



LK 3567/1

LK 3567/1



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT
ZÜRICH

1996-2006

Rede zum Herbstbott 1996

Fünfundsechzigster Jahresbericht

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT
ZÜRICH 1997



DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch schriftliche Anmeldung beim Sekretär (Adresse siehe im Anschluss an den Jahresbericht) und gleichzeitige Einzahlung des Jahresbeitrages auf Postcheckkonto 80-6471-3. Die Mitgliedschaft berechtigt zur Teilnahme am Herbstbott.

Jahresbeitrag:

Natürliche Personen Fr. 30.–

Juristische Personen Fr. 100.–

Ausländische Mitglieder sind gebeten, ihren Beitrag auf Privatkonto 684089-10 der Credit Suisse, Hauptsitz Paradeplatz, Zürich, z.G. Gottfried Keller-Gesellschaft, einzubezahlen.

«Süsse Frauenbilder zu erfinden, wie die bittre Erde
sie nicht hegt!»

Inszenierte Autorschaft bei Gottfried Keller

Kellers Ehelosigkeit figuriert vielfach als Ursprung und Bedingung seines Schreibens. Zahlreiche Abhandlungen zum Thema *Gottfried Keller und die Frauen* legen davon beredtes Zeugnis ab.¹ Sie schreiben die Geschichte von Gottfried Kellers Autorschaft meist als Geschichte verpasster Liebschaften, deren Stationen sie über die Frauenfiguren im Werk zu rekonstruieren versuchen. Das literarische Werk wird auf diese Weise mit der Biographie eines Jungesellen verbunden, dessen Schreiben sich aus dem Scheitern seiner Liebesbeziehungen erklärt.

Da Keller die Thematik vom Dichter und seiner unerfüllten Liebe mehrfach aufgreift, scheinen seine Texte den prekären Zusammenhang zwischen Leben und Werk zu bestätigen. Eine Lektüre, die sich primär für die Biographie des Autors interessiert, übersieht jedoch, wie sich Keller in der Ausgestaltung auf literarische Muster bezieht, die über seine private Situation hinausweisen. Autorschaft ist in diesen Mustern an eine Dramaturgie der Geschlechter gebunden, die die unglückliche Liebe zur Voraussetzung literarischer Produktion erklärt. Während Keller diese Dramaturgie sowohl in bestätigender als auch in ironisch distanzierender Weise zur Darstellung bringt, schreibt sich der Topos von der unglücklichen Liebe in der Rede über sein Werk meist ungebrochen fort. In der Rezeption wird mithin zur simplen Liebesgeschichte trivialisiert, was Keller kunstvoll inszeniert. Dieser Inszenierung ist im folgenden an verschiedenen Beispielen nachzugehen. Nicht der Bekenntnischarakter einer autobiographisch verstandenen Literatur steht dabei zur Debatte, sondern die Frage nach Kellers Umgang mit einer literarischen Tradition, die den Geschlechtern einen unterschiedlichen Ort in der künstlerischen Produktion zuweist.²

I

In Anspielung auf das Gedicht *Tod und Dichter* (1879) wird Gottfried Keller immer wieder als Meister in der Erfindung «süßser Frauenbilder»

(2/1, 140 f.)³ apostrophiert. Keller lässt in diesem Gedicht einen Dichter dem Tod gegenüber die Bitte formulieren:

Doch die lieblichste der Dichtersünden
Lasst nicht büßen mich, der sie gepflegt:
Süsse Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittere Erde sie nicht hegt!

Die «Dichtersünde», die Keller seinem fiktiven Dichter zuschreibt, wird in einer biographischen Lektüre vielfach als Schuldbekennnis eines Autors verstanden, der sich in der Literatur jenes Leben erfindet, das er in Wirklichkeit verpasst.⁴ Verschiebt man hingegen das Interesse von der Person des Autors auf die Figur des Dichters als Instanz in der literarischen Produktion, wird das Gedicht als poetologischer Text lesbar. Es entwirft in Grundzügen das Modell einer Autorschaft, für die der Liebesdiskurs konstitutiv ist. Auf diesen Zusammenhang verweist zum einen die Anspielung auf die bitter-süsse Liebe, mit der die petrarkistische Liebeslyrik assoziiert ist.⁵ Zum anderen ist die Verbindung von poetologischem Diskurs und Liebesdiskurs in den Dialog zwischen Tod und Dichter verlegt, der seinerseits auf mittelalterliche Totentanz-Vorstellungen zurückgreift. Konfrontiert mit einem Tod, der ihn in der personifizierten Gestalt des Sensenmanns aufsucht, muss sich Kellers Dichter mit einer List aus der unangenehmen Situation befreien. Den «süssen Frauenbildern» kommt dabei eine ganz besondere Funktion zu. Nach vergeblichen Versuchen, den Tod von seinem Vorhaben abzubringen, gibt sich der Dichter scheinbar geschlagen. Er verlangt einzig, ihm die Erfindung seiner Frauenbilder nachzusehen. Auf die Frage, was ihn dazu gebracht habe, «Schemen zu ersinnen und zu lieben», gibt der Dichter zur Antwort:

Sind sie nicht auf diesem kleinen Sterne,
Blühn sie doch wo in der Weltenferne,
Blut von meinem Blute; zu verderben
Bin ich nicht, eh jene sterben!

Mit dieser Antwort – so Keller in einem Brief an Theodor Storm – wird der Tod «in die Erdbeeren» geschickt, «nämlich dahin, wo man weiss, dass das Gesuchte nicht zu finden ist».⁶ Knapp zusammengefasst besteht die List des Dichters darin, seine erfundenen Frauenfiguren als wirkliche Lebewesen auszugeben. Auf diese Weise kann er dem Tod einreden, die Vernichtung

seines Lebens setze die Vernichtung seiner Geschöpfe voraus. Der Tod begibt sich folgerichtig auf die Suche nach den vermeintlich lebenden Frauen, womit der Dichter als Überlebender – als der vom Tod «glückliche Vergessene» – zurückbleibt.

Autorschaft ist im Dialog zwischen Dichter und Tod in spezifischer Weise an die Rede über die Frau gebunden. Das Gedicht inszeniert den Dichter als Schöpfer seiner Frauenfiguren, in denen er überlebt, während sich auf diese die verschobene Todesdrohung richtet. Im Frauentausch zwischen Dichter und Tod handelt Kellers Gedicht von der Unsterblichkeit des Dichterruhms, und zugleich entwirft es Autorschaft über eine Konstellation, in der die Abwesenheit einer realen Geliebten zur unabdingbaren Voraussetzung für das Werk wird. In ihrer Absenz ist die Geliebte Quelle dichterischer Inspiration, während sie im Werk jene Präsenz erlangt, die den Dichter als Schöpfer seiner Frauenbilder zeigt. Der schöpferische Akt folgt darin ganz der Ambivalenz einer bitter-süßen Liebe, in der sich der Schmerz über die Abwesenheit der Geliebten mit der Lust an ihrer imaginierten Vergegenwärtigung mischt. Wenn sich der Dichter mit dem vollendeten Werk zum Schluss als Schöpfer seiner Frauenbilder zeigt, dann droht sich die Beziehung zwischen ihm und seinen Geschöpfen zugleich in einer Weise zu verkehren, die ihn zur Funktion seiner Schöpfungen macht. Die Überlegenheit des Dichters ist damit in Frage gestellt, und sie bleibt im Gedicht nur dadurch gewahrt, dass sich die Todesdrohung vom Schöpfer auf seine weiblichen Geschöpfe verschiebt.

Kellers Inszenierung von Autorschaft, die männliches Schöpfertum mit dem Bild einer abwesenden Geliebten verbindet, verweist über die tradierte Liebeslyrik hinaus auf Denkfiguren, die sowohl im Mythos von Pygmalion als auch in den Erzählungen über die Musen vorgezeichnet sind.⁷ Schafft sich der Bildhauer Pygmalion in einer Statue das Bild weiblicher Vollkommenheit und verliebt sich in seine Figur, die ihm Venus zum Leben erweckt, so verkörpert sich im Bild der Muse die Vorstellung einer göttlichen Inspirationskraft. Im 19. Jahrhundert verfestigte sich diese Vorstellung in der Gleichsetzung von inspirierender Muse und unerreichbarer Geliebter, deren Bild der Künstler in seinem Werk vergegenwärtigt. Die Figur der inspirierenden Muse und der Pygmalionmythos verweisen darin wechselseitig aufeinander, betonen aber je verschieden den unterschiedlichen Ort der Geschlechter in der künstlerischen Produktion. In ihrem Zusammenspiel strukturieren sie Autorschaft als Instanz, die an die Rede über eine abwe-

sende Geliebte gebunden ist und darin einen männlichen Sprecher voraussetzt, während die Frau auf die Position der anregenden Muse bzw. des besprochenen Objekts verwiesen ist. Mit dieser geschlechtsspezifischen Aufteilung korrespondiert eine Zäsur von ebenfalls weitreichender Konsequenz. Denn indem die literarische Präsenz der Geliebten deren Absenz in der Wirklichkeit zur Voraussetzung hat, ist dem Kunstwerk die fundamentale Trennung zwischen realer Frau und imaginiertes Weiblichkeit eingeschrieben.⁸ Diese Zäsur, und damit zugleich der Ursprung der Kunst, zeigt sich im Blick auf die kulturgeschichtlichen Ausformulierungen des männlichen Schöpfermythos unterschiedlich motiviert. Verbindet sich die Absenz der Frau in der Fabel von Pygmalion mit einer mysogynen Haltung – Ovids Bildhauer schafft seine Statue aus Empörung «ob der Menge der Laster des Weibergeschlechtes»⁹ –, so führt Keller den Mangel generell auf die Unzulänglichkeiten einer «bittern Erde» zurück. In letzter Konsequenz jedoch fällt die Unerreichbarkeit der Geliebten mit ihrem Tod zusammen. Wie die in der Tradition von Dante und Beatrice stehende Liebeslyrik deutlich macht, konserviert der Tod die Frau in unwandelbarer Zuneigung zum Dichter und hält sie gleichzeitig in jener definitiven Abwesenheit fest, aus der sie ihre höchste Inspirationskraft gewinnt.

