



LK 3567/11



Mitteilungen der
Gottfried Keller-Gesellschaft
Zürich

2019

VORSTANDSMITGLIEDER

Stand Juli 2019

Präsident

Manfred Papst
NZZ am Sonntag
Postfach
8021 Zürich

Quästor

Dr. Ariel Sergio Goekmen
Bank Schroder & Co AG
Central 2
8001 Zürich

Aktuar

Roman Hess
Binzallee 14
8055 Zürich

Beisitzerinnen und Beisitzer

Prof. Dr. Ursula Amrein
Ceresstr. 25
8008 Zürich

Dr. Urs Fischer
Zentralbibliothek Zürich
Zähringerplatz 6
8001 Zürich

Dr. Hugo Bütler
Attenhoferstr. 33
8032 Zürich

Hansjürg Diener
Dipl. Ing. ETH
Blümlisalpstrasse 78
8006 Zürich

Konrad Erni
Marchstr. 1
8192 Zweidlen

Prof. Dr.
Hildegard E. Keller
Zollikerstr. 265
8008 Zürich

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

Korrespondenzadresse

Roman Hess
Binzallee 14
8055 Zürich

Internetadresse

www.gottfriedkeller-gesellschaft.ch

Mailadresse

info@gottfriedkeller-gesellschaft.ch

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch Anmeldung über die Website der Gesellschaft www.gottfriedkeller-gesellschaft.ch, Menüpunkt «Mitgliedschaft». Nach Ihrer Anmeldung erhalten Sie einen Einzahlungsschein für den Jahresbeitrag. Dieser beträgt:

Einzelmitglieder Fr. 50.–
Paarmitgliedschaft Fr. 80.–
Kollektivmitglieder Fr. 100.–

Die *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft* werden von der Gottfried Keller-Gesellschaft einmal jährlich herausgegeben.

Redaktion: Roman Hess und Manfred Papst

Druck: cube media AG, Zürich

Inhaltsverzeichnis

Manfred Papst Bericht des Präsidenten für das Jahr 2018	4
Prof. Dr. Wolfgang Lukas Experiment und Innovation. C.F. Meyers historisch-mythologische Balladen im Kontext der Moderne Rede zum Herbstbott 2018	7
Dr. Rainer Diederichs Gottfried Kellers glückliche Zeit auf dem Bürgli	39
Verzeichnis der Herbstbottreden	54
Beiträger	56
Programm Herbstbott 2019	57

Siebenundachtzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 2018

Vorstand

Der Vorstand führte am 28. März und am 21. November seine statutarisch vorgesehenen Sitzungen durch.

Bericht des Quästors Dr. Ariel Sergio Goekmen

Vermögen am 31. Dezember 2017	CHF 64 025
Zuzüglich Einnahmen 2018	CHF 27 872
Abzüglich Ausgaben 2018	CHF 25 066
Einnahmenüberschuss	CHF 2 806
Vermögen am 31. Dezember 2018	CHF 66 831

Im Jahr 2018 sind 11 Mitglieder neu eingetreten. 84 Mitglieder sind ausgetreten. Per Ende Jahr zählte die Gesellschaft 451 Mitglieder (Vorjahr 524). Der starke Rückgang ist auf die Erhöhung der Mitgliederbeiträge zurückzuführen sowie auf die Bitte an die Mitglieder, ihre aktuellen Koordinaten inkl. Mail-Adressen zu melden, was viele ältere Mitglieder bewogen hat, bei dieser Gelegenheit ihren Austritt zu erklären.

Die Subventionen von Stadt und Kanton entsprechen jenen des Vorjahrs.

Gottfried Keller-Ausstellung

Die im November 2012 in der Bank Schroder & Co, Central 2, in Zürich eröffnete dauerhafte Keller-Ausstellung ist weiterhin an Werktagen für Besucherinnen und Besucher frei zugänglich. Sie wird über die Werbemittel des Vereins Zürcher Museen bekannt gemacht (monatliches Falblatt; wöchent-

liches Sammelinserat in der NZZ; Übersicht im Tages-Anzeiger). Die Bank Schroder & Co übernahm auch dieses Jahr in großzügiger Weise die Kosten des Mitgliederbeitrags an den Verein Zürcher Museen. Als Delegierter der GKG betreute Manfred Papst die Ausstellung, die Zunft Hottingen delegierte in gleicher Funktion Adolf Vogel. Beide wechselten sich im regelmäßigen Kontrollbesuch der Ausstellung ab.

Veranstaltungen

Der Präsident hielt in seiner Reihe zu Gottfried Kellers Briefwechsellern am 21. Juni einen Vortrag über die Korrespondenz zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner. Dieser fand wiederum in Zusammenarbeit mit der Zentralbibliothek in der Musikabteilung im Predigerchor statt.

Am 1. September nahm die ständige Gottfried Keller-Ausstellung an der «Langen Nacht der Museen» des Vereins Zürcher Museen teil. Die Bank Schroder & Co unterstützte die Veranstaltung großzügig, indem sie nicht nur ihren Sitzungsraum im 5. Stock zur Verfügung stellte, sondern auch – gemeinsam mit der Gottfried Keller-Gesellschaft – den Apero ausrichtete. In diesem Rahmen lasen Manfred Papst und Hildegard E. Keller aus dem Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Marie Exner, Ariel Sergio Goekmen moderierte die Lesung. Die viermalige Aufführung dieses Programms wurde wiederum rege besucht.

Herbstbott

Die Statuten der Gottfried Keller-Gesellschaft halten fest, dass auch das Andenken an Conrad Ferdinand Meyer gepflegt werden soll. Nach längerem Unterbruch galt der diesjährige Herbstbott-Vortrag wieder einmal dem Werk dieses anderen großen Zürcher Autors des 19. Jahrhunderts. Unter dem Titel «Experiment und Innovation. C. F. Meyers Lyrik im Kontext der Moderne» stellte Prof. Dr. Wolfgang Lukas, Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wuppertal, einige Gedichte Meyers vor, die seinen Weg hin zur Moderne nachvollziehbar machen. Leider war der Vortrag aus akustischen Gründen nicht für alle Besucherinnen und Besucher verständlich, wofür sich der Vorstand entschuldigt. Er wird geeignete Maßnahmen treffen, um diesen Punkt zu verbessern.

Im Anschluss an den Vortrag fand die Generalversammlung der Gottfried Keller-Gesellschaft statt, in der die von den Statuten vorgesehenen Traktanden behandelt wurden. Die anwesenden Mitglieder der Gesellschaft stimmten dem Jahresbericht des Präsidenten ohne Gegenstimme zu.

Quästor Dr. Ariel Sergio Goekmen präsentierte die Jahresrechnung 2017, die einen Ausgabenüberschuss von CHF 14686 ausweist. Dieser ist durch verschiedene Faktoren verursacht worden. Erstens brachte die Neubesetzung der Buchhaltung und des Quästoramtes einen erhöhten Aufwand mit sich, da Buchhaltung und Adressverwaltung auf eine neue Basis gestellt wurden. Leider konnte im Verlauf dieses Prozesses auch kein Mahnlauf mehr für nicht bezahlte Mitgliederbeiträge durchgeführt werden, so dass die Einnahmen daraus zurückgingen. Drittens wurde die Website modernisiert und verbessert (CHF 4800). Viertens wurde eine Veranstaltung zum 200. Geburtstag von Gottfried Keller vorfinanziert (CHF 6000).

Die Rechnung wurde von den Revisoren Franz Albers und Kaspar Wenger geprüft und für richtig befunden. Aufgrund ihres Antrags wurde die Jahresrechnung von den Mitgliedern einstimmig angenommen. Der Präsident dankte dem Quästor und dem Buchhalter Christian Ryser für die Rechnungsführung. Ebenso sprach der Präsident dem gesamten Vorstand seinen Dank für die fruchtbare und freundschaftliche Zusammenarbeit aus. Ein besonderer Dank ging dabei an den Aktuar Roman Hess, der die Gesellschaft mit großem Einsatz unterstützt.

Zur Abrundung des Herbstbotts lud die Gesellschaft wie jedes Jahr zum Apéro im Foyer des Rathauses ein.

Manfred Papst

Experiment und Innovation C. F. Meyers historisch-mythologische Balladen im Kontext der Moderne

Rede zum Herbstbott 2018

Wolfgang Lukas

Zu Conrad Ferdinand Meyers 100. Geburtstag 1925 veröffentlicht Hugo von Hofmannsthal in der Neuen Schweizer Rundschau *Wissen und Leben* einen kleinen Aufsatz mit dem Titel «C.F. Meyers Gedichte». Dieser Artikel ist berühmt bzw. berüchtigt, denn in ihm fällt Hofmannsthal ein vernichtendes Urteil über das Gros der Meyerschen Lyrikproduktion, um sodann einen ganz kleinen Teil als erstrangig herauszuheben: «vielleicht zwölf oder fünfzehn, die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihn erreichen. Damit tritt der Lyriker C. F. Meyer in die kleine Schar der wenigen großen Dichter der Deutschen.»¹ Hofmannsthal nennt dabei Gedichte wie *Der römische Brunnen*, *Schwarzschattende Kastanie*, *Nachtgeräusche*, *Im Spätboot*, *Schwüle*, *Wetterleuchten* oder *Weibgeschenk* – Texte, die auch wir zu den unbestrittenen Spitzenleistungen Meyers zählen.

Das Hauptverdikt Hofmannsthals trifft die historische Lyrik, hier findet er «die Sprache kaum erträglich», und er fährt fort:

Welche Unzartheit des Sprachsinnes nicht nur, sondern schlechthin des Gefühls!
Wie ist in diesen hundert und aberhundert Gedichten *das Eigentliche, das Lyrische*,
jenem unsicheren Bestreben, Geschichte aufleben zu machen, nein, historische Anekdotenbilder in Strophen umzusetzen, aufgeopfert! [...]

Ein starker Band, gegen vierhundert Seiten; zweihundertundsechzig Gedichte [*recite* 232! WL], darunter fast zweihundert von dieser Art; Ketzer, Gaukler, Mönche und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Karyatiden, Bacchantinnen, Druiden, Purpurmäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge; zweizeilige Strophen, dreizeilige, vierzeilige, achtzeilige, zehnzeilige; heroische Landschaften mit und ohne Staffage; Anekdoten aus der Chronik zum lebenden Bild gestellt, – Wämser und Harnische, aus denen Stimmen reden, – welch eine beschwerende, fast peinliche Begegnung: das halbgestorbene Jahr-

¹ Hugo v. Hofmannsthal: C.F. Meyers Gedichte, in: *Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau*, XVIII. Jg, H. 16, S. 980–987, hier 984.

hundert haucht uns an; die Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers entfaltet ihre Schrecknisse; ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und Leben, wie in einen üblen Traum, und möchten aufwachen.²

Es genügt ein Blick in das Inhaltsverzeichnis der Sammlung der *Gedichte* (1882) und in die letzten der insgesamt neun Teilzyklen, die den großen historischen Männern von der Antike bis zur Frühen Neuzeit, den Göttern und Genies gewidmet sind (VI. «Götter», VII. «Frech und fromm», VIII. «Genie», IX. «Männer»), und wir meinen sofort zu wissen, worauf Hofmannsthal abhebt. Das «Eigentliche», das *Lyrische*, und das *Historische* werden in einen Gegensatz mit ausschließendem Charakter gebracht: Lyrik und Geschichte, das passt irgendwie nicht zusammen, das ist so etwas wie eine *contradictio in adjecto*.³

Mit dieser Definition des «Lyrischen» greift Hofmannsthal freilich auf eine Bestimmung zurück, die sich in der frühen Goethezeit ab 1770 im Rahmen des neuen Paradigmas der sogenannten Erlebnislyrik herausgebildet hatte und derzufolge sich Lyrik als subjektive Ich-Aussage und eine darin artikuliert «unmittelbare Empfindung» konstituiert.⁴ Auf der Basis dieser Gattungsdefinition hatten bereits einige Zeitgenossen kritisch Meyers Dichtung das Merkmal des Lyrischen abgesprochen, so etwa dezidiert Storm:

² Ebd., S. 982f. (Hervorh. WL)

³ Siehe zu dieser Gattungsdiskussion auch Silvia Serena Tschopp: Conrad Ferdinand Meyers historische Gedichte, in: *Geschichtslyrik. Ein Kompendium*, hg. von Heinrich Detering u. Peer Trilcke (unter Mitarb. von Hinrich Ahrend, Alena Diedrich u. Christoph Jürgensen), Göttingen 2013, S. 829–856, hier 833f., und Dirk Niefanger: Lyrik und Geschichtsdiskurs im 19. Jahrhundert, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hg. von Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern 2005, S. 165–181.

⁴ Siehe hierzu einschlägig Marianne Wünsch: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«: Probleme und Lösungen*, Stuttgart u.a. 1975.

Ein Lyriker ist er nicht; dazu fehlt ihm *der unmittelbare, mit sich fortreisende Ausdruck der Empfindung*, oder auch wohl die *unmittelbare Empfindung* selbst. Sie muß bei ihm den Weg durch den Stoff nehmen, dann tritt sie oft überraschend zutage, [...]. (Brief an Paul Heyse vom 7. Juli 1882)⁵

Es gab aber auch andere Stimmen, so nicht zuletzt die von Gottfried Keller, der sich mehrfach positiv über Meyers Gedichte äußerte⁶ und am 26. Oktober 1882 brieflich das Erscheinen der *Gedichte* als «glückliches Ereigniß» pries: «denn ein solches darf man und dürfen wir Alle das Erscheinen Ihrer Gedichte nennen.»⁷ Unbedingt zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang Carl Spitteler, der vielleicht am deutlichsten von allen erkannte und formulierte, dass Meyer eine neuartige Lyrik schreibt, die den traditionellen Lyrikbegriff sprengt. Gegenüber dem Leipziger Verleger Haessel bringt er im November 1882 seine Meinung zum Ausdruck, «daß das die bedeutendste lyrische Sammlung sey die seit einem Menschenalter das Tageslicht erblickte.»⁸ Neun Jahre später, in einer großen Rezension in der Neuen Zürcher Zeitung vom Juli 1891, präzisiert er:

Es ist nämlich meiner Meinung nach durch C. F. Meyer *eine neue Gattung von Lyrik* der Lyrik unserer Klassiker an die Seite gestellt worden, eine Lyrik des größten Stempels, *andersartig, ebenbürtig*. [...] Gewiß nicht im Ton, nicht in der Musik liegt ihre Bedeutung. [...]

Da zaudere ich [...] nicht, diejenigen [Gedichte, WL] für technisch am vollkommensten zu halten, *die am meisten auf den lyrischen Schmuck verzichten*, vor allem die in ungereimten fünf Fußigen Jamben einerschreitenden. Ueber den Meyer'schen fünf Fußigen Jambus ließen sich ganze Abhandlungen schreiben. Er hat ihm Lyrik entlockt. Die Kunst, ohne jeden Ton, ganz allein durch

⁵ Zitiert vom Herausgeber Hans Zeller in: C. F. Meyer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, 15 Bde., Bern 1958–1995 (= MSW), Bd. 2, Kap. «Aufnahme und Kritik», S. 31–39, hier 34. Siehe hierzu auch Theodor Storm: Über Lyrik, in: *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, hg. von Gerhard Plumpe, Stuttgart 1985, S. 298–301: «denn bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein, wie im übrigen in der Poesie, das *Leben*, nein, es muß geradezu das *Erlebnis* das Fundament desselben bilden.» (S. 299, Hervorh. i.O.). Hierzu auch Anne Petersen: Die ›natürliche‹ und die ›poetische Wahrheit‹ in der Lyrik Theodor Storms. Zu den Begriffen ›Realismus‹ und ›Erlebnis‹, bezogen auf Storms lyrisches Werk, in: *Lyrik des Realismus*, hg. von Christian Begemann und Simon Bunke, Freiburg i.Br. u.a. 2018, S. 111–127.

⁶ Vgl. MSW 2, 31f.

⁷ C. F. Meyers Briefwechsel. *Historisch-kritische Ausgabe*, Bde. 1–3: Hg. von Hans Zeller, Bern 1998–2004; Bd. 4: Hg. von Wolfgang Lukas und Hans Zeller, Göttingen 2014ff. (= MBW); hier Bd. 1: *Conrad Ferdinand Meyer – Gottfried Keller. Briefe 1871 bis 1889*, bearb. von Basil Rogger, Stefan Graber, Kurt Werder und Hans Zeller, Bern 1998, S. 172.

