



LK 3567

GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Achtundvierzigster
Jahresbericht 1979

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

ZÜRICH 1980

5

GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Achtundvierzigster
Jahresbericht 1979

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

STUTTGART

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

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

PETER VON MATT

«DIE GEISTERSEHER»

GOTTFRIED KELLERS AUSEINANDERSETZUNG MIT DER
PHANTASTISCHEN LITERATUR

«Schön Menschlich Antlitz!»
(Matthias Claudius)

In Gottfried Kellers Erzählwerk «Das Sinngedicht» findet sich die Novelle «Die Geisterseher». Darin erlebt einer eine Gespenster-Erscheinung, so schauerlich und fortwirkend, dass sein ganzes Leben verändert wird.

Wie kommt Gottfried Keller dazu, eine Geistergeschichte zu schreiben?

Man kann darauf in zweierlei Weise antworten, und jedesmal ist ein Vorentscheid damit verbunden.

Die eine Antwort: Wieso soll er nicht? Eine Geistergeschichte ist ein erprobter literarischer Stoff. Es ist einer jener ehrwürdig-zählbaren Erzählgegenstände, von denen Keller selber einmal sagt, dass sie zwar zahlenmäßig beschränkt seien, aber stets «in neuem Gewand wieder in die Erscheinung»¹ träten. Die Frage wäre demnach unnötig.

Die andere Antwort lautet gegenteilig: Auch ein Novellenstoff ist der Geschichte unterworfen. Er kann zu Zeiten an der Zeit sein, zu andern Zeiten nicht. Wenn er nicht an der Zeit ist, und doch von einem erfahrenen Autor aufgegriffen wird, kommt meistens statt des Kunstwerks ein Kunststück, eine technisch eindruckliche Routinearbeit heraus. Die Frage wäre demnach berechtigt.

Ich respektiere die erste Meinung, aber ich halte es mit der zweiten. Das hat seine Gründe. In der Darlegung dieser Gründe muss ich ausführlich werden. Dadurch wird der erste Teil dieser Studie zu einer historischen und formalen Theorie der Geistergeschichte.

Die Geistergeschichte als literarisches Ereignis tritt im 18. Jahrhundert überall in Europa aus dem Bereich der Volkssage – und also der Volksliteratur – in die Zonen jener Literatur über, die sich als Kunst versteht und als Kunst verstanden wissen will. Es entwickelt sich dabei rasch ein feingliedriges System von teils unabdingbaren, teils fakultativen Elementen – unabdingbar ist zum Beispiel der betont dokumentarische Erzählrahmen, fakultativ dagegen etwa der winselnde Hund als Zeuge: er winselt schon

bei Kleist, und im «Zauberberg» winselt er noch immer. Dieses Erzählmodell, in seinem Ursprung durchaus ein Produkt der europäischen Aufklärung, wird von den Romantikern lustvoll aufgegriffen und nach allen Richtungen durchexerziert. Die Folge ist, dass es sich binnen kurzem schon zu einem Muster verfestigt, einer simplen erzähltechnischen Apparatur, deren man sich auch bei sonst mässiger Inspiriertheit erfolgreich bedienen kann. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Geistergeschichte der ursprünglichen Art ein Virtuosenstück geworden, bei dem man nur noch aus unerwarteten Kombinationen der bekannten Bestandteile Effekte schlagen kann.

Um die Grenzen zu verdeutlichen: Der Auftakt geschieht in England und ist, wie es bei literarischen Durchbrüchen nicht selten geschieht, gleich schon vollkommen. Es handelt sich um die Erzählung «The Apparition of Mrs. Veal» («Die Erscheinung der Mrs. Veal») von Daniel Defoe, gedruckt 1706. Das Paradebeispiel für das Ende dieses Traditionsstrangs findet sich ebenfalls in der englischen Literatur: Bulwer Lyttons Erzählung «The Haunted and the Haunters» («Die Verfolgten und die Verfolger») von 1857. Das ist nun eine Geistergeschichte, die geradezu als Enzyklopädie aller denkbaren Elemente der Gattung gelten kann, frappant in der technischen Aufbereitung, souverän in der Erzählkultur und doch im Grunde belanglos: ein hochdifferenziertes Gebilde aus Zeichen, deren Bedeutung abgestorben ist.

Authentisch verwirklichen lässt sich die Gattung von der Jahrhundertmitte an nur noch unter immer komplexeren Voraussetzungen. E. A. Poe hat sie vor allem entwickelt. Das Prinzip besteht – vereinfacht gesagt – darin, dass die übernatürlichen Ereignisse überlagert werden von pathologischen Störungen in der Bewusstseinsstruktur dessen, dem sie begegnen. Dadurch gerät der Leser in ein schwankendes Durcheinander dreier verschiedener Wirklichkeitsebenen: der Tageswirklichkeit, der Jenseitswirklichkeit und der Wahnsinnswirklichkeit. Für jede gibt es gute Gründe, und für keine reichen sie ganz aus. Auch dieses Verfahren ist indessen geschichtlich begrenzt. Den letzten Höhepunkt und das Ende zugleich markiert die Erzählung «The Turn of the Screw» («Die Schraubendrehung») von Henry James aus dem Jahr 1898. Sie stellt das vermutlich Äusserste dar, was sich mit einer Geistergeschichte je an Einsichten in das menschliche Seelenleben verbunden hat. Da waltet eine Psychologie von entsetzlicher Schärfe, der gegenüber die gleichzeitig entstehenden wissenschaftlichen Modelle der Psychoanalyse geradezu erleichternd wirken mussten.

Was soll damit gesagt sein? – Ich möchte deutlich machen, dass jede

Erzählung, in der dem Helden ein Gespenst begegnet, einen bestimmbareren Ort hat in der Geschichte dieses Novellenstoffes. Die Frage, wie die Erzählhandlung im einzelnen Fall endet, ist für diese Lokalisierung zwar wichtig, aber sie ist nicht das erste Kriterium. Also: ob die Erzählung zuletzt deutlich macht: das Ganze war nur eine Täuschung, oder: das war tatsächlich übernatürlich, oder: es bleibt ein Rätsel übrig (eine vierte Möglichkeit gibt es nicht), – diese je spezifische Pointe der Geistergeschichte ist nur ein Gesichtspunkt unter andern.

Warum aber die Beispiele aus der angelsächsischen Literatur? – Sie zeigen die historischen Konturen der Gattung deutlicher, modellhafter als die entsprechenden deutschen Texte. Wir haben in der deutschen Literatur nichts, was den Anfang, die spezifische Krise und das Ende dieser merkwürdigen Literatursorte so exemplarisch verkörperte wie die erwähnten Arbeiten von Defoe, Bulwer-Lytton und Henry James. Dieser Befund wird nun allerdings aufgewogen durch die Tatsache, dass die entscheidenden Impulse zur Vertiefung und Verdichtung des Genres unübersehbar aus der deutschen Literatur stammen. Vom Russen Gogol bis zum Amerikaner Poe ist die Weltliteratur dieser Richtung geprägt von einer fast fieberhaften Verarbeitung deutschsprachiger Autoren, insbesondere Ludwig Tiecks, Achim von Arnims und E. T. A. Hoffmanns.

Worauf beruht nun aber dieses literarische Phänomen überhaupt? – Es wurde betont, dass die literarische Geistergeschichte ihrem Ursprung nach nicht aus der Romantik, sondern aus der europäischen Aufklärung stammt. Auch in der deutschen Literatur sind die wichtigsten modellbildenden Arbeiten vor- bzw. ausserromantisch. Schillers «Geisterseher» und die Gespenstergeschichten in Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewandterter» haben formale Muster bereitgestellt, die für Arnim und Hoffmann zu eigentlichen Produktionsmitteln wurden. Selbst Kleists «Bettelweib von Locarno» – der dritte grosse Initialtext unserer Literatur – wäre in seinem beunruhigendsten Aspekt, dem Fehlen jedes Selbstkommentars und jeder Deutungshilfe an den Leser, kaum möglich gewesen, hätte nicht Goethe in seinen «Unterhaltungen» eine Literatur gefordert und mit Beispielen belegt, in der das Erzählte unerklärbar bleiben muss.