Dem Schöpfungsakt sind auf diese Weise Tötungsphantasien eingeschrieben, die Keller in seiner Inszenierung von Autorschaft aufnimmt und sie über die Schreibweise der späteren Texte zugleich sichtbar macht. Exemplarisch geschieht dies im Gedicht *Stilles Abenteuer* (2/1, 142 ff.), das Autorschaft im Bild vom Jäger und seiner Beute gestaltet. Das Gedicht geht auf eine frühere Fassung mit dem Titel *Trochäen* (15/1, 192 f.) zurück, erfährt im Zusammenhang mit der Arbeit an den *Gesammelten Gedichten* eine Erweiterung und findet sich hier unmittelbar im Anschluss an den Dialog zwischen *Tod und Dichter*, dessen poetologische Reflexion es aufnimmt und fortschreibt. In seiner ersten Fassung handelt der Text von einem «Müssiggänger», der aus verborgener Position heimlich eine badende Frau beobachtet. In der zweiten Fassung gibt Keller dieser Geschichte eine Rahmenhandlung, mit der eine Erzählsituation geschaffen und Autorschaft zum expliziten Thema wird. Aus dem Müssiggänger der ersten Fassung ist jetzt ein alter «Entenjäger» geworden, der in einer Schenke vor versammelter Jägerschaft ein «erlebtes Jugendabenteuer» zum besten gibt. Mit «schlauem Blinzeläuglein» erzählt er davon, wie ihm das Jagdglück einst nicht das gesuchte Wild, sondern eine badende Frau vor Augen führte. Wenn das Gedicht beschreibt, wie der Entenjäger nach dem «Faden des Gesprächs»

greift und diesen an sich zieht, «gleich der Schnur, mit der ein Netz man zu- zieht», dann lässt es ihn im Erzählen nachträglich die verpasste Beute ein- holen. In der Schlinge des Entenjähgers bleibt die Geschichte von einer Frau hängen, die mit der Erzählung gleichsam als Beutestück in die Stammtisch- runde überführt wird. Innerhalb dieser Runde fungiert sie als Zeichen für die verborgenen Sehnsüchte der Jäger, während sie als reale Frau – angesiedelt am äussersten Rand der Zivilisation und gleichgesetzt mit der «Kreatur» – deshalb draussen bleiben muss, weil die Erzählung des Entenjähgers in der Männerrunde nur solange als «Abenteuer»-Bericht zirkulieren kann, als sie selbst von dieser Runde ausgeschlossen bleibt. Indem das Gedicht die Frau als Beute des Entenjähgers zeigt, hält es in seiner Bildlichkeit jene Gewalt prä- sent, die im männlichen Schöpfermythos in der Aufspaltung zwischen realer Frau und imaginerter Weiblichkeit enthalten ist. Die Jagdmetaphorik lässt sich dabei in doppelter Weise als Vollzug und als Kommentar jenes Vorgangs lesen, mit dem sich der männliche Erzähler in eine Autorschaft ein- schreibt, die die reale Frau durch ein idealisiertes Wunschbild ersetzt und dieses Wunschbild auf die Identitätsstiftung einer Männerrunde bezieht.

Wie das idealisierte Wunschbild an die Stelle der lebenden Frau rückt und diese schliesslich verdrängt, diese Thematik nimmt Keller im *Grünen Hein- rich* auf und schreibt sie der Künstlerbiographie seines Helden in einer Weise ein, dass damit die Funktion der toten Geliebten für eine männliche Entwicklungsgeschichte reflektiert wird.¹⁰ Annas Funktion als tote Geliebte ist im *Grünen Heinrich* über eine längere Passage vorbereitet, die die Bezie- hung zwischen dem Künstler und seiner Muse ganz nach dem tradierten Muster gestaltet. Annas Abwesenheit gibt Heinrich immer wieder Anlass, sich ihr Bild in seiner Phantasie zu vergegenwärtigen. Er hält ihr Porträt schliesslich in einer Zeichnung fest, die er selbst als deutliches Eingeständnis seiner verschwiegenen Liebe wertet. Seine Cousinen entdecken das Porträt, und Heinrich entkommt der peinlichen Situation nur mit der Ausrede, er habe es als Geschenk für Annas Vater gemalt. Die Notlüge zwingt ihn dazu, die Zeichnung dem Schulmeister zu schenken. Das Porträt wird hinter Glas gerahmt und nimmt sich, wie der Erzähler anmerkt, zum Schluss beinahe «wie das Bild einer märchenhaften Kirchenheiligen» (4, 127) aus. In feier- licher Prozession bringen Heinrich und seine Cousinen das Porträt vom Pfarrhaus über den Berg zum Schulmeister. Es geht damit für Heinrich ver- loren, der insgeheim beschliesst, für sich «noch ein viel schöneres zu ent- werfen» (4, 127). An die Stelle des verlorenen Porträts rückt der Roman im folgenden die Beschreibung der toten Anna. Die Korrespondenz zwischen

der Toten und ihrem Bild ist durch eine Reihe von Analogien deutlich hervorgehoben. Wenn Anna im Sarg über den Berg ins Pfarrhaus getragen wird, so geht sie den umgekehrten Weg wie früher ihr Porträt, das im Hinweis auf die Kirchenheilige bereits das Bild der Toten vorweggenommen hat. In Heinrichs letztem Blick auf die im Sarg liegende Anna werden die Tote und ihr Bild schliesslich eins. Der Text kommentiert aus Heinrichs Perspektive:

Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glasscheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, dass ich es nicht anders als mit dem fremden und kalten Worte «objektiv» benennen kann, welches die Gelehrsamkeit erfunden hat. Ich glaube, die Glasscheibe tat es mir an, dass ich das Gut, was sie verschloss, gleich einem hinter Glas und Rahmen gebrachten Teil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah; noch heute weiss ich nicht, war es Stärke oder Schwäche, dass ich dies tragische und feierliche Ereignis viel eher genoss als erduldet und mich beinahe des nun ernst werdenden Wechsels des Lebens freute. (5, 86f.)

«Hinter Glas und Rahmen gebracht» ist die tote Anna buchstäblich zu jenem noch schöneren Bild geworden, über das Heinrich jetzt allein verfügt und mit dessen Vollendung er zugleich einen Teil seiner Erfahrung hinter sich gebracht, das heisst abgeschlossen und damit überwunden hat. Beunruhigung bleibt denn auch keine zurück. Im Gegenteil: Heinrich erscheint durch die Tragik von Annas Tod ausgezeichnet. Das traurige Ereignis gibt ihm eine selbstgewisse Überlegenheit, und so zeigt er sich denn auch weniger von Schmerz als vielmehr von «Stolz» über seine «poetisch schöne tote Jugendgeliebte» (5, 77) erfüllt.

Die Geschichte von Anna und dem grünen Heinrich wird sehr oft in Verbindung mit Kellers eigener Biographie diskutiert. Als Vorbild für die Figur von Anna gilt die mit siebzehn Jahren verstorbene Henriette Keller. Ihren Tod hatte Keller in seinem Studienbuch mit den lakonischen Worten vermerkt: «Den 14t. Mai 1838. Heute starb sie!»¹¹ Ein unveröffentlicht gebliebenes Gedicht *Das Grab vom Zürichsee* sowie eine Zeichnung, die den verschneiten Richterswiler Friedhof zeigt, sind unmittelbar nach dem Tod der jungen Frau entstanden, die Keller später – nach der Veröffentlichung seiner ersten Liebesgedichte – explizit zu seiner «Jugendliebe»¹² erklärte. Der Zusammenhang von Schreiben und verlorener Liebe scheint sich damit

zumindest für die frühen Texte zu bestätigen. Vor dem Hintergrund der beschriebenen Konstellation vom Dichter und seiner toten Geliebten wird das Verhältnis von Werk und Biographie jedoch neu lesbar. Aufschlussreich ist dabei ein Blick auf Kellers erste Gedichte, die zuerst unter dem Titel *Liebespiegel* zu einem Zyklus zusammengefasst und 1846 als *Einundzwanzig Liebeslieder* veröffentlicht wurden. Es handelt sich um die bereits erwähnten Gedichte, deren Entstehung Keller selbst mit dem Tod von Henriette Keller in Verbindung brachte und die deshalb oft als Erlebnislyrik verstanden wurden, geschrieben aus unmittelbarer Betroffenheit über den Verlust der Jugendliebe.¹³ Einzig Jonas Fränkel wandte sich in seiner Edition gegen diese Lektüre, indem er den Zyklus als Phantasiegebilde jenseits gelebter Erfahrungen situierte. Fränkel machte dabei speziell auf die Kompositionsstruktur des *Liebesspiegel* aufmerksam, der die einzelnen Gedichte nach dem Muster einer Liebesgeschichte ordnet.¹⁴ Organisiert aus der Perspektive eines Sängers, der sich im ersten Gedicht programmatisch *An meine Dame* adressiert, führt der Zyklus dessen Werbung um eine Geliebte vor, die sich ihm im Tod entzieht. Mit dem Verlust seiner Geliebten sieht sich der Sänger dazu verurteilt, zu «reimen früh und spat».¹⁵ Keller lässt ihn darüber definitiv zum Dichter werden, dessen Werk sich gerade dem Verlust verdankt, den es beklagt.

Indem der *Liebesspiegel* die Geburt des Dichters aus dem Tod der Frau inszeniert, fügt er sich in eine literarische Tradition, die nicht nur eine autobiographische Lektüre problematisch macht, sondern auch die Frage aufwirft, ob sich Keller selbst nicht gerade dadurch in die Autorschaft einschreibt, dass er den Topos von der Entstehung des Kunstwerks zum Thema seines Schreibens macht und zugleich die eigene Biographie ganz nach diesem Muster stilisiert. Nicht die tote Jugendliebe steht dann am Beginn seiner Autorschaft, es braucht diese vielmehr zur Beglaubigung der eigenen Dichtexistenz. Mit Henriette Kellers Tod, das Ereignis liegt zur Zeit der Arbeit am *Liebesspiegel* im übrigen bereits sechs Jahre zurück, bezieht sich Keller auf ein Modell von Autorschaft, mit dem er den Gründungsmythos seiner eigenen Dichterlaufbahn schreibt. Biographische Lektüren haben diesen Mythos vielfach unkritisch übernommen und zum Muster von Kellers Schreiben verabsolutiert.¹⁶ Dass sich Keller in seinen frühen Texten um die Inszenierung einer Autorschaft bemüht, die in der Traditionsgeschichte vom Dichter und seiner toten Geliebten steht, verdeutlichen neben den ersten veröffentlichten Gedichten auch Notizbucheinträge aus dem zeitlichen Umfeld des *Liebesspiegel*. Sie benennen die verlorene Liebe nicht als bio-

graphisches Ereignis, sondern stellen diese Liebe explizit in den Kontext romantischer Poesie. Stellvertretend sei hier ein Eintrag zitiert, der unter dem Stichwort «Wanderlied» festhält: «Andre junge Bursche können, wenn sie reisen, vom Liebchen Abschied nehmen; ich kann es nicht, denn meines liegt im Grab und kann mich nicht mehr hören.» Dem Eintrag folgt die Bemerkung: «Uhlandisch gehalten» (14, 348). Damit ist deutlich auf die stilisierende Absicht verwiesen, mit der sich Keller auf das Motiv von der toten Geliebten bezieht.

II

Dass die Geschlechterdramaturgie mit der Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf normativ festgelegt ist, zeigt sich besonders deutlich in jenen Texten, in denen Keller seine weiblichen Figuren in die Position der Autorschaft versetzt. Die Umkehrstruktur macht die Gültigkeit männlicher Autorschaft deutlich. Sie stellt gleichsam die Inszenierung einer verkehrten Welt dar mit dem Ziel, nicht Austauschbarkeit und damit Gleichwertigkeit der Geschlechter in bezug auf die künstlerische Produktion zu illustrieren, sondern vielmehr den Ausschluss der Frau aus der Sprechposition zu sanktionieren. In der Art und Weise ihrer Inszenierung geben Kellers Texte aber zugleich Aufschluss über die Mechanismen der Ausgrenzung, so dass auch diese Texte wiederum in ambivalenter Weise als Vollzug und als Kommentar eben dieses Vorgangs gelesen werden können.

