesgärtleins" mit den "lustige[n] Engelscharen" auf geradezu verblüffende Weise dem verweltlichten Himmel des *Tanzlegendchens*. Auch dort stellen die Engel keine erhabenen Jenseitsgestalten vor, sondern es ist vielmehr von den "kleinen Musikbübchen" (VI, 93) die Rede, welche ebenfalls puttenähnlich gestaltet sind<sup>70</sup>:

[...] weil ein halbes Dutzend kleiner Engel auf der Brüstung [...] stand oder saß, die dicken runden Beinchen darüber hinunterhängen ließ und die verschiedenen Instrumente handhabte oder blies. Dabei waren die Knirpse ganz gemütlich und praktisch und ließen sich die Notenhefte von ebensoviel steinernen Engelsbildern halten [...]; nur der Kleinste, ein pausbäckiger Pfeifenbläser, machte eine Ausnahme. (VI, 89; Hervorhebungen, S.E.).

<sup>66</sup> Dazu die Ausführungen K. DERLETHS: "Gott ruht und überläßt seinem Geschöpf die Sorge um die Bewahrung seines Daseins. Gott steht tatlos jenseits des Lebens, Gott ist fern von der Teilnahme an der Bewegung der Welt." (K. DERLETH: Die religiöse Entwicklung. S.80.). Vgl. auch die Ergebnisse zum Kellerschen Bild des "mäuschenstillen" Gottes unter 2.1.2 und 3.1.2.

<sup>67</sup> Die Verknüpfung des Rosensymbols mit dem des *hortus conclusus* führte seit dem 15. Jahrhundert zu dem Motiv des Rosenhags, das seine christlich-symbolische Rechtfertigung aus dem Hld 4,12: "Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten" bezieht (siehe 2.2.1 (d)). Das Hohelied ist auch der Novelle als Folie unterlegt, was im folgenden nachgewiesen werden soll. Vgl. den Artikel "Garten" in: LCI. Bd.2. Sp.77-81 und Abb.34.

<sup>68</sup> So sind es bezeichnenderweise "singende und tanzende Heilige" bzw. wild wuchernde "knorrige [...] Rosenbüsche"; während die musizierende Engelschar eher an Putten bzw. Amoretten erinnert (vergleichbar mit dem "Amörchen" und den "pausbäckige[n] Leutchen" (IV, 129) im Lebkuchenhaus, das Sali auf der Kirchweih ersteht).

<sup>69</sup> Vgl. als Gegensatz zu dem religiösen Motiv des beschirmten Mariengartens das im Überschwang des Tanzes "zerdrückt[e] und zerbrochen[e]" Lebkuchenhaus (IV, 133), das durch "weiße Tauben" auf dem Dach (IV, 129) ein Wunschbild des Friedens und der Sicherheit symbolisierte, nun aber in ein Bild der Zerstörung verkehrt ist.

<sup>70</sup> Zur Vermenschlichung bzw. Verniedlichung der Jenseitsgestalten im *Tanzlegendchen* siehe Ch. RENZ: Sieben Legenden. S.233; W. REUSSE: Sieben Legenden. S.116; P. GOLDAMMER: Feuerbach und die Sieben Legenden. S.323.

Ebenso erklingt im *Tanzlegendchen* eine Musik, die mitreißend ist und "gewaltig an die Sinne rührt"<sup>71</sup>, wobei die Protagonistin Musa von König David dazu überredet, besser noch: verführt wird, ihrer dadurch hervorgerufenen, schier unbeherrschbaren Tanzlust um den Preis himmlischer Seligkeit zu entsagen. Doch das himmlische Paradies, das sich Musa aufgrund ihrer Entsagung öffnet, ist genauso irdisch und unvollkommen<sup>72</sup> wie dasjenige, das im "Paradiesgärtlein" seine Verbildlichung erfährt.

Zum Motiv des verlorenen Paradieses bei Gottfried Keller sei abschließend erwähnt, daß – wenngleich es prinzipiell seine christlich-heilvolle Bedeutung verloren hat – es an vielen Stellen im Werk des Dichters unerwartet (wieder-)begegnet.<sup>73</sup>

#### 4.1.4 Liebe

##### (a) Das Hohelied als Folie der Liebe Salis und Vrenchens

Das alttestamentliche Hohelied, wörtlich "Lied der Lieder" (שִׁיר הַשִּׁירִים), thematisiert die gegenseitige Liebe zweier Menschen, ihre Sehnsucht nacheinander und die ersehnte Vereinigung. Die Erwähnung des Gottesnamens ist offenbar bewußt vermieden, er kommt in der ganzen Schrift nur ein einziges Mal vor, und zwar in der formelhaften Wendung in Hld. 8,6: שְׁלֵהֶבֶת תָּיָה, "eine Flamme des Herrn". Als pseudepigraphische Angabe wird als Verfasser Salomo genannt, was sich vermutlich auf die Überlieferung von Salomo als Dichter von 1005 Liedern (1.Kön. 5,12) zurückführen läßt. Durch seinen Charakter eines weltlichen Liebeslieds<sup>74</sup>, in dem Betonung des körperlichen Lebens und Liebesgenuß im Vordergrund stehen, erscheint das Hohelied als Anspielungshorizont der *Romeo und Julia*-Novelle äußerst ergiebig. Inwiefern die Novelle den Eindruck erweckt, auf der Folie dieser Schrift des Alten Testaments konzipiert zu sein, soll im folgenden aufgezeigt werden.

Im Hohelied fungiert die Liebe als Weg zur Wiedererlangung des Paradieses; eine ähnliche Funktion erfüllt sie in Kellers Novelle, in der durch die Liebe Salis und Vrenchens ihr Kindheitsparadies auf dem Acker<sup>75</sup> wiederhergestellt wird:

"Weißt Du noch, wie oft wir als Kinder hierher gekommen sind? denkst Du noch des kleinen Wagens? Wie kleine Leute sind wir damals gewesen und wie lang ist es her! [...]" Sali wollte nun [...] jenes Spiel wieder erneuern und die glänzenden Zahnperlen zählen. (IV, 105f).

Liebe gelangt sowohl im biblischen als auch im literarischen Text zu ihrer Erfüllung, da, im Gegensatz zu den zahlreichen Entsagungsgeschichten bei Keller (wie z.B. *Pankraz der Schmoller*, *Der Landvogt von Greifensee*), in *Romeo und Julia* sinnliche Liebe ausgelebt wird. Die vollkommene Weltbezogenheit der Liebe stellt eine weitere Analogie dar, denn die Liebenden beider Werke "sind nicht

<sup>71</sup> L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.72.

<sup>72</sup> Vgl. A. HENKEL: Wiederlesen. *Tanzlegendchen*. S.192: "Der Himmel ist also nicht vollkommen, nicht die absolute selige Höhe, er ist anfällig und [...] aus der Fassung zu bringen." (Hervorhebung des Autors).

<sup>73</sup> Vgl. die Untersuchung der verschiedenen Paradiese bei Keller unter Punkt 2.1.1 *Himmlische Erde oder irdischer Himmel*.

<sup>74</sup> Jedoch ist auch diese weltliche Liebe nicht profan, sondern "in eine als göttliche Schöpfungsordnung verstandene Welt hineingestellt" (vgl. den Artikel "Hohelied" in: TRE 15. S.501.).

<sup>75</sup> Mit E.A. MCCORMICK: *Idylls in Romeo und Julia*. S.277.

fromm; sie denken nicht an Gott, nur an ihre Liebe, gänzlich unreligiös."<sup>76</sup> In der Novelle zeigt sich eine solche Diesseitsfrömmigkeit Salis und Vrenchens besonders in der Verweltlichung der Sakramente Abendmahl und Ehe.<sup>77</sup>

Auffällige Anklänge an das Hohelied lassen sich im Bereich der Figurendarstellung aufdecken: Sali wird – nicht nur aufgrund der Namensentsprechung, sondern auch durch das für Keller typische Stilmittel des Vergleichs<sup>78</sup> – mit König Salomo in Verbindung gebracht: So z.B. fühlt er sich nach der Wiederbegegnung mit Vrenchen am Fluß "so reich und wohlgeborgen, wie ein Königssohn" und es ist ihm zumute, "als ob er unsäglich reich wäre" (IV, 96)<sup>79</sup>, weil die ehemalige Spielfreundin für ihn nun "ein Königreich" (IV, 105) verkörpert.<sup>80</sup> Der Umstand, daß Sali und Vrenchen das Aussehen des anderen in der 3. Person beschreiben (z.B. IV, 107: "Es ist ein gar feines Ding, sagte Sali, es hat zwei braune Augen, einen roten Mund [...]"), erinnert an die ausführlichen, gegenseitigen Beschreibungen des Liebespartners im Hohenlied (vgl. Hld. 2,2ff.). Zugleich scheint auch das Element der Krönung Salomos in Hld. 3,11 ("kommt heraus und sehet [...] den König Salomo mit der Krone, mit der ihn seine Mutter gekrönt hat am Tage seiner Hochzeit, am Tage der Freude seines Herzens") auf den Kontext der Novelle übertragen zu sein, nämlich in der Szene, als sich Sali am Sonntagmorgen von seinen Eltern verabschiedet:

[Manzens] Frau aber, welche nicht wußte, warum sie heute ihres Sohnes wegen so wehmütig und gerührt war, brachte ihm ein großes schwarzes Mailänder Halstuch mit rotem Rande, das sie nur selten getragen und er schon früher gern gehabt hätte. Er schlang es um den Hals und ließ die langen Zipfel fliegen; auch stellte er zum ersten Mal den Hemdkragen [...] ehrbar und männlich in die Höhe [...]. (IV, 116/117).

Diese mütterliche Geste des Überreichens eines Halstuchs an einem Sonntagmorgen kommt in der Tat einer Krönung, und somit einer besonderen Auszeichnung Salis durch die Mutter gleich, wobei das Halstuch einer besonderen Beachtung wert ist:

<sup>76</sup> So H. GOLLWITZER: Das hohe Lied. S.22. Die Frömmigkeit Salis und Vrenchens könnte man allenfalls mit Kellers Neologismus "freudefromm" umschreiben, vgl. hierzu H. WYSLING: Das Fabelhafte. S.160: "'Freudefromm' [...] nennt Keller jenen Moment, wo Salomon [die Rede ist von Salomon Landolt, dem *Landvogt von Greifensee*, im übrigen ein Namensvetter Salis] mit seinen Frauen auf das Wasser [!] hinausfährt und der Abendhimmel die Szene übergoldet. [...] Kellers Menschen erfahren den Schauer der Freude nicht als etwas Selbstverständliches, sondern fromm – 'freudefromm'."

<sup>77</sup> Vgl. 4.1.1 (b) sowie 4.1.4 (b).

<sup>78</sup> O.S. FLEISSNER sieht in Kellers treffenden Vergleichen den "Kern seines künstlerischen Schaffens" (O.S. FLEISSNER: Bilder und Gleichnisse. S.510.). W. PREISENDANZ hebt ebenfalls "die fast tausend beobachteten Vergleiche Kellers" als konstitutives Element seines Erzählens hervor (W. PREISENDANZ: Humor. S.329.), an anderer Stelle führt er aus, "daß das im Vergleich Gegebene und Suggestierte von Begrifflichkeit gar nicht einzuholen und zu bergen wäre, weil viel zuviel ausgeschlossen, nicht-begriffen, unangespielt bliebe; denn der Vergleich fesselt [...] gerade durch die Vielfalt der mitangespielten Vorstellungen." (W. PREISENDANZ: Wege des Realismus. S.455.).

<sup>79</sup> Zu den beachtenswerten "als ob"-Konstruktionen in der Novelle siehe Y. ABE: Erzähltheoretische Untersuchung. S.68-72. Vgl. auch die Schlußszene in *Dietegen*, in welcher der Gedanke der Geliebten als unsäglich Reichtum noch gesteigert erscheint, denn Dietegen ist zumute, "als ob er vom seligen Glücke selbst getauft würde", und er hält Küngolt, "als ob er die reiche Welt Gottes trüge." (IV, 496; Hervorhebungen, S.E.).

<sup>80</sup> In Nichtbeachtung der Hohelied-Anspielungen werden diese Textpassagen gewöhnlich als Märchenmotive gedeutet (vgl. U. KULTERMANN: Bildformen. S.88; J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.188. u.a.). Gegen G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.302; A. HENKEL: Wiederlesen. Romeo und Julia. S.179; Th. KOEBNER: Ursachen eines Liebestods. S.352. u.a., die in der Novelle einen deutlichen Bezug zum Hohenlied sehen, diesen aber i.d.R. ausschließlich bezüglich der Farbsymbolik herausarbeiten.

Es ist in der Todesfarbe Schwarz gehalten, aber auffälligerweise "mit rotem Rande", was auf die Leidenschaft und die Intensität der Liebe, d.h. auf den "Rausch der Seligkeit" (IV, 143), vor dem Tod hindeutet. Der Hinweis auf die "langen Zipfel", die in der Luft fliegen, wirkt wie eine Heraufbeschwörung des paradiesischen Zustands der Eingangsszene mit ihrer Schilderung des rhythmischen Hin- und Herschlagens der väterlichen Zipfelkappen. In seiner Liebe zu Vrenchen aufrichtig und rein, ruft Sali das Bild seines Vaters vor dem Sündenfall ins Gedächtnis.<sup>81</sup> Eine zusätzliche Parallele besteht darin, daß Salis 'Krönung' ebenfalls am Tag seiner Hochzeit, einer nicht kirchlichen, sondern weltlichen Trauungszeremonie, erfolgt.

Das "braune Vrenchen" (IV, 77) erscheint dementsprechend wie die im Hohenlied gepriesene Freundin. Ihre körperliche Schönheit wird an vielen Stellen der Novelle durch Anspielungen auf die alttestamentliche Schrift hervorgehoben, so z.B. in dem Abschnitt:

Als es sechszehn Jahre zählte, war es schon ein schlankgewachsenes, ziervolles Mädchen; seine dunkelbraunen Haare ringelten sich unablässig fast bis über die blitzenden braunen Augen, dunkelrotes Blut durchschimmerte die Wangen des bräunlichen Gesichtes und glänzte als tiefer Purpur auf den frischen Lippen, wie man es selten sah [...]. (IV, 84).

Es sind vor allem die Farben Braun und Rot, durch die Vrenchen wie ein Ebenbild der Geliebten im Hohenlied anmutet (vgl. Hld. 1,5-6: "Ich bin braun, aber gar lieblich [...]. Seht mich nicht an, daß ich so braun bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt."; Hld. 4,3: "Deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur, und dein Mund ist lieblich."<sup>82</sup>). Bei nahezu jeder Beschreibung von Vrenchens Äußerem – besonders im Hinblick auf ihre "blendendweiße[n] Zähnen" (vgl. Hld. 4,3) – findet sich im übrigen das Verb "durchschimmern" (IV, 76. 84. 105), wodurch ihr im wahrsten Sinne des Wortes besonderer Glanz und Leuchtkraft verliehen wird.<sup>83</sup> Ein ebensolches Strahlen ist im Zusammenhang mit Vrenchens Augen genannt, welche mit den polierten Fenstern ihres verfallenen Hauses verglichen werden:

Die Fenster waren [...] klar und sauber gewaschen [...] und glänzten so hell, wie Vrenchens Augen, welche ihm in seiner Armut ja auch allen übrigen Staat ersetzen mußten. (IV, 99).<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Vgl. IV, 86: "Er [Sali] war ziemlich genau so, wie sein Vater in diesem Alter gewesen war, und dieses flößte demselben eine unwillkürliche Achtung vor dem Sohne ein [...].". Dies stellt eine interessante Entsprechung zu dem Schluß der Novelle *Frau Regal Amrain und ihr Jüngster* dar, wo die Hochachtung des zurückgekehrten Vaters gegenüber seinem Sohn Fritz herausgestellt wird.

<sup>82</sup> Hier sei angemerkt, daß im hebräischen Urtext für das Adjektiv "braun" das Wort שָׁחָר steht, das eigentlich "schwarz, sonnenverbrannt" bedeutet und von derselben Wurzel ausgeht wie die hebräische Bezeichnung für "Morgenröte" (שָׁחָר), so daß hier die Farben Dunkelbraun und Rot etymologisch eng miteinander verbunden scheinen.

<sup>83</sup> Vgl. E. STRAUB-FISCHER: *Farben und ihre Bedeutung*. S.37: "Keine andere Frauengestalt Kellers ist so stark an die Farbe Rot gebunden wie Vrenchen, und bei keiner andern Figur seiner Erzählung wird die Schönheit so wiederholt und einprägsam geschildert." (E. STRAUB-FISCHER: *Farben und ihre Bedeutung*. S.37.); die Anklänge an das Hohelied bleiben in diesem Zusammenhang der Farbanalyse leider unerwähnt.

<sup>84</sup> Bei dem Zitat liegt der Gedanke an den Gedichtanfang des *Abendlieds* ("Augen, meine lieben Fensterlein / [...] Einmal werdet ihr verdunkelt sein!") nahe, wobei auch das in der letzten Strophe desselben Gedichts formulierte Wandeln "auf dem Abendfeld, / Nur dem sinkenden Gestirn gesellt" (I, 407) in der Novelle zum Ausdruck gebracht wird: vgl. das Hin- und Herspazieren der Liebenden auf dem Acker gleich "einem Sternbilde" und ihre plötzliche Begegnung mit dem schwarzen Geiger, dem "dunklen Stern" (IV, 102).

Es wäre lohnend, dem Motiv der Augen in *Romeo und Julia* bzw. überhaupt im Werk des "Augenmenschen" Keller (siehe unter 1.1.4, Anm.57 bzw. B. WEBER: *Landschaftsmaler*. S.8.)

Schließlich seien noch zwei entscheidende Parallelen zum Hohenlied auf der Handlungsebene der Novelle angeführt: zum einen die Wanderung Salis und Vrenchens auf dem Feld "Hand in Hand [...] das flüsternde Korn entlang" (IV, 101f), die ihre Entsprechung in Hld. 7,12-13 hat ("Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen [...]. Da will ich dir meine Liebe schenken."), zum anderen ihrer beider Liebestod im Wasser, von dem es ausdrücklich heißt: "dort scheidet uns Niemand mehr" (IV, 142), was an die Aussage in Hld. 8,7 erinnert ("so daß auch viele Wasser die Liebe nicht auslöschen und Ströme sie nicht ertränken können.").

Daß eine Lesart der *Romeo und Julia*-Novelle auf der Folie des Hohenlieds durchaus nicht abwegig ist, soll zum Schluß an einem biographischen Detail des Schweizer Dichters festgemacht werden:

In seinem Notizbuch (Ms. GK 67) vermerkte Keller zwischen Januar und Mai 1850 einzelne Bibelstellen, die er vermutlich literarisch weiterzuverarbeiten gedachte, darunter auch drei Stellen aus dem Hohenlied.<sup>85</sup> Vielleicht beeinflusste jene, offenkundig wertgeschätzte alttestamentliche Schrift auch des Dichters Arbeit an der *Romeo und Julia*-Novelle.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die zahlreichen Anspielungen auf das Hohelied das Werk Kellers in die Nähe dieses klassischen Vorläufers der Liebeslyrik rücken, wodurch die Thematik der Weltfrömmigkeit noch akzentuiert wird. In beiden Werken ist vom Gottesglauben überhaupt nicht die Rede, sondern ausschließlich vom Auskosten der Liebe im Diesseits, d.h. vom Genuß des Augenblicks. Dennoch gibt es einen Unterschied: In *Romeo und Julia* wird eine Religiosität des Diesseits dargelegt, was sich in der nun folgenden Untersuchung der Umdeutung des Ehesakraments in eine Art 'natürlich religiöses Versprechen' zeigt; im Hohenlied hingegen bleibt der Vollzug einer Hochzeit der Liebenden unerwähnt und ist scheinbar ohne Belang für das Ausleben ihrer Liebe.<sup>86</sup>

---

gesondert nachzugehen, was meines Wissens in der Forschung noch nicht getan wurde und daher hier kurz angeregt werden soll:

Vgl. z.B. die Tatsache, daß sowohl Sali als auch Vrenchen "sehr hübsche Augen" (IV, 71) haben – ein Merkmal, das sie übrigens mit Dietegen verbindet, den der Forstmeister zu sich nimmt, da er "sehr gute Augen" (IV, 451) besitzt. Auch ihre Liebe wird verstärkt durch die Augen signalisiert, wenn etwa Sali seinem Vrenchen "unwillkürlich mit lachendem Munde auf die Augen" starrt "gleich einem Hungrigen, der ein süßes Weizenbrot erblickt" (IV, 104). Vom schwarzen Geiger ist hingegen gesagt, daß "von den Augen des Kerls [...] fast nichts als das Weiße zu sehen" ist, da sie "unaufhörlich auf einer blitzschnellen Wanderung begriffen" sind und so "wie zwei Hasen im Zickzack umhersprangen" (IV, 103), mit anderen Worten: seine Bedrohlichkeit wird schon an seinen Augen sichtbar. Bezüglich Manz und Marti heißt es nach ihrem Streitgespräch auf dem Acker, daß sie "nach verschiedener Richtung in's Blaue" hinausstarren, "als ob sie da Wunder was für Merkwürdigkeiten im Auge hätten" (IV, 79) – im doppeldeutigen Sinne kann dies auch verstanden werden als biblische Anspielung auf den Balken im eigenen Auge, der bezeichnenderweise gerade im Kontext "Vom Richtgeist" (Mt. 7,5) in der Bibel Erwähnung findet.

<sup>85</sup> HL II.7; V, 6-8; VIV, 1-7 (zitiert immer mit römischer Zahl für das Kapitel und arabischer für den Vers). Vgl. DKV VII, 1045 [Kommentar]. Einzelne Verse davon flocht der Dichter als Intertexte in sein Dramenfragment *Therese* (um 1855?) ein.

<sup>86</sup> Vgl. TRE 15. S.500: "Lange hielt sich die [...] Meinung, es handle sich in Cant um eine Sammlung von Hochzeitsliedern. Neuerdings ist es deutlich geworden, daß bis auf wenige eindeutig zur Hochzeit gehörige Lieder ( [...] die Umdeutung der ganzen Sammlung auf Hochzeit und Ehe erfolgte erst später) fast alle Lieder einfache Liebesdichtung sind.", jedoch in hochentwickelter Form hebräischer Poesie. Vgl. dazu H. GOLLWITZER, nach dessen Ansicht die Bezeichnung "Braut" (Hld. 4,8-12) "nicht mehr als ein Kosetitel" ist (H. GOLLWITZER: Das hohe Lied. S.24.).

(b) Die "gottverlassene Hochzeit" als Verweltlichung des Sakraments Ehe

Durch Salis Steinwurf auf Vrenchens Vater ist für das liebende Paar die Möglichkeit einer Hochzeit, die anfangs noch im Bereich des Erreichbaren lag (IV, 107), gänzlich ausgeschlossen:

[...] doch kann ich Dich nie bekommen, auch wenn alles andere nicht wäre, bloß weil du meinen Vater geschlagen und um den Verstand gebracht hast! Dies würde immer ein schlechter Grundstein unserer Ehe sein und wir Beide nie sorglos werden [...]! (IV, 112/113; Hervorhebung, S.E.).<sup>87</sup>

Aus diesem Grund wird der Gedanke an eine Ehe für beide zu einer Illusion bzw. im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Wunschtraum, was Vrenchens Traum in der gemeinsamen Nacht auf dem Herd eindrücklich widerspiegelt (IV, 113: "Es träumte mir, wir tanzten mit einander auf unserer Hochzeit, lange, lange Stunden!"). Beide versuchen, diese Wunschvorstellung zu realisieren, indem sie sich an ihrer sonntäglichen Wanderung so kleiden, daß sie wie Brautleute erscheinen (IV, 127) und in den Gasthäusern in der Tat als solche behandelt werden (IV, 128: "So genoß Vrenchen alle Wonnen einer Braut, die zur Hochzeit reiset [...]"). Auch der heimliche Kauf der Ringe kann als Vorbereitung auf eine Art von Hochzeitszeremonie gewertet werden, die Ringe dienen somit als *signa*, als – wie es im Text heißt – die "armen Zeichen" (IV, 131) ihrer Liebe.<sup>88</sup>

Was aber für den Gegenstand der Untersuchung v.a. ins Gewicht fällt, das sind die zwei Trauungszeremonien, die in der Novelle vollzogen werden und die eine kirchliche Eheschließung zu parodieren scheinen<sup>89</sup>: Einerseits der Trauungsakt durch den schwarzen Geiger, der "eine spaßhafte Zeremonie" (IV, 139) mit den Elementen des Händereichens, der Gratulation durch die Gemeinde sowie des Hochzeitsgeleites vorstellt. Sali und Vrenchen lassen diese Parodie eines Trau-Ritus gleichsam – um im Keller-Ton zu sprechen – "mäuschenstill"<sup>90</sup> über sich ergehen, was die Wendung "Sie ließen es geschehen ohne ein Wort zu sagen" anzeigt, die nochmals wiederholt wird: "Da die ratlosen Verlassenen [...] überhaupt ganz verwirrt waren, ließen sie abermals geschehen, daß man sie voranstellte [...]". Während dieser Schein-Heirat "durchschauerte" sie "kalt und heiß" der Wunsch nach einer für sie gültigen Zeremonie, die sozusagen ihr Sein erfüllt<sup>91</sup>, was nun andererseits zu einem zweiten Trauungsakt führt, der deutliche Analogien zum kirchlichen Sakrament der Ehe aufweist:

<sup>87</sup> Siehe auch hier wieder die Steinsymbolik, die auf die Belastung eines zwischenmenschlichen Verhältnisses mit Schuld verweist: Salis Schuldigwerden wäre ein "schlechter", d.h. nicht tragender "Grundstein" für eine Ehe, genau wie Manzens und Martis Schuldigwerden am herrenlosen Acker den "Grundstein einer verworrenen Geschichte und Lebensweise" (IV, 82), d.h. den Auslöser allen Unheils, darstellt.

<sup>88</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Farben der beiden Ringlein: in Vrenchens Ring leuchtet Kellers "heilige Farbe" (H. WYSLING: Das Fabelhafte. S.153.), das goldene Grün, auf und auch Salis Ring trägt nicht zufällig zum Blau das Gold in sich, von dem Keller sagt, es sei "seiner metallischen Natur nach geeignet [...], mit allen anderen Farben, um deren erhöhten Glanz oder ein gewisses Schimmern auszudrücken, verbunden" zu werden. (Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.74.). Aufgrund der Farbsymbolik wird die Heiligkeit des mit diesen Ringen geschlossenen weltbezogenen Bundes betont.

<sup>89</sup> Mit A. HENKEL: Wiederlesen. Romeo und Julia. S.178; E.A. MCCORMICK: Idylls. S.278.

<sup>90</sup> Vgl. die Verwendung dieses Adjektivs in bezug auf die Liebenden in IV, 102 und 123. Siehe 2.1.2 (a) *Das Adjektiv "mäuschenstill" als Ausdruck des "Keller-Tons"*.

<sup>91</sup> Gegen Th. KOEBNER, nach dessen Ansicht "die lustige Feierlichkeit ihre Sehnsucht wenigstens zum Teil erfüllt" (Th. KOEBNER: Ursachen eines Liebestods. S.349.). Der Gegensatz von Schein und Sein durchzieht – wie aufgezeigt – einen Großteil von Kellers Novellen.

Die Funktion dieser zweiten Zeremonie besteht in einer Aufhebung der Trauhandlung des schwarzen Geigers, welche buchstäblich die Bedeutung einer "wilden" Ehe hatte; diese karikierte Trauung wird nun ersetzt durch "eine vor dem Gewissen gültige"<sup>92</sup>, die teilweise nach erfundenen Riten, teilweise in Anlehnung an kirchliche Liturgie verläuft. Die Zeremonie beginnt wie eine kirchliche Trauung mit "Geläute" (IV, 141), das Sali und Vrenchen auf das Rauschen des Wassers bzw. auf das Rauschen ihres eigenen Blutes zurückführen, um eine Erklärung für diese "Töne, welche von der großen Stille herrührten", zu finden.<sup>93</sup> Anschließend erfolgt der Austausch der Ringe, verbunden mit einem Eheversprechen "Du bist mein Mann und ich Deine Frau" und besiegelt durch zwölf Küsse, wobei hier auf die christliche Bedeutung der Zahl Zwölf als Zahl der göttlichen Vollkommenheit<sup>94</sup> angespielt ist. Dieser Bezug zur christlichen Zahlensymbolik verleiht dem nicht vor Gott, sondern vor der Welt, und nicht in einer Kirche, sondern in der Natur geschlossenen Bund der Liebenden den Charakter einer sakralen Handlung. Es handelt sich um den Vollzug eines "naturhaften Sakraments"<sup>95</sup>, das nicht Zeichen des personalen Heilsvollzugs bzw. der dialogischen Korrespondenz zwischen dem göttlichen Spender und dem menschlichen Empfänger ist, sondern allein Zeichen gegenseitiger Liebe und unverbrüchlicher Treue bis zum Tod.

Sali und Vrenchen fliehen nicht aus der Welt, um auf ewig im Jenseits zusammenzusein<sup>96</sup>, denn in ihrem Diesseitsglauben ist der Gedanke an ein Leben nach dem Tod nicht enthalten (IV, 142f). Ihre Klarheit über die Endgültigkeit des Todes zeigt sich sprachlich in Ausdrücken, die an die Sprache der Mystik angelehnt scheinen (vgl. die Wendungen "jetzt ging ihm endlich ein Licht auf"; "eine glühende Klarheit erhellte ihm die Sinne"; "ehe jener Nebelstreif am Monde vorüber war, war es auch davon ergriffen") und darauf hinweisen, daß beide vollkommen von ihrem Entschluß der Vereinigung – gleichsam einer *unio mystica* im menschlichen Sinne – mit der Konsequenz eines gemeinsamen Todes durchdrungen sind.

Ähnlich wie die beobachtete Transformation des christlichen Abendmahls hat auch das verweltlichte Sakrament der Ehe die Funktion, das Band der irdischen und damit endlichen Liebe zweier Menschen zu stärken. Diese als Natur begriffene Liebe verlangt nach innerer Ordnung und Gesetzlichkeit und verhält sich somit auf natürliche Weise ehelich<sup>97</sup>; anstelle kirchlicher Gesetze sind es die Gesetze des Eros, durch die Salis und Vrenchens naturhafte Ehe bestimmt ist.<sup>98</sup>

<sup>92</sup> L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.76.

<sup>93</sup> Das Motiv der Glocke wurde bereits eingehend unter 2.1.3 (c) (bb) *Kirchenglocke* behandelt.

<sup>94</sup> Die Zwölferzahl ist in der Bibel die Zahl der Vollzähligkeit, vgl. z.B. die zwölf Stämme Israels, die zwölf Jünger Jesu, die zwölf Tore des himmlischen Jerusalem (siehe auch H.A. HUTMACHER: *Symbolik der biblischen Zahlen*. S.7-17.).

<sup>95</sup> A. HENKEL: *Wiederlesen*. Romeo und Julia. S.182.

<sup>96</sup> Wie es etwa in *Dorotheas Blumenkörbchen* der Fall ist: "So war Theophilus noch am gleichen Tage für immer mit Dorotheen vereinigt. Mit den ruhigen Blicken der Seligen empfing sie ihn; wie zwei Tauben, die, vom Sturme getrennt, sich wieder gefunden [...], so schwebten die Vereinigten Hand in Hand [...] dahin, befreit von jeder Schwere und doch sie selber." (VI, 86).

<sup>97</sup> Mit G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.300. Siehe auch A. HENKEL: *Wiederlesen*. Romeo und Julia. S.181: "Gerade diese gesellschaftlich ortlose Liebe" will "ihren Kairós", d.h. den rechten, von den Liebenden selbst bestimmten und daher nicht göttlichen Zeitpunkt ihrer Erfüllung.

<sup>98</sup> Vgl. die Ausführungen Feuerbachs zum Verständnis der Liebe als Ersatzreligion: "Nur in der Empfindung, nur in der Liebe hat 'Dieses' – diese Person, dieses Ding – d.h. das Einzelne, absoluten Werth, ist das Endliche das Unendliche: darin und nur darin allein besteht die unendliche Tiefe, Göttlichkeit und Wahrheit der Liebe. [...] Der christliche Gott ist selbst nur eine Abstraction von der menschlichen Liebe, nur ein Bild derselben. [...] Die Liebe ist Leidenschaft, und nur die Leidenschaft ist das Wahrzeichen der Existenz." (Ludwig Feuerbach: *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*. In: SW. Bd.2. S.297; Hervorhebungen des Autors.).

4.1.5 Tod(a) Die "Knechtchen"-Szene als Vorausdeutung des Liebestodes

Von den zahlreichen Vorausdeutungen auf den Tod der Liebenden im Verlauf der Novelle soll hier die Szene herausgegriffen werden, in der das "Knechtchen" der beredsamen Bäuerin Vrenchens Bett, ihr letztes Hab und Gut in dem verkommenen Haus, abtransportiert. Grund für die Auswahl dieser Textstelle ist die offensichtliche Übertragung eines biblischen Geschehens auf einen banalen Handlungsgang:

Die Bäuerin zog ab [...] und hinter ihr drein ging ihr Knechtchen, das sich in Vrenchens einst buntbemalete Bettstatt hineinstellte, den Kopf gegen den mit verblichenen Sternen bedeckten Himmel derselben stemmte und, ein zweiter Simson, die zwei vorderen zierlich geschnitzten Säulen faßte, welche diesen Himmel trugen. (IV, 122).

Der Abschnitt spielt auf die letzte Tat Simsons während eines Festes zu Ehren des Philistergottes Dagon an (Ri. 16, 21-31), bei welcher der gefangene Simson das Haus der Philister in einem letzten, von Gott geschenkten Kraftakt über sich zum Einstürzen bringt und sich durch einen solchen Tod von der Gefangenschaft erlöst. Das Motiv des Todes als Selbstbefreiung steht ebenso hinter dem Liebestod Salis und Vrenchens, auf den die kurze Passage verweist, wobei der biblische Bezug humoristisch verweltlicht<sup>99</sup> erscheint: Aus der alttestamentlichen Riesengestalt ist ein "Knechtchen" geworden, das sich Simson gleich gegen die zwei Bettsäulen "stemmte". In dem Verb "stemmen" findet sich eine auffällige Übernahme von biblischem Wortschatz<sup>100</sup>, indes gerade das Mißverhältnis zwischen dem verniedlichten Knecht und der Stärke fordernden Tat des Hochwuchtens, das an die Wundertat Simsons erinnern soll, Komik erzeugt.<sup>101</sup> Der Vergleich der Bettstatt mit einem "wandelnden Tempel" impliziert den Gedanken an etwas Heiliges – eine Konnotation, die allerdings angesichts Vrenchens gedanklicher Verbindung des Bettes mit einer Liebeslaube, in der man sich, "wenn die Winden aufgewachsen wären" (IV, 122), ungestört lieben kann, sofort wieder ins Profane verkehrt wird.<sup>102</sup>

Ein aufschlußreiches Detail in der Szene ist der Hinweis auf den "mit verblichenen Sternen bedeckten Himmel" der Schlafstätte, der die Absage an einen sich verflüchtigen Unsterblichkeitsglauben in ein Bild umsetzt und daher wie ein Korrelat zur verwitterten Fassade des "Paradiesgärtleins" anmutet. Dieser Himmel steht zudem auf wackeligen Beinen, wenn man die "zierlich geschnitzten Säulen" bedenkt, von denen er getragen wird, und zugleich den Ausgang der Simson-Geschichte vor Augen hat: Der christliche Glaube an ein himmlisches Jenseits stützt sich – gerade das will der biblische Hintergrund dieser Szene zum Ausdruck bringen – auf (Glaubens-)Säulen, die sich keinesfalls als beständig erweisen bzw. den Menschen durch sein Leben 'hindurchzutragen' vermögen. Somit wird hier auf einen Himmel angespielt, der ähnlich wie der des *Tanzlegendchens*

<sup>99</sup> Vgl. K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.93.

<sup>100</sup> Siehe hierzu Ri. 16,29: "Und er [Simson] umfaßte die zwei Mittelsäulen, auf denen das Haus ruhte, die eine mit seiner rechten und die andere mit seiner linken Hand, und stemmte sich gegen sie [...].".

<sup>101</sup> Eine weitere Übernahme biblischer Sprache in säkularem Kontext stellt das Ende der Bäuerin-Rede dar, die in der Annahme, Vrenchen sei zu großem Reichtum gelangt, mit den neidvollen Worten schließt: "[...] und denk' an mich in Deiner Herrlichkeit!" (IV, 122), was auf Lk. 23,42, das Wort des Schächers am Kreuz, anspielt und sich hier wie makabre Ironie ausmacht, da Vrenchens "Herrlichkeit" der Tod – ohne ein Weiterleben im himmlischen Paradies – sein wird.

<sup>102</sup> Insofern ist das Bett ein Vorbote von dem "Bett, wie noch keine Braut gehabt" (IV, 143), der "schwimmende[n] Bettstelle", in der Sali und Vrenchen ihre Liebe unbehelligt und völlig unheilig ausleben werden.



oder der des Gedichts *Creszenz* trotz eines scheinbar gesicherten Fundaments gleichsam von Einsturzgefahr bedroht ist und bestenfalls einen verblichenern Trost bietet.

(b) Der Liebestod als "selig Sterben und Verschwinden / In deines Urgrunds tiefste Ruh!"<sup>103</sup>

"Gottfried Kellers Erzählungen gehen nicht zu Ende, sondern sie machen Schluß. [...] Keller gestaltet den Schlußpunkt als Bild [...], das den Text abrunden will."<sup>104</sup> Solcherlei 'gemaltes' Schlußbild gilt es nun abschließend für *Romeo und Julia* genauer zu untersuchen. Bemerkenswert ist in dem Zusammenhang, daß der Erzähl schluß der Novelle weder die Vereinigung der Liebenden, noch ihren Tod selbst schildert<sup>105</sup>, vielmehr bleiben diese beiden Handlungselemente ausgespart:

Der Fluß zog bald durch hohe dunkle Wälder [...], bald durch offenes Land [...]; und als die Morgenröte aufstieg, tauchte zugleich eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome. Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten. (IV, 144; Hervorhebungen, S.E.).

Für Gerhard Kaiser, der als erster auf den Sinngehalt des religiösen Motivs des himmlischen Jerusalem innerhalb der Novelle hinwies<sup>106</sup>, ist jene Stadt aus dem 21. Kapitel der biblischen Offenbarung der "geistige Ort der Liebe zwischen Sali und Vrenchen" und damit ein "wiederhergestelltes Paradies"<sup>107</sup> im Diesseits. Der christliche Ursprung unterliegt hier einmal mehr der Transformation ins Weltliche. Namentlich taucht dieses religiöse Motiv im Text allerdings nur ein einziges Mal auf, und zwar in Verbindung mit Salis erstem Besuch in der alten Heimat, "welche ihm jetzt erst ein himmlisches Jerusalem zu sein schien mit zwölf glänzenden Pforten" (IV, 97). Die Heimat wird ihm zu einer himmlischen Wohnstätte – aus dem alleinigen Grund, weil das geliebte Vrenchen sich dort befindet. Folglich ist der Impetus für Salis Pilgerschaft zu diesem himmlischen Jerusalem in der Welt einzig ein irdisches Verlangen und nicht etwa Gottesehnsucht.

Das Sinnbild eines himmlischen Jerusalem begegnet auch in der oben beschriebenen "aus dem silbergrauen Strome" aufsteigenden "Stadt mit ihren Türmen"<sup>108</sup>, welche die Liebenden bezeichnenderweise nicht mehr erreichen. Salis und Vrenchens Ziel ist ja gerade nicht ein christlich-eschatologisches Jerusalem, sondern ein geheiligtes Diesseits des Gefühls<sup>109</sup>, das sie in einem "Rausch der

<sup>103</sup> Vgl. in I, 404-405 die Schlußverse des Gedichts *Abendlied an die Natur*.

<sup>104</sup> P. UTZ: Der Rest ist Bild. S.65.

<sup>105</sup> Dies bestätigt die unter 2.2.1 (b) *Tod* erwähnte Feststellung J. ROTHENBERGS, daß bei Keller "der eigentliche 'Übertritt' nicht selten gänzlich ausgespart" bzw. generell "Todesfälle in die der erzählten Zeit vorausliegenden Zeitspanne" verlegt werden (vgl. J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.216-217.). Vgl. das Zeitadverb in der Formulierung: "Das Schiff legte sich eine Weile nachher unbeschädigt an eine Brücke [...]." (IV, 144; Hervorhebung, S.E.).

<sup>106</sup> Vgl. G. KAISER: Sündenfall. S.32ff; Das gedichtete Leben. S.302ff. Vgl. den Abschnitt 2.1.1 (d) *Das Paradies als himmlisches Jerusalem*.

<sup>107</sup> G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.302.

<sup>108</sup> Mit A. HENKEL: Wiederlesen. *Romeo und Julia*. S.179; K. JEZIORKOWSKI: Der Stein. S.122; Ch. RENZ: Sieben Legenden. S.329; G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.305f.

<sup>109</sup> Vgl. G. KAISER, der die "Neudeutung des himmlischen Jerusalem" prägnant zusammenfaßt: "Eintauchend in den Strom beim Gang zum Heuschiff werden sie getauft und wiedergeboren als neue Kreatur in der Liebe und aus ihr." (G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.305.).

Seligkeit" (IV, 143) feiern. Überträgt man das Bild des untergehenden Mondes und der gleichzeitig aufsteigenden Morgenröte – ein Ineinanderfließen zweier Bewegungen – auf den Liebestod des Paares, so verweist dies auf die Tatsache, daß sich Sali und Vrenchen im Untergange dem Aufsteigenden zubewegen<sup>110</sup>: Ihr Sterben wird zur höchsten Stufe des Liebesrausches, angesichts dessen das, "was danach kam", wie "ein Hauch, ein Nichts" (IV, 143) erscheint; in dieser Hinsicht erleben die Liebenden in ihrem Sinnestaumel den Gipfel irdischer "Seligkeit".<sup>111</sup> Mit ihrem Tod kehren sie nicht zu einem göttlichen Schöpfer, sondern im buchstäblichen Sinne in das "Eine Meer des Lebens" (I, 658)<sup>112</sup> zurück, was wirkungsvoll durch das Bild des Flusses als Lebensstrom unterstrichen wird.

Salis und Vrenchens Liebe trägt also alle Merkmale eines säkularen himmlischen Jerusalem, das ihnen Heil und Glückseligkeit schon auf der Erde gewährt. Im Gegensatz zu der eschatologischen Metapher der Bibel, die hier ihre Umdeutung findet, bestimmt es nicht ein jenseitiges Leben näher, sondern geht gleichsam mit den Liebenden als deren Imagination unter. Zwar ist das Paar *im* Tod zusammen, worauf das Sich-Umschlingen eindrücklich hindeutet, aber nicht *darüber hinaus*: Ihre Leidenschaft mündet aus in ewige Stille, verbildlicht im Anlegen des leeren Heuschiffs; der Rest ist Schweigen bzw. nüchterne Zeitungsnachrede.<sup>113</sup>

#### 4.1.6 Fazit

Die Analyse von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Hinblick auf die religiösen Motive Sündenfall, Schuld, Paradies, Liebe und Tod sowie ihrer Übertragung ins Weltliche hat die außerordentliche Wirkungskraft der vornehmlich christlichen Denk- und Bildkonstellationen aufzudecken versucht. Erst das Verständnis jener religiösen Bilder schlüsselt – wie nachgewiesen – dem Leser einen, wenn nicht *den* entscheidenden Anspielungshorizont dieses Kellerschen Werkes auf. Wer über solche Anklänge hinwegliest oder ihnen lediglich eine geringe Bedeutung beimißt<sup>114</sup>, verkennt ihren wesentlichen Symbolgehalt, der im Transformationsvorgang *ex negativo* zum Ausdruck kommt. Auch die Gesamtaussage des Textes

<sup>110</sup> So wie der untergehende Mond in einem unvereinbar scheinenden Vergleich ("rot wie Gold", vgl. M.E. GILBERT: *Bildlichkeit*. S.357; Ch. RENZ: *Sieben Legenden*. S.128.) eingehüllt ist in den Glanz des (Sonnen-)Goldes, ist auch Salis und Vrenchens Untergang in den sinnlichen Glanz des Diesseits eingetaucht.

Ein ebensolches Schlußbild, in dem Untergehen und Aufsteigen von Mond und Sonne als *eine* Bewegung ineinanderfließen, findet sich in Kellers früher Prosaskizze *Eine Nacht auf dem Uto* von 1837 (Ms. GK 1, 49ff.; vgl. J. BAECHTOLD: *Briefe und Tagebücher*. Bd.1. S.422-426.); siehe in Abb.35 die Schlußvignette der Handschrift: Rechts geht das Mondgesicht mit Kummerfalten unter, während links die Sonnenscheibe (von einer Gestalt beritten) hervorstrahlt; in der Mitte skizzierte der Dichter das lyrische Ich in seiner horizontalen Lage auf dem Inselberg, derweil es naturbeseelt mit ausgebreiteten Armen die Verwandlung vom Dunklen ins Helle erlebt.

<sup>111</sup> Vgl. P. UTZ: *Der Rest ist Bild*. S.70: Das Heuschiff wird "zum Ort des nicht mehr aussprechbaren Glücks".