⁸ Hermann Haessel an C.F. Meyer, 28.11.1882: MSW 2, 37, und MBW 4.3, Brief Nr. 629, S. 228.

das Wortbild, in einem anspruchslosen Metrum, das überdies noch nach Kräften durch Überleitungen durchbrochen wird, die erhabenste Stimmung zu erzielen, ist hier zu absoluter Vollendung ohne überflüssigen Rest eines Wortes gediehen. Und diese Kunst ist neu.⁹

Spitteler preist also gerade das herkömmlich ‹Unlyrische› an Meyers Gedichten und konstatiert damit eine Erweiterung des traditionellen Lyrikbegriffs. Bemerkenswert ist schließlich Meyers eigene Einschätzung. Zumindest gegenüber Freunden und Dichterkolleginnen äußert er sich eher abschätzig, so behauptet er gegenüber Louise von François, seine Lyrikproduktion sei ‹kaum mehr als Spiel oder höchstens die Äußerung einer untergeordneten Seite meines Wesens›, und er erläutert: ‹Meine Lyrik, liebe Freundin, ‹verachte› ich nicht, weil sie ‹gefühlvoll›, sondern weil sie mir [...] nicht wahr genug erscheint.›¹⁰ Und ein Jahr später erneut an Louise von François: ‹Die ed.2 meiner Gedichte steht bevor, ohne daß es mich freute. Einfach weil die Sammlung mir durch ihre Subjektivität verleidet ist.›¹¹ Desgleichen an Emilie Ringseis im Frühjahr 1883: ‹Ich bin kein Lyriker. Meine Kraft liegt im Objectiven.›¹²

Das alles ist sicherlich nicht frei von Koketterie. Jedenfalls steht dazu einigermaßen im Widerspruch die Tatsache, dass er wie ein Besessener an seinen Gedichten gefeilt und geändert und bei den Neuauflagen auch seiner Gedichtsammlung seinen Leipziger Verleger Hermann Haessel regelmäßig an den Rand der Verzweiflung getrieben hat.¹³

Interessant ist aber die Begründung: Meyer spricht sich lyrische Qualitäten ab, indem er das Lyrische in Opposition zu ‹Objektivität› und einem emphatischen Begriff von ‹Wahrheit› setzt. Damit folgt er letztlich selbst dem tra-

⁹ MSW 2, 38f. (Hervorh. WL)

¹⁰ Brief vom 8.4.1882: MSW 2, 28 (Hervorh. i.O.).

¹¹ Brief vom 16.6.1883: Ebd., S. 30

¹² Brief vom 2.3.1883: Ebd.

¹³ Vgl. Haessel an Meyer, anlässlich der Revisionen für die zweibändige Ausgabe der Novellen (1885): ‹Ich fürchte Ihre Neigung zu Textänderungen› (Brief vom 16.9.1885: MBW 4.5, Brief Nr. 892, S. 200 u. 553). Vgl. hierzu auch: Hans Zeller und Rosmarie Zeller: Das wirklich bestehende Verhältniß eines Dichters zu seinem Verleger. C. F. Meyer und Hermann Haessel, in: *Geehrter Herr – lieber Freund. Schweizer Autoren und ihre deutschen Verleger. Mit einer Umkehrung und drei Exkursionen*, hg. von Rätus Luck (unter Mitarbeit von Peter E. Erismann u. Peter Kraut), Basel u.a. 1998, S. 147–168, und Verf.: Die Korrespondenz zwischen Conrad Ferdinand Meyer und seinem Leipziger Verleger Hermann Adolf Haessel. Vorstellung eines Editionsprojekts, in: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 15, 2006, S. 395–422.

ditionellen Lyrikbegriff. Wahrheit und Objektivität sind zugleich Ideale des «poetischen Realismus», die die Überwindung des bloß Individuellen und Subjektiven fordern. Das bedeutet nicht etwa, dass keine Gefühle thematisch werden können, aber dort, wo dies der Fall ist (etwa Liebe, Trauer etc.), müssen sie zu einem Allgemeinmenschlichen gestaltet werden, um damit eine Ebene der Bedeutung jenseits des rein Individuellen und Kontingenten zu stiften.¹⁴ In Meyers eigenen Worten, aus dem bereits zitierten Brief an Louise von François: «Man sucht die unendliche Mannigfaltigkeit oder auch die Grundfiguren, kurz das Ganze, nicht eine armselige Individualität.»¹⁵ Genau dieses Ziel sucht Meyer nun in der Ballade zu realisieren, und ich zitiere abschließend hierzu aus einem Interview mit dem Kritiker Hermann Friedrichs, das dieser zwei Jahre nach Meyers Tod, 1900, veröffentlichte:

Ja, wissen Sie, ein paar stimmungsvolle Verse bringt schließlich jeder Backfisch zustande, der Heine, Geibel, Rittershaus etc. etc. verschlungen hat; aber in balladenartiger Form, ich möchte sagen plastisch greifbare Gestalten hervorzuzaubern und sie handelnd auftreten zu lassen, das ist eine Kunst, die nur verschwindend wenigen gegeben ist. Bis zur deutschen Frau, die in diesen Dingen nun einmal ausschlaggebend ist, dringt fast keiner durch, denn sie berauscht sich immer wieder an der süßlichen Familienblätterlyrik; und die Redaktionen setzen ihr – sei es aus Gewohnheit oder in bedauerlicher Verkennung dessen, was nottut – überhaupt nichts Besseres vor.¹⁶

Dem geringgeschätzten Subjektiven («ein paar stimmungsvolle Verse») wird die Ballade als echte «Kunst» gegenübergestellt, die, so Meyer, nicht zum «mainstream» der literarischen Kost gehört, die der «deutschen Frau» als Hauptkonsumentin von Lyrik in den Familienblättern – man wird hier wohl an die *Gartenlaube* denken dürfen – im allgemeinen so vorgesetzt wird. Aus diesem Zitat spricht ein unverkennbares Selbstbewusstsein im Hinblick auf die eigene Balladendichtung als derjenigen Gattung, die eben das Objektive in die Lyrik einführt («plastisch greifbare Gestalten»). Als «Entromantisierung» und fällige Überwindung einer vergangenen Literaturepoche wurde dieses Markenzeichen der Meyerschen Balladendichtung von den Zeitgenossen durchaus auch positiv gewürdigt.¹⁷ Die Ballade, und insbesondere die

¹⁴ Vgl. etwa in der Textsammlung *Theorie des bürgerlichen Realismus* (Anm. 5) die in Kap. III «Idealismus und Realismus. Die Tradition der Ästhetik» (S. 69–89) und IV «Literaturproblematik» (S. 91–159) versammelten theoretischen Beiträge.

¹⁵ Brief vom 16.6.1883: MSW 2, 30.

¹⁶ MSW 2, 30f.

¹⁷ Geradezu paradigmatisch etwa das Urteil von Wolfgang Menzel 1864 in seiner Rezension der *Zwanzig Balladen*: MSW 6, 465.

historische Ballade, nimmt denn auch in Meyers lyrischem Schaffen einen höchst prominenten Raum ein. Meyer beginnt mit Balladendichtung, und seine ersten drei Sammlungen enthalten praktisch ausschließlich Balladen: so die unveröffentlichte Sammlung *Balladen von Ulrich Meister* (Anfang der 1860er J.), dann die erste, allerdings noch anonym veröffentlichte Sammlung *Zwanzig Balladen von einem Schweizer* (1864) und schließlich die Ende 1869 erschienene Sammlung *Romanzen und Bilder* – zum Teil gehen diese Balladen dann in überarbeiteter Form in die Hauptsammlung der *Gedichte* 1882 ein.

Die Differenz im Werturteil über die historische Ballade zwischen Meyer und Hofmannsthal ist Ausdruck eines epochalen literarisch-ästhetischen Wertewandels. Während Meyer voll und ganz dem historistischen Paradigma verhaftet ist, wie es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschend war, argumentiert Hofmannsthal als Kind der nachfolgenden Epoche, also der Frühen bzw. Klassischen Moderne, die sich genau davon zu befreien sucht. (Vgl. «ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind.») Wichtiger Stichwortgeber war hierbei natürlich auch Nietzsche, der in seiner zweiten «Unzeitgemäßen Betrachtung» *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) in kulturkritischer Perspektive die Obsession seiner Epoche für die Geschichte als lebensfeindlich gebrandmarkt hatte.¹⁸

Das harte Urteil von Hofmannsthal werden wir heute nicht mehr in dieser Schärfe gelten lassen wollen, auch wenn wir ihm bei einigen der Meyerschen Balladen durchaus folgen können.¹⁹ Ich möchte im Folgenden zeigen, dass gerade die historische und mythologische Ballade bei Meyer auch der Bereich höchst innovativer Schreibweisen wird. Unter (partiell)em Rekurs auf

¹⁸ Dass es möglich war, auf der Basis derselben «lebensideologischen» Prämissen wie Hofmannsthal zu einer gegensätzlichen Bewertung der Meyerschen Lyrikproduktion zu gelangen, belegt eindrucksvoll Ludwig Klages. In seinem ebenfalls zum Jubiläumsjahr 1925 geschriebenen Essay feiert er den «Kult der dunklen Hemisphäre des Lebens», den er in Meyers historischen Gedichten entdeckt, und erkennt diesen damit just jene Erlebnisqualität zu, die Hofmannsthal ihnen abspricht: Über Conrad Ferdinand Meyers Gedichte, in: *Das Gedicht. Blätter für die Dichtung*, 9. Jg., 2. Folge, Nov. 1942, S. 1–15, bes. 9–11, Hervorh. i.O. (Wiederabdruck aus: L.K.: *Mensch und Erde*, Jena 1927).

¹⁹ Vgl. zur Kritik an dem «historisch inadäquaten, weil zu engen Lyrikverständnis» Tschopp 2013 (Anm. 3), S. 837, und Rosmarie Zeller, die zugleich darlegt, dass und wie Hofmannsthal «unhistorisches Urteil» in der Forschungsliteratur «kurioserweise [...] bis in die neueste Zeit un widersprochen [...] zitiert wird»: Wandlungen der Ballade im Werk Conrad Ferdinand Meyers, in: *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*, hg. von Winfried Woesler, Heidelberg 2000, S. 299–315, hier 301f.

das textgenetische Material, das Hans Zeller in den Apparatbänden der historisch-kritischen Ausgabe ediert hat, wird darzulegen sein, wie Meyer sich progressiv, im Laufe des Textbildungsprozesses, an diese innovativen Verfahren gewissermaßen heranschreibt.²⁰ Ich wähle hierfür die folgenden drei Beispiele aus: *Die FüÙe im Feuer* (Nr. 226/420),²¹ *Die sterbende Meduse* (Nr. 154) und *Cäsar Borjas Ohnmacht* (Nr. 207/459).

Die FüÙe im Feuer (Nr. 226/420)

Den Stoff zu seiner wohl berühmtesten Ballade (die jedenfalls noch bis vor kurzem kanonische Literatur im Schulunterricht gewesen ist) hat Meyer erfunden, in Anlehnung an historische Quellen über die Hugenottenverfolgungen in Frankreich. Meyer kannte die Berichte über die u.a. während des Cevennenkriegs (1702–1705) verübten Grausamkeiten, zu denen nach Michelet auch Verbrennungen als übliche Praxis zählten.²² Auch literarische Vorlagen, insbesondere Adalbert v. Chamisso's Ballade *Corsische Gastfreiheit*, die den Verzicht auf Rache an einem Mörder thematisiert, wurden vom Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe namhaft gemacht.²³

Da Entwürfe nicht überliefert sind, bietet sich somit nur ein Vergleich zwischen der finalen Fassung in der Gedichtsammlung 1882 mit der ersten Fassung 1864 in *Zwanzig Balladen von einem Schweizer* an. Als zwanzigste und letzte der Sammlung erschien dort die Ballade *Der Hugenot* (Nr. 420):

Der Hugenot.

Wild zuckt der Blitz, der Donner kracht.
Es kämpft ein Reiter mit dem Sturm.
Ein neuer Blitz zerreiÙt die Nacht
Und grell beleuchtet steht ein Thurm.
Der Reiter spornt sein scheues RoÙ,
Und eine Brücke führt zum SchloÙ.

²⁰ Siehe hierzu auch den genannten wichtigen Aufsatz von Zeller 2000 (Anm. 19), der sich erstmalig dieses Themas annimmt.

²¹ Die Nummerierung der Gedichte gemäß MSW.

²² Vgl. MSW 5/1, 338f. Zur Frage der historischen Situierung s. auch: Gaby Pailer: Geschichte, Gedächtnis und Martyrium in Conrad Ferdinand Meyers *Die FüÙe im Feuer*, in: *Lyrik im historischen Kontext*. FS f. Reiner Wild, hg. von Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u. Christoph Weiß, Würzburg 2009, S. 239–252.

²³ Vgl. MSW 5/1, S. 340–342.

Rasch springt er ab und pocht an's Thor,
Sein Mantel saust im Wind empor.

Er drückt sich in die Stirn den Hut
Und hält das Thier am Zügel fest,
Verdoppelt tobt des Sturmes Wuth,
Der kaum den Renner schnaufen läßt.
Ein Gitterfenster schimmert schnell,
Dann öffnet sich die Thüre hell,
Ein Edelmann im schwarzen Kleid
Erscheint, und Diener steh'n bereit.

Der Reiter ruft: „Des Königs Knecht!
Nach Nîmes eil' ich als Kourier!
Beherbert mich, es wettet schlecht,
Den Rock des Königs kennet ihr!“
Des Schlosses Herr versetzt: „Mein Gast,
Was kümmert's mich, welch' Kleid du hast.
Komm' an den Herd, tritt in's Gemach
Und wärme dich, ich folge nach.“

[...] (vv. 1–24)²⁴

Bereits ein oberflächlicher Vergleich der ersten 24 Verse der frühen mit den entsprechenden ersten 10 Versen der späten Fassung zeigt den enormen Wandel, der hier stattgefunden hat:

Die Füße im Feuer

Wild zuckt der Blitz. In fahlem Lichte steht ein Turm.
Der Donner rollt. Ein Reiter kämpft mit seinem Roß.
Springt ab und pocht ans Tor und lärm. Sein Mantel saust
Im Wind. Er hält den scheuen Fuchs am Zügel fest.
Ein schmales Gitterfenster schimmert goldenhell
Und knarrend öffnet jetzt das Tor ein Edelmann ...

«Ich bin ein Knecht des Königs, als Kurier geschickt
Nach Nîmes. Herbergt mich! Ihr kennt des Königs Rock!»
«Es stürmt. Mein Gast bist du. Dein Kleid, was kümmert's mich?
Tritt ein und wärme dich! Ich Sorge für dein Tier!»

[...] (vv. 1-10)²⁵

²⁴ MSW 6, 255–261.

²⁵ MSW 1, 382–384.

Erstaunlich sind nicht zuletzt die ‹formalen›, quantitativen und prosodischen Transformationen bzgl. Umfang, Versbau, Metrum und Reim: aus 22 höchst regelmäßigen Strophen à 8 Versen, insgesamt also 176 Versen, werden 71, auf 7 ungleich lange Strophen verteilte Verse; der ursprüngliche Text wird somit auf weniger als die Hälfte reduziert. An die Stelle von 4-hebigen Jamben treten 6-hebige Jamben, also ein Trimeter, und damit ein in der Lyrik höchst ungewöhnliches Metrum. Die durchgehend männlichen Kadenzen werden beibehalten. Der regelmäßige Reim, eine Kombination aus Kreuz- und Paarreim (ababccdd) weicht völliger Reimlosigkeit. Korrespondierend hierzu wandelt sich die Syntax, die in der frühen Fassung analog zur Reimstruktur die Strophen tendenziell in zwei Hälften teilt, erheblich. Ersichtlich wird dies allein am vermehrten Einsatz von Enjambements. Man könnte von einer Art ‹Emanzipation› der Syntax sprechen, die sich keinen vorgegebenen Strophen-, Vers- und Reimschemata mehr unterwirft, sondern nun ganz im Dienste des dargestellten Geschehens steht, das sie in kurzen expressiven Sätzen zum Ausdruck zu bringen versucht. Insgesamt wird damit exemplarisch jener von Spitteler genannte Verzicht auf ‹lyrischen Schmuck› realisiert, woraus eine starke Annäherung an die Erzählprosa resultiert. Löst man, als Test, die typografische Segmentierung durch Strophe und Vers auf, dann resultiert die lyrische Qualität primär aus dem reinen Sprachrhythmus, man erhält eine Art *poème en prose*:

Wild zuckt der Blitz. In fahlem Lichte steht ein Turm. Der Donner rollt. Ein Reiter kämpft mit seinem Roß, springt ab und pocht ans Tor und lärmt. Sein Mantel saust im Wind. Er hält den scheuen Fuchs am Zügel fest. Ein schmales Gitterfenster schimmert goldenhell und knarrend öffnet jetzt das Tor ein Edelmann ...

«Ich bin ein Knecht des Königs, als Kurier geschickt nach Nîmes. Herbergt mich! Ihr kennt des Königs Rock!» – «Es stürmt. Mein Gast bist du. Dein Kleid, was kümmert's mich? Tritt ein und wärme dich! Ich sorge für dein Tier!» [...]