Für die Unmöglichkeit weiblicher Autorschaft steht ein Text, den die Kellerforschung bisher einzig als Parodie auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb gelesen hat. Es handelt sich um die Seldwylernovelle von den *Missbrauchten Liebesbriefen*, die vom Kaufmann Viggi Störteler und dessen ehrgeizigen literarischen Plänen erzählt. Viggi verfällt eines Tages auf die fatale Idee, seine Ehefrau zur Muse zu erziehen und sie so zur Vervollkommnung seiner Schriftstellerei zu benutzen:

(...) da er sah, wie anmutig Gritli in ihrem Häubchen am Spinnrädchen sass, mit rosigem Munde, mit stillbewegtem Busen und mit zierlichem Fusse, da ging ihm ein Licht auf; er beschloss sie zu erheben und zu seiner Muse zu machen. Von Stund an hiess er sie das mit beinernen Ringen und Glöckchen kunstreich gezierte Spinnrad zur Seite stellen und das grüne Band vom seidigen Flachse wickeln. Dafür gab er ihr eine alte Anthropologie in die Hand und befahl ihr

darin zu lesen, während er in seinem Comptoir arbeite, damit die grosse Angelegenheit in der Zeit nicht brach liege. Hierauf ging er an seine Geschäfte, sehr zufrieden mit seinem Einfall. Als er aber zum Essen kam und begierig war auf die erste geistige Rücksprache mit seiner Muse, da schüttelte sie den Kopf und wusste nichts zu sagen. (8, 129f.)

Alle weiteren Bildungsversuche schlagen fehl. Gritli schläft beim Lesen ein, und wenn Viggì nicht zu Hause ist, wirft sie seine Bücher fort und schämt sich im stillen über die schmachvolle Situation, in die sie ihr Mann gebracht hat. Viggì Störteler aber lässt von seinem Plan nicht ab. Als er «nach einigen Wochen bemerkte, dass sie immer noch keine begeisternde Anregung von sich ausgehen liess» (8, 135), will er dem Übel mit einer längeren Reise abhelfen. Die Trennung soll Anlass zu einem Briefwechsel geben, den Viggì insgeheim zur Publikation vorbereitet. Bevor er Gritli verlässt, gibt er ihr die Anweisung, auf keinen Fall von Sauerkraut, Nachthemden und dergleichen Trivialitäten zu schreiben, und verabschiedet sich mit den Worten:

Ermanne dich oder vielmehr erweibe dich einmal! möchte ich beinahe sagen, d.h. kehre deine höhere Weiblichkeit hervor, lasse voll und rein die Harmonien ertönen, die in dir schlafen müssen, so gewiss als in einem schönen Leibe eine schöne Seele wohnt! (8, 135)

Wenig später trifft ein erster Brief ein, mit dem Gritlis Leben vollends zum Alptraum wird. Daraus eine Kostprobe:

Teuerste Freundin meiner Seele! Wenn sich zwei Sterne küssen, so gehen zwei Welten unter! Vier rosige Lippen erstarren, zwischen deren Kuss ein Gifttropfen fällt! Aber dieses Erstarren und jener Untergang sind Seligkeit und ihr Augenblick wiegt Ewigkeiten auf! Wohl hab ichs bedacht und hab es bedacht und finde meines Denkens kein Ende; – Warum ist Trennung? – ? – Nur Eines weiss ich dieser furchtbaren Frage entgegenzusetzen und schleudere das Wort in die Waagschale: Die Glut meines Liebeswillens ist stärker als Trennung, und wäre diese die Urverneinung selbst – – solange dies Herz schlägt, ist das Universum noch nicht um die Urbejahung gekommen!! Geliebte! fern von Dir umfängt mich Dunkelheit – ich bin herzlich müde! Einsam such ich mein Lager – – schlaf wohl! – – (8, 137)

Um der vertrackten Situation zu entkommen, beschliesst Gritli, den jungen Lehrer Wilhelm zu ihrem Gehilfen zu machen. Sie nimmt Viggis Brief, schreibt diesen ab und verändert ihn gleichzeitig so, als ob er von ihr selbst an Wilhelm geschrieben wäre. Kurze Zeit später trifft Wilhelms Antwort ein, sie adressiert diese an Viggi um, dessen Antwortbrief sie wiederum als fingierten Liebesbrief an Wilhelm weiterleitet. Dieses Spiel dauert fort, bis Viggi zurückkehrt. In der sicheren Überzeugung, endlich am Ziel seiner Wünsche angelangt zu sein, hat Viggi bereits den druckfertigen Briefwechsel vor Augen, den er, um Gritlis Tränen Spuren sichtbar zu machen, als Faksimile zu veröffentlichen gedenkt. Unversehens sieht er sich aber um seinen schönen Traum betrogen. Vor der Stadt begegnet er Wilhelm und entdeckt bei ihm die Abschriften seiner Briefe. Zu Hause findet er «die Originale zu den Briefen seiner Frau, von fremder Hand, ja mit der Unterschrift des Schulmeisters» (8, 155). Wutentbrannt setzt Viggi zu einer Schimpftirade auf Gritli an:

«Eine Buhlerin mit glattem Gesicht und hohlem Kopfe, zu dumm, ihre Schande in Worte zu setzen, zu unwissend, um den Buhlen mit dem kleinsten Liebesbrieflein kitzeln zu können, und doch schlaugenug zum himmelschreiendsten Betrug, den die Sonne je gesehen! Sie nimmt die treuen, ehrlichen Ergüsse, die Briefe des Gatten, verrenkt das Geschlecht und verdreht die Namen und traktiert damit, prunkend mit gestohlenen Federn, den betörten Genossen ihrer Sünde!» (8, 155f.)

Richtet sich Viggis Verspottung von Gritli im Text auch gegen ihn selbst, seine Rede stellt doch zugleich eine genaue Diagnose zum Problem weiblicher Autorschaft dar. Gritlis List nämlich, Viggis und Wilhelms Briefe umzuschreiben und als die ihren auszugeben, verweist ganz direkt auf die weibliche Sprachlosigkeit in einem Modell von Autorschaft, das die Frau nur als Objekt, nicht aber als Subjekt der Rede vorsieht. In der Sprechposition ist die Frau deshalb zwangsläufig auf eine von Männern vorgeformte Sprache verwiesen, zu der keine Alternative vorgezeichnet ist. Artikuliert sie sich über diese Sprache, gerät sie in Widerspruch zu ihrer Identität und folgerichtig passiert, was Keller pointiert formuliert: sie «verrenkt das Geschlecht und verdreht die Namen». Ihre Formulierungen sind entstellende Umschrift, und entsprechend erweist sich ihr Text – ausdrücklich kein «Original» (8, 155) – als Abschrift, die buchstäblich auf männlicher Vorschrift beruht.¹⁷

Thematisieren die *Missbrauchten Liebesbriefe* die Unmöglichkeit weiblicher Autorschaft, indem sie Gritlis Sprachlosigkeit inszenieren und die Schuld dafür dem Mann zuschieben, der seine Frau zu etwas zwingen will, was ihrer Natur widerspricht, so führt das *Sinngedicht* am Beispiel einer Malerin und ihren drei Freundinnen, den Parzen, vor, wie Frauen im Anspruch auf Autorschaft konsequent vermännlichen. Ihr Begehren wird dabei als Verstoß gegen die Regeln der Natur in Szene gesetzt und entsprechend als Unnatur dämonisiert. Zur Malerin – sie ist aus der Perspektive eines männlichen Erzählers entworfen, der im Negativen sein weibliches Idealbild zeichnet – hält der Text fest:

Eigentlich war es ein junger Maler, denn sie schneuzte wie ein kleines Kätzchen, wenn man ihr Malerin sagte. Die schöne wohlklingende Endsilbe, mit welcher unsere deutsche Sprache in jedem Stande, Berufe und Lebensgebiete die Frau bezeichnen und damit dem Begriffe noch einen eigenen poetischen Hauch und Schimmer verleihen kann, war ihr zuwider wie Gift und sie hätte die verhassten zwei Buchstaben am liebsten ganz ausgereutet. War man dagegen gezwungen, den männlichen Artikel *der* und *ein* mit ihrem Berufsnamen zu verbinden, so tönte ihr das wie Musik in die Ohren. Sie trug stets ein schäbiges Filzhütchen auf dem Kopfe und liess das Kleid so einrichten, dass sie ihre Hände zu beiden Seiten in die Taschen stecken konnte, wie ein Gassenjunge. (...) Die Malerin besass mehr Männer- als Frauenkleider; wenn sie jene auch nicht am Tage tragen durfte, so zog sie dieselben um so häufiger des Nachts an und streifte so in der Stadt herum, und es hiess, dass (...) die (Parzen), trotz ihrer allmählig eintretenden grösseren Korpulenz sich zuweilen in einen derartigen Anzug hineinzwängten und zu einem geheimen Streifzug verleiten liessen, um als freie Männer unter das Volk zu gehen und die unauslöschliche Neugierde zu befriedigen. (11, 94 ff.)

Diese Stelle wird vielfach Kellers Hass auf den Berliner Literatur- und Kulturbetrieb zugeschrieben, zu dem ihm im speziellen die schriftstellenden Frauen der Berliner Salonwelt Anlass gegeben hätten. Negative Wertungen schreiben sich damit bis in den Kommentar einer biographischen Lektüre fort, die denn auch die unerbittliche Logik verkennt, mit der Keller die Norm männlicher Autorschaft herausstreicht. Im Kleidertausch lässt er die Künstlerin nicht nur konsequent vermännlichen, sondern versetzt sie bei der Anfertigung von Regines Bild zugleich in eine problematische Position

gegenüber der tradierten Bilderwelt der Kunst. Ihr Bild stellt zum Schluss wiederum kein Original dar, sondern erweist sich als Abklatsch einer selbst schon serienmässig hergestellten Kopie der Venus von Milo. Die Unmöglichkeit, sich einer Ausdrucksform zu bedienen, deren Bedeutungssystem sich gerade im Ausschluss der Frau aus der Position des wissenden und erkennenden Subjekts konstituiert, spitzt sich hier zum Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Autorschaft zu. Im Motiv von Kleider- und Geschlechtertausch erscheint dieser Widerspruch dem weiblichen Körper eingezeichnet, der die Frau in karikierender Verzerrung der Lächerlichkeit preisgibt.

Von der Autorschaft ausgeschlossen zeigen sich die weiblichen Figuren auch in jenen Szenen, in denen Keller bestimmte Materialien und Techniken den Geschlechtern so zuordnet, dass die Zuordnung den Mann als Repräsentanten kultureller Ordnung auszeichnet, während die Frau in eine der eigentlichen Kultur vorgelagerte Sphäre häuslicher Reproduktion oder naturhaften Seins verwiesen wird. Exemplarisch für diese Differenzierung steht die Feder, die Keller in den *Missbrauchten Liebesbriefen* als Schreibfeder den männlichen Figuren vorbehält. Erhalten Frauen eine Feder als Attribut zugeordnet, ist damit immer ein Defizit benannt. Wenn Viggì seine Frau als «Gans mit Geierkrallen» (8, 157) beschimpft, zeigt sie sich im Besitz von Federn, die bestenfalls zum Rohstoff für sein Schreibwerkzeug taugen. Folgerichtig muss Gritlis Freundin im weiteren Verlauf der Erzählung ein «dickes Bündel Hühner-, Enten- und Gänsefedern» zu Wilhelm bringen und ihn bitten, «dieselben zu schneiden (...); denn sie schreibe für ihr Leben gern, habe aber keine Federn» (8, 194). Später verlangt sie die Federn zurück, was Wilhelm mit der Bemerkung quittiert: «Eure Federn sind nichts zum Schreiben und ich habe sie weggeworfen!» (8, 200) Mit einer «Feder» (8, 164) auf dem Hut und einem «goldenen Uhrchen, das seit fünfzehn Jahren nie aufgezogen war, weil es längst keine Feder mehr in sich barg» (8, 172), taucht mit Kätter Ambach schliesslich eine schriftstellerisch ambitionierte Frau auf, die doppelt defizitär charakterisiert ist. Die fehlende Feder und der demonstrativ aufgesetzte Hutschmuck lassen keine Zweifel offen, dass sich Kätter mit falschen Federn schmückt.