Berichte von wandelnden Toten hat es immer gegeben; die Geistergeschichte als verbindliche Kunstform jedoch entsteht in dem Moment, wo man aufhört, an Geister zu glauben. Die *Geistergeschichte* wird als literarisches Genus mit eigener Tradition erst möglich, als die *Geister-Erscheinung* dem offiziellen Wirklichkeitsbegriff widerspricht und das geltende wissenschaftliche Bewusstsein durchkreuzt. Das ist merkwürdig. Man

würde ja wohl das Umgekehrte erwarten. Schliesslich gibt es Liebesgeschichten auch nicht deshalb, weil die Leute aufgehört hätten, sich ineinander zu verlieben.

Man kann den Faktor, der hier wirksam ist, benennen. Was das Thema in dem Augenblick, wo es an sich obsolet werden müsste, in neuer Weise aktuell macht, ist nicht der äussere Vorgang der Geister-Erscheinung, sondern der Vorgang *im Innern desjenigen, dem die Erscheinung begegnet*. Das wahre Thema der literarischen Geistergeschichte ist die plötzliche, furchtbare Unsicherheit eines Einzelnen in seiner Welt, die Dynamik eines fundamentalen Zweifels. Nur weil es um die Dynamik des Zweifels geht, bedarf es des dokumentarischen Aufwandes, der diese Erzählungen alle charakterisiert. Selbst der famose winselnde Hund verdankt seine zähe Existenz der Funktion, eine ganze Reihe von Erklärungsversuchen zu verunmöglichen. Auch er aber kann nur einige natürliche Erklärungen ausschliessen lassen, den umgekehrten Beweis erbringt er deshalb noch nicht. Das heisst: der ganze dokumentarische Aufwand, dessen sich die Geistergeschichte seit je bedient, zielt paradoxerweise nicht auf die Klärung dessen, was geschieht, sondern auf eine Verstärkung des Zweifels, genauer: jenes spezifischen Zweifelszustandes, in den die Geistergeschichte den Helden und über ihn den Leser versetzt.

Die Geistergeschichte gesteht das allerdings nicht ein. Sie kann und darf es nicht, wenn sie ihre Funktion behalten will. Zu ihrer Struktur gehört eine spezifische List: den Leser glauben zu machen, sie wolle die Frage, ob es Geister gebe oder nicht, abklären helfen. Das wäre, je nachdem, gut aufklärerische oder gut gegenaufklärerische (z.B. romantische) Arbeit. Unter dem Vorwand, sich in die Dienste solcher Arbeit zu stellen, betreibt die Geistergeschichte ein ganz anderes: die Vorbereitung, Einleitung und krisenhafte Steigerung des Zweifelszustandes als einer ebenso extremen wie signifikanten Befindlichkeit des modernen Menschen.

Genau deshalb ist es nun auch von zweitrangiger Bedeutung, ob das Ereignis am Ende der Geschichte als natürlich, als übernatürlich oder als unentscheidbar hingestellt wird. Das Ziel des Ganzen, die Zweifelerfahrung, wird ja in allen drei Fällen temporär erreicht. Auf die Dauer kommt es da weniger an als auf die Intensität der Gefühle.

Man könnte einwenden, es gebe doch schon früher literarisch hochstehende Gespenster, in Shakespeares «Hamlet» zum Beispiel. Und auch Hamlet habe dem Geist gegenüber seine Zweifel. Was soll da die These von einer Epochengrenze? Gerade Hamlet bestätigt aber das Gesagte. Der melancholische Prinz ist zwar unsicher, ob ihm der Geist seines Vaters

oder ein höllisches Wesen begegnet sei; keinen Moment jedoch zweifelt er an der Geister-Erscheinung als solcher. Das heisst: hier ist noch in keiner Weise Thema, was später das alleinige Thema wird: der Zweifel an der Möglichkeit dieser Dinge.

Damit lässt sich nun die für den Helden der Geistergeschichte zentrale Erfahrung näher eingrenzen. Den Kern des Vorgangs bildet die schockartige Unsicherheit, ob das offizielle Wirklichkeitsverständnis denn überhaupt Geltung habe oder nicht. Das heisst: für die Dauer dieses Zustandes wird die Verbindlichkeit dessen, was Wirklichkeit heisst, aufgehoben. Ohne Ersatz! Es ereignet sich, vielleicht nur sekundenlang, ein winziger privater Weltuntergang. Das ist mehr als nur eine Metapher. Die empirische Untersuchung dessen, was im und mit dem Helden der Geistergeschichte passiert, wenn er auf den Höhepunkt jenes Zweifelzustandes gelangt, erbringt eine Skala von Symptomen, die alle auf den Zusammenbruch dessen deuten, was uns üblicherweise am Leben hält: die Macht über den Körper geht verloren, die Sprache setzt aus, die Kommunikationsfähigkeit bricht zusammen, an die Stelle des Redens und Verstehens tritt der für diese Erzählungen charakteristische Schrei, der nichts anderes mehr mitteilen kann als das Ende der Mitteilungsfähigkeit selbst. Ob schliesslich Bewusstlosigkeit folgt oder panische Flucht oder – wie im «Bettelweib» – Selbstzerstörung als eigenhändig veranstalteter privater Weltuntergang, das ist dann nur noch eine Frage der Umstände bzw. der Radikalität des Autors. Nicht selten fällt die Krise übrigens mit dem Ende der Erzählung selbst zusammen – eine Tatsache, die ihre literaturtheoretischen Tücken hat.

Dass in diesen Dingen derbe literarische Effekte mit den letzten Dingen der Metaphysik in Berührung kommen, macht die Gattung für viele verdächtig. Andere wissen sie gerade deshalb zu schätzen. Es wäre ein faszinierendes Unterfangen, alle die Krisenzustände im Detail zu studieren, welche die Helden der weltliterarisch wichtigsten Geistergeschichten des 18. und 19. Jahrhunderts erfahren. Das geht von der kühlen Diagnose der Ohnmacht – Goethe: «an dem Orte ihrer Bestimmung hob man die beiden Frauen für tot aus dem Wagen»² – über die Deskription eines psychologisch nicht mehr auflösbaren Verhaltens – Kleist: «Der Marchese, von Entsetzen überreizt, hatte (... das Schloss ...) an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt»³ – bis zu jener Kultur des minuziös beschriebenen Schreis, deren Höhepunkte sich bei Hoffmann, Poe, Maupassant und Henry James finden.

Was den latenten Vorwurf der Trivialität betrifft, ist zu sagen, dass es

zweifelloch leicht ist, mit den Effekten der Geistergeschichte allein zu arbeiten, und dass mancher so zu billigem Erfolg gekommen ist, dass aber dadurch jene Texte nicht entwertet werden, in denen unmittelbare Erzähl- dramatik sich mit einer kompromisslosen Analyse jener Beziehungen verbindet, die unser Bewusstsein – gläsern und gefährlich genug – an unsere Wirklichkeit knüpfen.

Soviel zu Theorie und historischem Umriss der literarischen Geistergeschichte. Man hätte auch den Begriff «phantastische Literatur» brauchen können. Unter diesem Stichwort nämlich sind die eben entwickelten Zusammenhänge in den letzten Jahren international ziemlich leidenschaftlich diskutiert worden⁴.

So kann denn die Eingangsfrage wiederholt werden: Wie kommt Gottfried Keller dazu, eine Geistergeschichte zu schreiben? In der Novelle, von der hier zu reden ist, überlagern sich auf sehr merkwürdige Weise die verschiedensten Aspekte der Gattung. Zunächst scheint alles eher einfach. Zwei Freunde verlieben sich in die gleiche Frau. Diese liebt ihrerseits alle beide. Um zu einer Entscheidung zu kommen, verkleidet sie sich als Gespenst und inszeniert eine Geisternacht. Wer sich tapferer hält, soll ihre Hand erhalten. So geschieht's. Dem einen schwinden die Sinne, der andere bleibt bei Verstand. Der Unerschütterte bekommt den schönen Preis, der Eingebrochene bleibt sein Leben lang allein.