Die genannten prosodischen Veränderungen korrelieren mit anderen Transformationen, allen voran einer ganz anderen Art des Erzählens.²⁶ Die Präsenz des auktorialen Balladen-Erzählers wird maximal reduziert, greifbar u.a. an der Tilgung der inquit-Formeln (vgl. frühe Fassung: ‹Der Reiter ruft›; ‹Des Schlosses Herr versetzt› vv. 17, 21). Damit einher geht eine Fo-

²⁶ Vgl. hierzu auch Hartmut Laufhütte: Kunst des Indirekten. Zu Conrad Ferdinand Meyers *Die Füße im Feuer*, in: *Deutsche Balladen. Gedichte und Interpretationen*, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 320–338.

kalisierung auf den Kurier und Mörder, und beide Verfahren leisten eine Tendenz zur Unmittelbarkeit und zur Verringerung der Distanz. In der 3. Strophe setzt, wiederum unvermittelt, aber durch Anführungszeichen markiert, ein analeptischer Einschub ein, nämlich die Erinnerung und retropektive Imagination des Protagonisten, wie er vor drei Jahren in genau diesem Schloss die Frau des von ihm damals gejagten hugenottischen Gastgebers verbrannt hat. Homodiegetisch und im historischen Präsens wird das vergangene Geschehen unmittelbar vergegenwärtigt:

«Verdammt! Dasselbe Wappen! Dieser selbe Saal!
Drei Jahre sind's ... Auf einer Hugenottenjagd ...
Ein fein, halsstarrig Weib ... «Wo steckt der Junker? Sprich!»
Sie schweigt. «Bekenn!» Sie schweigt. «Gib ihn heraus!» Sie schweigt.
Ich werde wild. D e r Stolz! Ich zerre das Geschöpf ...
Die nackten Füße pack ich ihr und strecke sie
Tief mitten in die Glut ... «Gib ihn heraus!» ... Sie schweigt ...
Sie windet sich ... Sahst du das Wappen nicht am Tor?
Wer hieß dich hier zu Gaste gehen, dummer Narr?
Hat er nur einen Tropfen Bluts, erwürgt er dich.» (vv. 25–34)

Besonders raffiniert wird vom Autor der gleitende Wechsel von der Erzähler- zur Figurenperspektive gestaltet, so z.B., wenn der Kurier auf sein Zimmer geht, in Angst, weil er nun weiß, dass man ihn erkannt hat:

Den Becher füllt und übergießt er, stürzt den Trunk,
Springt auf: «Herr, gebet jetzt mir meine Lagerstatt!
Müd bin ich wie ein Hund!» Ein Diener leuchtet ihm,
Doch auf der Schwelle wirft er einen Blick zurück
Und sieht den Knaben flüstern in des Vaters Ohr ...
Dem Diener folgt er taumelnd in das Turngemach.

Fest riegelt er die Tür. Er prüft Pistol und Schwert.
Gell pfeift der Sturm. Die Diele beb. Die Decke stöhnt.
Die Treppe kracht ... Dröhnt hier ein Tritt? ... Schleicht dort ein Schritt? ...
Ihn täuscht das Ohr. Vorüberwandelt Mitternacht. (vv. 39–48)

Die objektive akustische Wahrnehmung «Die Treppe kracht» (v. 47) kann noch aus der Perspektive des Erzählers erfolgen, die folgenden Fragen «Dröhnt hier ein Tritt? ... Schleicht dort ein Schritt? ...» indes sind Gedan-

kenrede des Protagonisten, wiedergegeben in der Form der sogenannten erlebten Rede (*discours indirect libre*), und zwar im Präsens, eine Variante, die dann für die experimentelle Erzählprosa des «Jungen Wien» in den 1890er Jahren einigermaßen typisch sein wird. Mit der auktorialen Richtigstellung «Ihn täuscht das Ohr.» im darauf folgenden Vers wird die interne Fokalisierung wieder beendet.

Als letzte Transformation sei die gezielte Herstellung einer Isomorphie, also einer strukturellen Analogie zwischen der Ebene der dargestellten Welt und der sprachlichen Darstellungsebene selbst genannt. Es handelt sich dabei um ein zentrales poetisches Prinzip in Meyers Lyrik, das von ihm meisterhaft gehandhabt wird und für das er zu Recht berühmt ist.²⁷ Es geht dabei um die Funktionalisierung der sprachlichen Darstellungsmittel für das Dargestellte dergestalt, dass das, was gesagt und worüber gesprochen wird, auf der Ebene der Sprache selbst unmittelbar und sinnfällig abgebildet werden soll, oder noch einmal anders, mit Nelson Goodman formuliert: Sagen und Zeigen, Signifikation und Exemplifikation fallen hier zusammen.²⁸ Das prominenteste Beispiel hierfür ist vielleicht die Änderung des letzten Verses in *Der römische Brunnen*. Der hatte noch in der vorletzten Fassung (*Der schöne Brunnen* in der frühen Sammlung *Romanzen und Bilder*) gelautet: «Und alles strömt und alles ruht.»²⁹ Erst in der letzten Fassung findet Meyer das geniale Gestaltungsmittel, indem er nämlich streicht und einen katalektischen Schlussvers bildet: «Und strömt und ruht». Damit wird die Bewegung aus den Versen genommen, eine Immobilisierung, mit der die besprochene Transformation des dynamischen Vorgangs zu einem statischen Tableau auch sprachlich und gleichsam performativ vollzogen wird. Im vorliegenden Fall können etwa das hastige Trinken und angstvolle Aufspringen vom Tisch im obigen Zitat (vv. 39ff.) angeführt werden – ein Vorgang, der in der Frühfassung umständlich erzählt wird und dort mehr als zwei Strophen umfasst –

²⁷ Siehe hierzu auch Günter Häntzschel: Bemerkungen zum literarhistorischen Ort von Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. Meyers Herkunft aus der lyrischen Praxis der Restaurations-epoche und seine individuelle Weiterentwicklung, in: *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*, hg. von Alberto Martino in Verbindung mit G. H. u. Georg Jäger, Tübingen 1977, S. 355–369, bes. 361f.; ferner Hans Zeller: Modelle des Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen 1991, S. 129–147, hier 137f., sowie Rosmarie Zeller 2000 (Anm. 19).

²⁸ Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997, v.a. Kapitel II.

²⁹ MSW 6, 298; zur Textgenese s. MSW 3, 242–249, hier 249.

oder auch das Überwältigtwerden durch die hochkommende Erinnerung, die den Protagonisten noch im nächtlichen Traum (Str. VI) verfolgt, hier abgebildet durch die dreimalige leitmotivische Wiederholung des Satzes «Zwei Füße zucken in der Glut.» (vv. 19, 24, 52).

Als letztes Beispiel hierzu sei die Interpunktion genannt, und zwar der erstaunliche Einsatz von drei Punkten. Treten diese in der frühen Fassung nur dreimal auf – zweimal für Markierung von Anfang und Ende des Traums (v. 121: «Er schlummert», v. 130: «Und er erwacht»), einmal für ein Innehalten in der finalen Rede des Gastgebers (v. 174) –, so ganze 20 mal in der Fassung der *Gedichte!* Der Einsatz der Interpunktionszeichen ist nicht nur Ausdruck jener «Kunst des Indirekten», die man Meyers Lyrik und insbesondere dieser Ballade zu Recht nachsagt.³⁰ Mit den Interpunktionszeichen, welche die interne Fokalisierung bzw. den abrupten Wechsel und harten Schnitt zwischen Innen- und Außenperspektive, motiviert durch das Fehlen eines vermittelnden auktorialen Erzählers, markieren, trägt der Textkörper gleichsam die materiellen Spuren des psychologisierten Geschehens.

Weiteres ließe sich noch erwähnen, aber ich breche hier ab. Insgesamt können wir also eine bemerkenswerte Subjektivierung konstatieren – nicht im Sinne traditionell «lyrischer», stimmungsvoller Verse für die «deutsche Frau», mit Meyer zu reden, sondern im Sinne einer raffinierten Psychologisierung des Geschehens.³¹ Der Text erzählt nicht nur, sondern er führt vor und lässt uns unmittelbar daran teilhaben, wie, ausgelöst durch die Wiederholung in der äußeren Realität – identischer Ort, identische Personen, identischer Herd mit Feuer: sämtlich Objekte mit metonymischem Status – es zu einem Akt der Bewusstwerdung kommt, der ein Stück verdrängter schuldhafter Vergangenheit an die Oberfläche treten lässt.

Die sterbende Meduse (Nr. 154)

Der bekannte Stoff entstammt der griechischen Mythologie, wie sie von Ovid in den *Metamorphosen* überliefert ist. Die mutmaßliche unmittelbare Vorlage für Meyer dürfte allerdings eine Plastik sein, die sog. Medusa Ludovisi, die dem zeitgenössischen Bildungsbürger nicht minder bekannt war als

³⁰ Laufhütte 1988 (Anm. 26).

³¹ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Pailer 2009 (Anm. 22), die die Verbrennung geschlechtergeschichtlich als symbolische Vergewaltigung deutet (S. 250–252).



«Medusa Ludovisi» aus der Sammlung Ludovisi im Museo Nazionale Romano delle Terme: römisches Relieffragment 2. Jh. n. Chr. nach späthellenistischem Original, vermutlich Kopf einer schlafenden Amazone oder Erinnye. Bildnachweis: Eric Vandeville/akg-images.

die berühmte, von Goethe in der *Italienischen Reise* 1788 gepriesene (und vom bayrischen Kronprinzen Ludwig 1811 erworbene) Medusa Rondanini, von welcher Meyer selbst eine Marmorreplik besaß.³² Das aus der Sammlung Ludovisi stammende und im Römischen Nationalmuseum aufbewahrte Relieffragment (s. Abb.) bildet nach heutigem Wissensstand nicht die Medusa ab, sondern mutmaßlich eine schlafende Amazone oder Erinnye. Gemäß dem damaligen kunstgeschichtlichen Wissen stellt es hingegen «den versöhnenden Todeskampf der alles versteinernen Gorgone» dar, so wörtlich in

³² Siehe MSW 4, 146–148. Meyers Verleger Haessel wählte sie als Logo für seinen Verlag.

einem verbreiteten Kunstführer, den Meyer selbst bei seinem Rombesuch im Frühjahr 1858 benutzt hat.³³ Meyer lässt die ganze mythologische Vorgeschichte weg und isoliert einzig das Ereignis der Enthauptung durch Perseus, genauer: des Sterbens als Prozess, den Übergang vom Leben in den Tod.

Zur Fassung in den *Gedichten* sind zwei Vorfassungen, ein fragmentarischer Entwurf von ca. 1878 in der Handschrift von Meyers Schwester Betsy und der Erstdruck 1882 in der Zürcher Zeitschrift *Die Gegenwart*, überliefert.³⁴ Ich stelle wiederum einen selektiven Vergleich an. Entsprechend der für Meyer eher untypisch kurzen Entstehungszeit fällt der Wandel im Hinblick auf die prosodischen Merkmale nicht ganz so spektakulär aus; ich gehe nicht näher darauf ein.

Alle drei Fassungen unterziehen das Tötungsereignis einer psychologisierenden Reinterpretation. Sie stellen die schlafende als träumende Meduse dar und stellen den Traum in den Mittelpunkt des Textes, dessen Hauptteil er in der (4-strophigen) Zeitschriften- und der (3-strophigen) Buchfassung jeweils ausmacht (Strophen II bis IV bzw. II und III). Während Meyer sie im ersten fragmentarischen Entwurf aus dem Traum erwachen und im Anschluss eine unzweideutig erotisierte Interaktion mit Perseus, dem geträumten «Buhlen» (B¹, v. 10), stattfinden lässt, in der ihr Liebes- und Todeswunsch zusammenfallen:

Nahe! Töde mich! Laß Dich erbitten
Ein Ersehnter! ... nicht mit Mörderschritten!
Komm! Ich schwöre bei der Götter Walten
Meine Todesaugen zuzuhalten! ... (B1, vv. 19–22),

mündet der Traum in den beiden folgenden Fassungen in den Tod: die schlafende geht am Ende unmittelbar in die sterbende Meduse über. Die Zeitschriften- und die Buchfassung inszenieren zugleich einen Perspektivenwechsel von außen nach innen, d.h. von Perseus, der sich der schlafenden Meduse in Tötungsabsicht nähert, zur träumenden Protagonistin:

³³ Ebd., 147. Zu Meyers Romreise im April 1858 vgl. auch die Briefe an den Cousin Fritz von Wyß: MBW 3, Briefe Nr. 3 und 4, S. 8–12.

³⁴ Siehe MSW 4, 137–146; der Entwurf 139f. (im Folgenden mit Sigle B1 zitiert), der Zeitschriftendruck 140f. (im Folgenden mit Sigle D zitiert). Alle Versangaben ohne Sigle beziehen sich auf die Buchfassung der *Gedichte* 1882: MSW 1, 233f.

Das kurze Schwert gezückt in nerv'ger Rechten,
Belauert Perseus scharf in seinem Schild
Der ruhenden Meduse Spiegelbild,
Das süße Haupt mit müden Schlangenflechten,
Verderblich der Verderberin genaht.
Ihr Blick versteint. Gefährvoll ist die That!
Er späht und nach der Argen späht er wieder,
Ob schlummern? Schlummer heucheln diese Lieder?

Medusen träumt, daß [...]. (D, vv. 1–9)

Die Buchfassung baut gegenüber der Zeitschriftenfassung die Fokalisierung auf Perseus aus zur ausführlichen wörtlichen Gedankenrede:

Ein kurzes Schwert gezückt in nervger Rechten,
Belauert Perseus bang in seinem Schild
Der schlummernden Meduse Spiegelbild,
Das süße Haupt mit müden Schlangenflechten.
Zur Hälfte zeigt der Spiegel längs der Erde
Des jungen Wuchses atmende Gebärde –
«Raub ich das arge Haupt mit raschem Hiebe,
Verderblich der Verderberin genaht?
Wenn nur die blonde Wimper schlummern bliebe!
Der Blick versteint! Gefährlich ist die Tat.
Die Mörderin! Sie schließt vielleicht aus List
Die wachen Augen! Sie, die grausam ist!
Durch weiße Lider schimmert blaues Licht
Und – zischte dort der Kopf der Natter nicht?»

Medusen träumt, daß [...]. (vv. 1–15)

Genau damit inszeniert die finale Fassung den Wechsel von außen (Perspektive Perseus) nach innen (Perspektive Meduse) noch einmal ungleich stärker als die Zeitschriftenfassung. Die ganze Ballade ist nun letztlich nichts anderes als eine psychologisierende Amplifikation der letzten Momente vor dem entscheidenden Ereignis der Tötung. Der sich in der ersten Strophe zur Tötung anschickende Perseus und seine im letzten Vers vollzogene Tat rahmen zyklisch das psychische Geschehen als äußere Handlungsklammer. Dazwischen ist alles mehr oder weniger Innenperspektive der Protagonistin.

Der Traum der Meduse zerfällt in zwei Teile, einen ‹helleren›, positiv mit Leben korrelierten, und einen ‹dunkleren›, negativ mit Tod korrelierten Teil. Beide werden getrennt durch eine zwei Verse umfassende Aussage des Erzählers, die einen optischen Effekt des Übergangs von Licht zu Dunkel in der äußeren Realität metaphorisiert zur Aussage über die psychische (Traum-) Realität der Protagonistin: «Schwer wandert eine Wolke durch das Licht / Und dunkel träumt Medusens Angesicht.» (D, vv. 23f.); in der Buchfassung kann das Dunkel als Schatten des sich nahenden Mörders gedeutet werden: «Der Mörder tritt an ihre Seite dicht, / Und dunkler träumt Medusens Angesicht.» (vv. 29f.)

Betrachten wir zunächst den ‹hellen› Traumabschnitt (jeweils Strophe II). Er transformiert Medusens negative Realität und «[erdichtet] für sie ein milder Loos» (B¹, v.4), indem er sie in ihre frühere Existenz vor der Verwandlung durch Athene führt, eine Zeit, da sie sozial integriert war, selbst begehrenswert schön und den Mitmenschen durch Liebe verbunden:

Medusen träumt, daß einen Kranz sie winde,
Der Menschen schöner Liebling, der sie war,
Bevor die Stirn der Göttin Angebinde
Verschattet ihr mit wirrem Schlangenhaar.
Mit den Gespielen glaubt sie noch zu wandern
Und spendet ihnen lockenschüttelnd Grüße,
In blühndem Reigen regt sie mit den andern
Die freudehellen, die beschwingten Füße,
Ihr Antlitz hat vergessen, daß es töte,
Es glaubt, es glaubt an die barmherzige Lüge
Des Traums. Es lauscht dem Hauch der Hirtenflöte,
Der weichmelodisch zieht durch seine Züge.
Es lächelt still, von schwerem Bann befreit,
In unverlorner erster Lieblichkeit. (vv. 15–28)

Die mythologische Vorgeschichte, wie und warum es zum Verlust dieser ‹Lieblichkeit› kam, ist in diesem regressiven Traum getilgt.³⁵ Indem er die gesamte leidvolle negative Realität gleichsam löscht und die positive, mit po-

³⁵ Vgl. zu diesem Aspekt auch die große Sammelrezension von Julian Schmidt, die dieser 1884 in den *Preußischen Jahrbüchern* zu den anhin erschienenen Werken Meyers veröffentlichte: MBW 4.1, Rezension Nr. 3611, S. 279–295, die Erwähnung des Gedichts hier auf S. 284.

tenziellem Liebesglück und ‹Leben› konnotierte Jugend restituiert, gaukelt der Traum eine Reversibilität vor, die real nicht gegeben ist.