<sup>112</sup> Siehe zu diesem Vers aus dem Gedicht *Bei einer Kindesleiche* K. DERLETH: *Die religiöse Entwicklung*. S.86-87: "Hinter dem gestalteten wird ein gestaltendes Leben, ein ewiger, unversieglicher Born erschaut, aus dem das Einzelne, das Gestaltete hervorgeht, zu dem es wiederkehrt, wenn es sein Dasein gelebt. [...] Das sagt, daß nun das menschliche Wesen hineingenommen ist als Glied in die Ganzheit der Natur, daß auch in ihm das geheimnisvolle Etwas gegenwärtig ist, das die Vielheit des natürlichen Lebens zu einer Einheit bindet."

<sup>113</sup> Vgl. T.M. HOLMES: *Idyll of Possessive Individualism*. S.77: "The death chosen by the lovers is a definitive ending, with no prospect of transcendence, and that is what gives their final hours together such intensity and resonance."

<sup>114</sup> Wie U. KULTERMANN, E. HEIN u.a. (vgl. Anm.4 dieses Teils).

läßt sich erst unter dem Gesichtspunkt der religiösen Motivik vollständig erfassen: Eine Liebe zweier Menschen, die mittels christlicher Bilder wie die des Hohenliedes, des Paradieses oder des himmlischen Jerusalem ausgestaltet ist, rückt ihrem Wesen nach in die Nähe des Sakralen, wird für die Liebenden gleichsam zum innersten Heiligtum.<sup>115</sup> Ferner liegt für Sali und Vrenchen in ihrer welt- und "freudefrommen" Liebe<sup>116</sup> die Möglichkeit, dem Gedanken an die Endlichkeit des Daseins zu entfliehen, denn Intensität und unverbrüchliche Treue der Liebe werden beiden zu einem vollgültigen Ersatz für den verlorenen Unsterblichkeitsglauben. Für die Liebenden gibt es nichts anderes als diese eine, irdische Welt, auf welche sie alle ihre Sinne lenken und die ihnen gleichsam eine immanente Transzendenz bietet.

Im Verlauf der Interpretation wurden bereits einige Bezüge zu den nun folgenden Seldwyla-Novellen *Dietegen* und *Die drei gerechten Kammacher* sowie zum *Tanzlegendchen* angeführt<sup>117</sup>, denen nachgegangen werden soll. Solche Analogien deuten darauf hin, daß derartige wiederholt auftauchende Themen den Kern von Kellers Diesseitskonzept konstituieren und die Kellerschen Einzelwerke miteinander verflechten. Es ist im folgenden zu fragen, in welchem Kontext übereinstimmende religiöse Motive jeweils eingesetzt sind, auf welche Weise sie ins Weltliche transformiert bzw. – stärker noch – verzerrt sind, und was sie für die Gesamtdeutung der entsprechenden novellistischen Texte einbringen.

---

<sup>115</sup> Siehe für diesen Zusammenhang die Ausführungen Feuerbachs in der "Schlußanwendung" seiner Schrift über das *Wesen des Christentums*: "Aber die Ehe – natürlich als freier Bund der Liebe – ist durch sich selbst, durch die Natur der Verbindung, die hier geschlossen wird, heilig. [...] Wahrhafte Freundschaft ist nur da, wo die Grenzen der Freundschaft mit religiöser Gewissenhaftigkeit bewahrt werden, mit derselben Gewissenhaftigkeit, mit welcher der Gläubige die Würde seines Gottes wahr. Heilig ist und sei Dir die Freundschaft [...], heilig die Ehe, heilig das Wohl jedes Menschen, aber heilig an und für sich selbst." (Ludwig Feuerbach. *Wesen der Religion*. S.214f.).

<sup>116</sup> Vgl. Anm.76 dieses Teils.

<sup>117</sup> U.a. die Aspekte Transformation des Abendmahls, Scheinhaftigkeit als Zeichen von Schuld, der alttestamentliche Gerechtigkeitsbegriff, das 'unvollkommene' Jenseits.

## 4.2 Konzeption einer Erlöserfigur. Dietegen

Der ursprüngliche Titel dieser symmetrisch<sup>1</sup> aufgebauten Novelle lautet "Leben aus [dem] Tod[e]"<sup>2</sup> und ist insofern schon Programm: Einem doppelten Kursus der mittelalterlichen Epik<sup>3</sup> anmutend, schlägt im Handlungsverlauf der Erzählung zweimal Todesnot in höchste Seligkeit um. Ähnlich wie in der Kontrastnovelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* gehören daher auch hier Liebe und Tod zu den zentralen Themen, die es unter dem Blickwinkel biblisch-christlicher Motivik zu untersuchen gilt. Ferner zieht sich als Leitmotiv die Schilderung menschlicher Verfehlungen und ihrer Bereinigung durch die ganze Erzählung hindurch, was auf die christlichen Inhalte von Schuld, Buße und Läuterung verweist. Diese Inhalte sind allerdings vollkommen anders gestaltet als in der *Romeo und Julia*-Novelle (z.B. findet sich in *Dietegen* in bezug auf menschliche Verschuldung der Gedanke einer *confessio*).

Zu *Dietegen* gibt es nur wenige Einzelpublikationen<sup>4</sup>, in denen religiöse Motive und ihre Transformation eher spärlich oder gar nicht untersucht werden, so daß dieses von Theodor Storm als "Perle" bezeichnete Werk<sup>5</sup> in der Forschung noch lange nicht hinlänglich ergründet ist. Gerade hinsichtlich der biblischen und religiösen Anspielungen, die das Geschehen der Handlung in besonderer Weise kommentieren (vgl. allein das immer wieder auftauchende Motiv des Richtens) und zudem die Novelle in Bezug zu anderen Dichtungen Kellers setzen, besteht noch Forschungsbedarf.

### 4.2.1 Erlösung und Heil

#### (a) Dietegen – Eine Erlöserfigur?

Zu Beginn der Novelle, nachdem Dietegen von Küngolt gerettet wurde, da diese entdeckt hat, daß er bei seiner Hinrichtung durch die Ruechensteiner schlecht gehenkt und nur scheinot in den Sarg gelegt worden war, trägt der Junge augenscheinlich die Züge eines Heilsbringers.<sup>6</sup> Als er von Küngolts Eltern, dem Forstmeister und seiner Frau, aufgenommen wird, weckt er in ihnen "eine

<sup>1</sup> Zur Bedeutung von Kellers Aussage, die Symmetrie sei "der Keim der ganzen kleinen Geschichte" (Brief an Emil Kuh vom 11. Juni 1874), vgl. H.D. IRMSCHER: Konfiguration und Spiegelung. S.330, G. IMBODEN: Aesthetik. S.12; beide Autoren beschäftigen sich mit dem Prinzip der Symmetrie, Duplizität und Spiegelbildlichkeit in den Werken Kellers.

<sup>2</sup> Vgl. Keller an Adolf Exner am 20. Dezember 1873 (GB 2. S.202.). Zu Kellers Änderung des Titels in "Dietegen", einen Taufnamen, den der Dichter im "Zürcher Kalender" vorfand, siehe Keller an Emil Kuh am 12. Februar 1874 (GB 3.1. S.172ff.) sowie Keller an Wilhelm Petersen am 4. Juni 1876 (GB 3.1. S.349.). Verwiesen sei auch nochmals auf Abb.18 im Anhang.

<sup>3</sup> Als weiteres Element erinnert ebenfalls die Namensgebung von Dietegen und Küngolt an mittelalterliche Literatur; mit L. ADEY: Concept of Comedy. S.122 ("medievalizing names"); G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.378. Vgl. die Entsprechung in der Bedeutung der Namen: "diet" = Volk, Leute und "künne" = Geschlecht (M. LEXER: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. S.31.118.) weisen beide auf Kollektive und damit auf die Funktion Dietegens und Küngolts als Repräsentanten zweier unterschiedlicher Städte hin.

<sup>4</sup> Siehe – abgesehen von Veröffentlichungen über den gesamten Seldwyla-Zyklus – die Abhandlungen von D.F. MERRIFIELD: Gottfried Kellers *Dietegen*. Eine Analyse. (1969) und P.P. SCHWARZ: Zur Bedeutung der Kindheit in Kellers "Dietegen". (1985).

<sup>5</sup> Storm bezeichnet in einem Brief an Paul Heyse vom 17. November 1876 *Dietegen* und *Romeo und Julia* als "zwei Perlen" (zu diesem Hinweis vgl. STORM-KELLER Briefwechsel. Kritische Ausgabe. S.140.).

<sup>6</sup> Vgl. E. SWALES: Poetics of Scepticism. S.157: "*Dietegen* figures as a healing story, and this is also its [Dietegen's] own deep structure."

sonderbare Ahnung, als ob ein guter Engel erschiene", welcher der Familie "noch zum Heil gereichen würde" (IV, 451). Seine rettende Wirkung wird sich vor allem auf Küngolt erstrecken, was im ersten Teil der Erzählung bereits präfiguriert ist:

Geh', versöhne Dich mit ihr und mach den Trotzkopf wieder gut! sagte die Mutter; Du bist ihr guter Engel! (IV, 459; Hervorhebungen, S.E.).<sup>7</sup>

Weiterhin wird er ein "unschuldiges Kind" (IV, 450) genannt, was im wahrsten Sinne des Wortes zutreffend ist, da er für sein unabsichtliches, geringfügiges Vergehen keinesfalls die Todesstrafe verdient hätte. Seine Unschuld zeigt sich in zweierlei Dingen: zum einen in seinen "sehr gute[n] Augen" (IV, 451), die – wie bei fast allen Figuren im Kellerschen Werk – als Fenster der Seele das Innerste widerspiegeln<sup>8</sup>, zum anderen in dem Weiß seines "Armesünderhemde[s]" (IV, 450), auf das noch näher einzugehen sein wird. In seinem durch Demut, Sanftmut und "blinden Glauben" (IV, 458) gekennzeichneten Verhalten erinnert er geradezu an einen kleinen Heiligen<sup>9</sup>:

Doch Dietegen erwiderte ihre [Küngolts] Unart nicht, gab ihr kein böses Wort und war immer gleich geduldig und anhänglich. (IV, 459).

Dietegens bescheidenes Wesen ist durch und durch rein, solange er einem unbewußten Drange folgt, gut und aufrichtig zu sein. Dadurch, daß er sich selbst und anderen gegenüber ehrlich ist und sich in keiner Weise zu verstellen vermag, bleibt er in seiner Wesensart unangefochten. Im Anfangsteil findet sich allerdings eine Situation, die als seine "Versuchung" aufgefaßt werden kann, da der Text den Hinweis darauf sogar *expressis verbis* gibt. Es handelt es sich hierbei um die Maitanz-Szene, in der Küngolt und ihre Mutter sich scherzend bemühen, von Dietegen Besitz zu ergreifen, und dieser sich ihrem Drängen hilflos ausgeliefert fühlt:

Er kam sich vor wie eine vom Baume des Lebens geschüttelte verlorene Seele, welche, von weichen Händen aufgehoben und gepflegt, nun für immer des eigenen freien Daseins beraubt wäre. Deshalb, wie nun das Gefühl der persönlichen Freiheit mit der zärtlichen Zuneigung in ihm rang, stand er zitternd und schweigend, halb in Empörung gegen die eigenmächtige Zutulichkeit der Frauen, halb in Versuchung, das Mädchen ungestüm an sich zu ziehen [...]; aber höchst ernsthaft war er um ihre gute Sitte besorgt, und als ihn Küngolt nun heftig auf den Mund küssen wollte, hielt er plötzlich die Hand dazwischen und sagte [...] mit dem Tone eines alten Schulmeisters: [...] Das schickt sich nicht für Dich!. (IV, 465; Hervorhebung, S.E.).

Dieser buchstäblichen Verführung widersteht Dietegen wiederum einem tugendhaften Heiligen gemäß, aber diesmal nicht, indem er seine Zuneigung für Küngolt als sein wahres Gefühl eingesteht, sondern indem er sich vielmehr auf

<sup>7</sup> Am Schluß der Novelle wird explizit gesagt, daß sich Küngolt durch Dietegens Eingreifen "in süßer Erlösung" (IV, 496) befreit fühlt (vgl. ebenfalls IV, 484).

<sup>8</sup> An anderer Stelle ist die Rede von seinen "glänzenden Augen" (IV, 456); vgl. auch die Tatsache, daß die Augen des Forstmeisters, dem Dietegen "mit Leib und Seele anhing" (IV, 460), als "groß, offen und voll Feuer" (IV, 461) beschrieben werden. Zum Motiv der Augen und seiner Bedeutsamkeit bei Keller vgl. die Einzelinterpretation von *Romeo und Julia* (4.1.4 (a), Exkurs in Anm.84).

<sup>9</sup> Ob mit seiner "ständigen Bereitschaft zu verzeihen, ohne zu zürnen oder nachzutragen, und der Schuldigen von sich aus die Hand zur Versöhnung zu reichen" tatsächlich Christusanspielungen gemeint sind, wie D.F. MERRIFIELD sie sieht (vgl. D.F. MERRIFIELD: Dietegen. S.167.), ist m.E. nicht eindeutig festzumachen, paßt aber in die Konzeption Dietegens als Heilsbringer. Zur Funktion von Christus in der Kellerschen Dichtung vgl. weiter unten die Anm.11.

moralische Grundsätze beruft und sich – für sein Alter höchst unangemessen-schulmeisterlich beträgt. Zum ersten Mal spielt sich in ihm ein inneres Ringen ab, d.h. er handelt nicht mehr intuitiv, sondern wägt zwei Möglichkeiten ab (vgl. "halb [...] halb"), von denen er dann die sittlichere wählt. Bedenkt man erneut das Menschenbild, das hinter den Figurendarstellungen Kellers steht<sup>10</sup>, so wird bereits hier deutlich, daß das anfängliche Bild Dietegens als makelloser Heilsbringer im Verlauf der Novelle aufgebrochen wird. Dies geschieht, entsprechend dem Kellerschen Diesseitskonzept, dadurch, daß eine Erlöserfigur mit menschlichen Schwächen geschildert und in diesem Sinne ins Weltliche verkehrt wird. Mit einem Erlöser, der sein wahres Wesen nicht zeigt, sich vielmehr scheinhaft gibt, kann es – so will es die Novelle andeuten – nicht weit her sein; zwar vermag er aufgrund seiner Vermenschlichung andere Menschen zum Diesseits zu bekehren bzw. befreien, aber eine Erlösung zum ewigen Leben liegt nicht in seiner Macht.<sup>11</sup>

Das Aufbrechen des Erlöser-Bildes wird im Text sublim vorbereitet: So ist beispielsweise Dietegen mit einem weißen, gleichzeitig jedoch "schwarzgesäumten" (IV, 448) Hemd bekleidet, was darauf hindeutet, daß auch er nicht – wie es zunächst den Anschein hat – ohne Fehler ist. Ferner wird er in der oben zitierten Maitanz-Szene durch einen außergewöhnlichen Vergleich charakterisiert: Er fühlt sich "wie eine vom Baume des Lebens geschüttelte verlorene Seele"<sup>12</sup>, d.h. für diesen weltlichen Heilsbringer gibt es kein himmlisches Paradies, genauer müßte man sagen: "mehr", denn er war ja einmal Bestandteil von diesem "Baume des Lebens", der nach christlicher Vorstellung inmitten des Gartens Eden steht (vgl. Gen. 2,9). Erst nach seinem Abfallen von diesem Garanten eines Jenseits – womit hierin Kellers Ablehnung des Unsterblichkeitsglaubens anklingt – öffnet sich ihm ein Paradies in der Welt: Es ist die Rede von "weichen Händen", die ihn "aufgehoben und gepflegt" haben, Mitmenschen also, die ihm das Diesseits angesichts der "verlorene[n]" Ewigkeit zu verschönern suchen. Interessant ist ebenfalls der Umstand, daß Dietegen sich "nun für immer des eigenen freien Daseins beraubt" vorkommt; in Anbetracht der Endlichkeit des Lebens besteht für ihn in der Tat die Notwendigkeit, sich in der Welt zu bewähren und Spuren im Leben zu hinterlassen<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Erinnert sei an Kellers Leitgedanke, der Mensch solle "nicht tugendhaft, sondern nur natürlich sein" (GB 1. S.155.) – eine Maxime, die ihre Umsetzung auf besondere Weise in den *Drei gerechten Kammachern* erhält.

<sup>11</sup> In diesem Zusammenhang soll die Frage K. WENGERs aufgegriffen werden, ob "irgendwo [...] in Kellers Werk die Erlöserfunktion Christi zur Lebenserfahrung werde" (K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.26.), die, sehe ich recht, verneint werden muß. Es ist auffällig, welche geringe Relevanz der Christusgestalt innerhalb Kellers Dichtung beigemessen wird (vgl. J. ROTHENBERG: Kleine Passion. S.232: "Christus fehlt bei Keller fast ganz."): So z.B. findet sie in den *Sieben Legenden* keinerlei Erwähnung, was um so verwunderlicher ist, da gerade im *Tanzlegendchen* das ganze Himmelsszenarium illustriert ist. Im Gedicht *Abend auf Golgatha* wird Christus hingegen nicht als Sieger über den Tod, sondern als der leidende Unterlegene, der tote Erlöser beschrieben, von dem die Schöpfung kein Heil erwarten kann (vgl. G. KAISER: Christus im Spiegel der Dichtung. S.114.), während er in *Creszenz* lediglich beiläufig als schlafender Sohn aufgeführt ist. Das christliche Heilsziel, die endzeitliche Auferweckung des Glaubenden, ist bei Keller nicht Erlösungstat Christi, sondern wird verweltlichend umgedeutet, worauf noch eingegangen werden soll.

<sup>12</sup> O.S. FLEISSNER spricht hier von einem Beispiel "der eigentümlichen Originalität des Einfalls" des Dichters, das – wie einige andere Vergleiche im Kellerschen Werk – "schlechthin unerklärbar" bleibt, woraufhin dem Vergleich bei ihm leider keinerlei Ausdeutung zuteil wird (O.S. FLEISSNER: Bilder und Gleichnisse. S.504.).

<sup>13</sup> Vgl. den Hinweis darauf, daß Dietegen und Küngolt "ein zahlreiches Geschlecht" (IV, 498) gründen, das bis in die Gegenwart des Erzählers blüht; in diesem Kontext sei nochmals auf die Bedeutung ihrer Namen (Anm.3) aufmerksam gemacht.

Nachdem Dietegen sich seines eigenen Wertes bewußt geworden ist, handelt er selbstgerecht bzw. "philisterhaft", wie es die von Keller häufig gebrauchte Umschreibung auch hier auf den Punkt bringt (z.B. IV, 438). Er legt seine eigene Tugend als Maßstab an andere Menschen an und verurteilt ihr Verhalten, sobald sie nicht ebenso tugendhaft sind wie er selbst, anstatt ihnen aus ihren Schwächen zu helfen.<sup>14</sup> Dieser Wandel hin zur Selbstgerechtigkeit – vergleichbar einer solchen der Pharisäer im Neuen Testament – erinnert an seine Ruechensteiner Herkunft und führt hin zur Thematik des Richtens, die unter 4.2.2 (a) untersucht werden soll. Sein Äußeres verweist auf einen Eintritt in die Scheinhaftigkeit, was sowohl an seinen "Prunkkleider[n]" (IV, 490) als auch an seinem mit dem Attribut "drohend" (IV, 491) bezeichneten Blick deutlich wird. Auf die geläuterte Küngolt hat Dietegens Maskerade die Wirkung, daß "ihre Augen wie geblendet" (IV, 491) sind – ein offenkundiges Indiz dafür, daß es der alten Kinderfreundin angesichts seiner Verstellung nicht gelingt, auf den Grund seiner Seele zu schauen. Erst Violandes Schulbekenntnis und ihre Zurechtweisung kann eine Änderung seines Verhaltens und damit die heilvolle Rettung Küngolts vor dem Tode herbeiführen.

Alles in allem ist dem Leser in Dietegen ein vermenschlichter Heilsbringer<sup>15</sup> vor Augen geführt, der zwar die in ihn gesetzte Hoffnung auf Errettung erfüllt (vgl. z.B. den sich letztlich realisierenden Wunsch des Forstmeisters, "daß das halb verlorene Kind durch den braven Pflegesohn gerettet werden möchte"; IV, 484), aber auch über Fehler verfügt. Dadurch wird in ihm – genau wie in Küngolt – der Glaube verkörpert, daß der Mensch das Unechte und Scheinhafte seines Wesens abwerfen und wieder 'echt' werden kann, wenn er sich seiner Schuld bewußt wird. Diese Bereinigung von Schuld geschieht allerdings ausschließlich durch die Instanzen 'menschliche Gemeinschaft' oder 'Natur', nicht durch eine göttliche Macht.

#### (b) Errettung vom Tode als Wiedergeburt in ein weltliches Paradies

Die Novelle beginnt mit der Umkehr des Sündenfalls<sup>16</sup>, also mit der Verkehrung eines entscheidenden religiösen Motivs: Dietegen, der die Welt nach der mißglückten Henkung erblickt, "wie wenn er im Paradies erwacht wäre" (IV, 450), wird zu neuem Leben wiedergeboren. Geschenkt wurde ihm dieses Leben keineswegs durch die Gnade Gottes, sondern durch menschliches Handeln in Person der kleinen Küngolt. Wiedergeburt läßt sich somit fassen als Ins-Leben-Zurückgeholtwerden – solchermaßen verstanden, durchzieht dieses Motiv die literarische Schöpfung Kellers, wobei nicht immer notwendig eine Todesbedrohung vorausgehen muß. Oftmals ist es lediglich eine innerliche "Verkrustung"<sup>17</sup> des Ichs, die es aufzubrechen gilt, auf daß der Mensch empfänglich dafür wird, was um ihn herum "glüht und glänzet", um mit Worten des im dritten Kapitel der Arbeit analysierten Gedichts *Ich hab' in kalten Wintertagen* (I, 511) zu sprechen. Dergestalt werden beispielsweise Wenzel Strapinski in *Kleider machen Leute* und der Schulmeister Wilhelm in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* aus "kalten Wintertagen", also aus der winterlichen Erstarrung des Gefühls, ins Leben zurückgeholt, und zwar von einer Person, die sie durch Liebe zu erwärmen

<sup>14</sup> Vgl. D.F. MERRIFIELD: Dietegen. S.167. Siehe auch G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.377: Aus Dietegen schaue "Etwas von der unfruchtbaren Selbstgerechtigkeit der Kammacher" heraus.

<sup>15</sup> Ähnlich wie die Himmelsgestalten im *Tanzlegendchen* menschliche Züge tragen und durch diese Transformation (vgl. G. CATTANEO: David in Kellers "Tanzlegendchen". S.78: König David als Symbol des "Sinnlich-Erotischen") schließlich ein antichristliches Prinzip vertreten.

<sup>16</sup> Vgl. G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.379.

<sup>17</sup> Vgl. das Vorwort in H. WYSLING: Gottfried Keller. S.11.

vermag.<sup>18</sup> In *Dietegen* findet sich das christliche Motiv der Wiedergeburt bzw. des erneuerten, heilen Lebens – wie in dem Hinweis auf den doppelten Kursus bereits angedeutet – noch ein zweites Mal, nämlich in der analogen Errettung Küngolts durch Dietegen.

Der vom Tode ins Leben gerufene Dietegen wird von Küngolt in ein Paradies des Diesseits geführt, das mit elysischen Bildern und Anspielungen geradezu verschwenderisch ausgestaltet scheint<sup>19</sup>: So ist die Rede von dem Wald, der den Jungen "still und beschaulich" (IV, 456) macht und in dem "tausend Geheimnisse [...] unsichtbar in den Laubkronen" rauschen (IV, 457) sowie jedes Tier seinen Platz hat, ferner von der harmonischen Liebesehe zwischen dem Forstmeister und seiner Frau, die sich gegenseitig wie einen "Augapfel" hüten (IV, 461), sowie von der spiegelbildlich zu den Eltern anmutenden Eintracht zwischen Dietegen und Küngolt. Alles steht unter dem Zeichen einer beseligenden "Lebenslust" (IV, 456). Auch der Verweis auf die "Schlange" (IV, 457) fehlt in diesem Paradies nicht, wobei es durch Dietegen, der Küngolt davon abhält, die Schlange mit der "blankgeschliffene[n] schöne[n] Waffe" des Vaters zu stechen, nicht zu einem Sündenfall, d.h. zu einer Störung der Harmonie, kommt.<sup>20</sup> Auf diese Weise bleibt der paradiesische Zustand erhalten. Es erfolgt keine harte Strafe wie in der biblischen Vorlage, stattdessen erhält der elternlose Dietegen wegen seiner Umsicht in der Gestalt des Forstmeisters einen liebenden Vaterersatz, der ihn als seinen Sohn annimmt. Ähnlich wie Jesus von Gott in der Taufe nach der adoptianischen Christologie als Sohn anerkannt wird (vgl. Mk. 1,11: "Du bist mein lieber Sohn, an dir habe ich Wohlgefallen."<sup>21</sup>), legitimiert der Forstmeister den Jungen durch folgende Bekundung, die einer christlichen Verheißung gleichkommt:

Das ist wohl getan von Dir, Du wirst gut zu brauchen sein! sagte plötzlich der Forstmeister [...] und [...] betrachtete voll Wohlgefallen den schönen Knaben und verhiess, einen rechten Gesellen aus ihm zu machen. (IV, 457; Hervorhebung, S.E.).

Es hat somit den Anschein, als sei Dietegen wie der verlorene Sohn im neutestamentlichen Gleichnis (Lk. 15,11-32) "von fremden bösen Leuten in das Vaterhaus zurückgekommen" (IV, 455), anstelle eines gemästeten Kalbs erwarten ihn "frische Kümmelkuchen" und die "vollkommenere" Ausfertigung eines "kleinen Extrabrödchens"; den Weg heraus aus dieser Idylle kennt er nicht mehr. Daß das Gleichnis vom verlorenen Sohn ein religiöser Bezug des Textes ist, beweist ebenfalls der

<sup>18</sup> Vgl. auch Eugenia in den *Sieben Legenden*, deren natürlich-menschliches Wesen in einer nach ihrem Antlitz gefertigten Marmorstatue gleichsam 'versteinert' ist, die bezeichnenderweise als "weiß wie der gefallene Schnee" (VI, 19) beschrieben wird. Durch den Anblick von Aquilinus, der "einen leisen Kuß auf die marmornen Lippen" drückt, wird auch sie aus strenger Askese und winterlicher Kälte des Gefühls wieder ins pulsierende Leben der Welt zurückgerufen.

Pankraz hingegen wird durch seine Begegnung mit dem Löwen von seiner "Schmollerei" befreit und wiedergeboren zu einem neuen Leben, das "gleich einer himmlischen Gnadensonne" (IV, 67) aufleuchtet; allerdings handelt es sich auch hierbei um eine Bekehrung hin zum Weltlichen, die das Ziel verfolgt, sich selbst "und andern das Leben so angenehm als möglich zu machen" (IV, 66).

<sup>19</sup> Zu den verschiedenen Paradies-Bildern siehe die entsprechenden Abschnitte im zweiten Kapitel.

<sup>20</sup> Nach G. KAISER wäre "Die Beschädigung der schönen Schlange, in der sich die Sexualität verkörpert, und der männlichen Waffe [...] der Sündenfall gewesen." (G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.379.). M.E. ist der Sündenfall Küngolts in der Johannismacht, der zu ihrer Gefängnisstrafe führt, in dem Bild der Schlange schon präfiguriert: Küngolt ist es, die nach dem Tier stechen will, genau wie sie es ist, die sich später am Liebestrank vergreift, "um alle [...] Jünglinge sich unterworfen zu sehen" (IV, 475) und sich dadurch selbst "wie eine Schlange" (IV, 476) verhält.

<sup>21</sup> Siehe ebenso die Parallelstellen in Mt. 3,17; Lk. 1,11 sowie Ps. 2,7.



Umstand, daß die Forstmeisterin durch Dietegens Erscheinen ihres "verlorenen Kindes" (IV, 454) gedenkt und daher an den Tod des einzigen Sohnes erinnert wird.<sup>22</sup> Die Kernaussage der biblischen Vorlage, die große Vaterliebe Gottes, der jeden zu ihm Zurückgekehrten bedingungslos wiederaufnimmt, ist bei Keller jedoch umgedeutet:

Die Vaterfigur in der Novelle, anfangs ein "untrügliches Vorbild" (IV, 460) für den Knaben, wird schließlich doch zu einem 'Trugbild der Vollkommenheit', dadurch, daß der Forstmeister Violandes Reizen verfällt. Dietegen reagiert darauf "in höchster Betroffenheit" (478) und zieht sich von einem solchen Vater zurück. "So gingen die Dinge ihre verschiedenen Wege" (IV, 472) heißt es im Text, wobei der des Forstmeisters häufiger als früher "in die Trinkstuben" der Stadt führt. Eine "Erlösung, aus dem gestörten Haus hinauszutreten" (IV, 487) und die eigene Schuld zu verdrängen bzw. sich von ihr zu befreien, bietet sich für Küngolts Vater erst im Krieg und letztendlich im Tod, wo "nichts ihn mehr beschwerte" (IV, 489), allerdings auch nichts mehr auf ihn wartet. Sein Paradies ist ihm in der Welt zuteil geworden, womit ihm schon mehr gewährt ist als manch anderen Figuren im Kellerschen Werk, für die sich die Hoffnung auf hohes Glück im Leben niemals erfüllt und die notgedrungen mit der "Resignatio" als "Gegend" des Gefühls vorliebnehmen müssen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß bei Keller mit Wiedergeburt in ein weltliches Paradies das Zurückholen eines Menschen in eine transzendenzlose Welt gemeint ist, in welcher an die Stelle des christlichen Glaubens die Liebe tritt. Die Liebe ist das höchste Glück des Diesseits, von daher kann das Zusammensein mit dem geliebten Partner in der Welt – ähnlich wie in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* – als paradiesischer Zustand aufgefaßt werden. Das zeigt sich am Schluß von *Dietegen*, als Küngolt analog zu Dietegen von der Todesbedrohung errettet wird, und der Geliebte in ihrem erneuerten Leben "das erste war, was sie nach abgenommener Augenbinde von der Welt wieder sah" (IV, 495). Liebe als das Heil in der Welt – eine solche Weltfrömmigkeit äußert sich auch darin, daß Küngolt "schon längst sich ein Leid angetan hätte", wenn Dietegen "nicht in der Welt zurückbleiben" würde (IV, 493); den Glauben an ein Jenseits, in dem die Liebenden wieder zusammentreffen, kennt die Novelle nicht, was sie noch zusätzlich mit *Romeo und Julia* verbindet.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Auch dies ist ein Beispiel für das 'Blühen des Lebens auf dem Hintergrund des Todes', das Motto von *Dietegen* (ebenso wie das Motto einiger Skizzen des Dichters, vgl. Abb.17), denn der Forstmeisterin "erwächst in Dietegen ein Ersatz für ihren verunglückten Sohn und damit neue Lebensfreude." (K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.137.).

Daß die Erzählung genau an dieser Stelle durchaus auch märchenhafte Züge trägt, also wenig realistisch ist, stellte bereits Theodor Fontane in seiner Rezension zu den *Leuten von Seldwyla* (Bd. 1 und 2) von 1875 fest, der hier offenbar "einen Verstoß gegen die historische Wahrheit in der Darstellung des zu einem bestimmten geschichtlichen Augenblick psychologisch Wahrscheinlichen" sah (siehe K. JEZIOROWSKI: Literarität und Historismus. S.19; vgl. ebd. Fontanes Kritik am Kellerschen Erzählvorgang und Erzählton in der "historischen" Novelle *Dietegen* wörtlich: "Keine Mutter wird einen nach richterlichem Spruch verurteilten und gehängten Knaben, der zufällig wieder ins Leben zurückkehrt, als Spielgefährten für ihr einziges Töchterlein ins Haus nehmen."). Zur berühmten Äußerung Fontanes über den "Keller-Ton" vgl. auch unter 2.1.2 (a).

<sup>23</sup> Am Schluß dieses Abschnitts sei auf die Bearbeitung des Themas Heil und Erlösung als Folge einer Errettung von Todesbedrohung in dem ausführlich betrachteten Kellerschen Gedicht *Nachtfalter* (I, 392f) verwiesen (siehe unter 3.1.3).

#### 4.2.2 Schuld und Vergebung

##### (a) Die Sünde des selbstgerechten Richtens

Die gesamte Novelle scheint unter das biblische Motto aus Mt. 7,1 gestellt: "Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet". Bereits die anfängliche Schilderung der Ruechensteiner, deren "herausragendste Eigenschaft [...] ein mittelalterlicher Rechtsfanatismus"<sup>24</sup> ist, leitet über in die Thematik des Richtens. Die Ruechensteiner unterdrücken die eigene Lebenslust zugunsten abnormer Gerichtspraktiken, mit dem zerstörerischen Eifer von Inquisitoren spüren sie allen natürlichen Lebensregungen nach und bestrafen diese dann durch menschenunwürdige Hinrichtungs- bzw. Foltermethoden. Ihre "unerschöpfliche Erfindungsgabe" (IV, 439) dient ausschließlich dem Sinnieren über neue Arten der Bestrafung, anstatt damit das Leben untereinander produktiv zu verbessern.<sup>25</sup> Überdies sind sie nicht in der Lage, nach der Schwere der Delikte zu unterscheiden, gleichsam das richtige Maß zu finden, so daß sie alle Übertretungen ihrer unzähligen Mandate<sup>26</sup> mit den gleichen Mitteln, bestehend aus Feuer, Schwert, Rad und Galgen, bestrafen.<sup>27</sup>

Eine solche Verketzerung des Natürlichen – und damit nach Keller letztlich ein Handeln gegen die Natur als Lebensgrundlage des Menschen<sup>28</sup> – wird in der Novelle von seiten der lebensfrohen Seldwyler gewissermaßen "gerichtet", die gerade diesen Schwachpunkt der Nachbarn bei ihrem Besuch bloßstellen: Sie entdecken auf dem Tafelzeug der sittenstrengen und selbstgerechten Ruechensteiner von denen bisher unbemerkt gebliebene Szenen griechischer Mythologie, die von sinnlicher Freizügigkeit nur so zu strotzen scheinen. Genau das, was in dieser Stadt des Richtens geahndet wird, ist den Bewohnern nun selbst zur Last gelegt, worauf sie "mit Entsetzen" (IV, 448) und Beschämung reagieren.<sup>29</sup>

Um das Motiv des falschen Maßes beim Richten geht es auch in der Beziehung zwischen Küngolt und Dietegen, was vor allem am Ende der schon erwähnten Maitanz-Szene in Küngolts leidenschaftlichem Ausruf "vor aller Welt" zum Ausdruck kommt:

Er [Dietegen] ist mir geschenkt worden von den Richtern, da er nichts als ein Leichnam war, den ich zum Leben erweckt habe! Drum hat nicht Er über mich zu richten, sondern

<sup>24</sup> So P.P. SCHWARZ: Kindheit in Dietegen. S.89.

<sup>25</sup> Damit ziehen sie nach der Kellerschen Diesseitsverpflichtung (siehe unter 4.1.2 (b) dieser Arbeit) die Schuld auf sich, unter ihresgleichen nicht produktiv gewesen zu sein und eigene Talente vergeudet zu haben .

<sup>26</sup> Vgl. den Hinweis bei Ch. STOTZ: Motiv des Geldes. S.148: "Das finstere Ruechenstein erinnert mit den lebensverneinenden Sittenmandaten und der strengen Kleiderordnung ein wenig an das Genf z. Zt. des Reformators J. Calvin."

<sup>27</sup> "Mit dem Ergebnis, daß die 'Kriminalität' ungeachtet aller Verbote und drakonischen Strafen keineswegs abnimmt, wohl aber [...] ihre Stadt am Ende als ein riesiges Gefängnis, eine einzige Richtstätte erscheint." (J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.222.). Vgl. auch L.B. JENNINGS: Grottesque. S.12-13: "[...] the 'underworld' is represented by the town of Ruechen-stein [...]. Its appearance is that of a gray, gloomy fortification, recalling the classical concept of Tartarus."; infolgedessen wird Dietegen im wahrsten Sinne des Wortes durch den Besuch der Seldwyler aus der Region des Todes ("Ruechenstein is a realm of death.") ins Leben geholt, vgl. nochmals den eigentlichen Arbeitstitel der Novelle "Leben aus Tod".

<sup>28</sup> Mit G. IMBODEN: Aesthetik. S.136: "[...] in Kellers Werk kümmern sich die nichtigen Menschen nicht um die Natur, während sich alle [...] gesunden um eine intensive Beziehung bemühen". Aufgrund der sich verflüchtigenden göttlichen Transzendenz wird die Natur zum "alles Zuverlässige verbürgenden" Element.

<sup>29</sup> Siehe dazu Mt. 7,2: "Denn nach welchem Recht ihr richtet, werdet ihr gerichtet werden."

ich allein über ihn, und er muß tun alles, was ich will, und wenn ich ihn gern küsse, so habe ich es allein zu verantworten und er hat nur still zu halten. (IV, 466).

Dieser Ausspruch Küngolts wird im Text auch als "wunderliche Äußerung" (ebd.) bezeichnet – wunderbar daher, weil hier zum einen ein Mensch als Besitz betrachtet und somit entmündigt wird<sup>30</sup>, zum anderen ein Messen mit zweierlei Maß erfolgt: Küngolt legt an sich ein anderes Maß des Richtens an, als sie es dem Freund zugesteht. In Anbetracht des weiteren Handlungsverlaufs der Novelle wirkt diese buchstäbliche 'An-Maßung' des jungen Mädchens wie eine Anspielung auf die biblische Weissagung "Mit welchem Maß ihr meßt, wird man euch wieder messen, und man wird euch noch dazugeben." (Mk. 4,24)<sup>31</sup>, denn am Schluß ist alles ins Gegenteil verkehrt: Dietegen richtet "allein" über Küngolt, indem ihr Leben in seiner Hand liegt, und diesmal ist sie diejenige, die "nur still zu halten" hat, was sich darin zeigt, daß sie "stumm" die ersehnte Trauungszeremonie über sich ergehen läßt und lediglich "nickte [...], da sie nicht reden konnte" (IV, 495).

Über Dietegens negative Wandlung hin zum selbstgerechten Zugerichtsitzten über andere wurde bereits anfänglich gehandelt. Von diesem falschen Richtgeist wird ihn schließlich eine ihre Verfehlung bereuende Violande abbringen, die ihn auf die pharisäerische Selbstgefälligkeit seines Tuns aufmerksam macht mit Worten, welche an den Bericht über "Jesus und die Ehebrecherin" im Neuen Testament (Joh. 8, 1-11<sup>32</sup>) erinnern:

Und bist denn Du der einzige Richter über den Fehl eines schwachen Kindes? Hast Du selbst noch nie Unrecht getan? Hast Du keinen Mann erschlagen in Deinen Kriegen, dessen Tod nicht gerade nötig gewesen wäre? Hast Du keine Hütten von Armen und Wehrlosen verbrannt? Und wenn Du auch dies nicht getan, hast Du immer Barmherzigkeit geübt, wo Du es gekonnt hättest? (IV, 493).

Barmherzigkeit üben gegen andere anstatt selbstgerecht über sie zu richten ist ein entscheidendes Kriterium von Kellers weltfrommem Credo. Es ist die Pflicht des Einzelnen, sich für ein besseres und vor allen Dingen gerechteres<sup>33</sup> Leben einzusetzen und Schwächeren zu helfen, was der Text durch Violandes Appell an Dietegen deutlich macht, für dessen Ausführung dieser schließlich mit der Seligkeit der Liebe belohnt wird. Zu einer derartigen "gott-freien Menschenzuwendung und tätigen Einordnung ins Leben"<sup>34</sup> ist nach Keller jedes Geschöpf aufgerufen, alles andere wäre eine Versündigung wider den Geist dieser Weltfrömmigkeit.

<sup>30</sup> Zur Thematik des Besitzes eines Menschen – erst Dietegen, dann Küngolt, die wegen des Vorfalls in der Johannisnacht öffentlich versteigert wird – vgl. W. GOETSCHEL: *Love*. S.231 (Dietegen "becomes the property of the one who delivers him from death".); Ch. STOTZ: *Motiv des Geldes*. S.149; D.F. MERRIFIELD: *Dietegen*. S.162.

<sup>31</sup> Siehe ebenfalls Röm. 2,1.

<sup>32</sup> Vgl. v.a. Joh. 8,7: "Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein."

<sup>33</sup> Gerechtigkeit im Kellerschen Werk "demands that the individual yield in the interest or for the preservation of the whole. It is the mutual respect for one's needs, rights and convictions which, in turn, safeguards the joint welfare and happiness." (H. REHDER: *An Analysis*. S.432.).

<sup>34</sup> E. HURTH: *Fromme Atheisten*. S.14. Vgl. ferner die Ausführungen Feuerbachs zum Verständnis der Liebe zum Menschen: "Die Liebe zum Menschen darf keine abgeleitete sein; sie muß zur ursprünglichen werden. [...] Ist das Wesen des Menschen das höchste Wesen des Menschen, so muß auch praktisch das höchste und erste Gesetz die Liebe des Menschen zum Menschen sein." (Ludwig Feuerbach. *Wesen der Religion*. S.213-214.).

(b) Reinigung von Schuld am Beispiel von Küngolt und Violande

Auf welche Weise der Aspekt Schuld in der Novelle thematisiert ist, soll am Beispiel der beiden Frauenfiguren Küngolt und Violande analysiert werden. Nachdem Küngolt sich in der Johannisnacht wie eine den Sündenfall heraufbeschwörende "Schlange" (IV, 476) aufgeführt und sämtliche Männer durch einen Minnetrank betört hat, wird sie zu einer einjährigen Haftstrafe bei dem Seldwyler Totengräber verurteilt. Ihr Gefängnis ist gerade im Hinblick auf die Frage, wie ihre *Katharsis* von Schuld erfolgt, einer genaueren Untersuchung wert: Küngolt wird in eine Vorhalle eingesperrt, die "unmittelbar an den Totengarten grenzte und von demselben durch ein eisernes Gitter abgeschlossen war" (IV, 481), weshalb sie auf die Stätte ihrer Haft mit großer Furcht reagiert:

Als aber Küngolt in ihrem Gefängnis war und sich nur durch ein Eisengitter von den Gräbern der Toten getrennt sah, überdies in nächster Nachbarschaft das alte Beinhaus bemerkte, das mit Schädeln und andern Gebeinen angefüllt war, fing sie an zu zittern und bat flehentlich, man möchte sie nicht da lassen, wenn es Nacht werde. Die Frau des Totengräbers dagegen [...] sagte, das könne nicht sein und der ernste Aufenthalt gereiche ihr nur zur wohlthätigen Buße für ihren sündigen Sinn. (IV, 481/482; Hervorhebungen, S.E.).

Isoliert von der Außenwelt und ausschließlich konzentriert auf die eigene Innenwelt – das ist Küngolts Zustand während der Haft<sup>35</sup>. Von der Farbigkeit des Lebens ausgeschlossen, öffnet sich ihr die "ernste" Welt der Toten, deren Nähe sie erst zutiefst ängstigt (vgl. in der Gefängnisschilderung den Hang des Erzählers zu schauriger 'Knochenromantik'<sup>36</sup>), allmählich aber – insbesondere aufgrund der Gegenwart Dietegens, "ihres Wächters" (IV, 484)<sup>37</sup> – eine beruhigende Wirkung auf sie ausübt und ihr hilft, sich auf ihre Schuld sowie ihre Liebe zu Dietegen zu besinnen. Der Friedhof als Ort des Gefängnisses stellt ein erneutes Beispiel für die Umsetzung der Thematik "Leben aus Tod" in der Novelle dar, denn wie im Text bereits durch die Frau des Totengräbers vorausgedeutet, findet hier der Prozeß der "wohlthätigen Buße" für Küngolts "sündigen Sinn" – und damit der Beginn ihres neuen Lebens und ihrer selbstlosen Liebe für Dietegen – statt.

Küngolt wird durch die Gefangenschaft gereinigt von aller Unwahrhaftigkeit und falschen Eitelkeit: Sie, die zuvor "kalt wie Eis gegen jeden Einzelnen in ihrem Herzen" war (IV, 476), wird durch ein Aufschmelzen ihrer Gefühlskälte zur Echtheit wiedergeboren noch vor der eigentlichen Rettung durch Dietegen. Am Ende dieses schmerzvollen Prozesses der geistigen Reifung hat sie gelernt, ihre Schuld anzunehmen und sich, "aller weiteren Lebens- und Glückeshoffnung" entsagend, in ihr Schicksal zu "ergeben" (IV, 494). Sie ist "selbstlos und gut"

<sup>35</sup> Zur generellen Funktion eines Gefängnisortes vgl. M. FOUCAULT: Überwachen und Strafen. S.302: "Das erste Prinzip ist die Isolierung. Isolierung des Sträflings gegenüber der äußeren Welt, gegenüber allem, was die Gesetzesübertretung motiviert hat [...]. Die Strafe muß nicht nur individuell sein, sondern auch individualisierend.". Überdies weist der Autor bezüglich des Gefängnisses auf eine unverkennbare "Ähnlichkeit mit dem Kloster" (ebd. S.304.) hin, also einem Ort der inneren Sammlung. Als solcher dient auch der Friedhof für Küngolt.

<sup>36</sup> Wie in den Kritzeleien Kellers (vgl. 2.2) finden sich hier Totenschädel und klappernde Knochen.