Das ist didaktisch eindeutig und eindeutig didaktisch. Dem Leser wird das Fabula docet unmissverständlich mitgegeben: Wer «der göttlichen Vernunft mankiert im rechten Augenblick»⁵, bleibt mit seinem Glück auf der Strecke. Ebenso problemlos scheint sich die Erzählung in die Geschichte der Gespensternovellen einzufügen. Sie ist durchgeführt mit jener erzähltechnischen Souveränität, die in den mittleren Jahrzehnten des Jahrhunderts das Genre zu charakterisieren beginnt, und sie entgeht gleichzeitig der Gefahr, ein Literatenkunststück zu werden, indem sie das Erfinden von Gespenstergeschichten selber thematisiert und das Geschehnis so auf einer zweiten, reflektierten Ebene ansiedelt. Auf diese Weise wird das virtuose Verfügen über alle angestammten Elemente der Gattung nicht zu einer leerdrehenden Erzählmaschinerie, sondern zu einem Beweis für die erfinderischen Fähigkeiten einer verliebten, klugen Frau.

Nun habe ich aber darauf hingewiesen, dass die Geistergeschichte, bzw. die phantastische Erzählung ganz allgemein, nicht in erster Linie von ihrem Ende her zu bestimmen sei, sondern von den Besonderheiten jenes phantastischen Zustandes, der als Erfahrung des Helden (und des Lesers!)

durch keine Aufklärung am Schluss mehr ungeschehen gemacht werden kann. Die Aufteilung in sogenannte echte und unechte Geistergeschichten ist zwar nützlich, darf aber die Analyse des phantastischen Zustandes als eines authentischen Geschehens auch bei den schliesslich rational aufgeklärten Geschichten nicht als unnötig erscheinen lassen. Wenn nämlich dieser phantastische Zustand im schockhaften Zweifel an der Verlässlichkeit der Welt überhaupt besteht, in der plötzlichen Einsicht, Wirklichkeit sei nicht gegeben, sondern vorgegeben, dann muss die Analyse dieses Zustandes *in jedem Fall den spezifischen Wirklichkeitsbegriff des Autors zum Vorschein bringen.*

Wir müssen also ins Detail gehen. Hinsichtlich der Geisterszene in der Keller-Novelle kann ich mich nicht auf die Formel beschränken: Gespensterglaube wird bestraft. Vielmehr muss ich fragen: Wann und wie tritt die spezifische Krise ein? Tatsächlich ist Keller hier äusserst nuanciert, und es wird sich zeigen, dass die Abstufungen ihre Bedeutung haben. Die Geister-Erscheinung, die der Leser in der Perspektive des unglücklichen Helden mitverfolgt (dieser erzählt selbst), zieht sich im Text über mehrere Seiten hin – es ist eine der längsten in der deutschen Literatur! – und die Klimax wird scharf herausgehoben. Es beginnt mit einem Knall, der den Eingeschlafenen weckt; dann folgt ein Fegen und Kratzen, ein eisiger Luftzug; die Bettdecke fliegt weg; eine zitternde Stimme wird hörbar; die Gestalt einer uralten Frau erscheint. In der zweiten Phase beobachtet der junge Mann, steif auf dem Bettrand sitzend, wie sich das Wesen an einem alten Sekretär zu schaffen macht und mit einem Messer ein Dokument radiert. Dann beginnt die letzte Steigerung. Bislang hat sich der Held einigermassen gefasst verhalten. Was bewirkt nun doch die Bewusstseinskrise?

«Plötzlich dreht sich die Gestalt um und schleppt sich nach der Richtung hin zurück, wo ich reglos sitze, bis sie beinah dicht vor mir still steht und mich anschaut. Nie vergesse ich das infame Hexengesicht, obschon es nur seitwärts vom Monde gestreift wurde und der grösste Teil im Schatten lag. Nase, Kinn, der Mund, alles grinste, wie in blühendem Leichenwachs ausgeprägt, mir entgegen, voll Hohn und Grimm, wie das dunkle Feuer in den doch unkenntlichen Augen. Ich war in Kartätschenfeuer geritten, das mir wie Zephrsäuseln vorkam gegen die Schauerlichkeit, die mich jetzt übernahm. Was hatte ich mit diesem verfluchten Wesen zu schaffen, dem ich nie ein Leides getan? Was sollte das für eine Vernunft in der Welt sein, wo ein beherzter ehrlicher Kerl macht- und wehrlos dem wesenlosen Scheusal gegenüber dasass und bei der geringsten Bewegung vielleicht durch die Schrecken der Ewigkeit um Gesundheit und Leben kam? Dergleichen verworrenes Zeug schwirrte mir durch den Kopf, als das Gespenst mich anschaut; ich fühlte, wie das Haar mir zu Berge stand, der Atem versagte mir, und ich konnte gleich einem, den der Alp drückt, nur noch rufen: ‚Die alte Kratt!‘, als mir für einen Moment die Sehkraft und Besinnung schwand.»⁶

Das ist der phantastische Kollaps, so folgerecht und klinisch genau geschildert wie nur je in der Literatur.

Der Erzähler ist ein bejahrter Mann; das Ereignis geschah in seiner Jugend. Wenn das Wort «ich» fällt, müssen wir also immer darauf achten, ob der Alte oder der Junge gemeint ist. Literaturwissenschaftlich gesprochen: wir müssen unterscheiden zwischen dem erzählenden Ich und dem erzählten Ich, obwohl die beiden ja eine und dieselbe Person sind. Da ist es nun interessant, wie das erzählende Ich – der alte Herr – in diesem Passus versucht, den Vorgang im Innern des erzählten Ich – des jungen Leutnants – begrifflich zu fassen. Der Wirbel, der diesen ergreift, als er in das Geistergesicht schaut, wird im Rückblick vorsichtig analysiert und als sogenannte «erlebte Rede» in den Erzählgang eingefügt: «Was sollte das für eine Vernunft in der Welt sein, wo ein beherzter ehrlicher Kerl macht- und wehrlos dem wesenlosen Scheusal gegenüber dasass und bei der geringsten Bewegung vielleicht durch die Schrecken der Ewigkeit um Gesundheit und Leben kam?» Der Satz ist merkwürdig diffus: «Was sollte das ... wo einer ... vielleicht?» Erst im Zusammenhang mit der Theorie des phantastischen Zustandes wird er klar. Was den treuerherzigen Leutnant aus allen Widerlagern wirft, ist nicht eine kreatürliche Angst, sondern das Ereignis einer fundamentalen Unsicherheit, was denn nun eigentlich gelte und wahr und wirklich sei in dieser Welt. Genau diese Information steckt in dem verwickelten Satz. Wenn man ein grosses Wort brauchen wollte: der Mann verliert das metaphysische Urvertrauen. Ein wacher Mensch erfährt sich unversehens als Schlafwandler, der auf dem Dachgiebel beim Namen gerufen wird.

Welches ist nun der Faktor, der die Krise auslöst, und welche Bezüge laufen von ihm aus zum Welt- und Poesiesystem Gottfried Kellers überhaupt? Nehmen wir den Bestand auf. Der junge Mann hält sich dem Gespenstertreiben gegenüber erstaunlich lange aufrecht. Erst das Gesicht des Wesens verändert für ihn alles. Er verliert seinen Ort in dieser Welt in dem Augenblick, als die Welt zusammenschrumpft auf dieses eine Gesicht.

