

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

Fabulierlust und Defiguration

„Phantastische“ Spiele der Einbildungskraft
im Prosawerk Gottfried Kellers

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de
Neuchâtel pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

Theo Loosli



PETER LANG

Berne · Berlin · Frankfurt / M. · New York · Paris

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Jürgen Söring, professeur à l'Université de Neuchâtel, Jens Malte Fischer, professeur à l'Université de Munich et Christian L. Hart-Nibbrig, professeur à l'Université de Lausanne, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Theo Loosli, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 16 novembre 1990

Le doyen: Bernard Py

© Editions Peter Lang SA, Berne 1991

Tous droits réservés.

Reproduction ou réimpression, même partielle,
interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm,
xérogaphie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Impression: Weihart-Druck GmbH, Darmstadt

D A N K

Die ersten Anregungen und den Mut zu der vorliegenden Dissertation verdanke ich den unvergesslichen Seminarstunden von Prof. Dr. Werner Günther und vielen Gesprächen mit meinem verehrten Lehrer Prof. Dr. Remo Fasani. Unter der Aegide von Prof. Dr. Robert H. Blaser und Prof. Dr. Rudolf Zellweger wurde die Arbeit, soweit es die Umstände erlaubten, vorangetrieben. Beiden gebührt mein aufrichtiger Dank. Besonders wertvoll waren für mich die Ueberlegungen und Ratschläge von Prof. Dr. Jürgen Söring, unter dessen Betreuung die Dissertation abgeschlossen worden ist. Ganz herzlich danke ich meiner lieben Frau für unzählige, bereichernde Diskussionen.

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNGEN

1.	Kellers "Schnurren" als Indiz seiner Kreativität	13
2.	Gottfried Keller und der Traum	15
2.1	Das traumüberflutete Kind Gottfried	15
2.2	Der von Tagträumen bedrängte Keller	16
3.	Wachsendes wissenschaftliches Interesse am Phänomen des Phantastischen in der Literatur – Wandlung des Begriffes	22
4.	Zunahme des Interesses an Keller Das neuentdeckte Kellerbild	30
5.	Das Phantastische in Kellers Werk	38
6.	Ziel der Untersuchung	43
7.	Zur Wahl des Ausgangstextes	44
8.	Unsere Untersuchungsweise	45
9.	Aufbau der Arbeit	47

ERSTER TEIL

Das Phantastische und seine defigurative Funktion

1.	Dingphantastik	
1.	Aufzählung	49
2.	Verhärtung	56
3.	Gestaltung der Oberfläche	61
4.	Farbe	66
5.	Das Linienspiel	70
6.	Geometrische Figuren	77
7.	Spiegelung	80
8.	Spiel mit Gross und Klein	86
9.	Klang	90

10.	Variation	95
11.	Isolierung	96
12.	Statik	97

II. Das Phantastische in der Menschengestaltung

1.	Die Menschenfiguren der Kammachernovelle Charakterisierung, Erscheinung und Gehaben	104
1.1	Reihung	104
1.2	Isolierung	108
1.3	Konkrete Bildlichkeit – Immobilität	112
1.4	Oberflächenstruktur	117
1.5	Geometrische Ordnungen	119
1.6	Miniaturisierung	123
1.7	Variation	125
2.	Die Wirksamkeit des Phantastischen in der Menschendarstellung anderer Werke	126
2.1	Dinge	127
2.2	Das Kleid	136
2.3	Gestalt und Gesicht	150

III. Die Gesetzmässigkeiten des Phantastischen als bestimmende Faktoren der Handlung

1.	Die Handlung der Kammacher-Novelle	172
1.1	Reihung	172
1.1.1	Erscheinung	173
1.1.2	Zufall	174
1.1.3	Spiel	175
1.2	Isolierung	179
1.3	Immobilität	181
2.	Konsequenzen des Phantastischen auf den Handlungsablauf im übrigen Werk Handlungsfreiheit, Gehemmtheit der Gestalten Schwierige Liebesverhältnisse	186
2.1	Die Leute von Seldwyla	186

2.1.1	Kleider machen Leute	186
2.1.2	Pankraz der Schmoller	187
2.1.2	Der Schmied seines Glücks	188
2.1.4	Romeo und Julia auf dem Dorfe	189
2.1.5	Spiegel das Kätzchen	190
2.1.6	Das verlorene Lachen	191
2.2.	Züricher Novellen	193
2.2.1	Das Fähnlein der sieben Aufrechten	193
2.2.2	Ursula	195
2.2.3	Der Narr auf Manegg	197
2.2.4	Der Landvogt von Greifensee	198
2.3	Das Sinngedicht	200
2.4	Die sieben Legenden	216
2.5	Der grüne Heinrich	217
2.6	Martin Salander	220
3.	Das Spiel um den Liebespartner als zentrales Motiv	230

ZWISCHENBEMERKUNGEN

1.	Das Narrenspital Kellers	240
2.	Metaphorik	246
3.	Komik	257

ZWEITER TEIL

Konstruktive Funktionen des Phantastischen

1.	Das bedrohte Leben	
1.	Das Aufgehen der Gestalt im Phantastischen Der innere Tod des Narren (Verlust der Menschlichkeit)	261
2.	Wiedergewinn der Dimension des Menschlichen Verlebendigung der drei Kammacher	263

3.	Leidenschaftlichkeit und äussere Vehemenz als Ausdruck des Leidens an der eigenen Nichtigkeit Die Verlebendigung (des Narren) durch Affekt im übrigen Werk	271
II.	Das erfüllte Leben	
1.	Die ideale Menschengestalt	288
2.	Ideale Natur	325
2.1	Erfindung statt Abbild	329
2.2	Die Lehren der widerspenstigen Buche	336
SCHLUSSBEMERKUNGEN		
1.	Eigenständigkeit und Eigenwert des Phantastischen bei Gottfried Keller	347
2.	Die Variation als Indiz der Allgegenwart des Phantastischen	354
3.	Zur Frage der literaturgeschichtlichen Einordnung	356
ANMERKUNGEN		370
LITERATURVERZEICHNIS		398

VORBEMERKUNGEN

1. Kellers "Schnurren" als Indiz seiner Kreativität

Gottfried Keller, der Hauptvertreter des "poetischen Realismus", ist im Grunde genommen ein ausgesprochener Phantasiemensch, sein Werk ein Inbegriff kreativen Gestaltens. Seit dem frühesten Kindesalter verspürt er einen unwiderstehlichen Drang zum Träumen, zum Phantasieren, zum Erfinden. Aus Kommentaren zu gewissen Episoden seiner Prosa können wir entnehmen, dass er seine "Lust zu fabulieren" immer wieder als kategorisches Müssen, als Zwang erlebt. "Diese schöne Erfindung, die wahrscheinlich dem Büchlein Schaden zufügt, gehört zu den Schnurren, die mir fast unwiderstehlich aufstossen und wie unbewegliche erratische Blöcke in meinem Felde liegen bleiben ... Es existiert seit Ewigkeit eine ungeschriebene Komödie in mir, wie eine endlose Schraube (vulgo, Melodie), deren derbe Szenen ad hoc sich gebären ... sobald sie unerwartet da sind, ist es mir alsdann nicht mehr möglich, sie zu tilgen" (1). Wir lesen diese Zeilen in dem Antwortbrief auf Heyses Bedenken angesichts der bekannten Kuhschwanzepisode aus der *Armen Baronin* (*Sinngedicht*). Hier werden drei heruntergekommene und schuldig gewordene Kumpane dem Gespött der Menge preisgegeben. Von vielen anderen, ähnlich angelegten Schnurren seien nur ein paar erwähnt: Die Behandlung der Ruechensteiner Stadtknechte mit der "höllischen" (2) Farbtunke (*Dietegen*); der Tanz der Seldwyler zur Entlarvung Strapinskis (*Kleider machen Leute*); die Eiszapfenepisode aus der früheren Fassung vom *Schmied seines Glücks* (hier wächst ein Eiszapfen "vom Dache des Kirchturms bis auf die Erde herunter" und friert an derselben fest, "also dass eine Säule von lauterem Eis neben dem Turme stand" (3). Buben und Mädchen versuchen vergeblich, das Eis zum Schmelzen zu bringen.); Buz-Falätschers lächerlicher Kampf und sein Umherirren im brennenden Schloss (*Der Narr auf Manegg*); das sonderbare Benehmen der Täufer in der Reformations-Novelle *Ursula* (*Züricher Novellen*), besonders gegen das Ende, als sie

"werden wollen wie die Kinder" (4), und gewisse Ereignisse um Wohlwend und die Brüder Weidelich (*Martin Salander*). In seinem Kommentar geht Keller recht auffällig darauf aus, die Sache zu verharmlosen, indem er die fraglichen Episoden als "kleine Spässe" abtut (5). Er scheint sie einerseits belnahe zu verleugnen, wenn er sie als "erratische Blöcke", also als fremd und nicht wirklich dazugehörend bezeichnet. Dann überrascht aber andererseits der unbeirrbare Entschluss, trotz heftigster Kritik von kompetenter Seite, die eigenartigen "Findlinge" in "seinem Felde" liegen zu lassen. Auf eine geistreich tarnende Weise macht er auf die Bedeutung solcher Passagen aufmerksam. Wenn es sich bei Schnurren oder Schnurpfeifereien um Schlüsselstellen handelt, dann muss die ausnahmsweise Anwendung der Bezeichnung auf ausgedehntere Texte aufhorchen lassen. In der Novelle *Ursula* wird dieser Ausdruck zum Familiennamen des zweifelhaften Helden einer ganzen Episodenreihe: Enzo Schnurrenberger. Schnurren als Ganzes sind für Keller die beiden Erzählungen *Spiegel das Kätzchen* und *Die drei gerechten Kammacher*.

Des Dichters Kommentar lässt erkennen, dass hier ganz in demselben Sinn nicht nur unverbindlich und vage charakterisiert, sondern ganz bewusst designiert wird. Es handelt sich wieder um ganz spontan entstandene Texte, die durch Fremdheit, also Seltsamkeit, überraschen und deren Bedeutsamkeit und ästhetischer Wert ("schöne Erfindung") gerade auch in ihrer Besonderheit zu suchen sind.

Stärke und Stetigkeit der Fabulierlust Kellers drückt sich vor allem darin aus, dass die meisten von ihm geschaffenen Figuren ebenfalls den Hang zum Phantasieren haben.

Der Kritiker und Zeitgenosse Kellers, Friedrich Theodor Vischer, nennt die Schnurren des Dichters "närrische Vorstellungen". Obschon er sie als störend empfindet, zeigt er doch Verständnis für diese rätselhaften Erscheinungen. Sie entsteigen für ihn "der entfesselnd spielenden, mystischen Bilderwelt, der eigentlichen Traumphantasie" (6). Tatsächlich besteht eine enge Verwandtschaft zwischen dem Phänomen der Schnurren und dem Traum.

2. Gottfried Keller und der Traum

2.1 Das traumüberflutete Kind Gottfried

Wie sehr bereits Kindheit und Jugendzeit Kellers von phantastischen Träumereien beherrscht waren, davon zeugt auf irgendwie ungewohnte, aber selten eindringliche Weise der Roman *Der Grüne Heinrich*. Bereits die Grundsituation des Erzählens ist die eines Phantasierens in zweiter Potenz, denn der erdichtete Doppelgänger Kellers, Heinrich Lee, erdichtet selbst Erinnerungen an einen Lebensmorgen. Kayser formuliert es so: "Der phantastisch lebende Heinrich ist das Produkt des phantasierend schreibenden Heinrichs" (7). Werfen wir aber einen raschen Blick auf die wirkliche Biographie Kellers, dann erweist sich bald das Phantasieleben des kleinen und jungen Heinrich vollauf als dasjenige des Knaben Gottfried. Auch er fällt sofort auf durch seine ausserordentliche Phantasie. Diese Anlage hat er von seinem Vater geerbt, diesem "merkbar phantastischen Drechslermeister", dessen Augen "glühten wie von einem anhaltenden Glanze innerer Wärme und Begeisterung" (8). Besondere äussere Umstände helfen mit, das träumerische Wesen des Kindes zu animieren und zu vertiefen. Vorab muss die Begegnung mit dem Trödlerehepaar Hotz genannt werden - im *Grünen Heinrich* transponiert in Frau Margret und Vater Jakoblein -, dessen phantastische Welt und Lebensweise die Einbildungskraft des frühreifen Gottfried Keller aufs heftigste erregte und zu rascher Entfaltung brachte. Schon die ersten Konflikte mit der Aussenwelt, mit den dem Kinde begegnenden Bildungsinstanzen - man könnte sie bereits als Zusammenstoss von Phantasie und Wirklichkeit bezeichnen - haben ein sonderbares Sichverschliessen des jungen Menschen zur Folge. Ein Trotzwesen macht sich bemerkbar, das nichts anderes ist als "das Zurückziehen in den absichtlosen Traum, in die ... Welten passiv erlebter Bilderfolgen" (9). Mit lustigen Zeichnungen und Versen angefüllte Heftchen des Dreizehnjährigen belegen eine immerwache Erfindungslust. Auch unter seinen Schulkameraden tut er sich "mit allerhand possenhaften Reimereien hervor" (10). Darin verrät sich bereits ein natürlicher Drang zum Dramatischen. So wird verständlicherweise

sein erster Theaterbesuch zum prägenden Ereignis. Am 26. Oktober 1832 darf er eine Aufführung der Zauberflöte miterleben, ja sogar als Meerkatze aktiv daran teilnehmen. Keller schildert im *Grünen Heinrich*, in weich "trübe, traumhafte Verwirrung" (11) ihn die Flitterwelt der Komödianten versetzte. Er vergass darob zu agieren und wurde deshalb von seinen Kameraden lange Zeit "dr stüff Züriaff" (12) genannt. In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* analysiert der Dichter sehr hellsehtig seine "blöde Gehemmtheit und Schüchternheit" dem Realen gegenüber. Als Ursache nennt er die überproduktive Phantasie (13). Mit 15 Jahren wird Keller eines dummen Streiches wegen von der Schule verwiesen. Zu dem vollzogenen Rückzug in sich selbst gesellt sich jetzt noch ein äusseres, tatsächliches Einsamsein, so dass in ganz entscheidender Phase der Entwicklung Phantasie und Traum zu einer logischen und notwendigen Kompensation werden.

2.2 Der von Tagträumen bedrängte Künstler

Den Entschluss, Maler zu werden, hat Keller nicht zufällig gefasst. Dass in ihm echte künstlerische Möglichkeiten schlummerten, hat er mit sicherem Instinkt gespürt. Trotzdem wird er später von argen Zweifeln gequält. So lesen wir in einem seiner Skizzenbücher: "Oh, hätte ich dich nie gesehen, unerreichbares Ideal, das ich mir schaffte mit aller Glut, die meine törichte Phantasie anzufachen vermochte" (14). Dieses Maiertum – vor allem in der Anfangsphase – muss aber auch dazu dienen, das bald als alle Tatkraft lähmend empfundene und erlebte Träumen durch den "Anstrich" beruflicher Aktivität zu legitimieren.

Bei dem Zürcher Lithographen Peter Steiger, zu dem er in die Lehre geht, lässt Keller mehr denn je seinem Erfindungsdrang freie Bahn. Einen weiteren Ansporn zum Fabulieren bringt die eifrig betriebene Lektüre des im Sinnen und Träumen so seelenverwandten Jean-Paul. So kommt es, dass der angehende Landschaftsmaler später auch in München unzählige Stunden, ja Tage und Monate hinter seiner Staffelei untätig verträumt. Doch der Maler muss scheitern, damit der

Weg zum Dichter gefunden werden kann. Keller gibt die Malerei auf, aber nicht, weil es ihm wie etwa Erikson im *Grünen Heinrich* an künstlerischer Veranlagung gebricht. Vielmehr ist es eine zu lebhaftes Phantasie, die ein getreues Nachbilden der äusseren Wirklichkeit erschwert, ja verhindert.

Für den Dichter, der weniger an das äussere Vorbild gebunden ist, scheinen die Dinge ungleich günstiger zu liegen. Ueberraschenderweise geht es aber auch hier nicht ab ohne Schwierigkeiten ähnlicher Art, wie die Entstehungsgeschichte seiner Werke bezeugt. Man darf mit Recht annehmen, dass einem so phantasievollen Kopf wie dem Kellers das Schreiben leicht von der Hand geht. Er kann ja um Einfälle und Ideen nie verlegen sein. Dies trifft denn auch zu, aber nicht so, wie es sich ein Aussenstehender vorstellt. Der Schriftsteller Keller befindet sich ein Leben lang in der paradoxen Lage, dass er wohl, wenn er schreibt, leicht und flüssig, manchmal sogar hastig vorwärts kommt, dass es ihm aber die allergrösste Mühe kostet, am einmal gefassten Plan festzuhalten und ihn zu Ende zu führen. Der Grund dafür ist wieder in der Phantasie selbst zu suchen, in ihrem Wesen, in dem Verhältnis des Dichters zu ihr. Obschon der Schreibende festen Vorsätzen und Richtlinien zu folgen versucht, schieben sich unentwegt andere, unerwartete Bilder vor, die den früheren, noch nicht endgültig im Sprachgewand fixierten gegenüber den Vorzug des unmittelbar Neuen haben. So wächst bereits das erste Werk, *Der Grüne Heinrich*, ganz anders und wird viel länger, als es der Schöpfer sich vorgestellt hatte, und noch bei seinem letzten Roman, *Martin Salander*, muss Keller resignierend die Geschichte "sich selbst spinnen lassen" (15). Die Phantasie wird, wie wir im einzelnen noch zeigen werden, zu einem permanenten Verzögerungsmoment, und gerade auch deswegen erfüllt sie ihn mit Skepsis. In den *Studien zur Lyrik des jungen Gottfried Keller* von Luzius Gessier erscheint sie bereits als dominierende Konstante. Ein paar Zitate mögen es belegen: "die Phantasie in ständigem Kampf gegen seinen selbstkritischen Wirklichkeitssinn" (16), "seine traumfeindliche Selbstkritik" (17), "die Phantasiewelt, in (der) sich der Dichter immer wieder gefangen sieht" (18), "dem gefährlichen Innenraumspiel der Phantasie ausgeliefert" (19), "Kellers phantasiefeindliche Vernunft" (20).

So hat auch die Romanfigur Heinrich Mühe, sich gegen seine Lust am Erfinden zu wehren. Unter Habersaats zweifelhafter Leitung eignet sich Heinrich eine gewisse Fertigkeit im Kopieren an: "Auf der anderen Seite aber heftet sich an die Errungenschaft sogleich wieder ein Nachteil, indem sich die alte voreilige Erfindungslust regte ..." (21). Bei Römer ergeht es ihm schliesslich nicht viel besser: "Allein das Vergnügen erwies sich schwieriger, als umfang- und inhaltsreichere Sachen unternommen wurden und, durch diese Tägkei hervorgerufen, meine Erfindungslust wieder auftauchte und überwucherte" (22). Diese ablehnende Haltung dem spontanen Phantasieren gegenüber wird noch gestärkt durch literaturkritische Ueberlegungen. Alles "Spiritualisieren und Spintisieren" (23) erscheint Keller, besonders nach seinem Goethe-Erlebnis als Ausdruck allzu grosser Subjektivität, mithin als ein Relikt der Romantik. Der Realist, als den er sich fühlt und der er ja auch ist, sträubt sich dagegen, diesen Versuchungen nachzugeben, denn was es in Wirklichkeit "nicht geben kann" (24), lohne sich nicht, künstlerisch gestaltet zu werden, weil es keinen Raum mehr biete für das Menschliche (25). So findet in seinem Innern ein immerwährender Kampf statt zwischen Lust und Bedürfnis nach freiem Phantasieren und der moralischen Pflicht, dieses einzudämmen oder sogar zu unterdrücken. Keller hat diesen Dauerkonflikt gegensätzlicher Tendenzen sowohl auf stilistischer wie auf thematischer Ebene in sein Werk hineingestaltet. Eine schwer zu überwindende innere Zerrissenheit wird zu einem ganz persönlichen, prägenden Moment seiner dichterischen Welt. Bei solchen Voraussetzungen künstlerischen Schaffens mag es kaum noch verwundern, dass Hugo von Hofmannsthal in Kellers Prosa die "gemischtesten Zustände" (26) festgestellt hat.

Welche Mühe es dem Dichter bereitete, trotz einer Fülle von Plänen zur vollendeten schöpferischen Tat zu gelangen, soll kurz an ein paar Beispielen gezeigt werden.

Bereits im Jahre 1843, bald nach der Rückkehr aus München, fasst der gescheiterte Maler den Entschluss, "einen traurigen kleinen Roman zu schreiben" (27). Es handelt sich um den späteren *Grünen Heinrich*. Erst 1846 macht er sich an die erste Niederschrift. Obschon das Buch noch lange nicht abgeschlossen ist, meldet Keller am 28. Januar

1849 selbstsicher seinem Freund Baumgartner: "Auf Ostern wird endlich mein Roman herauskommen" (28). Die grosse Verzögerung ist zum Teil begründet durch Kellers weltanschauliche Entwicklung, die in ihm den Entschluss reifen lässt, den Roman umzuschreiben.

Doch auch hier bleibt alles lange Zeit nur Vorstellung und Absicht. Nachdem Keller noch mehrmals den Abschluss des Buches angekündigt hat, schreibt er resignierend seinem Freund Hettner: "Das verworrene Netz von Geldmangel, kleinen Sorgen, tausend Verlegenheiten ... wirft mich immer wieder zur Untätigkeit zurück" (29). Auch das vertragliche Fixieren eines Ablieferungstermins fruchtet nicht. Die Arbeit bleibt wieder monatelang liegen. Erst 1855 werden die Schlusskapitel buchstäblich "unter Tränen hingeschmiert" (30), fünf Jahre nach dem ersten Entwurf. Diese Misere mit den Verlegern dauert ein ganzes Leben lang. Bereits im Jahre 1854, also noch vor Abschluss des *Grünen Heinrich*, bietet Keller zum zweitenmal dem Verleger ein unfertiges Buch an: *Die Leute von Seidwyla*. Im Frühjahr 1855 geschieht dasselbe mit den seit 1851 geplanten Galathea-Novellen. Nachdem aber der Dichter dem Verleger Duncker am 8. November trocken mitgeteilt hat, er habe vorläufig alle Lust verloren, an dem Zyklus zu arbeiten (31), vergehen Jahrzehnte bis zu dem Erscheinen des *Sinngedichts*. Auch bei den *Züricher Novellen* muss Keller seinem beunruhigten Freund Rodenberg versichern, "... dass die besprochene Sendung trotz des eingetretenen Stillstandes - mein habituelles Unstern - keineswegs ungesendet bleiben wird" (32). Noch mit dem *Martin Salander* gerät der Dichter in dieselbe Notlage. Am 5. August schreibt er wieder resignierend dem Herausgeber der *Deutschen Rundschau*: "So sehr ich gewünscht habe, nur das fertige Ganze aus der Hand zu geben, wird es am Ende doch wieder darauf hinauslaufen, dass ich wie bei den früheren Sachen, erst im Drange der Druckerschlacht entschlossen zu Ende kommen kann" (33). Die vielen und langen Wartezeiten bedeuten wohl Unterbrechung der äusseren Produktivität, aber nicht innere Untätigkeit. In einem Brief an Kuh lesen wir: "Ich scheue mich oft wochen-, monate-, jahrelang, den angefangenen Bogen aus dem Verstecke hervorzunehmen und auf den Tisch zu legen, es ist, als ob ich die erste Manipulation fürchtete, ärgere mich darüber und kann

doch nicht anders. Währenddessen geht aber das Sinnen und Spintisieren immer fort, und, indem ich Neues aushecke, kann ich genau am abgebrochenen Satz des Alten fortfahren, wenn das Papler nur erst glücklich wieder da liegt " (34).