Vergleichbar zur Feder zeigt sich auch der Umgang mit der Leinwand so gestaltet, dass Autorschaft als männliche Domäne entworfen wird. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Szene aus der Erstfassung des *Grünen Heinrich*, die Heinrich und seine Mutter beim Kofferpacken zeigt.

Während Heinrich für seinen Aufenthalt in München Malerutensilien einpackt, beansprucht die Mutter den Platz für die Wäsche, die sie aus selbst gesponnener und gewobener «Leinwand» (16, 16) verfertigt hat. Heinrichs Papiere werden damit an den Rand des Koffers gedrängt und zerknittert, was der Text aus seiner Perspektive wie folgt kommentiert:

Für Papier haben die meisten Hausfrauen überhaupt nicht viel Gefühl, weil es nicht in ihren Bereich gehört. Die weisse Leinwand ist ihr Papier, die muss in grossen, wohlgeordneten Schichten vorhanden sein, da schreiben sie ihre ganze Lebensphilosophie, ihr Leiden und ihre Freuden darauf. Wenn sie aber einmal ein wirkliches Briefchen schreiben wollen, so findet sich kaum ein veraltetes Blatt dazu und man kann sich alsdann mit einem hübschen Bogen Postpapier und einer geschnittenen Feder sehr beliebt bei ihnen machen. (16, 15)

Schreibt die Frau der Leinwand beim Spinnen und Weben unsichtbar ihre Lebensphilosophie ein, so verfügt Heinrich mit Feder und Papier über die fortschrittlicheren kulturellen Techniken. Indem die Leinwand im *Grünen Heinrich* aber nicht nur der häuslichen Sphäre zugeordnet ist, sondern auch zu Heinrichs künstlerischen Utensilien gehört, lässt sich der Kampf um den Platz im Koffer darüber hinaus als Darstellung eines verborgenen Konflikts lesen, der Heinrichs Scheitern als Maler vorwegnehmend andeutet. Sichtbar wird, wie dem Stoff als Grundlage seiner Malerei immer schon die Schrift der Mutter einverwoben ist. Heinrich ist es damit unmöglich, der Leinwand, befreit von der Präsenz der Mutter, seine eigenen Bilder aufmalen zu können.

III

Indem Keller Autorschaft an einen männlichen Sprecher bindet, sind die weiblichen Figuren aus der Sprechposition zwar ausgeschlossen, im Ausschluss aber nicht ganz zum Verstummen gebracht. Angewiesen auf die Ausdrucksweise der Männer formulieren sie sich über die Entstellung einer vorgegebenen Sprache, in der sie als andere Stimme aufscheinen. Mit der Ausgestaltung dieser Konstellation verfällt Keller nicht der Fiktion einer authentisch weiblichen Stimme, die sich befreit von sämtlichen kulturgeschichtlichen Vorgaben artikulieren und gleichsam die Wahrheit der Frau zur Sprache bringen könnte. Seine Texte gestalten am Beispiel der weiblichen Stimme vielmehr mit äusserster Konsequenz den problematischen Ort der Frau in einer symbolischen Ordnung, die sie aus der Subjektposi-

tion ausschliesst und sie in diesem Ausschluss zugleich für die Aufrechterhaltung ihrer Struktur beansprucht. Die Sprache der Frau wird bei Keller damit nicht zum utopischen Gegenbild einer anderen Rede, sondern gibt als Rede aus der Position des Anderen Einblick in die Herrschaftsmechanismen der geltenden Ordnung.¹⁸

In einer für seine Schreibweise typischen Beiläufigkeit inszeniert Keller die Funktion der weiblichen Stimme in einer Passage aus dem Roman *Martin Salander*, die Gritlis Verfahren einer Umschrift des männlichen Textes aufnimmt und mit veränderter Akzentuierung ausgestaltet. Keller beschreibt hier, wie Martin und Marie Salander ein Telegramm an ihre Tochter verfassen, um ihr nach dem Scheitern ihrer Ehe die Rückkehr ins Elternhaus anzubieten:

Er nahm also ein Formular, beschrieb es mit den erforderlichen lakonischen Worten und gab's der Frau.

Sie las den Blitzbrief, studierte einen Augenblick daran herum und beschrieb ein neues Formular. Verwundert las Martin Salander daselbe, als sie fertig war. Sie hatte die gleich harten Steinblöcken dastehenden Haupt- und Zeitwörter mit den dazugehörigen sie verbindenden Kleinwörtern versehen, sonst aber nichts geändert.

«Du hast ja gar nichts dazugetan, als die Pronomina, den Artikel und einige Präpositionen und dergleichen. Dadurch wird ja lediglich die Depesche dreimal so teuer!» sagte er, noch immer überrascht.

«Ich weiss wohl, es ist vielleicht närrisch;» erklärte sie bescheiden, «allein es will mir vorkommen, dass diese kleinen Zutaten die Schrift milder machen, ein wenig mit Baumwolle umhüllen, so dass Setti das Gefühl hat, als hörte sie uns mündlich reden, und dafür reut mich die höhere Taxe nicht. Wenn du aber willst, so unterschreib' ich das Ding selbst!»

«Es ist merkwürdig, wie recht du hast!» sprach Salander, der die drei oder vier Zeilen nochmals gelesen. «Es nimmt sich in der Tat urplötzlich fein und herzlich aus. Wo zum Kuckuck holst du die wunderbar einfachen Stilkünste? Nein, das musst du selbst unterschreiben, es wäre mir altem Schulfex nicht eingefallen!» (12, 335 f.)

Wenn Marie Salanders Stimme gegenüber dem männlichen Text ausgezeichnet erscheint und das Telegramm zum Schluss ihre Unterschrift trägt, so darf dies doch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Frau gebun-

den an eine von ihrem Mann vorstrukturierte Sprache äussert. Von ihm stammen die sinn- und bedeutungstragenden Worte, während sie nichts als die «verbindenden Kleinwörter» hinschreibt. Wie «Baumwolle» wickelt sich ihre Sprache um die Schrift des Mannes, die dadurch in ihrer Härte gemildert wird. Mit ihren «weiblichen Stilkünsten» verwandelt sie Schriftlichkeit in Mündlichkeit und bringt damit jene emotionale Qualität zurück, die der lakonische «Blitzbrief» des Mannes in seiner auf Sparsamkeit und Effizienz ausgerichteten Ökonomie verloren hat.

Im Verhältnis von weiblicher Stimme und männlichem Text bezieht sich das Telegramm der Salanders sehr genau auf die mit der bürgerlichen Ordnung durchgesetzte Modalität einer Geschlechterdifferenz, die das Weibliche über die Natur, das Männliche über die Vernunft definiert. Weiblichkeit steht in dieser Konstellation für das Andere einer vernunftorientierten Ordnung und damit für das, was der Mann in einem an Fortschritt und Rationalität orientierten Prozess verloren hat. Indem Weiblichkeit zur Verkörperung dessen wird, was vom Zivilisationsprozess entweder nicht erfasst oder unterdrückt wurde, erscheint die Artikulation des Verdrängten und Verlorenen folgerichtig an eine weibliche Stimme gebunden, die innerhalb der herrschenden Ordnung sowohl im Effekt der Bereicherung als auch im Effekt der Zerstörung aufscheinen kann.

Literarisch hat diese Konstellation in der Figur der Wasserfrau im 19. Jahrhundert eine ihrer wirkungsmächtigsten Ausformulierungen erfahren.¹⁹ Als Naturwesen ohne Seele, halb Menschenkörper und halb Fischleib, angesiedelt ausserhalb der menschlichen Zivilisation, bleiben die Wasserfrauen den Blicken meist entzogen. Sie werden vielfach nur über ihre Stimme wahrgenommen, die als verführerischer Klang oder furchterregender Schrei hörbar ist und sich darin an eine spezifische Musikalität gebunden zeigt. Der Wasserfrauenmythos bezieht sich in dieser Ausgestaltung nicht nur auf den Naturdiskurs der Aufklärung, sondern auch auf eine Entgegensetzung von Musik und Sprache, wie sie die Ästhetik des 18. Jahrhunderts ausformulierte. Musik ist in dieser Ästhetik als Artikulationsweise definiert, die im vollständigen Verzicht auf Signifikanz auszudrücken vermag, was in der Sprache nicht mitteilbar ist und der Normalität deshalb entzogen bleibt.²⁰ Analog zur Natur besetzt die Musik damit die Position des «Anderen der Vernunft».²¹ In der Analogisierung dieses je Anderen bindet der Wasserfrauenmythos an die Stimme der Frau, was sich über die Vernunftsprache des Mannes nicht vermitteln lässt. Diese weibliche Stimme wird vom Mann

als Lockruf wahrgenommen, der verführerisch und gefährlich zugleich ist, denn er fordert zu einer Grenzüberschreitung auf, die sich vielfach mit Auflösung und Tod verbunden zeigt.

Gleichsam als Urszene dieser Konstellation lässt sich Odysseus' Begegnung mit den Sirenen lesen. Mit ihrem betörenden Gesang suchen die Sirenen den Heimkehrer von seiner zielstrebigem Fahrt abzubringen und ihn zu einem Aufenthalt auf ihrer Insel zu bewegen. Ihr Gesang verspricht ihm Teilhabe an einem Wissen, das die Logik seiner Zeitordnung übersteige und ihn «vergnügt und weiser wie vormals»²² ziehen lasse. Von Kirke gewarnt, weiss Odysseus allerdings, dass er den Aufenthalt bei den Sirenen mit seinem Leben bezahlen müsste. Innehalten, um der weiblichen Stimme zuzuhören, käme deshalb der Preisgabe seines Selbst gleich. Im Sirenenabenteuer, das vom drohenden Selbstverlust des Mannes in der Hingabe an sein Anderes erzählt, konkretisieren sich auf diese Weise die Verlockungen und Gefahren einer weiblichen Stimme.

Gestaltet die *Odyssee* den Wasserfrauenmythos im Hinblick auf die Gefährdung des männlichen Selbst, so inszeniert Hans Christian Andersen im Märchen von der *Kleinen Meerjungfrau* den Mythos umgekehrt aus der Perspektive der Wasserfrau, die sich Zugang zur Menschenwelt verschaffen will. Erzählt wird nicht mehr von den Gefahren einer weiblichen Stimme, sondern vom Verlust dieser Stimme im Moment, da die Wasserfrau ihren Ort verlässt und sich zu den Menschen begibt. Anlass für diese Veränderung ist die Liebe der kleinen Meerjungfrau zu einem Menschenprinzen. Weil sich die Wasserfrau mit ihrem Fischleib auf der Erde nicht bewegen kann, begibt sie sich zur alten Meerhexe, die ihr mit einem Zaubertrank zum begehrten weiblichen Körper verhilft. Als Preis für den Zaubertrank muss die kleine Meerjungfrau der Hexe ihre Zunge und damit das Schönste opfern, was sie bisher besass: ihre Stimme, und das heisst auch ihren Gesang, mit dem sie nachts die Menschen bezauberte. Stimme ohne Körper in der Wasserwelt, wird sie zum Körper ohne Stimme in der Menschenwelt.²³ In keiner Sphäre vollkommen, zuerst verführerischer Gesang, später stimmloser und eigentlich verstümmelter Körper, vollzieht die kleine Meerjungfrau im Wechsel von der Wasser- in die Menschenwelt den Wechsel vom Ort des Anderen in die herrschende Ordnung. Sie verliert dabei nicht nur, was sie als das Andere bisher begehrenswert machte, sondern erfährt in der Menschenwelt zugleich schmerzhaft ihre Nicht-Identität, wenn ihr jeder Schritt auf der Erde wie ein Messerstich durch den Körper fährt.