Hier kreuzen sich nun zwei literarisch bedeutsame Motivketten: das Gesicht in der Tradition der phantastischen Literatur und das Gesicht in der poetischen Arbeit Gottfried Kellers, insbesondere im «Sinngedicht». Zum ersten: Es fällt auf, dass in den Spitzenwerken des phantastischen Erzählens das Gesicht, das Menschenantlitz, auf seltsame und bedeutende Weise thematisch wird. Das ist so in E. T. A. Hoffmanns «Sandmann», wo das Gesicht der automatischen Puppe Olimpia, ein starres Gebilde aus Holz und Wachs und klapperndem Metall, unerhörte Verwandlung erfährt, Menschwerdung durch den Strahl einer entfremdeten Phantasie. Es ist so in E. A. Poes «Ligeia», wo der Erzähler, durchflutet von Opiumträu-

men, die Totenwache hält bei einer ungeliebten Frau und sieht, wie sich die Züge der Toten langsam wiederbeleben, aber mit jeder Regung die Merkmale einer andern Person annehmen, der längst verlorenen ersten Geliebten, die hier durch den fremden Leib, das fremde Antlitz hindurch ins Dasein zurückdrängt. Es verhält sich so mit den zwei Kindergesichtern in Henry James' «The Turn of the Screw», deren Schönheit in dem Masse wächst und fast unerträglich wird, als der Verdacht zunimmt, sie könnten die Gefässe der scheusslichsten Verworfenheit sein. Und um schliesslich noch ein entspannteres Beispiel anzuführen: Es ist auch so bei Nikolaj Gogols Kollegienassessor Kowaljew, der, wie man weiss, «zu einer ziemlich frühen Morgenstunde erwachte» und «zu seinem grössten Erstaunen feststellen musste, dass sein Gesicht dort, wo sich sonst seine Nase befunden, eine vollkommen glatte Fläche aufwies»⁷.

In der deutschen Sprache ist das Wort «Gesicht» von doppelter Bedeutung. Es meint sowohl das, womit ich erkenne, wie auch das, woran ich erkannt werde. Das ist ein linguistisches Naturspiel und zugleich mehr als das. Es deutet insgeheim auf die Tatsache, dass sich unsere Menschwerdung nur ereignen konnte, indem Sehen und Gesehenwerden, Erkennen und Erkanntwerden, Nennen und Benanntwerden zu einem einzigen unteilbaren Geschehen verschmolzen.

Von diesem Zusammenhang ist auszugehen, wenn man die Funktion des Gesichts in der phantastischen Literatur begreifen will. Das Gesicht wird hier zu einem dramatischen Schauplatz, wo die Erkenntnisfähigkeit des Menschen und die Erkennbarkeit der Welt einer Probe unterworfen werden, die oft genug anders ausgeht, als die eigene Behaglichkeit es wünschen möchte. Das geschaute wie das schauende Gesicht beginnen sich zu verdoppeln, ohne dass das eine als wahr, das andere als falsch erkennbar würde, während doch gerade von solcher Unterscheidung die Sicherheit des Subjekts sich selbst und der Welt gegenüber abhängt. Da kann es denn zuletzt, wie bei Annette Droste, vom eigenen Gesicht heissen: «Phantom, du bist nicht meinesgleichen!»⁸

Dem gegenüber nun das Menschengesicht bei Keller, genauer: im «Sinngedicht». Da ist es auch zentral, aber auf ganz andere Art. Das Gesicht – «Schön Menschlich Antlitz!» heisst es bei Claudius⁹ – erscheint in diesem Werk in immer neuer Variierung und in nahezu systematischer Durchführung als eine wahrhaftige Schaubühne, eine Schaubühne, die nicht nur, gut deutsch, eine moralische Anstalt ist, sondern auch eine erotische Anstalt von durchaus riskanter Art.

Die Stellen lassen sich hier nicht alle anführen. Sie bilden zusammen die vielleicht folgerichtigste und am konsequentesten durchgezogene Motivreihe dieses Werks, das ohnehin schon reich ist an poetisch-symbolischen Zeichenketten. Noch weniger aber kann ich alle die subtilen Bezüge aufdecken, die von ihnen jeweils zum Kerngeschehen der einzelnen Novelle und zum ganzen Erzählwerk laufen. Die Grundidee mit dem Epigramm von den Lilien, die in Rosen verwandelt werden sollen, erklärt die Häufigkeit und Intensität des Motivs keineswegs. Die Art, wie das Thema immer neu aufgegriffen, abgewandelt, mit Umschlägen und Gegenformen erfindungsreich ausgespielt wird, hat etwas entschieden Musikalisches. Es ist ein erzählerisches Rondo, folgerichtig geführt und doch weit entfernt von jener etwas hölzernen Repetitionstechnik, die später mit der expliziten Lehre vom literarischen Leitmotiv kulturnotorisch wurde.

Schön ist schon der Auftakt dieser Folge von Gesichtern, welche alle nah und gross an den Leser herangeholt werden. Das erste Frauengesicht, das dem in Liebesgeschäften reisenden Herrn Reinhart entgegensteht, ist eben in der Morgensonne am Brunnen gewaschen worden und zeigt sich, wie es heisst, noch «feucht von dem frischen Quellwasser»¹⁰. Es gehört der schlagfertigen Zöllnerin, die mit ihrer nicht ganz ungebrochenen Keckheit zur weiblichen Hauptfigur Lucie in einem ähnlichen Verhältnis steht wie Lessings Franciska zum Fräulein Minna von Barnhelm. Hier findet sich auch schon die erste jener Stellen, wo das Gesicht durch eine unerwartete Formulierung des Erzählers zu einem Schauplatz *sui generis* wird. Was zunächst nur eine charmante Wendung scheint, zeigt sich in der Sicht aufs Ganze als ein konstituierender erzählerischer Gestus, eine narrative Mikrostruktur. Die Optik verdichtet sich auf das Gesicht allein, und was da geschieht, steht dann für das Wesen der ganzen Person. Die Knappheit der Stelle verhält sich umgekehrt proportional zum Leseindruck:

«... sie schwang sich zu ihm hinauf, schlang ihren Arm um seinen Hals und küsste ihn lachend. Aber sie errötete nicht, obgleich auf ihrem weissen Gesicht der bequemste und anmutigste Platz dazu vorhanden war.»¹¹

Dieser kleine Abschnitt ist das genau gesetzte Pendant zu jenem Satz am Ende des ganzen Werks und damit am Ende der Motivkette, in dem alles seine anrührende Pointe findet und der ebenso knapp ist in der äussern Gestalt, ebenso ausgreifend aber auch in der innern Bewegung:

«... (als) Lucie und Reinhart sich küssten. Lucie hatte die Augen voll Wasser und doch lachte sie, indem sie purpurrot wurde von einem lange entbehrten und verschmähten Gefühle, und Reinhart sah deutlich, wie die schöne Glut sich in dem weissen Gesichte verbreitete.»¹²

Es ist die leicht irrealen zeitliche Verlangsamung und räumliche Dehnung, was die Imaginationsgewalt des Satzes ausmacht.

Zwischen diesen zwei Stellen, deren reale Wirkung sich beim blossen Zitieren teilweise verflüchtigt, spielt das erwähnte physiognomisch-dramatische Rondo. Die Theorie dazu finden wir im Vorgespräch zur Novelle «Regine». Herr Reinhart ist in die heikle Situation geraten, mit Lucie über das Verhältnis von Schönheit und Klugheit bei weiblichen Personen im allgemeinen diskutieren zu müssen. Nach einigen eher altklugen Äusserungen sieht er sich von Lucie unversehens auf der Behauptung behaftet, ein Mann könne vom Verstand seiner Partnerin eher absehen als von der Schönheit. Nun muss er einen Ausweg finden zwischen seinem tendenziellen Patriarchentum und den Grundsätzen einer liberalen Humanität, wobei er, vielleicht zu seiner eigenen Überraschung, auf eine ausgewachsene Lehre von der Rolle des Gesichts im Zusammenleben der Menschen kommt. In dieser Lehre steckt eine zentrale Hypothese, die vom «Sinngedicht» als Ganzem immer neu dem Wahrheitsbeweis ausgesetzt wird.