Dieses Weben und Spinnen im Innern ist ein ganz wesentliches Moment von Kellers kreativer Tätigkeit. Sagt er – wie etwa von den *Leuten von Seldwyla* – die Novellen seien "ganz spielend" (35) entstanden, dann heisst das noch lange nicht, sie seien schon geschrieben, wohl aber, dass sie in seiner Phantasie als klare Vorstellung bereits existieren. Es heisst auch, dass dieses Ausspinnen mühelos vor sich geht, ganz ohne willensmässigen Aufwand. Er kann sich ihm voll hingeben oder wird sogar in einem gewissen Sinne zu seinem Opfer. Für dieses ununterbrochene Imaginieren braucht Keller verschiedene Ausdrücke, die das Spintisieren variieren, umschreiben: er spricht vom "Fortspintisieren", von dem "Sinnen", "Fabrizieren" und "Fertigmachen im Gedächtnis", von der "Bewegung der Gedankenweit", dann vom "Aushecken" und "peripathetischen Zurechtträumen". Die Autonomie des Vorgangs belegen Stellen wie: "von selbst entstanden", "spielend entstanden", "man hat immer etwas zu tun und zu spielen", Geschichten, die "sich selbst spinnen", "es wird fortspintisiert" und überhaupt alle Anspielungen auf das Träumen. Spielend und mühelos kann dann plötzlich auch die Niederschrift vor sich gehen. Dies Wunder ereignet sich immer dann, wenn Realitäts- und Realismusskrupel überwunden und die Arbeiten in der Vorstellung so weit gediehen sind, dass der Dichter auch schreibend nur dem Fluge der Phantasie zu folgen braucht. Noch während er an den Schlusskapiteln des *Grünen Heinrich* beinahe verdrossen laboriert, und ihn längst die Gestalten der Seldwyler-Geschichten bestürmen, weiss er, dass auch die sprachliche Form der geplanten Novellen sich "von selbst" ergeben muss. Tatsächlich fliessen sie ihm dann mit einer "für diesen Dichter beinahe unverständlichen Leichtigkeit" (36) in die Feder. Es gilt hier allerdings zu bedenken, dass Keller als Schriftsteller nunmehr eine gewisse Erfahrung besitzt und dass vieles in den Seldwyler-Geschichten aus dem Erlebnisbereich des *Grünen Heinrich* stammt (*Pankraz, der Schmoller; Die drei gerechten Kammacher*). Der Novellenzyklus hat also unvermerkt heranreifen

können. Ähnliches liesse sich von anderen Werken sagen. Sicherlich muss man Ricarda Huch beipflichten, wenn sie meint: "Er trägt sein Geschöpf wie eine Mutter ihr Kind ... bis zur raschen Geburt" (37). Der schönste Beweis dieser Tatsache dürften die vielen von Korrekturen freien Manuskriptseiten sein. Keller hat sie sicher kaum überlesen. Die Entstehungsgeschichte der Seldwyla-Novellen lässt erkennen, dass die weitgehende Autonomie des gesamten Prozesses vom ersten Entwerfen in der Phantasie bis hin zur schriftlichen Fixierung Keller selbst überrascht. Es zeigt aber auch, dass er instinktiv eine Erzählform gefunden hat, die auf weite Strecken ein freies Ausleben der selbsttätigen, das heisst traumverwandten Imagination ermöglicht. Ein entscheidendes Moment dabel ist das phantasievolle oder – wie wir eben sagen würden – phantastische Ausschmücken. Die Entstehungsweise des Seldwyler Zyklus scheint sich nun doch recht grundsätzlich von derjenigen des *Grünen Heinrich* abzuheben. Ueberblicken wir aber die gesamte Entstehungszeit des Romans, dann stellen wir fest, dass auch hier die Niederschrift ruckweise geschah und dass Keller oft wie unter Diktat schrieb. Er sagt: "Jede Sorge der Gegenwart entschlief, während ich schrieb vom Morgen bis zum Abend und einen Tag wie den andern, aber nicht wie ein Sorgenschreiber ..." (38). Und noch als alter Mann, als er im *Martin Salander* Zeitgeschichte gestalten will, berichtet er schliesslich kleinmütig, dass auch dieser Roman "zu jenen Gespinsten gehört, die sich selbst spinnen müssen und nicht durch Schreiben entsteht oder gefördert werden" (39). Immer wenn Keller frei erfindet, wenn er seine Einbildungskraft spielen lässt, dann entstehen sonderbare, aber auch faszinierende, wir möchten sagen phantastische Gebilde. Die Anwendung des Begriffes "phantastisch" auf das Werk des "Realisten" Keller mag zuerst überraschen. Eine Begründung scheint uns deshalb angebracht.

3. Wachsendes wissenschaftliches Interesse am Phänomen des Phantastischen in der Literatur Wandlung des Begriffes

Erst seit zwei Jahrzehnten setzt sich die Wissenschaft ernsthaft mit der Phantastik in der Literatur auseinander. Die vor allem in Frankreich, Polen und Amerika in Gang gekommene Diskussion fand im deutschen Sprachraum zuerst wenig Widerhall. Mit den von Zondergeld 1974 und 1975 herausgegebenen Almanachen *Phaicon 1* und *Phaicon 2* hat sich die Situation geändert (40). Diese Sammlung fremdsprachiger Essays in deutscher Uebersetzung hat die theoretische Beschäftigung mit der phantastischen Literatur im deutschen Sprachgebiet eingeleitet. Gleichzeitig mit der Belebung der Auseinandersetzung vollzog sich eine Weitung und Wandlung des Phantastik-Begriffes. Die wichtigsten Aspekte dieser Metamorphose sollen kurz gezeigt werden.

Ganz allgemein ist man zu der Einsicht gekommen, dass es sich beim Phantastischen um ein "grenzüberschreitendes Phänomen" (41) handelt. So geht beispielsweise Lars Gustafsson in seinem Essai *Ueber das Phantastische in der Literatur* (42) von dem italienischen Kupferstecher Piranesi aus. Auch Hans Holländer spricht von einer "literarischen Piranesi-Nachfolge" (43). Der Einfluss der phantastischen Malkunst auf die Literatur wird heute von niemanden mehr bestritten, ebenso wenig wie die Tatsache, dass das Bild in phantastischen Texten eine ungewöhnliche Rolle spielt. Phantastik lässt sich aber auch in allen übrigen Kunstgattungen feststellen, sei es Architektur, Film, Tanz oder sogar Musik, und in ihren Erscheinungsformen zeigen sich durchwegs Analogien und Uebereinstimmungen.

In scheinbarem Widerspruch dazu hat das beinahe explosionsartige Anschwellen der wissenschaftlichen Arbeiten eine Reihe von Theorien hervorgebracht, die untereinander schwerlich in Einklang zu bringen sind, sich gelegentlich bekämpfen, ja sogar gegenseitig ausschliessen. In der grossen Zahl der verschiedenen Definitionsansätze – der strukturelle, sozialkritische, psychologische, wirkungsästhetische Ansatz usw. – offenbart sich jedoch die ausserordentliche Komplexität des

Phantastischen, und aus dieser wiederum erklärt sich zum guten Teil die Schwierigkeit, dieses Phänomen theoretisch in den Griff zu bekommen.

Dass den meisten Definitionsversuchen die allgemeine Zustimmung der Fachwelt verwehrt bleibt, mag seinen Grund auch darin haben, dass bei jedem einzelnen Dichter das Phantastische – vorausgesetzt, dass es sich um ein "seriöses Phantastisches" (44) handelt und nicht etwa um billige Horrorliteratur – bei allen grundlegenden Konstanten eine ganz betont persönliche Ausprägung erfährt. Auch diese Erkenntnis ist neu. Kühn stellt Vax fest, dass "la notion du fantastique se définit à nouveau avec chaque oeuvre nouvelle" (45). Dieselbe Problematik beschäftigt Zondergeld, wenn er von der "fatalen und ungerechten" Auswahl der Werke spricht, die Voraussetzung bleibt für jede Definition: "Ein vorläufiges Ende der Diskussion um den Begriff des Phantastischen in der Literatur ist nicht abzusehen, wobei die Hauptschwierigkeit, die auch von mehreren Theoretikern erkannt wurde, weiterhin darin bestehen wird, dass man, damit man zu einer Definition gelangt, eine gewisse Zahl von literarischen Werken auswählen muss, aber dass das ja schon eine wie auch immer geartete Definition voraussetzt" (46). Phantastik heisst also Vielfalt und Reichtum von Formen und von Gehalt des Werkes und damit Eigenständigkeit und hohe Kreativität des Autors. Tolkien ist sogar der Auffassung, Phantastik sei "eine höhere Form von Kunst, tatsächlich die reinste Form und, sofern sie gelingt, auch die potenteste" (47).

Besondere Beachtung verdient die nuanciertere Behandlung der aussertextlichen Elemente, die oft zur Definition des Phantastischen herangezogen werden. Die Angst, die beim Leser ausgelöst werden soll, genügt als Beweis nicht mehr. Man spricht vielmehr von Beklemmung, Beunruhigung, Befremdung usw., aber auch von Betörung, Faszination, magischem Bann oder Suggestion. Aber die Reizfähigkeit des Lesers darf nicht mehr die entscheidende Instanz zur Bestimmung des Phantastischen sein. Dennoch enthält die Bemerkung Todorovs: "le genre d'une oeuvre dépend du sang froid de son lecteur" (48) eine wichtige Wahrheit. Jede Phantastik, soll sie als solche gesehen werden, setzt tatsächlich beim Leser eine besondere

Bereitschaft voraus, einen Sinn für das Geheimnisvolle und Rätselhafte, eine ganz bestimmte Sensibilität.

Ein weiteres, sehr folgeschweres Ereignis der in Schwung gekommenen Phantastikdiskussion ist die Erweiterung des Themenkatalogs. Der Motivkreis des Phantastischen beschränkt sich nicht mehr in erster Linie auf das Uebersinnliche und Okkulte, auf Geister und Spukwesen, auf Teufelsfiguren, Wiedergänger, Vampire und Werwölfe, sondern schliesst nun auch alles Onirische, dass heisst Träume (Tag- und Nachträume), Visionen, Halluzinationen und damit alle Formen fabulierenden, erfinderischen Phantasierens mit ein. Der Zusammenhang von Phantastik und Tätigkeit des Unbewussten wird offensichtlich. Der psychologische Aspekt des Phänomens drängt sich in den Vordergrund.

Diese Entwicklung setzt in Frankreich ein. In einer Enzyklopädie, die um die Jahrhundertwende erschienen ist, steht in der Umschreibung des Phantastischen der Satz: "Le fantastique est une forme du merveilleux que l'on a cherché à renouveler dans la littérature en lui donnant des bases psychologiques" (49). Der grosse Larousse von 1978 kommentiert eine noch weitergehende Entgrenzung des Begriffes: "La notion s'élargit: elle ne s'applique pas seulement à ce qui vient de l'au-delà, à ce qui est surnaturel, mais à tout ce que contredisent l'expérience et les principes rationnels, à ce qu'introduit un autre ordre, une autre dimension."

In der mehr und mehr sich verbreitenden psychologischen Auslegung darf die dominierende Tendenz der modernen Phantastikforschung gesehen werden. Vor allem dank diesem "psychologischen Fundieren" hat sich der Begriff des Phantastischen geweitet, repräsentiert "nicht mehr nur ein 'genre littéraire', sondern eine allgemeine ästhetische Kategorie" (50). Diese treffende Äusserung Jehmlichs ist für uns vor allem deshalb wichtig, weil sie den Zusammenhang von unbewusster Tätigkeit und künstlerischer Formgebung aufzeigt. Seit der Erkenntnis der Tiefenpsychologie wissen wir, dass jedes künstlerische Gestalten aus dem Unbewussten genährt wird (51). Handelt es sich aber um Phantastik, dann nähert man sich gleichsam dem Unbewussten, sein Wirken wird unmittelbar fühlbar. Das Phantastische hat die Eigenheit, dass man ihm dank dem Einfallsreichtum die Spontaneität des

Entstehens sofort anmerkt (gemeint sind damit vor allem Bilder). Es erweckt den Eindruck des mühelos Hingeworfenen, des Geschenkten. Der Formfrage wird also eine ganz neue Beachtung zuteil. Vax, der zwar die Existenz phantastischer Motive keineswegs leugnet, vertritt bereits die Auffassung, schliesslich sei nicht das Motiv das Entscheidende, sondern die Art, "wie es gebraucht" (S2) werde. Hans Holländer geht noch einen Schritt weiter, wenn er erklärt: "Das Phantastische hat keine Eigenschaften, es ist vielmehr selbst Eigenschaft" (S3). Später widerspricht er sich zwar, wenn er weiter ausführt: "Zu den irritierenden Eigenschaften des Phantastischen gehört das eigentümliche Verhältnis der künstlerischen Mittel zum Gegenstand und seiner Bedeutung" (S4). Auch Freund setzt in seiner "Einführung in die phantastische Literatur" die Akzente unterschiedlich. Zuerst könnte es den Anschein haben, als handie es sich beim Phantastischen ausschliesslich um ein Formproblem. "Das Phantastische ist ein relativ junger Stilbegriff, nach dem man in den einschlägigen Handbüchern und Lexika vergebens sucht" (S5). In dem Abriss zur Geschichte der Phantastik ist weiterhin von greller oder übersteigerter phantastischer Darstellung die Rede, gleichzeitig aber auch von phantastischen Motiven und Themen und sogar von einer "eigenständigen phantastischen Literatur" (S6). Dieses Schwanken zwischen Form und Inhalt ist für das Phänomen des Phantastischen höchst bezeichnend. Jeder phantastische Text muss unmittelbar überzeugen. Eine gewisse Formvollendung ist Voraussetzung. Die Ausführung duldet deshalb keine Schwächen, weil der Leser gleichsam gezwungen werden soll, an eine Realität zu glauben, die es nicht gibt oder zum mindesten so nicht geben kann.

In wenigen Zitaten spiegelt sich die ganze Entwicklung des Phantastikbegriffes. Zuerst wird das Phantastische ausschliesslich vom Inhalt her bestimmt. Langsam setzt sich dann die Auffassung durch, dass es auch eine phantastische Darstellungsweise gibt. Ein nicht phantastischer Inhalt kann durch eine bestimmte Behandlung phantastisch werden. Man denke dabei an extrem verzerrte Darstellungen gewisser Erscheinungen der äusseren Wirklichkeit sowie des banalen Menschenalltags. Andererseits enthält jede noch so normale Realität so viel Sonderbares, Ausgefallenes, Unglaubliches, dass es nur auf-

gespürt, gleichsam gesammelt und akzentuiert zu werden braucht und – so Vax – "le réel bascule dans le fantastique" (57). Es handelt sich um eine Verwandlung des Gewohnten und Vertrauten ins Fremde, des Normalen ins Exzentrische, des Verständlichen ins Absurde. Schliesslich sehen gewisse Theoretiker immer mehr in der Gestaltung, in der Form das Ausschlaggebende. Der Inhalt – das Motiv oder Thema – wird Nebensache. Während Vax die Ansicht vertritt, eine Teufelsfigur brauche überhaupt nicht phantastisch zu sein (58), so sind wir im Gegenteil der Meinung, dass alle Personalisierungen des Teuflischen und Dämonischen, sei es der Teufel selbst oder verwandte Gestalten wie Vampire, Werwölfe usw. zum Bereich des Phantastischen gehören. Gerade das oben erwähnte "psychologische Fundieren" zeigt den tieferliegenden Zusammenhang von älterer und neuerer Phantastik auf. Auch Werwölfe und Vampire, wie alle unheimlichen Figuren des Geisterreiches, sind letztlich Projektionen des Unbewussten. Es gibt Motive, die an sich phantastisch sind. Es gibt aber auch solche, die sich für eine phantastische Gestaltung besonders eignen, wie Dinganhäufungen, Räume, Architekturen, Metamorphosen jeder Art usw.

Winfried Freund definiert das Phantastische in der Literatur knapp und zutreffend als unmittelbare Kollision zwischen Realem und Irrealem (S9). Hier denkt man zunächst wieder an alle Manifestationen des Uebernatürlichen. Die Definition gilt aber auch für die neuere Phantastik. Durch die Deformation der normalen Welt entsteht schliesslich auch etwas ganz anderes und, weil es sich in Widerspruch zu der erfahrbaren Wirklichkeit setzt, Irreales. Dabei schafft sich die Einbildungskraft einen grossen Raum für die Spiele der freien Erfindung. Aber gerade dank jenem Widerspruch bleibt die Beziehung zur Realität bestehen. Doch noch aus einem anderen Grund entsteht die Spannung real – irreal immer neu. Adornos Bestimmung des Phantastischen macht ihn deutlich: "Phantastische Kunst (stellt) ein Nichtseiendes als seiend vor. (...) Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch" (60). Das Unmögliche, Undenkbare soll als tatsächlich, als wirklich ausgegeben werden. Dies kann nur gelingen, wenn sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch auf derjenigen des Dargestellten betont realistische Elemente

erhalten bleiben. Das Verhältnis von Form und Inhalt ist hier tatsächlich "irritierend". Die Gestaltungsmittel, die immer wieder durch Reichtum und Eigenartigkeit bestechen müssen, werden unversehens zu neuen Inhalten. Als Beispiel sei das Bild von Victor Hugo erwähnt, das einen Wald von baumhohen Pilzen darstellt (61). Die Vergrößerung – oder Miniaturisierung – ist ein allgemein verbreitetes Stilmerkmal des Phantastischen. Die überdimensionierten Pilze sind immer noch Pilze, aber auf eine überraschende Weise dargestellt. Zugleich sind sie jetzt etwas ganz Neues, nämlich phantastische Gebilde, drohend und ungeheuerlich. Phantastisch, weil die natürlichen Strukturen dieser Pflanzen durch die Vergrößerung überdeutlich zum Vorschein kommen. Phantastisch deshalb, weil das dem Wesen der Pilze gemässe Emporschiessen zur gigantischen Explosion wird. Die Siebermeilenstiefel des Peter Schlemihl verwandeln die Welt in einen Spielzeugkasten und machen gleichzeitig aus ihrem Träger einen Riesen. Die Spiele mit dem Raum und der Perspektive sind Stilmittel, die die Zaubermacht der Verwandlung in sich tragen, die gleichsam zu Eigenschaften, also zu neuen Inhalten werden.

Umgekehrt ist jedes Phantastische dank seiner allegorischen Komponente zugleich Medium, das auf anderes verweist. Die Darstellung wird ihrerseits wieder zum Ausdrucksmittel.

Der neue, erweiterte Phantasiebegriff hat für die deutsche Literatur in wenigen Jahren intensiver Beteiligung an den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wichtige Ergebnisse gezeitigt. Mehr oder weniger verkannten Autoren des Phantastischen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die ihnen zustehende Anerkennung zuteil (Meyrink, Kubin, Perutz, Ewers usw.). Dass der grosse Dichter Franz Kafka auch zu den Gestaltern des Phantastischen gezählt werden muss, hat Peter Cersovsky in einer bedeutenden Arbeit bewiesen. Aber auch ein "kanonisierter Phantast" wie E. T. A. Hoffmann kommt jetzt zu neuen Ehren. Schliesslich fällt auf, dass in den Abhandlungen immer mehr Namen von Dichtern auftauchen, von denen man a priori kaum phantastische Texte erwarten würde. Daraus können wir den Schluss ziehen, dass man allgemein die Ueberzeugung gewinnt, es lohne sich, ein Werk auf seine phantastischen Aspekte hin zu untersuchen, auch wenn es als Ganzes

nicht zu dem Genre des Phantastischen gehört. Ein besonderes Verdienst kommt in dieser Hinsicht Rabkin zu, der in seiner Phantastiktheorie von der Feststellung ausgeht, dass in jedem literarischen Erzeugnis phantastische Elemente vorhanden seien (62). Dominieren diese Elemente, dann gehört ein Werk zur phantastischen Literatur. Wir sind mit Marzin (63) einverstanden, wenn er sagt, niemand werde auf die Idee kommen, den *Hamlet* als phantastisches Werk zu betrachten, nur weil darin eine makabre Totengräberszene vorkommt. In moderner Sicht müsste man jedoch diese Formulierung umwenden: niemand darf auf die Idee kommen, die Totengräberepisode nicht als phantastisch gelten zu lassen, nur weil das Drama *Hamlet* gesamthaft nicht als phantastische Literatur bezeichnet werden darf.

Ergebnisse der modernen Phantastikforschung sind Entdeckungen, die nicht nur welthün Interesse, sondern auch einen neuen Spürsinn und eine spontane Neugierde geweckt haben. So sind jetzt auf der Suche nach phantastischen Texten auch Dichter ins Blickfeld geraten, die eigentlich keine entfesselte Tätigkeit der Phantasie dulden dürften. Promies hat in seinem Buch *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie* (64) gezeigt, mit welcher Vehemenz gerade im 18. Jahrhundert das Irrationale in den Dichtungen immer wieder hervorbricht, und dies gerade, weil man es zu bannen versucht. Im Zeitraum des Realismus ist die Situation analog. Unter der Einengung einer mehr und mehr sich stabilisierenden bürgerlichen Weltordnung "läuft" der ganze Umfang menschlicher Identität "Gefahr", auf immer "verschüttet zu werden" (65). Spätestens seit Brinkmann (*Wirklichkeit und Illusion*) (66) wissen wir, wie unwiderstehlich im dichterischen Werk das Subjektive sich Bahn bricht, wenn der Autor grösste Objektivität anstrebt, indem er sich hinter dem Gestalteten zu verbergen sucht. Dies bestätigt im Grunde schon die Tatsache, dass die Dichter des poetischen Realismus der Novelle als Erzählform den Vorzug gaben. "Wahrheit der Begebenheit auf der einen Seite, subjektive, bis ins Artistische gehende Formgebung auf der anderen Seite, mit diesen beiden Polen scheint mir die Spannweite der Gattung Novelle angedeutet" (67). So legt von Wiese das berühmte Goethe-Wort von der "unerhörten Begebenheit" (68) aus. Tieck hebt in

seiner Definition hervor, dass die Novelle Wunderbares gestalte, das unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könne (69). Es liegt auf der Hand: In der Novellenform sind die Voraussetzungen zur Gestaltung von Phantastischem gegeben, denn auch sie lässt vielfach Reales mit Irrealem kollidieren. (Auch in der Epoche der Romantik sind die phantastischen Texte nicht in erster Linie in den Romanen – diese sind meist zu sehr abgehoben von der Wirklichkeit –, sondern in den Novellen zu finden. In den phantastischen Erzählungen bleibt, bei allem Fabulieren, die Darstellung der "bürgerlichen Welt" eine Konstante. So etwa bei Kleist, Tieck, Achim von Arnim, Mörike, Hauff, E. T. A. Hoffmann, Chamisso und Eichendorff).

Georges Jacquemin spricht in seiner Abhandlung zum "Phantastischen in der Literatur" (70) von der "Notwendigkeit" des Realismus. Ohne ausgesprochenen Sinn für das Reale sei keine überzeugende Darstellung des Phantastischen möglich. "Die Lektüre phantastischer Texte macht den Gebrauch, den ihre Autoren vom Realismus machen, deutlich, und auch, wie trügerisch das Gefühl ist, dass Phantastik vom Realen weit entfernt ist" (71). Wir brauchen nur einen kurzen Blick über die Grenzen des deutschen Sprachraumes hinauszuerwerfen, um uns davon zu überzeugen, wie wahr diese Bemerkungen sind. Die Werke grosser Realisten wie Dostojewsky, Balzac und Flaubert, deren Wirklichkeitssinn ganz besonders auf einem Feingefühl für das Psychologische beruht, sind durchsetzt von phantastischen Elementen. Die beiden erstgenannten haben sogar phantastische Geschichten geschrieben. Es kann also nicht verwundern, dass die Namen der meisten deutschen Dichter des Realismus und Naturalismus in der Phantastikdiskussion auftauchen (72). Eine der wenigen Ausnahmen ist Gottfried Keller. Finden sich im Werk dieses Dichters keine phantastischen Geschichten, Texte, Motive? Und wenn es trotzdem Phantastik gibt bei Keller, ist sie so bedeutungslos, dass man sie ruhig übersehen darf?

4. Zunahme des Interesses an Keller

Das neuentdeckte Keller-Bild

Wirft man einen Blick auf die Keller-Literatur der letzten 20 Jahre, dann stellt man – ganz ähnlich wie beim Phänomen des Phantastischen – ein schlagartiges Anwachsen der wissenschaftlichen Arbeiten fest. Dabei zeichnet sich mehr und mehr eine Wandlung des Keller-Bildes ab. Viele bis jetzt von den Interpreten eher vernachlässigte Texte, ganz besonders auch jene

Spässe und Schnurrpfeifereien, die schon bei seinen Zeitgenossen Anstoss erregten, finden ganz neue Beachtung.

"Das Interesse an der interpretierenden Auseinandersetzung mit Gottfried Kellers Werk hat in den letzten Jahren unübersehbar an Umfang, wissenschaftlicher Intensität und auch an persönlicher Betroffenheit hinzugewonnen" (73). Gelegentlich findet man sogar, es werde des Guten zuviel getan. "Die umfangreiche Literatur über Gottfried Keller scheint kaum mehr Raum für eine eigenständige Leistung auszusparen" (74).

Noch für Walter Benjamin bleibt Keller in seiner Grösse verkannt. "Die alt-neue Wahrheit, die Keller unter die drei vier grössten Prosaiker der deutschen Sprache aufnimmt, hat immer noch einen schweren Stand" (75). Dies mag wohl unter anderem daran liegen, dass Kellers Dichtungen immer wieder in ein "Grotten- und Höhlensystem" der Sprache führen, in dem irgend etwas "von Grund auf verkehrt, rechts und links darinnen vertauscht ist". Es gibt tatsächlich bei Keller viel Eigenartiges, oft schwer Verständliches, komisch Befremdendes, Geheimnisvolles. Benjamin spricht von einer "Spiegelwelt" (76) voller Verzeichnungen und Verzerrungen. Diesen Keller des Sonderbaren und Rätselhaften – wir würden auch sagen, des Nächtigen – steht man heute im Begriff, neu zu entdecken und neu zu bewerten.

Die Bezeichnung "sonderbar" oder "eigenartig" darf nicht als abwertend verstanden werden. Gerade wenn Keller mit der Darstellung des Absonderlichen, Merkwürdigen, Ungewohnten überrascht und erstaunt, dann wird er besonders persönlich und originell. Hier kann er seinen grossen Drang zum freien Phantasieren ausleben. Wir haben

es aber dabei selten mit einem unbeschwerten, harmlosen Fabulieren zu tun. Alles spielt sich immer vor einem dunklen Hintergrund ab, ist Ausdruck einer stets von Pessimismus, ja Nihilismus bedrohten Weltansicht. Beda Allemann fasst das in Kellers Werk immer gegenwärtige "Verquere, Abgesonderte, Sonderlingshafte" unter dem Begriff des Skurrilen zusammen, und dieses ist ein Synonym für "Lebensunfähigkeit" (77).

Wenn wir also von einem neuen, problematischeren Keller sprechen, so meinen wir gerade auch den spintisierenden, phantasierenden, frei erfindenden, den fabulierenden Keller.