<sup>37</sup> Während Küngolts Leidenszeit im Gefängnis übernimmt Dietegen die Aufgabe, "bei dem Kind zu wachen; denn es müsse Jemand von den Seinigen bei ihm sein während dieser bitteren Stunde." (IV, 480). Dieses Motiv des Wachens birgt m.E. Anklänge an Jesu Gebet in Gethsemane (vgl. Mk. 14,12-42 par) zu Beginn seiner Passionszeit: Er fordert die "Seinigen", seine Jünger, ebenfalls auf, "in dieser bitteren Stunde" bei ihm zu wachen (Mk. 14,38: "Wachet und betet!"); im Gegensatz zu Jesu Jüngern bleibt der tugendhafte Dietegen tatsächlich wach. Vgl. im *Pankraz* das Schlummern Estherchens und der Mutter im entscheidenden Augenblick.

geworden<sup>38</sup> und begegnet der unmittelbaren Todesbedrohung gleich einer christlichen Märtyrerin "mit einem fast merklichen Lächeln". Ihre tiefe Läuterung, symbolisiert im Weiß ihres Hemdes, trägt Züge einer platonischen Katharsis der Seele, was in Violandes Worten gegenüber Dietegen zum Ausdruck kommt:

"es ist Alles wie vom Feuer weggebrannt, was sie verunziert hat; sie ist gut und sanft und liebt Dich [...]." (IV, 493).<sup>39</sup>

Die Schilderung von der Sühne Küngolts ist auffällig an das christliche Bußverständnis angelehnt: So finden sich beispielsweise die Elemente der *contritio cordis* (vgl. IV, 490: "[...] so schnürte ihr dagegen das Elend das Herz und die Kehle zusammen, so daß ein erbärmliches Ringen und ein körperlicher Schmerz daraus entstand [...], bis ihr die Augen übergingen."), der *confessio* in Stellvertretung durch Violande (vgl. IV, 493: "Was sie gefehlt hat, ist meine Schuld, laß es mich bekennen [...]."), sowie der *absolutio* durch Dietegen (IV, 493: "Ich will [...] Niemandem etwas schuldig bleiben! [...] Möge Gott mir und ihr [...] helfen!"). In ihrer Bedeutung hat Buße in diesem Werk jedoch nichts mehr mit der christlichen Lehre gemein, sondern tritt lediglich in anthropologisierter Form auf: Sie zielt gerade nicht auf eine Wiederherstellung der durch Sünde gestörten Beziehung zwischen Mensch und Gott, sondern auf die Wiederherstellung der durch Küngolts Egoismus zerstörten Beziehung zwischen ihr und Dietegen. Er und keine göttliche Instanz ist es, an den die Sühnende während ihrer Haft ununterbrochen wie "von einem neuen, ungeahnten Glücke" (IV, 484) denkt und von dem sie Rettung erhofft.<sup>40</sup>

Violandes innere Wandlung von der Schuldigen, die Küngolt zum Verführen verführt hat, hin zu der Demütigen, die von sich aus ein volles Schuldbekenntnis leistet, ist in der Novelle nur wenig vorbereitet. Es wird am Rande darauf verwiesen, daß sie "jetzt bescheiden, traurig und ziemlich ordentlich geworden war; denn sie hatte in der späten Verlobung mit dem Forstmeister und seinem Tode doch noch etwas Rechtes erlebt und einigen Halt daran genommen." (IV, 490).<sup>41</sup> Auch

<sup>38</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang den in der Beschreibung ihrer Augen enthaltenen Hinweis auf ihre Charakterwandlung: Diese strahlen nun "in sanftem und lieblichem Feuer" (IV, 479).

<sup>39</sup> Hierin wende ich mich gegen S. HÖHNE, der von einer "schamanistische[n] Katharsis Küngolts" spricht und diese an den Kriterien "die Ekstase (Zaubertrank und Raserei im Wald); die Trance (Strafe im Totenhaus); die Seelenreise (Weg zur Hinrichtung) und schließlich die glückliche Rückkehr" festzumachen sucht (vgl. S. HÖHNE: Gotthelf und Keller. S.151.).

<sup>40</sup> Siehe dazu den Holzschnitt von Ernst Würtenberger in Abb.36 im Bildanhang, welcher das Wachen Dietegens vor Küngolts Gefängnis zeigt.

Auf dem Bild finden sich zwei religiöse Motive: zum einen das Kreuz als christliches Symbol an der Wand über der verzweifelten Küngolt, von dem sich die Büberin bezeichnenderweise abgewandt hat, zum anderen die Kanne Wein, der Verweis auf das christliche Abendmahl: Dietegen bringt Küngolt jede Nacht "einen Schluck Wein" und etwas "von dem guten Brot ihres Vaterhauses" (IV, 483); er ist daher der Spender dieses verweltlichten Sakramentes, genau wie er, in dieser Geste schon angedeutet, derjenige ist, von dem am Ende das Heil für Küngolt ausgehen wird. Brot und Wein dienen hier einzig "zur Labung" (ebd.), in diesem Gedanken spiegelt sich die Ansicht Feuerbachs über das christliche Abendmahl wider:

"Essen und Trinken ist das Mysterium des Abendmahls – Essen und Trinken ist in der Tat an und für sich selbst ein religiöser Akt; soll es wenigstens sein. Denke daher bei jedem Bissen Brot, der Dich von der Qual des Hungers erlöst, bei jedem Schlucke Wein, der Dein Herz erfreut, an den Gott, der Dir diese wohlthätigen Gaben gespendet – an den Menschen!" (Ludwig Feuerbach. Wesen der Religion. S.224; GW 5. S.453f).

<sup>41</sup> Mit D.F. MERRIFIELD: Dietegen. S.168: "Tatsächlich tritt ihre innere Wandlung [...] etwas schwach motiviert ein, wenn wir vergleichen, mit welcher bezwingenden Folgerichtigkeit Keller sonst den inneren Werdegang seiner Charaktere darstellt."; vgl. z.B. in *Romeo und Julia* die ausgedehnte Vorbereitung von Manzens und Martis negativer Entwicklung.

ihr Name (*violare* = verletzen, verwüsten; *viola* = Stiefmütterchen<sup>42</sup>) läßt eher den Schluß zu, daß sie weiterhin als Verräterin und Intrigantin, die schon als junges Mädchen "zwei oder drei Liebesverhältnisse des Forstmeisters zu zerstören" wußte (IV, 468), ihr Leben fristen werde. Doch überraschenderweise gehört sie nicht zu der Schar der Kellerschen Figuren, die hoffnungslos verloren sind (wie z.B. Jobst und Fridolin am Schluß der *Drei gerechten Kammacher*), sondern sie vermag das Sündige und Scheinhafte ihres Wesens zumindest zeitweilig abzulegen, indem sie, über Küngolts unschuldige Hinrichtung "von Reue und Mitleid erschüttert" (IV, 492), alle Schuld auf sich nimmt und ihre Rolle als Anstifterin des Unheils bekennt:

"Was sie gefehlt hat, ist meine Schuld, laß es mich bekennen; denn ich wollte Euch trennen und Beide aus dem Hause bringen, um den Vater zu bekommen! Darum habe ich das Kind zu allen seinen Torheiten verleitet!" (IV, 493).

Die Läuterung Violandes scheint vollständig erreicht, als sie schließlich "in ein wirkliches Kloster gegangen und eine wirkliche Nonne geworden" ist (IV, 498) – ein Ende, das bei Keller in Anbetracht seiner Kritik gegenüber dem institutionalisierten Christentum im Grunde keine Lösung sein kann. Daher ist dieser Schluß auch nur trügerischer Schein: Bei einem genaueren Blick auf die Sprache des Textes muß man feststellen, daß die Darstellung Violandes als Nonne offenkundig ironisiert ist:

Auch gefiel sie sich darin, [...] als geistliche Frau auf Besuch zugegen zu sein mit einem goldenen Kreuze auf der Brust, und intrigante höfliche Reden mit den Kriegsherren zu wechseln. (IV, 498).

Mit feinem Spott wird hier – als Seitenhieb des Erzählers auf die Haltung von Geistlichen – eine Zur-Schau-Stellung der christlichen Würde (goldenes Kreuz auf der Brust) getadelt, die nicht einhergeht mit einer Aufrichtigkeit des Wesens.<sup>43</sup> Violande hat zwar ihre Schuld gegenüber Dietegen und Küngolt durch ihr selbstloses Eingreifen bereinigt, aber ihr weiteres Geschick macht deutlich, daß sie sich immer wieder in kleinere Sündhaftigkeiten verstricken wird. Sünde ist demnach sowohl für Keller als auch nach christlicher Anschauung etwas spezifisch Menschliches. Wie sie hingegen innerlich bewältigt wird, ob in der Beziehung 'Mensch – Mensch' oder 'Mensch – Gott', darin liegt der nachhaltige Unterschied.

#### (c) Die Verbildlichung des verlorenen Paradieses

In der Novelle findet sich ein besonderes Beispiel für die Übertragung einer biblischen Erzählung auf die Handlung. Es ist die Rede von dem Ofen, an den Küngolt im Herbst gekettet wird und dessen grüne [!] Kacheln "in erhabener Arbeit die Geschichte der Erschaffung des Menschen und des Sündenfalls darstellten" (IV, 485). Die biblische Urgeschichte von Paradies und Sündenfall nimmt folglich als "bildgewordener Gegenstand"<sup>44</sup>, als Kunstprodukt untrennbar am Geschehen teil und setzt es dadurch in Beziehung zum religiösen Motiv des verlorenen Paradieses:

<sup>42</sup> Zu der zweiten Bedeutung siehe G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.377.

<sup>43</sup> Siehe dazu J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.231: "Es ist der Vorwurf der Unnatur, der sich neben allen andern Anschuldigungen – Unaufrichtigkeit des Lehrens in Verbindung mit mangelnder persönlicher Integrität der Prediger – als der gravierendste Vorbehalt der offi-ziellen Religion gegenüber erweist.". Vgl. das Auftreten des Pfäffleins in *Dietegen* (IV, 486f).

<sup>44</sup> K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.93; G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.377. Vgl. unter 2.1.1 (a) *Das Paradies für den täglichen Gebrauch*.

Sie saß unbewegt an ihrem Ofen, die Wangen an die rauhen Bildwerke desselben gelehnt, welche den Verlust des Paradieses darstellten in vier oder fünf Bildern [...]; die Erschaffung Adam's, diejenige der Eva, der Baum der Erkenntnis und die Verstoßung aus dem Garten. Wenn das Gesicht sie von dem Drucke schmerzte, so löste sie es ab und kehrte es gegen die harten Darstellungen, dieselben immer wieder von neuem betrachtend, indessen ihr Tränen entfielen [...]. (IV, 489).

Die enge Verschmelzung von Küngolts Schicksal mit der biblischen Vorlage auf der Keramik des Ofens, an welchen die Gefangene zudem noch "hingeschmiegt" sitzt (IV, 485), ist sofort ersichtlich: Nach der Erkenntnis ihrer weiblichen Reize und ihrem Sündenfall in der Johannismacht wird sie aus dem väterlichen 'Garten Eden', ihrem Paradies der Unschuld<sup>45</sup>, verstoßen. Buchstäblich muß sie nun unter "dem Drucke" dieser "harten" Bestrafung leiden, wobei ihr während dieser 'Leidenszeit' die "rauhn Bildwerke", an denen sie ihre Wangen schmiegt<sup>46</sup>, keinerlei Trost bieten können. Im Gegenteil: Beruhigung stellt für sie nur der Gedanke an Dietegen dar, erst dessen totale Abwendung von ihr stürzt sie in tiefe Verzweiflung. Somit läßt sich Küngolt zwar von den Motiven auf den Ofenbildern rühren, da sie in diesen ihre eigene Situation verbildlicht sieht, steht ihnen aber dennoch betrachtend gegenüber. Ihre Distanz zur christlichen Aussage der biblischen Erzählung zeigt sich ferner in der Tatsache, daß sie schließlich "einen Lachreiz" beim Anblick der Kacheln verspürt:

Denn durch die Unaufmerksamkeit des Töpfers oder Bildners hatte auf dieser Platte Adam statt eines vertieften Nabels ein erhabenes rundes Knöpfchen auf dem Bauche, welches regelmäßig auf jeder Verstoßung wiederkehrte. (IV, 489f).

Interessant ist das Gottesbild, das in dieser Passage zum Ausdruck kommt: die christliche Vorstellung Gottes als Töpfer, der nach Gen. 2,7 Adam aus Lehm erschaffen hat, wird ins Weltliche, ja sogar ins Sinnliche verkehrt: Der Schöpfer des Bildwerkes, eine Postfiguration Gottes, ist ein unaufmerksamer Töpfer, der eine Fehlleistung produziert und unzählige Adams mit einer betonten Männlichkeit versehen hat.<sup>47</sup> Der Gedanke des *Grünen Heinrichs* "Gott strahlt von Weltlichkeit" schimmert hier durch, man darf sinngemäß hinzufügen: "er leuchtet von Menschlichkeit"<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Mit L. ADEY: *Concept of Comedy*. S.118 ("the decorative tiles [...] doubtless reminding her of her own lost paradise").

<sup>46</sup> Vgl. den Kontrast zu *Romeo und Julia*: Nach dem Sündenfall ihrer Väter und dem Verlust ihres Kindheitsparadieses treffen Sali und Vrenchen wieder zusammen und verbringen schlafend eine Nacht auf einem erkalteten Herd, wonach "die rechte Wange Vrenchens und die linke Salis, welche im Schlafe aneinander gelehnt hatten, [...] von dem Drucke ganz rot gefärbt" sind (IV, 113-114). Hier löst der Druck keinen Schmerz, sondern ein inniges Zusammengehörigkeitsgefühl aus, wird – symbolisiert durch die Farbe "rot" – Zeichen der Liebe, die ihnen Trost schenkt.

<sup>47</sup> Diese auf den Kacheln veranschaulichte "erfreuliche Ausbuchtung der männlichen Anatomie an einer markanten Stelle" erinnert an die sinnlichen Anspielungen auf dem Tafelzeug der Ruechensteiner (So G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.377. Siehe auch L. ADEY: *Concept of Comedy*. S.118.).

<sup>48</sup> F. MARTINI: *Realismus*. S.590.

### 4.2.3 Liebe als inneres Heiligtum – Analogien zur *Romeo und Julia*-Novelle

Genau wie in *Romeo und Julia* wird in *Dietegen* ein christliches Paradies, das hier durch den Kachelofen ins Bild übersetzt und zudem mit der Kellerschen Paradiesfarbe Grün verbunden ist, für verloren angesehen. Diesem verlorenen Paradies wird in beiden Novellen ein irdisches entgegengesetzt in Form einer Liebe, die für die Liebenden zu einem weltlichen 'Allerheiligsten' wird. An die Stelle des Glaubens an eine Transzendenz tritt der Glaube an die seligmachende Liebe in der Immanenz. In einer solchen Liebe werden die Liebenden zu neuen Kreaturen wiedergeboren, äußeres Zeichen ist die Taufe, durch die das liebende Paar den Geist der Weltfrömmigkeit empfängt und in die Heilsgemeinde der an die Liebe Glaubenden eingegliedert wird. So werden Sali und Vrenchen durch ihr Eintauchen in den kühlen Strom auf dem Gang zu ihrer "schwimmende[n] Bettstelle" im Sinne dieses natürlichen Diesseitiglaubens getauft<sup>49</sup>:

Sali hob Vrenchen mit seinen Armen hoch empor und schritt durch das Wasser gegen das Schiff; aber es liebkos'te ihn so heftig ungebärdig und zappelte wie ein Fisch, daß er im ziehenden Wasser keinen Stand halten konnte. Es strebte Gesicht und Hände ins Wasser zu tauchen und rief: "Ich will auch das kühle Wasser versuchen!" (IV, 143).

Analog findet sich auch vor Dietegens und Küngolts Eintritt in die Seligkeit der gemeinsamen Liebe die Diesseits-Taufe, bei der das heilende Naturelement des Wassers<sup>50</sup> in der Vermengung ihrer beider Tränen vorhanden ist:

[...] als ihre Tränen seine Stirne benetzten, da wurde es ihm zu Mute, als ob er vom seligen Glücke selbst getauft würde, und dem rauhen starken Gesellen rollten die eigenen Tränen über die Wangen. Sein war das Leben, das er trug, und er hielt es, als ob er die reiche Welt Gottes trüge. (IV, 496).

Ihre Wiedergeburt zu einem neuen Leben, das ihnen kraft der Liebe ebenso kostbar erscheint wie "die reiche Welt Gottes", also die gesamte Schöpfung, beginnt in der Natur – und zwar genau auf jenem, die Grenze zwischen Leben und Tod symbolisierenden "Grenzstein", auf dem Dietegen "selbst als Kind im Sünderhemdchen unter den Frauen gesessen und kürzlich Küngolt gefangen worden war" (IV, 496). Gleich dem strittigen Flecken auf dem Acker in *Romeo und Julia* taucht in *Dietegen* die Berghöhe mit dem Grenzstein (vgl. auch IV, 450) an Höhepunkten der Handlung immer wieder auf<sup>51</sup> und ermöglicht den Blick in das eigene, nun von aller Scheinhaftigkeit befreite Herz und das des geliebten Menschen. Auf dem Berggipfel am Schluß der Novelle erlangt auch die Liebe Dietegens und Küngolts ihren Gipfelpunkt in einer Idylle, in der den Liebenden wie Sali und Vrenchen "die Stille der Welt" in den Seelen "sang und musizierte" (IV, 141) und die Außenwelt zugunsten einer verstärkten Innerlichkeit ausgeblendet scheint, denn

<sup>49</sup> Vgl. hierzu Ludwig Feuerbach in der "Schlußanwendung" des *Wesens des Christentums*: "Das Wasserbad ist gleichsam ein chemischer Prozeß, in welchem sich unsere Ichheit in dem objektiven Wesen der Natur auflöst. Der aus dem Wasser emportauchende Mensch ist ein neuer, wiedergeborener Mensch. Die Lehre, daß die Moral nichts ohne Gnadenmittel vermöge, hat einen guten Sinn, wenn wir an die Stelle der eingebildeten übernatürlichen Gnadenmittel natürliche Mittel setzen." (Ludwig Feuerbach. *Wesen der Religion*. S.222; GW 5. S.452).

<sup>50</sup> Ebenda. S.223: "Ein vernünftiges, ehrwürdiges Institut ist sie [die Taufe] dagegen, wenn in ihr die moralische und physische Heilkraft des Wassers, der Natur überhaupt versinnlicht und gefeiert wird."

<sup>51</sup> Vgl. D.F. MERRIFIELD: *Dietegen*. S.164.



[...] kein Ton unterbrach die Nachmittagsstille, als der Gesang der Buchfinken in den Wäldern. (IV, 496).<sup>52</sup>

Liebe als höchstes Glück des Diesseits, als weltreligiöse Erfahrung beinhaltet den Gedanken, daß ein Leben ohne den geliebten Partner nur schwer bzw. – wie es beide Novellen verdeutlichen – gar nicht zu ertragen ist, so daß es angesichts einer Liebe, die ausschließlich auf das Irdische begrenzt ist, "um Leben und Tod geht" (IV, 113). Sali und Vrenchen können es ohne einander "nicht aushalten" (IV, 112), desgleichen hält Küngolt nach Dietegens Tod ebenfalls nichts mehr in der Welt (IV, 498).

#### 4.2.4 Fazit

Die Analyse der religiösen Motive in *Dietegen* hat für die Gesamtdeutung der Novelle erbracht, daß die ganze Handlung unter dem Blickwinkel des Erlangens von Heil zu betrachten ist: Heil wird sowohl Dietegen als auch Küngolt durch die Errettung aus Todesbedrohung zuteil – für beide die Pforte in ein weltliches Paradies. Höchste Seligkeit ist ihnen schließlich in Gestalt ihrer nach dem heillosen Sündenfall wiederaufblühenden Liebe gewährt, welche die Bedeutung einer weltfrommen Heilsgemeinschaft hat. Innerlich 'heil' durch einen Prozeß der Läuterung werden Küngolt und Violande, aber auch Dietegen, der – wie die Untersuchung seiner inneren Entwicklung deutlich gemacht hat – als eigentlicher Heilsbringer dennoch unheilvolle Züge in sich trägt, die er erst ablegen muß, um wieder ein geheilter, wahrhaftiger Mensch zu werden.<sup>53</sup> Kurz: Heil wird durch die heilende Natur oder den Mitmenschen in der Welt erfahren, nicht in Beziehung zu einer göttlichen Instanz. Die in der Novelle erwähnte Darreichung von Brot und Wein besitzt somit keineswegs den heilvollen Charakter eines Sakramentes, sondern dient lediglich als Essen und Trinken der körperlichen Stärkung.<sup>54</sup>

Auf die auffälligen Parallelen zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, insbesondere die Wiederkehr der religiösen Motive Sündenfall, Schuld, verlorenes Paradies, Säkularisierung des Abendmahls<sup>55</sup>, Tod sowie Liebe als inneres Heiligtum, wurde im Verlauf der Interpretation bereits verwiesen. Dadurch haben beide Novellen weitaus mehr Berührungspunkte, als bisher in der Forschung erkannt worden ist.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Verse aus Kellers Gedicht *Stille der Nacht* (I, 386f): "Ich fühle mich so leicht zumal / Und wie die Welt so still und gut."

<sup>53</sup> "The entire story-line is informed by a sense of ultimate healing, of loss turning into gain, of divisions being finally reconciled in wholeness." (E. SWALES: *Poetics of Scepticism*. S.157.).

<sup>54</sup> Vgl. K. JEZIORKOWSKI: *Statistik*. S.558-559.

<sup>55</sup> Im übrigen findet sich in Dietegens "Eheversprechen" (IV, 454) an Küngolt, das mit einem Händereichen einhergeht (vgl. die Trauung Salis und Vrenchens durch den schwarzen Geiger), so etwas wie eine verweltlichte Eheschließung, die eine Vorausdeutung ihrer auf dem Richtplatz unter freiem Himmel – und nicht in einer Kirche – vollzogenen Ehe am Schluß der Novelle darstellt. Daß diese Ehe unter dem Zeichen des Naturhaften steht, symbolisiert auch ihr äußeres Merkmal: der Stechpalmenkranz als "rauhes Brautkranz" (IV, 497) Küngolts, in dem das christliche Leidensmotiv der Dornenkrone zu einem Symbol höchsten Glücks verkehrt ist. Zur Eheschließung Dietegens und Küngolts vgl. A. HARNISCH: *Geschlecht*. S.61.

<sup>56</sup> So sieht D.F. MERRIFIELD (*Dietegen*. S.169) die Analogie zwischen den beiden Novellen hauptsächlich in der – wohl eher äußerlichen – Ähnlichkeit der Figuren Küngolt und Vrenchen (Lockenhaar, feuriges Wesen), während P.P. SCHWARZ (*Kindheit in Dietegen*. S.93.) die erotische Kinderliebe als Gemeinsamkeit benennt. Nach G. KAISER (*Das gedichtete Leben*. S.378.) liegt die zentrale Verbindung zwischen beiden Werken in der Kontrastierung der Liebe-Tod-Thematik: Liebe, die in den Tod führt, *versus* Liebe, die aus dem Tode erwächst; eine solche antithetische Beziehung arbeitet auch E. SWALES (*Poetics of Scepticism*. S.155.) heraus.

Auch zu der nun folgenden Novelle *Die drei gerechten Kammacher* lassen sich Bezüge aufzeigen, vor allem, da diese als eine weitere Variation der Thematik 'Schein und Sein' gesehen werden kann. Den *Kammachern* gelingt es im Gegensatz zu den Figuren in *Dietegen* jedoch nicht, das Unechte ihres Wesens abzuwerfen und wahrhaftig zu werden; in ihnen sind vielmehr dem Leser Menschen vor Augen geführt, deren widernatürliches Handeln ein trauriges, ja sogar lächerliches Ende nimmt. Eine besondere Entsprechung zwischen beiden Werken, die buchstäblich 'ins Detail' geht, stellt die Lade der Züs Bünzlin dar, welche aufgrund ihrer zahllosen Nichtigkeiten wie eine ins Maßlose gesteigerte "Truhe" der kleinen Küngolt (IV, 453)<sup>57</sup> erscheint.

---

<sup>57</sup> Die Kuriositäten, die Küngolt in eben dieser Truhe aufbewahrt, stehen denen Züsis in nichts nach. Vgl. in ihrer stolzen Aufzählung jener Habseligkeiten – fast schon 'Devotionalien' – gegenüber Dietegen z.B. das "Legendenbüchlein mit bunten Heiligen und auch einen schönen Schnecken, in welchem eine kleine Mutter Gottes sitze in Gold und roter Seide, mit einem Glasscheibchen bedeckt." (ebd.).

### 4.3 Selbstgerechtigkeit. Die drei gerechten Kammacher

Für Keller gehören *Die drei gerechten Kammacher* zusammen mit der Novelle *Spiegel das Kätzchen* zu den "Schnurren", auf die er sich "am meisten einbildete"<sup>1</sup>, darum scheint es um so verwunderlicher, daß die Forschung diesem Werk anfangs so wenig Beachtung zukommen ließ.<sup>2</sup> In den letzten Jahren jedoch ist die Novelle geradezu ins Zentrum der wissenschaftlichen Untersuchungen zum Seldwyla-Zyklus<sup>3</sup> gerückt und gilt nun zweifellos als eine "der besten Novellen Kellers"<sup>4</sup>. Die Erzählung thematisiert in Gestalt der drei Kammacher ein falsches, lebloses Übermaß an äußerer Gerechtigkeit, das in völliges Verderben umschlägt. Menschliches Fehlverhalten und Versagen wird hier überwiegend in christlichen Bildern dargestellt, so daß sich dieses Werk in bezug auf biblische Anspielungen und Parodien als ein wahrer Fundus erweist. Die christliche Symbolik ist – ebenso wie in den bisher analysierten Novellen – ausschließlich diesseitsbezogen, wodurch ein Nachweis der Verweltlichungstendenzen auch in dieser Novelle zu einem gewinnbringenden Verfahren werden kann.

Im Kellerschen Werk sind nie vor dem Gesetz schuldige Menschen und deren Schicksal Gegenstand des Erzählens, sondern es werden feinere Schichten menschlicher Verfehlungen – wie Selbstgerechtigkeit, Eitelkeit oder Gefühllosigkeit – aufgezeigt, durch die das wahre Wesen des Menschen entstellt ist. In der Regel können sich solche Menschen aus ihrer Scheinhaftigkeit befreien (wie Pankraz, Wenzel, John Kabys, Justine, Küngolt und viele andere mehr), nur wirklich wenigen Figuren gesteht der Erzähler nicht die Möglichkeit einer inneren Entwicklung zu. So z.B. seinen drei Kammachern, bei deren Beschreibung er viel Sorgfalt aufwendet – zumindest bei der Schilderung von Jobst, denn die anderen beiden sind ja genaue Reproduktionen von dessen Charakter – und die ursprünglich als Schreinergelesen<sup>5</sup> konzipiert waren. Durch die Umwandlung der Schreiner in Kammacher ist die Übereinstimmung von Tätigkeit und Sein stärker herausgestellt,

<sup>1</sup> Diese für den sonst so selbstkritischen Autor ungewöhnliche Äußerung wird von ihm damit begründet, daß die beiden Werke "formell am fertigsten und reifsten sind von allem dem wenigen", was er "bis jetzo zustande gebracht" (Keller an Hermann Hettner am 16. April 1856, GB 1. S.428f.; vgl. die Anmerkung von K. JEZIORKOWSKI: Dichter über ihre Dichtungen. S.273, ebenso die Kommentierungen von J. JAHN in: Briefwechsel Keller – Hettner. S.157ff.). An anderer Stelle spricht Keller von der Novelle als derjenigen, die ihm "selbst am besten gefällt" (Keller an Ludmilla Assing am 5. Juli 1857, GB 2. S.59.).

<sup>2</sup> So nennt L. HOVERLAND noch 1971 als Gründe für die Geringschätzung dieser Novelle bei den Kritikern zum einen den Umstand, daß das Geschehen "nicht sehr interpretationsergiebig" sei, da es sich "auf eine schon im ersten Absatz gegebene Formel reduzieren läßt", zum anderen die Auffassung, "Kellers Vorliebe für die Aufzählung einzelner Dinge" habe den "Rahmen der Novelle gesprengt" (L. HOVERLAND: Kammacher. S.500.). Erst nach ihrer detaillierten Analyse folgten in den 70er Jahren die Arbeiten von K. LEOPOLD (1971), H.D. IRMSCHER (1971), J.M. ELLIS (1974), G. IMBODEN (1975) sowie M. SWALES (1977).

<sup>3</sup> Vgl. z.B. die Studien von B. NEUMANN (1982), H. SIEFKEN (1985), K.-D. METZ (1990) und Th. LOOSLI (1991), wobei LOOSLI'S Ausführungen eng an die G. IMBODEN'S angelehnt sind; so begründet er die Wahl seines Ausgangstextes *Die drei gerechten Kammacher* nahezu übereinstimmend mit IMBODEN (vgl. G. IMBODEN: Aesthetik. S.127f; Th. LOOSLI: Fabulierlust und Defiguration. S.44f.) und greift auch im Verlauf seiner Analyse hinsichtlich der geometrischen Struktur der *Kammacher* auf die Ergebnisse des Vorgängers zurück.

<sup>4</sup> So P. REINACHER in der FAZ vom 14.07.90 ("Die Rache des Dichters") anlässlich des 100. Todestages Gottfried Kellers, dort heißt es weiter: "[...] wie er die Jungfer [Züs Bünzlin] mit einem einzigen Aufwisch bloßstellt und verzerrt – all dies zeigt sein Können."

<sup>5</sup> Aufschluß darüber bietet eine 'Motivliste' für Novellen- und Dramenvorhaben in einem Notizbucheintrag des Dichters (Ms. GK. 70, datiert 1850-52). Vgl. die Transkription in HKKA 16.2. S.234: "4. Geschichte von den drei Schreinergelesen, welche alle recht thaten und des^nahen nicht neben^einander existiren konnten. Costüm des 18<sup>l</sup> Jahrhundert's" (Abb.37).

denn "der Kammacher, der in seine Kämme einen Zahn parallel neben den andern einschneidet, jeden von gleicher Größe und Gestalt und in gleichem Abstände vom andern, [...] stellt ein vollkommeneres Sinnbild der blutlosen Gerechtigkeit dar [...] als der Schreiner."<sup>6</sup>

Dieses "Werk mit einem Nichts als Inhalt"<sup>7</sup> soll nun hinsichtlich seiner religiösen Motivik untersucht werden, welche durch hohle Bibelphrasen und –verdrehungen – gleichsam durch die Leere der christlichen Lehre – eine solche Nichtigkeit noch zu unterstreichen scheint. Die Analyse möchte besonders auf derartige Motive hinweisen, die sich auch in den beiden bereits behandelten Novellen aufzeigen ließen (z.B. Brot und Wein, Sündenfall, himmlisches Jerusalem). Auf diese Weise soll die unter dem Stichwort "Komposition als Variation" im ersten Teil dieser Arbeit aufgestellte These untermauert werden, daß vor allem der Rückgriff auf immer wiederkehrende Themen dem Kellerschen Diesseitskonzept Gestalt verleiht und seine Werke auffällig in Beziehung zueinander setzt.

#### 4.3.1 Gerechtigkeit

##### (a) Die "blutlose Gerechtigkeit" der Kammacher als Ausdruck einer unterdrückten menschlichen Natur

Von vornherein wendet sich der Erzähler gegen das engstirnige und unfruchtbare Gerechtigkeitsverständnis der Kammacher, das ausschließlich darauf reduziert ist, keine Schulden zu machen und niemandem etwas schuldig zu sein. Daß eine solche philiströse Gerechtigkeit in der Novelle angeprangert wird, verdeutlicht schon die Beschreibung im ersten Abschnitt vor dem eigentlichen Handlungsbeginn. Die Kritik der erzählerischen Instanz gegenüber einem Gerechtigkeitsbegriff vom Schlage der Kammacher ist in dieser Passage insbesondere an der Häufung antithetischer Setzungen ersichtlich:

Es ist hier aber nicht die himmlische Gerechtigkeit gemeint oder die natürliche Gerechtigkeit des menschlichen Gewissens, sondern jene blutlose Gerechtigkeit, welche aus dem Vaterunser die Bitte gestrichen hat: Und vergib uns unsere Schulden, wie auch wir vergeben unsern Schuldner! weil sie keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat; welche Niemandem zu Leid lebt, aber auch Niemandem zu Gefallen, wohl arbeiten und erwerben, aber nichts ausgeben will und an der Arbeitstreue nur einen Nutzen, aber keine Freude findet. Solche Gerechte werfen keine Laternen ein, aber sie zünden auch keine an und kein Licht geht von ihnen aus [...]. (IV, 195; Hervorhebungen, S.E.).

Die Kammacher sind weder einer himmlischen Gerechtigkeit zugeordnet, was angesichts der völligen Bedeutungslosigkeit einer göttlichen Instanz in diesem Werk nicht weiter erstaunt, noch verfügen sie jedoch über eine "natürliche Gerechtigkeit des menschlichen Gewissens", da bei ihnen die Instanz des eigenen Gewissens offensichtlich ausgeschaltet ist. Wie Tiere<sup>8</sup> unterwerfen sie sich völlig

<sup>6</sup> E. ERMATINGER: Gottfried Keller. Eine Biographie. S.317.

<sup>7</sup> So L. WIESMANN: Gottfried Keller. S.105.

<sup>8</sup> Immer wieder werden die Kammacher mit Tieren verglichen (so z.B. in den Wendungen "wie ein Tierlein", "wie ein Esel", "wie drei Spinnen im Netz", "wie ein lächelnder Karpfen", "wie ein Häschen im Weißkohl", zu weiteren Vergleichen siehe G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.325f.), wobei diese Vergleiche gerade nicht eine Natürlichkeit ihres Wesens oder eine Verbundenheit mit der Natur illustrieren (für die drei Gesellen bleibt die Natur als Lebensraum – bis auf seltene Sonntagsspaziergänge vor das Tor der Stadt – ohnehin gänzlich ausgespart), sondern vielmehr ihre Niedrigkeit, ihre Entsprechung mit "niederen Organismen" (IV, 201) zum Ausdruck bringen. Die Kammacher sind saugende Kreaturen, die in Seldwyla "zufällig an ein

dem Willen ihres Meisters, alles Menschliche in ihnen scheint zurückgedrängt, ihre Gerechtigkeit ist eine "blutlose" und damit ohne Lebenssaft, wie auch sie selbst blutarm<sup>9</sup> und gefühllos anmuten. In ihrer Seelenlosigkeit sind sie bezeichnenderweise 'beseelt' von einem geradezu unmenschlichen Streben nach Geld, was sich auch in ihrem Schuldbegriff äußert, der ganz und gar ins Ökonomische gekehrt ist und sich allein auf das Zahlungsmittel Geld beschränkt. Ein solchermaßen ökonomisch verstandener Schuldbegriff zeigt sich in der Doppeldeutigkeit der Vaterunser-Bitte, welche im Text die Bezeichnungen "Schulden" und "Schuldner" nennt<sup>10</sup> und von daher auf Geldschulden anstelle von moralischer Schuld anspielt<sup>11</sup>. Forciert wird diese Deutung von Schuld als rein materielle Verpflichtung durch den folgenden Kontext, indem es darum geht, daß man "keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat".

Die Kammacher fügen niemandem ein Leid zu, aber tun auch niemandem einen Gefallen. Ähnlich wie die Ruechensteiner in *Dietegen* bereichern sie ihre Umwelt nicht produktiv, ja nicht einmal wie die finsternen Bewohner jener Stadt des Richtens im negativen Sinne, kurz: ihre Umgebung nimmt "die seltenen sonderbaren Kammacher" (IV, 197) eigentlich überhaupt nicht wahr; auch ihr Meister sieht in ihnen lediglich Arbeitstiere, die den Umsatz seines Geschäftes sogar bis hin zur Marktsättigung steigern (vgl. IV, 216). Die vollkommene Wirkungslosigkeit der Kammacher auf die Außenwelt spiegelt sich in der Feststellung des Erzählers wider, daß "kein Licht [...] von ihnen" ausgeht, sie die Welt also in keiner Weise verändern, sondern vielmehr im Dunkel der Werkstatt und damit auch im Dunkel ihrer "kurzen Gedanken" (IV, 214) dahinleben bzw. vor sich hin dämmern. Ihre Arbeit hat für sie lediglich "Nutzen", ist also eine Pflicht, die sie gleichgültig und ohne jede Freude verrichten. So wird z.B. von Jobst – und damit unausgesprochen über jeden der drei – gesagt, daß er bei seiner Tätigkeit des Bemalens der Kämme

---

Saugeröhrchen des guten Auskommens" (IV, ebd.) geraten sind, um "sich daran groß zu saugen" (IV, 200); demzufolge korrespondieren sie mit Züs Bünzlin, die ebenfalls mit einem niederen Insekt verglichen wird (IV, 236: "wie ein Käfer") und zudem augenscheinlich über einen blutsaugerischen Trieb verfügt, von dem ihr "Schnepper zum Aderlassen" (IV, 207) zeugt. Gerade dadurch birgt sie für die 'blutarmen' Kammacher eine unheilvolle Gefahr in sich: vgl. L.B. JENNINGS: Grottesque. S.12: "There is an air of vampirism about Züs [...] suggested by her blood-letting equipment [...]"; mit L. HOVERLAND: Kammacher. S.506; M. SWALES: Kammacher. S.171. Zu den Tierbildern und -vergleichen als "zahlenmäßig weitaus stärkste Gruppe" aller Vergleichsfelder im Kellerschen Gesamtwerk siehe auch J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.121; O.S. FLEISSNER: Bilder und Gleichnisse. S.500ff.

<sup>9</sup> Keller verwendet das Adjektiv "blutarm" häufig zur Beschreibung von Charakteren, die sich widerstandslos in ihr Schicksal ergeben und scheinbar ohne jede Leidenschaft sind (vgl. beispielsweise die erste *Gottshelf-Rezension* von 1849, in der Keller "Uli den Pächter" als ein "junges, blutarmes Knechtlein" beschreibt, "welches [...] arbeitet, so schlecht und recht es eben muß, [...] und sich darein ergeben hat, dies immer so zu machen."; in: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.29.)

<sup>10</sup> In der Übersetzung von Mt. 6,12 nach Luther heißt es stattdessen "Schuld" und "Schuldiger".

<sup>11</sup> Unkorrekt ist der Schluß, daß in der Novelle "die Bitte des Vaterunser umformuliert", also falsch zitiert wird (Th. KOBNER: Erfolglose bezahlt mit Existenz. S.336; vgl. auch K.-D. METZ: Kammacher. S.62; M. SWALES: Kammacher. S.162: "the modification of the Lord's Prayer that the ethic of the combmakers implies"). Vielmehr ist der erste Teil des Vaterunser im Wortlaut der Zürcher Bibel wiedergegeben (vgl. Zürcher Bibel-Konkordanz. Bd.3. S.441.) und aus diesem Grunde sogar näher am Urtext (τὰ ὀφειλήματα = Schulden, pl.). An dieser Stelle liegt also m.E. gerade keine absichtliche Verdrehung des Bibelwortes vor, erst der Kontext führt den Leser zu der vom Erzähler intendierten Verknüpfung von Schulden mit Geldschulden (mit H. SIEFKEN: Eigentum. S.206; V. DÜRR: Critique of Reformed Protestantism. S.128: "*Schulden* und *Schuldner*, which in modern usage literally mean 'debt' and 'debtors', are tinged with financial allusions.").

so nüchtern und phantasielos verfuhr, daß er immer die gleichen drei trostlosen Kleckse darauf schmierte; denn wenn es nicht unzweifelhaft vorgeschrieben war, so wandte er nicht die kleinste Mühe an eine Sache. (IV, 198).

Eine solche Einfallslosigkeit und mangelnde Kreativität deuten darauf hin, daß die Gesellen Imitatoren ohne eigene Schöpferkraft sind, so wie sie auch untereinander wie drei "tostlose[ ]" Imitationen ein und desselben Prototyps<sup>12</sup> wirken.

Zusammengefaßt läßt sich sagen, daß die "blutlose Gerechtigkeit" der Kammacher ihre krankhafte (anämische) Unnatur betont. In ihrem Wesen scheinen nur noch wenige menschliche Züge vorhanden zu sein: Sie sind "von jeglicher Leidenschaft frei" (IV, 206) und verstehen von der heilkräftigen Natur, die bei Keller häufig scheinbar fehlgeleitete Menschen zu therapieren vermag<sup>13</sup>, "nicht den Teufel" (IV, 198). Von der Gnade und Verheißungstreue einer göttlichen Gerechtigkeit ausgenommen<sup>14</sup>, bleibt den Kellerschen Geschöpfen in der Regel die "weltimmanente"<sup>15</sup> Gerechtigkeit, zu der sie durch ihr Handeln beitragen. Indem das Jenseits ausfällt, verabsolutiert sich die Verantwortung des Einzelnen sich selbst und dem Nächsten gegenüber. Die Kammacher hingegen übernehmen keinerlei Verantwortung für ihre Mitmenschen und wollen auch selbst bei niemandem in Schuld bzw. in (Geld-)Schulden geraten, was eine Deutung ihres Schuldbegriffs zu zeigen versuchte. Ihr Denken scheint von dem alttestamentlichen Gerechtigkeitsverständnis bestimmt, das in Dtn. 19,21 anklingt: "Leben um Leben, Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß um Fuß."<sup>16</sup>, d.h. Gleiches, das mit Gleichem vergolten wird.<sup>17</sup> Ein derartiges Denken manifestiert sich eindrucksvoll in Jobsts anfänglichen Gründen für die Ablehnung der Ehe, der Bindung an einen anderen Menschen:

An eine eheliche Verbindung pflegte er nie zu denken, weil er unter einer Frau nichts anderes denken konnte, als ein Wesen, das etwas von ihm wollte, was er nicht schuldig sei, und etwas von Einer selbst zu wollen, was ihm nützlich sein könnte, fiel ihm auch nicht ein, da er nur sich selbst vertraute [...]. (IV, 214; Hervorhebung, S.E.).

In den Kammachern, die aufgrund ihres kriecherischen Verhaltens gegenüber dem Meister und schließlich auch gegenüber Züs Bünzlin eher "wunderlichen

<sup>12</sup> Zur Symmetrie in der Novelle, speziell zum "Doppelgänger"-Motiv, vgl. G. IMBODEN: Aesthetik. S.138f; H.D. IRMSCHER: Konfiguration und Spiegelung. S.321. Interessant ist m.E. der Hinweis von G. KAISER, daß man bei der Berufsbezeichnung 'Kammacher' "aus Gründen der Orthographie – der Unzulässigkeit der Schreibung Kammacher – nicht unterscheiden kann, wo die Gegenstände aufhören und ihre Produzenten anfangen [...]." (G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.327; mit Th. KOEBNER: Erfolglose bezahlt mit Existenz. S.330.). Mittlerweile ist nach den Regeln der neuen Rechtschreibung die dreimalige Schreibung eines Buchstabens bei Komposita durchaus legitim, doch im Hinblick auf Kellers Werk wird die anregende Beobachtung einer Verschmelzung von Mensch und Gegenstand in dem Ausdruck 'Kammacher' weiterhin Gültigkeit haben. Eine Schreibweise 'Kammacher' wäre allein aus dem Grunde reizvoll, daß sie die Aussage des Werkes durch eine Anspielung auf die Dreizahl unterstützen würde: Die drei Kammacher sind, sobald sie zusammen auftauchen, das Bild einer perfekten Reihe, so wie durch die dreimalige Wiederholung des Konsonanten *m* in der Wortmitte eine Reihe gebildet wird (vgl. Th. LOOSLI: Fabulierlust und Defiguration. S.107: "Zwei Gegenstände nebeneinander sind noch keine Reihe. Sie sind ja auch ein Gegenüber. Drei Gegenstände nebeneinander bilden eine Reihe.").

<sup>13</sup> Mit J. ROTHENBERG: Symbolgehalt. S.212.

<sup>14</sup> Vgl. den Artikel "Gerechtigkeit Gottes" in TRE 12. S.409.

<sup>15</sup> So K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.111; vgl. auch S.114.

<sup>16</sup> Wörtlich übersetzt müßte es heißen "Leben (als Ersatz) für Leben etc.", vgl. auch Ex. 21,25.

<sup>17</sup> Vgl. V. DÜRR: Critique of Reformed Protestantism. S.128: "an exchange in the spirit of the Old Testament's 'an eye for an eye'".

Tierchen" als "freien Menschen" (IV, 201) gleichen, scheint somit die humane Gesinnung des Menschen verleugnet. Ihnen mangelt es an Blut, dem Inbegriff des Lebendigen, und damit an Lebenswärme in ihrem farblosen<sup>18</sup>, von einem unnatürlich übertriebenen Gerechtigkeitssinn geprägten Leben. Insofern verkörpern sie nach dem Kellerschen Menschenbild die Gefahr des Menschen, "in die größte Selbstsucht und Engherzigkeit zu versinken, über Arbeit und Sorge alle höhere Bedeutung seines Wesens zu vergessen, mit *einem* Wort: zum Philister zu werden."<sup>19</sup> Dadurch, daß sie sich nicht aktiv ins menschliche Miteinander einbringen, versündigen sie sich zudem gegen Kellers Diesseitsverpflichtung.