Die Drastik, mit der Andersens Märchen in vordergründig harmloser Manier die prekäre Position des Weiblichen ausgestaltet und darin das Bild des stummen Modells mit dem perfekt zugerichteten Körper vorwegnimmt, fehlt in Kellers Texten. Keller verfährt subtiler, ist in der Analyse aber nicht weniger genau. Dies kann zum Schluss das *Tanzlegendchen* illustrieren, das sich in seiner Handlungsstruktur auf zentrale Elemente aus dem Wasserfrauendiskurs bezieht. Ganz gemäss der Gattungskonvention handelt diese Legende vom entsagungsvollen Leben einer Heiligen, die für ihre Absage an irdischen Genuss mit der Aufnahme in den Himmel belohnt wird. Keller schickt seine Protagonistin damit auf einen Weg, der analog zu Hans Christian Andersens Märchen am Übergang in eine andere Welt situiert ist.

In einer ersten Fassung erzählt das *Tanzlegendchen* die Geschichte von Musa, die dem Tanz so leidenschaftlich ergeben ist, dass sie selbst ihre Gebete nicht in Worte fasst, sondern tanzend der Jungfrau Maria darbringt. Musa artikuliert sich damit über ihren Körper, dessen Ausdrucksweise selbst wie eine Sprache strukturiert ist. Der Text benennt diese Ausdrucksweise, indem er Musas Gebet einerseits als Übersetzung von Wort- in Körpersprache beschreibt und andererseits ihren Tanz über «Figuren» (10, 287) definiert, die mit der Rhetorik auf die Redekunst verweisen. Eines Tages begegnet Musa in der Kirche einem älteren Herrn, der ihre andere Sprache aufnimmt und ihre «Figuren so gewandt ergänzte, dass beide zusammen den kunstgerechtesten Tanz begingen» (10, 287). Der Tänzer gibt sich als König David zu erkennen. Er sei, so erklärt er Musa, auf der Suche nach guten Tänzerinnen für den Himmel. Sie selbst gehöre zu den Auserwählten, allerdings nur unter der Bedingung, wenn sie zu Lebzeiten auf das Tanzen vollständig verzichte. Ihren scharfsinnig formulierten Einwand – «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 überflüssiges Ding wäre» (10, 288) – macht David mit einer weiteren Kostprobe zunichte. Musa verzichtet fortan auf jede Bewegung. Sie kettet ihre Füsse zusammen, um selbst das unwillkürlichste Zucken zu verhindern, und geht schliesslich als Heilige in den Himmel ein.

Im Himmel – so fährt Keller in einem ersten Nachtrag fort – ist eben ein hoher Festtag, zu dem auch die neun heidnischen Musen geladen sind. Ähnlich wie Musa sind sie als Hilfspersonal bestellt, denn es fehlt im Himmel nicht nur an Tänzerinnen, sondern auch an guten Sängerinnen. Weil die

Musen ihre Pflicht zur Zufriedenheit aller Anwesenden erfüllen, verspricht ihnen die Jungfrau Maria, sich für ihre dauernde Aufnahme in den Himmel einzusetzen. Mit diesem Versprechen schliesst Keller seinen ersten Nachtrag. In einer zweiten Ergänzung dann gab er der Geschichte von Musa und den Musen folgenden Abschluss:

Es ist freilich nicht so gekommen. Um sich für die erwiesene Güte und Freundlichkeit dankbar zu erweisen und ihren guten Willen zu zeigen, ratschlagten die Musen untereinander und übten in einem abgelegenen Winkel der Unterwelt einen Lobgesang ein, dem sie die Form der im Himmel üblichen feierlichen Choräle zu geben suchten. Sie teilten sich in zwei Hälften von je vier Stimmen, über welche Urania eine Art Oberstimme führte, und brachten so eine merkwürdige Vokalmusik zuwege.

Als nun der nächste Festtag im Himmel gefeiert wurde und die Musen wieder ihren Dienst taten, nahmen sie einen für ihr Vorhaben günstig scheinenden Augenblick wahr, stellten sich zusammen auf und begannen sänftlich ihren Gesang, der bald gar mächtig anschwellte. Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehnsuchtschwer und klagend, dass erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach.

Ein unendliches Seufzen rauschte durch die Himmel; bestürzt eilten alle Aeltesten und Propheten herbei, indessen die Musen in ihrer guten Meinung immer lauter und melancholischer sangen und das ganze Paradies mit allen Erzvätern, Aeltesten und Propheten, alles, was je auf grüner Wiese gegangen oder gelegen, ausser Fassung geriet. Endlich aber kam die allerhöchste Trinität selber heran, um zum Rechten zu sehen und die eifrigen Musen mit einem lang hinrollenden Donner- schlage zum Schweigen zu bringen.

Da kehrten Ruhe und Gleichmut in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mussten ihn verlassen und durften ihn seither nicht wieder betreten. (10, 293 f.)

Das *Tanzlegendchen* erzählt damit nicht von der Bereicherung, sondern vom gefährlichen Einbruch eines an die weibliche Stimme gebundenen Wissens. Was sich die Musen aus einer in christlicher Perspektive überwundenen Vorzeit bewahrt haben, kehrt in ihrem Gesang als Verdrängtes zurück und droht die himmlische Ordnung aufzulösen. Wenn die Musen ihrem Ge-

sang die «Form der im Himmel üblichen feierlichen Choräle» zu geben suchen, dann artikuliert sich die weibliche Stimme erneut über die Entstellung einer vorgegebenen Form. Ihr mehrstimmiger Gesang löst den einstimmigen Choral auf, und damit verkehrt sich, was die Musen als «Lobgesang» intendiert haben, zum Klagelied über das verlorene irdische Leben. In der Auflösung von Einstimmigkeit in Mehrstimmigkeit spiegelt sich gleichzeitig die Auflösung der herrschenden Ordnung. Dieser Auflösung kann nur das Machtwort der heiligen Trinität Einhalt gebieten, die den Gesang gewaltsam zum Verstummen bringt und die mit der Verbannung der Sängerinnen die christliche Sphäre definitiv gegenüber der heidnischen Vorwelt abschliesst. Wenn schliesslich gelassene Ruhe in den Himmel zurückkehrt, so ist die alte Ordnung nur scheinbar wieder hergestellt. Das *Tanzlegendchen* erzählt vielmehr von der Durchsetzung einer neuen Ordnung, die sich über eine Aufspaltung des Weiblichen vollzieht. Dessen bedrohliche Anteile werden in Gestalt der Musen in die Unterwelt verbannt, während die bereichernden Elemente in Musa gleichzeitig eine neue Aufnahme finden. Mit der christlichen Märtyrerin ist die weibliche Sirenenstimme durch einen Körper ersetzt, der die Askese kennt und dessen andere Artikulationsweise König David zudem so gut zu beherrschen weiss, dass die Tänzerin jederzeit kontrollierbar ist. Musa wird an Festtagen deshalb gefahrlos in Erscheinung treten können. Indem die christliche Musa im Himmel den Platz der neun heidnischen Musen einnimmt, situiert Keller die Etablierung der neuen Ordnung zugleich am Übergang von Vielheit in Einheit und bringt darin die Durchsetzung eines Monotheismus zur Darstellung, der ein Anderes abspaltet, ausgrenzt oder domestizierend einschliesst.

Das *Tanzlegendchen* zeigt damit, dass in Kellers Texten ein Wissen um den unterschiedlichen Ort der Geschlechter in den Symbolisierungsweisen abendländischer Kulturgeschichte enthalten ist, das von einer Lektüre ausgeschlossen bleibt, die sich für die literarischen Frauenfiguren als Verkörperungen von Kellers misslungenen Liebschaften interessiert. Weiblichkeit ist in diesen Symbolisierungsweisen auf der Kehrseite einer männlichen Subjektgeschichte angesiedelt, die Keller in seiner Inszenierung von Autorschaft exemplarisch nachzeichnet und zugleich in ihrer Logik durchschaubar macht. Seine Inszenierung handelt von der Beanspruchung des Weiblichen im männlichen Schöpferkonzept, vom Ausschluss der Frau aus der Sprechposition und von der begrenzten Zulassung einer weiblichen Stimme im männlichen Text, die sowohl im Effekt der Bereicherung als auch der Zerstörung aufscheinen kann. In der Geschichte von Musa und den Musen ist

diese Ambivalenz beseitigt, das Bedrohliche in den Musen zum Schweigen gebracht, und folgerichtig sind die Musen im männlichen Schöpfermythos nur noch als stumme Inspirationsquelle zugelassen.

Anmerkungen

- ¹ Ausgewählte Literatur zu diesem Thema in der Begleitpublikation zur Ausstellung: Gottfried Keller 1819–1890. Leben und Werk. Zürich 1995.
- ² Einen Überblick zur Forschungsdiskussion über die Bedeutung der Geschlechterdifferenz in der Konzeption von Autorschaft gibt Sigrid Weigel: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 677 ff.; ebd. weiterführende Literatur.
- ³ Zitate nach: Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Hg. von Jonas Fränkel (SW 1–8, 11, 13–15.1, 16–19) und Carl Helbling (SW 9–10, 12, 15.2, 20–22). Zürich 1926–1927 und Bern 1931–1949. Band- und Seitenangabe werden im Text direkt nach dem Zitat vermerkt.
- ⁴ So exemplarisch bei Adolf Muschg: Gottfried Keller. München 1977 sowie Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a.M. 1981; spezifisch zu Kellers Poetologie siehe auch Gerhard Kaiser: Die heilige Musa und die Musen. Himmel, Erde und Ort der Dichtung bei Gottfried Keller. In: Ders.: Bilder lesen. Studien zur Literatur und bildenden Kunst. München 1981, S. 72 ff.
- ⁵ Am Beispiel der Entstehungsgeschichte ist ablesbar, wie Keller diesen Zusammenhang pointiert. Ein erster Hinweis auf das Gedicht findet sich in einem Notizbuch, das Einträge aus der Zeit nach 1870 enthält. Der Hinweis auf die paradoxe Struktur der bitter-süßen Liebe fehlt in den ersten Notaten. Festgehalten sind hier lediglich die zwei Zeilen: «Ein par Frauenbilder zu erfinden/die's im Leben niemals gab» (Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung: Ms. GK 74).
- ⁶ Keller an Theodor Storm, 20. 12. 1879, in: Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Bd. 3.1. Hg. von Carl Helbling. Bern 1952, S. 445. – Anlass für Kellers Kommentar ist ein Einwand von Storm: «Und wie kann der Dichter sich darüber freuen, wenn der Tod dahin fährt, um seine schönsten Gebilde zu vernichten? Ist die so erkaufte Spanne Leben nicht zu teuer? Oder will der Dichter ihn nur narren, und glaubt er selber nicht an das Leben seiner Gebilde auf einem andern Sterne? – Es scheint mir das nicht recht herauszukommen.» (Storm an Keller, 20. September 1879, in: ebd., S. 441). Keller verteidigte sein «Machwerklein mit dem Tod» als «eine harmlose Neckerei gegen das schöne Geschlecht», räumte aber ein: «Wollen wir solche Scherze zergliedern, so hört der Spass natürlich auf.»
- ⁷ Zum Mythos von Pygmalion als männlichem Schöpfermythos, der bei Keller über den künstlerischen Diskurs hinaus das Geschlechterverhältnis strukturiert, vgl. Ursula Amrein: Pygmalion und das Logausche Rezept. In: Dies.: Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers «Sinngedicht». Bern 1994 (= Zürcher Germanistische Studien, Bd. 40), S. 282 ff. Zur Musenkonzeption in den Texten des 19. Jahrhunderts vgl. exemplarisch Elisabeth Bronfen: Die tote Geliebte als Muse. In: Dies.: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 516 ff.
- ⁸ Vgl. dazu grundsätzlich Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979.
- ⁹ Ovid: Metamorphosen. Übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach. Stuttgart 1988, S. 324.
- ¹⁰ Zum Motiv der gemalten Geliebten in seiner Funktion für die Selbstfindung eines männlichen Helden vgl. Peter von Matt: Die gemalte Geliebte. In: Ders.: Die Augen des Auto-