Dieser dunklere, aber auch vielschichtigere Keller deutet sich in den Arbeiten von Hauser und Wildbolz an und tritt dann in der - unvollendeten - Biographie von Walter Muschg auf eindrückliche Weise in Erscheinung. Was die beiden Interpreten Hauser und Wildbolz bereits von früheren unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie sich sehr eingehend mit den oben erwähnten, umstrittenen und in einem gewissen Sinne auch unbequemen Partien in Kellers Prosa beschäftigen. Ihre Beurteilung fällt gegensätzlich aus.

In Hausers Analyse wird zum erstenmal das Werk Kellers in hohem Masse als unausgeglichen und zum guten Teil als misslungen dargestellt. Wohl sieht Hauser den Schöpfer der Judith ranggleich neben Goethe, aber im späteren Keller kann er nur noch den Zerfall der dichterischen Welt feststellen. Wenn Keller die Realität gestalten wolle - gemeint ist die Realität seiner Zeit - dann versage seine dichterische Ader. Er sei nicht imstande, die entfremdete Gegenwart in seine Kunst heimzuholen. Schuld daran trage freilich auch die Zeit selbst. Die Zerrüttung der Sitten als Folge einer mehr und mehr materialistischen Weltanschauung bedeute das Ende seiner Kunst, ja vielleicht der Kunst überhaupt. Wir können Hauser beipflichten, wenn er sagt, dass Keller zeitlebens aus dem "vorgeformten" (78) Bilderschatz seiner Jugenderlebnisse und -erinnerungen schöpfe.

Erstaunlich ist nur, dass Hauser nie auf die Idee kommt, anstatt "des Zerfalls, eine Wandlung zu erwägen oder an das Heraufkommen einer neuen Zeit zu glauben, die für andere Aufgaben auch die gemässenen künstlerischen Ausdrucksmittel mitbringt" (79).

Trotzdem ist diese Wandlung auch in Hausers Interpretation bereits

spürbar und zwar gerade in jenen mit Akribie vorgetragenen Analysen der angeblich gescheiterten Partien. Die auffällig grosse Aufmerksamkeit, die er diesen Texten widmet, und die allzu schroffe Ablehnung derselben haben schliesslich hintergründig eine der Absicht des Verfassers entgegengesetzte Wirkung. Sie werden sehr interessant und dadurch in einem gewissen Sinne aufgewertet.

Auch Rudolf Wildbolz schenkt den rätselhaft dunklen Seiten Kellers neue Beachtung, rückt aber in manchem von Hauser ab. Er versucht das im Werk Kellers in so reichem Masse vorhandene Ausgefallene, Bizarre, Verzernte usw. als ein konstitutives Element eines komplexen, aber letztlich harmonischen Menschen- und Weltbildes darzustellen. Das zwingt ihn, den beängstigenden Themenkomplex des Nürrischen, Verrückten, eigentlich des beeinträchtigten Lebens der "Normalität" (80) zuzuordnen. Dadurch wird aber der Problematik die Schwere nicht genommen. Im Gegenteil, sie wird zur alltäglichen und damit fatalen Erscheinung und so recht eigentlich bedrückend.

Walter Muschg ist der erste, der das Werk des Künstlers weitgehend als Psychogramm des Menschen Keller versteht. Der Kritiker und Biograph sieht in der äusseren Erscheinung einen wichtigen Schlüssel zur Deutung. Keller war nur einen Meter vierzig gross, also eigentlich ein Zwerg. "Es charakterisiert die Literatur über diesen Dichter, dass sie seine abnorme Zwerggestalt ignoriert oder mit nichtssagenden Bemerkungen übergeht" (81). Muschg ist davon überzeugt, dass man dieser "körperlichen Abnormität", die ja Ursache grössten Leidens war, die Originalität des Werkes verdankt. Dieses unheilbare Leiden hat die Phantasie ständig angestachelt und ins ganz Sonderbare - und damit unverwechselbar Eigene - abgedrängt. All die angeblich "ungehobelten" Stellen, die zweifelhaften Spässe sind "keine Entgleisungen, sondern ein wesentlicher Zug seiner Kunst" (82).

Adolf Muschg (83) knüpft an die psychologische Deutung seines Bruders Walter an. Doch für ihn ist nicht allein die äussere Missgestalt die Ursache von Kellers lebenslänglichem Leiden, sondern ein unausgelebter Oedipuskonflikt (84). In der Gefolgschaft Muschgs stehen zwei weitere, das Gesamtwerk Kellers würdigende Interpretationen. Die Autoren sind Gerhard Kaiser und Bernd Neumann. Auch für sie sind die schmerzlichen Kindheitserlebnisse des Dichters

sowohl für sein Leben wie für seine Kunst von grösster Bedeutung. Das einschneidendste Ereignis bleibt der frühe Tod des Vaters und die daraus resultierende Problematik des verhinderten Oedipus. Kaiser vermag zwar in der Tatsache der Wiederverheiratung der Mutter keinen wirklichen Grund zu neuen Schuldgefühlen zu sehen, denn den Zugang zur Mutter hat ja der Tod des Vaters bereits auf alle Zeiten verriegelt. "Der väterliche Rivale ist beiseite getreten auf dem Höhepunkt der ödipalen Krise, doch er hat dadurch den Weg zur Mutter, den abzuschneiden Sache des Vaters ist, nicht offengelassen: er hat ihn in einer subtilen Weise verbarrikadiert" (85).

Was bei den drei Kritikern Muschg, Kaiser und Neumann überraschen muss, ist das den Arbeiten vorangestellte Motto. Man spürt sofort, dass dem Phantasie-Menschen Keller, dem Fabulierer und Phantasten eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll. Muschg wählt einen Text aus einem Traumkapitel des *Grünen Heinrich* (86). Keller hat das Motiv der gemalten Figur, die sich verlebendigt, nicht selber erfunden. Es stammt von einem der grössten Meister phantastischer Literatur, nämlich E.T.A. Hoffmann. In dem Motto zu Kaisers Buch ist von einem "Jemand" die Rede, der sich zur Lebensaufgabe gestellt hat, die Welt abzuzeichnen. Dabei entsteht ein wirres Labyrinth, aus dem ihm, kurz bevor er stirbt, sein eigenes Gesicht entgegenseht. Der Text stammt von Jorge Luis Borges, dem wohl bekanntesten phantastischen Erzähler Lateinamerikas.

Neumanns Motto ist ein einziger langer Satz aus der Erstfassung des *Grünen Heinrich*. Hier spricht Keller von der Bedeutung der Kindheitserlebnisse im Leben des Menschen. Er vergleicht sie erinnernd einem Traum, aus dem ein das Geschick prägendes Schema herauszulesen und zu entziffern sei.

Der Titel des ersten Kapitels von Kaisers grosser Untersuchung lautet *Spinnen und Weben*. Damit erinnert er an eine Bemerkung Meyers nach einem Besuch bei dem alternden Keller. "Es war ein Spinnen und Weben der Phantasie, von dem sich nicht leicht ein Begriff geben lässt" (87). Kaiser greift am Ende des letzten Kapitels, das den *Apotheker von Chamounix* behandelt, dasselbe Zitat nochmals auf mit dem treffenden Kommentar, Keller dichte "so nahe beim Ich", dass eigentlich mit dem Spinnen und Weben das "Es" gemeint sei.

Neumann misst dem Vaterimage Kellers besondere Bedeutung zu. Kellers grösster Wunschtraum bleibt eine ebenso glanzvolle Heimkehr wie die seines Vaters. Darum wird im dichterischen Werk das Motiv des Heimkehrers – nicht nur des erfolgreichen – zum Topos.

Kellers "Spinnen und Weben", sein Fabulieren bringt eine neue Bilderwelt hervor, zu deren Verständnis die hergebrachte Deutungsweise nicht mehr genügt. Gleichberechtigt neben Einfühlung und Intuition stehen jetzt Auslegen, Erklären, Enträtseln der Zeichen und Bilder. Herbert Anton hat im Hinblick auf das *Sinngedicht* und die *Sieben Legenden* eine distanziertere Möglichkeit der Interpretation versucht, die konsequent Symbolik durch Allegorese und Humor durch Ironie ersetzt (88). Keller war sich der eigenartigen Struktur vieler seiner Texte bewusst, sah sich aber in einer literaturgeschichtlichen Tradition. "Ich lese auch den Rabelais zum ersten Male und bin frappiert, wie viele literarische Motive und Manieren, welche man so gewöhnlich für nagelneu oder von einer gewissen Schule herstammend ansieht, schon seit Jahrhunderten vorhanden sind, ja wie man eigentlich sagen kann, alle wirklichen, guten Genies seien von jeher dagewesen und nichts Neues unter der Sonne" (89).

Keller steht in der Tradition "dunklen Dichtens" (90) und hat die "rituelle Funktion des Rätselratens" (91) erneuert. Die Interpretationen von Muschg, Kaiser und Neumann sind bereits ein "Folgespiel der Auflösungen" (92). Dies zeigt sich schon daran, dass sie alle drei den Schlüssel zur Auslegung im Text selbst suchen. So werden für Muschg und Kaiser die *Legenden* zur "Legende" (93) des Werkes und Neumann sieht in *Spiegel das Kätzchen* die künstlerische "Selbst-reflexion" (94) Kellers.

Das dunkle, rätselhafte Bilderwesen, das sich als Deformation des Realen präsentiert, als verkehrte und verrückte Welt, als das Nürrische in unzähligen Variationen, ist im ganzen Werk Kellers gegenwärtig. Es nimmt in der Prosa des reiferen Keller zu. Mit dem Erwachen eines neuen Interesses für diese Seite im dichterischen Werk und dank einer neuen, dem Text angemesseneren Betrachtungsweise zeichnet sich eine Rehabilitierung des Spätwerkes ab. In Neumanns Interpretation haben die neuen, in die Zweitfassung des *Grünen Heinrich* eingelegten Teile der Heimatträume eine "besondere

Bedeutung" (95). Es seien "Reservate" der "Reichsunmittelbarkeit der Poesie" und verrieten ein neues Aufflammen des Oedipuskonfliktes. "Keller hat den sexuellen Charakter der Träume verstärkt" (96). Im Hinblick auf *Martin Salander* spricht er mehrmals von einer möglichen und fälligen Neueinschätzung des Buches (97). Kaiser sieht in dem Ueberlagern der beiden Heinrichfassungen ein faszinierendes Ganzes. Erst durch das Beziehen aller Einzelheiten aufeinander wird die volle Tiefe und Bedeutung des Werkes offenbar (98). In *Martin Salander* sagt er, werde der Bürger zum Phantasten, die "leere" (99) Welt gespenstisch. Das "Verweisungs- und Sinnbildgeflecht" durchwachse wie ein "Myzel" den Untergrund. Nirgends sei Keller "so tief in das Katakombensystem verkrochen wie hier" (100). Und Adolf Muschg sagt: "*Martin Salander* mag ein unglückliches Buch sein, ein schwaches Buch ist es nicht" (101). Verglichen mit Fontane etwa sei es "das Zerrbild eines Zeitromans". Keller biege immer wieder ins "Märchenhafte und Groteske" ab, wohl um das Unerträgliche gewisser Zeiterscheinungen erträglicher zu machen. Sie gewannen dadurch jedoch nicht an "Harmlosigkeit" (102).

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang das Buch von J. Rothenberg (103). Noch mehr als in den oben erwähnten Arbeiten steht der bizarr-verzerrende, der auf so eigene, ungewohnte Weise fabulierende Keller im Vordergrund, wobei vorerst das Hauptinteresse nicht der Wechselbeziehung Werk - innere Biographie gilt, sondern dem Text selber. Rothenbergs werkimmanente Analyse steht jedoch nicht in der Tradition der Staigerschen Schule, sondern erfüllt das Postulat von Antons "allegorischer Interpretation" (104). Der Versuch, das komplexe "Verweisungsgeflecht" aufzulösen, soll die Antwort liefern auf die Frage nach dem Realismus im Werk. Das anspruchsvolle Geschäft der "Entschlüsselung" führt zu erstaunlichen Ergebnissen. Rothenberg stellt ein gebrochenes Verhältnis zur Wirklichkeit fest. Wer aufrichtig sei, müsse nicht nur eine Wirklichkeitsschwäche, sondern ein regelrechtes "Syndrom Wirklichkeitsstörung" (105) eingestehen. Das Akzeptieren dieser Tatsache sei aber nicht gleichbedeutend mit einer Abwertung des Werkes. Im Gegenteil, Keller müsse als Nachfahre von Gengenbach, Manuel, Rabelais oder Fischart betrachtet werden. Eine wichtige Eigenheit seiner Schreibart sei das

"uneigentliche" oder "bildhaft-vergleichende" (106) Sprechen, das sich besonders eignet für die karikierende und satirische Verzeichnung.

Die bis jetzt besprochenen Arbeiten sind dem Gesamtwerk gewidmet, wobei die Partien, in denen die kreative Phantasie dominiert, immer wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Nun gibt es aber seit den 60er Jahren eine ganze Reihe von Untersuchungen, die ausschliesslich diese Texte zum Gegenstand haben. An erster Stelle muss Wolfgang Kayser's Buch über das Groteske in Malerei und Dichtung genannt werden (107). Kayser sieht in der Novelle *Die drei gerechten Kammacher* das Modell einer grotesken Erzählung. Er zeigt auch, dass alle bei E.T.A. Hoffmann ausgebildeten grotesken Typen – er teilt sie in drei Gruppen auf – bei Keller (108) wiederkehren. Beda Allemann bestätigt, dass es tatsächlich möglich sei, eine grosse Reihe grotesker Figuren im Werk Kellers namhaft zu machen. Prototyp ist der schwarze Geiger in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Die groteske Versammlung reicht im übrigen vom Narr auf Manegg bis zum Oelweib im *Verlorenen Lachen* (109). Hier müsste man ergänzend beifügen: über die Schnurrenberger in *Ursula*, Zwiehan und Gilgus in der Zweitfassung des *Grünen Heinrich* zu Wohlwend, Gebrüder Weidelich und Frau Kleinpeter in *Martin Salander*. Obschon Allemann grundsätzlich nichts einzuwenden hat gegen den Ausdruck "grotesk", schlägt er vor, ihn durch "skurril" zu ersetzen, weil Keller plötzlich ein ganz anderes, "nächtlich-phantastisches" (110) Gesicht zeige, das schwer in Einklang zu bringen sei mit seiner Zugehörigkeit zum "poetischen Realismus" (111). Dieses Schwanken ist bezeichnend. Gerade weil die sich anbahnende Wandlung des Keller-Bildes – von der er ja selber sagt, sie sei einleuchtend, ja logisch unwiderlegbar – recht unwälzend ist, sträubt sich in ihm etwas dagegen, sie vorbehaltlos zu akzeptieren. Der Vorschlag, den Begriff des Grotesken zu eliminieren, scheint uns schon deshalb wenig überzeugend, weil damit eine Dimension des Dämonischen übergangen wird, die man bei Keller nicht leugnen kann. Was nun die Wahl des Adjektivs "skurril" anbetrifft, so führt ihre Begründung den Autor in einen interessanten Widerspruch. Die Bezeichnung "skurril" sei dem zu erfassenden Phänomen bei Keller angemessener, da sie auch auf den "literarischen Stil im engeren Sinn"

problemlos anzuwenden sei, wogegen der Begriff "grotesk" den Blick allzu sehr auf die "bildhaft anschaulichen Figuren" beschränke. Gleichzeitig wird des Malers Lee grosse Kritzelei im *Grünen Heinrich* – also ein "anschauliches" Gebilde – als Archetyp des Skurrilen vorgestellt. Im weiteren sind für Allemann nicht nur die Termini "grotesk" und "skurril" austauschbar, sondern noch eine Reihe anderer, wie "verquer", "abgesondert", "sonderlingshaft" (112).

Mit dem Thema des Sonderlings bei Keller beschäftigt sich auch Herman Meyer. Wie Rothenberg sieht er Keller in der Tradition der grossen Narren-Schöpfer wie Cervantes, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und ganz besonders Immermann mit seinem *Baron von Münchhausen* (113).

Den bekannten und vielzitierten Aufsatz von Walter Benjamin haben wir bereits erwähnt. Der Essay von Hugo von Hofmannsthal hat dagegen zu Unrecht viel weniger Beachtung gefunden. Er weist auf Strukturphänomene in Kellers Werk hin, die bei einem "Realisten" zumindest überraschen müssen. Er entdeckt in diesem Dichter einen ausgesprochenen Sinn für Ornamentik. Gerade im Zufälligen offenbaren sich schliesslich einfachste Ordnungen. Im abenteuerlichen Geschlinge zeigen sich klare, geometrische Formen, und auch der üppigste Darstellungsreichtum ist "reingestuft" (114). Er vergleicht viele Texte Kellers einer rauschhaften Musik, die aber auf die einfachen Gesetzmässigkeiten der Tonalität zurückgeführt werden könne.

Gabriel Imboden versucht, Hofmannsthals Intuitionen wissenschaftlich zu untermauern. Es kann nicht überraschen, dass in den Texten, die er zur Analyse heranzieht, die Spiele der kreativen Phantasie dominieren. Die geometrischen Ordnungen lassen sich besonders leicht und eindrücklich etwa in der Beschreibung der Schlittenfahrt in *Kleider machen Leute* oder in gewissen Episoden der Kammachernovelle nachweisen. Um die "Ortungsfunktion" (115) der geometrischen Struktur für das gesamte Prosawerk Kellers zu belegen, bedürfte es einer viel umfangreicheren Arbeit. Imboden verspricht sich davon die endgültige Rehabilitierung des von der "Forschung vielfach rabenmütterlich behandelten Spätwerks" (116), denn hier werden die sonst locker geordneten Stilfiguren "zum festen Gerüst" (117). Dieter Pregel befasst sich ausschliesslich mit der Kammachernovelle (118). Was hier

auffällt, ist die terminologische Vielfalt. Pregel sieht in dieser Novelle drei Darstellungsweisen: eine kuriose, eine groteske und eine satirische. Die beiden Begriffe "grotesk" und "kurios" sind wiederum so gut wie austauschbar, denn das Groteske werde immer wieder umstilisiert ins Kuriose und umgekehrt das Kuriose ins Groteske. Die wahren Dominanten der Erzählung blieben jedoch Satire und Ironie. Wesentlich scheint uns der Versuch, das Verhältnis von Ironie und Humor neu zu bestimmen. Die Bedeutung der Ironie bei Keller sei bis jetzt viel zu wenig hervorgehoben worden. In dieser Auffassung stimmt Pregel überein mit Anton und Henkel (119). Der Ueberblick über die Keller gewidmeten kritischen Arbeiten der letzten zwanzig Jahre geben bereits eine Antwort auf die oben gestellte Frage nach der Existenz des Phantastischen bei diesem Dichter. Dass die von der Forschung neu definierten Charakteristika des Phantastischen bei vielen Texten Kellers anwendbar sind, muss noch kurz gezeigt werden.

5. Das Phantastische in Kellers Werk

In der Diskussion über das Phantastische in Theorien und Analysen einerseits und in den im gleichen Zeitraum entstandenen wissenschaftlichen Arbeiten zu Gottfried Keller andererseits überraschen zahlreiche Parallelen. Da ist zuerst die Intensivierung der wissenschaftlichen Erörterungen, die zu bedeutenden Entdeckungen sowohl im Bereich der Phantastik wie auch im Hinblick auf das Werk Kellers geführt haben. Der Umfang und die Fülle der - neuorientierten - Interpretationen zu diesem Dichter sind ebenso erstaunlich wie das schlagartige Anschwellen der Literatur zum Phantastischen. Die Beiwörter, die zahlenmässig dominieren, sind dieselben: grotesk, bizarr, skurril, sonderbar, rätselhaft, ungewohnt usw. Schon aus dieser Adjektiv-Reihe wird die Veränderung und Erweiterung des Phantastik-Begriffs ersichtlich. Bei dem Realisten Keller mögen solche Epitheta verwundern. Sie gelten aber dem Aspekt des Fabulierens in seinem Werk, der jetzt immer mehr hervorgehoben und aufgewertet wird.

Da all diese Begriffe verwandt sind und da die Vorstellungen darüber, was sie genau beinhalten sollen, voneinander abweichen, werden sie auswechselbar. Dass Allemann unter "grotesk" nicht ganz dasselbe versteht wie Kayser, geht schon aus der Tatsache hervor, dass er den Ausdruck mühelos durch "skurril" ersetzen kann. Dies widerspricht aber der Idee Kayzers, der gerade die Formen des Grotesken bei Keller beispielhaft ausgebildet sieht. Solche terminologischen Schwankungen sind dann besonders auffällig, wenn es sich um ein und denselben Text handelt, der analysiert werden soll.

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht etwa das Urteil über die Beschreibung der Souvenirtruhe der Züs in der Kammachernovelle. Rothenberg weist darauf hin mit der Bemerkung, dass man noch nicht habe "einig werden können" in der "Leseart solcher Passagen" (120). Früher zitierte man die Darstellung der Truhe gerne als Beweisstück für Kellers Realismus (121), für die "behagliche Breite" der Detailschilderung (122) oder für seine antikische "Sinneslust des Beschreibens" (123). Gemessen an den neueren Forschungsergebnissen wirkt diese einmütige Interpretation eher verdächtig. Sie verrät eine Einseitigkeit oder Unvollständigkeit der Rezeption, die weitgehend durch ein erstarrtes Kellerbild bedingt ist. Tatsächlich sind in der Darstellung der Truhe sogar betont realistische Elemente festzustellen. Sie sind aber nur Teil eines Ganzen, und dieses Ganze kann mit Sicherheit nicht mehr als realistisch bezeichnet werden. Breitenbuchs Urteil ist zutreffend. Er meint, hier werde das realistische Genre an die Grenze des Erträglichen getrieben und erscheine schliesslich als Ausgeburt der Phantasie (124). Wie sehr sich die Betrachtungsweise dieser Stelle und anderer, ähnlich gelagerter Texte geändert hat, belegen viele Arbeiten der letzten Jahre. Völlige Einigkeit der Ansichten scheint hier vorderhand noch nicht möglich, was auf eine grosse Komplexität des analysierten Gebildes hindeutet. Je nach Interpret gilt die Beschreibung der Schatztruhe als typische Ausprägung des Kuriosen, Skurrilen, Burlesken oder Grotesken (125). Bei Keller selbst begegnen wir der gleichen terminologischen Unbestimmtheit. Gerne braucht er den Ausdruck Schnurre oder Schnurripfeiferei. Er hat ihn auch im Hinblick auf die Kammachernovelle angewendet. Sonst spricht er abwechselnd von komischen, burlesken,

bizarren, grotesken, kuriosen und skurrilen Stilzügen (126). Auffallend ist hier nicht nur die Identität der Begriffe mit jenen, die heute mit Vorliebe auf Keller angewendet werden, sondern auch ihre Austauschbarkeit. Den Dichter selbst kann verständlicherweise keine dieser Benennungen voll befriedigen. In einer gewissen Ratlosigkeit schreibt er Storm, er müsse für solch rätselhafte Stellen "noch einmal auf einen technischen Ausdruck ... denken" (127). Keller hat diesen treffenden Terminus nie gefunden.

Doch die Notwendigkeit des Herantastens und Umkreisens durch - scheinbare - Synonyme ist auch ein Reflex des objektiven Befundes und deshalb ein Problem der Rezeption.

Wenn Keller sich seiner Fabulierlust hingibt, dann drängen sich die Bilder wie aus einem tiefen See an die Oberfläche. Der Vergleich der Schraube, den Keller selber braucht, verdeutlicht die Autonomie des Vorganges. Was aus den Tiefen des Unbewussten emporsteigt, ist immer rätselhaft und darum komplex. Die einzelnen Begriffe wie grotesk, skurril usw. heben zwar einen Aspekt der vielschichtigen Erscheinungen besonders hervor, weisen aber alle auf einen gemeinsamen Grundzug hin. Dieser Grundzug besteht in der Kollision des Dargestellten mit einer Realität, in der Mass und Vernunft herrschen. Welcher Aspekt dem jeweiligen Interpreten wichtig erscheint, hängt von seiner Sensibilität ab, von seinem Verständnis für das Geheimnisvolle.

Auch für die Phantastikforschung gilt dasselbe. Die Epitheta sind in gleicher Weise austauschbar. In dem 1969 erschienenen Lexikon *Arcana* werden dem Phantastischen "deckungsgleiche" (128) Begriffe zugeteilt: *il meraviglioso*, *il surreale*, *il nero*, *l'insolito* usw. Dabei wird erwähnt, dass das Erotische ein wichtiger Bestandteil des Phantastischen sei. Dies bestätigt in eindrucklicher Weise Cersovsky, der seine Untersuchungen zur phantastischen Literatur im wesentlichen auf die Theorien zum kriminell Sexuellen in der "schwarzen Romantik" von Praz stützt (129). Eine mythische Figur wie Medusa oder ein Werk wie das des "göttlichen" (130) Marquis de Sade sind Cersovskys Ansicht nach für die neuere Phantastik von zentraler Bedeutung. Auch in dieser Frage ist die Parallele zum neuentdeckten Keller offensichtlich. Seit Adolf Muschg wissen wir, wie bestimmend

der unbewältigte Oedipus für Leben und Werk dieses Dichters war. Der Oedipuskomplex wiederum gilt als ein wichtiger Stimulus phantastischer Gestaltung. So bezeichnet etwa Todorov – in Anlehnung an Sigmund Freud – die literarische Phantastik "als 'psychodramatisches Substrat' einer zur Psychose führenden, im ödipalen Konflikt angelegten Entwicklung des Individuums" (131). In der phantastischen Darstellung tauchen demnach vor allem verdrängte Inhalte des Unbewussten ans Tageslicht. Dieser Vorgang wird selbst immer wieder zum Motiv, so etwa in der bei Hoffmann, Poe und Wilde so beliebten Figur des Doppelgängers. "Der Doppelgänger ist der Gestalt gewordene, verdrängte Teil der eigenen Person, der, ihr gegenüberübertretend, dennoch untrennbar mit ihr verbunden bleibt" (132). Das Motiv der Wieder- oder Heimkehr ist Ausdruck desselben psychischen Geschehens (133). Beide Motive finden wir bei Keller wieder. Dasjenige der Heimkehr hat, wie wir wissen, grosse Bedeutung. Aus der Verdoppelung der Person wird in der Kammachernovelle sogar eine Vervielfachung.