Gerechtigkeit als religiöses wie auch als rein menschliches Prinzip wird in der Novelle also verzerrt. Gerechtheit ist – vor allen Dingen im Alten Testament<sup>20</sup> – eine zentrale biblische Tugend, die sich u.a. durch persönliche Frömmigkeit und Demut gegenüber dem Willen Gottes äußert. In den *Kammachern* ist diese Tugend auf die drei Gesellen übertragen, die ihrem Herrn, dem Meister, demütig gefügig sind, ihm wie einer über ihr Schicksal bestimmenden Gottheit huldigen (vgl. in Abb.38 die anbetende Haltung der drei) und sich ihm total unterwerfen:

[...] sie fielen ihm zu Füßen, sie rangen die Hände, sie beschworen ihn und Jeder bat insbesondere für sich [...]. (IV, 217).

Auf welche Weise die Novelle des weiteren auf den biblischen Gerechtigkeitsbegriff anspielt und dessen religiösen Gehalt ins Banale übersetzt, soll im nachfolgenden Abschnitt beleuchtet werden.

#### (b) Die Umsetzung biblischer Aussagen zum Motiv der Gerechtigkeit innerhalb der Novelle

In der Novelle wird mit dem biblischen Verständnis von Gerechtigkeit einseitig verfahren, indem der Gedanke des Gerechtheits vor Gott und den Menschen ganz ins Weltliche gewandt ist. Es finden sich zahlreiche Anspielungen auf Aussagen, welche die Bibel über Gerechte und Ungerechte macht<sup>21</sup>, so daß nach der Funktion solcher Bibelverse, die allem Anschein nach als Hintergrund der Handlung<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die drei Kammacher mit vielen Adjektiven und Vergleichen beschrieben sind, aber mit keiner einzigen Farbe (vgl. auch E. STRAUB-FISCHER: Farben und ihre Bedeutung. S.24.), wodurch ihre Farblosigkeit, ihr Dasein als blasse Kopien betont wird.

<sup>19</sup> *Gotthelf-Rezension* von 1849. In: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.31. Hervorhebung des Autors. Auf den Philister (vgl. die Adjektive "philisterhaft", "philiströs") als Spottname bei Keller wurde unter 2.1.3 (a) *Das Pfaffentum* sowie unter 4.2.1 (a) *Dietegen – Eine Erlöserfigur?* hingewiesen.

<sup>20</sup> Mit G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.330; Th. KOEBNER: *Erfolglose bezahlt mit Existenz*. S.331f.

<sup>21</sup> Die Anregung für eine Untersuchung derartiger Anklänge übernimmt diese Arbeit von K. LEOPOLD: *Religious Satire in Keller's Kammacher*. S.8: "There is [...] good reason for believing that at some stage in the genesis of the story Keller hit upon the idea of turning biblical quotations containing the word *gerecht* into elements of the plot.". Allerdings ist die These K. LEOPOLDS, "that Keller wanted his readers to see the [whole, S.E.] story in terms of biblical quotations" (Ebd. S.9.), zu hinterfragen, da einige der von LEOPOLD genannten biblischen Zitate sich nur schwerlich ohne weiteres aus dem Text ergeben.

<sup>22</sup> Es ist durchaus möglich, daß Keller – wovon K. LEOPOLD (*Religious Satire*. S.10.) in seiner Studie ausgeht – beim Planen der *Kammacher* konkrete biblische Bezüge im Kopf hatte (ähnlich wie z.B. bei seiner Arbeit an *Therese*, vgl. unter 4.1.4 (a), Anm.85). Im Kontext der weltfrommen Dichtung Kellers ergibt es sich fast von selbst, daß der Gehalt biblischer Texte bei ihrer Übernahme verweltlicht werden muß, falls solche biblischen Formulierungen "nicht als Fremdkörper auffallen sollen" (K. WENGER: *Auseinandersetzung mit dem Christentum*. S.88.).

fungieren, zu fragen sein wird. Der Terminus "gerecht" ist im übrigen – zusammen mit den abgeleiteten Formen "Gerechtigkeit", "ungerecht", "Ungerechtigkeit" – eines der häufigsten Wörter der Bibel<sup>23</sup>, ebenso wie es auch in der Novelle wiederholt auftaucht, und zwar nicht nur im Titel und in der einleitenden Passage.<sup>24</sup>

Das ganze Werk wirkt wie unter den Leitspruch von Pred. 7,15-16 gestellt: "[...] Da ist ein Gerechter, der geht zugrunde in seiner Gerechtigkeit, und da ist ein Gottloser, der lebt lange in seiner Bosheit. Sei nicht allzu gerecht und nicht allzu weise, damit du dich nicht zugrunde richtest." In diesem Bibelzitat ist die Rede von dem Verderben der "allzu" Gerechten, ein Thema, das in der Novelle im Schicksal der Kammacher anschaulich ausgestaltet wird. Auch der Kerngedanke von Kellers Erzählung, das Übermaß an "blutloser" Gerechtigkeit, welches einem natürlichen Menschsein zuwiderläuft, läßt sich aus dem Imperativ des Bibelveses ("Sei nicht allzu gerecht") herleiten. In der biblischen Vorlage wird neben einer überzogenen Gerechtigkeit auch vor einer übertriebenen Weisheit gewarnt, die sich ebenso unheilvoll auswirken kann. Im Hinblick auf die *Kammacher*-Novelle assoziiert man mit einem solchen Nebeneinander von "allzu gerecht und [...] allzu weise" unweigerlich das Bild der drei gerechten Kammacher, wie sie sich um die 'weise' Züs im "Halbkreis" (IV, 224) gruppieren und all ihre Worte aufsaugen<sup>25</sup>, wobei Züsis Weisheit nur eine scheinhafte ist, aus nichts weiter als hohlen Phrasen bestehend:

Wenn sie zufrieden und nicht zu sehr beschäftigt war, so ertönten unaufhörlich Reden aus ihrem Munde und alle Dinge wußte sie heimzuweisen und zu beurteilen [...]; sie sprach zuweilen so viel und so salbungsvoll wie eine gelehrte Blinde, die nichts von der Welt sieht und deren einziger Genuß ist, sich selbst reden zu hören. (IV, 210).

Auf weitere Anklänge an biblische Zitate zum Thema 'Gerechte' soll an dieser Stelle nur kurz verwiesen werden<sup>26</sup>: So lassen sich in der Bibel Bezüge sehen zur Passion der drei Gesellen, die vom Erzähler schließlich sogar als "die armen Kammacher" (IV, 215) bezeichnet werden (vgl. Ps. 34,20: "Der Gerechte muß viel erleiden." bzw. Ez. 33,12: "Auch der Gerechte kann nicht am Leben bleiben, wenn er sündigt."); ferner zum Verhältnis des Meisters zu seinen drei Arbeitskräften, die "sich alles gefallen ließen, um nur da zu bleiben" (IV, 205), und an denen dieser durch seine unmenschliche Ausbeutung bezeichnenderweise ein "Heidengeld" (IV, 206) verdient (vgl. Ps. 146,8: "Der Herr liebt die Gerechten."). Auch bei dem Hinweis auf die Schätze der Kammacher, die sie im Boden ihrer Kammer verborgen halten, klingt ein biblischer Zusammenhang mit an (vgl. Spr. 15,6: "In des Gerechten Haus ist großes Gut."), ebenso wie in der Erwähnung ihres großen Ziels, der Übernahme des Kammachergeschäftes (vgl. Ps. 37, 29: "Die Gerechten werden ['streben danach' müßte es hier hinsichtlich des Wunsches der Gesellen heißen] das Land ererben und darin wohnen allezeit [denn keiner der Kammacher denkt auch nur im mindesten ans Weiterwandern]."), das erst durch einen Wettlauf zu realisieren ist (vgl. Ps. 118, 20: "Das ist das Tor des Herrn, die Gerechten werden dort einziehen.").

<sup>23</sup> Vgl. Zürcher Bibel-Konkordanz. Bd.1. S.725-728.

<sup>24</sup> Dazu K. LEOPOLD: Religious Satire. S.10: "In addition to the opening paragraph [...] the word *gerecht* or one of its compounds occurs eleven times in the story." Leider führt der Verfasser nicht alle seine Beispiele an.

<sup>25</sup> Siehe Abb.39 im Anhang, auf welcher E. Würtenberger die Kammacher nicht im Halbkreis, sondern in einer geraden Linie abgebildet hat, so daß sich zusammen mit der Züs an der Spitze die geometrische Figur des Dreiecks ergibt. Vgl. unter 3.1.2 *Gottesbild. Gott (1844)*, Anm.48.

<sup>26</sup> Die von K. LEOPOLD herangezogenen Bibelbelege sind hier ergänzt worden.



Die Funktion solcher Bibelanklänge ist – ähnlich wie bei den Bibelverdrehungen in der Figurenrede, auf welche noch einzugehen sein wird – die eines Rückverweises auf die religiöse Tradition und Sinngebung.<sup>27</sup> Voraussetzung dafür ist, daß sie vom Leser zunächst einmal als Anspielungshorizont erkannt werden.<sup>28</sup> Die aufgeführten biblischen Bezüge vermitteln den Eindruck, als seien sie innerhalb der Novelle hineinversetzt in eine veränderte, transzendenzlose Wirklichkeit, wodurch sie ihre christliche Heilsbedeutung einbüßen. Mehr noch: Die christliche Lehre von der (Glaubens-)Gerechtigkeit des Menschen und der Gerechtigkeit Gottes erscheint durch die Umsetzung der biblischen Aussagen in einer absurden Handlung mit derart lächerlichen Charakteren persifliert und zur Gänze in Frage gestellt.

(c) Die Selbstgerechtigkeit der Züs als Teil ihres scheinhaften Wesens

Hinsichtlich des Motivs der Gerechtigkeit in den *Kammachern* sei abschließend auf die Selbstgerechtigkeit der Züs hingewiesen, welche vom Erzähler humoristisch verspottet wird.<sup>29</sup> Eine solch ausgeprägte Ironisierung weist von vornherein darauf hin, daß dieser Figur keine innere Wandlung hin zu einer Aufgabe ihrer Scheinhaftigkeit zugestanden wird, sie ist vielmehr "unwandelbar fertig"<sup>30</sup>. Äußerlich so rein wie ihr Jungfernkranz aus "genau abgezirkelten Seifenstücken" (IV, 209), ist sie doch in ihrem frömmelischen Wesen eitel und selbstgefällig. Im Text wird sie ausschließlich über ihren Besitz eingeführt, bevor die eigentliche Person beschrieben wird<sup>31</sup>, denn ihr "Gültbrief" ist es, was die drei Gesellen zu ihr hinzieht: Aus der Werbung der Kammacher soll eine 'Erwerbung' hervorgehen, eine Bereicherung ihrer Schätze durch einen 'Schatz'. Als Satire *in nuce* erweist sich die Tatsache, daß Züs in ihren "geistliche[n] Memorierungen" (IV, 210) auch das Thema "drei Punkte über die Selbstgerechtigkeit" (IV, 211) bedenkt, wovon sie

<sup>27</sup> Mit K.-D. METZ: *Kammacher*. S.62; K. LEOPOLD: *Religious Satire*. S.9: Bibelanspielungen als "reminder to the reader of the importance of biblical quotation in the story".

<sup>28</sup> Vgl. den Umstand, "daß moderne Leser die Anspielungen auf christliches Sprach- und Erzählgut, die manchen Werken [...] erst ihren Reiz verleihen, oft nur noch mangelhaft verstehen oder gar ganz übersehen." (W. REUSSE: *Sieben Legenden*. S.105.).

<sup>29</sup> Schon allein mittels der Tatsache, daß der Erzähler seine Protagonistin mit einem Komik erzeugenden Namen ausstattet (vgl. neben dem Zischlaut die Klangwiederholung des 'ü' in "Züs Bünzlin", für dessen phonetische Erzeugung es beim Sprecher ähnlich gespitzte Lippen erfordert, wie sie die Züs in ihren Inszenierungen den Kammachern gegenüber an den Tag legt). Inwiefern dieser Name auf die heutige Bedeutung des schweizerdt. Adjektivs 'bünzlig' = 'spießig, kleinkariert, engstirnig' (siehe auch das dazugehörige Nomen 'ein Bünzli' = 'Spießbürger'; ursprünglich ein Familienname) eingewirkt hat, vermag nicht eindeutig geklärt zu werden. Zumindest findet sich noch kein Verweis an entsprechender Stelle im SCHWEIZERISCHEN IDIOTIKON (Bd.4. Sp.1413; Erscheinungsjahr des Bands: 1881), was jedoch nicht weiter verwundert, da das Wort 'bünzlig' erst seit ca. 30-40 Jahren verstärkt in der schweizerdeutschen Umgangssprache auftritt. Als Beleg vgl. WÖRTERBUCH SCHWEIZERDEUTSCH – DEUTSCH (1999). S.20.

<sup>30</sup> So G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.326.

<sup>31</sup> In Züs' Beschreibung durch den Erzähler läßt sich ein Dreischritt festmachen: Als erstes findet ihr "Gültbrief von siebenhundert Gulden" (IV, 206) Erwähnung, dieser wiederum führt zur "kleinen lackierten Lade" (IV, 207) der Züs, in welcher der Brief aufbewahrt wird, und erst nach einer detaillierten Auflistung des gesamten Ladeinhalts, also Züs' Devotionalien, erfolgt endlich eine Charakterisierung der Person selbst (IV, 208), kurz: Gültbrief – Lade – Züs' Äußeres und ihr Charakter. Zur Dreizahl in der Novelle als christliches Symbol vgl. unter 4.3.2 (b) (aa). Die kuriose Lade der Züs Bünzlin ist in der Forschung im Hinblick auf 'Dinganhäufungen' bei Keller wiederholt behandelt worden, ich verweise diesbezüglich auf die ausführlichen Untersuchungen von D. PREGEL: *Das Kuriose, Komische und Grotteske*. S.332ff; G. IMBODEN: *Aesthetik*. S.148ff; J. ROTHENBERG: *Symbolgehalt*. S.196-239; G. SAUTERMEISTER: *Privateigentum*. S.76f; Th. LOOSLI: *Fabulierlust und Defiguration*. S.49ff.

augenscheinlich ebenso wenig Ahnung hat – da sie sich selbst grundsätzlich nie zu hinterfragen scheint – wie von der "Heilsamkeit des Entsagens" oder der "Größe der sichtbaren Welt und das Geheimnisvolle der unsichtbaren".<sup>32</sup> Ein Beispiel für ihre Selbstgerechtigkeit und Eigenliebe findet sich in folgendem Kommentar des Erzählers:

[...] sie vermochte ein tüchtiges Lob zu ertragen, ja sie liebte den Pfeffer desselben um so mehr, je stärker er war, und wenn man ihre Weisheit pries, hielt sie sich möglichst still, bis man das Herz geleert, worauf sie mit erhöhter Salbung den Faden aufnahm und das Gemälde da und dort ergänzte, das man von ihr entworfen. (IV, 213; Hervorhebung, S.E.).<sup>33</sup>

Daß diese Überheblichkeit der Züs in der Novelle kritisiert wird, zeigt sich vor allem darin, daß es ihr nicht gelingt, den Dingen wirklich auf den Grund zu gehen, worin sie wie ein weibliches Pendant zu den drei Kammachern anmutet. So betrachtet sie den chinesischen Tempel "aus Papparbeit", den ihr ein armer Buchbinder als Zeichen seiner Liebe im Laufe eines ganzen Jahres kunstvoll anfertigte, als ein "kostbares Denkmal seiner Verehrung" (IV, 212), gleichsam als Reliquie, mit der es im wahrsten Sinne des Wortes einen "Tempelkult"<sup>34</sup> zu betreiben gilt. Da sie ihr Augenmerk ausschließlich auf die Vermehrung ihres materiellen Besitzes richtet, schickt sie diesen mittellosen Liebhaber fort, allerdings nicht ohne zuvor "seinen Geist auf alle Weise [...] in einer Wolke von buntscheckigen Phrasen" einbalsamiert zu haben (IV, 211). Daher verliert sie – entsprechend der Bibelworte in Mt. 6,19: "Ihr sollt euch nicht Schätze sammeln auf Erden [...]" bzw. Lk. 12,15: "[...] hütet euch vor aller Habgier; denn niemand lebt davon, daß er viele Güter hat." – eine wahre Liebe, d.h. sie bringt sich nach dem Kellerschen Diesseitsglauben um die äußerste Erfüllung bzw. das 'wahre Heiligtum' in der Welt. Der vom Buchbinder verfaßte Liebesbrief "in so hübschen und unbefangenen

<sup>32</sup> In dieser Hinsicht gleicht sie Viggi Störteler aus den *Mißbrauchten Liebesbriefen*, denn beide haben lediglich die Wörter vom Papier in sich aufgesogen und sprechen nicht aus eigener Erfahrung. Vgl. hierzu E. STAIGER: Zeit als Einbildungskraft. S.184: "Über das Zeichen zu verfügen, ohne das Bezeichnete zu besitzen oder auch nur zu kennen, [...] darin gründet die Möglichkeit des Irrtums, der Täuschung seiner selbst und anderer, sowie des bewussten Trugs."

<sup>33</sup> Vgl. dieses "Gemälde" von Züs, das von ihr selbst idealisierend vervollständigt wird, mit dem 'Bild' Vrenchens in *Romeo und Julia*, das von Natur aus einem Ideal gleichkommt: "Der Kranz [...] gab der bräunlichen Dirne ein fabelhaft reizendes Ansehen, und der arme Sali hielt in seinem Arm, was reiche Leute teuer bezahlt hätten, wenn sie es nur gemalt an ihren Wänden hätten sehen können." (IV, 106). Diese Beispiele für die Kategorie des *verbal* gemalten Bildes in Kellerschen Texten scheinen angesichts des Dichters Schaffens als Maler erklärlich und untermauern die These M. WAGNER-EGELHAAFS, daß "Bilder [...] in Kellers Texten in verschiedenen Ausprägungen" auftreten: "als konkrete Gemälde, die oft genau beschrieben werden, imaginäre Bilder [!] und bildhaft strukturierte Wahrnehmungen." (M. WAGNER-EGELHAAF: Melancholie der Literatur. S.409.). Dazu gehört m.E. ebenfalls die Kategorie der 'bildgewordenen Gegenstände', auf die u.a. unter 2.1.1 (a) eingegangen worden ist. Siehe in diesem Kontext auch die Bezeichnung Kellers als "einer der großen Maler des Wortes" (P. WOHLFARTH: Bildersprache. S.280.).

<sup>34</sup> Sie hält das Kunstwerk beispielsweise "so heilig, daß sie es ungebraucht und neu erhielt", entzieht es "allen unwürdigen Blicken" (IV, 212) und benennt den Buchbinder um in "Emanuel" ('Gott mit uns'; zur biblischen Bedeutung der Namensumbenennung als ein i.d.R. göttlicher Machterweis vgl. unter 3.1.2, Anm.57). Alles in allem treibt sie einen wahren Götzendienst. Gegen eine solche Vergötzung des Materiellen wendet sich die Novelle, indem sie derartig frömmelnde Praktiken karikiert. Ein ähnliches Bild scheinheiliger Frömmigkeit stellt der "Kirschkern" in Züsis Lade dar, "in welchen das Leiden Christi geschnitten war" (IV, 207), wodurch die Passion Christi als Erlösungstat in grotesker Weise (man bedenke die Unmöglichkeit, in einen Gegenstand von so geringer Größe etwas zu schnitzen) zur 'kleinen Passion' degradiert wird (vgl. Gedichttitel).

Worten, wie sie nur das wahre Gefühl findet, welches sich in eine Vexiergasse verrannt hat" (IV, 213), von diesem "auf dem innersten Grunde des Tempels" gleich einem "verborgenen Schatze" deponiert, bleibt von ihr unentdeckt<sup>35</sup>. Auch das ist eine Eigenschaft, die Züs mit den Kammachern verbindet, daß sie gleich diesen "ohne einen Blick in die Weite und ohne einen für die Nähe" (IV, 201) lebt und sozusagen in ihrer Borniertheit das Glück vor Augen nicht sieht:

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. (IV, 213; Hervorhebung, S.E.).

In dieser Passage wird das Adjektiv "gerecht" das erste und einzige Mal in der Novelle in einer unverzerrten Bedeutung gebraucht, da es weder mit den drei Kammachern noch mit der Züs in einem Zusammenhang steht. Stattdessen ist von einem gerechten "Schicksal" die Rede – eine Aussage, in der sich das "in vielen Werken Kellers innewohnende beglückende Vertrauen auf die im Menschenleben sich manifestierende Gerechtigkeit"<sup>36</sup> widerzuspiegeln scheint. Auch im Kellerschen Denken, welches das Eingreifen einer göttlichen Instanz verneint, gibt es offenkundig eine Macht, genauer: eine Schicksalsmacht, die in das Leben des Einzelnen einzuwirken vermag, und das ist – ganz im Feuerbachschen Sinne – der Mensch.<sup>37</sup>

#### 4.3.2 Passion – Das Leiden der Kammacher als Sinnbild ihrer gescheiterten Menschwerdung

##### (a) Die Wanzen-Epiphanie als Inbegriff einer Hoffnung auf Menschwerdung

Am Morgen des Tages, an dem der entscheidende Wettlauf der drei Gesellen Jobst, Fridolin und Dietrich stattfinden soll, hat Jobst beim Aufwachen in der ihm nun "wie ein Paradies" (IV, 221) anmutenden Kammer ein seltsames Erlebnis; der Text spricht sogar ausdrücklich von einer "Erscheinung" (IV, 222), wodurch die Konnotation mit einer Epiphanie naheliegt. Jobst sieht plötzlich einen "winzige[n] blaue[n] Berg" an der Wand, welcher "zu wandeln schien"<sup>38</sup>, was den sonst so nüchternen Kammacher in große Verwunderung versetzt:

Erstaunt fuhr Jobst in die Höhe, als ob er ein blaues Wunder sähe, und sah, daß es eine Wanze war, welche er [...] 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 Augenblick mit ihrem blauen

<sup>35</sup> Züs unterläßt es, den "Gazeschleier" (IV, 212), mit dem sie ihr 'Allerheiligstes' verhüllt hat, zu lüften, wodurch ihr eine 'tieferer' Erkenntnis bzw. die entscheidende (Ein-)Sicht nicht zuteil wird. Vgl. hierzu folgende Verse aus Kellers Gedicht *Der Schein trügt* (I, 293), dessen Titel als Motto über der Person Züs Bünzlin stehen könnte, da durch ihr trügerisches Einwirken am Ende alle drei Kammacher – selbst Dietrich, der an der Eroberung Züsis "nicht viel Freude" hat (IV, 239) – wie "betrogene Betrüger" (G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.328.) dastehen:

Denn tiefer noch, im allertiefsten Schweigen,  
Da liegt ein ungemessner Schatz begraben,  
Der niemals wird dem Lichte wohl sich zeigen.

<sup>36</sup> So K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.106.

<sup>37</sup> Vgl. in dieser Hinsicht das schicksalhafte Eingreifen des Buchbinders, welcher der Züs "einen Streich" (IV, 213) spielt, indem er den Brief sogar "in einen doppelten Boden" im Innern seines Liebestempels legt.

<sup>38</sup> In der Bibel ist ein sich bewegender Berg Vorzeichen großer Ereignisse bzw. Ausdruck großer Glaubenskraft, vgl. Mt.17, 20 ("so könntet ihr sagen zu diesem Berge: Heb dich dorthin!").

Rücken unverdrossen die Wand hinan. Er blickte ihr gerührt und voll Verwunderung nach; so lange sie im Blauen ging, war sie kaum von der Wand zu unterscheiden; als sie aber aus dem gestrichenen Bereich hinaus trat [...], wandelte das gute himmelblaue Tierchen weithin sichtbar seine Bahn durch die dunkleren Bezirke. (IV, 222; Hervorhebungen, S.E.).

Ebenso wie die Fliege, die Sali und Vrenchen im Puppenkopf lebendig begraben, so daß dieser einem "weissagenden Haupte" (IV, 75) gleicht, also prophetische Züge zu tragen scheint, bekommt auch hier ein niederes "Tierchen" die Funktion eines Weissagers zugeschrieben. Die Paralle zu Jobsts Situation – sowie zu derjenigen der beiden anderen Kammacher – ist signifikant: Nicht nur, daß er durch sein "wurmiserendes" Verhalten (IV, 199) einem primitiven "Tierlein" (IV, 196), einem jener "niederen Organismen" (IV, 201) ähnelt, zu denen die Wanze unbedingt zählt, auch seine Gefühlskälte kommt der winterlichen Starre dieses Tieres gleich. Eine Möglichkeit, aus solch innerer Erstarrung zu erwachen, gleichsam durch Auftauen zum Leben zurückzufinden, ist im Frühlingserwachen des blauen "Tierchens" versinnbildlicht.<sup>39</sup>

Die Schilderung dieses Naturvorgangs als "Wunder" kann geradezu als Paradebeispiel für eine Profanierung biblischen Wortschatzes bei Keller betrachtet werden: So wird die Bewegung der Wanze gleich zweimal mittels des eher ungebräuchlichen Verbs "wandeln" beschrieben, das an Jesu Aufforderung an den Gichtbrüchigen (vgl. Mk. 2,11 par: "Steh auf, nimm dein Bett und wandle!") erinnert.<sup>40</sup> Die Wendung "sie [...] hatte sich aufgemacht" wirkt in bezug auf ein derartiges Wesen ebenfalls außergewöhnlich, wobei "sich aufmachen (und weiterziehen)" vor allem im Alten Testament ein häufiges Verb ist.<sup>41</sup> Das weitere Vokabular rückt das Geschehen in die Nähe einer Auferweckung, denn die Wanze zeigt sich "von der Frühlingswärme neu belebt" und steigt nun, indem sie sich die Wand hochbewegt, auf zu etwas Höherem, was überdies ihre "himmelblaue" Farbe signalisiert. Die ganze Erscheinung faßt Jobst als "ein gutes Zeichen" auf.

Augenscheinlich ist in dieser Szene eine banale Begebenheit durch Bezugnahme auf biblische Ausdrücke sakralisiert worden und erhält dadurch zeichenhaften Charakter: Die Wanze verkörpert für Jobst die Möglichkeit einer Auferstehung von der Lebllosigkeit zum Leben, von der krankhaften Unnatur zum natürlichen Menschsein.<sup>42</sup> Solange das Tier "im Blauen" geht, ist es "kaum von der Wand zu

<sup>39</sup> Vgl. dazu Punkt 4.2.1 (b) dieser Arbeit, in dem das Motiv der Wiedergeburt bei Keller bereits aufgegriffen wurde. Es ist bezeichnend, daß in dieser Szene gerade ein Tier als Sinnbild des Natürlichen das richtige Handeln verkündet und sozusagen für den unnatürlichen Kammacher, der – um hier mit den Worten von Goethes Mephisto zu reden – "tierischer als jedes Tier zu sein" scheint, zum Vorbild wird.

<sup>40</sup> Mit L. HOVERLAND: Kammacher. S.519. D. PREGEL, der den Gebrauch der Verben in der Wanzen-Episode analysiert, sieht hingegen keinerlei biblische Anspielungen (vgl. D. PREGEL: Das Kuriose, Komische und Grotteske. S.336.).

<sup>41</sup> Siehe Zürcher Bibel-Konkordanz. Bd.1. S.128f. Die Verbform findet sich insbesondere im Imperativ "Mache dich auf und gehe bzw. ziehe!" (Gen. 28,2; Gen. 35,1; Ex 12, 31 u.v.a.).

<sup>42</sup> Auferstehung ist somit – genau wie bei Küngolt, Pankraz u.a. – als Charakterwandlung aufzufassen. Hier wird das religiöse Motiv der Auferstehung indessen noch durch Anspielungen auf die Auferweckung Christi verstärkt, da das Erwachen der erstarrten Wanze sich ausgerechnet an einem Sonntagmorgen im Frühling ereignet, während genau zwei Tage zuvor, d.i. (Kar-)Freitagnacht, "der schreckbarste Kampf" (IV, 216) im Bette der drei Kammacher stattgefunden hat.

Dies sind Beispiele dafür, daß Keller mit Vorliebe christliche Feste bzw. Sonntage überhaupt als Hintergrund für wichtige Ereignisse verwendet (vgl. z.B. die Ausgestaltung des Sonntags in *Romeo und Julia*, welcher zum letzten Tag im Leben der Liebenden wird). Siehe dazu V. DÜRR: Critique of Reformed Protestantism. S.136: "It is remarkable that although he did not believe in Christian doctrine, Keller was reluctant to do without Christian paraphernalia such as [...] the festive regularity of Sundays [...]". Vgl. unter 2.1.3. (c) (aa) *Christliche Feste und Sonntage*.

unterscheiden", ebenso wie Jobst, solange er im Kammachergeschäft bleibt und von dort "durchaus nicht weichen" will (IV, 221), nicht von den beiden anderen Gesellen abzuheben ist, die vollkommene Spiegelungen seiner selbst sind. Ein Individuum "weithin sichtbar" wird er erst, wenn er sich "auf den Weg" macht, der ihn heraus aus seinem scheinbaren, erstarrten Zustand<sup>43</sup> und hinein in die Wärme<sup>44</sup> der Welt führen würde. Bisher waren sein Horizont und sein Geist so eingeschränkt wie bei einer Wanze (vgl. z.B. IV, 200: "Jobst wußte kaum wo er war."); daß aber die Chance einer Menschwerdung für diesen "blutlosen" Kammacher theoretisch besteht, demonstriert ein kurzes Aufbrechen seiner Gefühlsarmut:

Wehmütig sank Jobst in den Pfülsen zurück; so wenig er sich sonst aus dergleichen machte, rührte diese Erscheinung doch jetzt ein Gefühl in ihm auf [...]. (IV, 222).

In gleicher Weise wie in der Bibel Wunder möglich scheinen, scheint also zunächst auch ein neues Leben Jobsts im Bereich des Möglichen zu liegen; diese Schlußfolgerung wird insbesondere durch die biblische Überhöhung<sup>45</sup> der ganzen Szene herbeigeführt. Allerdings muß sofort hinzugefügt werden: Genauso wie in Kellerschen Werken an biblische Wunder kein Glaube 'verschwendet' wird, so wird auch die Hoffnung auf einen Lebenswandel des Gesellen prompt wieder entkräftet:

Durch diese ruhigeren Gedanken kehrte seine natürliche Besonnenheit und Weisheit zurück. (IV, 222).

Die Ironie des Erzählers ist hier auf die Spitze getrieben, denn wahrhaft natürlich und weise wäre zweifellos ein Weiterziehen des Kammachers gewesen, so jedoch widersetzt er sich gegen "das Unabänderliche" seiner Natur und verharrt in Seldwyla. Erst am Ende sucht er schließlich "ganz verloren" (IV, 239) den Lebensraum der heilenden Natur auf, aber nicht um von ihrer natürlichen Heilkraft zu profitieren, sondern um sich dort das Leben zu nehmen.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Ein solches Aufbrechen innerer Erstarrtheit ist im übrigen auch das Thema in dem von Keller hochgeschätzten und im *Grünen Heinrich* wörtlich zitierten Weckruf Angelus Silesius' an den "gefrorene[n] Christ[en]" im *Cherubinischen Wandersmann*:

Blüh auf, gefrorener Christ! Der Mai ist vor der Thür:

Du bleibest ewig todt, blühst du nicht jetzt und hier. (II, 853, vgl. Abb.1).

<sup>44</sup> "Sonnenwärme" und "Charis" gehören für Keller überdies untrennbar zum Erzählten. Wenn diese Elemente – sei es im Leben eines Menschen, sei es im Werk eines Dichters – fehlen, sind ihm solche Menschen trotz aller Tugend (wie z.B. die Kammacher sie haben) bzw. "trotz allen Talentes" (wie es die "neusten Genies" besitzen, über die sich Keller gegenüber Storm brieflich äußert) "nicht sympathisch" (Keller an Storm am 21. September 1883, vgl. Briefwechsel Storm – Keller. S.145; GB 3.1. S.491).

<sup>45</sup> Vgl. den im Einleitungsteil dieser Arbeit (I.2.2) erwähnten Umstand, daß eine sog. 'Säkularisierung' des Religiösen zwangsläufig mit einer Sakralisierung des Trivialen einhergeht, wofür die Wanzen-Episode ein besonders anschauliches Exempel darstellt.

<sup>46</sup> An dieser Stelle sei auf den Anklang an Hiob im Namen Jobst hingewiesen.

(b) Der Wettlauf der drei Kammacher vor dem Hintergrund christlicher Symbolik(aa) Züsis 'Erbauung' der Kammacher als Zurüstung für den Wettlauf

Züs Bünzlin<sup>47</sup> bereitet ihre drei Verehrer auf dreierlei<sup>48</sup> Arten für den Wettlauf vor: einmal durch das *Wort*, wobei ihre Reden persiflierende Imitationen erhebender Predigten sind, des weiteren durch die *Tat*, indem sie die drei Gesellen auf ihrem "schweren Wege" (IV, 219) hinaus in die Natur begleitet, und schließlich durch das *Sakrament*, das sie ihren drei getreuen Jüngern in Form eines letzten Abendmahles spendet. Da sie den Wettlauf als "höhere Eingebung", als eine "Fügung" (IV, 218) betrachtet, dienen all diese Maßnahmen der Erbauung der drei Kammacher, sozusagen ihrer geistlichen 'Zurüstung' – allerdings nicht einer solchen für die Unsterblichkeit, sondern für ein durchaus weltliches Ziel: den Gewinn von Züs und dem Kammachergeschäft. Züsis 'Predigten' und ihre Banalisierung des christlichen Abendmahls sollen im folgenden genauer betrachtet werden:

Die Reden der Züs sind gespickt mit verdrehten Bibelzitat, welche die Scheinheiligkeit und Frömmerei der Sprecherin entlarven, sie schlechterdings zu einer Karikatur werden lassen. So finden sich zum einen Vermischungen von Bibelzitat, in denen der eigentliche biblische Ursprung reichlich vage bleibt, wie z.B. in der Aussage von dem Ungerechten, der "vergeht wie das Gras der Felder und wie ein Rauch" (vgl. Ps. 37,20: "Denn die Gottlosen werden [...] vergehen, wie der Rauch vergeht." und Ps. 92,8: "Die Gottlosen grünen wie das Gras, [...] nur um vertilgt zu werden für immer!"). Zum anderen verkehrt sie Bibelsprüche komplett in ihr Gegenteil wie z.B. am Schluß ihrer ersten Rede:

"Viele sind erwählt, aber wenige sind berufen. [...] Darum gehet und bereitet euch zur Wanderschaft, aber als gerechte und sanftmütige Männer, die ihren Wert in sich tragen [...], welche was sie auch ergreifen mögen, sich sagen können: ich habe das bessere Teil erwählt!" (IV, 220).

In diesem Abschnitt wird offenkundig angespielt auf die Stelle in Mt. 22,14 ("Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt."), welche im Munde der Züs

<sup>47</sup> Vgl. hier den Hinweis auf Züsis "biblische Namensschwester" Susanna bei G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.329. M.E. ist dieser Vergleich zwischen Züs und der Susanna aus den Daniel-Apokryphen – wenn man einmal von dem Namen absieht – höchstens insoweit ergiebig, daß es jeweils um eine Frau geht, die das männliche Begehren auf sich zieht. Ansonsten sehe ich zwischen beiden Frauengestalten wenig Parallelen, da Susanna eine fromme Jüdin ist, die sich gegen einen Vergewaltigungsversuch zweier jüdischer Ältester wehrt (vgl. TRE 8. S.341.), während Züs Bünzlin's Frömmigkeit eher an "primitiven Aberglauben" (mit Th. LOOSLI: Fabulierlust und Defiguration. S.247.) grenzt, und sie, im völligen Gegensatz zu Susanna, nicht ablehnend, sondern geradezu begierig ist, die Männer [die Zahl lautet hier drei und nicht zwei!] für sich zu gewinnen, denn "noch nie hatte sie mehrere Verehrer auf einmal besessen". Auch die Tatsache, daß sie letzten Endes "von dem Schwäbchen erobert" (IV, 236) wird, geschieht nicht gegen ihren Willen, was einen weiteren Unterschied zur apokryphen Susanna-Erzählung darstellt.

<sup>48</sup> Mit der Zahl drei, dem christlichen Symbol der Trinität, wird in der Erzählung offensichtlich gespielt, wodurch ihr Gehalt als *numerus perfectus* gänzlich entstellt ist: Vgl. z.B. die Existenz der Kammacher als Triplikate, ihr Vergleich mit "Winkel[n] eines gleichseitigen Dreiecks" (IV, 205) bzw. ihr Aufstellen "in einem Dreieck" (IV, 216) in der Nacht ihres unheimlichen Traumes, die drei verflorenen Verehrer der Züs, die drei Kleckse auf den Kämmen, die Umschreibung der Gesellen als "Kleeblatt" etc. (siehe auch L. HOVERLAND: Kammacher. S.513f; G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.331; G. SAUTERMEISTER: Privateigentum. S.72f.). Die drei Methoden der Vorbereitung auf den Wettlauf können m.E. als weiterer Beleg für diese auffällige Zahlensymbolik gesehen werden.

keinerlei Sinn mehr macht und nur noch als sprachliches Versatzstück fungiert. Desgleichen die Verzerrung von Lk. 10,42 ("Maria hat das gute Teil erwählt; das soll nicht von ihr genommen werden."), denn bei Züs soll jeder der drei Kammacher das "bessere Teil erwählen", was einer Unmöglichkeit gleichkommt.<sup>49</sup> Von Belang für die Themenstellung dieser Arbeit ist nicht so sehr eine Auflistung weiterer 'semantisch deformierter' Bibelstellen<sup>50</sup>, sondern vielmehr die Frage, inwiefern jene trotz der Modifikationen als Intertexte in der Figurenrede hervorstechenden Bibelworte – im Text wird auch von Züsis "unsinnige[n] Phrasen" (IV, 231) gesprochen – die Deutung der Novelle beeinflussen und zu einer Verweltlichung des Religiösen beitragen.

Als eine erste Funktion der Verwendung verfälschter Bibelzitate sei auf die bereits erwähnte Demaskierung eines Charakters hingewiesen. Züsis Aneinanderreihung hohler Phrasen in einem geblühten Stil ist eine ebenso unharmonische Mischung wie auch die Farbwahl ihrer Kleidung am Tage des Wettlaufs: Beides – sowohl das Nachplappern falsch auswendig gelernter Bibelsätze als auch das Durcheinander der Farben Gelb, Grün und Rosa (Züs trägt "ein rosafarbenes Indiennekleid" zu ihren roten Haaren) – erinnert unweigerlich an einen Papagei. In ihrem Verstand hortet sie alle Informationen, die sie aufschnappt, völlig unzusammenhängend<sup>51</sup>, was wiederum der wahllos zusammengewürfelten Anhäufung von Nichtigkeiten in ihrer Lade entspricht. Insbesondere ihre heuchlerische Frömmigkeit, die sich schon in dem falschen 'Tempelkult' offenbarte (vgl. unter 4.3.1 (c)), wird vom Erzähler lächerlich gemacht. Ein ausdrucksvolles Beispiel dieser scheinfrommen Fassade sind Züsis Nadelproben im "Schatzkästlein" (IV, 218)<sup>52</sup>, ihrem Erbauungsbuch, von dessen Sorte sie in ihrer Lade ein "halbes Dutzend" (IV, 210) besitzt. Die Art und Weise, wie sie das Büchlein malträtiert, indem sie immer wieder "mit einer Nadel zwischen die Blätter" (IV, 218) sticht und die drei Gesellen diese angeblich vorherbestimmten Sprüche nachschlagen läßt, ruft unwillkürlich die von ihr hingebungsvoll ausgeübte Tätigkeit des Aderschlagens (IV, 207) ins Gedächtnis<sup>53</sup>: So wie die Züs beim Schröpfen ihrem blutsaugerischen Drange nachgeht und ihrer Mitwelt den Lebenssaft abzapft, versucht sie gleichermaßen, aus ihrer Erbauungsschrift als ihrem Lebenselixier ein höheres Wissen herauszusaugen – mit dem Ziel, daß den Bibelsprüchen der ganze Saft, d.h. die nach christlichem Glauben den Bibelworten inhärente lebensspendende Kraft, verloren geht. Die Lektüre der Bibel verkommt hier zu einer Handlung, die nicht Ausdruck von aufrichtiger Frömmigkeit, sondern von bloßem Aberglauben ist.

Eine zweite Funktion der biblischen Zitate wurde schon im Zusammenhang mit der Gerechtigkeitsthematik behandelt, nämlich die Parodierung der übernommenen Bibelworte. Für die Züs ist das Wort Gottes nichts mehr als ein von ihr selbst gesteuerter "Schicksalsruf" (IV, 220). Somit verlieren die Bibelsprüche in der Novelle ihre Heilsbedeutung dadurch, daß sich ihrer zur Absicherung falscher

<sup>49</sup> Mit. G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.330.

<sup>50</sup> Für ein solches Vorgehen vgl. v.a. die Ausführungen von K. LEOPOLD: *Religious Satire*. S.10f; K.-D. METZ: *Kammacher*. S.64f; H. SIEFKEN: *Eigentum*. S.221.

<sup>51</sup> Vgl. dazu M. SWALES. S.173: "the mind that produces such a verbiage is a mind that hoards facts [...] obsessively, purely for the sake of possession".

<sup>52</sup> In der Forschung ist auf diese bigotte Praktik der Züs meines Wissens bisher noch nicht eingegangen worden, da sich eine Analyse von Züsis frömmelerschem Wesen i.d.R. auf ihre verbalen Äußerungen beschränkt.

<sup>53</sup> Zu dieser aus Nadel und Aderlaß-Schnepper bestehenden Gruppe der (Nach-)Schlaginstrumente gehört noch als dritter (!) schlagkräftiger Gegenstand das "artige Mörserchen" in Züsis Lade, das auf obszöne Züge ihres Wesens hindeutet und damit ebenso unheilvoll ist wie die beiden anderen Gerätschaften.

Aussagen bedient wird. Sie werden zu leeren Worthülsen, wodurch die Bibel als Autorität der christlichen Gemeinschaft angezweifelt wird.<sup>54</sup>

Vor dem Wettlauf feiert Züs Bünzlin mit ihren drei Anhängern zu deren Erbauung so etwas wie ein letztes Abendmahl<sup>55</sup>, bei dem die Jungfer anstelle des aus Früchten gewonnenen Weines, der im Sakrament an Christi Blut erinnert, die Frucht in getrockneter Form, nämlich als Backobst (IV, 231), darreicht.<sup>56</sup> Sie spricht allen dreien die Heilswirkung ihres verweltlichten Sakramentes mit den 'Einsetzungsworten' zu:

"Hier sind noch drei dürre Pflaumen, sagte sie, nehmt Jeder eine in den Mund und behaltet sie darin, das wird euch erquickern! [...]" (IV, 233; Hervorhebungen, S.E.).

Statt Ausdruck einer Gemeinschaft mit Christus ist dieses Mahl das Abbild einer Gemeinschaft der Kammacher mit der von ihnen vergötterten Züs. Sinnfällig ist auch die Tatsache, daß der Vorgang des Essens "schweigend und ernst" (IV, 224) verläuft, also in der Tat jener Zeremonie gleicht, die hier travestiert wird. Die Wirkung dieser von menschlicher Instanz gespendeten Eucharistie ist aber, im Gegensatz zum christlichen Sakramentsverständnis, keineswegs eine heilvolle, denn Jobst und Fridolin

war [...] von dem vielen Wasser, welches sie an die genossenen Backbirnen geschüttet, plötzlich elend geworden [...], so daß ihnen der kalte Schweiß auf der Stirne stand. (IV, 232).

Und das, obwohl ihnen dieses Mahl der Züs ausgerechnet unter einer "Linde" (IV, 224) ausgeteilt wurde – eine 'Linderung', besser: eine Stärkung erfolgt durch dieses 'Sakrament' also nicht, weder in körperlicher noch geistlicher Hinsicht. Dietrich erweist sich in der Szene als der listigste von den dreien und damit der 'weisen' Züs gewachsen, da er anstelle von Wasser seinen mitgebrachten "Kirschegeist" trinkt, der ihm "so lieblich schmeckte wie Cyperwein und ihn gewaltig stärkte" (IV, 231). Auch Züs schmeckt der Alkohol "vortrefflich", so daß, die Rollen von Spender und Empfänger gleichsam umkehrend, nun Dietrich ihr ein wirklich stärkendes

<sup>54</sup> Vgl. in diesem Kontext Kellers Haltung gegenüber dem christlichen Offenbarungsglauben: Dieser gefährde seiner Ansicht nach durch "das Festhalten am Buchstaben und an den Vorstellungen der Bibel als der nicht umzustürzenden Autorität das natürliche Leben derjenigen, die zum christlichen Glauben erzogen werden." (K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.20.).

<sup>55</sup> Siehe den kurzen Hinweis bei J.M. ELLIS: Kammacher. S.153: "There is a kind of last meal together."