Für Meyers Gedicht ist nun eine doppelte Referenz kennzeichnend, da es nicht nur eine weitere künstlerische Adaption der von Ovid tradierten mythologischen Erzählung darstellt, sondern sich unmittelbar auf Werke der bildenden Kunst bezieht, die als ‹Prätexpte› (im weiten semiotischen Sinn) gelten können. Sowohl die erwähnten Halbreiefs als auch die anderen bekannten Werke, sei es der Malerei (u.a. Caravaggio, Rubens bzw. Rubenswerkstatt) oder der Plastik (Benvenuto Cellinis Statue in der Loggia dei Lanzi in Florenz), bilden in der Regel immer nur das Haupt, vorzugsweise als bereits abgeschlagenes, und somit das Endresultat der Geschichte der Meduse ab. Meyers Gedicht spielt nun diegetisch zu einem Zeitpunkt, wo die Meduse als ganze Person noch intakt ist, sprachlich-rhetorisch indes führt es die in der Ikonographie vorgegebene Ersetzung der ganzen Person durch bzw. deren Reduktion auf ihr Haupt fort in Gestalt von synekdochischen bzw. metonymischen Substitutionen: es ist ‹der Meduse Haupt›, das ‹[s]tirbt› (D, letzter Vers 44), und es ist ihr ‹Anlitz› bzw. ‹Angesicht›, welches ‹[vergisst]› bzw. ‹träumt› (vv. 23, 30). Der den ‹dunklen› Abschnitt des Traums einleitende Vers ‹Und dunkler träumt Medusens Angesicht.› (v. 30) stellt eine komplexe Kombination aus Synekdoche (bzw. Metonymie) – Substitution der Meduse (bzw. ihrer Psyche) durch das Angesicht – und Metapher – Dunkel als Absenz von Licht/Leben ≈ Tod – dar.³⁶ Zugleich wird das äußere, wörtliche, durch ein inneres, metaphorisches Sehen substituiert. Denn das ‹Angesicht› ist im Zustand des Traumes nicht das tödlich blickende, sondern repräsentiert hier die psychische Instanz des Vergessens und Träumens. (Nicht)Sichtbarkeit im doppelten, sowohl wörtlichen (visuellen) als auch metaphorischen (psychischen) Sinn konstituiert jedenfalls ein zentrales Thema des Textes.

Während im Mythos das Ereignis der Verwandlung durch Athene in Bezug auf das weibliche Subjekt rein äußerlich ist, wird dieses nun im ‹dunklen› Traumteil psychologisch aufgefüllt und umgedeutet. Die äußere Transformation – die Verunstaltung ihres Gesichts – wird hier substituiert bzw. er-

³⁶ Während die Zeitschriftenfassung hier eine Kopräsenz von metaphorischer und wörtlich-physikalischer Bedeutung aufweist (der Schatten, der durch die Wolke auf ihr Gesicht fällt), muss letztere in der Buchfassung nicht mehr zwingend angenommen werden: Der dunklere Trauminhalt kann auch durch die unbewusst gespürte körperliche Nähe des Mörders bedingt sein.

gänzt durch eine innere, psychische Transformation der Person: Die Meduse ist nicht mehr (nur) passives Opfer einer göttlichen Racheaktion, sondern erhält eine aktive Rolle zugesprochen, indem sie als von «Haß» angetriebene Mörderin geschildert wird:

Ihr ist, sie habe Haß empfunden schon,
Vor sich geschaudert, dumpf und bang gelitten,
Die Menschen habe scheu sie erst geflohn,
Dann ihnen nachgestellt mit Meuchlerschritten – (vv. 31–34)

Der Kern der von Meyer vorgenommenen Psychologisierung ist also der Verlust der Liebesfähigkeit und damit auch die Unmöglichkeit, ein erotisches Glück zu erlangen. Gemäß der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Anthropologie wird Liebesglück tendenziell mit Glück als solchem und einer positiven existenziellen Sinnerfahrung identifiziert, in dem Maße, wie alternative, etwa religiös-metaphysische Sinnstiftungen an normativer Gültigkeit verlieren. Verlust bzw. Unmöglichkeit eines solchen Liebesglücks ist mit dem Zustand eines metaphorischen «Nicht-Lebens» und einer (latenten) Sinnkrise äquivalent. Insofern erdichtet Meyer seiner mythologischen Protagonistin ein Schicksal, wie es für Figuren beiderlei Geschlechts in der zeitgenössischen Literatur bekanntlich einigermaßen typisch ist und wie es von ihr in unzähligen Varianten erzählt wird. Im Unterschied jedoch zu einem «Nicht-Leben», das etwa durch den Tod des Partners bzw. der Partnerin bedingt ist, wird hier ein ganz spezieller Fall erzählt. Meyers Text entwirft für die Meduse eine komplexe Psychologie, in der Hass auf andere und Selbsthass einander bedingen und letztlich äquivalent sind:

Sie sinnt, was Unheilbares sie gequält,
Daß sie dem eignen Leben feind geworden
Und andres Leben sich ergötzt zu morden – (vv. 35–37)

Die zentrale Frage, die der Text dabei aufwirft, ist die nach der Ursache dieser negativen Persontransformation, und sie bleibt unbeantwortet. Denn während die äußere Transformation durch die «Göttin» (v. 17) veranlasst ist, kennt die innere scheinbar keinen Urheber:

Sie sinnt umsonst. Ihr hält's der Traum verhehlt.
Die grause Larve, die sie lang geschreckt,
Ist wie mit einem Purpurtuch bedeckt. (vv. 38–40)

Thematisiert wird von den beiden letzten (erst in der Buchfassung hinzugefügten) Versen des eben zitierten Abschnitts eine Grenze der – inneren – Sichtbarkeit, die ein Nicht-Wissen und eine Nicht-Erkenntnis markiert, welche wiederum metaphorisch als äußere Nicht-Sichtbarkeit abgebildet wird: «wie mit einem Purpurtuch bedeckt». Die vom Gedicht vorgenommene alternative psychologische Deutung ist gewissermaßen unvollständig, da sie eine Frage aufwirft, die sie selbst (noch) nicht beantworten kann – und auch nicht will. In dem Maße, wie Mythologie durch Psychologie ersetzt wird, müsste man notgedrungen die Instanz eines psychischen Unbewussten annehmen, um diese vom Subjekt selbst ungewollte Alteration seiner selbst erklären zu können. Psychoanalytische Theorien zur Ätiologie dieser «Störung» könnten eine Antwort geben – aber darum geht es hier natürlich nicht. Meyer inszeniert mit dieser Leerstelle eine paradigmatische Konstellation, wie sie für den «poetischen Realismus», den man ja auch den «psychologischen» nennt, generell gilt: eine moderne Psychologie des Subjekts, die die Instanz eines individuenspezifischen und dynamischen psychischen Unbewussten explizit setzt, markiert die (auch von Meyer) nicht überschrittene Grenze dieser «realistischen» Psychologie.³⁷

Stattdessen geht es hier um etwas Anderes. Der Traum als solcher erweist sich als ambivalent. Denn zum einen bietet er Wahrheit in Gestalt der Enthüllung einer – unsichtbaren – psychischen Realität, die hinter diesem Schicksal verborgen ist. In dem Maße, wie die Meduse an ihrer Existenz selbst leidet – «Vor sich geschaudert, dumpf und bang gelitten» (v. 32) – und vor sich selbst Entsetzen empfindet – «Die grause Larve, die sie lang geschreckt» (v. 39) –, nimmt sie die Position und Perspektive der Anderen ein und blickt auf sich mit fremden Augen. Damit wird ihr negativer Wandel von ihr selbst als eine Art Selbstentfremdung empfunden; die «grause Larve» erzeugt gleichsam eine fremde Identität. Der fremde Blick auf sich selbst ist somit letztlich ihr eigener, der ihres ursprünglichen und wahren positiven Selbst, welches der Traum hier offenbart. Zum anderen bedeutet der Traum aber nicht Wahrheit, sondern «barmherzige Lüge» (v. 24). Die aufdeckende Introspektion erfolgt im Gestus einer vagen Erinnerung («Ihr ist, sie habe Haß empfunden schon [...]» v. 31), die schließlich einer Amnesie weicht, die ihre aktuelle Identität gleichsam löscht. Beides, die Selbsterkenntnis ebenso

³⁷ Siehe hierzu etwa Marianne Wunsch: Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels* (Anm. 27), S. 187–203.

wie die Amnesie, leistet die – innerlich-psychische – Retransformation der Person und ermöglicht eine Art Versöhnung mit den Menschen. Aus der Anerkennung ihrer Existenz als einer anthropologisch verfehlten, die *conditio humana* verletzenden, resultiert als logisch notwendige Konsequenz der Todeswunsch. Damit wird die faktische Tötung antizipiert und gleichsam als psychische Selbsttötung modelliert.

Die angelegte interne Fokalisierung auf die Meduse steigert sich im Laufe des Gedichts und erreicht genau hier nun ihren Höhepunkt. Die letzten, der Tötung unmittelbar vorausgehenden Verse, die den Tod als Befreiung von der negativen Existenz feiern und diesen Zustand gleichsam schon vergegenwärtigend als glücklichen Zustand vorwegnehmen, markieren den Übergang vom auktorialen Gedankenbericht zur präsentischen erlebten Rede:

Das Graun ist aufgelöst in Seligkeit,
Begonnen hat der Seele Feierzeit.
Der Dämmer herrscht. Das harte Licht verblich.
Als eine der Erlösten fühlt sie sich.
Sie fürchtet keines Schreckens Wiederkehr,
Sie weiß, die Qualen kommen nimmermehr,
Nein, nimmermehr, und nun ist alles gut! (vv. 41–47)³⁸

Der psychologisierenden Antizipation des eigenen Todes durch das Subjekt innerhalb der Diegese korrespondiert auf sprachlicher Ebene eine bemerkenswerte rhetorische Gestaltung, die den faktischen Urheber der Tötung eliminiert, und dies im Prozess des Textes in gesteigerter Form. Tritt Perseus am Anfang noch explizit namentlich auf, wird er zu Beginn der entscheidenden dritten Strophe bereits nur mehr implizit als «Der Mörder» (v. 29) benannt, um am Ende völlig zu verschwinden. Der finale Tötungsakt, der das zentrale Ereignis des Textes darstellt, wird seinerseits nur mehr indirekt erzählt. In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf die beiden publizierten Fassungen – die fragmentarische enthält das Tötungsereignis noch nicht – aufschlussreich. Bereits in der Zeitschriftenfassung wird der Tötungsakt selbst ausgespart, Perseus und seine Tat sind nur mehr durch eine optische Wahrnehmung, das Aufblitzen der die Tat vollführenden Waffe, und somit nur mehr durch ein metonymisches Substitut präsent:

³⁸ MSW 1, 234 (Hervorh. WL).

Sie hält den jungen Nacken still. Sie ruht –
Ein Schwertesleuchten! Jählings sich entfärbend,
Stirbt der Meduse Haupt und lächelt sterbend. (D, vv. 42–45)

Immerhin wird hier noch – synekdochisch indirekt – gesagt, dass die Meduse «stirbt». In der Buchfassung radikalisiert Meyer nun genau dieses Prinzip auf geniale Weise:

Sie liegt, den Hals gebogen, auf dem Rasen,
Sie hört die Hirtenflöte wieder blasen
Und lauscht. Sie zuckt. Sie windet sich. Sie ruht. (vv. 48–50)

Der Akt wird nur mehr über die körperliche Reaktion auf den Schwerthieb als metonymisches Substitut greifbar; wir müssen nun rekonstruieren, dass die Tat zwischen dem «lauscht» und «sie zuckt» passiert. Damit perfektioniert Meyer auch wiederum das oben erwähnte Prinzip der Konvergenz von Signifikation und Exemplifikation. Mit anderen Worten, das «Sagen» wird tendenziell durch ein «Zeigen» substituiert und die Realität von Tötung und Sterben ist nur mehr in der rhetorisch stilisierten ternären Anapher, in der sprachlichen Struktur des Verses manifest: «Sie zuckt. Sie windet sich. Sie ruht.» Der entscheidende Übergang von Leben zu Tod erscheint somit in letzter Instanz sowohl als ein psychisches als auch zugleich höchst ästhetisch-poetisches Ereignis. Dabei muss die ästhetische Qualität dieses Sterbens nicht mehr, wie noch in der Zeitschriftenfassung, gesagt werden («lächelt sterbend»), sondern wird hier unmittelbar abgebildet.³⁹

Dies führt zum letzten Aspekt, der hier noch kurz angedeutet sei, der einer (impliziten) poetischen Selbstthematization. Bei aller Psychologisierung, die Meyers Text betreibt, ist der Traum der Meduse, wie gesagt, doch kein psychoanalytischer. Vielmehr wird er primär mit seiner Potenz, eine negative Realität ästhetisch zu transformieren, vorgeführt. Er ist also mit Dichtung äquivalent, womit eine – zunächst potenzielle – metapoetische und autoreflexive Ebene etabliert wird. Tatsächlich wird eine solche auch faktisch

³⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Peter Sprengel: Zwischen Ästhetizismus und Volkstümlichkeit. Conrad Ferdinand Meyers Gedichte für Rodenbergs Deutsche Rundschau, in: *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*, hg. von Monika Ritzer, Tübingen 2001, S. 191–203, und Gerhard Neumann: Die Meldung der Muse. Ein Beitrag zu Conrad Ferdinand Meyers Poetologie, in: *Lyrik des Realismus* (Anm. 5), S. 151–175.

im Text realisiert, und dargestellter Traum und darstellender Text stehen in einer strukturellen Analogiebeziehung zueinander, die sich in Gestalt der folgenden rekursiven Homologie formulieren lässt: innerhalb der erzählten diegetischen Welt verhält sich der Traum zum Schicksal der Protagonistin wie das Gedicht insgesamt in Relation zu seiner Vorgabe, somit wie (realistische) Literatur zur Mythologie. Das *tertium comparationis* dieser Homologie (bzw. strukturellen Analogie) beruht in der historisch-spezifischen Art der ästhetischen Transformationen. Jeweils geht es nämlich um eine alternative, anthropologisierend-psychologische Deutung einer (äußeren) Realität. Und genau (und nur) insofern lässt sich sagen, dass Medusens Traum ein übergeordnetes poetisches Prinzip in sich selbst abbildet. Wie im folgenden und letzten Beispiel zu zeigen sein wird, ist mit diesem poetischen Prinzip auch das Programm von Meyers histori(sti)scher Dichtung überhaupt, sei es in der Lyrik oder in der Erzählprosa, benannt.⁴⁰

Cäsar Borjas Ohnmacht (Nr. 207/459)

Wie *Die sterbende Meduse* gehört auch diese Ballade zu den von Hofmannsthal explizit verworfenen Gedichten Meyers (s. obiges Zitat). Im Hinblick auf innovative Strategien der Subjektivierung dürfte es sich indes um eines der spektakulärsten Gedichte Meyers handeln.⁴¹

Die Ballade handelt von einem historischen Ereignis, dessen nähere Umstände Meyer u.a. in Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance* – Meyer besaß die Erstausgabe von 1860 – studieren konnte:⁴² am Abend des 25. August 1503 lädt der berühmte Borgia-Papst Alexander VI. zu einer nächtlichen Orgie ein, mit der Absicht, einen Rivalen zu vergiften; durch ein Versehen vergiften jedoch Alexander und sein Sohn Cesare sich selbst. Während der Vater sofort tot ist, überlebt Cesare.

Fast 20 Jahre hat Meyer an diesem Gedicht gearbeitet, von der 1. Hälfte der 1860er Jahre bis 1882 ist umfangreiches Material überliefert, das den erstaunlichen Wandel von einer konventionellen zu einer höchst innovativen Balla-

⁴⁰ Zum Paradigma des «ästhetischen Historismus» s. Renate Werner: Flucht in die Geschichte. Ästhetischer Historismus in Gedichten von Hermann Lingg, Heinrich Leuthold und Conrad Ferdinand Meyer, in: *Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität*, hg. von Norbert O. Eke u. R.W., Bielefeld 2000, S. 299–330.

⁴¹ Siehe hierzu auch Zeller 2000 (Anm. 19), S. 312–314.

⁴² Zu den Quellen s. MSW 5/1, 121–125.

dendichtung dokumentiert. Ich wähle nachstehend einige Aspekte der Textgenese aus.

Bemerkenswert sind zunächst wieder die formalen Variationen, die Meyer durchspielt: von 31 Versen in der ersten fragmentarischen Handschrift, über 24 Verse in der zweiten Fassung bis zu schließlich 68 Versen in der finalen, insgesamt neunten Fassung. Meyer komponiert ab der zweiten Fassung ganz regelmäßige Strophen unterschiedlicher Anzahl: zuerst 4, dann 18, dann 6, dann 9, dann 8, dann wieder 16 und schließlich 4, nun aber höchst unregelmäßige Strophen, die zwischen 9 und 27 Versen umfassen. Beim Metrum wechselt Meyer von 5-hebigen Jamben, zunächst alternierend mit weiblichen und männlichen, dann nur mit männlichen Kadenz, zu 5-hebigen katalektischen Trochäen, dann wieder zu (5-hebigen) Jamben; beim Reim von komplizierten Terzinen über einfachen Kreuzreim bis hin zur finalen völlig reimlosen Blankvers-Fassung, mit der wieder die Annäherung an die Prosa vollzogen wird.

Die früheste, Fragment gebliebene Entwurfs-Handschrift von ca. 1864 weist einen relativ konventionellen Erzählgestus auf:

Der Morgen dämmt durch die schweren Falten
Des Vorhangs in das dunkle Schlafgemach
Und läßt den Raum sich deutlicher gestalten:
Cäsar[,] auf dem zerwühlten Lager wach-
Geworden, blickt erstaunt sich um im Zimmer
Und sammelt seine Geister nach u: nach.