Eine letzte besonders auffällige Uebereinstimmung zwischen Phantastik-Diskussion und Keller-Forschung betrifft die – neuentdeckte – Bedeutung des Onirischen. Ueber den Zusammenhang von Traum und einer besonderen Form von Kunst hat man sich seit eh und je Gedanken gemacht. Die Phantasten Callot, Goya und Piranesi – der Einfluss dieser Künstler auf die Literatur ist unübersehbar – nannten ihre Werke *Capriccio* oder *Invention* und meinten damit den traumähnlichen Zustand des erfinderischen Phantasierens. Holänder hat gezeigt, dass seit der Antike Traum und Phantastik in engste Beziehung gebracht werden. Der erste Schriftsteller, der darüber theoretisiert, ist Horaz (134). Dürer warnt vor dem gefährlichen "Traumwerk" (135). Cennini stellt in seinem "noch halb mittelalterlichen" (136) Traktat fest, dass die Kunst befähigt sei, "nicht-existierende Dinge in den Mantel des Wirklichen zu hüllen" (137). "Den Traum wird das Phantastische nie mehr los, die Begriffe *sogno*, *sueno* usw. sind seit dem 16. Jahrhundert Synonyme für *Capriccio* und Phantastik" (138). Auf die Rolle, die der Traum in der moderneren Phantastik spielt, haben wir bereits hingewiesen. Ganz besonders deutsche Autoren phantastischer Literatur wie Kubin, Meyrink und

Perutz – alle drei sind Kafka verwandt – gestalten Traumwelten.

Neben den grossen Traumkapiteln im *Grünen Heinrich* hat Kellier in seinem Prosawerk nur wenige und kurze Nachträume gestaltet. Dagegen ist das Motiv des Tagtraumes allgegenwärtig. Die meisten seiner Helden "unterliegen der Versuchung der Phantasterei" (139). Heinrich, Pankraz, Jobst, Wilhelm, Zendeiwald sind Tagträumer wie ihr Schöpfer. Ueber den Hang zum Träumen im Knaben Gottfried und über die Problematik, als Erwachsener und Künstler damit fertig zu werden, war bereits in einem besonderen Kapitel die Rede.

Wir haben am Anfang die Frage gestellt, ob es in Kellers Werk tatsächlich keine Phantastik gibt und, falls es sie gibt, ob man sie bis heute einfach übersehen hat. Die verschiedenen Parallelen, die aus den oben angestellten Vergleichen hervorgetreten sind, erlauben nun eine schlüssige Antwort. Obschon Kellers Name in der Diskussion um das Phantastische in der Literatur im Gegensatz zu jener vieler anderer Realisten noch nicht aufgetaucht ist und obschon es noch keine Interpretation gibt, in der man den Begriff des Phantastischen konsequent auf sein Werk anwendet, lässt sich nicht mehr bestreiten, dass die gesamte Prosa dieses Dichters ausserordentlich reich ist an – im erweiterten und erneuerten Sinne des Begriffes – phantastischen Elementen und dass gerade dieser lange vernachlässigte Aspekt in den letzten Jahren Gegenstand ernsthafter Betrachtung geworden ist.

Kellier greift in seinem Werk auf Erscheinungsformen des Phantastischen vor, wie sie sich in Deutschland erst am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt haben. Durch die Entdeckung dieser wichtigen Komponente wird Kellier – gleichsam im Rückblick – zukunftsweisend. Die Frage, ob der Schnitt mit der traditionellen Phantastik so radikal ist, wie es den Anschein hat, können wir erst am Ende unserer Untersuchung beantworten. Tatsächlich hat Kellier keine Horrorgeschichten nach den bekannten Regeln geschrieben. Sogar die Novelle *Die Geisterseher* im *Sinngedicht* ist keine wirkliche Spukgeschichte. Am ehesten darf noch das Vers-Epos *Der Apotheker von Chamounix* als der romantischen Schauerphantastik zugehörig betrachtet werden, aber dies auch nur mit einer gewissen Vorsicht.

Durchgängig phantastisch ist eigentlich bei Keller nur eine einzige

Erzählung: *Die drei gerechten Kammacher*. Nicht einmal *Spiegel das Kätzchen* verdient vorbehaltlos die Bezeichnung "phantastische Geschichte". obschon wir hier sehr viel Phantastisches antreffen. Spiegel, die Hauptfigur, ist ein zu vernünftiger Mensch. Dafür sind phantastische Episoden, Stellen oder auch nur Elemente über das ganze Prosawerk verstreut. Sie nehmen mit fortschreitendem Alter des Dichters zu. Wollen wir uns auf die Theorie von Rabkin (140) stützen, dann dürften wir vielleicht sogar den Roman *Martin Salander* als Ganzes zur phantastischen Literatur zählen.

6. Ziel der Untersuchung

Aus den einleitenden Ausführungen ist klar geworden, dass wir bei Keller phantastische Texte finden, mit anderen Worten, dass es neben dem realistischen, dem – Hauser und Wildbolz zufolge – klassisch-romantischen auch einen phantastischen Keller gibt. Es geht nun darum, diese Feststellung zu erhärten. Unsere erste Aufgabe wird sein, die Erscheinungsformen des Phantastischen bei Keller möglichst genau zu beschreiben. Ueber den oft schwer zu entschlüsselnden Sinn solcher Texte ist schon vieles gesagt worden. Wir werden uns deshalb vor allem mit dem Formalen beschäftigen, das bis jetzt noch nicht genau untersucht worden ist und dem, wie wir bereits wissen, für das Gelingen einer phantastischen Darstellung vorrangige Bedeutung zukommt.

Im weiteren soll dargelegt werden, dass Keller dem Phantastischen Funktionen überträgt und es damit in ein sinnvolles Ganzes einbindet. Vorbilder einer solchen Funktionalisierung sind vorhanden. Die Narrenliteratur, in deren Tradition Keller mit Recht gesehen werden darf, will ja unter anderem auch erziehen und bessern. Karikatur und Satire gibt es seit eh und je. Baudelaire hat in seinem Essay überzeugend dargelegt, wie sehr sich die beiden Ausdrucksformen zur phantastischen Gestaltung eignen (141). Die grossen deutschen Phantasten Jean Paul, Immermann, Hoffmann sind Meister sowohl der Karikatur als auch der Satire, Keller ebenfalls. Er treibt die Defiguration jedoch immer wieder so weit, dass sich dann die Frage

stellt, ob diese Bezeichnungen noch zutreffen und ob nicht doch der Sinn weitgehend in den phantastischen Spielen der Einbildungskraft selbst zu suchen sei. Nun hat aber Keller noch andere, höchst eigene Wege gesucht und gefunden, um das Phantastische zu funktionalisieren und damit zu integrieren. Diese Wege aufzuspüren, wird unsere Aufgabe sein. Wir werden dabei immer auf den Eigenwert seiner Phantastik hinweisen müssen. Wenn es uns gelingt, ihre hohe Qualität zu belegen und ihre strukturprägende Rolle für das ganze Werk aufzuzeigen, dann haben wir wichtige Ziele unserer Untersuchung erreicht. Damit haben wir auch einen Beitrag dazu geleistet, viele Texte, vor allem auch des späteren Keller, zu rehabilitieren. Freilich erhält durch diese Aufwertung der in den phantastischen Gebilden zum Ausdruck gebrachte – vorwiegend pessimistische – Aspekt von Kellers Weltanschauung ein neues Gewicht.

7. Zur Wahl des Ausgangstextes

Zur genauen Deskription des Phantastischen musste allererst ein Text gefunden werden, in dem die Eigenart der Keller'schen Phantastik deutlich ausgeprägt ist. Die Wahl drängte sich auf. Es handelt sich um die Novelle *Die drei gerechten Kammacher*. Ihren phantastischen Charakter belegt bereits eine Äußerung von Keller selbst. Es ist neben *Spiegel* das *Kätzchen* die einzige Erzählung, die er als "Schnurrpfeiferei" bezeichnet. Damit meint er vor allem jenen für die "Schnurren" so bezeichnenden autonomen Entstehungsvorgang, das Aufsteigen, Emporschrauben, Sich-selbst-Spinnen. Die Schreibweise der Kammacher-Novelle zeichnet aber nicht nur eine traumwandlerische Formsicherheit und Spontaneität aus (142), sondern gleichzeitig eine hohe Bewusstheit. Keller selbst fasst diesen – scheinbaren – Widerspruch in eine originelle Formel. Er sagt, seine Spässe seien "ausgetüftelte Schnurren" (143). Der Ausdruck "ausgetüftelt" hat nichts mit mühsamem Ausdenken oder Konstruieren zu tun, sondern mit besonders wachem und inspiriertem Kunstverstand, der die aus dem Unbewussten aufsteigenden Inhalte – Bilder, Erinnerungen,

Erfahrungen – gleichsam verwaltet und natürlich auch mit ihnen spielt.

Der wiederum von Keller selbst betonte Zusammenhang von autonomem Entstehungsprozess und Formvollendung bestätigt eine tief-sinnige und revolutionäre Formel des Strukturalisten und Form-analytikers Fonagy. "Die Form verhält sich zum Inhalt wie das Unbewusste zum Bewusstsein" (144). Hier wird eine lange, allgemein anerkannte Vorstellung der Genesis von Dichtung endgültig umgestülpt. Sie ist nicht mehr eine progressive Entwicklung vom diffusen, halbbewussten Kern zur Klarheit bewusster Formen, sondern umkehrt das Eintauchen von bewussten Inhalten in die Irrationalität des Unbewussten als des geheimnisvollen Ursprungs jeder Form. Fonagys Idee ist uns auch aus der Phantastik-Diskussion bekannt. Das Geheimnis der künstlerischen Form sei, ganz besonders was das Phantastische betrifft, im Unbewussten zu suchen (siehe Seite 24). Verschiedenen Äusserungen Kellers können wir entnehmen, dass er eine Vorliebe hegte für die Kammachernovelle. Sie war für ihn zeitlebens ein Prüfstein für Tiefsinn und Verständnis seiner Leser, und er betrachtete sie – neben *Spiegel* das *Kätzchen* – als die "formvollendetste" seiner Erzählungen. Schnurrpfeiferei, also phantastische Gestaltung, heisst demnach für Keller auch Perfektion der Form.

in der Kammachernovelle spielen die Dinge eine dominierende Rolle. Weil wir davon ausgehen dürfen, dass die Erzählung als Gesamtes zur phantastischen Literatur gehört, muss die Gestaltung der Dingwelt eine wichtige Komponente von Kellers Phantastik sein. Da der Dichter die Dinge benutzt, um den Menschen zu gestalten, muss ihre Analyse zu einer Wesensbestimmung werden.

Der phantastische Charakter der Novelle wird schliesslich auch von den Motiven der Handlung bestätigt. Die meisten Kriterien zur Bestimmung des Phantastischen sind hier thematisiert: die Angst und das Grauen (Albtraum Jobsts, die panische Angst der Gesellen, den Kürzeren zu ziehn); der Traum als Angsttraum und als Wunschtraum (alle Gesellen sind Tagträumer); das Doppelgängertum (Verdrei- und Vervielfachung der Gesellen und der Züs); das Spiel der Einbildungskraft um des Spieles willen (Vorstellungsspiel der Gesellen vor dem

Wettrennen); verschiedene Formen des Spiels (das Spiel der Züs mit ihren Partnern, das Wettrennen als Spiel); der Surrealismus (die "écriture automatique" der Züs); das Absurde (Reden der Züs); Ziersucht und Ornamentik als Chinoiserie (chinesischer Miniaturtempel) usw.

8. Unsere Untersuchungsweise

Sie ergibt sich, wie wir bereits gesehen haben, aus dem Gegenstand der Untersuchung selbst. Um das Phänomen des Phantastischen zu verstehen und um die Bedeutung, die ihm im Werk zukommt, zu erkennen, muss es zuerst möglichst genau beschrieben werden. Wir werden dabei die vor allem in Italien längst bekannte Mikro-Makro-Analyse anwenden. Besonders Kritiker wie Segre und Corti (145) haben gezeigt, dass in bedeutsamen Ausschnitten, die relativ kurz sein können – wir würden sagen Schlüsselstellen –, Wesentliches der Struktur eines Werkes in mikroskopischer Reduktion erkennbar sei. Umgekehrt könnte man sagen, dass die strukturellen Gesetzmässigkeiten des Mikrotexes (Schlüsselstelle) im Makrotext (Einzelwerk, im Zyklus zusammengefasste Werkgruppe, Gesamtwerk) wiederkehren. Nicht jedes dichterische Werk eignet sich für diese Analyse. Es muss – wie dies bei vielen Erzählungen des romanischen Sprachbereiches der Fall ist – reich und klar strukturiert sein. Dabei spielt das Prinzip der Variation eine dominierende Rolle.

Tatsächlich ist gerade Kellers phantastische Bilderwelt überreich an ornamentalen Kleinformen. Dies gilt ganz besonders für die Gestaltung der Dinge. Hier fällt sofort eine Tendenz zur Miniaturisierung auf. Der Dichter erreicht so eine Konzentration der Formenvielfalt auf extrem reduziertem Raum. Der Komplexität eines solchen Gebildes kann nur eine Analyse gerecht werden, die sich bemüht, alle Feinheiten der Struktur zu erfassen, indem sie diese gleichsam unter das Vergrösserungsglas rückt. Nur so wird es möglich sein, die strukturellen Analogien von Schlüsselstelle – das heisst phantastischem Textausschnitt – und dem Ganzen eines Werkes überzeugend zu belegen. Nicht nur die enge Wechselbeziehung zwischen literarischem Mikro- und Makro-Kosmos wird so offenbar, sondern auch

die ausserordentlich strukturprägende Funktion der phantastischen Spiele von Kellers Einbildungskraft.

9. Aufbau der Arbeit

Die Wahl der Novelle *Die drei gerechten Kammacher* als Ausgangstext zeigt uns den Weg, den wir bei unserer Untersuchung einschlagen müssen. Die reichlich vorhandenen Dinge fordern uns zuerst zu jener Mikroanalyse auf, die uns ermöglichen wird, die wesentlichen Eigenheiten Kellerscher Phantastik zu bestimmen. Zur Bestätigung des Festgestellten müssen weitere Dingschilderungen aus anderen Werken analysiert werden.

Die phantastische Dingwelt dient der Gestaltung des Menschen. Es wird nun zu zeigen sein, dass auch diese von den Stilgesetzen des Phantastischen geprägt wird. Wir werden schrittweise vorgehen und uns zuerst mit der Erscheinung der Menschen, mit ihrem Gehaben und schliesslich mit ihrem Tun und Lassen beschäftigen. Dabei wird sich herausstellen, dass auch die Handlung von denselben Gesetzmässigkeiten bestimmt wird. Es versteht sich von selbst, dass wir wiederum Figuren aus anderen Werken zum Vergleich heranziehen werden.

Dem Phantastischen weist Keller, wo immer es in Erscheinung tritt, zuerst eine negative Funktion zu. Dies zeigt sich schon darin, dass der Hang der meisten Figuren zum Träumen und Phantasieren als gefährliche Kompensation dargestellt wird. Diese negative Charakterisierung mit Hilfe des Phantastischen ist jedoch äusserst differenziert. Wir werden versuchen, diese Nuancen zu erfassen.

Die ursprüngliche Funktion des Phantastischen im Prosawerk Kellers besteht darin, alles Lebendige zu behindern, ja zu zerstören. Nehmen die Elemente des Phantastischen in einer Darstellung überhand, dann verkümmern die Menschenfiguren zu seelenlosen Hüllen, zu blossen Schemen. Die extremen Verzerrungen rücken jedoch das Parabelhafte in den Vordergrund und müssen deshalb auch als Kontrafaktur verstanden werden. Hieraus wird bereits erkennbar, dass die phantastische Gestaltung auch eine das Menschliche aufbauende Wirkung

haben kann. Im zweiten Teil unserer Arbeit werden wir uns also mit den - indirekt und hintergründig - konstruktiven Funktionen des Phantastischen beschäftigen. Anhand der Kammacherschicksale werden wir zeigen, wie "nichtige" (146) Narren durch ihre aufbrechende Leidenschaft wieder zu Menschen werden. Indiz dafür sind die turbulenten, in der Heftigkeit sich steigernden Verzweiflungsszenen. Wir werden belegen, dass in dieser Darstellung des Leidens an der eigenen Nichtigkeit das Phantastische eine entscheidende Rolle spielt und dass auch hierin die Kammachernovelle beispielhaft ist für die übrigen Werke. Eine vorbildliche Gestalt wie Judith, aber auch innerlich kräftige Männer wie der den Tell spielende Wirt (*Der grüne Heinrich*) oder Hansli Gyr (*Ursula*) sind ganz besonders geeignet, um darzulegen, welch wesentlichen Beitrag das Phantastische als Kontrast leisten kann, um Lebensfülle überzeugend zu beschwören.

ERSTER TEIL

Das Phantastische und seine defigurative Funktion

1. Dingphantastik

1. Aufzählung

Basis und ständiger Beziehungspunkt unserer Untersuchung soll die Novelle *Die drei gerechten Kammacher* sein. In dieser Novelle ist das Herzstück die Lade der Züs, der weiblichen Hauptperson des Geschehens. Hier bewahrt sie ihre Souvenirs und Wertsachen auf. Die Beschreibung lautet folgendermassen:

"Sie hatte den Brief in einer kleinen lackierten Lade liegen, wo sie auch die Zinsen davon, ihren Taufzettel, ihren Konfirmationsschein und ein bemaltes und vergoldetes Osterei bewahrte; ferner ein halbes Dutzend silberne Teelöffel, ein Vaterunser mit Gold auf einen roten durchsichtigen Glasstoff gedruckt, den sie Menschenhaut nannte, einen Kirschkern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war, und eine Büchse aus durchbrochenem und mit rotem Taft unterlegtem Elfenbein, in welcher ein Spiegelchen war und ein silberner Fingerhut; ferner war darin ein anderer Kirschkern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte, eine Nuss, worin eine kleine Muttergottes hinter Glas lag, wenn man sie öffnete, ein silbernes Herz, worin ein Riechschwämmchen steckte und eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war und in welcher eine goldene Stecknadel auf Baumwolle lag, die ein Vergissmeinnicht vorstellte, und ein Medaillon mit einem Monument von Haaren; ferner ein Bündel vergilbter Papiere mit Rezepten und Geheimnissen, ein Fläschchen mit Hoffmannstropfen, ein anderes mit kölnischem Wasser und eine Büchse mit Moschus; eine andere, worin ein Endchen Marderreck lag, und ein Körbchen, aus wohlriechenden Halmen geflochten, sowie eines aus Glasperlen und Gewürznägelein zusammengesetzt; endlich ein kleines Buch, in himmelblaues geripptes

Papier gebunden, mit silbernem Schnitt, betitelt: Goldene Lebensregeln für die Jungfrau als Braut, Gattin und Mutter; und ein Traumbüchlein, ein Briefsteller, fünf oder sechs Liebesbriefe und ein Schnepfer zum Aderlassen ..." (1)

Nehmen wir die Siebensäckelchen, wie sie in der Züstruhe vor uns liegen, als Bedeutungsträger, dann wird eine Absicht der Darstellung sofort evident. Sie sollen die Gestalt der Jungfer Züs charakterisieren. Dies wird in den jüngeren kritischen Besprechungen denn auch immer wieder betont. Die Dinge sollen "Licht werfen auf die Kleinteiligkeit ihres Wesens" (2). "Sie selbst ist letztlich nicht mehr als eine wild zusammengewürfelte Masse beziehungsloser Dinge auf engstem Raum.

...Sie selbst besteht aus einer Unzahl von Schalen, die ebenso wie Kirschsteine, Nuss- und Zitronenschalen in ihrer Lade keinen Kern bergen" (3). "In der Lade der Züs liegt religiöser Krimschram, süßlicher Kitsch, der die verhohlene, nicht zu vollkommener Unterdrückung stillgelegte Sinnlichkeit der Züs widerspiegelt" (4). Die Wiederholung des genau Gleichen "signalisiert auf personaler Ebene den Verlust an Originalität, ja Individualität" (5). Das "Menschliche wird in seiner Oberfläche und Peripherie" (6) gefasst. Alle diese Äußerungen lassen erkennen, dass die Dinge hier den Menschen nicht nur vage charakterisieren, sondern mit ihm geradezu identisch sind. Neumann formuliert es - immer im Hinblick auf die Truhe - so: "Selbst in ihrem intimsten Kern wird hier Persönlichkeit auf die sie umgebende Sachen-Welt reduziert", in der Darstellung der Züs "wird die Verdinglichung des Menschen Ereignis" (7). Wenn ein Häuflein mehr oder weniger wertloser Säckelchen das Wesen eines Menschen so in sich aufnehmen kann, dass es zur Einswerdung kommt, dann müssen diese Kleindinge vor allem dank der Darstellungsweise sprechend und betrachtenswert sein. Damit ist der Entscheid, unsere Aufmerksamkeit zuerst nur auf die Gegenstände zu konzentrieren, sicher gerechtfertigt. Vollständig kann natürlich die Deutung nicht sein, solange der Mensch nicht miteinbezogen ist. Es wird sich aber zeigen, dass gerade anhand einer eingehenden kritischen Auseinandersetzung mit der "Sachen-Welt" nicht nur die Eigenart von Kellers Phantastik klar hervortritt, sondern auch deren Eigenwert sich belegen lässt.

Die Beschreibung der Lade beginnt nicht mit einem Blick auf den

gesamten Inhalt, vielmehr wird sogleich ein Ding nach dem andern vorgeführt. Es handelt sich hier also zuerst um eine Aufzählung: die Herrlichkeiten erscheinen der Reihe nach. Mit der Vorstellung der Anhäufung verknüpft sich jene der Reihung. Alle Dinge sind seltsam oder sogar ausgefallen. Schon ihr Aussehen stempelt sie zu Sonderbarkeiten: eigenartige Form, miniaturhafte Kleinheit, ungewohntes Material und anderes mehr. Zudem setzen sie sich durch das, was sie sind und darstellen, voneinander ab und verweisen trotz unmittelbarer Nachbarschaft meist auf die verschiedensten, widersprüchlichsten Lebenshaltungen: Frömmigkeit, bei der Züß zur Bigotterie entartet (Mutter Gottes, Leiden Christi), Lebensgenuss und Eitelkeit (Bonbons, Marderdeck, Spiegel, Ziernadel), Aberglaube (Medaillon), praktische Lebensbewältigung (goldene Lebensregeln, Briefsteller, Schnepper). Die Dinge sind kunterbunt "durcheinander-gewürfelt". Viele geraten durch oft scharfen Kontrast in Spannung zueinander, wodurch ihre Vereinzelung noch einmal betont wird.

Hier und dort lassen sich Ansätze von Uebereinstimmung feststellen. Aber auch diese scheinen nur da zu sein, um das Für-sich-Sein der Dinge erst recht spüren zu lassen. So kann etwa die materielle Beschaffenheit dieselbe sein. Aber dieses Faktum erweist sich sofort als recht unbedeutende Nebensache. Der Edelmetallwert verschiedener goldener oder vergoldeter und silberner Zierstücke ist äusserst gering, ihre eigentliche Attraktion liegt woanders. Die recht auffälligen Verdoppelungen (Kirschkerne, Fläschchen, Körbchen) sind fürs Auge keine solchen. Der Kirschkern verliert durch das Schnitzwerk seine Form, die Körbchen zeigen eine grundverschiedene Machart, und die Fläschchen, die an sich identisch sein könnten, unterscheiden sich durch ihren Inhalt. Schliesslich bildet sich sogar eine Variationskette von hohlen Gegenständen heraus: Büchse, Schale, hohle Nuss, hohles Silberherz usw. Den Betrachter interessiert jedoch nicht das Hohlsein, sondern die Verschiedenartigkeit der ausgehöhlten Dinge. Darin besteht ja auch das Eigentliche des Variationsprinzips, dass es dank einem Unveränderlichen das Verschiedene, immer Neue, Ueberraschende aneinanderreihen kann. Das Aufeinanderprallen des Disparaten, das die Objekte in ihre Eigentümlichkeit gleichsam einschliesst, zeitigt den Effekt des plötzlichen und damit magischen oder

phantastischen Erscheinens. Wieder drängt sich uns der von Keller selbst gebrauchte Ausdruck "Findling" auf, das einsame, sich selbst überlassene Ding in ungewohnter, fremdartiger Gestalt, auf das man unverhofft stösst. Ein Etwas tritt plötzlich aus unbekanntem Dunkel ins Licht und wird von unserm überraschten Auge wahrgenommen. Die Magie des prompten Erscheinens wird durch das Aneinanderreihen der "Findlinge", d. h. durch die Wiederholung des Phänomens gesteigert.