<sup>56</sup> G. KAISER verweist hier auf das Motiv des Sündenfalls, denn wie eine falsche Schlange "teilt Züs Bünzlin mit dem zischenden Namen statt des Paradiesapfels Backobst aus" und erinnert von daher an eine "vertrocknete Eva" (G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.331f.). Das Motiv des Sündenfalls kann noch dahingehend erweitert werden, daß die Kammacher dieser Verführung nicht zu widerstehen vermögen; dies steht im deutlichen Widerspruch zu ihrer bisherigen "Enthaltsamkeit" (IV, 202), die in der Erzählung an Jobst exemplifiziert wird:

Wenn Weiber mit Kirschen, Pflaumen oder Birnen in die Werkstatt kamen und die anderen Arbeiter ihre Gelüste befriedigten, hatte auch er tausend und ein Gelüste, welche er dadurch zu beruhigen wußte, daß er [...] die hübschen Kirschen und Pflaumen streichelte und betastete und zuletzt die Weiber [...] verblüfft abziehen ließ, sich seiner Enthaltsamkeit freudig [...]. (IV, 201f).

Indem er sich – ebenso wie seine Mitgesellen – von Züs gleichsam wie ein 'Säugling' füttern läßt (vgl. IV, 234: "Jedem steckte sie die Pflaume in den Mund, und er sog daran."), gelingt es ihm diesmal nicht, sich der Versuchung zu erwehren (zum Phänomen des 'Saugens' vgl. Anm.8 dieser Einzelinterpretation).



Gnadenmittel darbietet und somit ihren getrockneten Früchten etwas Lebendiges entgegenzusetzen hat; dies deutet bereits darauf hin, daß der Schwabe, der sich noch am naturhaftesten von den Gesellen verhält<sup>57</sup>, derjenige ist, der die Jungfer am Schluß "erobert" (IV, 236).

Das Sakrament des Abendmahls wird in den *Kammachern* in ein weltliches Gemeinschaftsmahl – von einem Liebesmahl läßt sich angesichts des Mangels an aufrichtigem Gefühl in der Novelle wohl kaum reden – übertragen, wie es auch schon für die vorherigen Werke nachzuweisen war. Es büßt seine Bedeutung als Heilszeichen ein<sup>58</sup> und dient – wenn überhaupt – einer körperlichen Erquickung<sup>59</sup> der Kammacher für den Wettkampf, somit letztendlich einem rein ökonomischen Interesse: der Vermehrung des eigenen Besitzes, auf die der Lauf einzig und allein hinzielt, was im folgenden gezeigt werden soll.<sup>60</sup>

(bb) Jagen "nach dem vorgesteckten Ziel": ein himmlisches Jerusalem im Diesseits

Das Ziel, das alle drei Kammacher beharrlich verfolgen und für das sie ihren Arbeitslohn aufsparen, besteht darin, "selbst zum Inhaber und Meister" (IV, 199) des Geschäftes zu werden. Dieser "große Plan", für den die drei asketisch leben, indem sie all ihre natürlichen Bedürfnisse unterdrücken, wird in der Novelle mit dem bereits anhand von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* untersuchten Bild des himmlischen Jerusalem illustriert. Offenkundig ist das künftige Heil, das wiederhergestellte Paradies durch die vom Meister heraufbeschworene Entscheidung für die drei Gesellen schon im Diesseits zum Greifen nahe:

Also war das Ziel, nach dem sie Alle gestrebt, nahe und glänzte wie ein himmlisches Jerusalem, und zwei sollten vor den Toren desselben umkehren und ihm den Rücken wenden. (IV, 217; Hervorhebung, S.E.).

Für die Kammacher bekommt ihr ausschließlich materielles Ziel – auch eine Verbindung mit Züs ist nur (Geld-)Mittel zum Zweck – gleichsam überirdischen Glanz, da nun die Realisierung näherrückt. Das Kammgeschäft wird für sie zum

<sup>57</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die Symbolik der Wanderstöcke der drei Kammacher, welche "auf ihr jeweiliges Ende zu deuten scheinen" (L. HOVERLAND: *Kammacher*. S.521). Dietrichs Stock, um den "sich ein wildes Geflecht von Zweigen wand" (IV, 223) und der an "Aarons grünenden Stab" erinnert (L. HOVERLAND: *Ebenda.*), ist Vorzeichen seines Sieges über Züs, weil er dem natürlichen Element nicht ganz so abgeschworen zu haben scheint wie die beiden anderen (vergleichend dazu sei verwiesen auf Jobsts "ehrbaren Rohrstock" und Fridolins "rot und schwarz geflammten und gemalten Eschenstab", siehe Abb.40 im Anhang), obwohl sein Ende unter der Herrschaft von Züs (IV, 239) ebenso erbarmungswürdig ist wie das seiner Mitgesellen.

<sup>58</sup> Siehe hierzu die Ausführungen von J. HÖRISCH über Kellers Abendmahlsverständnis: Keller sehe "das Abendmahl eben nicht als Feier der Präsenz Gottes von Ewigkeit zu Ewigkeit, sondern als Lob der Zeitlichkeit" (J. HÖRISCH: *Poesie des Abendmahls*. S.40.). Auch das Mahl der Züs mit den Kammachern, in welchem die eindruckliche Präsenz der Jungfer Bünzlin gefeiert wird (vgl. den Umstand, daß jeder der drei Gesellen sich die Person der Züs verdreifacht anwesend vorstellen soll), steht im Zeichen der Vergänglichkeit, v.a. wenn man das tragische Ende Jobsts und Fridolins bedenkt.

<sup>59</sup> Wie erwähnt, wird sogar diese verweltlichte Bedeutung des Abendmahls als körperliche Stärkung im Text noch persifliert, da das Mahl, eingenommen am 'Altare' der Züs, die Kammacher – mit Ausnahme von Dietrich – mehr schwächt als stärkt.

<sup>60</sup> Für die Kammacher ist der Wettlauf "ein ritualisierter Brautlauf, mit dem die ökonomisch ideale Position errungen werden kann" (S. Höhne: *Gotthelf und Keller*. S.122.). Zum Motiv des Brautlaufes bzw. der Freierprobe vgl. auch E. FRENZEL: *Motive der Weltliteratur*. S.185: Hauptbestandteile des Motivs seien "Der Fordernde, die Leistung des Freiers, der Lohn des Siegers oder die Strafe der Niederlage [...]".

gelobten Land und die Vorstellung, selbst darin Meister zu sein, ist für sie das Paradies auf Erden<sup>61</sup>, auch wenn im Grunde keiner von ihnen über die zu einer solchen Position gehörigen Führungsqualitäten verfügt. Das christliche Bild eines strahlenden himmlischen Jerusalem in der Endzeit mit dem Tore, durch das der Sieger einziehen soll, ist in der Novelle eingesetzt zum Ausdruck eines Strebens nach dem strahlenden Glanz des Geldes, also gänzlich ins Profane verkehrt. Es heißt, daß zwei der Gesellen "vor den Toren" der Himmelsstadt "umkehren" werden, doch strenggenommen gelangt keiner von ihnen in die erträumte paradiesische Stellung eines Meisters – auch Dietrich nicht, "denn Züs ließ ihm gar nicht den Ruhm, regierte und unterdrückte ihn und betrachtete sich selbst als die alleinige Quelle alles Guten" (IV, 239), d.h. sie erweist sich sowohl als seine Meisterin als auch die des Geschäftes.<sup>62</sup>

Dem Wettlauf der Kammacher haften deutliche Anklänge an die christliche Laufmetaphorik<sup>63</sup> an: Der Christ als Läufer ist in der Bibel ein von Paulus gebrauchtes Bild für die Glaubensbemühungen um einen himmlischen Lohn, "einen unvergänglichen" Siegeskranz (1. Kor. 9,25<sup>64</sup>). Diese Bildebene für ihre sinnentleerten Floskeln verwendend, redet die Züs am Tage vor dem Wettkampf zu ihren drei Bewunderern "von einer Laufbahn, kurz vom Laufen und Rennen aller Art", wobei nur einer von ihnen "die Palme erringen könnte" (IV, 218); unmittelbar vor dem Beginn des Laufes gibt sie den dreien, welche entwöhnten Kindern gleichen, die sich nun von ihrer Mutter trennen müssen<sup>65</sup>, folgende Worte mit auf den Weg:

"Nun ist es wohl Zeit, [...] daß ihr euch zu jenem ernsthaften Gang rüstet, welchen euch der Meister in seiner Torheit auferlegt, wir aber als die Anordnung eines höheren Geschickes ansehen! Tretet diesen Weg an voll schönen Eifers, aber ohne Feindschaft noch Neid gegen einander, und überlasset dem Sieger willig die Krone!" (IV, 232).

<sup>61</sup> Ebenso wie auch die dürftige Kammer plötzlich als "ein Paradies" (IV, 221) erscheint, aus dem Jobst, Fridolin und Dietrich nun "ungerechterweise" vertrieben werden sollen. Vgl. dazu H. SIEFKEN: Eigentum. S.209: "Die Wanderschaft erscheint ihnen nicht mehr als Bereicherung, Weg der Erfahrung und Weg zur Meisterschaft, sondern als Strafe, als Vertreibung aus dem Paradies der Arbeit."

<sup>62</sup> Das Ende mutet an wie eine Verdrehung von Ps. 118,20: "Das ist das Tor des Herrn; die Gerechten werden dort einziehen." (vgl. 4.3.1 (b)), weil allein die selbstgerechte Züs im Haus des Herrn residiert.

<sup>63</sup> Mit G. KAISER: Das gedichtete Leben. S.331; K.-D. METZ: Kammacher. S.63; J.M. ELLIS: Kammacher. S.153.

<sup>64</sup> Vgl. ebenfalls 1. Kor. 9,24: "Wißt ihr nicht, daß die, die in der Kampfbahn laufen, die laufen alle, aber einer empfängt den Siegespreis? Lauft so, daß ihr ihn erlangt."; 2. Tim. 4,7f: "Ich habe [...] den Lauf vollendet, ich habe den Glauben gehalten; hinfort liegt für mich bereit die Krone der Gerechtigkeit [...]"; Apg. 20,24: "wenn ich nur meinen Lauf vollende"; Phil. 3,13f: "Ich [...] strecke mich aus nach dem, was da vorne ist, und jage nach dem vorgesteckten Ziel, dem Siegespreis der himmlischen Berufung Gottes in Christus Jesus."

Als Beispiel einer literarischen Verwendung der christlichen Laufmetaphorik siehe zudem folgende Verse aus *Faust I* (V.202f): "Wenn fern des schnellen Laufes Kranz / Vom schwer erreichten Ziele winket [...]".

<sup>65</sup> Mit S. HÖHNE: Gotthelf und Keller. S.122: "Sie will die Kammacher für die Kinder halten, die sie letztlich auch sind. [...] zum Schluß werden ihre Kammacherkinder entwöhnt [...]".

Vgl. dazu IV, 231: "[...] sie sind wie die Kinder, welche nach Allem greifen, was ihnen in die Augen glänzt, von allen bunten Dingen die Farbe abschlecken [sie sind ja auch selbst vollkommen farblos!] und ein Schellenspiel ganz in den Mund stecken wollen [um daran zu saugen?], statt es bloß an die Ohren zu halten." bzw. IV, 238: "Sie weinten, schluchzten und heulten wie die Kinder [...]" (Hervorhebungen und Anmerkungen, S.E.).

"Palme" und "Krone" stehen in den Platitüden der Züs nicht für einen Schatz im Himmel, sondern für einen konkreten geldlichen Schatz auf Erden, genauso wie die Augen der drei Gesellen "bezeichnenderweise nicht nach oben, sondern nach unten gerichtet" sind: zum einen "auf den Boden, wo sie ihre Schätze unter den Fliesen versteckt halten"<sup>66</sup>, zum anderen – am Tage des Wettlaufes – "auf das Kammachergeschäft unten in Seldwyla"<sup>67</sup>, das sie mit den sorgsam gehüteten Schätzen kaufen wollen.

Auch die Durchführung des Laufes führt das christliche Bild des Läufers, der sich auf dem Weg in die Seligkeit befindet, ad absurdum, da sich keiner der drei Konkurrenten (*concurrere* = zusammenlaufen) an die Regeln hält, die schon in der biblischen Vorlage notwendige Vorbedingung sind (vgl. 1. Kor. 9,25: "Jeder aber, der kämpft, enthält sich aller Dinge [...]"). Weder Jobst und Fridolin, die miteinander ringen, als seien sie von einem Dämon besessen (IV, 237), noch Dietrich, der gar nicht erst mitläuft, sondern versucht, bei Züs "sein Heil [...] zu erringen" (IV, 235), enthalten sich in irgendeiner Form ihrer Triebe, wodurch der ganze Wettlauf unter dem Zeichen des Sinnlosen steht.<sup>68</sup> Auf diese Weise sind die christlichen Bilder ihres ursprünglichen Sinnes beraubt und wirken angesichts des widersinnigen Rennens in höchstem Maße grotesk: Statt mit dem Heil in der Ewigkeit endet der Lauf mit dem Verderben der drei Läufer.

#### (c) Die Entfaltung des Dämonischen in der Schlußszene

Neben Anspielungen auf die Passion Christi<sup>69</sup> weist die Schlußszene der *Kammacher* deutlich dämonische Züge auf. Unheimliche Kräfte brechen in die geordnete Welt der Kammacher ein, so daß diese aus den Fugen gerät und im völligen Chaos endet.<sup>70</sup> Das Eindringen abgründiger Mächte am Schluß der Novelle deutet sich bereits in dem "nächtliche[n] Spuk" (IV, 216) an, der die drei zum Wettlauf Verdammten Freitagnacht heimsucht und der ausdrücklich als "Vorspiel [...] eines größeren Schreckens" bezeichnet wird. Dieser unheimliche Traum und sein buchstäblich 'rasender' Effekt auf die Gesellen in jener Nacht wirkt wie das Einfahren eines Dämons in den friedlichen 'Schlaf der Gerechten':

[...] 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

<sup>66</sup> In einem solchen 'Bodenkult' klingt das biblische Gleichnis vom Schatz im Acker (Mt. 13,44) an, was dadurch verzerrt wird, daß in der Erzählung der Schatz der Kammacher gerade nicht ein Himmelreich bedeutet, sondern ganz weltlich, als Kapitalanlage für ein ökonomisches Ziel zu verstehen ist.

<sup>67</sup> So K.-D. METZ: *Kammacher*. S.63.

<sup>68</sup> Zum Motiv des Spieles, worunter auch das Kammacherwettrennen trotz seiner Regellosigkeit fällt, siehe Th. LOOSLI: *Fabulierlust und Defiguration*. S.175ff; die religiöse Metaphorik wird hier allerdings nicht erkannt.

<sup>69</sup> Auf die Analogien zu Jesu Einzug in Jerusalem sowie zu seiner Verspottung und Peinigung wurde in der Forschung schon zur Genüge aufmerksam gemacht, vgl. L. HOVERLAND: *Kammacher*. S.520; J. M. ELLIS: *Kammacher*. S.153; K.-D. METZ: *Kammacher*. S.66; E. SWALES: *Poetics of Scepticism*. S.110f; gegen H. SIEFKEN: *Eigentum*. S.222.

<sup>70</sup> Vgl. L.B. JENNINGS: *The Grotesque*. S.10: "Numerous scenes in Keller's writings [...] stand out curiously from their surroundings. They are related to the passages representing pure drollery [...], but they can be distinguished by their undercurrent of the demonic or terrible."; zu solchen Szenen, denen – ungeachtet aller Lächerlichkeit – ein Grauen beigemischt ist, gehört m.E. auch die Schlußszene dieser Novelle, welche ich daher unter dem Blickwinkel des Dämonischen interpretieren möchte.

glaubten, völlig erwachend, der Teufel wolle sie holen [...]; sie sprangen schreiend auf, Jobst stellte sich auf seinen Stein, Fridolin eiligst auf seinen und Dietrich auf denjenigen, unter welchem sich bereits auch seine kleine Ersparnis angesetzt hatte, und indem sie so in einem Dreieck standen, zitterten und mit den Armen vor sich hin in die Luft schlugen, schrien sie Zeter Mordio und riefen: Geh' fort! Geh' fort! bis der erschreckte Meister in die Kammer drang und die tollen Gesellen beruhigte. (IV, 216; Hervorhebungen, S.E.).

Die Szene erinnert an biblische Schilderungen von Menschen, die von einem bösen, unreinen Geist besessen sind (vgl. z.B. Mk. 1,23-26), denn auch die Kammacher sind augenscheinlich einer bedrohlich-teuflischen Kraft hilflos ausgeliefert, die von ihnen Besitz ergreift und sie gänzlich beherrscht. In ihrer Besessenheit haben sie keine Kontrolle mehr über ihre Körper, die sich in tobenden Bewegungen zu einem "Knäuel" verschlingen. Ferner sind die drei nicht in der Lage, den bösen Geist selbst zu vertreiben (auch die Bezugnahmen auf die göttliche Trinität mittels der Formierung eines Dreiecks schafft signifikanterweise keine Abhilfe!), erst das Eingreifen des Meisters vermag die ungebändigten Gesellen zu beruhigen. Daß hier "ein böser Dämon des Zwiespaltes" (IV, 218) in sie hineingefahren ist, der seine Wirkung nun langsam, aber sicher entfaltet<sup>71</sup>, beweist das weitere Geschehen bis hin zum wilden Lauf von Jobst und Fridolin.

Der Wettlauf bringt das Leiden der Kammacher unter der übermenschlichen Kraft des Dämonischen<sup>72</sup> zum Höhepunkt: Wie von einer unsichtbaren Macht getrieben, jagen Jobst und Fridolin, "eine dicke Wolke Staub aufrührend" (IV, 237), auf das Tor der Stadt zu, "das Herz voll Qual und Angst":

Beide [...] sperrten den Mund auf und lechzten nach Atem, sahen und hörten nichts, was um sie her vorging und dicke Tränen rollten den armen Männern über die Gesichter, welche sie nicht abzuwischen Zeit hatten. (IV. 237).

Ein Inferno im Diesseits – als solches scheint das nahezu apokalyptisch<sup>73</sup> anmutende Schlußbild ausgestaltet, und zwar durch Zeichen des Grauens wie z.B.

<sup>71</sup> Ähnlich wie in *Romeo und Julia* das schräge 'Hineinfahren' (IV, 78) Martis in Manzens Acker zu einem Unheil wird, "welches nun begann, seine Folgen ruhig zu entfalten" (IV, 80); vgl. 4.1.2. Zur Entfaltung des Dämonischen vgl. auch den zwischen "Vorspiel" und Schlußszene sich befindlichen Mittelteil, in dem die diabolische Einwirkung immer mehr eskaliert: Nachdem der Meister den drei Gesellen seinen Einfall mitgeteilt hat, ist für diese "die verhängnisvollste Stunde" (IV, 216) gekommen. Sie stehen da "bleich wie der Tod" und geraten "in eine furchtbare Aufregung", die sich erneut bis zur Besessenheit steigert:

Unversehens sprang der Schwabe auf und rannte wie besessen zum Hause hinaus und zu Züs Bünzlin hinüber; kaum gewahrten dies Jobst und der Baier, so unterbrachen sie ihr Lamentieren und rannten ihm nach" (IV, 217; Hervorhebung, S.E.).

Die Auswirkungen dieser "verzweifelte[n] Szene" können noch ein zweites Mal im Keim erstickt werden; diesmal nicht durch den Meister, sondern durch eine physische Erschöpfung der Kammacher, die schließlich "zähneklappernd" und "wie vom Tode hingestreckt" (IV, 220) in ihr Bett fallen. Beim dritten [!] Anlauf – ein Lauf im wahrsten Sinne des Wortes – ist die infernalische Kraft des Dämonischen jedoch endgültig entfesselt.

<sup>72</sup> Die aufbrechende Leidensfähigkeit der beiden Kammacher ist zumindest ein, wenn auch verspäteter menschlicher Zug in ihrem Wesen (vgl. Th. LOOSLI: *Fabulierlust und Defiguration*. S.48.); zur Menschwerdung kann es angesichts des tragischen Endes nicht mehr kommen. Dasselbe gilt auch für Dietrich, dessen Leidenszeit als "Ehesklave" (G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.330.) unter Züsis Fuchtel eine lebenslängliche ist, was ein natürliches Menschsein *per se* unterbindet.

<sup>73</sup> Vgl. K. LEOPOLD: *Religious Satire*. S.12: "This almost apocalyptic scene is far removed from gentle humor.". Siehe auch den Hinweis auf Dantes *Inferno* (canto III) bei L.B. JENNINGS: *The Grotesque*. S.12: "One is reminded of Dante's scene in which the spirits who had lived without praise or blame are condemned to run behind a whirling ensign in a vast horde [...].".

ein "entsetzliches Geschrei", das "dröhnte, so weit das Ohr reichte", ein donnerndes "Gelächter", die Umschreibung der Menge als "wilder Haufen", "furchtbare Wolke" sowie "tosende Brandung"; auch das Fratzenhafte des Gassenjungen, der Jobst "wie ein Kobold" angrinst, unterstreicht ein Entgleisen der heilen Kammacherwelt ins Dämonisch-Teuflische.

Das Rennen kulminiert zuletzt in einem verzweifelten Ringen zwischen Jobst und Fridolin, bei dem sich – gleich einem grotesken Höllentanz<sup>74</sup> – ihre Gliedmaßen wiederum in ein wälzendes, untrennbares Knäuel verschlingen<sup>75</sup>:

[...] nun hielten sie sich gegenseitig fest und drehten sich langsam zum Tore hinein, nur zuweilen einen Sprung versuchend, um einer dem andern zu entinnen. Sie [...] schriegen in unsäglicher Beklemmung: O Gott! laß los! Du lieber Heiland, laß los Jobst! laß los, Fridolin! laß los, du Satan! (IV, 238).

Gott, der hier in einem Atemzug mit dem Satan als "lieber Heiland" angerufen wird, hat offensichtlich keinerlei Macht, die Besessenen von der Einwirkung des Dämons zu erlösen.<sup>76</sup> Beide sind am Ende "ganz in einander verbissen" (IV, 239) am Ziel vorbeigeschossen und nicht im entferntesten von der dämonischen Kraft geheilt: Jobst hängt sich auf und Fridolin verläßt Seldwyla "wie wahnsinnig".

Der dunkle Schluß<sup>77</sup> birgt Anklänge an die Perikope über die Heilung des besessenen Geraseners (Mk. 5,1-20 par) im Neuen Testament, mit dem Unterschied, daß in der Kellerschen Erzählung den Kammachern keine Rettung gewährt und das Wunder des Heilwerdens somit nicht vollführt wird. Im Bibeltext hingegen kommt dem vom unreinen Geist Besessenen<sup>78</sup> Heilung durch Jesus zu, der den Dämon in "eine große Herde Säue" (Mk. 5,11) fahren läßt, worauf die Herde "den Abhang hinunter in den See" stürmt. Ein auffallend analoges Bild begegnet im Erzählschluß der *Kammacher*: Der Sachse und der Bayer stürmen "wie scheu gewordene Pferde" (IV, 237) von der "anmutigen Anhöhe" außerhalb von Seldwyla, über welche bezeichnenderweise auch noch – wie als Vorzeichen der Passion der Gesellen – "ein Kreuzweg" (IV, 224) führt, hinunter in die Stadt. Die Schilderung der Menschenmenge, die sich mit den beiden Läufern in einem "tobende[n] Haufen" (IV, 238) durch die ganze Stadt wälzt<sup>79</sup>, gleicht der rasenden Herde der "etwa zweitausend" Säue in der biblischen Perikope. Eine solche Deutung verdichtet sich obendrein durch die Bemerkung, daß das Geschrei der Seldwyler mit "hellen

<sup>74</sup> Mit L. HOVERLAND: *Kammacher*. S.520.

<sup>75</sup> Zum Motiv dieses (Höllentanzes) siehe außerdem Abb.41 im Anhang, die eine tanzähnliche Haltung der beiden Gesellen (zu beachten sind insbesondere die ineinander verschränkten Beine) inmitten der tobenden Masse veranschaulicht.

<sup>76</sup> Das wiederholte Aufschreien der flehenden Worte "laß los!" korrespondiert mit dem beschwörenden Imperativ "Geh' fort!" während des "Vorspiels", nur daß die Vehemenz des Dämonischen in der Schlußszene zu einem tätlichen Angreifen, zu einer körperlichen Beklemmung gesteigert ist.

<sup>77</sup> E. SWALES sieht den "düstern Schluß der *Drei gerechten Kammacher*" als "Bild einer unerlösten und poetisch unerlösbaren Welt" (E. SWALES: *Kellers (un)schlüssiges Erzählen*. S.105.).

<sup>78</sup> Die Parallele in Mt. 8,28-34 handelt im übrigen von zwei Besessenen, denen Jesus die unsauberen Geister austreibt, was die Ähnlichkeit zwischen Novelle und biblischer Vorlage noch intensiviert.

<sup>79</sup> Der "rauschende", "tolle Zug" (IV, 238) der Menge gemahnt in seiner Ekstase an den "tolle[n] nächtliche[n] Zug" des schwarzen Geigers und seiner Gemeinde in *Romeo und Julia*; auch die Darstellung des erzählten Raumes (die Bewegung von einem Berg hinunter in ein Tal, d.h. von einem 'Oben' zu einem 'ganz Unten') ist dort eine entsprechende: "Der Schwarze zog voraus und spielte auf seiner Geige wie besessen den Berg hinunter [...]" (IV, 139).

quiekenden Stimmen" (IV, 237) vermischt ist, wodurch eine Konnotation mit wild gewordenen Schweinen forciert wird.<sup>80</sup>

Eine Menschwerdung der Kammacher, eine Genesung von ihrer krankhaften Unnatur bzw. von der Dämonie ihres falschen Strebens ist sichtlich zum Scheitern verurteilt, was die Übernahme der neutestamentlichen Heilungsgeschichte ohne das eigentliche Wunder der Heilung deutlich macht. Die Novelle greift somit auf ein religiöses Bildfeld zurück, das in der Ausgestaltung im Text keinerlei Bezug mehr zum christlichen Inhalt hat, sondern nur noch einer Ausmalung des infernalisches Schlusses dient. Wenn in der Bibel Jesus die unreinen Geister durch die Kraft des heiligen Geistes austreibt, so ist dies Zeichen, daß das Widergöttliche besiegt und die Herrschaft Gottes schon aufgerichtet ist (vgl. z.B. Lk. 11,20), in der Erzählung Kellers hingegen hat sich Gott augenscheinlich aus der Welt verabschiedet. Ein einziges Mal wird hier lediglich der Gottesname genannt<sup>81</sup>, und zwar in dem phrasenhaften Ausruf "O Gott!" (IV, 238), mit dem eine Instanz "in unsäglicher Beklemmung" angerufen wird, die nicht eingreift, sondern sich "mäuschenstill" verhält.<sup>82</sup>

#### 4.3.3 Fazit

Eine Untersuchung der *Drei gerechten Kammacher* vermochte den Nachweis zu erbringen, daß hier biblische Bilder und Symbole unter neue Vorzeichen gestellt werden, um dadurch "ein allgemein Menschliches"<sup>83</sup> zum Ausdruck bringen. So erscheint z.B. das himmlische Jerusalem in der Erzählung als Sinnbild für bürgerliche Sekurität und Anerkennung im Diesseits bzw. der Lauf eines Christen in die Seligkeit als Metapher für eine verzweifelte Jagd nach materiellem Gewinn.

Die Kammacher sind samt ihrer "blutlose[n] Gerechtigkeit" von Anfang an tot geboren, erst am Schluß der Novelle "erwachen sie [...] zu einem aufgeregten Scheinleben"<sup>84</sup>, das ebenso abrupt endet, wie es begonnen hat; eine Bekehrung zum natürlichen Menschsein ist ausgeschlossen. Ihr Dasein ist und bleibt lediglich additiv – auf die Vermehrung des Besitzes bedacht – und wird keinen Augenblick konstruktiv<sup>85</sup>. Wie in *Dietegen* und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* gibt es auch in den *Kammachern* eine Thematik, die sich leitmotivisch durch den ganzen Handlungsverlauf zieht<sup>86</sup>, das ist der Aspekt der (Selbst-)Gerechtigkeit. Die "blutlos" gerechten Gesellen weichen in ihrem Handeln sowohl von der himmlischen als auch von der natürlichen Gerechtigkeit ab, d.h. ihnen fehlt es

<sup>80</sup> G. KAISER stellt ebenfalls die tierischen Bilder (wie z.B. das "an Schweine" erinnernde Geschrei) des Schlusses heraus, welcher seiner Ansicht nach "zum wahren Bestiarium, zum 'Naturereignis'" wird (vgl. G. KAISER: *Das gedichtete Leben*. S.326; zur Analyse des 'Tierischen' im Kellerschen Werk, ausgehend von dem Gedicht *Friede der Kreatur* aus Kellers Nachlaß, siehe ders.: *Blick in Kellers Bestiarium*. S.125ff.); eine biblische Parallele benennt der Autor indessen nicht.

<sup>81</sup> Was in Anbetracht der langen Schilderungen von Züsis frömmelnden Reden, in denen Gott überhaupt nicht vorkommt, vielmehr nur von einem himmlischen Schicksal die Rede ist, geradezu wie ein Hohn erscheint.

<sup>82</sup> Vgl. dazu E. HURTH: *Fromme Atheisten*. S.15: "Gott bleibt als Grund der Welt bestehen, er 'fällt' nicht 'aus der Welt', aber er offenbart sich auch nicht, [...].das ist der Gott, den Gottfried Keller bewußt gegen die kirchliche Jenseitsdressur des 'kirchlichen' Christentums setzt."

<sup>83</sup> So L. HOVERLAND: *Kammacher*. S.514.

<sup>84</sup> L. WIESMANN: *Gottfried Keller*. S.99.

<sup>85</sup> Vgl. dazu E. WILHELM: *Dichter*. In: *Gedenkfeiern*. S.87.

<sup>86</sup> In *Dietegen* ist es – so erarbeitet – das Thema Heil, das als Hauptmotiv die Novelle bestimmt, in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* dagegen das Thema Schuld, symbolisiert durch das immer wieder auftauchende "Fleckchen" Acker mit dem Steinhaufen (vgl. z.B. IV, 82. 102).

sowohl an wie auch immer gearteter Religiosität als auch an Menschlichkeit. Folglich werden sie durch kein erhebendes Gefühl erwärmt<sup>87</sup> und aus innerer Erstarrung nicht ins Leben zurückgerufen. Die "gerechten und ehrbaren Kammacher" (IV, 236) sind – das zeigt die Häufung des Adjektivs "arm" bei ihrer Beschreibung gegen Ende der Novelle<sup>88</sup> – unbestreitbar ganz "arme Teufel" (IV, 239).

---

<sup>87</sup> Vgl. die folgende Bemerkung Kellers in der *Gotthelf-Rezension* von 1849: "Etwas ist besser als gar nichts, und mit einem Menschen, welcher den gekreuzigten Gottmenschen verehrt, ist immer noch mehr anzufangen als mit einem, der weder an die Menschen noch an die Götter glaubt. Wo reine Humanität fehlt, da muß die Religiosität das Fehlende ersetzen; wenn sie nur erwärmt und erhebt." (Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.33.).

Die Kammacher sind nach Keller insofern ein Beispiel für solche Menschen, mit denen überhaupt nichts "mehr anzufangen" ist, da ihnen "reine Humanität" wie auch religiöser Glaube völlig abgehen; aus diesem Grunde werden sie alle drei am Schluß der Novelle "ganz verloren" (IV, 239) gegeben.

<sup>88</sup> In der Schlußphase ist die Rede von "den armen Männern" (IV, 237) und "den zwei armen Gesellen" (IV, 237), vgl. ebenfalls in IV, 215: "Aber dies war ein strenges Leben für die armen Kammacher [...]". Mit M. SWALES: Kammacher. S.176; Th. KOEBNER: Der Erfolglose bezahlt mit Existenz. S.335.

#### 4.4 Entsagung. Das Tanzlegendchen – Ein Beispiel für die Transformation eines spezifisch christlichen Stoffes

Am Schluß der Untersuchung Kellerscher Novellistik soll mit dem *Tanzlegendchen* – ähnlich wie zuvor mit dem *Spielmannslied* am Ende der Lyrikreihe – ein Einblick in die Verwendung eines explizit christlichen Stoffes im Werk des Schweizer Dichters erfolgen. Nicht ein Gleichnis (vgl. unter 3.1.4) bildet diesmal den Hintergrund, sondern eine Legende, genauer ein 'Legendchen', welches dem Zyklus der *Sieben Legenden*<sup>1</sup> angehört. Es ist zu fragen, inwiefern Kellers Diesseitsglaube auch seine Bearbeitung der frommen Legenden des norddeutschen Pfarrers Ludwig Theobul Kosegarten durchdringt, die ihn zu diesen *Sieben Legenden* anregten.

Einen ersten Hinweis für eine bewußte Verdießseitigung der *Sieben Legenden* bietet bereits ihr Vorwort<sup>2</sup>, in welchem der Erzähler von "Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik" (VI, 11) spricht, die er in den ursprünglichen Legenden "zu bemerken" vermeint. Diese weltlichen "Spuren" werden von ihm ausgestaltet, indem er den christlichen Inhalt deutlich ironisiert, ihm "zuweilen das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend" (VI, ebd.)<sup>3</sup> hinwendet und somit "den vorgegebenen Ernst mit Unernst und den Unernst mit übertriebenem Ernst"<sup>4</sup> aufhebt. Kosegartens Legenden liefern den Rahmen für Kellers "Antilegenden"<sup>5</sup>, die aus den "süßlichen und heiligen Worten Kosegärtchens [...] eine erotisch-weltliche Historie" machen, "in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heiratslustigen ist"<sup>6</sup>.

Erotik und Weltlichkeit bestimmen in der Tat auf auffällige Weise die Handlung des *Tanzlegendchens*: Die Erzählung feiert das Diesseits in jeder Beziehung, denn der hier ausgemalte Himmel ist nichts anderes als ein irdisches Jenseits – was unter dem Gesichtspunkt bemerkenswert erscheint, daß in den bisher analysierten Novellen immer die umgekehrte Variante, ein himmlisches Paradies (bzw. Jerusalem) im Diesseits, festzumachen war. Doch die veränderte Perspektive, der Blick in einen Himmel, in welchem die christlichen Gestalten vermenschlicht sind (z.B. König David als sinnlicher Verführer<sup>7</sup>, die Engel als ungesittete Kinder, die "emsige Martha" in "Küchenschürze" und einem "zierlichen kleinen Rußfleck an

<sup>1</sup> Ursprünglich plante Keller für seine *Sieben Legenden* den Titel *Auf Goldgrund, sieben Legenden von N.N.* (vgl. Keller an Friedrich Theodor Vischer am 1. Oktober 1871, GB 3.1. S.127ff.). Von der Besonderheit der Farbe Gold wurde bereits gehandelt (siehe z.B. unter 4.1.4 (b), Anm.88), vgl. diesbezüglich ebenfalls die Tatsache, daß für den Grünen Heinrich "ein glänzender goldener Hahn" (II, 78) auf einem Kirchturm das Bild Gottes darstellt, den er als Geistwesen nicht zu fassen vermag. Die Farbe Gold wird offenkundig mit Heiligkeit in Verbindung gebracht; so bildet beispielsweise in der Malerei der Gotik Gold die Hintergrundfarbe für ein heiliges, ins Himmlische entrücktes Geschehen; vgl. unter 2.1.1 (c). Der ursprüngliche Legendentitel *Auf Goldgrund* deutet somit auf einen sakralen Inhalt hin, für das *Tanzlegendchen* trifft auch auf besondere Weise das Moment der Entrückung der Handlung in himmlische Sphären zu.

<sup>2</sup> In der Forschung ist dieses Vorwort bisher "so gut wie nicht beachtet worden" (so auch in der neueren Arbeit von Ch. RENZ), obwohl es "ausdrücklich als Leseanweisung für die Interpretation" der Legenden konzipiert ist (vgl. I. DENNELER: Verkehrtes Bekehren. S.207.).

<sup>3</sup> Vgl. das hierin enthaltene Bild für den Transformationsakt (siehe unter 1.2.2 *Transformation religiöser Motive im Kellerschen Werk*): das Umbiegen eines Motivs in einen weltlichen Zusammenhang, wobei die ursprüngliche Bedeutung häufig – wenn auch verzerrt – erkennbar ist.

<sup>4</sup> H. ANTON: Mythologische Erotik. S.73.

<sup>5</sup> Vgl. diesen auf Th. Fontane zurückgehenden Begriff bei K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.145; W. PREISENDANZ: Humor. S.322.

<sup>6</sup> So Keller an Ferdinand Freiligrath am 22. April 1860 (GB 1. S.268.).

<sup>7</sup> Mit G. CATTANEO: David in Kellers 'Tanzlegendchen'. S.76.78; A. HENKEL: Wiederlesen. Tanzlegendchen. S.189: "himmlischer Schwerenöter"; Ch. RENZ: Sieben Legenden. S.232.



dem weißen Kinn", VI, 92) und gleich den homerischen Göttern ausgelassene Bankette abhalten, ist weitaus entlarvender als die im Vergleich dazu eher unterschwellige Ironie in den Seldwyla-Novellen.<sup>8</sup> Im *Tanzlegendchen* vermag der Leser – ähnlich wie in dem schon mehrfach erwähnten Gedicht *Creszenz* (I, 202) – über eine deutliche Kritik an einer christlichen Jenseitsvorstellung nicht hinwegzulesen: Dieser Himmel zeigt sich nämlich keineswegs vollkommen, er ist sogar weit von solch einem Ideal der Vollkommenheit entfernt, da er die neun heidnischen Musen zur Vervollständigung der himmlischen Freuden nötig hat. In der Ewigkeit herrscht somit ein Mangel, dem erst die Musen aus dem "abgelegenen Winkel der Unterwelt" (VI, 93) durch ihre "Aushilfe" (VI, 92) Abhilfe schaffen können. Doch ein endgültiger Platz im Himmel – die größte Sehnsucht der neun Musen, welche sie im übrigen über das Künstlerische und den Namen hinaus mit der kleinen Musa verbindet (vgl. VI, 91) – wird ihnen trotz Fürsprache der Muttergottes<sup>9</sup> nicht zuteil.

Musa, die in ihrer unbezähmbaren Tanzeslust sowohl an das Meretlein<sup>10</sup> im *Grünen Heinrich* als auch an Vrenchen erinnert, scheint in einem so gearteten Himmel um ihren himmlischen Lohn für die Entsagung "aller Lust und allem Tanze" "während ihrer irdischen Lebenstage" (VI, 89) betrogen. Ihre Skepsis gegenüber der strengen Buße, wie König David sie ihr als Vorleistung für die ewige Freude auferlegt<sup>11</sup>, erweist sich daher im nachhinein als vollauf berechtigt. Nach dem Kellerschen Menschenbild bringt sie den "Protest des natürlichen Menschen"<sup>12</sup> zum Ausdruck, der sich instinktiv gegen den asketischen Zug des Christentums wehrt, durch welchen die Natur des Menschen vergewaltigt werde<sup>13</sup>:

Also gänzlich müßte sie auf das Tanzen verzichten? Und sie zweifelte, ob denn auch im Himmel wirklich getanzt würde? Denn alles habe seine Zeit; dieser Erdboden schiene ihr gut und zweckdienlich, um darauf zu tanzen, folglich würde der Himmel wohl andere Eigenschaften haben, ansonst ja der Tod ein überflüssig Ding wäre. (VI, 90).

Am Schluß der Legende erweckt die kleine Musa den Anschein einer Verführten, die durch eine List<sup>14</sup> um ihr Weltenleben, ihre Diesseitsfreude gebracht

<sup>8</sup> Ebenso enthüllend ist übrigens der Blick der Seligen aus diesem Himmel heraus auf die Erde, auf die bezeichnenderweise ihre Sehnsucht, ihr "Heimweh" (VI, 93) gerichtet ist, was andeutet, daß das Eschaton in der Legende mitnichten ein Ort ewiger Bedürfnislosigkeit und Glückseligkeit ist, sondern vielmehr die Erde als "Heim" angesehen wird.

<sup>9</sup> Vgl. D. SCHILLING: Kellers Prosa. S.109: "Das letzte Wunder vollbringt sie [Maria] nicht [...]".

<sup>10</sup> Mit G. KAISER: Heilige Musa und die Musen. S.78.

<sup>11</sup> Im Text findet sich zur Verstärkung von Musas Zweifel die sprachliche Wendung: "Diese Bedingung machte das Jungfräulein stutzig [...]" (VI, 89; Hervorhebung, S.E.), wodurch mit einem Wort die unmenschliche Strenge der Entsagung hinterfragt wird.

<sup>12</sup> A. HENKEL: Wiederlesen. *Tanzlegendchen*. S.191.

<sup>13</sup> Vgl. dazu J. ROTHENBERG: *Symbolgehalt*. S.231.

<sup>14</sup> Die Takte der "so unerhört glückseligen, überirdischen Tanzweise", durch die "dem Mädchen die Seele im Leibe hüpfte und alle Glieder zuckten", können Musa letztendlich erst zur zeitlichen Entsagung "um eines unbekanntes Lohnes willen" (VI, 90) überzeugen; dadurch wirkt das akustische Mittel einer *musica caelestis* "wie ein letzter Kunstgriff Davids", wie ein Trick, der "das fehlende Argument ersetzt" (vgl. Ch. RENZ: *Sieben Legenden*. S.243; mit A. HENKEL: *Wiederlesen. Tanzlegendchen*. S.191.). Auf einen ähnlich akustischen Trick greift im Himmel des *Tanzlegendchens* schließlich sogar die "allerhöchste Trinität" selbst zurück, die "mit einem lang hinrollenden Donnerschlage" (VI, 94) die klagenden Musen zum Verstummen bringt, also gleichsam klangliche Brachialgewalt anwenden muß, um die himmlische Ruhe und Ordnung wiederherzustellen (vgl. hierzu G. KAISER: *Einführung*. S.75: "Law and Order sind der harte Kern der Himmelsharmonie."). Die Tanzmotivik – so z.B. das aufgrund des *Pas de deux* mit König David in Musa ausgelöste Begehren nach Transzendierung – untersuchte P. STAMER in seinem Aufsatz "Tanz/Legende." (vgl. S.5).

worden ist, was das schon im Titel angedeutete Motiv des Tanzes in der Legende eindrücklich widerspiegelt. Der Tanz, in welchen das Mädchen mit Leib und Seele einschwingt und mit dem es sich die Welt erfahrbar macht, ist höchster Ausdruck menschlicher Ganzheit und damit Zeichen der unbewußten Bejahung eigener Körperlichkeit<sup>15</sup>. Die lebendige Bewegung des Tanzens weist zudem auf eine natürliche Religiosität Musas hin, da ihr der Tanz eine ungezwungene Möglichkeit bietet, mit der göttlichen Instanz sozusagen wortwörtlich in Verbindung zu 'treten'. Der Tanz wird hier zu einer Sprache des Herzens, so kleidet Musa beispielsweise auch ihr Gebet in tänzerische Figuren:

Ja, eines Tages, als sie sich allein in der Kirche befand, konnte sie sich nicht enthalten, vor dem Altar einige Figuren auszuführen und gewissermaßen der Jungfrau Maria ein niedliches Gebet vorzutanzten. (VI, 88).

Erst als sie sich der Askese verschreibt und ihr Tanzen aufgibt, unterdrückt sie gewaltsam ihr natürliches Wesen, zu dem ihre Tanzeslust als wesentlicher Bestandteil gehört, indem sie ihre "feinen Füßchen mit einer leichten Kette zusammenschmiedet" läßt. Durch eine solche Selbstzüchtigung versucht Musa, ihre menschlichen Bedürfnisse unbarmherzig niederzuzwingen, was zur Folge hat, daß das Naturhafte in ihr aufbegehrt, denn "ihre Füße [...] meinten, sie müßten tanzen" (VI, 91). Erst der Sprung in den Himmel nach einer dreijährigen Entsagung und einem beständigen Warten auf den überirdischen Tanz der Seligen mit ihren "goldenen Sohlen" (VI, 91) läßt "die Kette an ihren Füßen mit einem hellen Klange" (VI, 92) entzweibrechen. Mit entfesselter Tanzeslust springt Musa in den Himmel – wohlgemerkt in den Kellerschen.

Musas Verzicht auf ein innerweltliches Lebensglück für einen Himmel, der nicht hält, was er nach christlicher Lehre verspricht und vielmehr durch eine Nebensächlichkeit völlig "außer Fassung" (VI, 94) gerät, stellt die Legende als Trugschluß hin. Wie so oft bei Keller gilt es auch im *Tanzlegendchen*, den trügerischen (himmlischen) Schein zu durchschauen und sich als einzig logische Konsequenz dem diesseitigen Glück, der Einmaligkeit des bewußt gelebten Augenblicks hinzugeben.<sup>16</sup> Somit wird hier eine besinnliche Heiligenlegende durch Transformation des frommen Inhalts ins Sinnlich-Weltliche zu einer Kontrafaktur, zu einem schlichten 'Legendchen'<sup>17</sup>. Als solches ist dieses Werk Ausdruck "des harmlosen Spieles" (VI, 11) der Ironisierung – ein Vorgehen, das bei Keller niemals als ein eiserner Kampf gegen das Christentum<sup>18</sup>, sondern immer nur als eine i.d.R. parodisierende Kritik an widernatürlichen Glaubensdogmen, welche sich – wie im ersten Teil der Arbeit unter 2.1.3 aufgezeigt – nach Ansicht des Schweizer Dichters v.a. im Umkreis kirchlicher Frömmigkeitspraxis wiederfinden lassen.

In der bereits mehrfach erwähnten Rezension über Gotthelfs *Zeitgeist und Berner Geist* von 1852 bringt Keller eben diese Kritik in unnachahmlicher Manier

<sup>15</sup> So sieht A. HENKEL (Wiederlesen. *Tanzlegendchen*. S.191.) Musas "Tanzbegier" als "das naive Ja zum Leibe und seinem schönen Ausdruck".