«Was ich als die erste und letzte Hauptsache in den bewussten Angelegenheiten (d. h. für eine dauerhafte Liebe. P. v. M.) betrachte, ist ein gründliches persönliches Wohlgefallen, nämlich dass das Gesicht des Einen dem Andern ausnehmend gut gefalle. Findet dies Phänomen statt, so kann man Berge versetzen und jedes Verhältnis wird dadurch möglich gemacht.»¹³

Und was nun folgt, geht das Hauptthema dieser Arbeit ganz besonders an. Lucie wendet nämlich ein, er beschreibe ja nichts anderes als die altbekannte Sache mit der Verliebtheit. Reinhart entgegnet:

«Zur Verliebtheit genügt oft das einseitige Wirken der Einbildungskraft, irgend eine Täuschung, ja es sind schon Leute verliebt gewesen, ohne den Gegenstand der Neigung gesehen zu haben. Was ich hingegen meine, muss gerade gesehen und kann nicht durch eine Einbildungskraft verschönert werden, sondern muss dieselbe jedesmal beim Sehen übertreffen. Mag man es schon Jahre lang täglich und stündlich gesehen haben, so soll es bei jedem Anblick wieder neu erscheinen, kurz, das Gesicht ist das Aushängeschild des körperlichen wie des geistigen Menschen; es kann auf die Länge doch nicht trügen, wird schliesslich immer wieder gefallen und, wenn auch mit Sturm und Not, ein Paar zusammenhalten. (...) ein (...) Mann kann (...) ein Weib heiraten und ihr gut sein, ohne zu sehen, wo sie herkommt und was sie ist; das Gebiet seiner Wahl umfasst alle Stände und Lebensarten, alle Temperamente und Einrichtungen, nur über eines kann er nicht hinauskommen, ohne zu fehlen: das Gesicht muss ihm gefallen und hernach abermals gefallen.»¹⁴

Es ist ein kleines Dogma aus der diesseitigen Glaubenslehre, was hier formuliert wird. Wie Luther den Scholastikern sein «sola scriptura», stellt Keller hier den Theorien von der Bedingtheit der Liebe durch gesellschaftliche und imaginative Faktoren sein «sola facies» gegenüber. Das Gesicht ist der Mensch, und das Gesicht kann nicht trügen. In der

Verlässlichkeit des begegnenden Gesichts liegt die Gewähr für die Wahrheit der ganzen Welt.

Eine entschlossenerere Stellungnahme gegen die Art und Weise, wie das menschliche Gesicht von der phantastischen Literatur erfahren und behandelt wird, lässt sich nicht denken. Wenn es bei Keller heisst: «Es kann auf die Länge doch nicht trügen», so würde es bei E. T. A. Hoffmann heissen: «Es bleibt auf die Länge doch nur Lug und Trug.» Ein Vorgang wie in der Sinngedicht-Novelle «Die arme Baronin» ist bei Hoffmann schlechthin undenkbar: Da wird die Genesung einer erniedrigten, verzweifelten Frau dargestellt als die ganz langsame, pflanzenhaft zögernde Wiedergeburt ihres Antlitzes, des jungen Gesichts aus einem gealterten heraus. Bei Hoffmann pflegt es umgekehrt zu laufen: das schöne Gesicht erfährt einen unverhofften Zerfall; ja es gibt sogar Stellen, wo es in wenigen Sekunden uralt wird. Dadurch wird bei Hoffmann das angeschaute Antlitz in genau dem Masse zum Inbegriff der Unwirklichkeit, in dem es bei Keller für die Zuverlässigkeit aller Dinge dieser Welt steht¹⁵.

Um auf die Novelle «Die Geisterseher» zurückzubiegen: Der Problemzusammenhang, in dem jene grosse Beschreibung der Gespenstervisage steht, ist dargelegt. Hinter dieser Gespenstervisage steckt, wie wir wissen, das prächtigste Frauengesicht. Das Mädchen Hildeburg ist allerdings keine ganz harmlose Erscheinung; ihre Schönheit spielt ins Herrische und hat Anflüge von unverhofftem Hexenzauber:

«In der Tat waren ihre waagerechten Augenbrauen so sammetdunkel wie der heraldische schwarze Zobel auf den alten Wappenschilden, und über der Stirne hing die krause Nacht eines Tituskopfes – na, ich will keine Beschreibung zum besten geben, nur anmerken will ich noch, dass an festlichen Tagen ein paar kleine Brillantsterne aus der nächtlichen Wildnis funkelten wie Leuchtwürmchen. Und dennoch fiel der Blick, der von dem Schimmer angezogen wurde, sogleich hinunter in den warmen Glanz der dunklen Augen, die meistens gütig ihn empfangen. Aber trau, schau wem!»¹⁶

Das ist spannungsreich, von Gegensätzen beherrscht, nicht ganz berechenbar im Herzlichen wie im Bedrohlichen. Aber gerade so stellt das Gesicht die ganze Person dar, das heftige Ineinander von Stolz und Klugheit und Liebesleiden.

Man kann nun die Handlung der Novelle begreifen als einen kleinen Mythos von der Unzerstörbarkeit eben dieses schönen Gesichts. Es verschwindet hinter der Maske des vergreisten Gespensts und taucht makellos wieder hervor. Seine Beständigkeit steht für die Wahrhaftigkeit der erscheinenden Welt überhaupt. Wer am einen festhält, dem gehört auch das andere an. Von den zwei jungen Männern führt der die Braut heim, für den Vernunft und Wirklichkeit zusammen den Boden der Exi-

stanz abgeben. So wie er über seine Vernunft sich der Welt versichert, umarmt ihn in der schönen Partnerin die leibhaftige Wahrheit.

Dies muss man sich vor Augen halten, wenn man die Szene liest, wo die verkleidete Hildeburg ihren zweiten Verehrer prüft. Das novellistische Spektakel kann den feinen allegorischen Hauch, der darüber liegt, nicht zum Verschwinden bringen. Alles geschieht gleich wie das erstmal. Das knallt um Mitternacht und keucht und ächzt, und das schreckliche Mütterlein erscheint. Aber diesmal wird es angesprochen und angefasst. Während der Leutnant stumm und steif dasass, bleibt Mannelin der beiden Gewalten mächtig: des Wortes und der Hand. In genau dem Augenblick, wo in der phantastischen Literatur die Sprache in den Schrei und das Tun in den Stupor umschlägt, wird hier geredet und zugepackt.

«... Mannelin guckte dem Gespenste still über die Schulter, bis es fertig war und sein schändliches heiseres Gelächter aufschlug. Da sagte er plötzlich:

„Na, Frauchen, was treiben Sie denn da?“

Wie eine Schlange schnellte das Gespenst empor und stand wohl um einen Kopf höher als vorher ihm gegenüber. Mit dem schrecklichen Gesichte starrte sie ihm entgegen; aber schon hatte er die Hand auf ihre Schulter gelegt; dann packte er sie unversehens um die Hüfte, um sie in die Gewalt zu bekommen und die graue Mantille wegzuziehen. Er fühlte einen allerdings schlangenförmigen, aber sehr lebenswarmen Körper, und da sie sich jetzt in seinen Armen hin und her wand und mit dem Leichengesichte nahe kam, fasste er unerschrocken die im Monde glänzende schreckliche Nase und behielt eine abfallende Wachsmaske in der Hand, während Hildeburgs feines Gesicht zu ihm emporlächelte. Leider küsste er es sogleich zu verschiedenen Malen und an verschiedenen Stellen, beschränkte sich aber doch endlich auf den Mund.»¹⁷

Auch bei diesem letzten Satz finden wir in der Feinstruktur jene winzige Irrealität, in der das Gesicht zu einem Schauplatz ausgeweitet wird, zu einer wunderreichen, geräumigen Bühne, die für einmal wahrhaftig die ganze Welt bedeutet.

Sola facies -: in *eine* Reihe treten da Angesicht, Vernunft und Liebe. Man könnte zwar einwenden, für den Leutnant sei das Gesicht, vor dem er so erschrak, ja auch wirklich vorhanden gewesen. Das stimmt, aber er hat es nicht als solches genommen. Er hat es nicht angesprochen. Das menschliche Gesicht, wie es im «Sinngedicht» verstanden sein will, ist eben nicht nur das Angeschaute, sondern es ist Ort und Organ der Verständigung. Es will Rede und Gegenrede. Als der Leutnant am andern Morgen erzählt, er habe das Gespenst gesehen, sagt Hildeburg nur eines: «Und haben Sie mit ihr gesprochen?» – Das ist ganz harmlos und doch der schwerste Vorwurf, den sie machen kann. Der Satz bedeutet nämlich, ohne dass der Leutnant es ahnt: «Hättest du geredet, so wär' ich jetzt deine Frau!»