Keller beschreibt gemächlich und detailfreudig. Dadurch entsteht die Illusion, als ob die Züs selber ein Wunderding nach dem andern aus ihrer Schatztruhe hervorhole und stolz vorzeige. Die vage Suggestion verfestigt sich bei ähnlichen Passagen zum Motiv. Um dies zu belegen, möchten wir die Enumeration der Habseligkeiten von John Kabys in extenso zitieren, weil wir sie später für weitere Vergleiche und Ergänzungen benötigen werden. Die Stelle lautet so: "Dièse (seine Attribute) bestanden in einer vergoldeten Brille, in drei emaillierten Hemdeknöpfen, durch goldene Kettchen unter sich verbunden, in einer langen goldenen Uhrkette, welche eine geblünte Weste überkreuzte, mit allerlei Anhängseln, in einer gewaltigen Busennadel, welche als Miniaturgemälde eine Darstellung der Schlacht von Waterloo enthielt, ferner in drei oder vier grossen Ringen, einem grossen Rohrstock, dessen Knopf ein kleiner Operngucker bildete in Gestalt eines Perlmutterfässchens, in den Taschen trug, zog hervor oder legte er vor sich hin, wenn er sich setzte: ein grosses Futteral aus Leder, in welchem eine Zigarettenspitze ruhte, aus Meerschäum geschnitzt, darstellend den aufs Pferd gebundenen Mazeppa; diese Gruppe ragte ihm, wenn er rauchte, bis zwischen die Augenbrauen hinauf und war ein Kabinettstück; ferner eine rote Zigarrentasche mit vergoldetem Schloss, in welcher schöne Zigarren lagen mit kirschrot und weiss getigertem Deckblatt, ein abenteuerlich elegantes Feuerzeug, eine silberne Tabakdose und eine gestickte Schreibtafel. Auch führte er das komplizierteste und zierlichste aller Geldtäschchen mit unendlich geheimnisvollen Abteilungen" (8). Die Formulierung "in den Taschen trug, zog hervor und legte vor sich hin, wenn er sich setzte" unterstreicht recht auffällig das Demonstrative der Handlung. Das Zerlegen in drei Phasen, das verspätete Einsetzen des persönlichen

Pronomens und vor allem das äusserst wirksame Anfügen des Konditionalsatzes, um das Erscheinen des nächsten Wunderdinges ein klein wenig mehr hinauszuzögern und damit die Spannung der Erwartung andauern und wachsen zu lassen, dies alles verleiht dem Vorgang Nachdruck, ja eine gewisse Feierlichkeit. Dasselbe stellen wir fest, wenn die Kleinodien der Grossmutter Landolts (*Der Landvogt von Greifensee*), die sonst hinter verschlossener Schreibtischklappe den Blicken entzogen sind, ans Licht treten. "Mit Vergnügen sah Landolt hinter der zurückrollenden Klappe die Wunder erscheinen, die dort aufbewahrt wurden ..." (9). Hier ist es die Bewegung des Deckels – man muss sie sich gemächlich vorstellen, denn so wird sie durch die lange, rhythmisch komplexe Form des Beiwortes (Partizip eines zusammengesetzten Verbs) suggeriert –, die das Spannungsmoment der Neugierde erzeugt. Auch der Kauz Gilgus (*Der Grüne Heinrich*) besitzt eine Art "Schatztruhe". Es ist ein vollgestopfter Sack, den er immer bei sich trägt. Befördert er seine Herrlichkeiten ans Tageslicht, so geschieht das mit berechneter Umständlichkeit: "... unter tausend Fragen begann er sich einzurichten und den Sack auszupacken ... förderte er zutage und stellte sie feierlich auf den Schreibtisch ... Hierauf kamen ... hierauf rollten hervor... Nachdem er noch einiges aus der Tiefe des Sackes hervorgeholt, kroch er mit dem Kopf hinein und zog aus dem untersten Grunde ... hervor" (10). Das von allen glücklichen Besitzern solcher Raritäten eingehaltene und wiederholte Vorführungszeremoniell weckt nicht nur die Aufmerksamkeit des Betrachters, es fordert auch zu intensivem und andauerndem Schauen auf. Ein ganz besonderer Stimulus für dieses gebannte Beobachten sind jene Dinge, die als Behälter dienen und sich ihrerseits wieder öffnen lassen. So geht immer wieder ein Gegenstand unerwartet aus dem andern hervor.

Als weitere Variation des urplötzlichen Erschelnens muss noch das nachträglich nicht minder überraschende Sichverwandeln der Dinge, vor allem der vielschichtigen oder gruppenartigen, erwähnt werden. Dieser zusätzliche magische Effekt entspringt wieder der betont schrittweise vorgehenden Schilderung. Besonders ausgefallene Formen eines Dinges, von dem man eine geläufige oder normale voraussetzen muss, werden immer erst im Nachhinein genannt, in dem mit dem

Vaterunser bedruckten Glasstoff sehen wir – wenn auch befremdet – plötzlich eine gegerbte Menschenhaut. Aus einem sonst runden und glatten Kirschkern tritt uns gänzlich unvermutet das Bild der Passion Christi entgegen. Ein zweiter verwandelt sich in eine Miniatur-Kegelbahn. Die gängige Vorstellung der Blechbüchse wird korrigiert, wobei sich die Frage stellt, ob eine Büchse aus getrockneten Zitronenschalen überhaupt noch eine solche ist. Dem Knopf der goldenen Stecknadel entwächst unvermutet eine Blume, ein Vergissmeinnicht. An die Stelle des aus Weiden geflochtenen Körbchens tritt hier ein fremdartiges, halb märchenhaftes Gebilde aus Glasperlen und Gewürznägelein. Die Gusennadel des John Kabys verwandelt sich in ein weites Schlachtfeld, und der Operngucker verzichtet auf seine gewohnte Form, um jene eines Fasses anzunehmen. Die seltsamste Metamorphose erlebt die Zigarrenspitze. Aus ihr geht die "Gruppe" des auf sein Pferd gebundenen Mazeppa hervor, die in einer zweiten Verwandlungsphase (wenn John Kabys raucht) das halbe Gesicht verdeckt und mit den Augenbrauen eine bizarre Komposition bildet.

Keller selbst muss dieses phantastische Verzauberungsspiel für seine Phantasie als bezeichnend angesehen haben, sonst würde nicht – wie schon im Falle des nur "vorgestellten" Ausbreitens oder besser Hervorzauberns der Dinge durch die Züs – in später verfassten, verwandten Beschreibungen die bei Züs und Kabys bloss evozierte Verwandlung der Dinge zum tatsächlichen Motiv. Herr Jacques (*Züricher Novellen*) gehört auch zu jenen Gestalten, die eine Sachen-Sammlung angelegt haben. Er glaubt einen "starken Trieb zur Originalität" (11) zu verspüren und ist deshalb krampfhaft auf der Suche nach "neuzeitlichen" Erfindungen. Er verfällt auf die Idee, moderne "Metamorphosen" zu verfassen. "Auch gab es unter seinen Sachen ein Heft immer weiss bleibenden Papiers, überschrieben: 'Der neue Ovid', in welches eine neue Folge von Verwandlungen eingetragen werden sollte, nämlich Verwandlungen von Nymphen und Menschenkindern in Pflanzen der Neuzeit, welche die Säulen des Kolonialhandels waren, dem das elterliche Haus sich widmete" (12). Der Satz darf selbst als ein Beispiel von Kellers neuartiger Verwandlungskunst gelten. Die Metamorphose stellt sich als eine doppelte heraus: von den Nymphen und Menschen zu den Pflanzen, die nur

noch nützlich sind, und von diesen zu den steinernen Säulen. Vor allem die zweite Verwandlung ist, was den Sinn des Vergleichs Pflanze - Säule anbetrifft, ganz - aber sicher gewollt - unangemessen. Keller bezeichnet übrigens die Dinge des Herrn Jacques als eine Reihe "ungewöhnlicher Erscheinungen" (13).

Dass der Leser angesichts der Dinghäufungen immer wieder den Eindruck des prompten Erscheinens hat, des Auftauchens des beziehungslosen Einzelgegenstandes aus dem Nichts, hat also verschiedene Gründe. Jeder von ihnen gibt sich als Variation des aufzählenden Beschreibens zu erkennen: sukzessives, auf Ueberraschungseffekt hin angelegtes Vorführen, das Herausschälen eines Dinges aus dem andern und sein unverhofftes Sichverwandeln. Die magische Wirkung wird schliesslich noch erhöht durch das rasche Auslöschen der ausgebreiteten Pracht. Die Lade der Züs verschwindet schlagartig hinter zwei Wänden: "Dies alles war in der lackierten Lade enthalten, wohl verschlossen, und diese war wiederum in einem Nussbaumschrank aufgehoben, dessen Schlüssel die Züs Bünzlin allfort in der Tasche trug" (14). Nachdem der Schreibtisch von Landolts Grossmutter seine Schätze geoffenbart hat, wird plötzlich der künftige Landvogt aus seinem besinnlichen Betrachten herausgerissen. Die alte Frau entlässt ihn mit den harten Worten: "Nun bleib mir aber vom Halse mit allen Heiratsgedanken" (15). Gilgus kriecht mit dem Kopf in seinen Sack, um aus dem "untersten Grunde" das "Götterauge" hervorzuholen. Es handelt sich um das Modell eines Auges in der Grösse eines Kopfes. Es dient selbst wieder als "Geheimarchiv und Schatzkammer", denn es ist hohl und lässt sich öffnen. Der Inhalt, einmal ausgeleert, wird in vielen Sätzen ausführlich beschrieben. Dagegen braucht es nur wenige Worte, um alles in eine Schachtel zu füllen und in einer Schublade zu versenken.

Das Stilprinzip der aufzählenden Schilderung lässt Reihen entstehen. Es trägt zugleich die Tendenz in sich, diese ins Endlose zu führen. In der Novelle *Die drei gerechten Kammacher* wird immer wieder aufgereiht. Die Bücher der Züs sind "ordentlich aufgeschichtet" (16). Die säuberliche Ordnung kontrastiert wieder mit der wahllosen Zufälligkeit des Inhaltes. Reihen produziert die Züs auch, wenn sie spricht. Sie reiht nicht Vokabeln beziehungslos aneinander, sondern die

"unsinnigsten" Sätze. Schliesslich fügen sich auch ihre verschiedenen Reden zu einer Reihe zusammen. Eine Reihe ergeben auch – allein schon in der Kammacher-Geschichte – alle Passagen, in denen das Phänomen des Aufzählens festgestellt werden kann. Die einzigartige, für Keller so bezeichnende Reihe von Schatzkästchen, Truhen und besonderen Behältern, die wir mit Züsens Lade, dem Schreibtisch der Grossmutter Landolts und dem Gilgussack mit dem Götterauge angedeutet haben, ist selbst eine endlose Kette, die das gesamte Werk hindurch nie abreisst, so dass ein Kritiker mit Recht von "Legionen" (17) sprechen kann.

Die Aufzählung ist, wie am Anfang bereits erwähnt, gleichzeitig mit der Reihe für ein weiteres Phänomen verantwortlich: die "Anhäufung" (18). Den Inhalt etwa der Züs-Truhe kann man sowohl als Reihe wie auch als Häufung betrachten. Ein Beispiel ausgesprochener Häufung ist der Geschenkeberg Strapinskis (*Kleider machen Leute*). Hier wird die Eigendynamik des Aus-sich-selbst-Wachsens besonders spürbar. Das Ganze endet schliesslich in einem Spiel um des Spieles willen. Die Goldacher wollen den fälschlich für einen Grafen gehaltenen Schneider verwöhnen. Sie bringen ihm: "Körbe und Koffer, angefüllt mit feiner Wäsche, mit Kleidern, mit Zigarren, mit Büchern, mit Stiefeln, mit Schuhen, mit Sporen, mit Reitpeitschen, mit Pelzen, mit Hüten, mit Socken, mit Strümpfen, mit Pfeifen, mit Flöten und Geigen" (19).

Hier weicht das gemächlich beschreibende Aufreihen einem blossen Nennen der Dinge. Ihr Herankollern scheint sich zu beschleunigen und endet schliesslich in einem Wirbel, dem unsere Vorstellungskraft nicht mehr zu folgen vermag, so dass der Eindruck einer Konfusion zurückbleibt. Es gibt bei Keller also auch eine Dingenumeration, die auf eine Gesamtwirkung hinzielt, in welcher der Einzelgegenstand nicht mehr zur Geltung kommt.

2. Verhärtung

Was bei der Beschreibung der Dinge in der Züs-Truhe – und vieler anderer Sachenanhäufungen – frappiert, sind also nicht nur die

sonderbaren, kuriosen Formen. Es ist ebenso sehr das immer wieder schlagartige Auftauchen der Erscheinungen, das den Eindruck erweckt, als entstünde alles aus dem Nichts. Dabei überrascht ganz besonders die grosse Deutlichkeit der Formen. Die Umrisse aller Gegenstände treten sofort klar hervor, weil die festen Stoffe, aus denen sie fast ausnahmslos bestehen, unmittelbar und präzise benannt werden. Auf den Zustand der Härte dieser Materialien weist nun die Gestaltung auf verschiedene Weise beharrlich hin. Einmal ruft die auffällige Verschiedenartigkeit der soliden Stoffe entsprechend reiche und diverse Sinneseindrücke des Hartseins hervor, die sich summieren. Allein in der Züs-Lade befinden sich neben den verschiedenen edlen und unedlen Metallen die holzartigen Kerne und die Nussschale, der steinerne Kalk des Ostereis und besonders die dünnen Halme und Gewürznägelein, deren zähe Solidität gerade durch ihre Kleinheit hervorgehoben wird. Dies letztere gilt auch für verschiedene bearbeitete Materialien von kleinen Gegenständen: der winzige und doch geschnitzte Kirschkern, das geschmiedete und ziselierte Vergissmeinnicht in Nadelkopfgrösse und schliesslich das gedrechselte, beinahe mikroskopisch kleine Kegelspiel im Innern des hohlen Kerns. Ueberhaupt ermöglicht ja erst ein Zustand der Härte das Bearbeiten eines Materials. Dann gilt es aber die Widerspenstigkeit desselben zu bezwingen. Je kleiner der bearbeitete Gegenstand, desto erstaunlicher und darum desto fühlbarer der Widerstand. Ein weiteres Mittel, die Kompaktheit der Materialien eindrucklich zu machen, besteht darin, Dinge zur Beschreibung zu wählen, deren Zustand der Festigkeit zugleich den Vorgang der Erhärtung evoziert. Bei Züsens Kostbarkeiten geschieht dies auf unerhört krasse Art, wenn mit einem festen, toten Stoff (durchsichtiger Glasstoff des Vaterunsers) die Vorstellung der getrockneten Menschenhaut verknüpft wird, die ihrerseits unmittelbar die Assoziation des Mumifizierens heraufbeschwören muss. Einen ähnlichen Effekt erzielt der seltene Moschus, der nichts ist als das Drüsensekret eines tibetanischen Hirsches, das koaguliert wie das menschliche Blut. Eine warme Flüssigkeit erkaltet und trocknet ein. Gedörrt sind auch die Halme, die steinharten Gewürznägelein und das Riechschwämmchen. (Die Züs hat auch eine Vorliebe für gedörnte Birnen und Pflaumen). An ihr Erkalten und

Erstarren erinnern vor allem jene Stoffe, die im Hitze- oder Wärmezustand knetbar sind wie etwa Glas und Wachs. Gläsernes finden wir in der Truhe reichlich, und die Züs reiht auf dem "Gesimse des Tannengetäfels" wachsähnliche Seifenstücke zum "Hartwerden" (20) auf. Diese Szene beschreibt Keller ausführlich, was auffallen muss, da die sonstigen Hantierungen der Jungfer nur sehr beiläufig erwähnt werden. Ein bevorzugtes Spiel des kleinen Heinrich Lee (*Der grüne Heinrich*) besteht darin, heisses Wachs in kaltes Wasser zu giessen, wobei zu seinem Vergnügen die bizarrsten Formen entstehen. Auch Gilgus' Götterauge ist "von Glas und Wachs angefertigt" (21).

Eine besonders faszinierende Variante von Solidität, die zugleich Verhärtung suggestiv fühlbar macht, stellen jene Dinge dar, die in natürlichem Wachstum unvermerkt von selbst fest geworden sind, nämlich die hartgewachsenen. Keller weiss dieses Phänomen zu nutzen. Er wählt dabei Erscheinungen, die, wenn man sie ein wenig bedenkt, nicht nur erstaunlich sind, sondern trotz der Häufigkeit oder Gewöhnlichkeit ihres Vorkommens recht elgentlich ein kleines Wunder darstellen. So begegnen wir in der Züs-Lade dem in so kurzer Zeit am zarten und feinen Stiel steinhart gewordenen Kirschkern, der dünnen Kalkgewandung des Eirundes, deren Widerstandsfähigkeit immer wieder verblüffen muss, der lustig verzierten Baumnuss, die mit ihrer herausfordernden Härte zum Knacken reizt. Schliesslich muss auch das seltene Elfenbein erwähnt werden. Es ziert in Form einer Miniatur-Lyra das Sonnenschirmchen der Züs. Wir finden es auch unter den Attributen des John Kabys und in der Kommode von Landolts Grossmutter, wo es etwa als Skelettchen (das Gerippe gehört auch zu den hartgewachsenen Stoffen) so sonderbar kontrastiert mit seiner Urform als Riesenzahn des Elefanten. Das niedliche Knochenmännlein, das die Grossmutter Tödlein nennt, regt Landolt zu einer pessimistischen, recht unheimlichen Zukunftsvision an. Vor seinem inneren Auge sieht er in Sekundenschnelle den Körper seiner geliebten Wendelgard vermodern, so dass nur noch "das Gerüst" übrigbleibt. Dass dieser extrem beschleunigte Verwesungsprozess die Vorstellung des – wiederum phantastisch anmutenden – raschen Vertrocknens und Auseinanderfallens nach sich zieht, beweist

das von Keller gewählte Verbum: die schöne Gestalt "bröckelt" vom Knochengerüst herunter.

Noch eindringlicher wird die Eigenschaft Härte bei Materialien, die durch Abkühlung zum Erstarren gebracht werden und an deren erstarrter Form der frühere, flüssige sichtbar bleibt. Dieses ist vor allem der Fall bei gläsernen Ziergegenständen, für die ja die Züs schwärmt. Das Glas muss in flüssigem Zustand rasch bearbeitet werden. An jeder fertigen Form eines aus Glas bestehenden Kunstgegenstandes sind daher Spuren ihres Entstehens sichtbar, sei es, weil das Erkalten den letzten verfeinernden Absichten des gestalterischen Elans zuvorkam, sei es, weil die Laune des Zufalls nicht ganz gemelstert wurde.

In diesem Zusammenhang müssen noch einmal Heinrichs Wachsexperimente erwähnt werden. "In der Theosophie (einem Buch Margrets) war ferner anbefohlen, geschmolzenes Wachs in Wasser zu glessen, um ich weiss nicht mehr was zu versinnbildlichen. Ich füllte mehrere Arzneigläser mit Wasser und belustigte mich an den Bildungen, welche durch das hineingegossene Wachs entstanden ... In langen schmalen Kölnischwasserflaschen, denen ich die Hälse abschlug, baumelten ebenso lange schwächliche Gesellen an ihrem Faden, in kurzen dicken Salbengläsern hausten knollenartige Gewächse" (22). Das ist lebendiges Fliesen, eingefangen in völlige Bewegunglosigkeit; aber die Kraft des Flusses, gebrochen durch das plötzliche Erkalten, bleibt auch im erstarrten, wächsernen Gebilde nachföhlbar, scheint sich jeden Augenblick durchsetzen zu wollen. Heinrichs "Gläserwesen" ist von einem seltsamen Scheinleben erfüllt. Er spricht selbst von "seinen Geschöpfen", von "Wachsmännchen" und nennt sie "phantastische Bildungen". Die phantastische Wirkung entspringt nicht in erster Linie den eigenartigen Gestalten und Fratzen, sondern vor allem der starren Stofflichkeit, die sie in feste Form zwingt.

Kellers Dingwelt weist also eine ganz besondere Härtequalität auf. Diese wird zuerst evident in dem immer neu variierenden und damit insistierenden Vorführen fester Stoffe. Sie wird noch eindringlicher, wenn die Darstellung des Soliden den Vorgang der Verfestigung einzuschliessen vermag. Die Dichte des Stofflichen erfährt schliesslich noch dadurch einen Akzent, dass in jeder Sachensammlung als

geschlossenem Gebilde der Härtegrad sozusagen von Ding zu Ding ansteigt, dass also die besonders zähen und kompakten Stoffe oder Elemente erst gegen das Ende einer Beschreibung auftauchen und dass sogar das Phänomen des Verfestigens, Erhärtens oder Erstarrens direkt erwähnt wird. Wir überblicken noch einmal kurz ein paar kleinere und grössere Dingkonglomerate. Als Zusammenfassung und Abschluss erscheint wie ein Brennpunkt am Ende der Aufzählung von Züsens Sächelchen der Schnepfer mit der stählernen Zunge, ein kleines, phantastisches Ungeheuer aus Eisen. Die Schärfe der Schneide attestiert in einer letzten, kulminierenden Variante Härte des Materials.

Eine genaue Parallele hierzu finden wir in *Der Schmied seines Glücks*. Die Schilderung der überaus phantastischen, mit Dingen gespickten Umgebung des Litumlei wird abgeschlossen mit dem Auftritt des Greisleins selbst. Das uralte Männchen ist zur Grösse eines Zickleins zusammengeschrumpft und eingetrocknet! In seiner Hand hält es die schärfste aller Klingen, ein Rasiermesser. Dieses gefährliche Werkzeug, wieder letztes Glied einer endlosen Dingkette, wirkt umso phantastischer, als es neben der mehr als zwerghaften Kleinheit Litumleis plötzlich riesengross erscheint.

Ähnliches lässt sich auch berichten vom Münchener Fastnachtsumzug (*Der grüne Heinrich*), der ja nichts anderes ist als eine monumentale Schau von Kuriositäten; denn nicht Leute werden hier vor allem beschrieben, sondern Dinge. Der Dichter vergleicht ihn selbst mit einem Traum (23). Den phantastischen Höhepunkt bilden die am Ende erscheinenden Figuren Anna, der Bergkönig und der Gnom, ein kaum "drei Spannen langer" (24), wirklicher Zwerg. Bergkönig und Gnom befinden sich auf einem künstlich errichteten Gebirge von Erzstufen. Von dem Riesenkönig sieht man fast nur das bis zu den Hüften reichende Haar, das ihn beinahe mumienhaft "einwickelt" (25), und die hohe Zackenkrone. Der Gnom hält einen Eisenhammer in seiner Hand. Sonst fällt an ihm nur noch der blonde Zwickelbart auf, das heisst ein zum spitzen und harten Keil gedrehtes Bocksbärtchen. Agnes selbst hat sich vollständig in eine Silberstatue verwandelt: "Agnes war in ein Gewand von Silberstoff gekleidet, das bis an die Hüften sich anschmiegte und alle ihre geschmeidigen Formen wie aus

dem hellen Metalle gegossen erscheinen Hess". in den Haaren trägt sie eine Mondsichel aus demselben harten Element. Damit ist die Assoziation zu der scharf schneidenden Sichel der Schnitter gegeben (26).

Auch John Kabys darf in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Nachdem er seine für ihn so kostbaren Zierstücke - lieber würde er verhungern als sie veräussern - umständlich vorgeführt hat, erfahren wir, dass er stets ein gestärktes, also starres Vorhemdchen vorrätig hat, um seine "Knöpfe, Kettchen und Nadeln auf weissem Grund zu zeigen" (27).

Fortschreitende Verhärtung lässt sich sehr schön verfolgen in Züsens grosser Schlussrede. Keller bietet hier eine weitere Variation von Dinganhäufungen, indem er die Züs alles nur ausdenken lässt. Es handelt sich also um eine imaginäre Schaulade wiederum ganz beziehungslos durcheinander gewürfelter "Gegenstände". Die Rede gliedert sich in drei Teile. Im ersten Abschnitt spricht die Züs von relativ weichen und geschmeidigen Dingen wie Schlüsselblumen und anderen Pflanzen, verbindet aber damit bereits die Vorstellung getrockneter Teeblätter. Im zweiten Teil beschäftigt sie sich mit dem Tierreich und landet bei Elfenbein und Schildkrötenschale, worauf im letzten Abschnitt eine Aufzählung härtester Dinge erfolgt wie Kristall, Glas, Marmor u. a. Den Schluss bildet - "hart wie Stahl" (28) - der Diamant. Dieses insistierend vorgeführte Phänomen der Verfestigung - man könnte es ganz allgemein auch Kristallisation nennen - lässt bereits deutlich werden, dass durch Ueberbetonen des Realen, dieses in ein Irreales oder Phantastisches umschlagen muss. Eine weitere Erklärung zu dieser rätselhaften Verwandlung werden wir im nächsten Kapitel finden. Sie beruht auf dem Missverhältnis - oder Widerspruch - zwischen aussergewöhnlicher Solidität der Dinge und deren oft nichtigen Unscheinbarkeit oder Schwerelosigkeit.

3. Gestaltung der Oberfläche

Eine Konsequenz, die man bei der Vorführung einer solchen Variationskette von harten Materialien erwarten könnte, wäre, dass sich - wenigstens gelegentlich - mit der Sensation der Härte jene der

Schwere verbände; dies um so mehr, als sich der Dichter sehr darum bemüht, stoffliche Kompaktheit auf die verschiedenste Weise immer neu spürbar zu machen. Das geschieht aber nicht.