- maten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 24), S. 38 ff. sowie Marianne Schuller: Literarische Szenerien und ihre Schatten. Orte des «Weiblichen» in literarischen Produktionen. In: Dies.: Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren. Frankfurt a. M. 1990, S. 47 ff.
- ¹¹ Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung: Ms. GK 1. – Zu diesem und weiteren Dokumenten im Zusammenhang mit Henriette Keller vgl. Hans Wysling (Hg.): Gottfried Keller 1819–1890. Zürich/München 1990, S. 62 f.
- ¹² Keller an Salomon Hegi, 10. Mai 1846, in: Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Bd. 1. Hg. von Carl Helbling. Bern 1950, S. 210.
- ¹³ So erstmals bei Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Bd. 1: 1819–1850. Berlin 1894, S. 80 ff.
- ¹⁴ Gottfried Keller: Liebespiegel. Hg. von Jonas Fränkel. St. Gallen 1950. – Dass Keller der Kompositionsstruktur eine spezifische Bedeutung beimisst, die über das einzelne Gedicht hinausweist, verdeutlicht auch die Publikationsgeschichte. Nachdem Cottas *Morgenblatt für gebildete Leser* eine erste Veröffentlichung des *Liebespiegel* übernommen, jedoch nur einzelne Gedichte abgedruckt hatte, verlangte Keller das Manuskript mit der Begründung zurück: «Soeben sehe ich im «Morgenblatt», dass aus einer Reihenfolge von Gedichten: 21 *Liebeslieder* von Unterzeichnetem eingesandt durch Herrn M. Esslinger in Zürich, einzelne, aus ihrem Zusammenhang gerissene Nummern erschienen sind. Da ich nun aber diese durchaus für einander berechnet habe und hauptsächlich nicht ohne die 2 ersten einleitenden Gedichte erscheinen lassen wollte, so sehe ich mich genötigt, den ganzen Zyklus anderswo drucken zu lassen, und ersuche daher die verehrliche Redaktion des «Morgenblatt»: unmittelbar nach Empfang dieses Briefes das Manuskript zurückzusenden an Ihren ergebensten Gottfried Keller/Rindermarkt Nr. 325 in Zürich» (Keller an die Redaktion des *Morgenblatt*, 23. Juni 1845, in: Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Bd. 4. Hg. von Carl Helbling. Bern 1954, S. 14f.)
- ¹⁵ Zit. nach Fränkel (wie Anm. 14), S. 97.
- ¹⁶ Keller verabsolutierte diesen Mythos im übrigen nicht; mit dem politischen Dichter entwarf er ein konkurrierendes Modell zum Dichter der Liebeslieder. In einer autobiographischen Notiz beschreibt er den Beginn seiner politischen Autorschaft rückblickend in einer Weise, die sich buchstäblich als Erweckungsszene präsentiert: «Eines Morgens, als ich im Bette lag, schlug ich den ersten Band der Gedichte Herweghs auf und las. Der neue Klang ergriff mich wie ein Trompetenstoss, der plötzlich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt. In den gleichen Tagen fiel mir das Buch «Schutz» von Anastasius Grün in die Hände, und nun begann es in allen Fibern rhythmisch zu leben, so dass ich genug zu tun hatte, die Masse ungebildeter Verse, welche sich täglich und stündlich hervorwälzte, mit rascher Aneignung einiger Poetik zu bewältigen und in Ordnung zu bringen.» (21, 19)
- ¹⁷ Mit literarischen Mitteln inszeniert Keller hier die Problematik einer weiblichen Sprechposition, wie sie im Rahmen einer kulturgeschichtlich ausgerichteten Geschlechterforschung diskutiert wird. Umschrieben als «ver-rückte Rede», als «Verstellung» und «Maskerade» wird diese Position hinsichtlich des «doppelten Orts» bzw. «schielenden Blicks» und damit der «uneigentlichen Existenz» der Frau im Symbolischen reflektiert; vgl. dazu Sigrid Weigel: «Das Weibliche als Metapher des Metonymischen» – Kritische Überlegungen zur Konstruktion des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise. In: Dies.: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 196 ff. – Ausführlicher zu den Strukturanalogien in Kellers Inszenierung der weiblichen Sprechposition und den zitierten theoretischen Überlegungen vgl. Amrein (wie Anm. 7), S. 134 ff.
- ¹⁸ Exemplarisch zu dieser Konstellation vgl. Sigrid Weigel: «Leib und Bildraum» (Benjamin). Zur Problematik und Darstellbarkeit einer weiblichen Dialektik der Aufklärung. In: Dies.:

- Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 18 ff.
- ¹⁹ Zur Figur der Wasserfrau in ihrer literatur- und kulturgeschichtlichen Bedeutung vgl. Inge Stephan: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Hartmut Böhme (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt a. M. 1988, S. 234 ff. sowie Irmgard Roebing (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler 1992 (= Thetis: Literatur im Spiegel der Geschlechter, Bd. 1).
- ²⁰ Zu dieser Codierung von Musik in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995.
- ²¹ Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a. M. 1985.
- ²² Homer: Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. Stuttgart 1977, S. 175.
- ²³ Die Formulierung «Stimme ohne Körper, Körper ohne Stimme» ist Julia Kristeva entlehnt, die damit die personale Nicht-Identität in der Artikulation des Anderen umreisst; vgl. Julia Kristeva: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1982, S. 236.

GOTTFRIED KELLER – BIBLIOGRAPHIE

Die Bibliographie enthält Nachweise der Werke Gottfried Kellers und der Sekundärliteratur bzw. Rezensionen zu seinem Werk, die in den Jahren 1993 bis 1997 publiziert worden sind. Für weitere Publikationen der Jahre 1993 bis 1996 sei auch auf die Bibliographie in den Jahresberichten Nr. 61 bis 64 verwiesen.

Die Angaben wurden in verdankenswerter Weise von der Zentralbibliothek Zürich, von Silvia Demuth, zusammengestellt. An den Recherchen hat sich auch Meinhard Haslinger beteiligt.

Die gesellschaftseigenen Jahresberichte sind am Schluss eines jeden Jahresberichts verzeichnet. Sie werden darum in der vorliegenden Bibliographie nicht angeführt.

I. Primärliteratur

- Keller, Gottfried. Aufsätze, Dramen, Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller. Sämtliche Werke Gottfried Keller 7; Bibliothek deutscher Klassiker 137. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1996. 1159 S., 32 Taf.
- Keller, Gottfried. Der Grillenfang. Radebeul: bubo, 1996. 23 S.
Aus: Der grüne Heinrich
- Keller, Gottfried. Der grüne Heinrich: zweite Fassung. Hrsg. von Peter Villwock. Sämtliche Werke Gottfried Keller 3; Bibliothek deutscher Klassiker 133. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1996. 1251 S., 8 Taf.
- Keller, Gottfried. Historisch-kritische Ausgabe. Elektronische Ed., Version 1.0 (Demoversion). Programmentwicklung: Walter Morgenthaler; Beratung: David Meili. Basel: Stroemfeld; Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1996. 1 Compact Disc/CD-ROM (MS DOS)
- Keller, Gottfried. Kapitän. Gelesen von Maria Becker. In: Tolstoj, Leo N. Wieviel Erde braucht der Mensch? Gelesen von Hans Stein. Lass lesen: Novellen. München: Polyband, 1996. 1 Tonkassette
- Keller, Gottfried. Kleider machen Leute: Aus «Die Leute von Seldwyla». Ausw. und Einl. von Ulrich Gut; Zeichnungen von Roland Thalman. Weihnachtsbüchlein der Zürichsee Medien AG und der ZSD Zürichsee Druckereien AG 44. Stäfa: Zürichsee Medien AG, 1996. 65 S.
- Keller, Gottfried. Kleider machen Leute. Ed. with introd., notes & vocabulary by David A. Jackson. London: Bristol Classical Press, 1996. XXXI, 76 S.
- Keller, Gottfried. Kleider machen Leute. Reclam Klassiker auf CD-ROM 14. Stuttgart: Reclam, 1996. 1 Compact Disc/CD-ROM (MS Windows)
- Keller, Gottfried. Romeo und Julia auf dem Dorfe: Novelle. Text und Materialien bearb. von Franz Hebel. Klassische Schullektüre. Berlin: Cornelsen, 1996. 70 S.
- Keller, Gottfried. Romeo und Julia auf dem Dorfe. Ed. with introd., notes & vocabulary by Erika & Martin Swales; general ed.: John H. Betts. German texts series. London: Bristol Classical Press, 1996. XXX, 78 S.
Beiträge teilw. dt., teilw. engl.
- Keller, Gottfried. Sämtliche Werke: Einführungsband. Hrsg. von Walter Morgenthaler. Hist.-krit. Ausg. hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftr. der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel: Stroemfeld; Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1996. 368 S.
- Keller, Gottfried. Das Singgedicht: Novellen. Mit einem Nachw., einer Zeittaf. zu Keller, Anm. und bibliogr. Hinweisen von Gert Sautermeister. Vollst. Ausg. Goldmann 7658: Goldmann-Klassiker mit Erläuterungen. München: Goldmann, 1996. 439 S.

Keller Gottfried. In: Goethe, Johann Wolfgang von e Friedrich Schiller. Il dilettante; e altri scritti di Otto Ludwig, Rudolf Kassner, Gottfried Keller, Thomas Mann, Karl Philipp Moritz, Jean Paul, Friedrich Schlegel, Adalbert Stifter, Wilhelm Heinrich Wackenroder e Richard Wagner sull'artista nella letteratura tedesca. A cura di Enrico De Angelis. Biblioteca 6. Roma: Donzelli, 1993. XXXVIII, 231 p.