Es wurde hier mehrfach auf E. T. A. Hoffmann verwiesen. Einer der Gründe dafür ist sehr konkret: die Novelle «Die Geisterseher» stellt nämlich unverkennbar die Verarbeitung und Umgestaltung einer Hoffmann-Erzählung dar. Diese heisst «Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde» und findet sich in den «Serapionsbrüdern». Die Entdeckung ist leider nicht neu; Jonas Fränkel hat das in der kritischen Ausgabe bereits festgestellt. Was er nicht anmerkt, ist die Tatsache, dass eine zweite Hoffmann-Novelle fast ebenso deutliche Spuren zurückgelassen hat: die späte Erzählung «Der Elementargeist». Nun kann es hier nicht darum gehen, den Prozess der Aneignung und Neuschaffung, der da spielte, rekonstruieren zu wollen. Das ist bei Keller mit seinen extrem langen Arbeitszeiten ohnehin schwierig. Dazu kommt aber noch, dass man bei einem solchen Versuch auf immer neue Vorläuferschaften stösst. Der Einfall etwa, dass das Gespenst die zukünftige Frau selber ist, stammt nicht von Hoffmann her, sondern offenbar aus Adalbert Stifters Erzählung «Die drei Schmiede ihres Schicksals». Und während Stifters Text ebenfalls deutliche Hoffmann-Spuren aufweist, war Hoffmann selber wiederum inspiriert von zwei Geschichten des heute vergessenen Johann August Apel. Dieser aber hatte auf Anregung eines vieldiskutierten Zeitungsberichts im Berliner «Freimüthigen» (April/Mai 1810) geschrieben, und das war ebenjener Zeitungsbericht, der auch den Anstoss gab zu Kleists «Bettelweib von Locarno». Da soll noch einer drauskommen! Es gibt offenbar Gespenster, die nicht nur durch nächtliche Landhäuser wandeln, sondern auch unverdrossen durch ein halbes Jahrhundert grosser deutscher Literatur.

Die Zeit, wo man solchen Zusammenhängen – «Einflüssen» – mit botanischer Leidenschaft nachging, ist wohl vorbei. Dennoch erscheint die Lebens- und Verwandlungskraft dieses Novellenstoffs bedenkenswert. Seltsam ist vor allem die frühe Kopplung der Geistergeschichte mit dem Thema der Brautwahl und der erotischen Sozialisation überhaupt. Sie wird von Hoffmann dezidiert eingeleitet und findet den fabelhaften Höhepunkt bei Stifter. Ebenfalls Hoffmann ist es, der die Erscheinung des geisterhaften Mütterchens als dramatischen Katalysator im Spannungsfeld zwischen männerbündischem Soldatenwesen und reifer Geschlechterliebe eingesetzt hat.

Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur: das Fazit scheint einfach. Er greift einen Novellenstoff auf, der aus dem Kernbereich des romantisch-phantastischen Erzählens stammt, und wendet ihn so, dass zuletzt das spezifisch Phantastische als eine Grundgestalt menschlicher

Verkehrtheit erscheint. Man verliert darüber das Lebensglück. Dies ist die Lehre der Geschichte; sie ist es unverkenn- und unbestreitbar. Der Ausstoss eines pädagogischen Grundsatzes gehört zur Poetik des bürgerlich-realistischen Erzählens, und Keller hält sich daran.

Andererseits ist die Lehre eine Spur zu eindeutig, zu selbstgewiss. Es lässt sich ja bei den grossen bürgerlichen Erzählern nicht selten feststellen, dass sie insgeheim und oft nur mit winzigen Signalen die pädagogische Devise des jeweiligen Werks wieder in Frage stellen. Das ist auch hier zu verfolgen. Es gibt Stellen in dieser Novelle, wo Keller dem Leser die Deutung näherückt, jener vernunftsichere Mann, der die Braut heimführt, verdanke den Sieg auch ein wenig seiner etwas einfachen und trocken-soliden Seelennatur. Der Mann gehört nicht zu den Spiessern, aber die Spiesser gehören in seine entfernte Verwandtschaft. Der Leutnant dagegen verkörpert den nahezu reinen Typus des Kellerschen Protagonisten. Sie werden ja immer gerichtet, diese lebenswürdigen Versager mit ihren schweifenden Imaginationen. Aber wenn sie der Erzähler mit seinem pädagogischen Auftrag im Rücken auch streng zu verurteilen pflegt, was er ihnen zuletzt doch wortlos zuhält, ist die Liebe der Leser. Es walten da Erzählstrategien, welche die Eindeutigkeit der pädagogischen Devisen unterlaufen, ohne dass man den Autor darauf behaften könnte.

Wenn dem aber so ist, kann auch jener Glaubenssatz vom menschlichen Gesicht, die «sola facies»-Lehre, nicht ganz so blank und rund aufgehen. Tatsächlich zeigen innerhalb des «Singedichts» sowohl die «Regine»- wie auch die «Don Correa»-Novelle die Grenzen dieses grossen Gedankens. Sie erweisen ihn nicht als falsch, aber sie verschieben ihn ganz leicht in die Richtung einer notwendigen Utopie. Und wenn wir schliesslich an den späten Roman «Martin Salander» denken, dann setzt dort mit der Figur der wunderschönen, aber im Geist gestörten, innerlich zu dumpfer Stupidität verkümmerten Myrrha eine geradezu unheimliche Gegenbewegung ein. Was über Figura Leu im «Landvogt von Greifensee» noch als blosser Angst und Drohung lagert, das Auseinandertreten von Gesicht und Seele, das wird hier schauerliche Wirklichkeit. Von da her erscheint Gottfried Kellers anmutige Metaphysik, nach welcher das Antlitz des geliebten Partners das fröhliche Beweisstück abgibt für die Wahrheit der erkannten Welt und die Zuverlässigkeit der erkennenden Vernunft, als eine schwebende Fata morgana, an die man um der Menschenwürde willen glauben muss, – und wär's zuletzt quia absurdum.

Findet also auch das Urteil über die phantastische Literatur, das die Novelle in ihrem Vollzug spricht, seine versteckten Vorbehalte? – Es ist

so, dass die Geschichte bis zu den Erklärungen im Schlussteil selber authentisch phantastisches Erzählen praktiziert. Keller kann, so wird man sagen dürfen, eine phantastische Geschichte nur schreiben, indem er solches Schreiben kritisiert; über die scharfe Kritik an phantastischer Literatur gelingt es ihm, phantastische Literatur erzählend noch einmal zu verwirklichen. Was für den Geisterseher-Roman des vorromantischen Schiller galt, gilt für die Geisterseher-Novelle des nachromantischen Keller: die literarische Praxis vollzieht, was die intellektuelle Praxis verbietet. Das mag als Argumentation sophistisch anmuten, aber es stimmt im letzten doch.

Die phantastische Literatur als ein grosser weltliterarischer Produktionszusammenhang rüttelt an dem einzigen Mythos der Neuzeit: dem Glauben an die universale Vernunft. Dieser Glaube hat unsere Zivilisation von vielen Schrecken befreit: von der Furcht vor der Natur, vor der Übernatur und vor der gesellschaftlichen Hierarchie. Wir verdanken ihm unter anderem, was an politischer Freiheit und Autonomie des Einzelnen vorhanden ist. Insofern sind die Umtriebe der phantastischen Literatur tendenziell reaktionär.

Jener universalen Vernunft entspricht aber auch das Konzept einer totalen Verfügbarkeit aller Dinge. Das wird handgreiflich in einer entsprechend universalen Technologie, welche die Reproduzierbarkeit jedes Teils der Schöpfung postuliert. Am Ende, vielleicht schon am Horizont, steht der synthetische Mensch, und es ist kein Zufall, dass gerade die phantastische Literatur seit ihren Anfängen vom künstlichen Menschen weiss und mit ihm literarisch arbeitet. Indem sie die totalitären Ansprüche solcher Vernunft denunzieren, sind die Umtriebe des phantastischen Erzählens tendenziell freiheitlich.