Bei einer Dingagglomeration, wie wir sie in der Lade der Züs vorfinden, kann sich das Gefühl des Gewichts schon deswegen nicht einstellen, weil die Gegenstände klein, ja oft sogar miniaturhaft winzig sind. Tatsächlich ist bei vielen Dingbeschreibungen, insbesondere wenn es sich um Schatztruhen handelt, das Kleinformat beinahe eine Selbstverständlichkeit. Daneben gibt es Häufungen von Gegenständen, die normal- oder sogar überdimensioniert sind (Sachen des Herrn Jaques in den *Züricher Novellen*, Trödlerladen der Frau Margret im *Grünen Heinrich*, Foltergegenstände der Ruechensteiner in den *Leuten von Seldwyla*). Ein ganz einfaches Vorgehen, die normalgrossen Dinge leicht werden zu lassen und den kleinen die letzte Schwere zu nehmen, besteht darin, sie auszuhöhlen. Viele Dinge in der Truhe sind hohl. Doch mit diesem Hohlraum hat es hier eine besondere Bewandtnis. Es fehlt ihm die wirkliche Tiefe. Zum einen liegen die Dinge in der Truhe nicht über- oder untereinander, sondern – wie es dem ausgeprägten Ordnungssinn der Züs entspricht und wie es auch aus der Beschreibung selbst hervorgeht – fein säuberlich nebeneinander. Der durch die hohlen Gegenstände gebildete und strukturierte Raum bleibt daher vordergründig. Er wird gleichsam ausgebreitet. Zum andern hindern die mehrfachen Verschachtelungen den Blick daran, innenräume zu durchmessen, irgendwie in die Tiefe zu dringen. (In den von uns erwähnten Dingansammlungen fanden wir bereits mehrmals solche Verschachtelungen. Sie sind in unzähligen anderen Dingbeschreibungen anzutreffen). Was sich bei diesem fortgesetzten Herausschälen von neuen Gegenständen ereignet, ist vielmehr ein phantastisches Sichzusammenziehen der Oberfläche, wobei sich diese unablässig und schlagartig – wieder auf phantastische Weise – verwandelt. Aber trotz Miniatursierung – oft sogar, wie wir gesehen haben, ihretwegen – bleibt die Illusion einer betonten stofflichen Festigkeit bestehen. Diese konzentriert sich auf das Vordergründige, auf die Oberfläche. Die Dingoberflächen sind denn auch in der Lade aufs mannigfaltigste und reizvollste gestaltet, also reich strukuriert: geripptes und vergilbtes

Papier, bedruckter Stoff, durchbrochener Taft, beschnittener Kern, ein Körbchen aus Halmen geflochten, ein anderes aus Gewürznelken und Glasperlen zusammengesetzt. Die rauhe Zitronenschale bildet die Wandung der Bonbonbüchse. Deren Deckel zierte eine gemalte Erdbeere. Auch das Osterei leuchtet in allen Farben und ist vergoldet. Die Edelmetalle Gold und Silber sind auch sonst hier ohne Gewicht. Das silberne Herzchen und der silberne Fingerhut sind leicht und hohl. Die goldene Stecknadel kann ebenfalls nur federleicht sein.

Welche Rolle die verschiedensten Tucharten als eindruckliche Körperhüllen spielen können, dazu befragt der Sonntagsstaat der Züs eine treffliche Kostprobe! "Sie hatte ihnen (den Kammachern) zu Ehren einen ungewöhnlichen Staat angelegt, trug einen kostbaren Hut mit mächtigen gelben Bändern, ein rosafarbenes indiennekleid mit verschollenen Ausladungen und Verzierungen, eine schwarze Sammet-schärpe mit einer Tombakschnalle und rote Saffianschuhe mit Fransen besetzt. Dazu trug sie einen grünseidenen grossen Ridikül usw." (29). Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang die Collagen der Barbara Thumeysen, die im *Landvogt von Greifensee* unter dem Namen "Grasmücke" als eine der fünf Geliebten Landolts erscheint. Barbara formt menschliche Figuren mit bunten und lustigen Kleidern, und zwar mit Hilfe von Stoffresten und sonstigen Abfallseln verschiedensten Materials, welche sie auf kartonartige Unterlagen klebt. Damit führt sie eine künstlerische Liebhaberei fort, die bereits ihr Vater pflegte, der sich aber auf das Bilden von Vögeln beschränkte. Keller nimmt sich die Mühe, eine grosse Anzahl der von Barbara verwendeten Tuchreste und sonstigen Materialien genau zu bezeichnen. Sie braucht schwarzen Satin, zarteste Musseline, schwarze Selde, weisse Katzenhaare, Saffianschnipselchen, Goldpapier, Staniol, Vogelfedern, rötliche Pailletten und Flitterchen. Durch das Aufkleben und Uebereinanderlagern der verschiedenen Elemente gewinnen die Figuren ein gewisses Relief. Wirklich plastisch werden können sie jedoch nicht. Wieder ist der Raum wie ausgewalzt und dient vor allem dazu, reichhaltig strukturierte Oberflächen erscheinen zu lassen. Einmal mehr wird Heterogenes mosaikartig aneinander-geschoben.

Eine Art Collage stellt auch das seltsame Gebäude dar, in dem der

Schützling des Herrn Jaques sein Bildhauer-Atelier eingerichtet hat. (Ueberhaupt gibt jedes Auftreten des originaltätssüchtigen Kauzes Jaques Anlass zu einer neuen Variante von Dinghäufung). "... es war ganz aus verwitterten, einst behauen gewesenen Werkstücken, Gesimsen und Kapitälern zusammengesetzt und mit prächtigem Efeu übersponnen. Die Türpfosten bestanden aus zwei kolossalen bärtigen Atlanten, welche bis zum Nabel in der Erde steckten und eine quergelegte mächtige Säulentrommel auf ihrem Genicke trugen; jedoch Kühlung gewährte ihnen bei dieser Arbeit das Dach einer niedrigen, aber weitverzweigten Pinie ..." (30).

Die Dinge, die zu Herrn Jaques gehören, weisen meist normale Dimensionen auf, obschon sich plötzlich auf einem einzigen Pergamentbogen des fleissigen Zeichners und Malers Landeswappen, Fahnen, Waffen, Musikinstrumente, Bücher, Schriftrollen, der Erdglobus, die Eulen der Minerva, Lorbeer- und Eschenzweige und sogar zwei Löwen zum unerwarteten Stelldichein zusammendrängen. Wieder eine Unzahl von Dingen auf engstem Raum, diesmal gezeichnet und gemalt. Sie können nur als Kleinformen hier Platz finden. Aber auch Ausbrüche ins Gigantische sind festzustellen, so etwa die "zu Tausenden" (31) schwimmenden Holzstämme oder die "kolossalen" Atlanten, die als Türpfosten fungieren müssen.

in Jaques' Umkreis finden wir weitere zum Teil ganz neuartige Variationen von Oberflächengestaltung. Neben den "unzähligen runden Scheiben" (32) der Fenster, dem rötlichen Kachelboden, den vergilbten Kupferstichen und der unalltäglichen Ahnengalerie berühren in Jaques' Estrich vor allem die von der Decke hängenden, mit Gips ausgegossenen Kugeln ganz sonderbar. Ihr Glas gleicht weissem Porzellan, und Keller nennt sie "verschollene Zierstücke" (33). Auf das weisse Rund sind bunte Figuren geklebt, so dass man jeweils an einen Orbis pictus, eine Weltoberfläche in mehrfach variierter Auflage, denken muss. Der Globus erscheint gleich darauf in der erwähnten Dingaufzählung auf dem Pergament des Herrn Jaques. Eine weitere auffällige, wieder ganz ungewöhnliche Behandlung von Oberfläche stellen die mit Harzfarbe auf die Rückseite von Glastafeln gemalten "wunderlichen Bilder" (34) dar. Aus Harz bestehende Farben werden beim Trocknen leicht körnig und glänzend. Die Glasdecke erhöht

natürlich den Glanz und lässt auch das Gerippte der verhärteten Farbe deutlicher hervortreten.

Treffen wir Jaques in seinem "Heiligtum" (35) an, dann ist er damit beschäftigt, Buchstaben dick mit Gold zu überziehen. Er gestaltet Oberfläche. Wir dürfen auch annehmen, dass in seiner Umgebung die hohlen Dinge nicht fehlen werden. Neben den schon erwähnten Kugeln, baufälligen Kästen und Schränken in seinem Experimentierraum erscheinen später in dem römischen Künstleratelier seines Schutzbehofenen grosse Kessel, Kufen, Zuber und Kübel, die "herumstehen" (36), langhalsige Korbflaschen und Schüsseln. Diese grossflächige "nature morte" wirkt schon deswegen halbwegs gespenstisch, weil der Dichter das kellerartige, also eher dunkle und geheimnisträchtige Innere - aus diesem drang vorher "spukhafter Lärm" - ausführlich schildert, ohne ein einziges beschreibendes Wort der anwesenden Gesellschaft zu widmen. So sind die Menschengestalten zunächst nicht sichtbar, und es scheint, als ob Geschrei und Gelächter aus den ausgehöhlten Dingen hervorstiegen.

Der Anblick von Haus und umgebender Wildnis nennt Keller "male-
risch", eigentlich ein weiteres Synonym für "phantastisch". Warum ziehen die beiden Atlanten auf so zwingende Weise sofort die Aufmerksamkeit auf sich? (37) Die zu ihrer Funktion als Türrahmen in krassestem Missverhältnis stehende Grösse wirkt komisch und grotesk. Dazu sind auch sie mit spukhaftem Leben erfüllt, denn ein "Dach aus Pinienzweigen" gewährt ihnen bei der anscheinend harten und nie enden wollenden Arbeit "Kühlung". Diese schlagartige Aus-
weitung vom Bild zur Szene betont noch den grotesken Charakter des Ganzen. Die kalt-steinernen Riesen brauchen Kühlung, als gerieten sie ins Schwitzen, ja sie scheinen sogar in der Erde zu versinken und das wegen der Last, die man ihnen auferlegt hat. Doch das Gewicht, das sie zu zweit tragen, entspricht bei weitem nicht dem, was man erwarten könnte. Es handelt sich um ein auf die Schultern beider Atlanten quergelegtes, antikes Säulenfragment. Dass wir hier eine Welt vor uns haben, die aus den Fugen geraten ist, signalisiert bereits diese geknickte Säule, deren Aufgabe und Daseinssinn ja ebenfalls das Tragen wäre. Geradezu schockierend wirkt die lächerliche Profanation, die darin besteht, dass die Atlanten als Türpfosten und die

Säulen, als sie verbindender Querbalken verwendet werden. So verwandeln sich aber die beiden Figuren in – leicht beängstigende – Traumphantasmen. Es ist, als hätte man sie um ihre steinerne Widerstandskraft gebracht, diese Riesen, deren Ahne den ganzen Himmel auf seinen Schultern trug. Sie scheinen plötzlich eigentümlich zerbrechlich und wie gewichtslos. Eine Art Schwebezustand ergreift sie, so dass das auf halbem Weg zum Stillstand gekommene Versinken – die beiden stecken in der Erde "bis zum Nabel" (38) – ebenso gut ein Aufsteigen sein könnte. Auch das ist eine Form von Aushöhlung, wobei der äussere Aspekt des Steinernen wieder dank der Oberflächenbearbeitung ganz betont erhalten bleibt: die gemeisselten, grossen Krausbärte und die Rinnen der Säule.

Varianten, die das hier Gesagte bestätigen, finden sich in den Traumkapiteln im *Grünen Heinrich*. Die Holzbrücke, die sich über den Fluss der Vaterstadt schwingt, wird plötzlich zum gigantischen, zweistöckigen, in der freien Luft schwebenden Marmorpalast. Heinrich reitet einen Fuchs aus purem Gold. Diesem wachsen sogar goldene Flügel, und er hebt seinen Reiter hoch in die Lüfte.

Eine wesentliche Eigenheit jedes Phantastischen wird hier erkennbar: das Spiel mit der Fiktion. Dadurch, dass das Gezeigte so offensichtlich unmöglich ist – ein Marmorpalast kann nicht frei in der Luft schweben, sonst wäre er eben nur scheinbar aus Marmor – weist es ständig auf seinen fiktiven Status hin. In den nächsten Kapiteln werden wir diese Feststellung noch untermauern können.

4. Farbe

Die Frage, wie häufig und auf welche Weise Keller in der Dinggestaltung Farben einsetzt, gehörte eigentlich in das vorhergehende, der Oberflächengestaltung gewidmete Kapitel. Sie ist aber von solcher Bedeutung, dass sich eine gesonderte Behandlung rechtfertigt. Von einem Dichter, der zuerst Maler war, darf man farbenfrohe Darstellungen erwarten. So rühmt denn auch Adolf Muschg "das herrliche Farbenspiel bereits in den ersten erzählenden Werken" (39), und Otto Ludwig vergleicht Kellers Prosodichtungen mit "gotischen Kirchen-

fenstern, durch die die Augustsonne hineinscheint" (40). Auch Esther Straub-Fischer, die sich mit der Farbe und ihrer Bedeutung im dichterischen Werk Kellers auseinandergesetzt hat, spricht von einem "farbfreudigen Keller" (41). Tatsächlich hinterlässt die Lektüre von Kellertexten, gerade auch die lebendigen Landschaftsdarstellungen, den Eindruck von Farbigkeit.

Esther Straub-Fischer muss dann aber zu ihrer eigenen Ueber- raschung in vielen Untersuchungen zu Einzelwerken immer wieder feststellen, dass Farbbezeichnungen spärlich auftreten. So bemerkt sie zu *Pankraz der Schmoller*: "Die relativ wenigen Farben dieser Erzählung" (42) zu *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*: "Eine Erzählung, in welcher die Farben keine Rolle spielen..." (43), zu *Spiegel das Kätzchen*: hier "scheinen die Farben eine geringe Rolle zu spielen" (44). Sogar bei *Kleider machen Leute* muss sie gestehen, Keller gehe hier "sparsam mit seinen Farben um" (45), und in den *Missbrauchten Liebesbriefen* fanden Farben "einen wenig auffallenden Platz" (46) usw. Schliesslich vertröstet sie auf den Roman *Der grüne Heinrich*, muss dann aber - scheinbar doch resignierend - bemerken, dass auch hier die Zahl der Farbangaben nicht sehr gross sei. Ob nun die Bezeichnung "auffällig bunt" (47) trotzdem für das gesamte Werk Kellers gelten darf oder nicht, sei vorerst dahingestellt. Sie gilt auf alle Fälle für seine Dinggestaltungen. Auch hier sind zwar die Farbwörter nicht immer gleich häufig, aber sie fehlen nie, und sehr oft steigert sich die Schilderung zu intensivster Farbigkeit, ja zur Farborgie. Ueberblickt man die Kammachernovelle, so findet sich beides bestätigt. Schon in der Truhe der Züs leuchtet es in allen Farben. Hier zeigt sich auch, dass bei sonstigem präzisiertem Beschreiben Farbangaben oft gar nicht nötig sind: Büchse aus Zitronenschalen, Marderdreck, Moschus, Nüsse, Kirschkerne, Erdbeere, dann auch vergoldete oder goldene (resp. silberne) Gegenstände. Tonangebend ist das zuallererst erwähnte bunte und vergoldete Osterel. Später wird dann die Züs selbst lebhaftig als buntes Wunder vorgestellt. Sie hat zu Ehren der Gesellen einen "einen ungewöhnlichen Staat angelegt" (48): Sie "trug einen grossen Hut mit mächtigen gelben Bändern, ein rosafarbenes Indiennekleid ... eine schwarze Sammetschärpe ... und rote Saffianschuhe ... Dazu trug sie einen

grünseidenen grossen Ridikül ... und hielt ein Sonnenschirmchen ausgespannt, auf welchem oben eine grosse Lyra aus Elfenbein stand. Sie hatte auch ihr Medaillon mit dem blonden Haardenkmal umgehängt und das goldene Vergissmeinnicht vorgesteckt und trug weisse gestrickte Handschuhe" (49). Wir haben es hier mit keinem gefälligen Abgestimmtsein oder sogar einem Ineinanderfliessen von Farben zu tun. Diese fügen sich wohl zum Mosaik, aber es entsteht keine Harmonie. Sie stehen in dissonierender Spannung zueinander. Durch das kontrastierende Aufeinanderstossen solch reiner, das heisst klar bestimmter und nicht gemischter Farbtöne werden diese wechselzeitig in ihrer Intensität gesteigert. Sie werden zu Farbblitzen von beinahe gewaltsamer Wirkung. Das Aufdringliche der Einzelfarbe hilft mit, die Dinge zu verdeutlichen, ihre Umkreise klarer hervortreten zu lassen: Züsens knallrote Schuhe, ihre auffälligen weissen Handschuhe, die grellgelben Seidenbänder. Intensität der Farbe kann aber auch das Material, den Stoff, aus dem ein Gegenstand besteht, zu unerwarteter Wirkung bringen. Dass es gelegentlich zu einer Symbiose Stoff -- Farbe kommt, zeigen zusammengesetzte Beiwörter wie grünseidener Ridikül (S0), buntflickige Schneider (S1), schwarzdamastener Mantel (S2). Aber auch ohne solche eher äusserlichen sprachlichen Formen kommt es zur Akzentuierung des Stofflichen durch Farbe. Der scharlachrote Sammet von Litumleis Schlafrock (*Der Schmied seines Glücks*) gleitet einem förmlich durch die Hand. Hier muss die Intensität der roten Farbe vor allem auch als eine Folge der grossen Buntheit aller Dinge angesehen werden, welche Litumlei umgeben. Die Farbenvielfalt wird bekräftigt und zusammengefasst durch die ausdrückliche Bemerkung, auch der Boden, auf dem Litumlei stehe, sei bunt: "Der Boden bestand aus sechseckigen Fliesen verschiedener Farbe" (53). Von dem zur Unscheinbarkeit zusammengeschrumpften Greislein bleibt eigentlich nur noch der Schlafmantel und die Stimme übrig. Doch gerade die in Wirklichkeit kaum anzutreffende Leuchtkraft dieses Rotes zeigt, dass extrem intensive Farbtöne nicht nur mithelfen, stoffliche Beschaffenheit suggestiver zu gestalten, sondern dass sie sich ihrerseits verselbständigen und dinghaft werden. Diese Tendenz lässt sich bei dem Fastnachtzug von München sehr schön verfolgen. Schon das häufige Substantivieren der

Farbeigenschaft deutet darauf hin: "die Wachszieher, lieblich in Grün, Weiss und Rot" (54), "der Stadthauptmann, prächtig in Rot und Schwarz gekleidet" (55). Wie sich Farbe auf ungewohnte Weise materialisieren kann, zeigen folgende Stellen: Veit Stoss "bekleidete sie (seine Marienbilder und Engel) so lieblich mit Farben" (56). Dem Künstler Joss folgt im Umzug Peter Vischer, der Erzgiesser. Er trägt den Uebarnamen "Rot- und Gelbgiesser" (57). Nicht mehr die Materie wird mit einer bestimmten Farbe bedacht, sondern die Farbe materialisiert sich.

Eine weitere Form von Verselbständigung ist ihr Einswerden mit der Person. Auch hier können wir von den unterschiedlichsten Varianten berichten. Eine besonders originelle begegnet uns in der Gestalt von Babettes Vater in der Kalendergeschichte *Verschiedene Freiheitskämpfer*. Er gehört zu dem seltenen Geschlecht der Lackierer und Färber und wo er geht und steht, werden die grellsten Farben aufgetragen. Er ist so etwas wie ein wandelnder Regenbogen. "Er lackierte unzählige blecherne Kokarden in Grün, Rot und Gold, den erwählten helvetischen Farben ... Alle Fensterbretter seines Häusleins waren mit frisch gemalten und lackierten Kokarden besetzt, reihenweise, damit sie trockneten. Auch den grossen blechernen Hut auf dem Freiheitsbaume hatte er lackiert samt den drei Federn, welche, aus Blech geschnitten, darauf prangten." Er war "ein kundiger Blechlackierer, der mit rastlosem Handgelenk und in die Luft gestrecktem kleinen Finger griechische Tempel auf Teebretter malte, fünf Säulen mit vier Strichen" (58). Als Personifikation der Farbe darf auch die schwarze Tunke im eisernen Topf gelten, mit der die Seldwyler die Ruechensteiner in die Flucht schlugen (*Dietegen*) und die sie den "freundlichen Nachbar" (59) nennen.

Wenn die Züs vor ihren Liebhabern als Paradiesvogel erscheint, so verwandelt sich Barbara Thurneysen (*Der Landvogt von Greifensee*) in eine Grasmücke, in ein "buntes Vögelchen" (60). Und so wie Kunz von der Rosen in seinem roten Kleid mit rotem Gehänge als Personifikation der roten Farbe auftritt, so darf dasselbe gesagt werden vom stets grün angezogenen Heinrich Lee – mit Uebarnamen der "grüne Heinrich" – also eigentlich die wandelnde grüne Farbe. Schon deswegen haftet dieser Gestalt von vornherein etwas Phantastisches

an. Dieser Drang der Farben zur Verselbständigung gipfelt bisweilen in einem von allem Gegenständlichen losgelösten Reigen, wie dies etwa im Fastnachtsumzug der Fall ist. Hier fügt beinahe jeder Satz ein neues Element zum bunten Mosaik, so dass es schliesslich in "hundert Farben" (61) wogt und schimmert.

Wie sehr bei Keller das phantasierende Dichten seinen Traumphantasien verwandt ist, geht aus der Einleitung zu den grossen Träumen im *Grünen Heinrich* hervor. "Seit ich nämlich die Phantasie und ihr angewöhntes Gestaltungsvermögen nicht mehr am Tage beschäftigte, regten sich ihre Werkleute während des Schlafes mit selbständigen Gebaren und schufen mit anscheinender Vernunft und Folgerichtigkeit ein Traumgetümmel in den glühendsten Farben und buntesten Formen" (62). Nach seinem ersten Aufenthalt auf dem Lande kann sich Heinrich eine Zeitlang kaum zurechtfinden: "... Ich sank von Traum zu Traum, farbig und blitzend ..." (63). Die Farben können gelegentlich so intensiv sein, dass sie aus sich selbst die Illusion des harten Materials vermitteln. So verwandeln sie vor den träumenden Augen Heinrichs und Annas den unscheinbaren Faden einer Spinne in einen Diamantstrahl: "... er schimmerte in einem Streiflichte mit allen Farben, blau, grün und rot, wie ein Diamantstrahl" (64).

Die extreme Visualisierung des Gezeigten gehört als wichtiges Element zur phantastischen Gestaltung, die ja schaubar machen will, was es nicht – oder zum mindesten so nicht – gibt (Diamantstrahl). Durch übersteigerte optische Präsenz wird aber sehr oft das dinglich Reale plötzlich unreal (Paradiesvogel Züs, Farbtunke etc.). Der realistischen Darstellung entgegen wirkt auch das sich vom Inhalt lösende, reine Farbenspiel.

5. Das Linienspiel

Farbe kann so viel bedeuten wie Linie, dann beispielsweise, wenn sie die Silhouette eines Gegenstandes verdeutlicht. Die Kleidung der Züs etwa zeigt dies eindrücklich: mächtige gelbe Bänder, schwarze Sametschärpe, rosafarbenes indiennekleide, grünseidenes grosses Ridi-

kül. intensive Farbflächen dehnen sich, die Linien, die sie begrenzen, sind grosszügig und daher auch einprägsam.

Ganz allgemein entsteht die Klarheit des Umrisses dank genauer Beschreibung der Dinge und dem Definieren des Materials, aus welchem sie bestehen. Die Sorge um Genauigkeit und daraus resultierende Anschaulichkeit ermöglicht die Zeichnung im Kleinen und Kleinsten, das Verfolgen der Linien sogar in der ins Extreme getriebenen Gestaltung des Miniaturhaften.

Sowohl die Beschreibung der Wunderlade wie auch jene der Kleidung der Züs darf als zugleich bunt und formenreich bezeichnet werden. Es gibt jedoch Darstellungen von Dingen, in der die Linie die Farbe dominiert. Etwa in der kompliziert-vertrackten Kartonkonstruktion des guten Buchbindergesellen und früheren Liebhabers der Züs fasziniert das Linienspiel ungemein. Es soll einen chinesischen Tempel darstellen. Als erstes fallen die Goldbörtchen auf, mit denen er überall geziert ist. So wird der Umriss betont, die Ränder leuchten auf und nehmen den Blick gefangen. Mit einem gewissen Wohlgefallen gleitet er den goldenen Bahnen entlang. Jetzt öffnen sich unzählige Gemächer und Gelasse, und in den Spiegelwänden reflektieren sich Säulengalerien. Die Dachspitzen sind ausgeschweift, und auch die fehlende, aber künftig prangende Goldkette glaubt man zu sehen, wie sie sich in vielfach ausschwingender Linie an dem Gebäude "hin- und herschlängelt". Ein fesselndes Liniengeflecht bieten bereits die an Form sehr verschiedenen Kostbarkelten in der Wunderlade der Züs: Büchse, Kern, Herz, Mars, Medaillon, Fläschchen, Körbchen, Büchlein, in ganz besonderem Mass Modellcharakter muss jedoch den Attributen des John Kabys zugestanden werden. Es lohnt sich, diese Stelle kurz auf das Element Linie hin etwas genauer zu betrachten. Der Formenreichtum - wiederum auf so kleinem Raum - muss verblüffen! "Diese (Attribute) bestanden in einer vergoldeten Brille (Goldrand), in drei emaillierten Hemdeknöpfen (Kreis und Linie zugleich), durch goldene Kettchen unter sich verbunden (geschweifte Linie), in einer langen goldenen Uhrkette (langgezogene Linie), welche eine geblünte Weste überkreuzte (Kreuz), mit allerlei Anhängseln (Ornament, Kleinfigur), ferner in drei oder vier Ringen (Kreise), einem grossen Rohrstock (Gerade), dessen Kopf ein kleiner Operngucker

bildete in Gestalt eines Perlmutterfässchens (komplexes Liniengebilde), einem grossen Futteral aus Leder (Rechteck), in welchem eine Zigarettenspitze ruhte, aus Meerschäum geschnitzt, darstellend den aufs Pferd gebundenen Mazeppa (bei aller Winzigkeit: Umriss von Ross und Reiter, diesen umwinden Ketten oder Seile) ... Auch führte er das komplizierteste und zierlichste aller Geldtäschchen mit unendlich geheimnisvollen Abteilungen." (Das Adverb "unendlich" darf wohl auch quantitativ verstanden werden; daher: ins Endlose führende Linienkomposition) (65).

in dem Trödlerladen der Frau Margret weitet sich das Miniaturliniengewebe zum regelrechten Liniengerüst mit gigantischen Dimensionen. Der suggestive Vergleich mit einer felskantigen Gebirgslandschaft (Hochebene, Berg, Absatz, Grat) bewirkt, dass die Konturen der aufgetürmten Gegenstände scharf hervortreten.