<sup>16</sup> Vgl. B. NEUMANN: Gottfried Keller. S.195: "Man kann also den Schluß des 'Tanzlegendchens' [...] als realistische Warnung lesen: achtet darauf, daß es euch nicht ergeht wie der armen Musa."

<sup>17</sup> Komik erwächst hier v.a. aus der Diskrepanz von gewandeltem Inhalt und beibehaltener äußerer Form.

<sup>18</sup> Siehe K. GUGGENHEIM: Wandlungen im Glauben. S.15: "Keller sprach der Kirche für seine Person die vermittelnde und lehrende Mission ab, aber er bekämpfte das Christentum nie."; mit J. DÜNNEBIER: Keller und Feuerbach. S.25; K. WENGER: Auseinandersetzung mit dem Christentum. S.10. 125f; G. KAISER: Heilige Musa und die Musen. S.90; K. PESTALOZZI: 'Rosenglaube'. S.23f.

mit jenen vor Ironie gegenüber Jeremias Gotthelf nur so strotzenden Worten zum Ausdruck, die hier als Ausklang der literarischen Einzeluntersuchungen über die Transformationen des Dichters, welche wohl bisweilen humoristisch-verspottend, keinesfalls aber unsensibel und roh gegenüber Andersdenkenden, mit anderen Worten: gegenüber einer wahren Religiosität und einem überzeugten Glauben<sup>19</sup>, sind, noch einmal umfangreicher zitiert werden sollen:

Wir trauen Bitzius gern zu, daß er einem Armen, auch wenn er als ein blinder Heide geboren wäre, doch von Herzen ein Stücklein Brot gäbe und denselben nicht unbedingt verhungern ließe, auch wenn er nicht um Gotteswillen bäte [...].

[...] Es steht einstweilen nicht mehr in der Macht der Kirche, ihre Gegner körperlich zu verbrennen; daß man hingegen mit Vergnügen ein moralisches Scheiterhäufchen unter den Füßen Andersdenkender anzündet, davon ist Jeremias Gotthelf ein neues Beispiel, und dies moralische Verbrennen ist kaum menschlicher. Doch soll einmal das Geschäft betrieben werden, so wäre zu raten, vorher sich nach einem festern und gediegenern Prinzip und einer eigenen konsequenten Moral umzusehen; mit Possen und törichtem Witz ist nichts gemacht. [...]

Es herrsche eine solche Unfruchtbarkeit und Öde auf dem Acker deutscher Gestaltungskraft, daß man nur ungern eine so schöne ursprüngliche Fähigkeit abscheiden sieht.<sup>20</sup>

An dieser Stelle kann man kaum umhin, dem treffenden Urteil Peter von Matts beizupflichten und die Kellerschen *Gotthelf-Rezensionen* in der Tat als die "bis heute [...] herzerweiternde Ikone schweizerischer Literaturkritik"<sup>21</sup> zu bewundern. Eine überaus "schöne" Frucht auf dem "Acker deutscher Gestaltungskraft", von einem Dichter verfaßt, der die eigenen Früchte doch so geringschätzte<sup>22</sup>, der ferner sein ganzes Leben lang eigentlich ein Drama plante und dabei – wie in diesem Kapitel an vier Beispielen aufgezeigt – so kunstvolle Novellen schrieb.

<sup>19</sup> Siehe dazu die Anmerkungen von K. JEZIORKOWSKI zu den Gotthelf-Rezensionen (Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.90.).

<sup>20</sup> Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. S.61f. Hervorhebungen, S.E.

<sup>21</sup> P. VON MATT: Die tintenblauen Eidgenossen. S.36.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Kellers eigene Beurteilung seiner Gotthelf-Rezensionen (Keller an Jakob Baechtold am 23. Mai 1880, GB 3.1. S.308). Siehe auch nochmals die Analyse des *Spielmannslieds* (3.1.4).

## 5. "Und lobe deinen Glanz" – Der leuchtende Schluß oder die Schlußbeleuchtung

Froh bin ich, daß ich aufgeblüht  
In deinem runden Kranz;  
Zum Dank trüb' ich die Quelle nicht  
Und lobe deinen Glanz. (I, 512)

Diese Arbeit unternahm den Versuch, die religiöse Motivik in Dichtung und Ikonographie Gottfried Kellers aufzudecken und in einem zweiten Schritt exemplarisch zu untersuchen, welchen Transformationen sie der Dichter im einzelnen unterzieht. Im Zentrum standen solche Texte Kellers, in denen das biblisch-christliche Erbe durch das Negativ – die Kontrafaktur – hindurchscheint, d.h. biblische und christliche Sprache und Denkbilder ins Profane verkehrt (somit 'trans-formiert') bzw. bisweilen explizit anthropologisiert werden.

Es fand sich ein unerwarteter Reichtum an religiösen Referenzen, dessen Variationsbreite sich von christlichen Motiven, Strukturen und Bildern über verdeckte biblische Anspielungen bis hin zu der Erscheinungsform erstreckte, daß eine gesamte Dichtung einen spezifisch biblischen bzw. religiösen Stoff poetisiert (vgl. unter 3.1.4 und 4.4). Derartige Referenzen sind gleich einem "verborgenen Schatze" (IV, 213) in der Kellerschen Dichtung enthalten, und zwar immer überlagert von der Leuchtkraft des gelobten Diesseits. Die Behauptung Gerhard Kaisers, daß die einzelnen Werke Kellers erst eigentlich durch die Verweltlichung des Religiösen "mit geistiger Spannung und Bedeutung aufgeladen"<sup>1</sup> werden, demnach gewichtige Energien erhalten, die für die Textdeutung fruchtbar zu machen sind, bestätigte sich im besonderen Maße, v.a. durch die Leitmotive in den analysierten Gedichten und Novellen. Solche Leitmotive prägen entscheidend das Gesamtverständnis der entsprechenden Texte.

Von einer Paraphrase der in vorliegender Arbeit erbrachten Einzelergebnisse soll hier bewußt abgesehen werden. Der Leser, welcher dergleichen dennoch wünscht, sei an die eingehenden Zusammenfassungen im Anschluß an die aufgeführten thematischen Abschnitte bzw. Kapitel verwiesen. Dort findet sich eine Beurteilung des jeweilig gewonnenen Ertrags sowie eine Verknüpfung der Ergebnisse untereinander (als vorteilhaft erwies sich dieses Verfahren insbesondere im Bereich der Novellistik zur Herauskristallisierung von Analogien zwischen einzelnen Werken, vgl. z.B. unter 4.2.3).

So soll am Schluß einer Beschäftigung mit dem Werk Gottfried Kellers anstelle einer entbehrlichen Wiederholung des bereits Gesagten das aus der Sicht der Verfasserin unentbehrliche Lob eines Glanzes stehen: Der Glanz der Kellerschen Welt, die in ihrer Begrenztheit fast gar nicht "der Rede wert zu sein"<sup>2</sup> scheint. Aber auch hier trägt im Hinblick auf den Schweizer Dichter einmal mehr der äußere Schein, denn was dieser Welt auf den ersten Blick "an Größe und Weite"<sup>3</sup> fehlt (vgl. in diesem Zusammenhang die motivische Einengung der Dichtung, die im zweiten Teil der Arbeit unter dem Stickwort "Komposition als Variation" herausgestellt

<sup>1</sup> Zu diesem Ergebnis gelangt G. KAISER in seiner Analyse von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (G. KAISER: Sündenfall. S.23.).

<sup>2</sup> E. STAIGER: Urlicht und Gegenwart. S.4.

<sup>3</sup> Ebd.

wurde), das ersetzt sie durch eine meisterhafte Liebe zum Detail, zum vermeintlich Nichtigen, das zum Gegenstand von Dichtung und Malerei gemacht wird. So rückte auch diese Untersuchung mit besonderem Interesse gerade die Details, die noch unentdeckten Feinheiten im Kellerschen Werk ins Zentrum, sei es in den Bildern, Skizzen und Kritzeleien des Autors, in seinen kürzlich erst edierten Notizbüchern, in seinen epistolographischen Zeugnissen, in seiner von der Forschung eher stiefmütterlich behandelten Lyrik oder in seinen einzigartigen Novellen.

Auf die Frage des Realismus in bezug auf Keller soll hier nur insoweit eingegangen werden, wie es die in der Untersuchung erzielten Ergebnisse abverlangen.<sup>4</sup> Gottfried Keller zeigt sich in seinen Werken von einer romantischen Transzendierung, überhaupt von einer romantischen Art zu dichten weit entfernt<sup>5</sup>: Seine Helden – wie z.B. Sali und Vrenchen, aber auch die drei gerechten Kammacher – nehmen im Gegensatz zum romantisch Empfindenden keinerlei zweite, dämonische Realität wahr<sup>6</sup>, es wird somit "das Dämonische figurenperspektivisch überhaupt nicht wirksam"<sup>7</sup>. Allerdings ist die Dichtung Kellers auch nicht in erster Linie eine abbildhafte, denn es findet sich bei ihm ebenso wie bei Fontane, Stifter, Storm und Raabe das Mittel der Verklärung, die erst "Voraussetzung eigentlicher Kunst"<sup>8</sup> ist. Keller poetisiert die Menschen und ihre Natur, ohne ihre Umrisse in der Wirklichkeit vergessen zu lassen. Auch wenn er sich unablässig in Schilderungen von Menschen ergeht, die ihr wahres Wesen verhüllen<sup>9</sup> und etwas anderes zu sein vorgeben, zeichnet er ihre Charaktere doch durchweg realistisch.<sup>10</sup>

Realist ist Keller zugleich in dem Sinne, daß er die Verabschiedung des von ihm ohnehin nur für "mäuschenstill" erachteten Gottes aus der Welt sowie den als absolut gedachten Tod des Menschen ernst nimmt. Der christliche Jenseitsglaube wird in seinem Werk zu einer Ideologie des unsinnlichen Menschen, der seine irdischen Energien (vgl. die strengen geistlichen Übungen Musas, in welche diese all ihre Lebenskraft investiert) und Glücksmöglichkeiten an einen Himmel verschleudert, anstatt alles daranzusetzen, ein innerweltliches Lebensglück zu erlangen. Wie ein *cantus firmus* durchzieht eine strahlende Verdiesseitigung das Kellersche Werk und erweckt den Anschein eines vollgültigen Ersatzes für eine

<sup>4</sup> Es kann nicht Sinn und Zweck dieser Arbeit sein, die Realismus-Diskussion aufzurollen; zur ausführlichen Darstellung des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts siehe W. PREISENDANZ: Wege des Realismus; ders.: Humor als dichterische Einbildungskraft; F. MARTINI: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus.

<sup>5</sup> Was nicht heißt, daß sich bei Keller – wie im dritten Kapitel dieser Arbeit dargelegt – nicht auch unmißverständliche Reminiszenzen an die Romantik finden.

<sup>6</sup> In diesem Punkt stimmt auch J. ROTHENBERG (vgl. Symbolgehalt. S.195.) überein, der ansonsten Bedenken hinsichtlich einer Bezeichnung des Kellerschen Stils als 'realistisch' äußert (vgl. ebd. S.241). Auf ihn macht der Realismus-Begriff den "Eindruck des hoffnungslos Abgewirtschafteten", denn er habe "seinen Erkenntniswert längst verloren" und sei "zum hinderlichen Klischee verkommen" (ebd. S.252.). Als Begründung verweist J. ROTHENBERG auf die Verschleierungstendenzen und die Aussparung zentraler Felder sozialer Wirklichkeit im 19. Jahrhundert in Kellers Dichtung (ebd. S.247ff.).

<sup>7</sup> H. RICHARTZ: Gesellschaftskritik. S.115; zur 'Entdämonisierung' des schwarzen Geigers siehe auch ebd. S.117ff und unter Punkt 4.1.3 (a) dieser Arbeit.

<sup>8</sup> So W. PREISENDANZ: Realismus. S.82: "Es handelt sich bei einer verklärten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht um die Furcht vor Tabus, um ein unredliches Vergolden oder Verschleiern [...]. Verklärung [...] verhindert, daß die Dichtkunst aufhört, ein eigenwertiges Medium zu sein, verhindert, daß die Erzählkunst zum Nachvollzug anderweitiger Weisen des Weltverständnisses wird."

<sup>9</sup> Vgl. W. PREISENDANZ: Realismus. S.84.

<sup>10</sup> Siehe P.P. SCHWARZ: Dietegen. S.98.

Aufgabe des Unsterblichkeitsglaubens. Doch dieses Credo realistischer Weltfrömmigkeit birgt Gefahren in sich und kann ebenso zum "Trugbild" werden, denn

Den Tod anerkennen als Prinzip, das dem Leben dient, indem er es auf die Probe stellt – das ist keine leichte Spielregel. Es ist ein prekäres System, eine andauernde Zumutung an die geliebte Welt nicht weniger als an die Tragkraft des Subjekts. Die geringste Herabstimmung des Mutes, eine Verschiebung der Gewichte kann Unglück bringen [...]. Wem Gott nicht mehr dazu taugt, seine Sorgen auf ihn zu werfen, der kann mit seiner Sorge allein sein wie nie. Es würden Kraft und Zuversicht eines Riesen oder Helden dazugehören – also nichts eben Humanes –, sich mit der Verheißung weiterzuschleppen, [...] wenn [...] das Bedürfnis matt wird, die Welt am Leuchten zu halten.<sup>11</sup>

Was, wenn nicht ein hohes Glück das Leben zu erhellen vermag, wenn der Mensch dazu bestimmt scheint, "auf dem dunklen Grunde der größten Trauer"<sup>12</sup> Freude am Diesseits zu entfalten<sup>13</sup>? Was, wenn der Diesseitsgläubige am Ende genauso betrogen dasteht wie die kleine Musa, betrogen um einen leuchtenden Glanz des Lebens? – Ein Durchhalten des einmal gefaßten Entschlusses mutet vor einem solchen Hintergrund der Entsagung, wie er uns auch aus Kellers eigener Biographie bekannt ist, als wahrhafte Lebensleistung<sup>14</sup> an. Dieser Keller, welcher das Leiden zu tragen sucht, in dessen Werken neben einer hellen Beglückung<sup>15</sup> auch die dunkle Betrübnis (vgl. z.B. das Dämonische in den skurrilen (Rand-) Zeichnungen des Autors oder in der Schlußszene der *Kammacher*) vorhanden ist und der schließlich tiefgründige Bildebenen in seine Dichtungen verwebt, zu denen zweifellos die religiöse Motivik als eine besonders bedeutsame gehört, bricht mit dem Bild des ausnahmslos heiteren, "betulichen" Erzählers, dessen Blick eingeschränkt scheint "auf das stille Glück im provinziellen Winkel eines schweizerischen Nirgendwo"<sup>16</sup>.

An dieser Stelle könnte man – gleichsam nach einem ausgedehnten Streifzug durch die begrenzte Kellersche Welt – zurückkehren zu jener staunenden Beobachtung aus dem Vorwort der Arbeit über Gottfried Kellers ungebrochene Aktualität auch außerhalb seiner Schweizer Heimat. Denn das Etikett eines Provinzlers trifft auf diesen Dichter, dessen Werke längst zur Weltliteratur gehören, wahrhaftig nicht zu.

<sup>11</sup> A. MUSCHG: Gottfried Keller. S.184.

<sup>12</sup> Brief Kellers an Hermann Hettner vom 29. Mai 1850 (Briefwechsel Keller – Hettner. S.10.).

<sup>13</sup> Vgl. H. WYSLING: Gottfried Keller. S.11: "Es ist eines der großen Rätsel Kellerscher Erfahrung: daß [...] in Not und Verdüsterung immer [...] wieder Freude die 'Grundtrauer übergoldet'."

<sup>14</sup> Mit G. KAISER: Einführung. S.142: G. KAISER kommt am Ende seiner Einführung in Kellers Leben und Werk zu dem freimütigen Schluß, "daß nun auch die letzten Spuren der Überheblichkeit gegenüber Gottfried Keller und seinem Werk [...] verschwunden sein dürften". Eine solche "Überheblichkeit" sah der Autor darin begründet, daß er Kellers Dichtung "auf sein Lebensleid zu durchschauen glaubte" (vgl. das Kapitel "Der Unglücksschreiber", ebd. S.58-67.), "wo es doch als Lebensleistung vor uns steht".

<sup>15</sup> Vgl. dazu R. BÖSCHENSTEIN: Kellers Glück. S.170f. Siehe ebenfalls die Ausführungen K. PESTALOZZIS, der an drei Beispielen ("Glücksstellen") aufschlußreich darlegt, daß Keller "nicht nur einen Glückszustand erzählt, sondern von seiner sprachlichen Gestalt so etwas wie ein beglückendes Gefühl" auf den Leser ausstrahlt und diesen somit in "eine glückliche, behagliche Stimmung" zu versetzen vermag. (K. PESTALOZZI: Sprachliche Glücksmomente. S.185.). Psychoanalytisch gesprochen untersucht der Autor im Kellerschen Werk also die sprachlichen Mittel einer sogenannten 'Gegenübertragung', einer Übertragung von Glück auf den Leser.

<sup>16</sup> Mit G. NEUMANN, der seine Werkbesprechung der HKKA in der FAZ vom 6.10.1998 ("Gehorsam nur dem eigenen Atem") mit den Worten schließt: "Man liest Gottfried Keller mit anderen Augen.". Nach einer Beschäftigung mit Kellers religiöser Motivik ist dem nichts mehr hinzuzufügen.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### 1. Quellen

#### a) Keller

- Der Briefwechsel zwischen THEODOR STORM und GOTTFRIED KELLER. Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin 1960. [Siehe unten auch die kritische Ausgabe des Briefwechsels von 1992.]
- Der Briefwechsel zwischen GOTTFRIED KELLER und HERMANN HETTNER. Hrsg. von Jürgen Jahn. Berlin 1964.
- GOTTFRIED KELLER. Das Tanzlegendchen. Gezeichnet von Hannes M. Avenarius. Berlin 1919.
- GOTTFRIED KELLER. Die drei gerechten Kammacher. Mit acht Holzschnitten von Ernst Würtenberger. München 1923.
- GOTTFRIED KELLER. Gedichte. Mit 8 Holzschnitten von Bruno Goldschmitt in München. Stuttgart o.J.
- GOTTFRIED KELLER. Sämtliche Werke in 22 Bänden. Hrsg. von Jonas Fränkel (1926-1939) und Carl Helbling (1942-1949). Erlenbach-Zürich/ München 1926-1927 und Bern/ Leipzig 1931-1949.
- GOTTFRIED KELLER. Gesammelte Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Carl Helbling. Bern 1950-1954. [Bd. 3 aufgeteilt in 3.1 und 3.2]
- GOTTFRIED KELLER. Sieben Faksimile-Wiedergaben. Privatdruck von handschriftlichen Blättern aus dem Nachlaß von Gottfried Keller, mit begleitendem Text von Carl Helbling. Einmalige Auflage von 600 Exemplaren. Bern: Benteli 1951.
- GOTTFRIED KELLER. Romeo und Julia auf dem Dorfe. Illustriert von Otto Baumberger. Zürich 1961.
- GOTTFRIED KELLER. Romeo und Julia auf dem Dorfe. Mit Bildern von Ada Wolpe. Einführung und Nachwort von Bruno Weber. Zürich 1970.
- GOTTFRIED KELLER. Das goldene Grün bei Goethe und Schiller. In: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Jeziorkowski. München 1971. S.72-74.
- GOTTFRIED KELLER. Jeremias Gotthelf. In: Gottfried Keller. Aufsätze zur Literatur. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Jeziorkowski. München 1971. S. 23-71.
- GOTTFRIED KELLER. Die Jugenddramen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Laurence A. Rickels. Zürich 1990.
- GOTTFRIED KELLER. Dietegen. Illustriert von Helmut Knorr. Zürich 1971.
- GOTTFRIED KELLER. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann, Dominik Müller und Peter Villwock. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-1996. (= Bibliothek deutscher Klassiker.)
- GOTTFRIED KELLER. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Zürich 1996ff. (bis 2002 erschienen: Einführungsband sowie die Bände 4, 5, 6, 16.1, 16.2, 21, 22, 23.1 und 23.2; in Vorbereitung die Bände 29 und 17; vgl. dazu die Bemerkung im Vorwort dieser Arbeit).
- GOTTFRIED KELLERS LIEBESSPIEGEL. Herausgegeben von Jonas Fränkel. Mit einer Handschriftprobe. St. Gallen 1950.
- KELLERS Briefe in einem Band. Ausgewählt und erläutert von Peter Goldammer. 2. Auflage. Berlin 1982. (= Bibliothek deutscher Klassiker.)
- THEODOR STORM – GOTTFRIED KELLER. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. In Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft herausgegeben von Karl Ernst Laage. Berlin 1992. (= Storm-Briefwechsel. 13.)

b) *Andere*

- BARTH, Karl: Abschied. In: *Zwischen den Zeiten* 11. 1933. Heft 6. S.536-544.
- LUDWIG FEUERBACHS Sämtliche Werke. Neu herausgegeben von Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl.
- Bd. 1: Gedanken über Tod und Unsterblichkeit. Stuttgart 1960<sup>2</sup>.
  - Bd. 2: Philosophische Kritiken und Grundsätze. Stuttgart 1904.
- LUDWIG FEUERBACH. Das Wesen der Religion. Ausgewählte Texte zur Religionsphilosophie. Eingeleitet und herausgegeben von Albert Esser. Köln 1967.
- FEUERBACH, Ludwig: Das Wesen des Christentums. In: Ludwig Feuerbach. *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Werner Schuffenhauer. Bd. 5. Berlin 1973. (= GW 5)  
[Zitiert wird aus der kommentierten Studienausgabe von A. Esser, i.d.R. mit Verweis auf den Ort des Zitats in der historisch-kritischen Ausgabe von W. Schuffenhauer.]
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 12 ("Maximen und Reflexionen; Erkenntnis und Wissenschaft"). München 1998. (= dtv)
- GOTTHELF, Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzius und mit Unterstützung des Kantons Bern herausgegeben von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Erlenbach-Zürich: Rentsch 1925.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Unterhaltungen über die Schriften von Gottfried Keller. In: *Die Rheinlande* 6. 1906. Heft 8. S.75-78.
- LOGAU, Friedrich von: Sämtliche Sinngedichte. Hrsg. von Gustav Eitner. Tübingen 1872.
- LUTHER, Martin: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe ("Weimarer Ausgabe"). Weimar 1883ff.
- NOVALIS: *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband.
- Bd. I: Das dichterische Werk. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1977.
  - Bd. II: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mahl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1981.
- PAUL, Jean: *Werke*. Bd. 3. Hrsg. von N. Miller. München 1961.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik*. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. Heidelberg 1959.

2. *Forschungsliteratur*

- ABE, Yoshio: Gottfried Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe". Eine erzähltheoretische Untersuchung. Bern 1989. (= Narratio. 2.)
- ADEY, Louise: 'Göttlicher Unsinn und unbeschränkter Mutwillen': Keller and the Concept of Comedy. In: Gottfried Keller. 1819-1890. London Symposium 1990. Hrsg. von John L. Flood und Martin Swales. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 256.) S.109-126.
- AKERT, Ernst: Gottfried Kellers Weltanschauung. Seine Stellung zu den Ideen von Gott und Unsterblichkeit, zu Religion und Kirche. Lugano 1942.
- ALLEMANN, Beda: Gottfried Keller und das Skurrile. Eine Grenzbestimmung seines Humors. In: *Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft* 28. 1959. S.1-16.
- ALTWEGG, Wilhelm: Gottfried Kellers Verskunst. In: *Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft* 10. 1941. S.3-18.
- ANTON, Herbert: Mythologische Erotik in Kellers "Sieben Legenden" und im "Sinngedicht". Stuttgart 1970. (= Germanistische Abhandlungen. 31.)
- Gottfried Kellers "hermeneutischer" und "mystischer" Realismus. In: Joseph A. Kruse (Hrsg.): *Literatur, Verständnis und Vermittlung*. Eine Anthologie für W. Gössmann zum 65. Geburtstag. Düsseldorf 1991. S.111-130.
  - "Stille Grundtrauer". Die Schwerkraft der Dichtungen Kellers. In: H.A. (Hrsg.): *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*. München 1982. S.113-131.



- BAECHTOLD, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Bd. 1: 1819-1850. 4., verbesserte Auflage. Berlin 1895.
- BÄNZIGER, Hans: Das Tabernakel des Pfarrers von Schwanau. Zur Kritik des religiösen Liberalismus in Kellers Novelle "Das verlorene Lachen". In: Schweizer Monatshefte 70,1. 1990. S.529-535.
- BARUZZI, Arno: Zum Begriff und Problem "Säkularisierung". In: Anton Rausch (Hrsg.): Säkularisierung und Säkularisation vor 1800. Paderborn 1976. (= Beiträge zur Katholizismusforschung.) S.120-134.
- BARTL, Klaus: Schwerpunkte der Säkularisierungsdebatte seit Friedrich Gogarten. Ein Literaturbericht. In: VF 35. 1990. S.41-61.
- BENJAMIN, Walter: Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke. Gesammelte Schriften II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977. S.283-295.
- BERNDT, Frauke: Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe). Tübingen 1999 (= *Hermæa*. N.F. 89.)
- BEUTEL, Albrecht: Sprache und Religion. Eine fundamentaltheologische Skizze. In: PTh 83. 1994. S.2-23.
- Lichtenberg und die Religion. Aspekte einer vielschichtigen Konstellation. Tübingen 1996. (= Beiträge zur historischen Theologie. 93.)
- BINDER, Wolfgang: Grundformen der Säkularisation in den Werken Goethes, Schillers und Hölderlins. In: ZfdPh 83. 1964. Sonderheft. S.42-69.
- BLUMENBERG, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Frankfurt 1974.
- BÖNING, Thomas: Studien zu Gottfried Keller. In: *Arbitrium* 11. 1993. S.91-97.
- BÖSCHENSTEIN, Renate: Der Schatz unter Schlangen. Ein Gespräch mit Gerhard Kaisers Buch: *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. In: *Euphorion* 77. 1983. S. 176-199.
- Kellers Glück. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk*. München 1990. S. 163-184.
- BODMER, Jean-Pierre: Gottfried Keller und Alexander Schweizer. In: NZZ. 29. Oktober 1967. Nr. 4583. [Separatabdruck]
- BRANDENBURG-FRANK, Sabine: Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Kellers. Würzburg 2002 (= *Epistemata*. Reihe Literaturwissenschaft. 393.)
- BRENNER, Anne: Leseräume. Untersuchungen zu Lektüerverfahren und -funktionen in Gottfried Kellers Roman "Der grüne Heinrich". Würzburg 2000. (= *Epistemata*. Reihe Literaturwissenschaft. 336.)
- BRIESEMEISTER, Dietrich (Hrsg.): *Bilder des Todes*. Unterschneidheim 1970.
- BRINKMANN, Richard: Zum Verhältnis und zur "Logik" literarischer und religiöser Sprache. In: *Wirklichkeiten. Essays zur Literatur*. Tübingen 1982. S.322-350.
- BRUNNER, Emil: Eros und Gewissen bei Gottfried Keller. 128. Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses Zürich. Hrsg. von der Gelehrten Gesellschaft. Zürich 1965. (Als Fortsetzung der Neujahrsblätter der Chorherrenstube. Nr.187.)
- BRUNNER, Paul: *Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik*. Zürich 1906.
- BÜTTIKER, Elisabeth: "Und kann nicht regen sich in Grabesnacht" – Gottfried Kellers Gedanken eines Lebendig-Begrabenen. In: *Identität und Identitätskrise. Eine Festgabe für Hans Wysling*. Herausgegeben von Andrea Fischbacher-Bosshardt. Bern 1991. S.13-41.
- "Von Liebesglück und Herzeleid". Drei lyrische Zyklen von Gottfried Keller. Bern 1994. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1475.)
- BURI, Fritz: Gottfried Kellers Beitrag zu einer künftigen protestantischen Wirklichkeitstheologie. Bern 1944. (= *Religiöse Gegenwartsfragen*. 2.)
- Gottfried Kellers Glaube. Ein Bekenntnis zu seinem Protestantismus. Bern 1944.
  - Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler. In: *Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft* 14. 1945. S.3-17.

- CATTANEO, Gabriella: König David in Gottfried Kellers 'Tanzlegendchen'. In: Sprachkunst 22. 1991.1. S.71-79.
- COWEN, Roy C.: Die Bildlichkeit in der Lyrik Gottfried Kellers. Diss. Göttingen 1960. [Masch.]
- DEMETER, Hildegard: Gottfried Kellers Humor. Berlin 1938. (= Germanische Studien. 201.)
- DENNELER, Iris: Verkehrtes bekehren, bekehrtes Verkehren. Zur Erzählstruktur von Gottfried Kellers Legende *Vitalis*. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 39. 1989. S.196-209.
- Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald. Würzburg 2001.
- DERLETH, Kurt: Die religiöse Entwicklung Gottfried Kellers im Hinblick auf den Natur-Kultur-Begriff seines gereiften Weltbildes. Diss. Gießen 1937.
- DÖNNI, Gerd: Der Teufel bei L.Th. Kosegarten und in G. Kellers "Sieben Legenden". In: Sprachkunst 22. 1991/1. S.61-70.
- DÜNNEBIER, Johannes: Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach. Diss. Zürich 1913.
- DÜRR, Volker: "Nun sag, wie hast du's mit der Religion?". Gottfried Keller's Critique of Reformed Protestantism in *Meretlein* and Later Narratives. In: Colloquia Germanica 29. 1996. S.115-140.
- ELIADE, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Darmstadt 1976.
- ELLIS, John M.: Keller: 'Die drei gerechten Kammacher'. In: J.M.E.: Narration in the German Novelle. Cambridge 1974. (= Anglica Germanica Series. 2.) S.136-154.
- ERMATINGER, Emil: Gottfried Kellers Weltanschauung. In: Wissen und Leben 4. 1911. Heft 16. S.271-280; Heft 17. S.340-352.
- Gottfried Kellers Lebensglaube. Rede zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Zürich 1919.
  - Gottfried Keller. Eine Biographie. Mit sechzehn Bildtafeln, drei Faksimilia und einem Register. 8. Auflage. Zürich 1990.
- FAESI, Robert: Gottfried Keller und die Frauen. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 9. 1940. S.3-15.
- Gottfried Keller. Zürich 1942.
- FEHR, Max: Alter Orgelbau im Zürichbiet. Neujahrsgabe der Orgelbau-Firma Th. Kuhn AG. Männedorf 1929.
- FEHR, Karl: Leben und Tod bei Gottfried Keller. Sonderabdruck aus: Schweizer Monatshefte 30. 1950. Heft 9.
- FISCHER, Christine: Roman, Novelle und künstlerische Subjektivität bei Gottfried Keller. Diss. Dresden 1972. [Masch.]
- FLEISSNER, O.S.: Bilder und Gleichnisse in Gottfried Kellers Prosawerken. In: PMLA 55. 1940. S.484-510.
- FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M. 1991. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 184.)
- FRÄNKEL, Jonas: "Lenzspuk" von Gottfried Keller. In: Der Lesezirkel 17. 1929/30. S. 82-84.
- Die Gottfried Keller-Ausgaben. Ein Kapitel neuester Philologie. In: Euphorion 29. 1967. S.138ff.
- FRANK, Irmgard: Glaubensbekenntnis – Gebote – Gnade. Säkularer Gebrauch christlicher Wörter zweitausend Jahre nach Christi Geburt. In: Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag. Hrsg. von Carola L. Gottzmann und Herbert Kolb. Frankfurt a.M. 1991. S.399-417.

FREY, Adolf: Erinnerungen an Gottfried Keller. Zürich 1979.

GELLNER, Christoph: Wer machte dem Menschen das böse Blut? Fort- und Weiterschreibung von Kain und Abel in der Gegenwartsliteratur. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 37. Heft 2. 2005. S.127-150.

GESSLER, Luzius: Lebendig begraben. Studien zur Lyrik des jungen Gottfried Keller. Bern 1964. (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 27.)

GILBERT, Mary E.: Zur Bildlichkeit in Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe". In: WW 4. 1953/54. S. 354-358.

GOETSCHEL, Willi: Love, sex, and other utilities: Keller's unsettling account. In: A. Prier and Gerald Gillespie (Ed.): Narrative Ironies. Atlanta 1997. P. 223-235.

GOLDAMMER, Peter: Ludwig Feuerbach und die "Sieben Legenden" Gottfried Kellers. In: Weimarer Beiträge 4. 1958. Heft 3. S.311-325.

GOLLWITZER, Helmut: Das hohe Lied der Liebe. München 1978. (= Kaiser Traktate. 29.)

GOTTFRIED KELLER. Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Neu entrollt und hochgehalten von Urs Widmer. Berlin 1989.

GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Gedenkfeiern zum 100. Todestag. Ansprachen. Hrsg. vom Regierungsrat des Kanton Zürich. 1990.

GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. London Symposium 1990. Hrsg. von John L. Flood und Martin Swales. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 256.)

GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Leben und Werk. Ausstellung der Schweizerischen Kreditanstalt Zürich-Werdmühleplatz. Katalog. Zürich 1995.

GRAEVENITZ, Gerhart von: Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der Französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung (Gustave Flaubert und Gottfried Keller). In: Das Fest. Herausgegeben von Walter Haug und Rainer Warning. München 1989. S.526-559.

– Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe. Konstanz 1989. (= Konstanzer Universitätsreden. 172.)

GRAICHEN, Inge: Der frühe Gottfried Keller. Menschenbild und poetische Konzeption. Frankfurt a.M. 1979. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik. 308.)

GUGGENHEIM, Kurt: Wandlungen im Glauben Gottfried Kellers. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 34. 1965. S.4-17.

– Das Ende von Seldwyla. Ein Gottfried-Keller-Buch. Zürich 1965.

HARNISCH, Antje: Keller, Raabe, Fontane. Geschlecht, Sexualität und Familie im bürgerlichen Realismus. Frankfurt a.M. 1994. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 46.)

HAUSER, Albert: "Gefährlich mit Worten und Fäusten". Versuch über das Gottfried Keller-Kolloquium vom 13./14. Juli 1990 an der Universität Zürich. In: Schweizer Monatshefte 70. 1990. Heft 7/8. S.716–729.

HEGGLIN, Th. G.: Gottfried Kellers Glaube in neuer Sicht. In: Schweizer Rundschau 45. 1945/46. S.395-400.

HELBLING, Carl: Gottfried Keller in seinen Briefen. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 7. 1938. S.3-15.

HENKEL, Arthur: Beim Wiederlesen Gottfried Kellers. *Romeo und Julia auf dem Dorfe. Das Tanzlegendchen*. In: A.H.: Der Zeiten Bildersaal. Studien und Vorträge. Stuttgart 1983. (= Kleine Schriften: Arthur Henkel. 2.) S.173-197.

HEIN, Edgar: Gottfried Keller. Romeo und Julia auf dem Dorfe. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. München 1988. (= Oldenbourg-Interpretationen. 19.)

HERTLING, Gunter H.: Bleibende Lebensinhalte. Essays zu Adalbert Stifter und Gottfried Keller. Bern 2003. (= Germanic Studies in America. 71.)

HESS, Günter: Die Bilder des Grünen Heinrich. Gottfried Kellers poetische Malerei. In: Boehm, Gottfried, und Helmut Pfothenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995.

- HESSE, Hermann: Gedanken über Gottfried Keller. In: Der Lesezirkel 18. Heft 10. 1931. S.141-144.
- HITSCHMANN, Eduard: Gottfried Keller. Psychoanalyse des Dichters, seiner Gestalten und Motive. Wien 1919. (= Internationale Psychoanalytische Bibliothek. 7.)
- HÖHNE, Steffen: Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller im Lichte ethnologischer Theorien. Diss. Bern 1989.
- HÖRISCH, Jochen: Dichtung als Eucharistie. Zum Motiv "Brot und Wein" bei Hölderlin. In: Herbert Anton (Hrsg.): Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids. München 1982. S.52-77.
- Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt a.M. 1983. (= edition suhrkamp. 1180.) S.116-179.
  - Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls. Frankfurt a.M. 1992. (= edition suhrkamp. 1692.)
- HOHL, Ludwig, Von der unvoreiligen Versöhnung. In: DER RABE. Magazin für jede Art von Literatur. Der Gottfried-Keller-Rabe. Von Joachim Kersten herausgegeben. Zürich 2000. (= Rabe. 61.) S.35-43.
- HOLMES, T. M.: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*: the Idyll of Possessive Individualism. In: Gottfried Keller. 1819-1890. London Symposium 1990. Hrsg. von John L. Flood und Martin Swales. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 256.) S.67- 80.
- HOVERLAND, Lilian: Gottfried Kellers Novelle 'Die drei gerechten Kammacher'. In: ZfdPh 90. 1971. S. 499-526.
- HUCH, Ricarda: Gottfried Keller. Leipzig: Insel 1914.
- HURTH, Elisabeth: Fromme Atheisten. Ludwig Feuerbach und Gottfried Keller. In: Lutherische Monatshefte 37. H.1. 1998. S.12-15.
- IMBODEN, Gabriel: Gottfried Kellers Aesthetik auf der Grundlage der Entwicklung seiner Naturvorstellung. Studie zur Begründung der geometrischen Struktur in der Novellistik. Bern 1975. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik. 119.)
- IRMSCHER, Hans Dietrich: Konfiguration und Spiegelung in Gottfried Kellers Erzählungen. In: Euphorion 65. 1971. S.319-333.
- JAKOB, Friedrich: Die Orgel bei Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG. Männedorf-Schweiz 1969.
- JENNINGS, Lee B.: Gottfried Keller and the Grotesque. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur (MdU) 50. 1958. S. 9-20.
- JETTER, Werner: Auf der Suche nach dem geeigneten Leser. In: PTh 74. 1985. S.46-51.
- JEZIORKOWSKI, Klaus (Hrsg.): Gottfried Keller. 1969. (= Dichter über ihre Dichtungen.)
- JEZIORKOWSKI, Klaus: "Eine Art Statistik des poetischen Stoffes". Zu einigen Themen Gottfried Kellers. In: DVjs 45. 1971. S.547-566.
- Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers. Heidelberg 1979. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3. Bd. 44.)
  - Der Stein. In: K.J.: Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995. S.118-131.
- KÄCH, Rudolf: Eichendorffs Taugenichts und Taugenichtsfiguren bei Gottfried Keller und Hermann Hesse. Bern 1988. (= Sprache und Dichtung. N.F. 39.)
- KAISER, Gerhard: Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Euphorion 65. 1971. S.21-48.
- Erscheinungsformen der Säkularisierung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Anton Rausch (Hrsg.): Säkularisierung und Säkularisation vor 1800. Paderborn 1976. (= Beiträge zur Katholizismusforschung.) S.91-120.
  - Ein Blick in Kellers Bestiarium. In: Kaiser, Gerhard, und Friedrich A. Kittler (Hrsg.): Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen 1978. S. 125-133.

- Natur und Geschichte. Kellers "Ursula" und der Aufbau der "Züricher Novellen". In: Kaiser, Gerhard, und Friedrich A. Kittler (Hrsg.): Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen 1978. S. 135-224.
  - Der Traum vom Kind. Gottfried Keller "Friede der Kreatur". In: Frankfurter Anthologie 3. Frankfurt a.M. 1978. S.91-94.
  - Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a.M. 1981.
  - Die Heilige Musa und die Musen. Himmel, Erde und der Ort der Dichtung bei Gottfried Keller. In: G.K.: Bilder lesen. Studien zu Literatur und bildender Kunst. München 1981. S.76-128.
  - Gottfried Kellers Dichtung als Versteck des Dichters. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 51. 1982. S.3-17.
  - Der gefrorene grüne Heinrich. Ein Bild Gottfried Kellers. In: Merkur 37. 1983. Heft 415-422. S.66-72.
  - Gottfried Keller. Eine Einführung von Gerhard Kaiser. München 1985. (= Artemis Einführungen. 19.)
  - Christus im Spiegel der Dichtung. Freiburg im Breisgau 1997.
  - Inkarnation und Altarsakrament. Ein nichtchristliches Gedicht über die Messe und was es Christliches sagt. Zu Gottfried Kellers "Der Narr des Grafen von Zimmern". In: ZThK 97. 1994. Heft 2. S.253-262.
- KAYSER, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Auflage. Oldenburg 1961.
- KOEBNER, Thomas: Der Erfolglose bezahlt mit seiner Existenz. Gottfried Keller: *Die drei gerechten Kammacher*. In: T.K.: Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Studien. Heidelberg 1993. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Bd. 121.) S.328-339.
- Die Recherche nach den Ursachen eines Liebestods. Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: T.K.: Zurück zur Natur. a.a.O. S.340-361.
- KÜHLMANN, Wilhelm: Das Ende der 'Verklärung'. *Bibel-Topik* und prädarwinistische Naturreflexion in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30. 1986. S.417-452.
- KULTERMANN, Udo: Bildformen in Kellers Novelle 'Romeo und Julia auf dem Dorfe'. In: DU 8. 1956. Heft 3. S.86-100.
- LANGENHORST, Georg: Christentum und Literatur. In: Peter Antes (Hrsg.): Christentum und europäische Kultur. Eine Geschichte und ihre Gegenwart. Freiburg i.Br. 2002. S.72-95.
- Theologie und Literatur. Ein Handbuch. Darmstadt 2005.
- LAUFHÜTTE, Hartmut: Geschichte und poetische Erfindung. Das Strukturprinzip der Analogie in Gottfried Kellers Novelle "Ursula". Bonn 1973. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 131.)
- LEITZMANN, Albert (Hrsg.): Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der "Sieben Legenden" und einem Anhang. Halle a.S. 1919.
- LEOPOLD, Keith: Religious Satire in Keller's *Kammacher*. In: Studies in Swiss Literature. Brisbane 1971. (= Queensland Studies in German Language and Literature. 2.) S.7-13.
- LOCHER, Kaspar T.: Gottfried Keller. Welterfahrung, Wertstruktur und Stil. Bern 1985.
- LOEWENICH, Caroline von: Gottfried Keller: Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. Würzburg 2000. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. 332.)
- LOOSLI, Theo: Fabulierlust und Defiguration. "Phantastische" Spiele der Einbildungskraft im Prosawerk Gottfried Kellers. Bern 1991. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik. 1251.)
- LÜBBE, Hermann: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs. Freiburg/München 1965.
- LUHMANN, Niklas: Funktion der Religion. Frankfurt a.M. 1982. (Kapitel 4: Säkularisierung. S.225-271.)

- MAASS, Angelika: Verborgenes Grün. Zu einem Motiv bei Gottfried Keller. In: Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber. Mit Beiträgen zum Thema "Et in Arcadia ego". Herausgegeben von Angelika Maass und Bernhard Heinser. Zürich 1989. S.486-497.
- MARTINI, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898. 4., mit neuem Vorwort und erweitertem Nachwort versehene Auflage. Stuttgart 1981. S.557-610.
- MATT, Peter von: "Die Geisterseher". Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 48. 1979. S.3-19.
- Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz. München 2001.
- MCCORMICK, E. Allen: The idylls in Keller's *Romeo und Julia*: A study in ambivalence. In: The German Quarterly 35. 1962. S. 249-279.
- MCHALE, John: Die Form der Novellen "Die Leute von Seldwyla" von Gottfried Keller und der "Schwarzwälder Dorfgeschichten" von Berthold Auerbach. Diss. Bern 1957.
- MENKE, Silvia: Schreiben als Daseinsbewältigung. Die Bedeutung literarischer Produktivität für Hans Fallada und Gottfried Keller. Aachen 2000. (= Berichte aus der Literaturwissenschaft. 61.)
- MERRIFIELD, Doris Fulda: Gottfried Kellers *Dietegen*. Eine Analyse. In: The German Quarterly 42. 1969. S.158-171.
- METZ, Klaus-Dieter: Gottfried Keller. Die drei gerechten Kammacher. München 1990. (= Oldenbourg-Interpretationen. 41.)
- Die drei gerechten Kammacher: ein erzähltes Experiment. In: Praxis Deutsch 17. Heft 100. 1990. S.50-54.
- MEURER, Thomas: Das "Meretlein". Anmerkungen zu einem vernachlässigten Problem in Gottfried Kellers "Grünem Heinrich". In: WW 1. 1994. S.40-46.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen 2001.
- MOOS, Walter: Das Meretlein. Sonderabdruck aus der Schweizerischen Medizinischen Wochenschrift 66. 1936. Nr.16. S.384ff.
- MORGENTHALER, Walter: Überlieferung und Textkonstitution bei Gottfried Keller. In: Schweizer Monatshefte 73. 1993. S.503-515.
- MURALT, Leonhard von: Zürcher Geist. Von Zwingli bis Gottfried Keller. Sonderdruck aus dem Werk "Zürich 600 Jahre im Bund der Eidgenossen". Zürich o.J.
- MUSCHG, Adolf: Gottfried Keller. München 1977. (= st. 617.)
- Der leere Spiegel. Bemerkungen zu Kellers Lyrik. In: Hans Wysling (Hrsg.): Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk. München 1990. S.133-150.
- MUSCHG, Walter: Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 8. 1939. S.3-17.
- NEUENSCHWANDER, Ulrich: Gott im neuzeitlichen Denken. Bd. 2. 1977. (= GTB. 244.) S.102-117.
- NEUMANN, Bernd: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein/Ts 1982. (= Athenäum-Taschenbücher. 2170.)
- NEUMANN, Gerhard: Gehorsam nur dem eigenen Atem. Europäische Ethnologie: Gottfried Kellers Novellenzyklus "Das Sinngedicht". In: FAZ 231 (6.10.98). Literatur. S.26.
- ORTHEIL, Hanns-Josef: Stille Heimlichkeit. Zur *Regine*-Erzählung in Gottfried Kellers *Sinngedicht*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30. 1986. S.453-471.
- OTTO, Ernst: Von *respice finem* eines Feuerbachianers: Gottfried Kellers "Abendlied". In: Soziokulturelle Kontexte der Sprach- und Literaturentwicklung. Festschrift für Rudolf Große zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Sabine Heimann, Gotthard Lerchner, Ulrich Müller, Ingo Reiffenstein und Uta Störmer. Stuttgart 1989. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 231.) S. 451-463.