Zuletzt steht da ein Dilemma. Es ist ein Dilemma, das die Erfindungen vieler Dichter genährt hat. Man kann es umsetzen in Fabeln und Geschichten. Lösen kann man es nicht.

Anmerkungen

Die Novelle «Die Geisterscher» ist literaturwissenschaftlich kaum untersucht. Sie findet im allgemeinen nur als Motivträger im Gesamtzusammenhang des «Sinngedichts» flüchtige Erwähnung. Auffälligerweise sind auch die beiden verwandten Erzählungen bei Hoffmann («Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde») und Stifter («Die drei Schmiede ihres Schicksals») nahezu unbearbeitet. – Zu den «Geisterschern» haben sich geäußert:

Heinrich Brockhaus: Kellers «Sinngedicht» im Spiegel seiner Binnenerzählungen. Bonn 1969, S. 67–76.

Gabriella Cesaro: Gottfried Kellers Sinngedicht. Dissertation Universität Venedig 1973/74. S. 67ff. (Typoskript in der Zentralbibliothek Zürich, Nr. FK 139).

Emil Ermatinger: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, 1. Band. Stuttgart und Berlin 1915, S. 598f.

Ernst May: Gottfried Kellers «Sinngedicht». Eine Interpretation. Bern 1969, passim.

Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963, passim.

Aufschlussreich für Kellers eigenes Verständnis der Figur des Mädchens Hildeburg ist seine Antwort (vom 1. Mai 1881) auf einen kritischen Brief C.F. Meyers (vom 24. April 1881).

¹ Zitat aus Kellers Einleitung zu «Romeo und Julia auf dem Dorfe».

² J. W. Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Band VI (1958), S. 155.

³ H. von Kleist: Das Bettelweib von Locarno. In: H. v. K., Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, Bd. 2. München 1965, S. 198.

⁴ Der wohl wichtigste Beitrag zu dieser Diskussion, dem der Verf. wesentliche Anregungen verdankt, ist: Tzvetan Todorov: Einführung in die phantastische Literatur. München 1972 (erstmalig Paris 1970). Zahlreiche, wenn auch qualitativ sehr unterschiedliche Beiträge finden sich in der Reihe: Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur, hg. von R.A. Zondergeld. Frankfurt a.M. 1974 (Band 1), 1975 (Band 2), 1978 (Band 3).

⁵ Gottfried Keller: Sämtliche Werke, hg. von Jonas Fränkel (später von Carl Helbling), 11. Band («Das Sinngedicht»). Bern 1934, S. 232.

⁶ Ebd., S. 233f.

⁷ Nikolaj Gogol: Die Nase. In: N.G.: Meistererzählungen, Zürich 1949, S. 407.

⁸ Annette von Droste-Hülshoff: Das Spiegelbild (Vers 7). In: A. v. D.-H.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Eduard Arens. Leipzig o. J., 1. Band, S. 115.

⁹ Matthias Claudius: Täglich zu singen (Vers 7). In: Sämtliche Werke des Wandbecker Bothen, III. Theil. Wandbeck 1777, S. 128 (Schreibweise der Originalausgabe).

¹⁰ G. Keller, a. a. O., S. 7.

¹¹ Ebd., S. 11.

¹² Ebd., S. 379.

¹³ Ebd., S. 57.

¹⁴ Ebd., S. 57f.

¹⁵ Hier läge ein Exkurs nahe über die Funktion des Gesichts in der Literatur des europäischen Barock. Es fungiert da als zentrales Element in der immer neu beschworenen Dialektik von Schönheit und Vergänglichkeit. Man denke nur an Shakespeares Sonette. Die Thematik des rasch zerstörten schönen Gesichts ist im Barock indessen wesentlich anders akzentuiert als in der Romantik: es steht eine je andere Vorstellung von «Ewigkeit» hinter dem jeweiligen Vergänglichkeitsbegriff.

¹⁶ G. Keller, a. a. O., S. 204.

¹⁷ Ebd., S. 231.

Achtundvierzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1979

1. Wechsel im Präsidium, Zusammensetzung des Vorstands:

Professor Max Wehrli, Präsident seit dem Herbstbott 1975, wurde – entsprechend dem von ihm bei der Wiederwahl vom Jahre 1978 geäußerten Wunsch – in diesem Amt abgelöst; er bleibt im Vorstand. Als neuer Präsident wurde Alt-Nationalrat Theodor Gut gewählt. (Vgl. unter 4.)

Aus gesundheitlichen Gründen ist Rolf Pfenninger aus dem Vorstand, dem er seit dem Herbstbott 1975 angehört hat, zurückgetreten.

2. Bericht des Quästors:

Die Rechnung für das Jahr 1979 zeigt, auszugsweise wiedergegeben, folgendes Bild:

Vermögen am 31. Dezember 1978	Fr. 9 646.28
zuzüglich Einnahmen 1979	Fr. 7 699.81
abzüglich Ausgaben 1979	Fr. 8 168.—
Ausgabenüberschuss	Fr. 468.19
Vermögen am 31. Dezember 1979	Fr. 9 178.09

Der Mitgliederbestand am Ende des Jahres 1979 betrug 249, gegenüber 253 im Vorjahr (9 Austritte bzw. Todesfälle und 5 Neueintritte). Die Mitgliederbeiträge betragen Fr. 6392.80; das sind Fr. 353.50 weniger als im Vorjahr. Die Ende 1979 ausstehenden 22 Mitgliederbeiträge sind inzwischen zum grössten Teil eingegangen

Wie in früheren Jahren sind von der Stadt und dem Kanton Zürich Subventionen von je Fr. 400.—, somit total Fr. 800.—, eingegangen. Die freiwilligen Beiträge beliefen sich auf Fr. 323.76, gegenüber Fr. 408.— im Jahre 1978. Die Zinseinnahmen haben sich von Fr. 136.95 auf Fr. 183.25 erhöht.

Die Ausgaben für das Herbstbott beliefen sich auf Fr. 2410.—, gegenüber Fr. 2204.60 im Vorjahr. Die Druckkosten für den Jahresbericht (Fr. 2231.80, gegenüber Fr. 1753.55 im Vorjahr) sowie die Auslagen für Drucksachen und Büromaterial (Fr. 1052.70, gegenüber Fr. 271.90 im Jahre 1978) sind stark angestiegen. Nur wenig verändert haben sich dagegen die Kosten für die Verwaltung mit Fr. 2390.15, gegenüber Fr. 2284.55 im Vorjahr.

Wie bereits erwähnt, schliesst das Berichtsjahr mit einem Ausgabenüberschuss von Fr. 468.19 ab, während 1978 eine Vermögenszunahme von Fr. 1630.25 resultierte. Das Vermögen der Gesellschaft betrug am 31. Dezember 1979 Fr. 9 178.09.

3. Die Arbeit an den Bänden 6 und 7 der Gedichte im Rahmen der *Historisch-kritischen Ausgabe von C. F. Meyers Werken* in 15 Bänden ist weitergegangen. Band 6 enthält den Text der drei nicht definitiven Sammlungen (1860, 1864, 1869) und den Apparat dazu, Band 7 die Nachlass-Gedichte im engeren Sinn, das heisst die vom Autor für keine Sammlung vorgesehenen Gedichte, ebenfalls Text und Apparat. Obwohl der Schweizerische Nationalfonds für wissenschaftliche Forschung die Stelle der studentischen Hilfskraft, die Professor Hans Zeller als Gedicht-Herausgeber in den letzten Jahren unterstützte, seit dem Herbst 1978 nicht mehr finanziert und der Herausgeber nun allein arbeitet, rechnet er damit, das Druckmanuskript zu Band 6 im Jahr 1981 fertigzustellen. (Der noch ausstehende Band 2 der Ausgabe in 7 Bänden setzt die Bände 2–7 der 15bändigen Ausgabe voraus und kann des-

halb erst nach Abschluss der noch ausstehenden Bände 5–7 dieser Ausgabe erarbeitet werden.)

Dr. Rätus Luck, der Betreuer der Prosawerke, stellt das Manuskript des Bandes 15 für den Herbst 1980 in Aussicht.