Die Linie erscheint nicht nur als Umriss. Sie kann auch Folge sein einer Oberflächenstrukturierung. Die Halme der von Züs geflochtenen Körbchen, die Haare ihres Medaillons, die krausen Locken von Jaques' bärtigen Atlanten, die Rinnen der Säulen auf ihren Häuptern, sie lassen abwechslungsreiche Linienspiele entstehen. Die Linie kann aber auch vom Dinggestalter ganz bewusst gezogen werden. Dann wird er zum Bildner, Maler und Dekorateur. Hier reichen Beispiele aus der Truhe der Züs aus, um dies zu zeigen: der geschnitzte Kern (Christus), die aufgemalte Erdbeere, die Zierschrift des Vaterunsers. Schliesslich begegnen wir in unzähligen Dingsammlungen Ziergegenständen, die hauptsächlich der Linie wegen da zu sein scheinen. Es sind gleichsam dinggewordene Ornamente: die Schuhschnallen und die Kleiderfransen von Züsens Sonntagsputz, die Ziernadel mit dem Miniaturvergissmeinnicht, die Tressen und das viele Spitzenwerk der Kleidchen im Grasmückischen Museum, die langen und stets zitternden Goldbeinchen der Spinne in der Herzsammlung des Leutnants (66), die klappernden Knöchelchen von Landolts Tödlein usw.

in den meisten von uns bis dahin besprochenen Dinggestaltungen wie Züs-Truhe, Attribute des Kabys, Grasmückecollagen oder Götterauge des Gilgus erzielt die Anhäufung von Kleinformen auf sehr begrenztem Raum als Gesamtes die Wirkung eines Liniengewebes, das, betrachtet man das Einzelne, von geometrischen Figuren beherrscht

wird. Das von uns ebenfalls bereits erwähnte Wachsgiessen des kleinen Heinrich lässt aber erkennen, dass auch eine Formenvielfalt entstehen kann, die sich nicht in geometrische Ordnungen hinein kristallisiert, in der es also keine Winkel, Kreise, Geraden, sorgfältigen Verknotungen mehr gibt, sondern nur noch ein wildes Wuchern von Formen, der tollsten Willkür überlassen. Aber gerade dieses Hervorquellen von freien Formen schlägt ganz besonders in Bann, weil es wie aus Urtiefen unerschöpflich heraufzusteigen scheint. Diese Beziehung zum Urzeitlichen scheint die Eigenart dieses Phantasierens zu begründen. Nicht von ungefähr verwandeln sich die Wachsgebilde dank formsuggestiver Namen (Schnurper, Fark, Vogelmann, Nabelhans, Wachsbeisser, Honigteufel usw.) in eine Art Figurenkabinett, in eine Vision – wenn auch wieder in Kleinformat – von knollenartigen, monströsen Lebewesen aus der Vorzeit, halb Mensch, halb Tier oder Pflanze. Diese sonderbare Gesellschaft weist bereits auf jene voraus, die später der Habersaatjünger in akuter Schöpferkrise hastig auf sein Blatt hinwirft. "Er (Habersaat) ermunterte mich, hohle, zerrissene Weidenstrünke, verwitterte Bäume und abenteuerliche Felsgespenster aufzusuchen ..." Heinrich benutzt diese Gelegenheit, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen: "... so liess ich mich dort nieder und fertigte rasch eine Zeichnung eigener Erfindung an, um ein Produkt nach Hause zu bringen, in derselben häufte ich die seltsamsten Gebilde zusammen, die meine Phantasie hervorzutreiben vermochte ..." (67). "... ich erfand, irgendwo im Dunkel des Waldes sitzend, immer tollere und mutwilligere Fratzen von Felsen und Bäumen ... So erfand ich nun zu meinen wunderlichen Landschaftsstudien noch viel wunderlichere Menschen ... Es war ein nichtsnutziges und verrücktes Geschlecht, welches in der Verbindung mit der seltsamen Lokalität eine Welt bildete, die nur in meinem Gehirne vorhanden war ..." (68). Auch hier wieder wachsen menschenähnliche Figuren aus unbeseelter Natur hervor: Felsengespenster, Fratzen von Bäumen. Andererseits verkümmern die menschlichen Gestalten zu Halbmenschen, zum ungeheuerlichen Geschlecht.

Dass Urzeitliches schliesslich zum bewusst gewählten Motiv des jungen Malers wird, kann kaum mehr verwundern. Zwei der Bilder, die

Heinrich seinen Freunden in München vorführt, stellen deutsche Urlandschaft dar. Er weist auf die Formenfülle hin, die ganz seiner Phantasie entsprungen sei: "Da waren zwei grosse Kartons, eine alt-deutsche Auerochsenjagd in einem von Formen angefüllten gewaltigen Bergtale und ein germanischer Eichenwald mit Steinmälern, Helden-gräbern und Opferaltären ... Nicht eine einzige Naturstudie hatte ich dazu benutzt, sondern in meinem ungezügelten Schaffensdrang den ersten und letzten Strich frei erfunden ..." (69).

Aber auch die Magie, das heisst die phantastische Wirkung eines Linienspiels, das in zeitliche Fernen zurückweist, wird sogar zum erzählerischen Motiv. Wir treffen es in der Beschreibung des Trödlerladens der Frau Magret an. Dabei gilt es wiederum zu bedenken, dass auch diese einzigarüge Dinggestaltung reine Erfindung des Dichters ist. Frau Margret und ihr neidischer Mann waren wohl Hausgenossen der Familie Keller, aber der kleine Gottfried hat ihr Geschäft nie gesehen (70). Frau Margret benutzt ein eigenes Zahlensystem. Traumwandlerisch sicher sind ihre schnellen, wie mechanisch ausgeführten Bewegungen, wenn sie mit der Kreide auf dem blossen Tischbrett "Buchhaltung" führt. In rasender Eile, unter dem jagenden Diktat ihres eigentümlichen Gedächtnisses, entstehen endlose Zeichen- und Zahlenkonstellationen, die die Alte, kaum hingezaubert, blitzartig wieder verschwinden lässt, worauf sie alsobald wieder mit dem Auftürmen neuer Reihen und Kombinationen beginnt. Wie von einem geheimnisvollen Ursinn durchwaltet ist diese Hieroglyphik, die für die Uneingeweihten aussieht, wie "eine altheidnische Zauberschrift" (71). Frau Margret kennt als einzige den Schlüssel zu den Gesetzmässigkeiten des aus fernen und vergessenen Landen stammenden Zahlen-Zeichen-Systems. Deshalb haftet ihren Bewegungen etwas von einem althergebrachten Ritus an. Mit Schiefertafel, Feder oder Bleistift weiss sie nichts anzufangen. Weit ausladend formt sie ihre "markigen" Zeichen mit weicher Kreide direkt auf der Tischplatte. So wird das Linienspiel spannungsgeladen und die ganze grosszügige Zeichenschrift zu einem faszinierenden Ornament. Als reines Wirrsal sind diese wogenden Linienkompositionen bereits Vorläufer von Heinrichs grosser Kritzelei in München. Die Ausdruckskraft, die innere Dynamik dieser phantasüschen Szene wird natürlich erhöht durch das Hantie-

ren der Magierin Margret. Sie wirft die fremdartigen Zeichen hastig und wahllos hin, und doch entstehen sofort Säulen von Ziffern, umrankt von Zahlengruppen. Dass immer wieder auch das wildeste Wuchern von Linien und Formen in geometrische Ordnungen hinein erstarrt, zeigt gerade der zweite jener oben genannten Kartons, in Lichtungen des urzeitlichen Eichenwaldes, des deutschen Urwaldes also; treten uns plötzlich Steinmäler, Heldengräber und Opferaltäre entgegen. Die Mehrzahlformen überraschen und rufen in der Vorstellung des Lesers notwendigerweise geometrische Konstruktionen hervor.

Ganz Aehnliches lässt sich feststellen beim Grillenfang, dem denkwürdigsten aller Liniennetze. in tiefer Zerstreuung strichelt der entmutigte Heinrich neben der auf grossem Karton kaum begonnenen Zeichnung eines Baumes gedankenlos weiter, und es entsteht "ein unendliches Gewebe von Federstrichen" (72), das den Maler selbst überrascht und befremdet. Er geht mit sich selbst sehr streng ins Gericht, indem er die Kritzelei als "Unwesen" und "unsinniges Mosaik" bezeichnet. (Hier wäre zu bemerken, dass man all die betont negativen Kommentare, auch jene des Malerfreundes Lys, gegen den Strich lesen kann, wie bereits H. Würgau (73) eindrücklich gezeigt hat. Darauf werden wir erst am Ende dieser Untersuchung zurückkommen). Heinrich sagt weiter: "Betrachtete man jedoch das Wirrsal genauer, so entdeckte man den löblichsten Zusammenhang und Fleiss darin, indem es in einem fortgesetzten Zuge von Federstrichen und Krümmungen, welche vielleicht Tausende von Ellen ausmachten, ein Labyrinth bildete, das vom Anfangspunkte bis zum Ende zu verfolgen war" (74). Krümmungen und Striche, also Muster geometrischer Art, sind die Elemente dieses Labyrinths. Schliesslich vergleicht Heinrich das Ganze mit einem "ungeheuren grauen Spinnennetz". Gibt es ein Liniengebilde, das klarer geometrisch geordnet ist als das Spinnennetz? Wieder dürfen wir von erstarrter Bewegung sprechen. in der progressiven Verkleinerung und Verdichtung der eingegrenzten Felder drückt sich das Hineingezogenwerden bildhaft aus. Es ist ein Sog gegen die Mitte, aber auch in die Tiefe, hat doch die Zeichnung des Spinnennetzes etwas von einem plattgedrückten Trichter an sich.

Wie die Farbe, so hat sich jetzt auch das Bildelement "Linie"

verselbständigt und scheint zum alleinigen Inhalt zu werden. Dabei überrascht und verwirrt die Tatsache, dass einerseits die scharfe und detailfreudige Linie den Gegenstand klar hervortreten lässt, anderseits aber gleichzeitig von diesem sich loszulösen strebt. Es ist, als ob die überbetonte Gegenständlichkeit sich selbst aufhöbe und zur gegenstandslosen Kunst würde. Dazu muss gesagt werden, dass die Liniengewebe, die sich aus den unzähligen Variationen von Dingkompositionen ergeben, immer auch – damit meinen wir gleichzeitig auf anderer Ebene – ein eigenwertiges Dasein führen. Der Grillenfang beweist, dass sich Keller der latenten Tendenz seiner Dinggestaltung zur Abstraktion, die in einem gelegentlich allzu selbstherrlichen Gebaren einzelner Stilelemente, wie hier der Linie, offenkundig wird, sehr wohl bewusst ist und dass er sie als gefährvoll verurteilt. Die Bezeichnung Spinnennetz selbst darf als ein Reflex angesehen werden, diese abstrakte, vom Gegenständlichen befreite Spielerei mit den Formen für die Wirklichkeit zurückzugewinnen. Ebenfalls wie eine Art Rettungsaktion muten die vielen handfesten Verzierungen und die Ziergegenstände an, bei denen – wie wir gezeigt haben – die reine Linie wieder zum Ding wird oder Ding bleiben kann. Und dennoch, der so ausgesprochen dem Ding verhaftete Keller kann sich dem Zauber des reinen Formenspiels nicht entziehen. Er lässt den kleinen Heinrich gebannt den Tanz der geheimnisvollen Zahlen auf dem Tischblatt verfolgen. Das Erlebnis reizt sogar den jungen Romanhelden zu eigenen zeichnerischen Experimenten: "Da nahm ich Bogen Papier und zeichnete darauf, nach den Angaben jenes Buches, grosse Sphären mit Kreisen und Linien kreuz und quer, farbig begrenzt und mit Zahlen und lateinischen Lettern besetzt. Die vier Weltgegenden, Zonen und Pole, Himmelsräume, Elemente, Temperamente, Tugenden und Laster, Menschen und Geister. Erde, Hölle, Zwischenreich, die sieben Himmel, alles war toll und doch nach einer gewissen Ordnung durcheinander geworfen und gab ein angestregtes, lohnendes Bemühen" (75). Auch Pankraz, ein weiteres Ebenbild des kleinen Gottfried, füllt mit grossem Vergnügen ein ganzes Heft mit Linienspielereien. Ueber den unglücklichen Hang des jungen Malers Heinrich zur inhaltslosen Kritzelei wissen wir bereits Bescheid. Erwähnenswert ist aber in diesem Zusammenhang noch ein weiteres

Bild, dessen Entstehung auch in die Münchner Zeit fällt und das ein mittelalterliches Städtchen darstellen soll. Die Beschreibung, die Heinrich von dieser "merkwürdigen Stadt" gibt, zeigt deutlich, dass wir es auch hier mit einem Liniengewebe zu tun haben, das in die Autonomie drängt und damit wieder in die Abstraktion vom Gegenständlichen. Heinrich gesteht, dass er ganz bewusst die Formen der romanischen und gotischen Baustile so gehäuft habe, dass man keine Wirklichkeit mehr zum Vergleich heranziehen könne. Was überhaupt "nicht mehr vorkommen kann" (76), existiert nur noch in der Phantasie, ist phantastisch.

6. Geometrische Figuren

Eigenart und Ausmass dieses Phänomens im Rahmen der Dinggestaltung haben wir im vorhergehenden Kapitel zeigen können. Seine Allgegenwart und die grosse Bedeutung, die daraus ersichtlich wird, machen jedoch eine ergänzende Analyse unumgänglich.

Geometrische Figuren entstehen durch eine ganz bestimmte Anordnung der Linien. Wir haben gesehen, wie durch grosse Klarheit oder Akzentuierung und Häufung der Formen und Linien deren Eigenwert sich erhöht. Es entstehen Liniengewebe oder Kompositionen, die zu faszinierenden, ornamentartigen Spielereien werden und die Aufmerksamkeit des Betrachters schliesslich vom Gegenstand weglenken. Aus der Vielzahl der gezeigten Dinge resultiert zuerst ein Liniengewirr oder, wie Keller selbst sagt, ein Formenwirrsal. Es stellt sich aber bald heraus, dass im Einzelnen Figuren und Zeichen geometrischer Art vorherrschen und dass das scheinbar chaotische Wuchern der Linien, sei es stellenweise oder gesamthaft, sich zur wohlgeordneten Struktur kristallisiert. In der Anhäufung des rein Zufälligen, in der Unordnung wird seltsamerweise die strengste Ordnung sichtbar. Keller selbst ist überrascht, und er kann seine Ueberraschung oft nicht verbergen. Von Pankrazens Zeichenfieber sagt der Dichter: der Junge hat alles "ganz toll ... durcheinander geworfen" (77), fügt aber dann bei: "nach einer gewissen Ordnung", was eigentlich völlig unlogisch klingt. Schliesslich wird dieses reine Improvisieren, diese freiste

Spielerel zum "angestregten, lohnenden Bemühen" (78). Der Maler Heinrich strichelt in trüben Stunden halbwach drauflos. Die Hand fährt hin, wo sie will. Sie ist sich selbst überlassen. Das rein Zufällige herrscht. Und doch muss Heinrich feststellen, dass man bei näherem Betrachten des Wirrsals den "lößlichsten Zusammenhang und Fleiss" entdecken konnte. Dieser "lößliche Zusammenhang" entspricht der "gewissen Ordnung" von oben und der "Fleiss" dem "angestregten, lohnenden Bemühen". Beides ist in sich widersprüchlich: das Willkürliche erweist sich als geordnet und der unabsichtliche, nichtstuerische Zeitvertreib als zielstrebigter Einsatz.

in diesem Zusammenhang gehört auch das Phänomen der Spiegelung, das bei Keller, gerade auch in der Dinggestaltung, eine sehr wichtige Rolle spielt. Dem Spiegelbild haftet ein magischer Zauber an, nicht nur wegen seiner Identität mit dem Urbild, sondern ebenso sehr, weil es plötzlich einfach da ist, wie aus dem Nichts entstanden. Bei jeder Spiegelung entsteht Symmetrie, und es gibt keine Symmetrie ohne geometrische Ordnung. Weist aber das Gespiegelte bereits eine geometrische Struktur auf und ist dazu die Spiegelung eine mehrfache, dann empfindet man das daraus resultierende Figurenwerk als umso phantastischer, weil auch es schlagartig erscheint und bis ins Endlose reichen kann. Obschon die Spiegelung einen Aspekt der geometrischen Strukturierung darstellt, darf sie doch als ein eigenständiges Stilmerkmal betrachtet werden. Ihre besondere Bedeutung werden wir deshalb in einem späteren Kapitel zu erfassen versuchen.

Geometrisch strukturierte Ornamentik wird aber nicht immer unerwartet oder als Ueberraschung wahrgenommen. Sowie dem mühevoll gebastelten Tempel des Buchbinders ein wohlervogener "geometrischer Plan" zugrunde liegt, so dient als Vorlage zum Entwurf des mittelalterlichen Wunderstädtchens ein architektonisches Sammelwerk. Auch im Falle der Züs werden geometrische Gebilde angekündigt, und zwar als Ausdruck ihres "gemessenen Geistes". Die Hauptzierde ihrer Wohnung besteht aus einem "Kranz von viereckigen, genau abgezirkelten Seifenstücken, welche rings auf das Gesimse des Tannengetäfels gelegt waren zum Hartwerden, behufs besserer Nutzniessung. Diese Stücke zirkelte ab und schnitt aus den frischen Tafeln mittelst eines Messingdrahtes jederzeit Züs selbst" (79).

Das Bild vom Seifenkranz ist eine kleine geometrische Wunderkonstruktion: zuerst die Linie durch das sorgfältige Aneinanderreihen der einzelnen Stücke, dann der Kreis, also die runde Fläche durch ihre kranzförmige Anordnung und schliesslich der Raum, weil sie kubisch geschnitten sind. Dazu kommt nochmals die Linie in dem zwischen zwei Hölzchen gespannten Draht und das Dreieck des Zirkels. Die Seifenstücke liegen auf dem trapezförmigen Sims des Gefäßes, das also seinerseits eine geometrische Zeichnung trägt. Das Ganze prägt sich in seiner absoluten Regelmässigkeit um so mehr ein, als es mit all seinen präzisen Einzelheiten das einzige ist, das wir über die Wohnung der Züs erfahren.

Das Pendant hierzu finden wir in der Wandbeschreibung des Geselienschlafgemachs. Die genaue Angabe, dass es sich bei der blau getünchten Fläche um eine Viertelswand handelt, beschwört unmittelbar die gesamte geometrische Strenge dieser öden Räumlichkeiten herauf, in der die Kammacher gemeinsam ihre Nächte verbringen. Der durch die blaue Farbe gevierteilten und gewissermassen auch auf ein Viertel reduzierten Wand steht das kleine Bett gegenüber. Rechteck der Bettstatt und des Dachbettes werden ebenfalls gevierteilt, denn die Gesellen liegen gerade und unbeweglich "wie drei Bleistifte" (80).

Dem Suchen nach geometrischer Ordnung im Spiel mit Linie und Fläche kann die Natur selbst entgegenkommen in dem Phänomen der Kristallisation. So beschreibt der Dichter in den *Missbrauchten Liebesbriefen* gefrorene Fensterscheiben. Auch hier legt er den Akzent auf das Vorausplanen der Muster, denn er vergleicht die Natur mit einem "gotischen Baumeister, der einen Kreuzgang baut und für hundert Spitzbogen immer ein neues Masswerk erfindet" (81). interessanterweise sind die meisten der zahlreichen kristallinen Gebilde, die in den grossen Träumen Heinrichs auftauchen, aus der Natur entlehnt. Freilich wären sie in Wirklichkeit nirgends so anzutreffen. Geht Heinrich auf einem schmalen Brettersteg und sieht in den Wald hinunter, so leuchten sternförmige Blumen zu ihm herauf, wie Blumengestirne, die in schönen Bildern zusammenstehn und sich langsam drehen wie ein unterirdischer Sternenhimmel. Reitet er auf einem Goldfuchs den jähren Staffelweg hinunter, der zur palast-

ähnlichen Brücke führt, so ist jede Staffel ein Bergkristall usw. Die Wichtigkeit dieser Stileigenheit der geometrischen Strukturierung, wie man sie ganz besonders auch in der Gestaltung der Dinge beobachten kann, liegt zuerst in der Häufigkeit ihres Auftretens. So recht eindringlich wird sie aber durch das Verhältnis des Dichters zu ihr, das mithineingestaltet ist. Ob sich nun strenge Ordnungen irgendwie unwiderstehlich herausbilden, gegen Erwartung und bewusstes Wollen des Dichters, oder ob nachträglich auf Plan, Mass, Gemessenheit, Ordnung hingewiesen wird, in beiden Fällen steigert sich die Wirkung des - wieder phantastischen - Formenwerkes.

7. Spiegelung

Dass bei jeder Spiegelung sich Symmetrien ergeben müssen, haben wir bereits erwähnt. Imboden weist in seiner wichtigen Arbeit über Gottfried Keller (82) der symmetrischen Anordnung im gesamten dichterischen Werk eine zentrale Bedeutung zu. Wir begnügen uns hier damit, die Frage zu beantworten, ob die Spiegelung im Rahmen der Dinggestaltung eine Rolle spielt, in welcher Weise sie hier zutage tritt und inwiefern sie ein weiteres Element des Phantastischen darstellen könnte.

Im chinesischen Tempel des Buchbindergesellen öffnen sich die Gemächer und spiegeln sich gleichzeitig: "Spiegelwände und Säulen wechseln ab, und hob man ein Stück ab oder öffnete ein Gelass, so erblickte man neue Spiegel ..." (83). Diese Spiegeliwände und sonstigen Spiegelchen, die der Buchbinder in seinem Bastelwerk mit unendlichem Fleiss angebracht hat, scheinen tatsächlich ganz besonders charakteristisch zu sein für das Gesamte der Kammachernovelle. Immer wieder tauchen Spiegeleffekte und damit verbunden Symmetrien auf. Die Symmetrie darf hier sicher als ein architektonisches Grundprinzip betrachtet werden. Das zweifache Doppelgängertum der Kammacher ist eine doppelte Spiegelung. Diese spiegelt sich wiederum in den drei anderen Gesellen, den vergangenen Liebhabern der Züs. Die Züs selbst verneunfacht sich schliesslich und leitet so eine Spiegelung ins Unendliche ein usw.

Und eine Dinganhäufung wie die Truhe der Züs? Lässt sie sich als Illustration des Spiegelphänomens benützen? Sind hier nicht Sachen und Säckelchen kunterbunt und zufällig hingeworfen? Das Spiegelchen, das sich unter den Dingen befindet, wirkt wie ein Zeichen, dass sich eine genauere Untersuchung lohnen wird. Es liegt in einer Büchse, die sich in einer andern spiegelt. Spiegel also im Spiegel. Noch eine weitere spiegelnde Verdoppelung tritt jetzt an den Tag. Den Kirschkern gibt es in zweifacher Auflage. Spiegelung der Büchse und des Kernes: parallele und damit doppelte Verdoppelung. Wir suchen weiter nach Spiegeleffekten. Wir überprüfen die Anordnung von Farbe, von Silber und Gold. Jetzt stellt sich heraus, dass diebeiden edlen Metalle sich in der genauesten Symmetrie spiegeln:

das vergoldete Osterel,
ein halbes Dutzend silberne Teelöffel,
ein goldenes Vaterunser,
der silberne Fingerhut, ein silbernes Herz,
die goldene Stecknadel,
der silberne Schnitt des kleinen Buches,
die goldene Lebensregeln.

Auch das immerwiederkehrende Ausgehöhltsein vieler Gegenstände darf als eine Art Spiegelung betrachtet werden. Die hohlen Dinge treten auseinander, ähnlich wie die sich spiegelnden Räume des chinesischen Tempels. Schliesslich ist die ganze Gliederung dieser beschreibenden Aufzählung von demselben Prinzip bestimmt: also nicht mehr Spiegelung der Dinge in ihrer Eigenart, sondern in ihrer Anordnung. Sie ist fünfteilig, und jeder Abschnitt weist seinerseits wieder eine Fünferstruktur auf.

Die fünf Teile sind wie folgt eingeleitet:

Sie hatte den Brief in einer kleinen Lade liegen
ferner ein halbes Dutzend silberne Teelöffel
ferner war darin ein anderer Kirschkern
ferner ein Bündel vergilbter Papiere
endlich ein Buch in himmelblaues geripptes Papier gebunden ...

Eigentlich sind es fünf Sätze, denn das "ferner" wird innerlich automatisch mit "bewahrte" und "war darin" ergänzt. Der mit "denn"

eingeleitete, noch beigelegte Kausalsatz gehört nicht mehr dazu, weil ja keine neuen Dinge mehr erwähnt werden.