II. Sekundärliteratur

- Bansleben, Erik Peter. Jakobson revisited: the use of metaphor in the german realist novella. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1996. 228 p.
Zugl.: Diss. Univ. of North Carolina, 1996
- Barth, Johannes. Geister-Frau und Femme fatale: zwei postromantische Bilder der Nixe. In: Gestörte Idylle: vergleichende Interpretationen zur Lyrik Friedrich Rückerts. Hrsg. von Max-Rainer Uhrig. Würzburg: Ergon-Verlag, 1995. S. 171-184.
Zu «Nixenliebe» von F. Rückert und «Seemärchen» von G. Keller
- Bischof, Hugo. Gottfried Keller dramatisiert: «Romeo und Julia auf dem Dorfe» im Zürcher Schauspielhaus. In: Luzerner Zeitung, 3. Oktober 1995, S. 37
Inszenierung von Hannes Glarner
- Böhler, Michael. Die falsch besetzte zweite Herzkammer - Innere und äussere Fremde in Gottfried Kellers «Pankraz der Schmoller». In: Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur. Zürich: Limmat-Verlag, 1997. 301 S.
- Braendle, Rea. Die Bank und keine Bleibe: Zur Zürcher Gottfried Keller-Ausstellung. In: Tages-Anzeiger, 16. März 1995, S. 85
- Braendle, Rea. Vom Reiz der dunklen/dunkeln Quellen: Warum und wie die Gottfried-Keller-Edition von Jonas Fränkel ersetzt werden soll. In: Tages-Anzeiger, 17. Oktober 1995, S. 71
- Daffa, Agni. Die realistischen Züge im Roman «Der grüne Heinrich» von Gottfried Keller. Fernwald: Litblockin, 1995. 52 S.
- Dietlicher, Kati. Urgestein: Hannes Glarner: «Romeo und Julia». In: Züri-Tip (1995) 40, S. 20-21.
- Dürer, 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) 2, S. 115-140.
- Faessler, Günther. Nüchterne Liebe im besinnungslosen Kleinkrieg: Erstaufführung von Hannes Glarner's «Romeo und Julia auf dem Dorfe» im Schauspielhaus Zürich. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 3. Oktober 1995, S. 19
- Gabriel, Hans Peter. «Das kleine Perspektiv»: The novelle and literary representation in german-language realism.
Diss. Univ. of Virginia, 1995
- Gelungen: Zürich: «Romeo und Julia» (nach Keller). In: Der Bund, 3. Oktober 1995, S. 6, gez. Saz.
Inszenierung von Hannes Glarner
- Hess, Günter. Die Bilder des «Grünen Heinrich»: Gottfried Kellers poetische Malerei. In: Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg.: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. S. 373-395
- Jeziorkowski, Klaus. Der Stein. In: Ders. Der Text und seine Rückseite. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1995. S. 118-131
Zu «Romeo und Julia auf dem Dorfe»
- Kaiser, Gerhard. Das Läuten des Narren, das Lächeln des Herrn: Wandlungen Gottes bei Gottfried Keller. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 268, 16./17. November 1996, S. 67

- Kinder, Hermann. Das Idol wächst im Auge des Malers. In: Art, (1995) 10, S. 82–83
Kommentare zu einem Gemälde und einer Photographie von Karl Stauffer-Bern, Gottfried Keller darstellend
- Matt, Beatrice von. Berliner Stadtlektüren: Texte aus der deutschsprachigen Schweiz. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 29, 4. Februar 1995, S. 69
U.a. «Der grüne Heinrich» von G. Keller
- Morgenthaler, Walter. Gottfried Kellers Gedichte im Deutschen Klassiker Verlag. In: Text. 2. Basel 1996. S. 119-131
- Müller, Peter. «Sack und Eier, du Stachelbeere»: «Romeo und Julia auf dem Lande [!]» im Keller des Zürcher Schauspielhauses. In: Tages-Anzeiger, 3. Oktober 1995, S. 73
Inszenierung von Hannes Glarner
- Naumann, Helmut. Aufsätze zur deutschen Literatur: Gottfried Keller, Max Frisch, Rainer Maria Rilke. Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 31. Rheinfelden: Schäuble, 1997. VI, 150 S.
- Niggli, Günter. Gottfried Keller: Dichtung und Politik. In: Ethik und Aesthetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jh.: Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hrsg.: Richard Fisher. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52. Frankfurt a.M.: Lang, 1995. S. 485-496
- Papst, Manfred. Auftakt zur Historisch-Kritischen Gottfried-Keller-Ausgabe. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 262, 9. November 1996, S. 46
- Poppe, Reiner. Erläuterungen zu Gottfried Keller «Kleider machen Leute». Neu bearb. und erg. Hrsg. von Klaus Bahners. 5., verb. Aufl. Königs Erläuterungen und Materialien 184. Hofffeld: Bange, 1995. 70 S.
- Eine recht gelungene Keller-Adaption: «Romeo und Julia auf dem Dorfe» im Keller des Zürcher Schauspielhauses. In: Aargauer Tagblatt, 4. Oktober 1995, S. 13
- Reinacher, Pia. «Küss eine weisse Galathee»: Gottfried Keller neu entdecken: In der vorbildlich edierten 7bändigen Kritischen Ausgabe des deutschen Klassiker Verlages. In: Tages-Anzeiger, 30. Dezember 1996, S. 45
- Richard, Christine. Schlicht, aber nicht ergreifend: «Romeo und Julia auf dem Dorfe»: Kellers Novelle als Bühnenstück am Schauspielhaus Zürich. In: Basler Zeitung, 6. Oktober 1995, S. 47
Inszenierung von Hannes Glarner
- Rieber, Klaus. Der Nasen-Halsarzt Rudolf Meyer (1844-1924), Dozent an der Universität Zürich, Hausarzt von Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Dietikon: Juris-Druck und Verlag, 1996. 196 S.
Zugl.: Diss. Univ. Zürich, 1995
- Schmid, Hans. Gottfried Keller trauerte in Richterswil: Das Leiden des jungen Gottfried Keller. In: Zürichsee-Zeitung, 21. Oktober 1996
- Schmidt, Georg. Kleider machen noch kein Theaterstück: Atelier-Theater Riehen spielt Gottfried Keller. In: Basler Zeitung, 26. August 1995, S. 31
- Schnetzler, Kaspar. Dr. Huch, Lenin, Keller & Co.: unwahrscheinliche Begegnungen in Zürich. Zürich: Benziger, 1996. 246 S.
- Schwieriges Verhältnis (Herbstbott der Gottfried-Keller-Gesellschaft). In: Zürichsee-Zeitung, 30. Oktober 1995, S. 18, gez. Rab.
- Shalaby, Safa'a. Keller zwischen Vaterlandsgeschichte und Novelle: am Beispiel des «Fähnleins der sieben Aufrechten». In: Kairoer germanistische Studien, 8 (1994/95) S. 167–176
- Staub, Norbert. Der ganze Keller: Feier zum Abschluss der Gesamtedition im Zürcher Rathssaal. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 275, 25. November 1996, S. 24
- Steiner, Uwe C. Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwis-

- senschaft und Geistesgeschichte, 70 (1996) S. 256–289
- Stücheli, Peter. «Trinkt, o Augen...»: Ständige Zürcher Gottfried Keller-Schau. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 65, 18. März 1995, S. 54
- Walder, Martin. Romeo und Julia auf der Keller-Bühne: eine «Szenische Mär» von Hannes Garner im Schauspielhaus. In: Neue Zürcher Zeitung, 3. Oktober 1995, S. 54
- Widmer, Irene. Schauspielhauskeller: «Romeo und Julia auf dem Dorfe»: Flucht aus der Zeit. In: Schweizer Feuilletondienst, 26. September bis 2. Oktober 1995, S. 16–17
- Wille, Jürg. Euphoristische Grogstimmung, Maulsünden und flackernde Freundschaft: Referat «Mariafeld und die Zürcher Dichter Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer». In: Zürichsee-Zeitung, 14. Dezember 1995, S. 34–35
- Zhang-Choi, Yun-Young. Verschwiegene und schweigende Individuen im realistischen Roman: eine Untersuchung zum «Grünen Heinrich» und zur «Effi Briest». Literatur in der Diskussion 1. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlags-Gesellschaft, 1996. 211 S.

III. Rezensionen

- Druxes, Helga. The feminization of Dr. Faustus: female identity quests from Stendhal to Morgner. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993. 148 p.
U. a. zu Keller «Der grüne Heinrich», Morgner «Trobadora Beatriz» und «Amanda».
– Rez. Hart, Gail. (O.T.) In: German quarterly, 68 (1995) 3, S. 329–330
- Gepfert, Hans V. Der realistische Weg: Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jh. Tübingen: Niemeyer, 1994. XI, 712 S.
– Rez. Heilmann, Markus. (O.T.) In: Arcadia, 30 (1995) 1, S. 72–76
– Rez. Sagarra, Eda. (O.T.) In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1995, S. 170–175
- Graef, Eva. «Martin Salander»: Politik und Poesie in Gottfried Kellers Gründerzeitroman: Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 88. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. 141 S.
– Rez. Hertling, G. H. (O.T.) In: German quarterly, 69 (1996) 2, p. 216–218
- Harnisch, Antje. Keller, Raabe, Fontane: Geschlecht, Sexualität und Familie im bürgerlichen Realismus. Frankfurt a.M.: Lang, 1994, VII, 199 S.
– Rez. Berghahn, Daniela. (O.T.) In: Monatshefte, 87 (1995) 2, S. 260–261
- Kaiser, Gerhard. Mutter Natur und die Dampfmaschine: ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum. Freiburg i.Br.: Rombach, 1991. 137 S.
U. a. zu Goethe, Keller und Raabe
– Rez. Detering, Heinrich. (O.T.) In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1995, S. 180–183
- Renz, Christine. Gottfried Kellers «Sieben Legenden»: Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Studien zur deutschen Literatur 129. Tübingen: Niemeyer, 1993. VII, 392 S.
– Rez. Ecker, Hans-Peter. (O.T.) In: Jahrbuch für internationale Germanistik, 27 (1995) 1, S. 160–162
– Rez. Paul, J.-M. (O.T.) In: Etudes germaniques, 51 (1996) 2, p. 406–407
– Rez. Tschopp, Silvia S. (O.T.) In: Arbitrium, (1995) 2, S. 235–23

Fünfundsechzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1996

1. *Vorstand:* Die Zusammensetzung des Vorstands bleibt unverändert.

2. *Bericht des Quästors:*

Die Rechnung für das Jahr 1996 zeigt, auszugsweise wiedergegeben, folgendes Bild:

Vermögen am 31. Dezember 1996		Fr. 35255.13
zuzüglich Einnahmen 1996	Fr. 19238.35	
abzüglich Ausgaben 1996	Fr. 14428.65	
Einnahmenüberschuss	Fr. 4809.70	Fr. 4809.70
Vermögen am 31. Dezember 1996		<u>Fr. 40064.83</u>

Der Mitgliederbestand Ende 1996 betrug 2 Freimitglieder, 2 Mitglieder auf Lebenszeit, 369 Einzelmitglieder und 28 Kollektivmitglieder = 401 gegenüber 373 im Vorjahr.

Die Mitgliederbeiträge und die freiwilligen Beiträge ergaben ein Gesamttotal von Fr. 15750.05. Stadt und Kanton Zürich haben uns eine Subvention von je Fr. 1000.– zukommen lassen.

Die Zinseinnahmen reduzierten sich von Fr. 1576.25 um Fr. 87.95 auf Fr. 1488.30.

3. *Historisch-kritische Ausgabe von C. F. Meyers Werken*

Im Berichtsjahr konnte mit der Edition des Doppelbandes 5 die historisch-kritische Ausgabe der Werke C. F. Meyers abgeschlossen werden. Professor Hans Zellers eindrücklicher Einsatz für das lyrische Werk Meyers hat damit das grosse Ziel erreicht, das eine lange Wegstrecke erfordert hat.

1997 kann nun Band 2 der siebenbändigen Volksausgabe erscheinen.

4. *Historisch-kritische Ausgabe der Werke Gottfried Kellers (HKKA)*

Am 7. November 1996 konnte vor einem zahlreich erschienenen Publikum der Einführungsband der HKKA in der Zentralbibliothek Zürich präsentiert werden. Stiftungsrat und Autorenteam durften sich über eine positive Aufnahme in Fachkreisen freuen. Unsere Gesellschaft, die im Stiftungsrat mit dem Präsidenten und dem Quästor vertreten ist, krenzte den Teilnehmern einen Apéro.