Für die *Jahresberichte* der Gesellschaft besteht ein anhaltendes Interesse. Die Herausgabe einer Sammlung wurde vom Vorstand geprüft, verbietet sich aber aus Kostengründen. Dank der Zentralbibliothek können Kopien früherer Jahresberichte zu Fr. 7.50 abgegeben werden. Der Bericht soll ab 1981 durch eine Gottfried-Keller-Jahresbibliographie ergänzt werden.

Dr. Hans Spillmann, ein Enkel Jakob Baechtolds, hat der Gesellschaft und dem Kanton das *Esszimmer-Büfett Kellers* geschenkt. Ein Zimmer des Rathauses soll renoviert werden, um, öffentlich zugänglich, dieses Büfett und die Amtsmöbel Kellers aufzunehmen. So erhält das Rathaus die längst erwartete Keller-Gedenkstätte.

Die Projektierung des *Gottfried-Keller-Zentrums in Glattfelden* macht Fortschritte. Eine Stiftung wurde von der Politischen Gemeinde und der Reformierten Kirchgemeinde Glattfelden errichtet. Es soll der Vorschlag des Architekten P. Wyss ausgeführt werden, wobei das geplante alkoholfreie (!) Café Anlass zu Diskussionen gibt. Die Zentralbibliothek hat Ausstellungsmaterial für die Gedenkstätte zugesichert.

Dem verdienten Keller-Forscher und -Herausgeber Dr. Hans Schumacher ist zu seinem 70. Geburtstag von der Gesellschaft ein Gratulationsschreiben und eine Weinspende überreicht worden.

4. Am *Herbstbott*, vor einer erfreulich grossen Zahl von Mitgliedern, sprach Professor Dr. Peter von Matt über «Die Geisterseher – Gottfried Kellers Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur». Das Referat fesselte durch seine grundsätzlichen Überlegungen und die subtile Ausleuchtung eines beschwingten, aber hintergründigen Stücks Kellerscher Prosa.

Nach der Genehmigung von Jahresbericht und Rechnung erfolgte die Neubestellung des Präsidiums. Alt-Stadtpräsident Emil Landolt und der neue Vorsitzende Theodor Gut dankten Professor Max Wehrli für seine sachkundige, zielbewusste und doch immer konziliante und humorvolle Art, mit der er während vier Jahren, seit dem Herbstbott vom 26. Oktober 1975, als Nachfolger von Direktor Paul Scherrer-Bylund unsere Gesellschaft geleitet hat. Wir haben uns alle darüber gefreut, dass Professor Wehrli dieses Jahr mit dem Gottfried-Keller-Preis der Martin-Bodmer-Stiftung ausgezeichnet worden ist. Der Preis gilt, so sagt die Laudatio, einem «literaturwissenschaftlichen Werk, das Themen und Aspekte des deutschen Mittelalters und Barocks kenntnisreich und stilistisch brillant darstellt, das aber auch der literarischen Kultur seiner Vaterstadt Zürich aufs engste verbunden ist». Für Max Wehrli bleibt die Pflege des Werks von Keller und Meyer ein wichtiges Anliegen, zu dem er mit wesentlichen Publikationen beigetragen hat.

Im Hinblick auf sein vielfältiges Wirken in exponierten Positionen an unserer Hochschule und in Kommissionen und Stiftungen hat Professor Alois Haas unseren Präsidenten in einem Artikel zum 70. Geburtstag als «politisch engagierten Literaturwissenschaftler» bezeichnet und geschrieben: «Die Öffentlichkeit müsste ihm dankbar sein.» Wir sind sicher: sie ist es.

Theodor Gut

Zusammensetzung des Vorstandes

Präsident	Alt-Nationalrat Dr. Theodor Gut Seestrasse 86 <i>8712 Stäfa</i>	
Quästor	Präsident des Verwaltungsrates Dr. Oswald Aepli Schweiz. Kreditanstalt Hauptsitz Postfach <i>8021 Zürich</i>	
Sekretär	Prof. Dr. Egon Wilhelm Postfach 474 <i>8610 Uster 1</i>	
Mitglieder	Frau Dr. Verena Bodmer-Gessner Bederstrasse 78 <i>8002 Zürich</i>	Dr. Werner Troxler Weinmangasse 90 <i>8700 Küsnacht</i>
	Direktor Hans Baer Stuketenstrasse <i>8332 Rumlikon</i>	Prof. Dr. Max Wehrli Ebelstrasse 27 <i>8032 Zürich</i>
	Dr. Rätus Luck Lilienweg 16 <i>3007 Bern</i>	Stadtpräsident Dr. Sigmund Widmer Stadthaus Postfach <i>8022 Zürich</i>
	Alt-Regierungsrat Albert Mossdorf Schaffhauserstrasse 30 <i>8180 Bülach</i>	
	Roger F. Schmutz Gemeindepräsident Landhaus <i>8432 Zweidlen</i>	

Korrespondenzadresse

Sekretär: Prof. Dr. Egon Wilhelm
Postfach 474
8610 Uster 1
Tel. 01 941 37 25

Verzeichnis der Reden,

die an den Herbstbotten der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932: Prof. Dr. Fritz Hunziker, «Gottfried Keller und Zürich»
1933: Dr. Eduard Korrodi, «Gottfried Keller im Wandel der Generationen»
1934: Prof. Dr. Max Zollinger, «Gottfried Keller als Erzieher»
1935: Dr. Oskar Wettstein, «Gottfried Kellers politisches Credo»
1936: Prof. Dr. Paul Schaffner, «Gottfried Keller als Maler»
1937: Prof. Dr. Emil Staiger, «Gottfried Keller und die Romantik»
1938: Prof. Dr. Carl Helbling, «Gottfried Keller in seinen Briefen»
1939: Prof. Dr. Walter Muschg, «Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf»
1940: Prof. Dr. Robert Faesi, «Gottfried Keller und die Frauen»
1941: Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, «Gottfried Kellers Verskunst»
1942: Prof. Dr. Karl G. Schmid, «Gottfried Keller und die Jugend»
1943: Prof. Dr. Hans Corrodi, «Gottfried Keller und Othmar Schoeck»
1944: Dr. Kurt Ehrlich, «Gottfried Keller und das Recht»
1945: Dr. Fritz Buri, «Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler»
1946: Prof. Dr. Charly Clerc, «Le Poète de la Cité»
1947: Prof. Dr. Hans Barth, «Ludwig Feuerbach»
1948: Dr. Erwin Ackerknecht, «Der grüne Heinrich, ein Buch der Menschenkenntnis»
1949: Prof. Dr. Max Wehrli, «Die Züricher Novellen»
1950: Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, «Die ossianische Landschaft»
1951: Dr. Werner Weber, «Freundschaften Gottfried Kellers»
1952: Dr. Gottlieb Heinrich Heer, «Gottfried Kellers Anteil an der Schweizer Polenhilfe 1863/64»
1953: Prof. Dr. Fritz Ernst, «Gottfried Kellers Ruhm»
1955: Prof. Dr. Alfred Zäch, «Ironie in der Dichtung C.F. Meyers»
1956: Dr. Werner Bachmann, «C.F. Meyer als Deuter der Landschaft Graubündens»
1957: Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, «Die Kunst der Komposition in C.F. Meyers Novellen»
1958: Prof. Dr. Werner Kohlschmidt, «C.F. Meyer und die Reformation»
1959: PD Dr. Beda Allemann, «Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbestimmung seines Humors»
1960: Prof. Dr. Lothar Kempter, «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 und Unbescholtenheit unserer Augen - Überlegungen zu Gottfried Kellers Realismus»
1969: Prof. Dr. Emil Staiger, «Urlicht und Gegenwart»
1970: Prof. Dr. Hans Wysling, «Welt im Licht - Gedanken zu Gottfried Kellers Naturfrömmigkeit»
1971: Prof. Dr. Paula Ritzler, «'Ein Tag kann eine Perle sein' - Über das Wesen des Glücks bei Gottfried Keller»

- 1972: Prof. Dr. Peter Marxer, «Gottfried Kellers Verhältnis zum Theater»
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 Geisterscher'. – Gottfried Kellers Auseinandersetzung
mit der phantastischen Literatur»