- PADBERG, Lutz E. von: Säkularisierung – das Paradigma der Neuzeit? In: ThBeitr 22. 1991. S.230-248.
- PESTALOZZI, Karl: Sprachliche Glücksmomente bei Gottfried Keller. In: Hans Wysling (Hrsg.): Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk. München 1990. S.185-200.
- Kellers Gedicht 'Rosenglaube'. In: Gottfried Keller. 1819-1890. London Symposium 1990. Hrsg. von John L. Flood und Martin Swales. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 256.) S. 11-28.
- PETZOLDT, Matthias: Säkularisierung – eine noch brauchbare Interpretationskategorie? In: BThZ 11. 1994. S.65-82.
- POLITZER, Heinz: Märchenhafte Himmelfahrt. In: Frankfurter Anthologie 3. Frankfurt a.M. 1978. S.95-98.
- PREGEL, Dietrich: Das Kuriose, Komische und Grotteske in Kellers Novelle "Die drei gerechten Kammacher". In: WW 13. 1963. S.331-345.
- PREISENDANZ, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des Poetischen Realismus. 2., durchgesehene und mit einem Register versehene Auflage. München 1976. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. 1.)
- Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. München 1977.
  - Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers "Der Schmied seines Glückes". Konstanz 1989. (= Konstanzer Universitätsreden. 170.)
- DER RABE. Magazin für jede Art von Literatur. Der Gottfried-Keller-Rabe. Von Joachim Kersten herausgegeben. Zürich 2000. (= Rabe. 61.)
- REDENBACHER, Fritz: Gottfried Kellers religiös-lyrisches Erlebnis. Sonderabdruck aus DVjs 8. Heft 4. 1930.
- REHDER, Helmut: Romeo und Julia auf dem Dorfe. An analysis. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht (MdU) 35. 1943. S.416-434.
- REICHELDT, Gregor: Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane. Stuttgart 2001.
- REINACHER, Pia: Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser. Bern 1988. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1018.)
- Die Rache der Dichters. Gottfried Keller oder Der Kopffüßler als Säulenheiliger. In: FAZ 161 (14.07.90). Bilder und Zeiten.
- RENZ, Christine: Gottfried Kellers "Sieben Legenden". Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Tübingen 1993. (= Studien zur deutschen Literatur. 129.)
- REUSSE, Walter: G. Kellers 'Sieben Legenden'. Veranschaulichung und Erörterung der Säkularisation im Deutschunterricht auf der Oberstufe. In: DU 15. 1963. Heft 4. S.104-120.
- RICHARTZ, Heinrich: Literaturkritik als Gesellschaftskritik. Darstellungsweise und politisch-didaktische Intention in Gottfried Kellers Erzählkunst. Bonn 1975. S.51-122.
- RILLA, Paul: Über Gottfried Keller. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Zeugnissen von Zeitgenossen. Zürich 1978.
- RITZLER, Paula: "Ein Tag kann eine Perle sein". Über das Wesen des Glücks bei Gottfried Keller. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 40. 1971. S. 3-19.
- ROHE, Wolfgang: Roman aus Diskursen. Gottfried Keller "Der grüne Heinrich" (Erste Fassung; 1854/55). München 1993.
- ROTHENBERG, Jürgen: Gottfried Kellers "Die kleine Passion". Zur Darstellung des Todes im Werk des Dichters. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 19. Jahrgang 1975. S.208-236.
- Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens. Heidelberg 1976. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3. 30.)
- ROTHENBÜHLER, Daniel: Der grüne Heinrich 1854/55. Gottfried Kellers Romankunst des "Unbekannt-bekannt". Bern 2001. (= Zürcher germanistische Studien. 56.)

- RUH, Ulrich: Säkularisierung als Interpretationskategorie. Zur Bedeutung des christlichen Erbes in der modernen Geistesgeschichte. Freiburg 1980. (= Freiburger Theologische Studien. 119.)
- RUPPEL, Richard R.: Gottfried Keller. Poet, Pedagogue and Humanist. New York 1988. (= Studies in Modern German Literature. Vol.12.)
- Gottfried Kellers Ethik im Zusammenhang mit ästhetischen, religiösen und historischen Aspekten seiner Kunst. In: Hans Wysling (Hrsg.): Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk. München 1990. S.61-90.
- RUSS, Bruno: Das Problem des Todes in der Lyrik Gottfried Kellers. Diss. Frankfurt a.M. 1959. [Masch.]
- SAUTERMEISTER, Gert: Gottfried Keller – Kritik und Apologie des Privateigentums. Möglichkeiten und Schranken liberaler Intelligenz. In: Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus. Kronberg/Ts 1973. (= Reihe: Literatur im historischen Prozeß. Ansätze materialistischer Literaturwissenschaft. Analysen, Materialien, Studienmodelle. 2.) S.39-78.
- SCHAFFNER, Paul: Zeichnerische Schnurpfeifereien Gottfried Kellers. Mit insgesamt 15 Reproduktionen. In: Die Schweiz. Jg.21. Nr.12. 1917. S.719-733 [Text und Bilder].
- Ein Fund aus Gottfried Kellers Malerzeit (mit Bild). Separatdruck aus dem Jahrbuch der Literarischen Vereinigung Winterthur 1919.
  - Gottfried Kellers Skizzenbücher. In: Der Lesezirkel 10. 1922/23. Heft 10. S.125-132.
  - Gottfried Keller als Maler. Mit sechzig Abbildungen. Stuttgart und Berlin 1923.
  - Aus Gottfried Kellers Skizzenbüchern. Faksimiledrucke von Ernst Buri. Mit Nachwort von Paul Schaffner. Gedruckt und verlegt bei Orell Füssli. Zürich 1925.
  - Gottfried Keller als Maler. Gottfried-Keller-Bildnisse. Zürich 1942.
- SCHAUFELBERGER, Rosa: Die Geschichte des Eidgenössischen Bettages mit besonderer Berücksichtigung der reformierten Kirche Zürichs. Zürich 1920.
- SCHERRER-BYLUND, Paul: "Wildling des Glaubens". Bemerkungen zum Manuskript von Kellers Gedicht "Du solltest ruhen und ich störe dich". In: NZZ. 18. Juli 1969. Nr.434.
- Gottfried Keller und die Buchillustration. Sonderdruck des Nachwortes zu: Gottfried Keller "Kleider machen Leute" illustriert von Helmut Knorr. Vaduz 1972.
- SCHILLING, Diana: Kellers Prosa. Frankfurt a.M. 1998. (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. 27.)
- SCHMID, Karl: Brot und Wein. Gedanken über Gottfried Kellers Weltfrömmigkeit. In: K.S.: Zeitspuren. Aufsätze und Reden. Bd. 2. Zürich 1963. S.168-177.
- SCHÖNE, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage. Göttingen 1968. (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte. 226.) S.7-36; 139-180.
- Können wir noch lesen? In: DIE ZEIT 34/1995.
- SCHWARZ, Martin: Am Rande der Kunst. Teilweise dem grünen Heinrich nachempfunden. Eine Bildergeschichte. Kunsthau Zürich (Ausstellung im Foyer), 25. Juli – 30. August 1981. Artothek der Stadt Köln April 1982. Winterthur 1981.
- SCHWARZ, Peter Paul: Zur Bedeutung der Kindheit in Kellers 'Dietegen'. In: WW 2. 1985. S.88-99.
- SCHWEIZER, Frank: Ästhetische Wirkungen in Adalberts Stifters "Studien". Die Bedeutung des Begehrens und der Aneignung im Rahmen von Adalbert Stifters ästhetischem Verfahren (unter Abgrenzung zu Gottfried Keller). Frankfurt a.M. 2001. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 18: Vergleichende Literaturwissenschaft. 98.)
- SEBALD, Winfried Georg: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München 1998.
- SELBMANN, Rolf: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Berlin 2001. (= Klassiker-Lektüren. 6.)



- SIEFKEN, Hinrich: Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*. Vom Eigentum und den höheren Sphären der Meisterschaft. In: ZfdPh 104. 1985. S.204-223.
- SÖLLE, Dorothee: Zum Dialog zwischen Theologie und Literaturwissenschaft. In: Internationale Dialog-Zeitschrift 2. 1969. S.296-318.
- Thesen über die Kriterien des theologischen Interesses an Literatur. In: Internationale Dialog-Zeitschrift 2. 1969. S.331.
- STÄHLIN, Friedrich: Gefällte Bäume. In: Zeitschrift für Deutschkunde 53. 1939. S.308-314.
- STAIGER, Emil: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. 3.Auflage. Zürich 1963.
- Urlicht und Gegenwart. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 38. 1969. S.3-17.
- STAMER, Peter: Tanz/Legende. Zur Diskursivierung von Tanzmotiven im 'Tanzlegendchen'. Online im Internet: URL: <http://www.gottfriedkeller.ch/aufsatz/tanzlegende.htm> [Stand: 10.02.2006]
- STOCKER, Peter: "Orthographische Schwulität" gestern und heute. Gottfried Keller und die Orthographie-Reform. In: NZZ. 29.11.1999. Nr. 278. S.31.
- STOTZ, Christian: Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers. Frankfurt a.M. 1998. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1684.)
- STRAUB-FISCHER, Esther: Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. Bern 1973.
- STRUBELT, Jutta: Die Feste bei Gottfried Keller. Ihr Wesen und ihre Bedeutung für die Dichtung. Diss. Rostock 1954. [Masch.]
- SUTER, Christoph: Das religiöse Kinderlied des 19. Jahrhunderts – ein Ausdruck seiner Zeit. Beobachtungen am Liedgut im deutschsprachigen reformierten Raum der Schweiz. Bern 1995. (= Basler und Berner Studien zur historischen und systematischen Theologie. 66.)
- SWALES, Erika: Dead End(ing)s in Keller. In: Gottfried Keller. 1819-1890. London Symposium 1990. Hrsg. von John L. Flood und Martin Swales. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 256.) S.145-161.
- The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and *Die Leute von Seldwyla*. Oxford 1994.
  - Gottfried Kellers (un)schlüssiges Erzählen. In: Hans Wysling (Hrsg.): Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk. München 1990. S.91-108.
- SWALES, Martin: Keller: *Die drei gerechten Kammacher*. In: M.S.: The German Novelle. Princeton 1977. S.158-179.
- THOMAS, Barry G.: Paradise Lost: The search for order in three tales by Gottfried Keller. Reprinted from: The Germanic Review 1971. S.63-76.
- UTZ, Peter: Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse im Spätwerk Gottfried Kellers. In: Jürgen Söding (Hrsg.): Die Kunst zu enden. Frankfurt a.M. 1990. S.65-77.
- VOGELANG, Fritz: Der ungerechte Kammacher. Zum hundertfünfzigsten Geburtstag Gottfried Kellers. In: Die Brücke zur Welt. Sonntagsbeilage zur Stuttgarter Zeitung. 19.07.1969.
- VILLWOCK, Peter: Betty und Gottfried. Eine Geschichte in Bildern. In: DER RABE. Magazin für jede Art von Literatur. Der Gottfried-Keller-Rabe. Von Joachim Kersten herausgegeben. Zürich 2000. (= Rabe. 61.) S.150-162.
- Was stand in Gottfried Kellers Bibliothek? In: Text. Heft 4. Datum 2. 1998. S.99-118.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Habilitationsschrift. Stuttgart 1997.
- WARNER, Ronald C.: The death problem in the life and prose works of Gottfried Keller. Diss. Connecticut 1973. [Masch.]
- WEBER, Bruno: Der Maler Gottfried Keller. Separatdruck aus <palette> 37. Basel 1971.

- Gottfried Keller. Ausstellung im Rathaus Zürich. Eingerichtet im Auftrag des Regierungsrats des Kantons Zürich. Katalog. Zürich 1983.
- Gottfried Keller Landschaftsmaler. Zürich 1990.
- WEBER, Werner: "...allein vor den Werken Gottes zu sitzen...". Bemerkungen zu Gottfried Kellers Bericht *Ein bescheidenes Kunstreichchen*. In: Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka. Hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler, Hans H. Rudnick und Klaus Weissenberger. Tübingen 1997. (= Stauffenburg-Festschriften. 3.) S. 59-64.
- WENGER, Kurt: Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit dem Christentum. Bern 1971. (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 44.)
- WICHERT FIFE, Hildegard: Keller's dark fiddler in nineteenth-century symbolism of evil. In: GLL 16. 1962-63. S.117-127.
- WIDMER, Sigmund: Die Aktualität Gottfried Kellers. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 49. 1981. S.3-12.
- WIESMANN, Louis: Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit. Frauenfeld 1967.
- Gotthelfs und Kellers Vrenchen. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 44. 1975. S.3-20.
- WILHELM, Egon: Gottfried Keller – Der Dichter. Gottfried Kellers literarische Lebensarbeit. In: GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Gedenkfeiern zum 100. Todestag. Ansprachen. Hrsg. vom Regierungsrat des Kanton Zürich. 1990. S.81-94.
- WOHLFAHRT, Paul: Die Bildsprache in Gottfried Kellers Sieben Legenden. In: Muttersprache 62. 1952. S.273-280.
- WÜRGAU, Rainer, Der Scheidungsprozeß von Gottfried Kellers Mutter. Thesen gegen Adolf Muschg und Gerhard Kaiser. Tübingen 1994. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 73.)
- WYSLING, Hans (Hrsg.): Gottfried Keller. 1819-1890. Gedenkband zum 100. Todesjahr. Zürich 1990.
- WYSLING, Hans: Welt im Licht – Gedanken zu Gottfried Kellers Naturfrömmigkeit. In: Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft 39. 1970. S.3-20.
- "Der Dichter Gottfried Keller". In: GOTTFRIED KELLER. 1819-1890. Gedenkfeiern zum 100. Todestag. Ansprachen. Hrsg. vom Regierungsrat des Kanton Zürich. 1990. S.19-32.
- Und immer wieder kehrt Odysseus heim. Das "Fabelhafte" bei Gottfried Keller. In: H. W. (Hrsg.): Gottfried Keller. Elf Essays zu seinem Werk. München 1990. S.151-162.
- ZABEL, Hermann: Verweltlichung/Säkularisierung. Zur Geschichte einer Interpretationskategorie. Diss. Phil. Münster 1968.
- ZELLER, Bernhard (Hrsg.): Eduard Mörike. 1804. 1875. 1975. Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Texte und Dokumente. Stuttgart 1975. (= Katalog. Nr.25.)
- ZIERLEYN, Jörg E.: Gottfried Keller und das klassische Erbe. Untersuchungen zur Goetherezeption eines Poetischen Realisten. Frankfurt a.M. 1989. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 12.)
- ZOLLINGER-WELLS, Werner: Gottfried Kellers Religiosität. Zürich 1954.

### 3. Hilfsmittel (Bibeln, Lexika, Wörterbücher etc.)

- DIE BIBEL. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1985.
- BIBLIA HEBRAICA STUTTGARTENSIA. Ed. K. Ellinger et W. Rudolph. 4., verbesserte Auflage. Stuttgart 1990.
- FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2., verbesserte und um ein Register erweiterte Auflage. Stuttgart 1980. (= Kröners Taschenausgabe. 301.)
- GAGLIARDI, Ernst, und Ludwig FORRER: Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich II. Neuere Handschriften seit 1500 (ältere schweizergeschichtliche inbegriffen). Einleitung und Register von Jean-Pierre Bodmer. Zürich 1982. Sp.1594-1600.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bde.1-16. Leipzig 1885.
- HÄRLE, Wilfried: Dogmatik. Berlin 1995.
- HUTMACHER, Hans A.: Symbolik der biblischen Zahlen und Zeiten. Paderborn 1993.
- KOEHLER, Ludwig, und Walter BAUMGARTNER: Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament. 3. Auflage. Leiden 1983.
- LEXER, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel. 38., unveränderte Auflage. Stuttgart 1992.
- LEXIKON FÜR CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE (LCI). Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom 1970.
- NOVUM TESTAMENTUM GRAECE (Nestle-Aland). 27., revidierte Auflage. Stuttgart 1993.
- PFISTER, Rudolf: Kirchengeschichte der Schweiz. Bd. 3: Von 1720 bis 1950. Zürich 1985.
- DIE RELIGION IN GESCHICHTE UND GEGENWART (RGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hrsg. von Kurt Galling. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen 1961.
- RÖHRICH, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bde. 1-3. Freiburg i. Br. 1992.
- SCHWEIZERISCHES IDIOTIKON. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Gesammelt auf Veranstaltung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich unter Beihilfe aus allen Kreisen des Schweizervolkes, begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler und fortgesetzt unter der Leitung von Albert Bachmann, Otto Gröger, Hans Wanner und Peter Dalcher. 14 Bde. Frauenfeld 1881-1987.
- THEOLOGISCHE REALENZYKLOPÄDIE (TRE). Hrsg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller. Berlin 1977ff.
- WÖRTERBUCH DER SYMBOLIK. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Manfred Lurker. Stuttgart 1979. (= Kröners Taschenausgabe. 464.)
- WÖRTERBUCH SCHWEIZERDEUTSCH – DEUTSCH. Mit einem Vorwort des Zürcher Stadtpräsidenten Josef Estermann und einem Nachwort von Fritz Senn. Zürich 1999.
- ZÜRCHER BIBELKONKORDANZ in 3 Bänden. Vollständiges Wort-, Namen- und Zahlenverzeichnis zur Zürcher Bibelübersetzung. Mit Einschluss der Apokryphen. Bearbeitet von Karl Huber und Hans Heinrich Schmid. Hrsg. vom Kirchenrat des Kantons Zürich. Zürich 1969.

## Bildanhang

Die jeweilige Bildunterschrift verweist neben Abbildungsnummer, Titel und Quelle zugleich auf den Text der Arbeit, in dem auf das Bild Bezug genommen wird.

Bei den Bildern handelt es sich zum Teil um eigene Reproduktionen; ihr Abdruck in diesem Rahmen wurde von der Zentralbibliothek Zürich dankenswerterweise genehmigt.

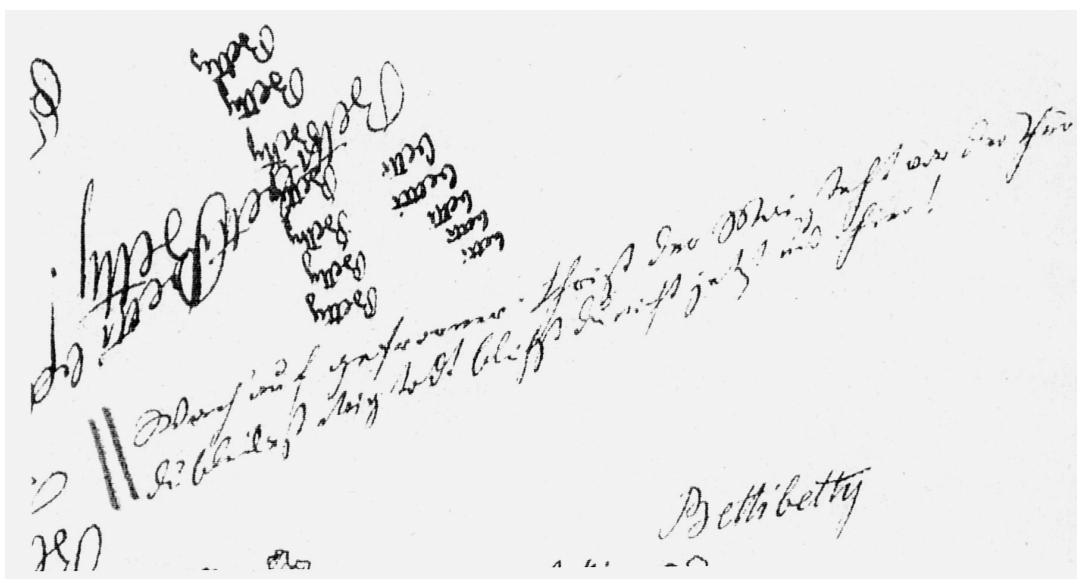


Abb. 1 "Blüh' auf, gefroren Christ! Der Mai ist vor der Thür"  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-  
 Wiedergaben (o.S.); Text: S.17, Anm.88.

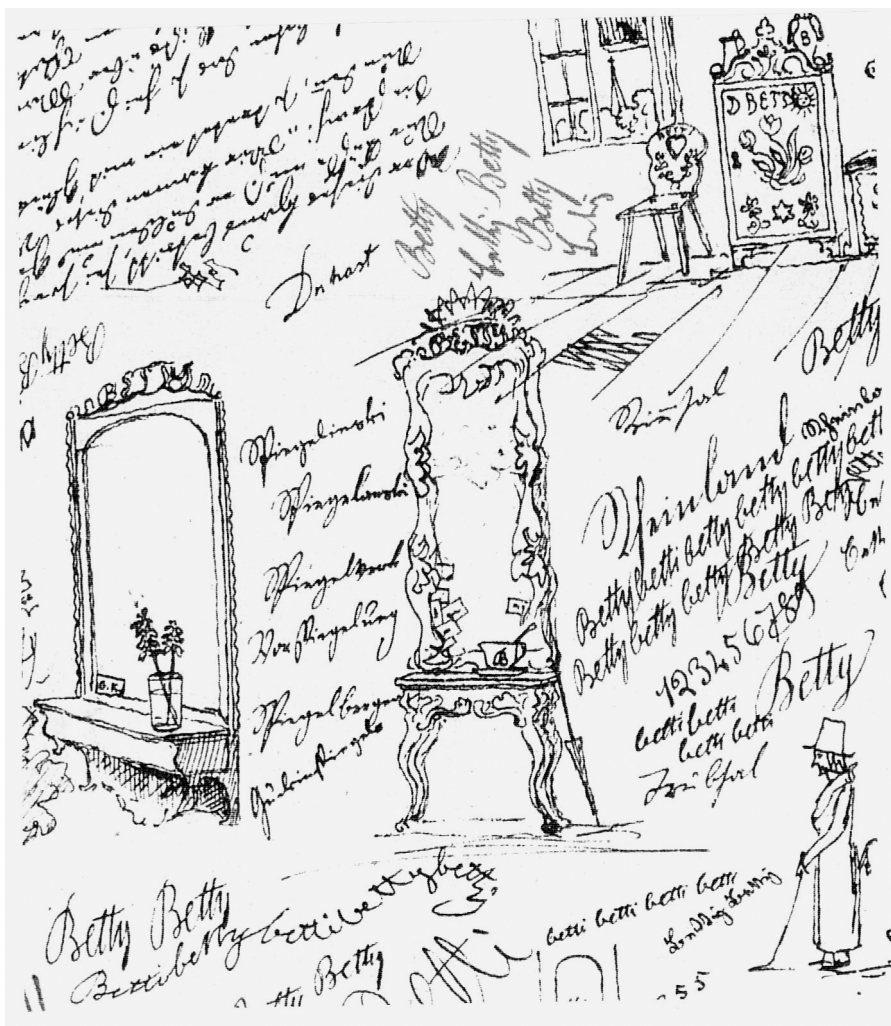


Abb. 2 "Spiegelinski, Spiegelanski, Spiegelwerk, Vorspiegelung, Spiegelberger, Guckinspiegel"  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-Wiedergaben (o.S.); Text: S.23, Anm.101.



Abb. 3a

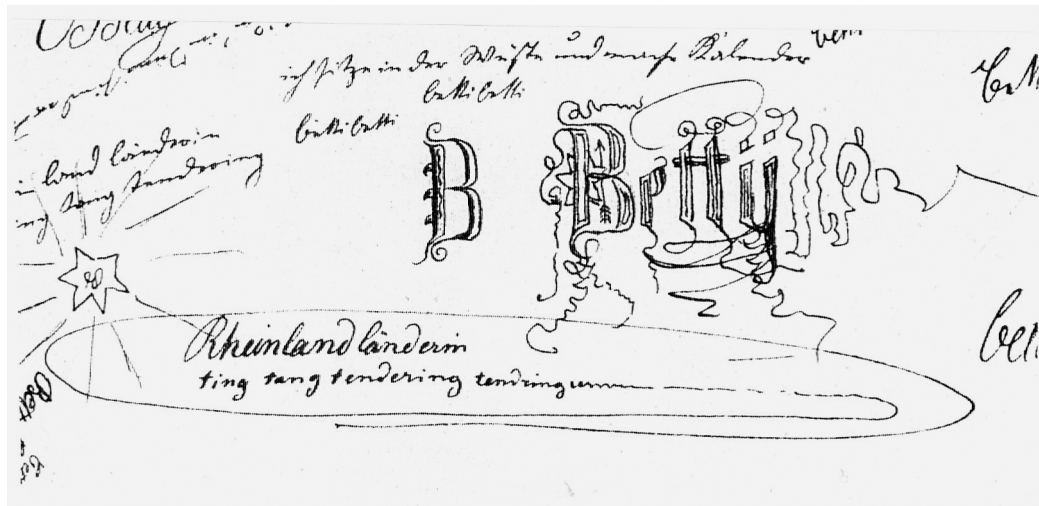


Abb. 3b

Abb. 3a/b Liebesglocken für Betty "ting tang tendering"  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitte aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto und verso); aus: Gottfried Keller. Sieben  
 Faksimile-Wiedergaben (o.S.); Text: S.56, Anm.93 und Anm.96.

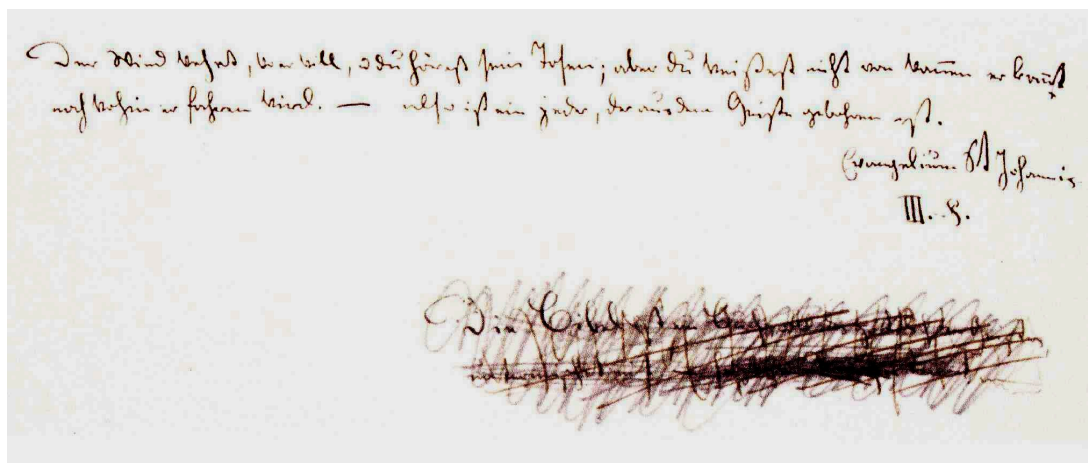


Abb. 4 "Die Bibel ist..."  
 ...Heiligkeit und Heiterkeit

GOTTFRIED KELLER, Seitenansicht im zweiten Skizzen- und Studienbuch (1837-1841); Zitat aus Joh. 3,8; die Tilgung im Text (Tinte und Bleistift) ist zu lesen als: "Die Bibel ist ein Buch, voll des göttlichsten Geistes, untermischt mit – herzlichen Na[rr]heiten!"; Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 2. S.25 verso); Dia; Text: S.58, Anm. 105.





Abb. 5 HANS HOLBEIN, Noli me tangere (1524)  
The Royal Collection, Hampton Court, UK; Digitalbild; Text: S.67.

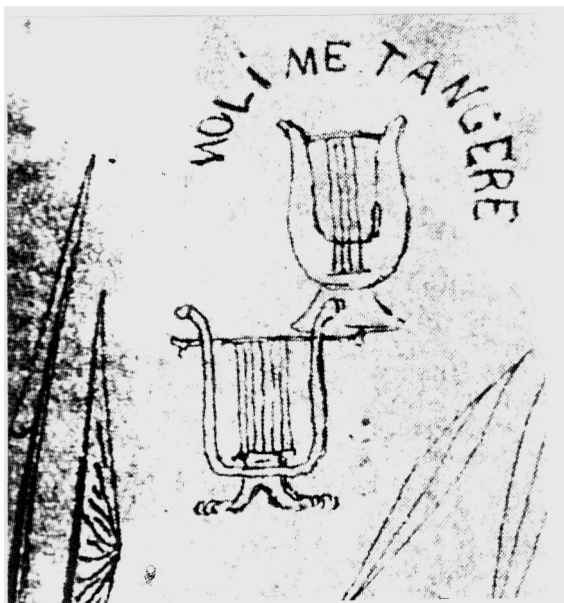


Abb. 6a Emblem aus Lyra und "Noli me tangere"  
GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Heidelberger Schreibmappe (1849);  
Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1c); Laserkopie; Text: S.67, Anm.131.



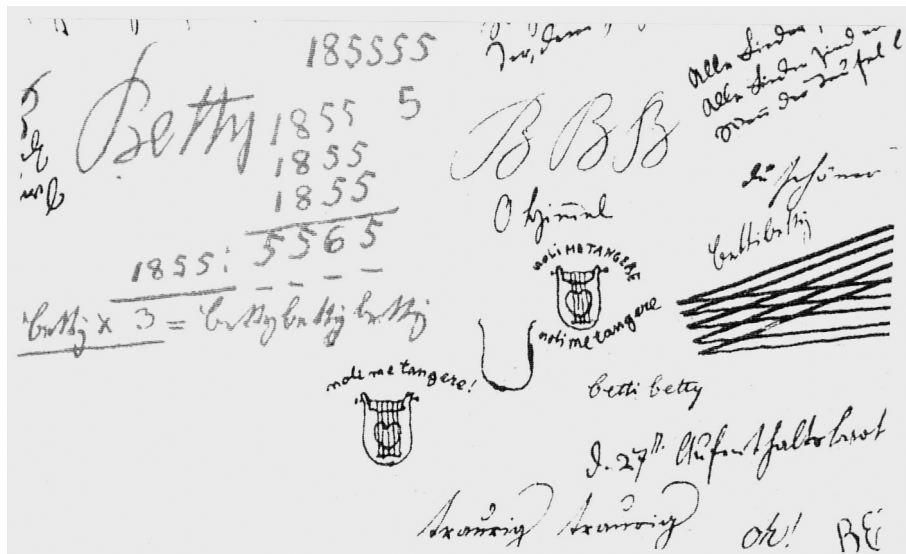


Abb. 6b Emblemata aus Lyra, Herz und "Noli me tangere"  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-  
 Wiedergaben (o.S.); Text: S.67, Anm.131.

"Alles dünkte sie schön und einzig zutreffend; als Vrenchen auf einem vergoldeten Herzen, das wie eine Lyra mit Saiten bespannt war, las: Mein Herz ist wie ein Zitherspiel, rührt man es viel, so tönt es viel! ward ihm so musikalisch zu Mut, daß es glaubte, sein eigenes Herz klingen zu hören." (IV, 130f.)



Abb. 6c Emblem aus Lyra und "Noli me tangere"  
 GOTTFRIED KELLER, Kritzeleien auf der letzten beschriebenen Seite des "Therese"-  
 Manuskripts (1855?; vgl. DKV 7. S.1044f; auch: SW 20. S.125-157); Zentralbibliothek  
 Zürich (Ms. GK 19.21, fol. 8 verso; linke, untere Blatthälfte); Dia; Text: S.67, Anm.131.

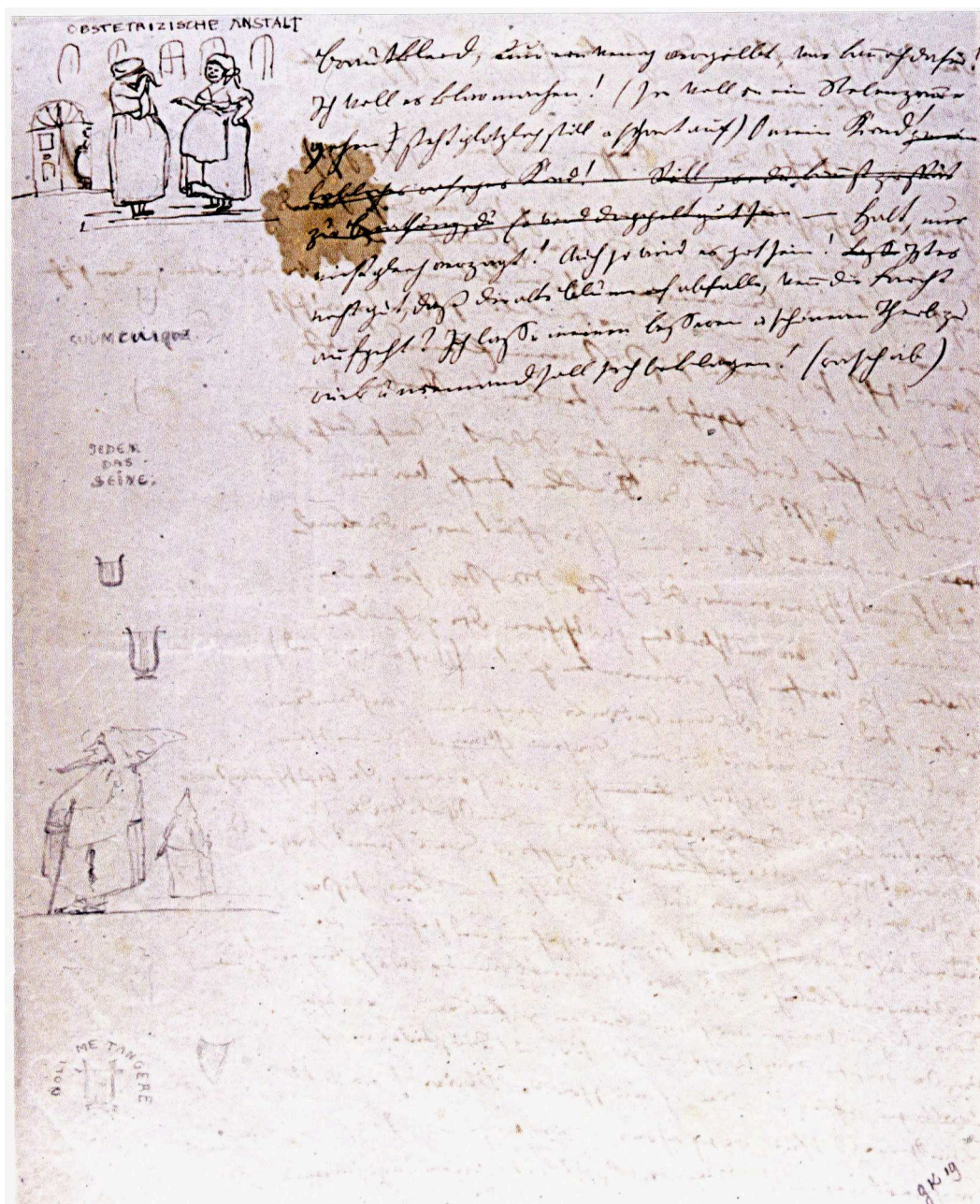


Abb. 6d GOTTFRIED KELLER, Gesamtansicht der letzten beschriebenen Seite des "Therese"-Manuskripts (1855?); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 19.21, fol. 8 verso); Dia; Text: S.67, Anm.131.

NB: Vgl. auf demselben Bogen (als "ironischer Kommentar"?, DKV. S.1044) neben einer Skizze von zwei Kapuzinern die Zeichnung zweier schwangerer Frauen, die mit dem Titel "Suum cuique" überschrieben ist (vgl. dieselbe Zeile auf Ms. GK 1c in Abb.22a ; "Suum cuique" lautet ebenfalls der Titel eines Komödienversuchs Kellers von 1851).

Siehe zu der Kritzelei der Frauen unter dem "Therese"-Fragment den Abgesang der 1. Fassung des *Apothekers von Chamouny* (1859) – Stellt die Zeichnung die ikonographische Grundlage für das Schlussmotiv des *Apothekers* (vgl. I, 376) dar?



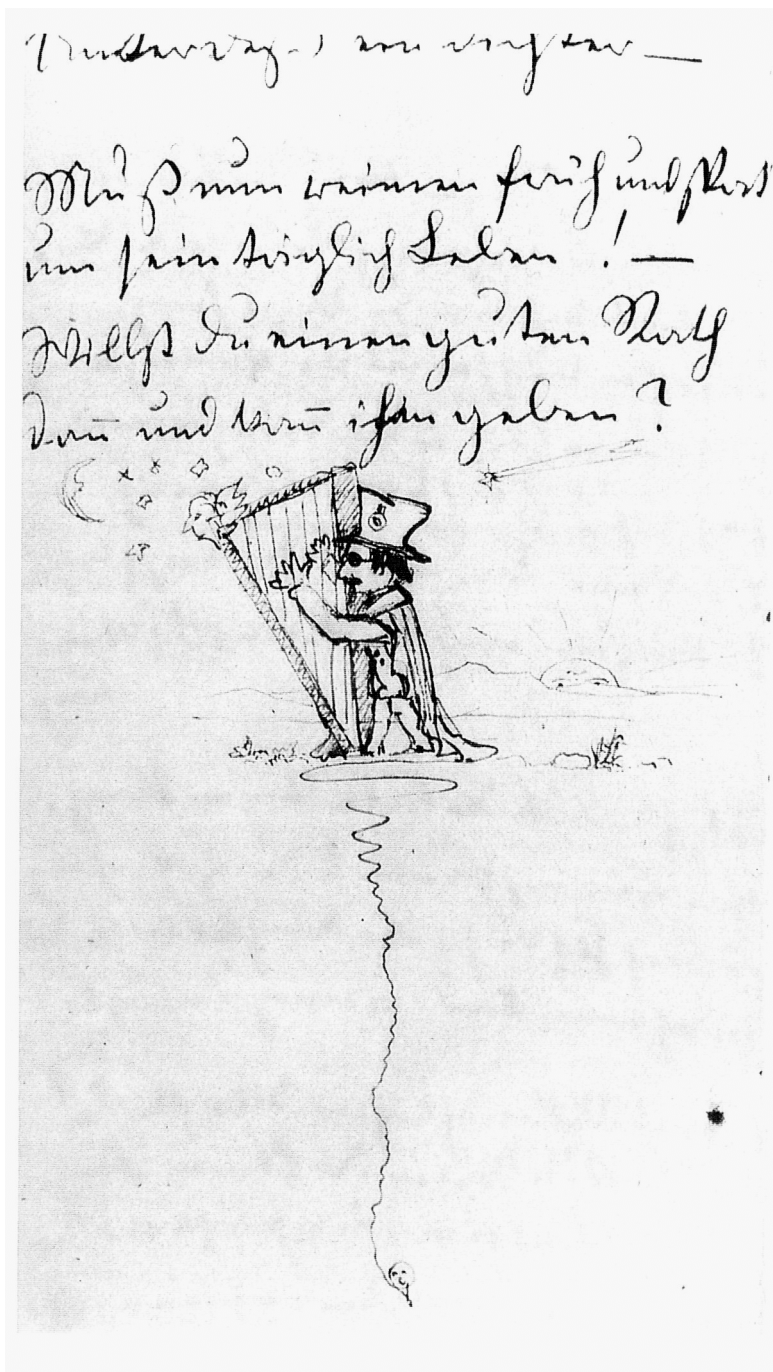


Abb. 7 Der Dichter als Harfner  
 GOTTFRIED KELLER, Schlußvignette zu dem Gedichtmanuskript "Wie ich fahr in stiller Nacht" aus dem Zyklus der "XXVII Liebeslieder" (1846); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 22f. S.72-73); aus: B. WEBER: Gottfried Keller. Landschaftsmaler. S.100; Text: S.67, Anm.131.

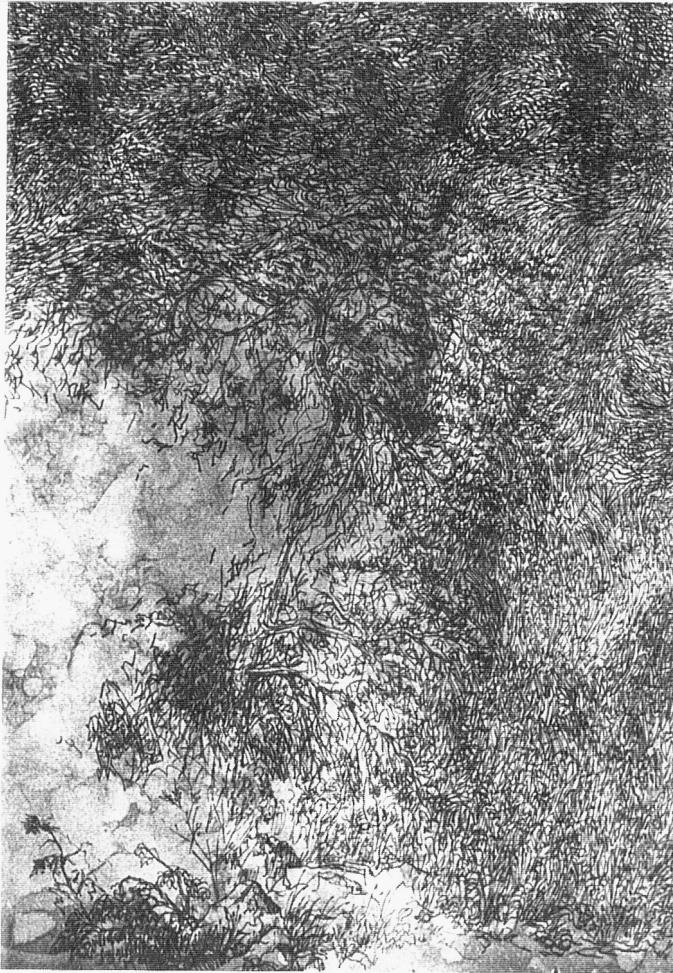


Abb. 8a MARTIN SCHWARZ, Die kolossale Kritzelei (nach Gottfried Keller); Tuschzeichnung (1979); 110 x 80cm; aus: ders.: Am Rande der Kunst. Teilweise dem grünen Heinrich nachempfunden. Eine Bildergeschichte; Text: S.71, Anm.1.

"An eine gedankenlose Kritzelei, welche Heinrich in einer Ecke angebracht, um die Feder zu proben, hatte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen angesetzt, welches er jeden Tag und fast jede Stunde in zerstreutem Hinbrüten weiterspann, so daß es nun den größten Teil des Rahmens bedeckte. Betrachtete man das Wirrsal noch genauer, so entdeckte man den bewundernswertesten Zusammenhang, den löblichsten Fleiß darin, indem es in einem fortgesetzten Zuge von Federstrichen und Krümmungen [...] ein Labyrinth bildete, das vom Anfangspunkt bis zum Ende zu verfolgen war." (II, 656)

Vgl. in Abb. 8b zwei Ausschnitte aus dem Bild "Die kolossale Kritzelei".