Wie einer, den begraben dumpfe Trümmer,
Und der sich windet an das Licht empor
U: noch geblendet ist von seinem Schimmer.
Mit halbem Leibe ragt er erst empor:
Es ist ihm die Erinnerung verschwunden
Warum er in die Tiefe sich verlor. (vv. 1–12)⁴³

Die Ballade setzt in dem Augenblick ein, da Cesare Borgia aus seiner Ohnmacht durch die Vergiftung aufwacht, und gestaltet diesen Moment als eine metaphorische ‹Wiedergeburt› vom Tode. Die Bewusstlosigkeit bedingt eine

⁴³ MSW 5/1, 95.

Amnesie, einen partiellen Verlust der Erinnerung, die ihm nun allmählich erst und unvollkommen wiederkehrt. Inszeniert wird eine Situation der Selbstvergewisserung und der Bewusstwerdung, nicht unähnlich der Situation des perspektivtragenden Subjekts in *Die Füße im Feuer* und *Die sterbende Meduse*, und wie in der *Meduse* wird auch hier eine existenzielle Grenzsituation zwischen Leben und Tod eingefangen.

Die ein Jahr später, vermutlich für eine geplante, aber nicht zustandegekommene Gedichtsammlung⁴⁴ erstellte Neufassung in 18 vierzeiligen Strophen bringt in Bezug auf die Erzählsituation wenig Variation. Neu ist ein drei Strophen umfassender eingebetteter Monolog Cesares, der den Bewusstwerdungsakt ins Zentrum stellt und die plötzliche Erkenntnis der Ursache seiner Lähmung als erneute, nun psychisch-metaphorische ‹Tötung› darstellt. Nachstehend die Strophen I–III und VII–XIII, mit der (kursivierten) monologischen Passage:

Wie ein Verschütteter sich hebt empor
Mit halbem Leibe, geblendet noch vom Licht,
Warum er in die Tiefe sich verlor,
Das weiß er aus dem Grabe steigend, nicht.

So ist des dreigekrönten Priesters Sohn
Aus bleiern schwerem Schlummer heut erwacht,
Leer der Palast, die Diener sind entflohn:
Verendet ist der Vater diese Nacht.

Dem Kranken sind die Sehnen noch gelähmt,
Noch träge stockt des zähen Blut<es> Lauf,
Schon richtet in dem Busen ungezähmt
Der dunkle Dämon sich des Hauses auf.

[...]

Er hat sich losgesprochen von der Welt
Die vor dem Antlitz ihrer Sünde zagt,
Er hat sich in der Frevel Kreis gestellt
Die er mit mächt'gen Schultern überragt

⁴⁴ Siehe MSW 5/1, 93 und MSW 6, 398–401.

Er übersinnt sein Spiel mit kühler Stirn
Und dehnt den schlanken Schlangenleib mit Lust –
Da wird er todtenfahl – ein Blitz im Hirn –
Ein Felsstück rollt und stürzt ihm auf die Brust:

*Das war's! Der Wein von Chios den ich trank,
Und der dem Bischof von Valenza galt!
Verdammtes Ungefähr – Der Vater sank
Die Krone rollt und frei ist <die?> Gewalt!*

*Hintaumel<n> sah den Alten ich im Nu!
Hispanisch Gift! Ich kenne deine Kraft!
Verfluchter, schadenfroher Becher du,
Der seinen eignen Schenk dahingerafft!*

*Im Flug ergreif ich dich, du Augenblick!
Du lang bewachter! Auf ein Pferd! ein Roß!
Das ist der Punkt, bezeichnet vom Geschick!
Gold ist gehäuft! Geladen das Geschöß!*

Und schon ist er im Geist davongebraust,
Da, Cardinäle, nehmet! Seid ihr satt?
Er läßt, das nackte Schwert in nerv'ger Faust,
Zum König krönen sich der ew'gen Stadt.

O Traum u Wahn – gelähmt sinkt er zurück,
Gebunden liegt er da mit Wutgestöhn,
Ein herrliches Gebäude, brennt sein Glück,
Von rother Gluth beleuchtet doppelt schön.

[...] (vv. 1–12, 25–52)⁴⁵

Während die gedachte Rede implizit markiert (vv. 31f.: «Da wird er todtenfahl – ein Blitz im Hirn –») und als dreistrophiger Block von der umgebenden Erzählerrede eindeutig abgegrenzt wird, bringt Vers 46 «Da, Cardinäle, nehmet! Seid ihr satt» in der Folgestrophe relativ unvermittelt ein einzelnes monologisches Einsprengsel. Diese ganze 12. Strophe ist intern fokali-

⁴⁵ MSW 5/1, 108–110.

siert, indem sie, nach der einleitenden Zeile «Und schon ist er im Geist davongebraust», Cesares Phantasie einer gewaltsam durchgesetzten Selbstkrönung schildert; erst in den folgenden Versen stellt der auktoriale Balladenerzähler den Realitätsstatus als «Traum u Wahn» richtig.

Meyer arbeitet in dieser Fassung das Phänomen der Schwäche und Ohnmacht im doppelten, psycho-physischen wie politischen Sinn aus und modelliert es gemäß historistischen Annahmen als schicksalskonstitutiv für das Individuum und den Staat. Die anthropologisierende Geschichtskonzeption des Historismus erblickt in der Triebstruktur herausragender (männlicher) Subjekte einen zentralen geschichtsmächtigen Faktor.⁴⁶ Aufgrund eines kontingenten Ereignisses («Verdammtes Ungefähr» v. 35) nun ist Cesare Borgia – der von Macchiavelli in seiner berühmten Schrift *Il Principe* als Modell eines Fürsten Gepriesene, Inbegriff von Tatendrang und eines schonungslos über Leichen gehenden Machtries – ohnmächtig und handlungsunfähig.

Die nächste Etappe, auf die ich kurz eingehe, ist der Erstdruck in der Sammlung *Romanzen und Bilder* 1870, wo die Ballade, nun 16 regelmäßige trochäische Vierzeiler mit Kreuzreim, unter dem Titel *Cäsar Borgia* in der Rubrik «Erzählung» erscheint. Der Monolog des Helden wird ausgebaut und erweitert zu ganzen fünf Strophen (III–VI und VIII), mit Anführungszeichen und inquit-Formel markiert. Abweichend von den historischen Quellen lässt Meyer Cesare sterben, entwirft damit eine analoge Situation zur *Sterbenden Meduse*.

Romas Bischof starb in dieser Nacht.
Oede der Palast, die Diener flohn,
Und im Sessel, bleiern müd erwacht,
Stöhnt des dreigekrönten Priesters Sohn.

Ein Verschütteter in Grabes Raum,
Der sich hebt ans Tageslicht empor,
Starrt geblendet auf und faßt es kaum,
Daß in dumpfem Sturz er sich verlor.

⁴⁶ Siehe hierzu Markus Fauser: Anthropologie der Geschichte. Jakob Burckhardt und die historische Lyrik von Conrad Ferdinand Meyer, in: *Euphorion* 92,3, 1998, S. 331–359; ders.: Historische Größe. Rekonstruktion und Semantik einer Denkfigur des Historismus, in: *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums*, hg. von Rosmarie Zeller, Heidelberg 2000 (= Beihefte zum *Euphorion*, 35), S. 205–221.

„Gestern? Als ich aus dem Becher trank?“

So besinnt sich Borgia – und erleicht.

„Ja, da war's daß jäh ich niedersank!

Und ihn hat der Vater mir gereicht!

[...]

„Die ich rastlos brütend nahen sah,

Stunde, lange Jahre vorbedacht,

Schicksalsvolle Stunde, du bist da:

Sturz und Elend, oder Königsmacht!“

[...]

Immer rascher eilt der Stunden Lauf

Und er windet sich in stummer Qual,

Dehnt den schlanken Leib und schnellt ihn auf,

Aus dem Auge schießt ein Flammenstral,

Einen Schritt, von kaltem Schweiß bedeckt,

Thut in unsichtbarem Kerker er,

Wankt und stürzt und liegt dahingestreckt

Schweigend, angefesselt doppelt schwer.

Nebel steigen, Leichenaugen schaun,

Finger deuten auf den Mörder hin,

Langsam dunkelnd senkt unsagbar Graun,

Senkt die Todeswolke sich auf ihn.

(vv. 1–12, 29–32, 53–64)⁴⁷

Die gewichtigste und höchst überraschende Variation geschieht auch hier erst 1882 in der letzten textgenetischen Etappe zur finalen Fassung in der Sammlung der *Gedichte*, wo die Ballade unter dem – die historische Schicksalsstunde und den spanischen Ursprung des Protagonisten hervorhebenden – Titel *Cäsar Borjas Ohnmacht* im achten und vorletzten Teilzyklus «Genie» ihren Platz findet. Der prosodisch-metrische Umbau zu vier ungleich langen Blankvers-Strophen, mithin die weitgehende Reduktion des (oberflächli-

⁴⁷ MSW 6, 313–315.

chen) «lyrischen Schmucks», geht einher mit *der* entscheidenden Transformation auf der Ebene der Erzählsituation: Die Erzählinstanz wird komplett getilgt, wir haben ausschließlich eine interne Perspektivierung, d.h. die Figur spricht unmittelbar und erzählt (sich) selbst, gleich in der ersten Zeile signalhaft einsetzend mit der zentralen Frage nach der eigenen Identität:

Wer bin ich? Einer, welcher unterging,
Den Kranz im Haar, den Becher in der Faust,
Mit einem herkulanischen Gelag
Von einem ungeheuren Sturz bedeckt?
Ich weiß den Becher nur und meinen Sturz ...
Im Belvedere ... Gestern ... Am Bankett ...
Den Becher, ihn kredenzte schlüpfend mir
Der Papst, der ewig heiter lächelnde,
Denn Cäsar Borja bin ich, Sohn des Papsts!

(vv. 1–9)⁴⁸

Damit wird eine Subjektivierung und Psychologisierung bewirkt, ganz analog zur Transformation, wie wir sie bei der Genese von *Die Füße im Feuer* antreffen, nur ungleich kühner durch den radikalen Wegfall der Erzählinstanz. Deren Funktion muss dann freilich zum Zwecke der Leserorientierung durch die Figur übernommen werden, so etwa in Vers 9: «Denn Cäsar Borja bin ich, Sohn des Papsts!» Vergleichbare Kombinationen von figuraler und narratorialer Erzählfunktion sind für den (autonomen) Inneren Monolog typisch.⁴⁹ Wie auch in *Die Füße im Feuer* experimentiert Meyer mit der Interpunktion in Gestalt des massiven Einsatzes von drei Punkten, die sich hier insgesamt 17 mal finden, gesteigert in der letzten, zum mutmaßlichen Tod hinführenden Strophe, die allein zehn solche Fälle aufweist. Meyer zerstört damit gezielt syntaktisch und prosodisch den regelhaften kontinuierlichen Redefluss und schafft eine diskontinuierliche, abweichende Syntax. Mit sprachlichen Darstellungsmitteln wird also wiederum das Dargestellte – sowohl der physische Zusammenbruch als auch der psychische, in paranoiden Wahnsinn mündende Verfall – als Prozess auf der Textoberfläche unmittel-

⁴⁸ MSW 1, 344–346, hier 344.

⁴⁹ Vgl. am Beispiel von Schnitzlers *Fräulein Else*: Wolfgang Lukas und Ursula von Keitz: «Stimme» und «Partitur». Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*, in: *Textschicksale. Arthur Schnitzler im Kontext der Moderne*, hg. von W.L. und Michael Scheffel, Berlin 2017, S. 185–209.

bar, gleichsam materiell und performativ abgebildet. Der Tod selbst als Ziel und Höhepunkt dieses Verfallsprozesses wird als Ereignis ausgespart, in der subjektiven Perspektive des Protagonisten aber vorweggenommen. Nachstehend die letzten neun Verse:

Ich schreite ... qualvoll ... doch ich schreite. Bei
Der nackten Hölle, Sehnen, strammet euch! ...
Verdammnis! ... Wieder lieg ich hingestreckt ...
Und ein erdolchter Knabe fesselt mich
Mit Ringen an den Stein ... Dort gafft ein Weib,
Die Haare triefend, mit geschwollnem Hals ...
Blutlose Brut! Weg in des Tibers Grab! ...
Aus allen Wänden quillt es schwarz hervor
Und dunkelt über mir ... Unsagbar Graun ...

(vv. 60–68)

In der Forschungsliteratur, sofern sie denn überhaupt auf diese Ballade eingeht, wird *Cäsar Borjas Ohnmacht* bisweilen als «Bühnenmonolog» bezeichnet,⁵⁰ wobei man sich auf eine Aussage der Schwester Betsy Meyer bezieht, die behauptete, unter den diversen Dramenentwürfen des Bruders, die dieser niemals realisiert hat, habe sich auch einer zu *Cesare Borgia* befunden.⁵¹ Letzteres kann freilich nicht bestätigt werden, da von diesem angeblichen Entwurf nichts überliefert ist. Auch Goethes bekanntes Dictum von der Ballade als einer Gattung, die Lyrik, Epik und Dramatik in sich vereinen könne, führt hier nicht weiter. Ich meine, es liegt nahe, das Phänomen anders zu begreifen, nämlich von der erzählenden Literatur her kommend, zu der die Ballade als narrative Gattung ja auch gehört, nämlich als Inneren Mono-

⁵⁰ So z.B. bei Markus Fauser: Literatur des Historismus. Ein Epochenbegriff in der Lyrik des 19. Jahrhunderts, in: *Jb f. Internationale Germanistik. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 «Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert»*, hg. von Peter Wiesinger, Bd. 6: «Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Aufklärung – Klassik – Romantik. Die Wiener Moderne», Bern 2002, S. 93–101, hier 97.

⁵¹ MSW 5/1, 92.

log und gewissermaßen als Extremvariante von monologischer Rollenlyrik.⁵² Mit anderen Worten, wir haben hier eines der frühesten – möglicherweise *das* früheste – Beispiel eines sogenannten autonomen Inneren Monologs in der deutschsprachigen Literatur vor uns, also einer völlig erzählerlosen Erzählung.⁵³ Es wird dann bekanntlich noch knapp 20 Jahre dauern, bis Arthur Schnitzler 1900 mit *Lieutenant Gustl* den ersten reinen Monologtext im Bereich der Erzählprosa vorlegt. Typisch ist hier auch bereits die Koppelung des neuen Erzählverfahrens mit einem spezifischen Inhalt: Es wird nämlich privilegiert eingesetzt für existenzielle Grenzsituationen des Subjekts zwischen Leben und Tod, bzw. für die letzten entscheidenden Momente vor dem Tod – auch in dieser Hinsicht präludiert Cäsar Borja den Leutnant Gustl und das Fräulein Else.

Cäsar Borjas Ohnmacht stellt somit einen Extrempunkt einer textgenetischen Entwicklungslogik dar, die auch bei den anderen beiden Gedichten zu verfolgen war: nämlich wie Meyer seine historischen bzw. mythologischen Balladen zunächst relativ konventionell entwirft, sowohl bzgl. der Erzählsituation (auktorialer Balladenerzähler) als auch in prosodisch-metrischer Hinsicht; allerdings belegen die hier ausgewählten Balladenbeispiele bereits in thematischer Hinsicht eine signifikante Vorliebe für Situationen der subjektiven psychischen Introspektion, in Gestalt von Bewusstwerdung, Erinnerung, Traum oder Wahn. In der Folge lässt sich beobachten, wie Meyer dann mit Verfahren der internen Fokalisierung experimentiert, von wörtlicher Gedankenrede über die (meist präsentische) erlebte Rede bis hin zur maximalen Reduktion der Erzählinstanz im autonomen Inneren Monolog. Auf prosodisch-metrischer Ebene geht dies gerne mit dem von Spitteler hervorgehobenen Abbau des «lyrischen Schmucks» und damit mit einer Annäherung an die Erzählprosa einher.

⁵² Auch Zeller 2000 (Anm. 19) spricht hier richtig von einem inneren Monolog (S. 312f.). Zum «historischen Rollengedicht» als einer «Sonderform lyrischen Sprechens» vgl. Niefanger 2005 (Anm. 3), S. 178f. *Cäsar Borjas Ohnmacht* wird hier allerdings entdifferenzierend in eine Serie mit den beiden Gedichten *Papst Julius* (Nr. 208, MSW 1, 347–349) und *Der sterbende Cromwell* (Nr. 228, MSW 1, 387) gestellt, die jeweils einen durch einen traditionellen auktorialen Balladenerzähler eingebetteten Ich-Monolog bieten.

⁵³ Vgl. hingegen das Gedicht Nr. 161 *Der Ritt in den Tod* (MSW 1, 246), das ebenfalls nur aus einem Monolog besteht, der allerdings in Anführungszeichen gesetzt ist, in denen sich somit die vermittelnde zitierende Erzählinstanz in einer Schwundstufe manifestiert.