5. *Das Herbstbott vom 27. Oktober 1996* wurde von 165 Mitgliedern und Interessenten besucht.

Frau Dr. Ursula Amrein, Zürich, sprach über das Thema «*Süsse Frauenbilder zu erfinden, wie die bittere Erde sie nicht hegt!*» – *Inszenierte Autorschaft bei Gottfried Keller*. Umrahmt wurden ihre Ausführungen durch das «Ensemble Pyramide» – Barbara Tillmann (Oboe), Ulrike Jacoby (Violine), Muriel Schweizer (Viola) und Anita Jehli (Violoncello) –, das eingangs das Oboenquartett in Es-Dur op. 8 Nr. 4 von Carl Stamitz (1745–1801) und zum Ausklang das Oboenquartett in C-Dur KV Anh. 171 von Wolfgang Amadeus Mozart das Allegro und das Tema con variazioni erklingen liess.

Allen Teilnehmern konnte dank einer grosszügigen Geste der Zürichsee Medien AG und der ZSD Druckereien AG, Stäfa, das schmucke Bändchen: *Gottfried Keller. Kleider machen Leute*. Auswahl und Einleitung von Ulrich Gut/Zeichnungen von Roland Thalmann, als Geschenk abgegeben werden. Den beiden guten Geistern, Dr. Theodor Gut und Ulrich Gut, beides verschworene Freunde unserer Gesellschaft, sei dafür herzlich gedankt.

6. Im Rahmen der Zürcher Gottfried Keller Ausstellung in der Credit Suisse am Werdmühleplatz finden im Foyer der Credit Suisse, Zürich, jeweiligen Begleitveranstaltungen statt. Gert Westphal machte durch seine Rezitation Kellers *Der Schmied seines Glücks* zum Erlebnis. Der Präsident der Gesellschaft hielt einen Vortrag über Kellers Novelle *Kleider machen Leute*.

In Glattfelden sind für 1998 grössere Veränderungen geplant. Die Keller-Ausstellung soll erneuert und ein Video zur Keller-Gedenkstätte gestaltet werden. Unsere Gesellschaft ist – wie immer – an diesem Vorhaben und an den Vortragsveranstaltungen beteiligt.

Egon Wilhelm

VORSTAND

Präsident

Prof. Dr. Egon Wilhelm
Postfach 1511
8610 Uster 1

Quästor

Dr. Martin Wetter
Mitglied der Geschäftsleitung
Credit Suisse
Postfach 100
8070 Zürich

Sekretär

Dr. Rainer Diederichs
Zentralbibliothek Zürich
Postfach
8025 Zürich

Beisitzer

Frau lic. phil. Denise Wagner-Landolt
Krähbühlstr. 10
8044 Zürich

Prof. Dr. Roland Ris
Hostalenweg 190
3037 Herrenschwanden

Dr. Hermann Köstler
Direktor der Zentral-
bibliothek Zürich
Postfach
8025 Zürich

Dr. ing. agr. ETH Fritz Jäggli
Gemeindepräsident
Blumenstr. 20
8192 Glattfelden

Dr. Hugo Büttler
Chefredaktor
Attenhoferstr. 3
8032 Zürich

Korrespondenzadresse

Dr. Rainer Diederichs
Zentralbibliothek Zürich
Postfach
8025 Zürich

Tel. 01 268 31 00

Fax 01 268 32 90

Verzeichnis der Reden,

die an den Herbstbotten der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932 Prof. Dr. Fritz Hunziker, Gottfried Keller und Zürich
- 1933 Dr. Eduard Korrodi, Gottfried Keller im Wandel der Generationen
- 1934 Prof. Dr. Max Zollinger, Gottfried Keller als Erzieher
- 1935 Dr. Oskar Wettstein, Gottfried Kellers politisches Credo
- 1936 Prof. Dr. Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler
- 1937 Prof. Dr. Emil Staiger, Gottfried Keller und die Romantik
- 1938 Prof. Dr. Carl Helbling, Gottfried Keller in seinen Briefen
- 1939 Prof. Dr. Walter Muschg, Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf
- 1940 Prof. Dr. Robert Faesi, Gottfried Keller und die Frauen
- 1941 Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, Gottfried Kellers Verskunst
- 1942 Prof. Dr. Karl G. Schmid, Gottfried Keller und die Jugend
- 1943 Prof. Dr. Hans Corrodi, Gottfried Keller und Othmar Schoeck
- 1944 Dr. Kurt Ehrlich, Gottfried Keller und das Recht
- 1945 Dr. Fritz Buri, Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler
- 1946 Prof. Dr. Charly Clerc, Le Poète de la Cité
- 1947 Prof. Dr. Hans Barth, Ludwig Feuerbach
- 1948 Dr. Erwin Ackerknecht, Der grüne Heinrich, ein Buch der Menschenkenntnis
- 1949 Prof. Dr. Max Wehrli, Die Zürcher Novellen
- 1950 Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, Die ossianische Landschaft
- 1951 Dr. Werner Weber, Freundschaften Gottfried Kellers
- 1952 Dr. Gottlieb Heinrich Heer, Gottfried Kellers Anteil an der Schweizer Polenhilfe 1863/64
- 1953 Prof. Dr. Fritz Ernst, Gottfried Kellers Ruhm
- 1955 Prof. Dr. Alfred Zäch, Ironie in der Dichtung C. F. Meyers
- 1956 Dr. Werner Bachmann, C. F. Meyer als Deuter der Landschaft Graubündens
- 1957 Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, Die Kunst der Komposition in C. F. Meyers Novellen
- 1958 Prof. Dr. Werner Kohlschmidt, C. F. Meyer und die Reformation
- 1959 PD Dr. Beda Allemann, Gottfried Keller und das Scurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors
- 1960 Prof. Dr. Lothar Kempfer, Das Geheimnis des Schöpferischen im Wort Conrad Ferdinand Meyers
- 1961 Prof. Dr. Maria Bindschedler, Vergangenheit und Gegenwart in den Züricher Novellen
- 1962 Prof. Dr. Albert Hauser, Über das wirtschaftliche und soziale Denken Gottfried Kellers
- 1963 Prof. Dr. Hans Zeller, Conrad Ferdinand Meyers Gedichtnachlass
- 1964 Dr. Friedrich Witz, Das Tier in Gottfried Kellers Leben und Werk
- 1965 Kurt Guggenheim, Wandlungen im Glauben Gottfried Kellers
- 1966 Dr. Albert Hauser, Kunst und Leben im Werk Gottfried Kellers
- 1967 Prof. Dr. Karl Fehr, Gottfried Keller und der Landvogt von Greifensee
- 1968 Prof. Dr. Wolfgang Binder, Von der Freiheit der Unbescholtenheit unserer Augen – Überlegungen zu Gottfried Kellers Realismus
- 1969 Prof. Dr. Emil Staiger, Urlicht und Gegenwart
- 1970 Prof. Dr. Hans Wysling, Welt im Licht – Gedanken zu Gottfried Kellers Naturfrömmigkeit

- 1971 Prof. Dr. Paula Ritzler, «Ein Tag kann eine Perle sein» – Über das Wesen des Glücks bei Gottfried Keller
- 1972 Prof. Dr. Peter Marxer, Gottfried Kellers Verhältnis zum Theater
- 1973 Dr. Rätus Luck, «Sachliches studieren...» Gottfried Keller als Literaturkritiker
- 1974 Prof. Dr. Karl Pestalozzi, «Der gründe Heinrich», von Peter Handke aus gelesen
- 1975 Prof. Dr. Louis Wiesmann, Gotthelfs und Kellers Vrenchen
- 1976 Prof. Dr. Martin Stern, Ante lucem – Vom Sinn des Erzählens in Gottfried Kellers «Sinngedicht»
- 1977 a. Ständerat Dr. Rudolf Meier, Gottfried Keller – Zürcher Bürger in bewegter Zeit
- 1978 Prof. Dr. Adolf Muschg, Professor Gottfried Keller?
- 1979 Prof. Dr. Peter von Matt, «Die Geisterseher» – Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur
- 1980 Stadtpräsident Dr. Sigmund Widmer, Die Aktualität Gottfried Kellers
- 1981 Prof. Dr. Werner Weber, Fontanes Urteile über Gottfried Keller
- 1982 Prof. Dr. Gerhard Kaiser, Gottfried Kellers Dichtung als Versteck des Dichters
- 1983 Prof. Dr. Hans Wysling, «Schwarzschattende Kastanie» – Ein Gedicht von C. F. Meyer
- 1984 Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Arbeit am modernen Meyer-Bild: Georg und Hofmannsthal als Richter seiner Lyrik
- 1985 Prof. Dr. Hans Jürg Lüthi, Der Taugenichts – Eine poetische Figur bei Gottfried Keller
- 1986 Prof. Dr. Jacob Steiner, Zur Symbolik in Gottfried Kellers Roman «Der grüne Heinrich»
- 1987 Prof. Dr. Peter Stadler, Gottfried Keller und die Zürcher Regierung
- 1988 Prof. Dr. Michael Böhler, Der Olymp von Gottfried Kellers Gelächter
- 1989 Dr. Beatrice von Matt, Marie Salander und die Tradition der Mutterfiguren im schweizerischen Familienroman
- 1990 Prof. Dr. Roland Ris, Was die Welt im Innersten zusammenhält: Die Sprache bei Gottfried Keller
- 1991 Prof. Dr. Iso Camartin, War Gottfried Keller ein Freund? – Eine weitere Variation zu einem alten Keller-Thema
- 1992 Dr. Dominik Müller, «Schreiben oder lesen kann ich immer, aber zum Malen bedarf ich Fröhlichkeit und sorglosen Sinn» – Gottfried Kellers Abschied von der Malerei
- 1993 Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader, Im Schraubstock moderner Marktmechanismen – Vom Druck Kellers und Meyers in Rodenbergs «Deutscher Rundschau»
- 1994 Prof. Dr. Egon Wilhelm, Kind und Kindheit im Werk Gottfried Kellers
- 1995 Dr. Jürg Wille, Mariafeld und die Zürcher Dichter Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer
- 1996 Dr. Ursula Amrein, «Süsse Frauenbilder zu erfinden, wie die bittere Erde sie nicht hegt!» Inszenierte Autorschaft bei Gottfried Keller

Einladung zum Herbstbott

*Sonntag, 26. Oktober 1997
10.30 bis 12.00 Uhr (Türöffnung 10.00 Uhr)
Rathaus Zürich*

Eröffnungswort des Präsidenten

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Quartett F-Dur KV 370, Allegro – Adagio – Rondo

Ensemble Pyramide:
Barbara Tillmann (Oboe), Ulrike Jacoby (Violine),
Muriel Gross-Schweizer (Viola), Anita Jehli (Violoncello),
Jaël Bertschinger (Harfe)

Rede von Dr. theol. Ulrich Knellwolf, Zollikon:
**Gotthelfs Bauernspiegel und Kellers grüner Heinrich.
Über zwei Romananfänge und ihre Ziele.**

Jacques Ibert (1890–1962)
Trio (1944)
Allegro tranquillo – Andante sostenuto – Scherzando con moto

Geschäftlicher Teil:

1. Protokoll der Generalversammlung 1996
2. Mitteilungen
3. Jahresbericht 1996
4. Jahresrechnung 1996
5. Verschiedenes

Eintritt frei. Bringen Sie bitte Ihre Freunde mit!

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