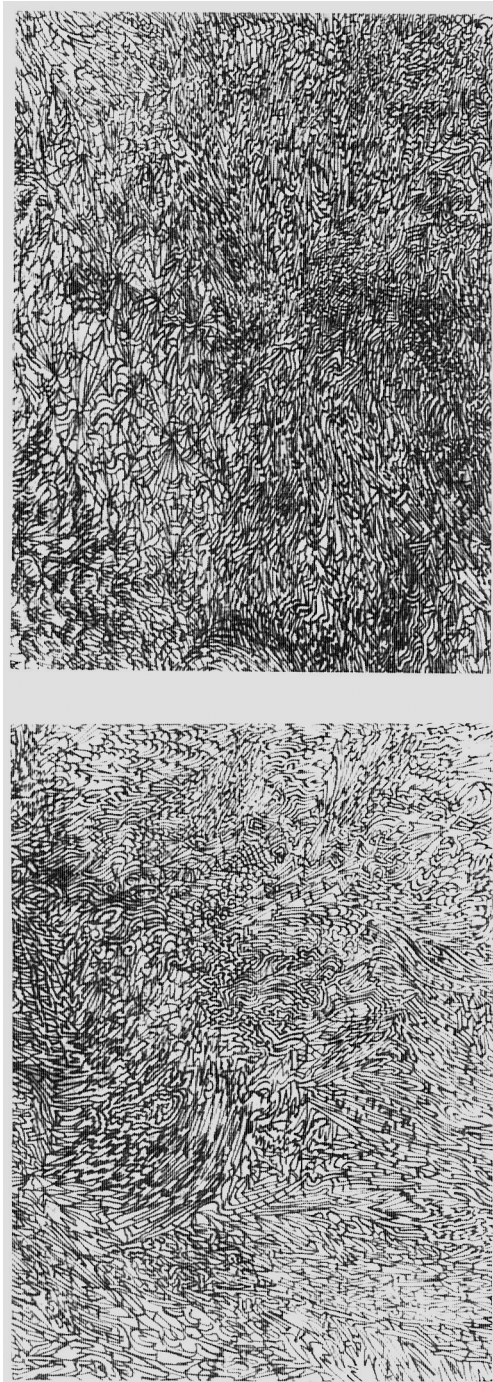


Abb. 8b MARTIN SCHWARZ, Ausschnitte aus der kolossalen Kritzelei (zur Beschreibung siehe Abb.8a)



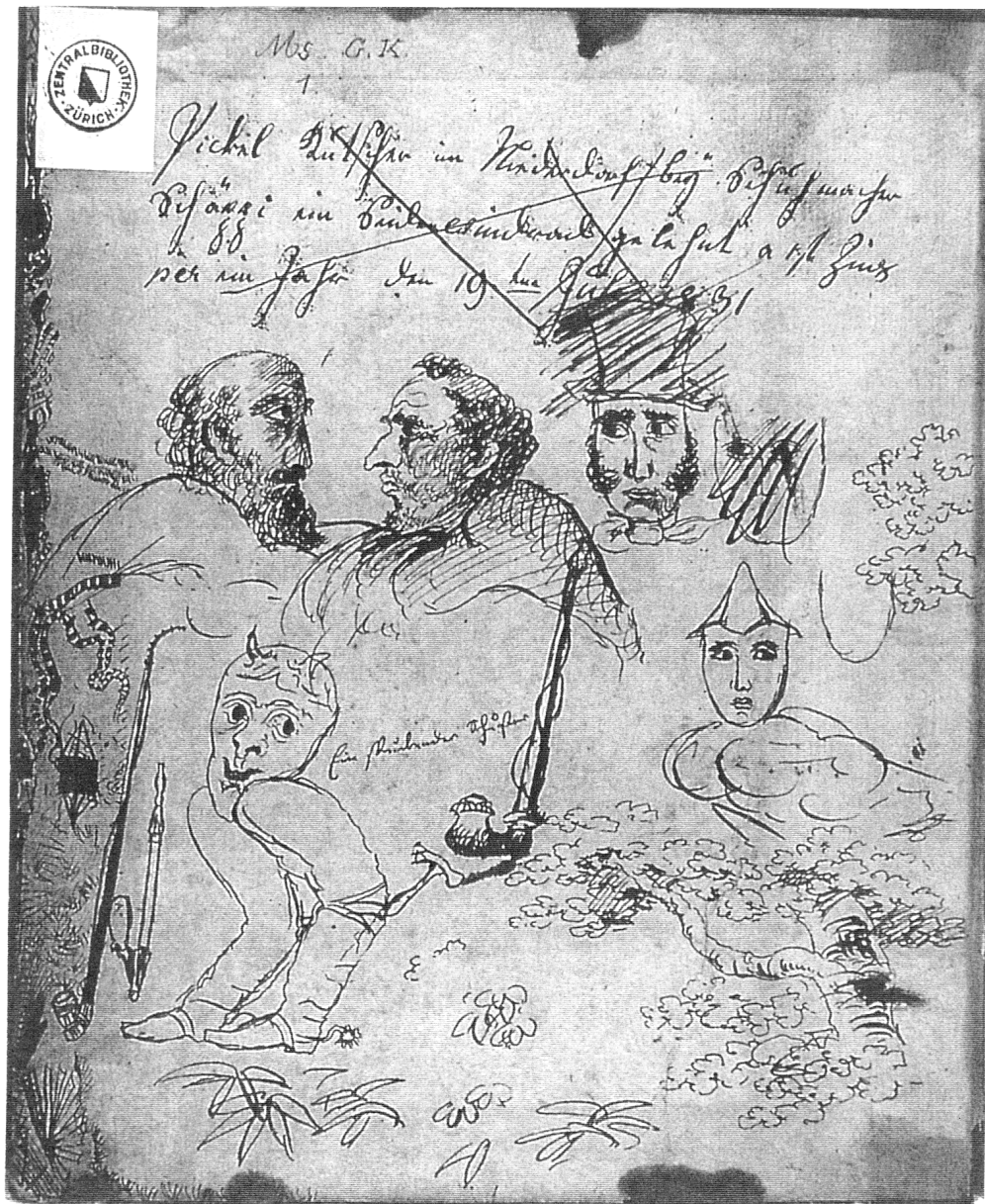


Abb. 10 Kopffüßige Teufelsfigur  
GOTTFRIED KELLER, Innendeckel des ersten Skizzen- und Studienbuches (1836-1841);  
Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1); aus: HKKA 16.1. S.10; Text: S.74.

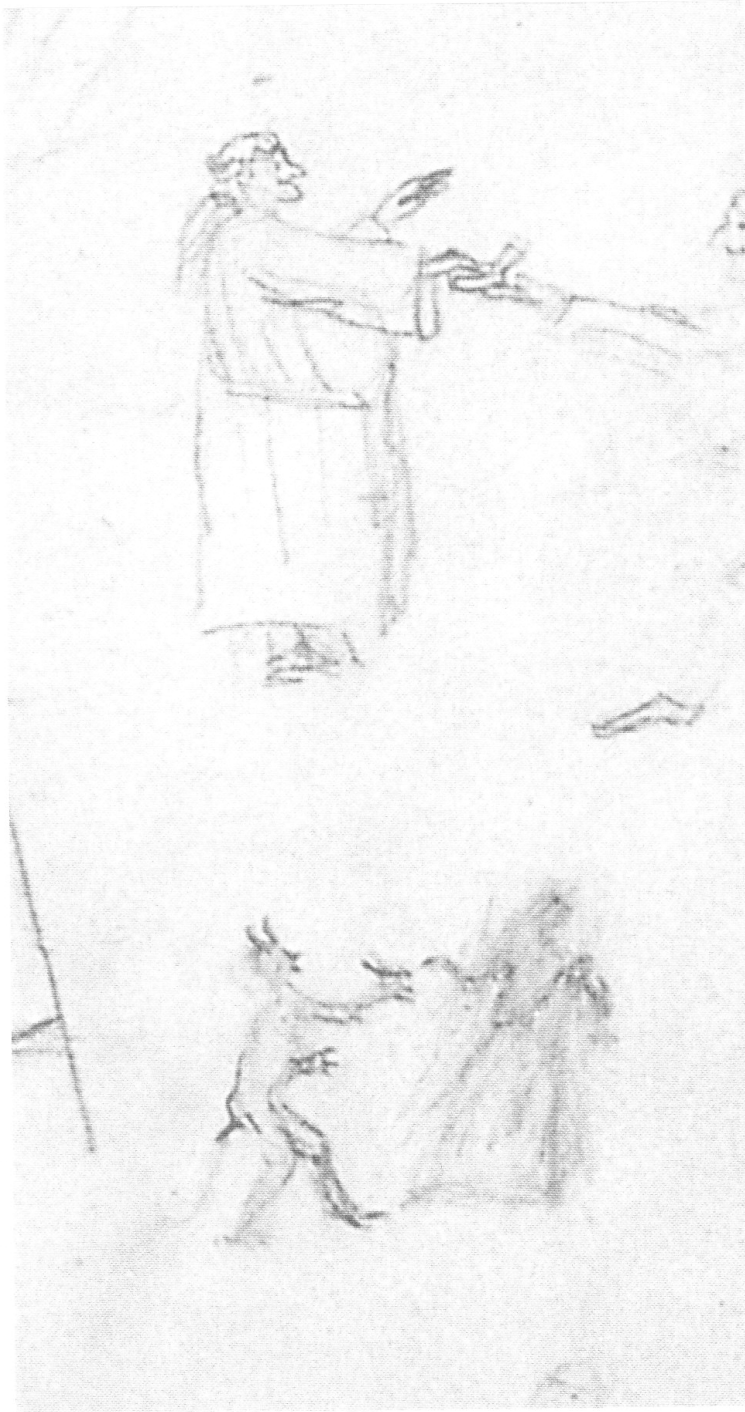


Abb. 11 Teufels(tabak)pakt  
GOTTFRIED KELLER, Szenische Skizze im zweiten Skizzen- und Studienbuch (1837-1841); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 2. S.9 recto); aus: HKKA 16.1. S.330; Text: S.75.





Abb. 12 Der "Teufelpfaff"  
GOTTFRIED KELLER, Pinselzeichnung auf Tannenholz (vermutlich vom Sommer 1845);  
39 x 41cm; Fragment einer Türfüllung aus Kellers Dachkammer im Scheuchzerhaus in  
Glattfelden; Zentralbibliothek Zürich (GKN 111); seit 1985 Ausstellungsstück im  
Gottfried Keller-Zentrum Glattfelden; aus: B. WEBER: Gottfried Keller.  
Landschaftsmaler. S.91; Text: S.47, Anm.72 sowie S.75, Anm.20.



Abb. 13 Der geplagte Landschaftsmaler  
GOTTFRIED KELLER, Bleistiftzeichnung im zweiten Skizzen- und Studienbuch (1837-1841); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 2. S.17 recto); aus: HKKA 16.1. S.344; Text: S.76.

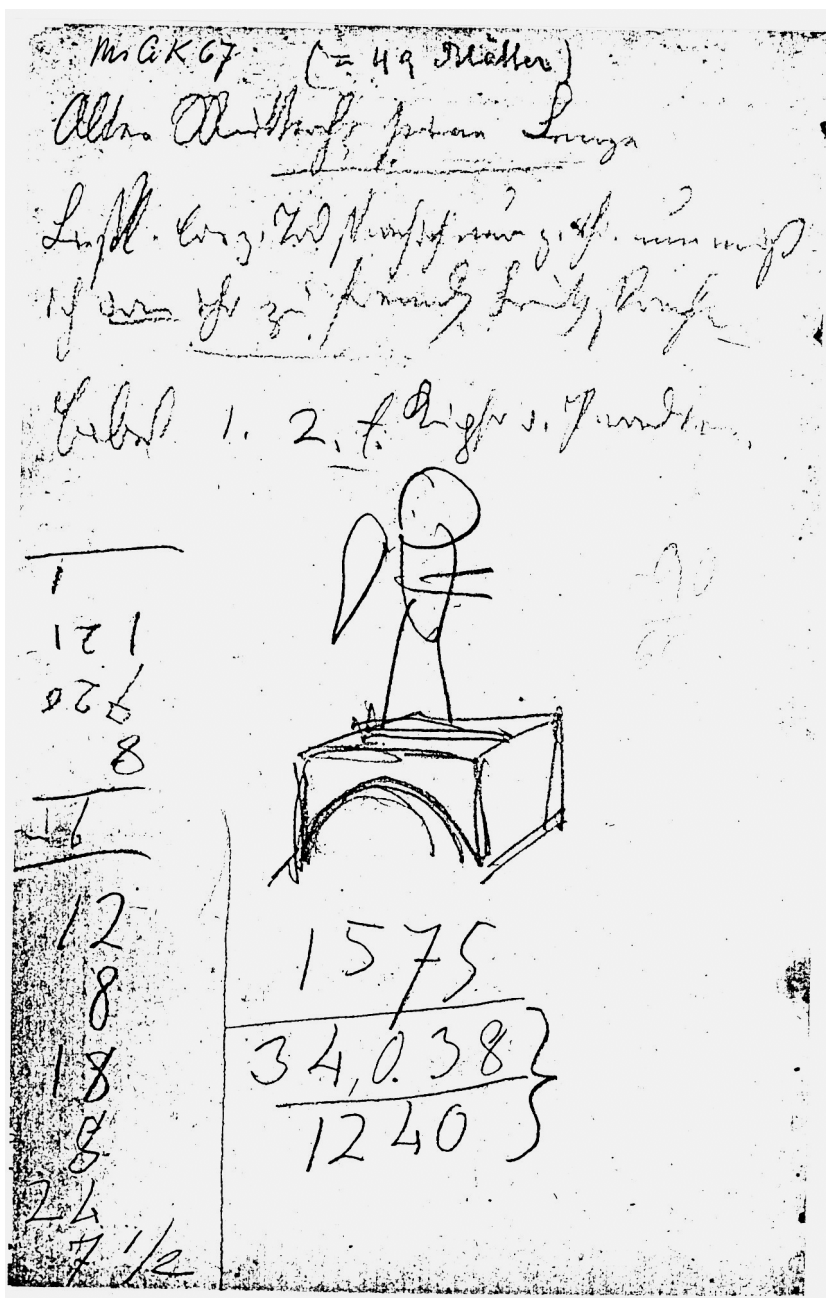


Abb. 14 GOTTFRIED KELLER, Kritzelei in einem Notizbuch (August 1845 – Mai 1850); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 67); kollationiert von M. Germann am 20. August 1993; Text: S.78.

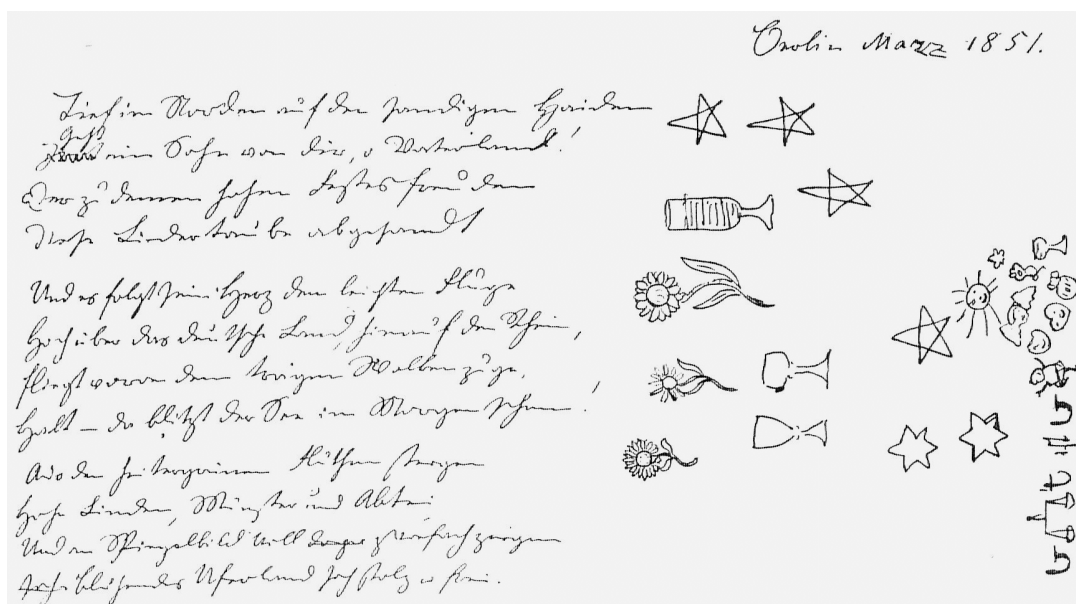


Abb. 15a



Abb. 15b [Ausschnitt]

Abb. 15a/b GOTTFRIED KELLER, Kritzeleien auf einem Gedichtmanuskript ("Tief im Norden") aus der Berliner Zeit (März 1851); ein Miniatur-Engel verbirgt sich darin als Teil eines kleinen Bilderrätsels (vgl. Ausschnitt in Abb. 15b):

Zu lesen ist das Rätsel m.E. als: "G[e]-WAAG-t ist G[e]-WONNEN", wobei die Engelsdarstellung Teil des großen (rechten) Berges ist, welcher mit Ausnahme der erhöhten Gestirne ausschließlich irdische Wonnen (wie z.B. Liebe figuriert durch zwei lachende Herzen, Blumen, ein prall gefüllter Geldsack und Wein) abbildet; derartige Wonnen versetzen das Menschlein augenscheinlich in Jubel.

Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 20); eines von später bibliothekarisch zu Sammelmappen zusammengefaßten Einzelblättern; Text: S.78 (nur Verweis); für Bilderrätsel zeigt Keller ebenfalls auf den Berliner Schreibunterlagen eine Vorliebe (vgl. P. VILLWOCK: Betty und Gottfried. Eine Geschichte in Bildern. S.158.); siehe auch den Engel als Galionsfigur an des Dichters Harfe in Abb.7.

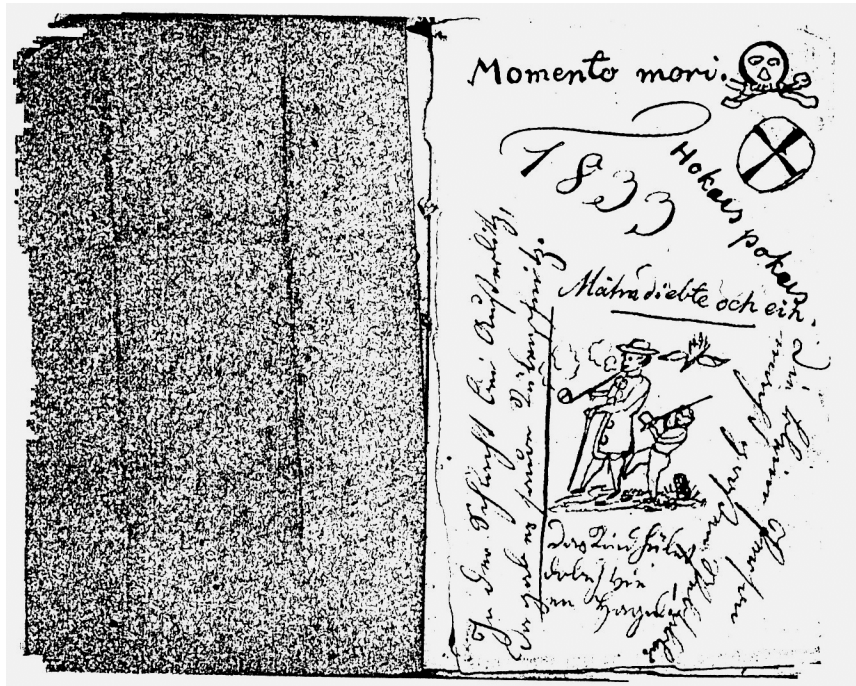


Abb. 16 "Mo[!]mento mori"

GOTTFRIED KELLER, Miniaturbüchlein aus der Schulzeit (1833); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 66); Text: S.79.

Parallele zu Heinrich Lee (*Der Grüne Heinrich*), der sich während seiner Schulzeit ebenso "Stilkünste und Wendungen" (II, 1.Bd, Kap.9) aus gelesenen Büchern einprägt (vgl. ebd.: "was mir, nach meinem jeweiligen Geschmacke, auffiel, das wandte ich aus Nachahmungstrieb an, bis ich besser unterscheiden lernte")

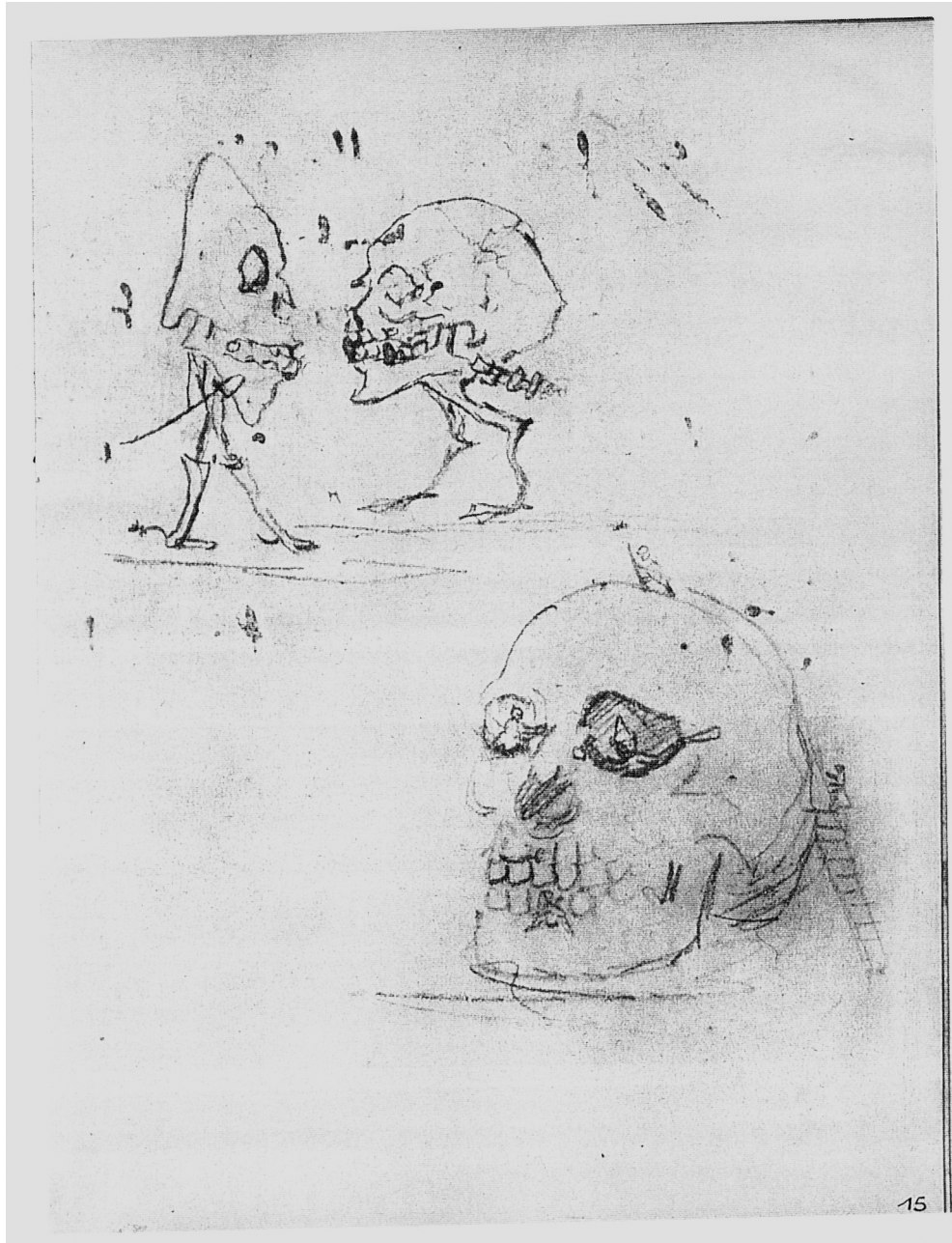


Abb. 17 Totenschädel-Grotesken  
GOTTFRIED KELLER, Zeichnungen im ersten Skizzen- und Studienbuch (1836-1841);  
Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1. S.169); Text: S.74, 79, 150







Abb. 19 Totenschädel auf "Heidelberger Liebesspiegel"  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Innenseite des vorderen Deckels einer Schreibmappe (1849) aus graublauem Papier (siehe auch Abb. 22 a und b: vollständiger Abdruck); Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1c); eigene Reproduktion; Text: S.82.





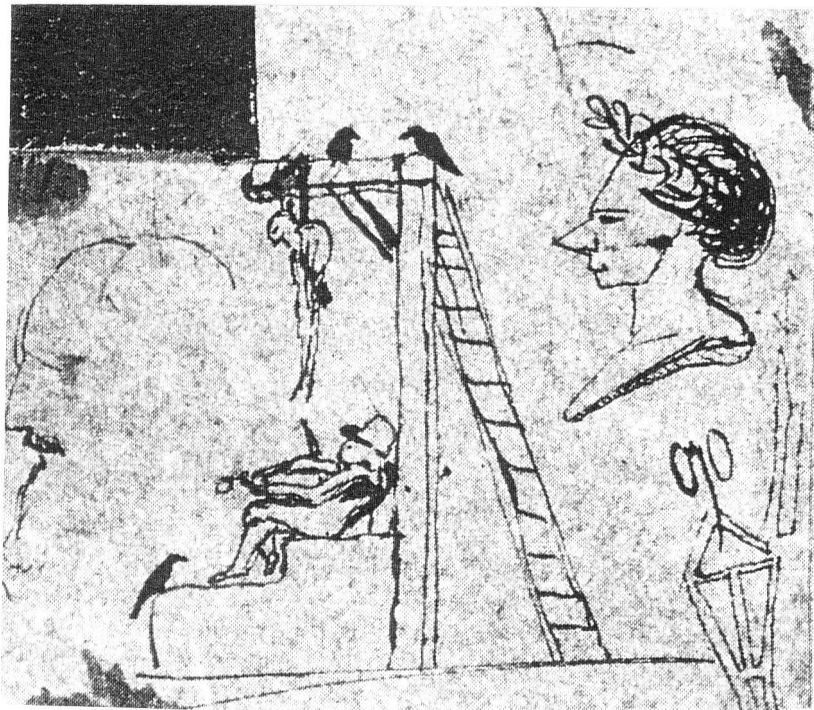


Abb. 21 Galgen, Geiger und Gericht  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitte aus der Innenseite des vorderen Deckels der  
 Heidelberger Schreibmappe (siehe auch Abb. 22 a und b: vollständiger Abdruck);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1c); eigene Reproduktion; Text: S.85, Anm.66.



Abb. 22a GOTTFRIED KELLER, Innenseiten der beiden Deckel der Heidelberger Schreibmappe; Innenseite des Vorderdeckels: Kritzeleien; Innenseite des hinteren Deckels: Schrift (vermutlich zu lesen als: "Poena est malum passionis – ob malum factum actionis. 1849 Anton Heid. Haubo[u]ld [--- nicht sinnvoll entzifferbar] Raht"); 327 x 205cm; schwarze und braune Feder; in Leder gebunden; Innenflächen: graublaues Papier; Entstehungszeit: Heidelberg im Spätherbst 1849; Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 1c); eigene Reproduktion; Text: S.85, Anm.66.



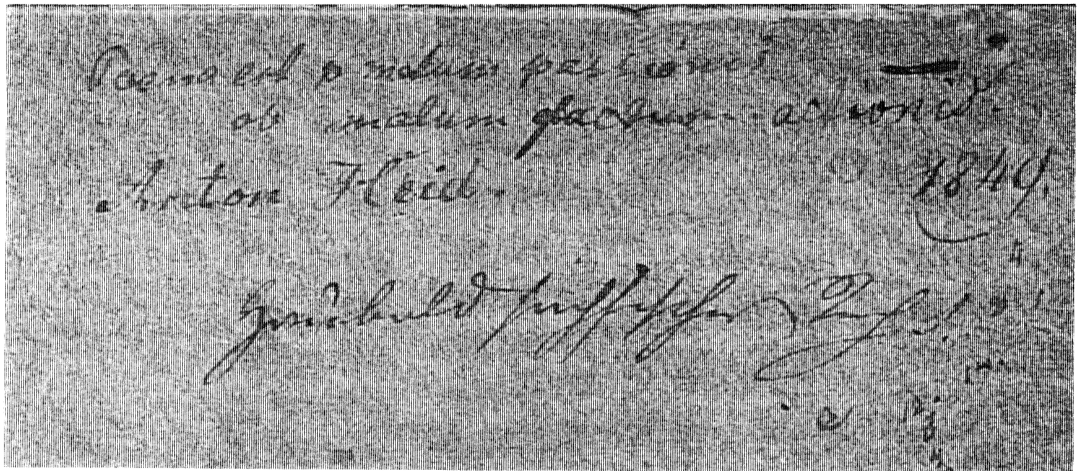


Abb. 22b Hinterer Deckel der Heidelberger Schreibmappe (Ms. GK 1c); zur Beschreibung siehe Abb.22a.



Abb. 23 Galgenhumor: Der gehängte Pfaff  
GOTTFRIED KELLER, Randzeichnung zu einem Gedichtmanuskript (1844);  
Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 4. S.177); aus: Gottfried Keller als Maler. S.185;  
Text: S.85, Anm.66.

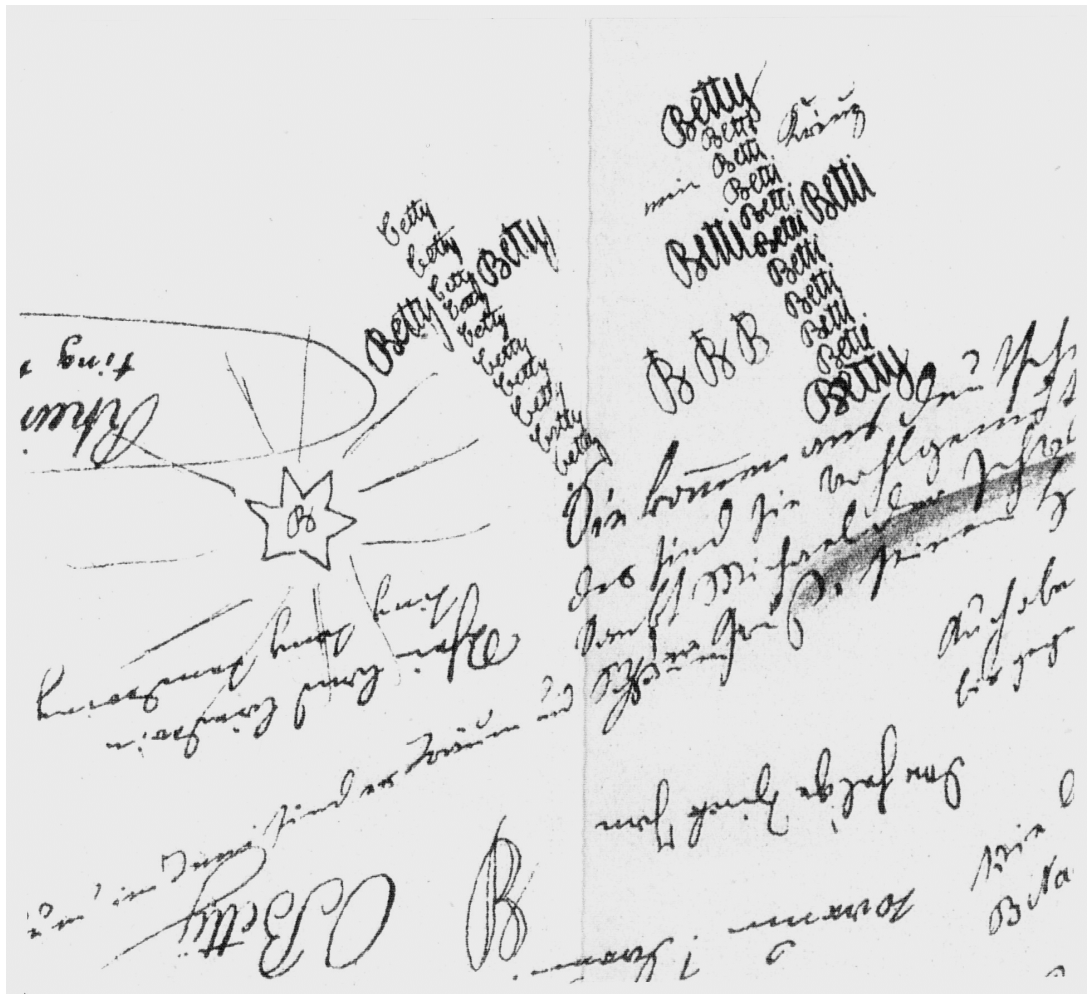


Abb. 24a Liebeskreuze für Betty

GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855); Kritzeleien befinden sich auf der Falz des Bogens; Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b verso); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-Wiedergaben (o.S.); Text: S.86.

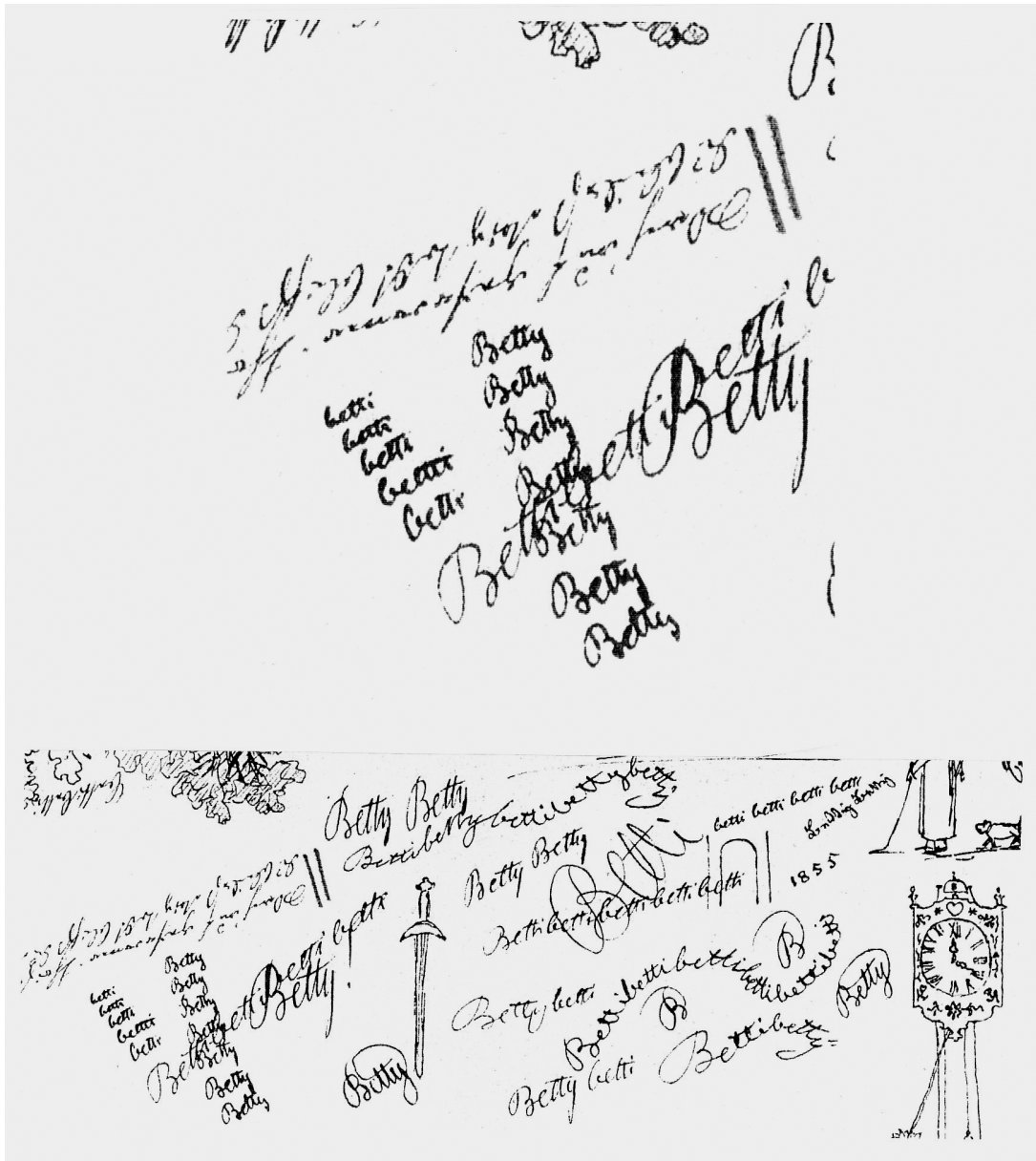


Abb. 24b Einzelnes Liebeskreuz (mit benachbarter Pendeluhr)  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-  
 Wiedergaben (o.S.); Text: S.86.

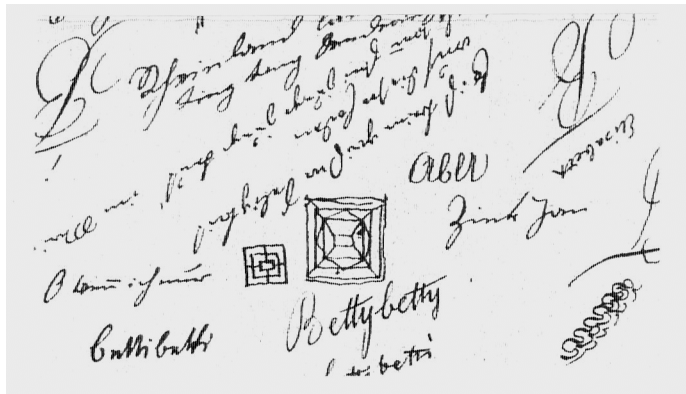


Abb. 25 'Zwickmühle' des Liebenden  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitt aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b verso, linke Hälfte); aus: SW XXII (Anhang);  
 Text: S.87, Anm.75.

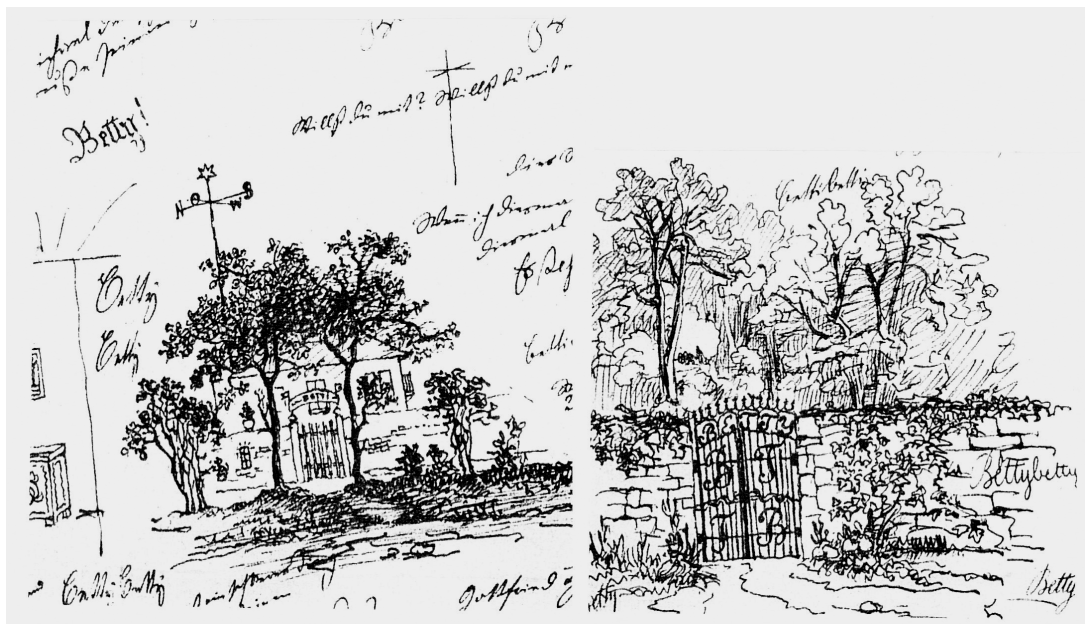


Abb. 26 Paradiesgärtlein – *Hortus conclusus*  
 GOTTFRIED KELLER, Ausschnitte aus der Berliner Schreibunterlage (1855);  
 Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8b recto); aus: Gottfried Keller. Sieben Faksimile-  
 Wiedergaben (o.S.); Text: S.87.





Abb. 27 Der schwarze Geiger auf dem Steinhaufen  
OTTO BAUMBERGER, Buchillustration zu "Romeo und Julia auf dem Dorfe" (1961);  
herausgegeben von der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft in einer einmaligen  
Auflage von 775 Exemplaren; Text: S.91.



Abb. 28 Die Verurteilung Küngolts  
HELMUT KNORR, Buchillustration zu "Dietegen" (1971); Text: S.92.

8. Aug. 1866  
 Du solltest ruhen und ich störe dich,  
 Ich, dein ständiger Besorger, dein Trübsal,  
 Ich wachte dich um höchsten Morgenwette,  
 Und wachte dich, wenn Schlaf dir Müde kuppelt.  
 Die in der Welt sich für sich selbst, in der sie stehen  
 Die dich geküßelt hat mit der Blumenzeit  
 Ob sie auch dich ist, dein ganzes Leben,  
 Wenn du geliebter bist so tief wie ich!  
 Selbst wenn ich nicht, in jeder Welt, in jedem Ort,  
 Ob ich dich so tief als die Welt nicht kennt!  
 Ich, der ich dich liebe, dich, dich so tief,  
 In der Welt, in der du lebst, in der du bist!  
 Du mußt mit mir, mit mir, mit mir, mit mir,  
 Du lebst, du lebst, du lebst, du lebst!  
 (Und wenn ich nicht, in der Welt, in der du bist,  
 Ob ich dich so tief als die Welt nicht kennt!)

Abb. 29 GOTTFRIED KELLER, Gedichtmanuskript von "Du solltest ruhen und ich störe dich" (datiert: 8. August 1866) mit Korrektur in Schlußstrophe

Das Gedicht verfaßte Keller als Reaktion auf den Tod seiner Verlobten Luise Scheidegger am 13. Juli 1866; vgl. die Korrektur im vorletzten Gedichtvers, die "Gott" durch "Tod" ersetzt, wodurch der Tod "als selbständige Macht" (SW XV, 2. S.206. Kommentar von C. HELBLING) anerkannt wird: "Erst wenn der Tod [ursprünglich: *Und erst wenn Gott*] mir selber Ruh verleiht, / Magst kehren du zu ruhn im Wesenlosen.". Zentralbibliothek Zürich (Ms. GK 8a. Bl.5.); vgl. P. SCHERRER-BYLUND: "Wildling des Glaubens". In: NZZ. 18. Juli 1969. Nr.434; Text: S.101, Anm.41.





Abb. 31 Die Eingangsszene von "Romeo und Julia auf dem Dorfe"  
ERNST WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1917); Text: S.123, Anm.16.



Abb. 32 SALOMON VAN RUSTINGH, "Bauerntanz" (1736); aus dem Zyklus: "Schauplatz des Todes oder Todtentanz in Versen" (zwischen 1707 und 1736); Text: S.131, Anm.54.

Der todten dantz mit figuren vnd schrifften  
Elag vnd antwort yō allen ständen der welt

**W**ol an wolan jr herren vnd knecht  
springt herbey von allem geschlecht  
Wie jung wie alt wie schön oder krauß  
jr müessend alle in disz dantzhaus.



Abb. 33 "Der todten dantz", Holzschnitt (München 1500/10); zwischen 1500 und 1510 bei Hans Schobser besorgt; aus: D. BRIESEMEISTER: Bilder des Todes; Text: S.132, Anm.56.



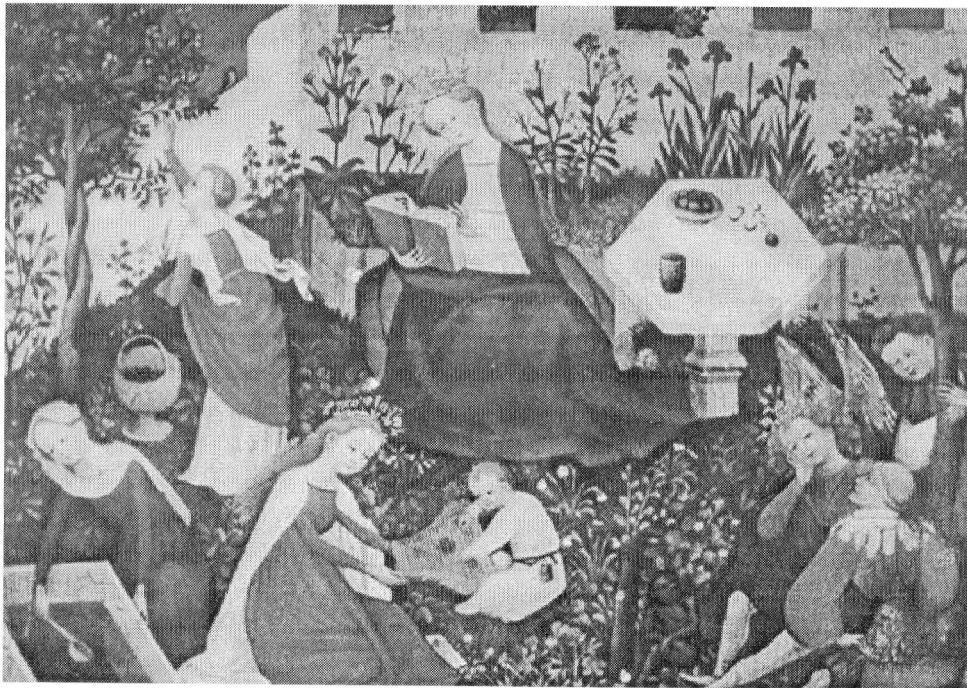


Abb. 34 Das "Frankfurter Paradiesgärtlein" vom Oberrheinischen Meister (um 1420)  
Digitalbild; Bildnachweis: Joachim Blauel, München; Text: S.134, Anm.67.

Um Maria und dem Jesuskind herum sind Gruppen von Heiligen und Engeln in zwanglosem Müßiggang dargestellt (vgl. das Treiben in der "Paradiesgärtlein"-Szene in "Romeo und Julia auf dem Dorfe").







Abb. 36 Küngolts Buße und Dietegens Wachen  
Ernst WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1919); aus: "Schweizerland"; Text: S.154, Anm.40.





Abb. 38 Die Anbetung des Meisters durch die drei Kammacher  
ERNST WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1923); Text: S.164.



Abb. 39 Die Kammacher und Züs Bünzlin  
ERNST WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1923); Text: S.165, Anm.25.



Abb.40 Die Wanderstöcke der Kammacher  
ERNST WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1923); Text: S.174, Anm.57.



Abb.41 Höllentanz – Schlußzene der "Kammacher"  
ERNST WÜRTEMBERGER, Holzschnitt (1923); Text: S.178, Anm.75.





GOTTFRIED KELLER

# Der grüne Heinrich

Der grüne Heinrich schläft mit Judith, liebt sie aber nicht; liebt Anna, schläft aber nicht mit ihr; verliebt sich in Dortchen, diskutiert aber nur mit ihr und heiratet am Schluss doch glücklich eine von den dreien.

Kurzfassung, präsentiert von den Verkehrsbetrieben mit den kürzesten Wartezeiten Europas.  

Beigabe:

ZÜRCHER VERKEHRSBETRIEBE, Werbung für die kürzesten Wartezeiten Europas (2000); Text: S.I  
[Vorwort]