Mit den genannten erzähltechnischen Experimenten reiht Meyer sich ein in jene, in den letzten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts sich gehäuft manifestierenden und einen historischen Epochenwechsel ankündigenden Bestrebungen nach einer quasi unmittelbaren, d.h. durch keine vermittelnde, reflektierende oder kommentierende Instanz gebrochene Realitätsabbildung, wie sie dann in der Erzählprosa im (autonomen) Inneren Monolog in Reinform umgesetzt werden wird. Während Meyer in seinen historischen Novellen nach Distanzmaximierung bei der erzählerischen Vermittlung trachtet, insbesondere durch Rahmung, um sich dergestalt «den Gegenstand [...] vom Leibe oder richtiger gerne so weit als möglich vom Auge [zu halten]»,⁵⁴ experimentiert er gleichzeitig in der historischen Ballade (zumindest in einigen) mit Formen der Distanzminimierung. – Gehört Meyer also hiermit schon zur Moderne? Nein, das soll der Titel meines Beitrags keineswegs suggerieren, das wäre falsch, zu groß ist noch das Trennende. Denn immerhin handelt es sich hier noch um eindeutig gebundene prosodisch strukturierte Rede, nicht etwa um einen *stream of consciousness* – aber die Tendenz scheint mir unverkennbar. Meyer geht an die Grenze dessen, was im Rahmen «realistischer» Lyrik möglich ist, ohne sie definitiv zu überschreiten.⁵⁵

Dabei kommt es zu einer exemplarischen Verbindung von Innovation und Traditionalität: Denn die Verwurzelung im historistischen Paradigma der zweiten Jahrhunderthälfte markiert nicht nur die Grenze des Neuen, sondern fungiert zugleich geradezu als dessen Voraussetzung. Cesare Borgia wird von Jacob Burckhardt, dem Meyer in dieser Hinsicht völlig verpflichtet ist, modelliert als Inbegriff des Renaissancetypus, wie ihn die italienische adlige Oberschicht zu jener Zeit angeblich hervorbringt: als ein Ausbund an Immoralität, Machtucht, Habgier, Wollust. Dergestalt ein «Uebermaß von

⁵⁴ So die berühmte Antwort an Paul Heyse auf dessen Frage nach Sinn und Zweck der Rahmung in *Die Hochzeit des Mönchs* (Brief vom 12.11.1884, abgedruckt in: MSW 12, 2. Aufl. Bern 1998, S. 251f.). Hierzu auch Zeller 2000 (Anm. 19), S. 313f. Zu Formen und Funktion der «Metadiegetisierung» in der (spät)realistischen Novellistik s. Verf.: «Fremde» vs. «eigene» Geschichte. Anthropologie und Poetologie in der (Rahmen)Erzählung des späten Realismus, in: *Realismus-Studien*. FS f. Hartmut Laufhütte, hg. von Hans-Peter Ecker u. Michael Titzmann, Würzburg 2003, S. 251–293.

⁵⁵ Zur vieldiskutierten Frage nach der literarhistorischen Einordnung von Meyers Lyrik siehe u.a. Häntzschel (Anm. 27) und Verf.: Metapoetik und Metasemiotik in C. F. Meyers Lyrik. Zur «Realismus»-Problematik in «*Möwenflug*», in: *Lyrik des Realismus* (Anm. 5), S. 129–150.

Bosheit»⁵⁶ repräsentierend, stellt dieser, mit Schiller zu sprechen, «große Verbrecher» zugleich ein absolutes Faszinosum dar. Im ungehemmten Ausleben der Triebe kommt, so die historistische Annahme, erstmalig nach dem Mittelalter das Individuum zum Vorschein: «Der Grundmangel dieses Charakters erscheint zugleich als die Bedingung seiner Größe: der entwickelte Individualismus.»⁵⁷ Es ist somit keine zufällige Wahl, dass Meyer ausgerechnet am Beispiel des Cesare Borgia mit dem Inneren Monolog experimentiert. Der Eingangsvers, der denn auch signalartig mit den ersten Worten «Wer bin ich?» die zentrale Frage nach der Subjektkonstitution aufwirft, lässt sich mithin doppelt lesen: intradiegetisch als Selbstvergewisserung des aus der Ohnmacht aufwachenden Protagonisten, auf einer übergeordneten metapoetischen Ebene zugleich als *mise en abyme* des neuen, ein neuartiges lyrisches Ich entwerfenden poetischen Verfahrens.

Gerade in der Lyrik also, die er selbst für eine nachgeordnete Seite seines künstlerischen Schaffens ansah, und da auch just in der eigentlich völlig epochegebundenen historistischen Ballade, gelingt C.F. Meyer der Schritt zu innovativen lyrischen Sprechweisen – und es gelingt ihm paradoxerweise in genau dem Maße, wie er Verfahren der Prosa in seine Lyrik einführt. Am Ende erweist sich seine Lyrikproduktion, mehr als sein novellistisches Schaffen, als ein Experimentierfeld, in dem Meyer die Brücke zur Moderne schlägt.

⁵⁶ Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, 1860, S. 116. In: *Deutsches Textarchiv* <http://www.deutschestextarchiv.de/burckhardt_renaissance_1860/126>, abgerufen am 11.03.2019.

⁵⁷ Ebd., S. 455. In: *Deutsches Textarchiv* <http://www.deutschestextarchiv.de/burckhardt_renaissance_1860/465>, abgerufen am 11.03.2019.

Gottfried Kellers glückliche Zeit auf dem Bürgli

Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe
«Der grüne Henry. Ein Kunstparcours durch
Gottfried Kellers Zürich»,
gehalten am 12. Juli 2019

Rainer Diederichs

Vor einigen Jahren ist von der Autorin und Astrologin Barbara Hutzl ein bemerkenswertes Buch über Zürich erschienen. Es heißt «Magisches Zürich. Wanderungen zu Orten der Kraft. Stadt und Kanton». Die Autorin definiert Kraftorte leider nicht genau, doch ein grundsätzliches Merkmal besteht darin, dass man sich an besagtem Ort wohl fühlt, sich dort also gerne aufhält. An einem Kraftort soll es Menschen vor allem leichtfallen, sich mit dem Ort und der ihn umgebenden Landschaft geistig in Verbindung zu setzen. Zürichs beliebteste Kraftorte liegen vor allem an der Limmat und am See oder an markanten Orten im Gelände. Wohl nicht ganz zufällig stehen Zürichs bedeutsame Kirchen Grossmünster und St. Peter auf einer Anhöhe oder sind direkt an der Limmat erbaut wie die Wasserkirche und das Fraumünster. Meine stille Hoffnung, in dem Buch auch das Bürgli als einen Kraftort beschrieben zu finden, erfüllte sich nicht. Der Bürglihügel wird ja auch nicht von einer Kirche gekrönt, sondern von dem prachtvollen Landsitz der Familie Landolt, während sich die Kirche Enge am Fuss des Hügel befindet, jedoch auch in erhöhter Lage.

Heute noch spürt man oben auf dem Bürgli, wie man der Stadt plötzlich entückt ist und sich ein beeindruckender Blick auftut zum See mit der Albiskette zur Rechten sowie mit der Hügelkette vom Zürichberg bis zum Pfannenstiel zur Linken. Gottfried Keller hat hier sieben Jahre von April 1875 bis September 1882 gewohnt. Das Bürgli hat er als einen besonderen Ort der Inspiration empfunden, der seiner dichterischen Ader entgegenkam. Das will ich aber nicht nur behaupten, sondern aufgrund seiner Äußerungen und Dichtungen auch belegen.

Bevor Keller auf das Bürgli zog, wohnte er als Staatsschreiber im «Steinhaus» in Zürich an der oberen Kirchgasse 33. Die Staatskanzlei befand sich

im ersten Stock, seine Amtswohnung im zweiten, wo er mit Mutter und Schwester Regula lebte. Für die Mutter, deren ganzes Leben aus Fürsorge für ihren Sohn Gottfried bestand, war es eine große Genugtuung, ihren Sohn in hohem Ansehen zu erleben. Sein Amt als Staatsschreiber bedeutete ihr wesentlich mehr als seine Schriftstellerei. Immerhin hatte er in der ganzen Beamtenhierarchie die bestbezahlte Stelle und konnte alle seine früheren Schulden begleichen, Mutter und Schwester besser ausstaffieren und erst noch besseren Wein trinken. Die Mutter starb bereits 1864, drei Jahre nach Kellers Antritt der Staatsschreiberstelle. Sie starb völlig unerwartet ohne Anzeichen von Krankheit kurz vor Mitternacht. Es war an einem Freitagabend, den Keller wie gewohnt im Wirtshaus verbrachte. Es plagte ihn sehr, dass die Mutter völlig allein sterben musste. In der Folge ist er vier Wochen lang nicht mehr ins Wirtshaus gegangen, was Ausdruck seiner Erschütterung war.

Gottfried Keller war mit seinem Amt voll ausgelastet, selbst an Sonn- und Feiertagen war er in der Amtsstube anzutreffen. Für die Muse blieb kaum Zeit übrig, und sein Pegasus litt zusehends unter dem Joch der Amtsgeschäfte. An seinen Freund Johann Salomon Hegi schrieb er am 12. Mai 1869: «Ich führe allerdings ein etwas vegetatives Leben, das aus Essen und Schlafen besteht, mit Einschaltung von 8- bis 10stündiger Amtsarbeit täglich. Dass dabei die Lust zum Briefschreiben klein wird, besonders wenn man sich noch ein Stündchen für die Privatlektüre oder Kramen in alten Papieren retten will, dürfte begreiflich sein. Vermuthlich wird das demnächst ein Ende nehmen und werde ich beim Antritt der neuen Regierung als ein «Zopf» oder «Reaktionär» wieder in meine Poetenfreiheit zurückgelangen und dann Zeit genug für die Abfassung von großen gedruckten oder kleinen gereimten Briefen an alle meine unzähligen Freunde und Bewunderer finden.» Die Rückkehr ins Poetenleben gelang Keller freilich nicht, er blieb auch unter der neuen demokratischen Regierung im Amt, welches er tadellos führte.

Im April 1875 gab er seine Amtswohnung auf und zog mit seiner Schwester Regula in den obersten Stock des Bürgli. Die Enge war damals noch ein von Zürich abgelegenes Dorf. Keller war glücklich über den Wohnungswechsel, der ihm eine großartige Aussicht nach allen vier Himmelsrichtungen bot. Ganz besonders freute er sich auf die «famose Bewegung (...), um aufs Bureau zu kommen». Dabei gilt es zu beachten, dass der kurzbeinig trippelnde Keller «mindestens das Dreifache eines rüstigen Gängers» brauchte, wie sein Freund und Biograph Adolf Frey überliefert hat. Im Briefwechsel mit dem

befreundeten Geschwisterpaar Marie und Adolf Exner in Wien äußerte sich Keller häufig über das neue Domizil. Drei Monate nach dem Einzug schrieb er an Marie: «In meiner Wohnung leb' ich wie ein König, weiteste Aussicht und Wolken und Wetter ganze Heerscharen. Das Haus hat großes Ausgelände, Bäume, Wiesen, Linden, die mir dicht vor dem Fenster stehen u.s.w. Wenn ich nur darin zu Haus bleiben könnte den ganzen Tag! Aber ich muss hin- und herrennen wie ein Jagdhund; es fehlt nur, dass ich noch belle unterwegs! Abends aber bleibe ich fast immer zu Hause und schreibe am offenen Fenster, während der weite See im Mondschein schimmert, wenn's nämlich Vollmond ist. Aber auch wenn nur einzelne helle Sterne über dem See oder Gebirge stehen, ist es schön, und alles so still ist und nur meine Torheit wach und laut!» Dieses königliche Gefühl, das Keller zum Schreiben beflügelt, spricht ganz offensichtlich für einen inspirierenden Kraftort. Doch noch übte Keller sein Amt als Staatsschreiber aus, das er mehr und mehr als Belastung empfand. An Adolf Exner schrieb er am 27. August 1875: «Ich bin jetzt abends meistens zu Hause auf meinem Bürglibühel. Aber am Samstag abends oder Sonntags da bleib ich in der Stadt, und dann sauf ich für sieben Mann! Ich sag Ihnen! Und provoziere die besten Weine (...). Dann humple ich, oft lang nach Mitternacht, die dunkle Engestraße hinaus auf das «Bürgli» und weiß trotz der Beladung den Messerstichen der italienischen Eisenbahnarbeiter sehr geschickt auszuweichen, welche sich die ganze Straße entlang gegenseitig in den Seiten kitzeln, anstatt die Seebahn fertig zu bauen.» Die Engemer Nachtwächter kannten schon die Stunde der Heimkehr des Staatsschreibers und kamen ihm oft in Winternächten bei vereisten Wegen bis an die Stadtgrenze entgegen, um ihn sicher nach Hause zu geleiten.

15 Jahre lang hat Keller die Stelle des Staatsschreibers bekleidet, doch nun wollte er angesichts seiner vorgerückten Jahre «noch Muße zur Ausübung seiner privaten Tätigkeit als Schriftsteller gewinnen». Auch die Korrespondenz mit seinem Freundeskreis hatte unter der Bürde der Amtsgeschäfte gelitten. Deshalb reichte er Ende März 1876 seine Demission als Staatsschreiber ein, der vom Regierungsrat entsprochen wurde. Im Juli gaben die Regierungsräte ein Abschiedsessen, das Keller seinem Freund Adolf Exner in allen Einzelheiten beschrieb:

«Sie veranstalteten mir ein Abschiedsessen im Hotel Bellevue, an dem ausschließlich die Mitglieder der Regierung und ich waren; und überreichten mir einen silbernen Becher. Die Sache begann um 6 Uhr nachmittags. Um 9 Uhr schien es mir einschlafen zu wollen, ich verfiel auf die verrückte Idee,

ich müsse nun meinerseits etwas leisten und den Becher einweihen. Ich lief hinaus und machte ganz tolle Weinbestellungen in Bordeaux, Champagner u.s.f. in der Meinung, dieselben selbst zu bezahlen. Die Herren aber wussten, dass alles aus der Staatskasse bezahlt werden müsse, und um den Schaden wenigstens erträglich zu machen, fingen sie krampfhaft an mitzusaufen und sofften verzweifelt bis morgens um 5 Uhr, so dass wir am hellen Tage auseinandergehen mussten. (...) Das Tollste ist, dass ich die Herren, je mehr wir sofften, um so reichlicher mit Offenherzigkeiten regaliert habe in diesem letzten Augenblick, mit meinen Ansichten über die Verdienstlichkeit ihres Regiments und dgl., was mich nachher geärgert hat, denn es war doch kommun undankbar. Sie machten jedoch geduldige Mienen dazu; ich glaube aber, sie gäben mir jetzt den Becher nicht mehr. Die bestellten Weine wollte ich am anderen Tage oder vielmehr am Nachmittage desselben Tages bezahlen; es wurde mir aber richtig nichts abgenommen. Alles wird sorgfältig verschwiegen; nur das Rechnungsbelege wird als stummer Zeuge in den Archiven liegen bleiben.»

Gottfried Keller konnte jetzt eigentlich seine neu gewonnene Poetenfreiheit auf dem Bürgli genießen. Doch nun musste er mit seiner Schwester Regula Tag für Tag zusammenleben, was nicht einfach war. Sie hatte ihren Beruf als Störschneiderin und Schirmverkäuferin aufgegeben, als der Bruder Staatschreiber geworden war, und führte seither den Haushalt. Den Umzug in die Enge hatte sie nur unter Protest mitgemacht, weil ihr der Weg in die Stadt zu weit schien. Die geistigen Interessen des Bruders konnte sie nicht teilen, weshalb es auch wenig Gesprächsstoff zwischen den Geschwistern gab. Regula las zwar die Werke des Bruders und zeigte sich enttäuscht, dass er sie in seinem autobiographischen *Grünen Heinrich* völlig ignoriert hatte. Ihre Lektüre bestand in der Regel aus geliehenen Bänden der *Gartenlaube*. Sie war eine ältliche, oft mürrische Jungfer. Obwohl Keller mit der Zeit ein vermöglicher Mann geworden war, drehte sie jeden Batzen des Haushaltgelds zweimal um. Theodor Storm gehörte zu den korrespondierenden Freunden, welche die Briefe nicht immer genügend frankierten. In einem Brief Kellers an Storm vom 26. Februar 1879 lesen wir: «Nun habe ich eine Schwester und säuerliche alte Jungfer bei mir, die jedesmal, wenn sie das Strafporto von vierzig Pfennigen in das Körbchen legt, das sie dem Briefträger an einer Schnur vom Fenster des dritten Stockes herunterlässt, das Zetergeschrei erhebt: ‚Da hat wieder einer nicht genug frankiert!‘ Der Briefträger, dem das Spaß macht, zetert unten im Garten ebenfalls und schon von weitem: ‚Jungfer Keller, es hat wieder einer nicht frankiert!‘ Dann wälzt sich der Spektakel

kel in mein Zimmer: ‚Wer ist denn der wieder? Den nächsten Brief dieser Art‘, schreit die Schwester fort, ‚wird man sicherlich nicht mehr annehmen!‘ – ‚Du wirst nicht des Teufels sein!‘ schrei ich entgegen. Dann sucht sie die Brille, um Adresse und Poststempel zu studieren, verfällt aber, da sie meine offen stehende Ofenröhre bemerkt, darauf, die Erbsuppe von gestern zu holen und in die Wärme zu stellen, so dass ich den schönsten Küchengeruch in mein Studierzimmer bekäme, was sonderlich für den Fall eines Besuches angenehm ist. ‚Raus mit der Suppe!‘ heißt’s jetzt, ‚und stell sie in Deinen Ofen!‘ – ‚Dort steht schon ein Topf; mehr hat nicht Platz, weil der Boden abschüssig ist!‘ Neuer Wortkampf über die Renovation des Bodens, endlich aber segelt die Suppe ab, und die Portofrage ist darüber für einmal wieder vergessen; denn mit der Suppe hat Angriff und Verteidigung, Sieg und Niederlage gewechselt.› Solche geschwisterlichen Dispute waren keine Seltenheit. Sie ereigneten sich vor allem in der kälteren Jahreszeit, wenn es zum Schreiben eine behagliche Zimmertemperatur brauchte. Das auf einem Hügel thronende Bürgli war Kälte und Stürmen besonders ausgesetzt. Der Winter konnte noch so kalt sein, Schwester Regula pflegte stets beim Brennholz zu sparen, um im Sommer mit Besitzerstolz zu verkünden, dass sie noch immer Brennholz vom Winter habe. Dabei litt sie selber an der Kühle und war oft kränklich. Keller schrieb nach Wien: «Gegenwärtig ist meine gute Schwester sehr kränklich (...). Sie hat nie an die Eingewöhnung, resp. Erwerbung einer zuverlässigen Hausmagd denken wollen; nun muss ich morgens den Kaffee machen, den Katzen (zwei eigenen und einer Hospitantin) das Fressen reichen, auch zuweilen die Milch siedend, dass sie nicht verdirbt und dergleichen Schweinereien mehr und dabei noch den Novellenband fertig schreiben.» (an Adolf Exner, 12. August 1877)

Trotz der schwesterlichen Kratzbürstigkeit und der kühlen Winterabende waren für Keller die Jahre auf dem Bürgli eine glückliche Zeit. Er konnte endlich wieder den Musen leben und fühlte eine neue Schaffenskraft. In diesen sieben Jahren entstanden die *Züricher Novellen*, das *Sinngedicht* und die zweite Fassung des *Grünen Heinrich* sowie mehrere Gedichte für die geplante Ausgabe *Gesammelte Gedichte* von 1883. Im Folgenden gehe ich auf diese Werke etwas näher ein.

Schon früh hatte Keller den Plan gefasst, nach und nach eine Reihe von Zürcher Novellen zu schreiben. Die Erzählungen sollten Höhepunkte aus der Zürcher Geschichte festhalten als Vorbild und Ansporn für die eigenen Zeitgenossen, ebenfalls große Taten zu vollbringen. In *Hadlaub* geht es um den

Minnesang, in *Ursula* um die Reformation, im *Landvogt von Greifensee* um die Zeit des Ancien régime, im *Fähnlein der sieben Aufrechten* um die unmittelbare Gegenwart mit der Gründung des Bundesstaats. Diese Novelle war bereits um 1860 entstanden. Mit der Wahl zum Staatsschreiber im nachfolgenden Jahr blieb aber keine Zeit, die Pläne weiter zu verfolgen. Das geschah erst wieder gegen Ende seiner Amtstätigkeit. Hören wir Keller selbst, der sein Konzept in einem Brief vom 27. August 1875 an seinen Freund Adolf Exner entwickelt:

«Die neuen Geschichten kommen zuerst in die «Deutsche Rundschau» von Rodenberg und heißen: Herr Jacques, Hadlaub, der Narr auf Manegg und der Landvogt von Greifensee. Hier wird überall nicht politisiert, sondern nur fabuliert und komödiert (...). Es sind Sachen aus dem 13., 14. und 18. Jahrhundert, z. B. die Entstehung des sog. Manesseschen Kodex oder der Pariser Handschrift des Minnesanges, die Zerstörung der Burg Manegg am Albis, ein Jahrhundert später, die von einem Verrückten bewohnt war, durch lustige junge Zürcher u.s.w. Der Landvogt ist ein origineller Zürcher, Landolt, aus dem vorigen Jahrhundert, der als Junggeselle gestorben ist. Der haust auf dem Schloss Greifensee jenseits des Zürichberges und ladet auf einen Sonntag, um sich einen Hauptspaß zu machen und auch ein Erinnerungsvergnügen nach all den vorübergegangenen Liebesstürmen, 6 oder 7 hübsche Weibsbilder ein, die ihm alle Körbe gegeben haben, um sie alle bei einander zu haben und zu sehen. So kommen sie zusammen, ohne es zu wissen. Jede glaubt seine besonders gute Freundin zu sein, und jede will ihn besonders bemuttern und bevormunden, und nun knüpft er ihnen die Haare ineinander, dass es eine Hauptlustbarkeit absetzt, d.h. wenn ich's machen kann; denn gerade diese Partie muss ich noch schreiben, da ist eben der Teufel! Sechs oder sieben Mädels, die alle artig und liebenswürdig sind, keine der anderen gleicht und auch jede etwas Komisches hat. Da kommt's nun wahrscheinlich auf eine recht deutliche und bündige Exposition aller einzelnen an, eine nach der andern, dass ihre Rollen am Tage des Gerichts schon von selbst gegeben und vorgeschrieben sind.»

Die im Zitat erwähnte Geschichte des Herrn Jacques ist eine Rahmenerzählung, welche die Novellen *Hadlaub*, *Der Narr auf Manegg* und *Der Landvogt von Greifensee* ein- und ausleitet. Herr Jacques ist ein junger Mann aus Kellers Jugendzeit um 1830, der unbedingt ein Original, ein außerordentlicher Mensch sein will. Sein erfahrener Pate will ihn von seiner ziellosen Originalitätssucht heilen und veranschaulicht ihm in den drei Erzählungen, was

es mit dieser Originalität auf sich hat. Herr Jacques kommt schließlich zur Einsicht, dass es nicht darum geht, nur ein Original zu sein; es kommt darauf an, was für ein Original! So gibt er schließlich seine hochfliegenden Künstlerpläne auf und wird Kaufmann und Mäzen. Originalität beruht im 19. Jahrhundert vor allem auf tüchtiger Arbeit.

In der Erzählung *Der Narr von Manegg* wird als Negativbeispiel eines Originals ein Träumer gezeigt, der zu keiner Tätigkeit imstande, kurzum lebensunfähig ist. Er ist ein Phantast, wie auch Keller einer war, als er auszog, Maler zu werden. Der Pate zeigt seinem Schützling Jacques das Geschick der Manesse-Nachkommen, die Epigonen oder Narren wurden, bis das Geschlecht schließlich unterging.

Sie werden natürlich bei Kellers Konzept für den *Landvogt von Greifensee* bemerkt haben, dass er von sechs oder sieben hübschen Weibsbildern sprach; er hat sich schließlich mit fünfem begnügt, die mehr oder weniger eigenen Liebschaften aus früheren Jahren entsprechen. Die Salomé erinnert an Luise Rieter, welche Keller in seinem berühmten Liebesbrief an sie einst vor sich selber gewarnt hatte; Figura Leu kommt aus einer Familie, in der Schwermut als Erbkrankheit verbreitet ist, weshalb sie nicht heiraten wollte, was eine deutliche Verbindung zu Luise Scheidegger herstellt; die schöne Wendelgard steht in ihrer Herzlosigkeit der Betty Tendering nahe; Aglaja schließlich mit ihrer unglücklichen Liebesaffäre ist ein Abbild der Johanna Kapp in Heidelberg, deren Zuneigung zwischen Keller und Ludwig Feuerbach schwankte. Die Originalität des Landvogts zeigt sich darin, dass er trotz aller Liebesenttäuschungen ein angesehener Obrist und Landvogt geworden ist. Theodor Storm war mit dem resignierenden Schluss, dass der Landvogt ein Jungeselle blieb, nicht einverstanden. Doch Keller fand aufgrund seines eigenen Erlebens, der Landvogt könne nicht mit einer Heirat schließen, weil zu dem fröhlichen «Schätzekongress» der «elegische Duft der Resignation» gehört.

Ursula, die letzte der Züricher Novellen, steht außerhalb der Rahmennovelle des Herrn Jacques. Die frei erfundene Handlung spielt in der Reformationszeit, als der religiöse Wahnsinn der Wiedertäufer das Volk im Zürcher Oberland verwirrte. Keller verherrlichte in der Novelle den Glaubensstreiter Huldrych Zwingli, dessen Leben und Wirken er stets bewundert hat. Durch den Anblick von Zwinglis Lichtgestalt auf wundersame Weise geheilt, rettet Ursula ihren Bräutigam Rottmeister Hansli Gyr, als er bewusstlos auf dem

Schlachtfeld von Kappeln liegen blieb. So können später beide auf dem ererbten Hof in Frieden weiterleben.

Nachdem die Rahmennovellen des Herrn Jacques in Julius Rodenbergs *Deutscher Rundschau* erschienen waren, kamen sie im Dezember 1877 als erweiterte, zweibändige Buchausgabe heraus, zusammen mit den Novellen *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* und *Ursula*. Obwohl Gottfried Keller als Bürger von Glattfelden in der Enge wieder auf dem Lande wohnte, schenkte ihm die Bürgergemeinde von Zürich 1878 das Bürgerrecht. Im Protokoll des Stadtrats heißt es: «Schon seit einiger Zeit war beabsichtigt, der Bürgergemeinde bei passender Gelegenheit zu beantragen, den Dichter der *Züricher Novellen* Dr. Gottfried Keller durch Erteilung des Bürgerrechtes zu ehren. Dieser Anlass dürfte nun vorhanden sein, da der Gedanke an dem diesjährigen «Sechseläuten» auch von Zünften besprochen und allseitig willkommen geheißen wurde.» Im Dankbrief an den Stadtrat schrieb Keller in undiplomatischer Direktheit, er habe sich «immer als Angehöriger der Landschaft gefühlt und kein Bedürfnis empfunden, Bürger der Stadt zu sein.» Doch mit dem nächsten Satz bog er diesen Affront gleich wieder zu- recht: «Um so unbefangener erfreue ich mich nun der Aufnahme in den Bürgerverband.»

Die *Züricher Novellen* wie auch der Novellenzyklus *Das Sinngedicht* hatten sich in Gottfried Kellers Gedanken schon früh entwickelt. Erste Ideen zum *Sinngedicht* lagen bereits Anfang der fünfziger Jahre vor, als Keller in Berlin am *Grünen Heinrich* arbeitete. In einem Brief an seinen Verleger Eduard Vieweg erwähnte er bereits die Novelle *Galatea* als Hauptnovelle des geplanten Zyklus. Doch die Inkubationszeit für das Entstehen dieser Dichtungen war ausgesprochen lang und setzte die nötige Muße und den richtigen Ort für die dichterische Eingebungskraft voraus. Diese Voraussetzung war mit dem freien Leben auf dem Bürgli endlich gegeben.

Das *Sinngedicht* ist die Liebesgeschichte zwischen dem Naturforscher Ludwig Reinhart und der anmutigen Lucie als Rahmenhandlung und der in sie verwobenen sechs Binnenerzählungen. Durch Zufall war Reinhart auf das Distichon des Epigrammatikers Friedrich von Logau gestoßen: «Wie willst Du weiße Lilien zu Rosen machen? Küß eine weiße Galatee; sie wird errö- tend lachen.» Dieses empfohlene Experiment will Reinhart gleich in die Tat umsetzen. Doch die ersten Versuche schlagen fehl. Eine schöne Zöllners- tochter lässt sich lachend küssen, ohne zu erröten, während die junge Pfar-

rerstochter ohne jedes Lachen rot wird. Beim dritten Versuch ergreift eine Wirtstochter gleich selber die Initiative, so dass er gar nicht zur Durchführung seines Experiments kommt. Das Schicksal führt Reinhart zufällig als Gast auf das Landgut der gebildeten und selbstbewussten Lucie; dort scheint eine Fortsetzung des Experiments ausgeschlossen. Beide erzählen sich im Verlauf der Tage Geschichten, die alle das Verhältnis von Mann und Frau betreffen. Sie handeln von Sinnlichkeit und Zucht, von Lebensheiterkeit und Gefühlstiefe, sie zeigen das Wesen der Liebe und der Ehe. Die Erzählenden erkennen, dass weder Bildung noch gesellschaftlicher Stand für die Liebe ausschlaggebend sind; entscheidend sind der Blick der Augen sowie gegenseitiges Wohlgefallen. Die Diskussionen der beiden führen immer mehr zu einer Annäherung der Standpunkte und der Herzen. Reinhart und Lucie werden nach Monaten der Trennung ein Paar. Ohne noch an das Sinngedicht zu denken, bemerkt Reinhart, wie Lucie beim ersten Kuss errötend lacht. So hat sich Logaus Distichon doch noch erfüllt.

Der Vorabdruck des *Sinngedichts* erschien in der *Deutschen Rundschau* im Frühjahr 1881. Ende des Jahres kam bereits die stark überarbeitete und erweiterte Buchausgabe in einer Auflage von 1500 Exemplaren heraus. Weitere Auflagen erfolgten rasch. Man kann sich fragen, wie der Junggeselle Gottfried Keller überhaupt dazu kommt, sich mit Wesen und Wert der Ehe so eingehend zu beschäftigen. Nach Kellers Meinung sind nicht nur zufällig Verheiratete dazu befugt, sondern auch jene, denen das Glück des Ehestands versagt geblieben ist. Der sechzigjährige Dichter hatte an anderen und an sich selber erfahren, welche ernsthafte Angelegenheit die Ehe sein kann. Deshalb hat er auch mit Genugtuung den Erfolg des *Sinngedichts* miterlebt.

Der gealterte Gottfried Keller zögerte eine Zeitlang auf seinem Bürglisitz, ob er sein Hauptwerk und Schicksalsbuch, den *Grünen Heinrich*, noch einmal überarbeiten solle. Dieser autobiographisch geprägte Entwicklungsroman beschreibt das Leben von Heinrich Lee in seinem Zwiespalt von Phantasie und Realität. Das erste Zeugnis der Entstehung geht bereits auf das Jahr 1843 zurück, Keller war damals 24-jährig. In Berlin hat er dann den Roman in Einsamkeit und existentieller Not zu Papier gebracht. Der letzte Teil des Romans entstand unter unsäglichen Mühen, buchstäblich unter Tränen. Keller äußert sich über die Entstehungsgeschichte später in einem Brief vom 3. April 1871 an den Literaturkritiker Emil Kuh: «Das Unglück des Buches liegt in seiner Entstehungsweise. Der Verleger fing gleich an zu drucken, als er etwas Manuskript hatte; ich fuhr dennoch langsam fort, musste aber dafür

alles Geschriebene sofort absenden und konnte so buchstäblich die fertigen Kapitel und Seiten fast nie zum zweiten Mal übersehen; so blieben eine Menge Geschmack- und Taktlosigkeiten stehen, die man schon bei einer zweiten oder vielmehr ersten Wiederlesung zu entdecken und beseitigen pflegt.» Das Ansinnen Kellers, den *Grünen Heinrich* tiefgreifend umzuarbeiten, verdichtete sich im Gedankenaustausch mit seinen Freunden immer mehr. Den letzten Anstoß zur Umarbeitung gab sein neuer Verleger Ferdinand Weibert vom Stuttgarter Göschen Verlag, der die Erstauflage als vergriffen meldete und zur Auflage einer neuen Fassung bereit war. Ohne auf den Inhalt des Romans im Einzelnen einzugehen, waren die wichtigsten Änderungen kurz gesagt folgende:

- Der Entwicklungsroman sollte in der neuen Fassung chronologisch als fortlaufende Autobiographie durchgehend in der ersten Person erzählt werden. Die Erzählperspektive der ersten Fassung wechselte zwischen erster und dritter Person.
- Die von Keller erwähnten «Geschmack- und Taktlosigkeiten» sollten gestrichen werden. Insbesondere beanstandete er die nächtliche Badeszene im Waldbach, wo Judith den grünen Heinrich betört. Storm versuchte gerade diese Szene zu retten, doch Keller verwarf dergleichen Nuditäten, da sie völlig unnötig und dem Werk hinderlich seien. Auch entfernte er die schwärmerischen und allzu zeitgebundenen Elemente.
- Einzelne größere Passagen und Binnengeschichten sollten eingeschoben werden, um den Helden in seiner Normalität, nicht in einer Ausserordentlichkeit zu zeigen.
- Als problematisch fand Keller vor allem den «zypressendunkeln Schluss» der Erstfassung. Dort trifft Heinrich Lee nach seiner Rückkehr daheim die Mutter nicht mehr lebend an und stirbt selber kurz danach. Für ihn gibt es kein Leben ohne sie, keine Sühne für Armut und Gram, welche er der Mutter zugefügt hatte. In der Zweitfassung ist das Ende versöhnlicher gestaltet. Der Held trifft bei seiner Rückkehr die Mutter noch lebend an, widmet aber nach ihrem Tod seine entsagungsvolle Existenz als Oberamtmann ganz und gar dem öffentlichen Wohl, die Schuld gegenüber der Mutter auf diese Weise sühnend.

Keller schreibt nach dem Erscheinen der zweiten Fassung 1880 an Theodor Storm: «Die Arbeit war nicht sowohl schwer als trübselig, mit offenen Augen an dem Unbedacht und der nicht zu verbessernden Unform eines längst entschwundenen Lebensalters herumbasteln zu müssen, anstatt sich dem Neuen zuzuwenden.» Die Rezensenten verglichen die zweite Fassung stets mit der ersten zum großen Verdruss von Keller, statt die Neufassung des *Grünen Heinrich* aus sich selbst heraus zu beurteilen. Es ärgerte ihn vor allem, wenn die Kritiker behaupteten, die ursprüngliche Fassung sei trotz mancher Schwächen besser als die zweite. Diese Frage stellt sich immer wieder, welche Fassung sich zur Lektüre mehr empfehle. Die zweite Fassung ist stringenter, künstlerisch sicher der überzeugendere Text; die Jugendfassung hingegen liest sich gedanklich weniger befrachtet, ist unförmiger, überzeugt aber durch ihre Lebendigkeit und die Innigkeit der Darstellung. Den von Keller gerügten sinnlichen Reizen der Judith-Szenen stehen wir heute wohl etwas abgeklärter gegenüber. Die Taschenbuchverlage und auch die Wissenschaftler geben seit einiger Zeit vielfach der ersten Fassung den Vorzug.

Gottfried Keller hat auf seinem Dichtersitz Bürgli neben den Novellen auch Gedichte geschrieben. Doch mit keinem Gedicht hat er das Bürgli namentlich verewigt. In diesen Jahren hat er ungefähr 17 Gedichte verfasst. Das scheint wenig, besonders wenn man bedenkt, dass er einen Band *Gesammelte Gedichte* plante, der dann 1883 herauskam. Diese Absicht hat bei ihm aber keinen kreativen Schub ausgelöst. Er überarbeitete seine frühen Anthologien *Gedichte*, 1846, und *Neuere Gedichte*, 1851/54, sowie handschriftliche Vorräte aus dieser Zeit. Er unterzog die früheren Gedichte einer genauen Überprüfung, sichtete, verbesserte oder schied aus, um die Lyrik von bleibendem Wert herauszufiltern. In den frühen Jahren waren ihm Gedichte leichter von der Hand gegangen. Später hat er vor allem Gelegenheitsgedichte zu privaten und öffentlichen Anlässen geschrieben. Die Gedichte seiner Bürglizeit wurden in Rodenbergs *Deutscher Rundschau* (1878/1879) und in Bodenstedts *Kunst und Leben* (1877/1880) publiziert. Einige dieser Gedichte lassen sich mit Kellers Wohnsitz in privilegierter Lage und mit freier Sicht über Stadt und Land, See und Berge in Beziehung setzen. Dazu gehört eines der berühmtesten Kellergedichte, das zu den vollkommensten Gedichten deutscher Sprache gehört. Es ist im Januar 1879 mit dem Titel «Abendlied» entstanden:

Augen, meine lieben Fensterlein,
Gebt mir schon so lange holden Schein,
Lasset freundlich Bild um Bild herein:
Einmal werdet ihr verdunkelt sein!

Fallen einst die müden Lider zu,
Löscht ihr aus, dann hat die Seele Ruh';
Tastend streift sie ab die Wanderschuh',
Legt sich auch in ihre finstre Truh'.

Noch zwei Fünklein sieht sie glimmend stehn
Wie zwei Sternlein, innerlich zu sehn,
Bis sie schwanken und dann auch vergehn,
Wie von eines Falters Flügelwehn.

Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluss der Welt!

Gleich nach dem Erscheinen des Gedichts hat Theodor Storm Keller spontan geschrieben (20. September 1879): «Dies reinste Gold der Lyrik fand ich im letzten Heft der *Rundschau* und zu meiner Freude unter Ihrem Namen. Ich habe es viele Mal und immer wieder gelesen und vorgelesen, und jeden fasste es, dem ich es las. Ich drücke Ihnen herzlich die Hand, liebster Freund; solche Perlen sind selten. Auch die Besten bringen nur sehr einzelnes von dieser Qualität.» Mit dem Gedicht hat Keller den Zenit seiner Dichtungen erreicht. Es sei ganz mühelos aus sich selbst heraus entstanden, schreibt Keller an Storm zurück. Man spürt in den Versen des 60-Jährigen, dass der Gedanke an den Tod den Wanderer ermahnt, sich an der Welt zu erfreuen. Der Tod wird hier als ein langsames Zur-Ruhe-Gehen verstanden.

Den goldnen Überfluss der Welt hatte Keller auf dem Bürgli erfahren. Doch er fühlte sich älter werden. Schon im Sommer 1878 hatte er seinem Freund Wilhelm Petersen geschrieben: «Ich muss sehen, wie ich mein Heu noch unter Dach bringe, da der ‚Andere‘ schon am Rande der Wiese seine Sense wetzt.» Keller behielt seine Wochenendeskapaden mit Besuch von Zürcher Zunfthäusern oder einem Becherlupf in der Kronenhalle bei. Dabei habe er zuweilen die Sicherheit der kurzen Beine und die Contenance verloren, aber

nie Verstand und Sinn, berichtete sein Freund Adolf Frey. Im Sommer pflegte Keller immer erst in der Sonntagsfrühe mit dem Vogelgesang nach Hause zu kommen, was ihn stets belustigte. Doch im Winter wurde ihm der lange, dunkle Heimweg zusehends beschwerlicher, und auch seine an Asthma leidende Schwester Regula bekundete immer mehr Mühe mit den Treppen der hochgelegenen Wohnung. Keller suchte eine neue Bleibe in der Stadt und hatte wegen der beschwerlichen Entfernung schon zweimal auf dem Bürgli gekündigt. Er war durch die schöne Lage so verwöhnt, dass ihm alle Angebote in Zürich wie erstickend vorkamen. Schließlich entschloss er sich Anfang Oktober 1882 doch zu einem Wohnungswechsel und zog mit seiner Schwester in den ersten Stock des Hauses «Thalegg» am Zeltweg 27. Keller schrieb kurz danach an Theodor Storm (21. November 1882): «Mein Wohnungswechsel verlief widerwärtig und mühevoll. Das Gerümpel eines seit 1817 bestehenden Haushaltes mit noch dreißig Jahren älteren Nichtswürdigkeiten, die sich immer mitschleppen, war wie verhext und von Bosheit besessen. Beim Öffnen einer alten Schachtel fand ich unser ehemaliges Taufhäubchen von rotem Sammet, worin vermutlich die sechs ‚gehabten‘ Kinder der Mutter getauft worden sind. Eine dabei liegende dicke seidene Fallmütze in Form einer Kaiserkrone war mir bekannt und ich wusste, dass ich sie selbst getragen hatte. Nun gut, eine Stunde später purzelte ich von der Bücherleiter mit einem Arm voll Bücher hinunter und schlug den Schädel beinahe zu Schanden; man musste mir die Schramme zunähen. Es war Sonntags am 1. October, nachdem ich, wie gesagt, vorher meine Kinderfallmütze in der Hand gehabt von anno 1820 oder 21. In diese Ironie des Schicksals mischte sich noch ein Tropfen Selbstverachtung; denn die Schuld des Sturzes lag in einer meiner Charakterschwächen. Ich war in den Laden eines Schusters gegangen, um ein Paar warme Pantoffeln für den Winter zu kaufen; da er keine passenden von der verlangten Art hatte, ließ ich mir mit offenen Augen ein Paar aufschwätzen, das für meinen Fuß 1½ Zoll zu lang war, eben weil ich nie den Mut habe, aus einem Laden weg zu gehen, ohne zu kaufen. In diesen Pantoffeln blieb, wenn ich darin stand, vorn vor den Zehen ein leerer Raum, und auf diesen trat ich, als ich von der Leiter runtersteigend, die untere Stufe suchte.» Keller hatte noch eine ganz andere Charakterschwäche. Seine von Mutter und Schwester stets unterstützte Anspruchslosigkeit hinderte ihn daran, sich in Zürich eine wirklich schöne und angemessene Wohnung zu leisten. Wegen ein paar hundert Franken weniger Miete zog er in das «Thalegg», ärgerte sich aber in all den Jahren über den lärmigen Zeltweg und die Bierwirtschaft direkt unter seiner Wohnung. Bis weit über Mitternacht hinaus wurde dort gezecht und gelärmt. Hottingen galt da-

mals als Quartier Latin von Zürich. Für Keller war es die Hölle. Dabei verdiente er jetzt als Schriftsteller weitaus mehr als zu seiner Zeit als Staatschreiber. Mit einem Vermögen von 15 000 Franken war er ein wohlhabender Mann. Im Haus «Thalegg» entstand nur noch der Altersroman *Martin Salander*, ein politischer Zeitroman, in welchem er die Auswüchse der frühen Gründerjahre geißelte. Spekulation und Wirtschaftskriminalität waren an der Tagesordnung. Astronomische Beträge waren an der Zürcher Börse verspekuliert worden. Keller litt unter der «Erschütterung des Vertrauens und die Unsicherheit des sittlichen Gefühls». Die Buchausgabe des *Martin Salander* erschien Ende 1886. Keller fand kein Gefallen an seinem Roman. «Es ist zu wenig Poesie drin», meinte er und nennt ihn seinen Unglücksroman. Auch die Literaturkritik und seine Freunde äußerten sich mehrheitlich enttäuscht über das Buch, das künstlerisch nicht zu überzeugen vermochte. Erst in den letzten Jahren des 21. Jahrhunderts hat man den Martin Salander in seiner Zeitkritik besser verstehen gelernt.

Blicken wir zum Schluss von Kellers letzten acht Jahren, die er im «Thalegg» verbrachte, auf seine Bürgli-Zeit zurück, in der er frei von allen materiellen Sorgen sich ganz seinem Genius widmen konnte und die er zugleich für eine gründliche Überprüfung seiner früheren Werke nutzte, so können wir von einer überaus glücklichen Zeit sprechen. Das Bürgli war für ihn ein Kraftort, der sein schöpferisches Talent zum Blühen brachte. Die großartige Aussicht, die Wolkenlandschaften, der Blick in die freie Natur waren ihm ein köstliches Gut, von dem er als Mensch und als Dichter gezehrt hat.

Verzeichnis der Reden,

die an den Herbstbotten der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932 Prof. Dr. Fritz Hunziker, Gottfried Keller und Zürich
- 1933 Dr. Eduard Korrodi, Gottfried Keller im Wandel der Generationen
- 1934 Prof. Dr. Max Zollinger, Gottfried Keller als Erzieher
- 1935 Dr. Oskar Wettstein, Gottfried Kellers politisches Credo
- 1936 Prof. Dr. Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler
- 1937 Prof. Dr. Emil Staiger, Gottfried Keller und die Romantik
- 1938 Prof. Dr. Carl Helbling, Gottfried Keller in seinen Briefen
- 1939 Prof. Dr. Walter Muschg, Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf
- 1940 Prof. Dr. Robert Faesi, Gottfried Keller und die Frauen
- 1941 Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, Gottfried Kellers Verskunst
- 1942 Prof. Dr. Karl G. Schmid, Gottfried Keller und die Jugend
- 1943 Prof. Dr. Hans Corrodi, Gottfried Keller und Othmar Schoeck
- 1944 Dr. Kurt Ehrlich, Gottfried Keller und das Recht
- 1945 Dr. Fritz Buri, Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler
- 1946 Prof. Dr. Charly Clerc, Le Poète de la Cité
- 1947 Prof. Dr. Hans Barth, Ludwig Feuerbach
- 1948 Dr. Erwin Ackerknecht, Der grüne Heinrich, ein Buch der Menschenkenntnis
- 1949 Prof. Dr. Max Wehrli, Die Züricher Novellen
- 1950 Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, Gottfried Kellers 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 grüne Heinrich», von Peter Handke aus gelesen
- 1975 Prof. Dr. Louis Wiesmann, Gotthelfs und Kellers Vrenchen
- 1976 Prof. Dr. Martin Stern, Ante lucem – Vom Sinn des Erzählens in Gottfried Kellers Sinngedicht
- 1977 a. Ständerat Dr. Rudolf Meier, Gottfried Keller – Zürcher Bürger in bewegter Zeit
- 1978 Prof. Dr. Adolf Muschg, Professor Gottfried Keller?
- 1979 Prof. Dr. Peter von Matt, «Die Geisterseher» – Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur
- 1980 Stadtpräsident Dr. Sigmund Widmer, Die Aktualität Gottfried Kellers
- 1981 Prof. Dr. Werner Weber, Fontanes Urteile über Gottfried Keller
- 1982 Prof. Dr. Gerhard Kaiser, Gottfried Kellers Dichtung als Versteck des Dichters
- 1983 Prof. Dr. Hans Wysling, «Schwarzschantende Kastanie» – Ein Gedicht von C. F. Meyer
- 1984 Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Arbeit am modernen Meyer-Bild: George 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
- 1997 Dr. Ulrich Knellwolf, Gotthelfs «Bauernspiegel» und Kellers «Grüner Heinrich» – Über zwei Romananfänge und ihre Ziele
- 1998 Prof. Dr. Beatrice Sandberg: Conrad Ferdinand Meyer im Wandel eines Jahrhunderts
- 1999 Dr. Thomas Sprecher, «Welch strömendes Erzählergenie!» – Gottfried Keller und Thomas Mann
- 2000 Stadtpräsident Josef Estermann, Die Kehrseite der Medaille – Gottfried Keller und sein Bild in der Zürcher Öffentlichkeit
- 2001 Prof. Dr. Peter Utz, Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherung an Gottfried Keller
- 2002 Peter Bichsel, «Drei Ellen guter Bannerseide»
- 2003 Prof. Dr. Eda Sagarra, Die Macht einer Mutter: Gotthelfs Roman «Anne Bäbi Jowäger»
- 2004 Prof. Dr. Ursula Pia Jauch, Gottfried Keller trinkt Bier mit Ludwig Feuerbach und «Gott hält sich mäuschenstill». Vom vermeintlichen Verlust des frommen Gemüts
- 2005 Urs Widmer, «Vom Traum, namenlos mit der Stimme des Volkes zu singen»
- 2006 Prof. Dr. Werner Welzig, Aus Österreich: Zeitgemässes von Gottfried Keller

- 2007 Prof. Dr. Wolfram Grodeck, Traumwelten in Gottfried Kellers Roman
«Der grüne Heinrich»
- 2008 Prof. Dr. Rüdiger Görner, «Anmutige Ironie» im «Zaubergarten des Zögerns».
Über das Hintergründige in Gottfried Kellers Modernität
- 2009 Dr. Dr. h. c. Regine Schindler, «Die Frau Gottfried Keller».
Johanna Spyri und der Zürcher Dichterkreis
- 2010 Prof. Dr. Peter Sprengel, «Kellers Kunst ist im wesentlichen jugendlich.»
Keller-Verehrung im deutschen Naturalismus
- 2011 Manfred Papst, «Meine dummen Spässe betreffend».
Zur Beziehung zwischen Gottfried Keller und Theodor Storm
- 2012 Dr. Walter Morgenthaler, «Nachlassmarder und Trüffelhunde». Zum Abschluss
der Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe (HKKA)
- 2013 Dr. Eva Martina Hanke, «Ein sehr begabter Mensch, aber auch etwas Friseur und
Charlatan». Richard Wagner in Gottfried Kellers Zürich
- 2014 Prof. Dr. Karl Wagner, «Von der Last der Bewunderung». Gottfried Keller,
Ferdinand Kürnberger und Österreich
- 2015 Franz Hohler, Gottfried Keller ist überall
- 2016 Prof. Dr. Philipp Theisohn, Mädchenbekehrer. «Sieben Legenden» oder
Gottfried Kellers Poetik des Eros
- 2017 Thomas Hürlimann, Gottfried Keller kommt nicht nach Hause
- 2018 Prof. Dr. Wolfgang Lukas, Experiment und Innovation. C.F. Meyers historisch-mytho-
logische Balladen im Kontext der Moderne

BEITRÄGER

Prof. Dr. Wolfgang Lukas
Bergische Universität Wuppertal
Fakultät 1: Geistes- und Kulturwissenschaften
Gaußstr. 20
D-42119 Wuppertal

Dr. Rainer Diederichs
Hadlaubstrasse 42
CH-8044 Zürich



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT ZÜRICH

Einladung zum Herbstbott

Sonntag, 27. Oktober 2019
Rathaus Zürich, Limmatquai

A. Ordentliche Mitgliederversammlung für Mitglieder der Gottfried Keller-Gesellschaft um 10.15 Uhr

Traktanden:

1. Protokoll / 2. Mitteilungen / 3. Jahresbericht 2018
4. Jahresrechnung 2018 und Revisionsbericht / 5. Verschiedenes

B. Öffentlicher Festvortrag um 11 Uhr

Wilhelm Baumgartner (1820 – 1867)

Herbstlied (G. Keller)

Hermann Suter (1870 – 1926)

Schifferliedchen (G. Keller)

Tino Brütsch, Bariton
Ruedi Debrunner, Klavier

Eröffnungswort von Manfred Papst, Präsident

Ruedi Debrunner (*1962)

Drei Liebeslieder nach Gedichten von Christian Haller (2018)

Festvortrag von Christian Haller

*Der grüne Heinrich wird zu Herrn Salander.
Selbstfiktionalisierung als Ausgangspunkt des Schreibens*

Felix Weingartner (1863 – 1942)

Unter Sternen (G. Keller)

Oskar Ulmer (1883 – 1966)

Abendlied (G. Keller)

Apéro im Foyer des Rathauses