Der erste Abschnitt lautet:

"Sie hatte den Brief in einer kleinen lackierten Lade liegen, wo sie auch die Zinsen davon, ihren Taufzettel, ihren Konfirmationsschein und ein bemaltes und vergoldetes Osterei bewahrte."

Fünf Gegenstände sind genannt und zum Teil schon beschrieben: Brief, Zinsen, Taufzettel, Konfirmationsschein und Osterei.

Der zweite Abschnitt lautet:

"Ferner ein halbes Dutzend silberne Teelöffel, ein Vaterunser, mit Gold auf einen roten durchsichtigen Glasstoff gedruckt, den sie Menschenhaut nannte, einen Kirsch kern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war, und eine Büchse aus durchbrochenem und mit rotem Taft unterlegtem Elfenbein, in welcher ein Spiegelchen war und ein silberner Fingerhut."

Neben den silbernen Teelöffeln sind es wiederum fünf sonderbare Gegenstände, die hier aufgezählt werden: Vaterunser, Kirsch kern, Büchse, Spiegelchen und Fingerhut. Teelöffel sind deren sechs an der Zahl oder fünf plus einer. Also ist die Struktur $2 \times 5 (+ 1)$, ein Gegenstand ist überzählig. Die Fünfergruppierung ergibt sich von selbst, da ja die Teelöffel zusammengehören.

Der dritte Abschnitt lautet:

"Ferner war darin ein anderer Kirsch kern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte, eine Nuss, worin eine kleine Muttergottes hinter Glas lag, wenn man sie öffnete, ein silbernes Herz, worin ein Riechschwämmchen steckte, und eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war und in welcher eine goldene Stecknadel auf Baumwolle lag, die ein Vergissmeinnicht vorstellte, und ein Medaillon mit einem Monument von Haaren."

Die Beschreibung wird von Satz zu Satz reicher, die Gegenstände komplizierter. Trotz der Verschachtelungen sind es wieder fünf der Kuriositäten, die diese Periode zuerst einmal erfasst: Kirsch kern, Nuss, Herz, Bonbonbüchse und Medaillon. Die innere Vielschichtigkeit dieser immer ausgefalleneren Dinge stört aber den Fünfer-Rhythmus nicht. Er wird ja verdoppelt, somit in einem gewissen Sinne erweitert: Kirsch kern - Kegelspiel, Nuss - Muttergottes, Herz -

Riechschwämmchen, Bonbonbüchse – Stecknadel und Medaillon – Monument. Die Fünfergliederung bleibt gewahrt.

Der vierte Abschnitt lautet:

"Ferner ein Bündel vergilbter Papiere mit Rezepten und Geheimnissen, ein Fläschchen mit Hoffmannstropfen, ein anderes mit kölnischem Wasser und eine Büchse mit Moschus, eine andere worin ein Endchen Marderdeck lag, und ein Körbchen aus wohlriechenden Halmen geflochten, sowie eines aus Glasperlen und Gewürznägelein zusammengesetzt."

Hier ist die Struktur $5 \times 2 (-1)$, ein Gegenstand fehlt. Das Aufgliedern in zwei und zwei ist wieder gegeben: zwei Büchsen, zwei Körbchen, Moschus und Marderdeck, Hoffmannstropfen und kölnisches Wasser.

Der fünfte Abschnitt lautet:

"Endlich ein kleines Buch, in himmelblaues geripptes Papier gebunden, mit silbernem Schnitt, betitelt: Goldene Lebensregeln für die Jungfrau als Braut, Gattin und Mutter, und ein Traumbüchlein, ein Briefsteller, fünf oder sechs Liebesbriefe und ein Schnepfer zum Aderlassen."

In diesem letzten Abschnitt wird die Beschreibung wieder spärlich und endet dem Anfang entsprechend im reinen Aufzählen. Wieder sind es fünf Gegenstände: Buch, Traumbüchlein, Liebesbriefe, Briefsteller und Schnepfer.

So ergibt sich eine fünffache Spiegelung. Die beiden Unregelmäßigkeiten in Satz zwei und vier vermögen die rigorose Strukturierung nicht zu erschüttern. Im Gegenteil, sie stellen zusätzlich eine Spiegelung in der Umkehrung dar. Dazu bleibt die Gesamtzahl der Objekte genau durch fünf teilbar. Zu ergänzen bleibt noch, dass die Aufgliederung des zentralen, dritten Teils – eine weitere Spiegelung der beiden angrenzenden – sowohl als 5×2 als auch als 2×5 aufgefasst werden kann: fünfmal Trägerding und fünfmal Zubehör. So kommen wir zu folgender Gesamtstruktur (römische Ziffern = Satz; arabische Ziffern = Gegenstand):

I : 5

II : $2 \times 5 (+1)$

III : $5 (5 \times 2)$ oder (2×5)

IV : $5 \times 2 (-1)$

V : 5

Wir haben viele weitere Dingsammlungen auf Zahl und Anordnung der Gegenstände hin untersucht und sind zu dem erstaunlichen Ergebnis gekommen, dass sich beinahe ausnahmslos dieselbe strenge Symmetrie feststellen lässt, und dass die sich spiegelnden Gruppierungen in der Regel 10 Einzeldinge oder 5 komplexe oder zusammengesetzte umfassen. Im ersten Abschnitt, der dem "Grasmückenmuseum" gewidmet ist, werden folgende Mosaikelement erwähnt: Habit von schwarzem Satin (1), schwarzseidene Strümpfe (2), Halskragen von zartester Mousseline (3), Perücke aus Haaren eines Kätzleins (4), wasserblaue Augen (5), blassrotes Gesicht (6), Schuhe aus Saffianschnipselchen (7), Schnallen aus Staniol (8), Liturgiebuch (9), Schnittflächen aus Goldpapier (10). Im zweiten Absatz zählen wir ebenfalls 10 Elemente, die sich zum Mosaik zusammenfügen: Frau, Spitzengewand, Papagei, Herr, Flöte, übergeschlagene Beine, Rock von azurblauem Atlas, Halskrause, Knöpfe aus Pailletten und solche aus Flitterchen. Der zweite Teil spiegelt sich im ersten. Der dritte scheint unvollständig zu sein: Militärpersonen in Uniformen (1), Tressen (2), Metallknöpfe (3), Degengefäße (4), Lederzug (5), Federbüsche (6), Schabracken (7), Sättel (8), Zaumzeug (9) = (10 - 1). Das fehlende Substantiv finden wir wieder im letzten Abschnitt: Wiedehopf (1), Stieglitze (2), Blutfinken (3), Häher (4), Spechte (5), Regenpfeifer (6), Zunftmeister (7), Zwölferherren (8), Obervögtninnen (9), Leutnants (10), Kapitäns (11) = (10 + 1). Die Menschenfiguren dürfen hier durchwegs als Dinge oder als zur Einheit verschmolzene Dinggruppen betrachtet werden, sind sie doch keineswegs lebendig, sondern aus den verschiedensten Stoffen höchst ungeschickt zum Mosaik zusammengeklebt.

Eine eigentümliche Variante stellen die Attribute des Kabys dar. Die Aufzählung besteht aus drei Teilen. Die beiden ersten sind in ihrer Struktur sehr ähnlich. Die Dinge sind recht kompliziert und eine Fünfergliederung springt ins Auge. Der dritte Teil unterscheidet sich von den beiden ersten darin, dass jetzt einfachere Dinge vorgeführt werden. Er erfüllt scheinbar keine Spiegelfunktion mehr. Zudem zählen wir nur neun Gegenstände (Zigarrentasche, vergoldetes Schloss, Deckblatt, Feuerzeug, Schreibtisch, Geldtäschchen, Abteilung). Es fehlt im Grunde ein vierter Teil, der das Spiegelbild wäre des dritten.

Lesen wir aber weiter in der Erzählung, dann können wir eine überraschende Feststellung machen: der Dichter führt gewisse Attribute kurz darauf noch einmal vor. Zählen wir die nochmals erwähnten Dinge, dann kommen wir auf die Zahl elf. Damit ist die Symmetrie des Ganzen gesichert, und nicht nur die zahlenmässigen Anordnungen werden gespiegelt, sondern ausnahmsweise auch die Dinge selbst in ihrer Eigenart.

Wieder liessen sich Beispiele dieser Art beinahe endlos aneinander reihen. Wir erwähnen nur noch die zur Analyse bereits herangezogenen Dinghäufungen. Aus dem Sack des Gilgus werden die Sachen in drei Schüben an den Tag gefördert. Sie ergeben wieder die schönste Symmetrie, was Zahl und Ordnung betrifft, nämlich 10 - S - 10. Die Variante wäre hier, dass der letzte Schub - die Sächelchen aus dem Götterauge selbst - einen stark verkleinernden Spiegel darstellt: Flocke Baumwolle (1), goldene Busennadel (2), silbernes Uhrkettchen (3), ein paar Fingerringe (4), Bündelchen Rechnungen (5), Punschrezept (6), Bündelchen Liebesbriefe (7), Lotterielos (8), in Papier eingewickelte, kleine Barschaft (9), ein vertrocknetes Blumensträusschen (10).

Eine weitere (10 - S - 10) Symmetrie finden wir bei Jaques' mit "verschollene(n) Zierstücke(n)" (84), alten Bildern und sonstigen Dingen angefülltem Estrich. Auch hier lässt sich parallel zur Spiegelung der Dingordnung eine starke Verkürzung der Formen feststellen, bei denen übrigens das Kreisrund dominiert: hohe Fenster mit runden Scheiben, grosse Kugeln und schliesslich der kleine Kranz auf dem Pergamentbogen des zeichnenden und malenden Jaques. Dabel fällt noch einmal ein winziger Erdglobus auf. Als neue Variante sind sämtliche Dinge der Spiegelbild-Struktur nicht mehr wirklich, sondern gemalt und ihre Masse im Vergleich zur Umgebung miniaturhaft klein: Landeswappen (1), Fahnen (2), Waffen (3), Musikinstrumente (4), Bücher (5), Schriftrollen (6), Erdglobus (7), Eulen der Minerva (8), Lorbeer- und Eichenzweige (9), Löwen (10). Zudem wirkt das konsequente Aufzählen - mit Ausnahme des Erdglobus - der Dinge in der Mehrzahl aufs neue, wie ein Vervielfachen derselben ins Grenzenlos. Wieder Spiegeleffekte auf verschiedener Ebene, noch

besonders bestätigt durch die zweimalige Verdoppelung Löwen und Eulen.

Das Fesselnde des Spiegelbildes besteht darin, dass durch blosser Wiederholung der Formen etwas Neues entsteht. Im mehrfachen Spiegeln entsteht ein Ornament, das durch sich verdichtende Formfülle in absoluter Regelmässigkeit reizt. Dies ist wiederum ein bedeutendes Element des Phantastischen: die scheinbare, gespenstische Lebendigkeit einer Form, die sich aus sich selbst fortzeugt, gelegentlich ins Unendliche.

Was nun die Spiegelung und Symmetrie von tiefer liegenden Strukturen, wie die Anordnung der Dinge, anbetrifft, so stellen wir ein weiteres Mal in der wirren Fülle der Häufung ein Prinzip strengster Ordnung fest. Wohl dringen diese Gesetzmässigkeiten nicht unmittelbar ins Bewusstsein des Lesers. Sie werden aber von ihm intuitiv erfasst und kommen so hintergründig um so nachhaltiger zu ihrer Wirkung. Wir hatten schon oben, im Kapitel über die geometrischen Figuren, die Gelegenheit, auf das Paradox der Ordnung im Zufälligen hingewiesen und angenommen, dass es sich dabei um einen zentralen Aspekt jeder Phantastik handeln könnte. Wenn wir dem Forscher Dieter Penning Glauben schenken, dann finden wir unsere Mutmassung bestätigt. Er hat den Titel seines Beitrages zur aktuellen Phantastik-Forschung – eine Art Bilanz – folgendermassen formuliert: "Die Ordnung der Unordnung". Er beschliesst sein Essay mit den Worten: "Für den Interpreten von Phantastik wird es stets darum gehen, die Ordnung in der scheinbaren Unordnung nachzuweisen (85).

8. Spiel mit Gross und Klein

Wie wir gesehen haben, verbindet sich oft mit der Spiegelung der Dinge eine Kürzung ihrer Dimensionen. Wenn die Spiegelung vielfach ist und schliesslich ins Unbegrenzte reicht, dann wird das Gespiegelte unendlich klein. Auf die Vorliebe Kellers für Klein- und Kleinstformen haben die meisten Kritiker hingewiesen. In den Dingsammlungen, besonders wenn es sich um Souvenirs-Truhen handelt, tauchen Miniaturen immer wieder auf. Keller treibt die Miniaturisierung oft so

weit, dass die Grenze des in der Wirklichkeit Möglichen überschritten wird. Der Versuch, die Passionsszene in einen Kirschkern zu schnitzen, würde wohl manchen Kunstschnitzer zur Verzweiflung bringen. Und ein Kegelspiel in einem ebensolchen Kirschkern? Kann man es sich in dieser Winzigkeit noch vorstellen? Trotzdem ist es da und klappert munter drauflos.

Bedenkt man das Phänomen dieser Miniaturisierung, so geht einem auf, dass es eine Variante oder Abart der Spiegelung darstellt. Das innere Auge neigt dazu, den übertrieben verkleinerten Gegenständen eine gewohntere Grösse zurückzuerstatten, eben deshalb, weil sie in der beschriebenen Winzigkeit kaum mehr vorstellbar sind. Ueber-raschenderweise ist ihm dabei das Vokabular der Beschreibung selbst behilflich. So vergrössern zum Beispiel die beiden Verben "klappern" und "schnitzen" schlagartig Dinge, auf die sie bezogen sind. Klappern kann nur ein Kegelspiel, mit welchem man wirklich spielen kann, denn nur bei einem solchen schlägt Holz geräuschvoll auf Holz. Mit der Vorstellung des Schnitzens verbindet sich diejenige des schneidenden Messers, welches seinerseits eine bestimmte Grössenordnung des zu behandelnden Materials voraussetzt. Dadurch erfährt aber der von Natur aus kleine Kirschkern, in dem tatsächlich ein Kegelspiel klappert oder in den der leidende und sterbende Christus geschnitzt ist, eine übermässige Vergrösserung, so dass man ihn wirklich sehen und betasten kann.

Eine ähnlich überraschende Dehnung der Proportionen bewirken die vielfachen Verschachtelungen von Dingen, die, obschon selbst schon miniaturhaft klein, immer wieder neuen Herrlichkeiten Raum gewähren. Dieses Ausfalten von Räumen, mit dem stets ein ruckartiges Sichvergrössern des Gegenstandes verbunden ist, in dessen Inneren es sich ereignet, lässt sich sehr schön an dem chinesischen Tempel, dem Gastelwerk des Buchbinders, beobachten. Sind die geheimen Räume, das heisst Fächer und Behälter, wie Keller sagt, "unzählig" (86), dann führen sie auch ins Grenzenlose. Dieses sonderbare ins-Schwan-ken-Geraten der Proportionen, dieses Paradox, dass eine extreme Miniaturisierung die Vorstellung des Weiten heraufbeschwört, zeigt sich auf der Ebene der Sprache darin, dass plötzlich die Diminutive wie "Brötchen", "Spiegelchen" fallen gelassen werden zugunsten von

Normalformen, die aber zugleich Grosses, ja Mächtiges bezeichnen: "Spiegelwände" oder - wieder ins Unendliche gespiegelte - "Säulen". Entgegen jeder logischen Ueberlegung lässt Kellers Miniaturisierung einen Gegenstand in der Vorstellung des Lesers gleichzeitig in den verschiedensten Grössen entstehen. Ist das nicht eine Art Spiegelung?

Auch diese Stileigenheit erscheint gelegentlich als Motiv. Wir werfen einen Blick auf Gilgus' Sachensammlung. Der unverwüstliche Enthusiast steckt am Ende seiner Vorführung den Kopf in den Sack, aus dem er schon so viele Dinge hervorgeholt hat. Im Dunkel dieser Sackhöhle suchen seine Augen nach weiteren Kostbarkeiten. Schliesslich fördert er das grosse Augenmodell, das "Götterauge", zutage. Es soll die seit Feuerbach sich verbreitende neue Haltung dem Diesseits gegenüber symbolisieren, das neue "Sehen" der Welt. Die besondere Beziehung zwischen Götterauge und Augen des Gilgus stammt daher, dass dieser Landstreicher sich selbst zu der erlesenen Jüngerschar des neuen Propheten der Weltbejahung zählt. Sein ganz normales Auge ist zugleich - dank phantastischer Verstiegenheit - ein Riesenaue mit göttlicher Sehkraft.

Eine ähnliche, ebenso überraschende Projektion ins Grosse finden wir bei den Sachen von Landolts Grossmutter. Hinter dem winzigen Tödlein mit seinen überaus feinen Knöchelchen steht plötzlich das Knochengerüst der geliebten Wendelgard. Es ist als ob das Miniaturskelettchen zu natürlicher Grösse schlagartig emporwüchse. Mehr noch: Da man sich im Ueberblick des Gezeigten Miniaturausgabe und Normalgrösse der Gebeine zugleich vorstellen muss, das heisst die an sich schon sehr stattliche Wendelgard neben das niedliche Tödlein gerückt, wird jene - wenigstens augenblicksweise - zur Riesin.

Sehen wir ab von eigentlichen Dinghäufungen, dann finden wir das Motiv der Gleichzeitigkeit von Kleinheit und Grösse ein und desselben Objekts bereits mehrmals in der Kammachernovelle. Oft taucht es auf in Verbindung mit einem Vergleich, und ebenso erhält das Grosse kosmische Dimensionen. Die morsche Wand in Jobsts Schlafkammer wird zum Himmelszelt, an dem die blau übertünchte Wanze weithin sichtbar ihre Bahn zieht. Dieselbe kleine Wanze vermag ein riesiges Gebirge vorzustellen, das, wenn es davonwandert, sogleich wieder zum winzigen Ungeziefer zusammenschrumpft. Lustigerweise wird

gerade diese Rückverwandlung zur Normalgrösse von Jobst als "blaues" Wunder empfunden, wobei das Adjektiv "blau" in einer Art Wortspiel - natürlich in Verbindung mit der Wendung "weithin sichtbar seine Bahn" - die Assoziation "Himmel" herbeiruft. Als am grossen Tage des Wettrennens die zwei armseligen und unbeholfenen Gesellen "herangesaust kommen wie ein Sturmwind" (87), wächst der kleine Staubwirbel unglaublich rasch und dehnt sich aus zur furchtbaren Wolke. In der Doppelmetapher von der Sternschnuppe und dem Spinnennetz - die erregten Kammacher werden gleichzeitig mit beidem verglichen - zeigt sich nochmals einprägsam, wie diese plötzliche, explosionsartige Ausweitung ins Kosmische gleich wieder ins Ueberkleine zurückgenommen werden kann. Die unsichtbare Spinne erscheint als fahrender Stern, und umgekehrt gehen Sterne zu beinahe unsichtbaren Schnittpunkten eines Spinnennetzes ein.

Immer wieder wächst das Grosse schlagartig aus dem Kleinen. Eine Folge hiervon ist paradoxerweise gerade das Betonen der Unbewegtheit des Bildes, sein Eingespanntsein in den Raum. Es ergibt sich eine eigenartige Bildverdoppelung mit extrem gegensätzlichen Dimensionen. Wohl wird ein Ansatz spürbar, in die Immobilität der phantastischen Dingwelt Bewegung hineinzutragen. Es bleibt aber beim blossen Ansatz. Statt wirklicher Bewegung erfolgt nur Bewegtheit, ein blitzartiges Hin - und auch Her - von einem Unbewegten zum andern. Unaufhörlich wechselt der Fluchtpunkt für das innere Auge. Ein Gefühl des leichten Taumels stellt sich ein, erzeugt durch eine dissonierende Gespanntheit, die keine Lösung findet. Besonders deutlich zeigt wiederum die Stern-Spinnen-Metapher, dass diese Dissonanz dauern muss, da das Auge von Divergierendem gleichzeitig beansprucht wird. Die Unverrückbarkeit des Doppelbildes kontrastiert mit einem Nicht-mehr-Fixiertsein der eigentlichen Masse. Dies verwirrt den Betrachter, denn einen festen Beziehungspunkt der Norm scheint es plötzlich nicht mehr zu geben. Die so gezeigten Dinge sind verfremdet, phantastisch.

9. Klang

In jedem literarischen Erzeugnis ist Klang auf zwei Ebenen gegenwärtig: als beschriebenes akustisches Phänomen und als Element der Sprache selbst. Es soll hier zuerst vom Klang als Motiv oder Inhalt die Rede sein. Niemand wird erwarten, dass im Zusammenhang mit der Darstellung der Dinge das Akustische eine besondere Rolle spiele. Wir brauchen aber nur in die Kammachernovelle hineinzuhorchen, so stellen wir fest, dass beinahe in allen von uns zitierten Dingbeschreibungen Geräusche und Töne zu hören sind. Es fällt auch auf, dass, betrachtet man das Gesamte der Novelle, gegen das Ende der Gehörsinn immer stärker in Anspruch genommen wird. Erwähnt seien die sich häufenden Vorträge der Züs, ihre Redespiele mit den Werbenden und schliesslich der grosse Festlärm mit dem infernalischem Gelächter der Seldwyler. Welchen Zusammenhang dieses progressive Ueberhandnehmen des Akustischen hat mit der Dinggestaltung, muss in diesem Kapitel gezeigt werden.

Aus der Züs-Truhe ist ein leises Klappern zu vernehmen. Es stammt von einem winzigen Kegelspiel im Innern eines Kirschkerens. An den Dachspitzen des chinesischen Tempels bimmeln allerwärts kleine Glöcklein. Bevor Dietrich auf den Gedanken kam, sich in die Züs zu verlieben, hatte diese bereits drei andere Gesellen näher gekannt. Mit einem Zeugschmiedgesellen war sie einst so gut wie versprochen. Von ihm rührte der blanke, kleine Gewürzmörser her, der das Gesimse ihres Schrankes zierte. "Den Mörser hing er dazumal vor der Stubentüre, ehe er eintrat, mit dem einen Henkel an den kleinen Finger und hub mit dem Stössel ein schönes Geläute an, wie mit einer Glocke, so dass ein fröhlicher Morgen ward" (88).

Beispiele aus anderen Dingagglomerationen wären etwa das Brechen des Oehrchens des auf Grösse einer Zigarettenspitze reduzierten Pferdchens, das den Mazeppa trägt, das Klappern und Klingeln der Knöchelchen des Tödleins. Je kleiner die Gegenstände sind, desto überraschter muss der Leser sein, dass sie Töne und Geräusche überhaupt noch erzeugen können. Diese Unmöglichkeit ist es ja, wie wir gesehen haben, die die nachschöpfende Phantasie anregt, die allzu kleinen Masse zu korrigieren. Doch neben dem jetzt Grösseren

bleibt, parallel dazu, das Kleinste weiterhin bestehen, denn so ist es schliesslich beschrieben: der winzige Kirschkern, der ein Kegelspiel beherbergt, oder die dünnen Rippchen des Miniaturskelettes. Vernimmt man aber einen Ton, ohne den Erzeuger zu sehen (das Klappern des Kegelspiels etwa), dann muss der Eindruck entstehen, er töne aus sich selbst. Die frei schwebenden Töne oder Geräusche haben hier wenig oder nichts Geisterhaftes an sich; einen Ansatz dazu dürfte man vielleicht spüren in dem klappernden Skelettchen. Auch wenn Reminiszenzen aus dem romantischen Geisterwesen in der Phantastik Kellers feststellbar sind, so ist diese doch vollkommen anders geartet. Der Sensenmann bleibt zwar auch in der Miniaturform der Herrscher des Totenreiches. Durch die extreme Verkleinerung wird jedoch alles Unheimliche bis zur Wirkungslosigkeit verharmlost. Das Phantastische des emanzipierten Klanges besteht hier vor allem darin, dass ihm eine unerwartete, gänzlich ungewohnte Eindringlichkeit zuteil wird. Der von jedem Träger losgelöste Ton ist ein klingendes Etwas, wird dinghaft, verdichtet sich schliesslich zum Ding. Emanzipation des Klanges ereignet sich auf gleiche Weise in entgegengesetzter Extremlage. Am Tage des Wettlaufes der drei Kammacher donnert das Gelächter der Herren, die in den Gärten und auf den Tischen stehen, über den "haltlosen Lärm der Menge" hinweg in den Himmel hinein. Das Endergebnis steht in keinem Verhältnis mehr zu seinem Urheber, dem lachenden und schreienden Menschen. Die Klangexplosion hat ein aussermenschliches, wieder ins Komische gesteigertes Uebermass erreicht. Wie sehr sie wieder als dinghaft erlebt wird, zeigt die fortschreitende Metamorphose des Schaubarwerdens und Verhärtens: Wolken (empordonnern) - Wasser (Brandung) - Metall (Silber). Eine sehr sinnliche, ganz dem Klang, dem Ton als solchem zugewendete Art, Musik zu erleben, können wir bereits bei dem Knaben Heinrich und später auch bei dem flötenspielenden Jüngling feststellen. Der kleine Heinrich hat in einer Theateraufführung als Meerkatze mitwirken dürfen. Nach der Vorstellung bleibt er im nächtlichen Saal zurück. Er kann der Versuchung nicht widerstehen, im Orchestergraben die Pauken zu schlagen. Er kommt sich vor wie ein Donnergott. Seine verwegenen Schläge lassen drohende Klanggebirge in den Saal hineinwachsen. "Endlich erschrak

ich über mein Tun, warf die Schlegel hin und getraute mir kaum, über die Bänke des Parterre hinwegzusteigen und mich zuhinterst an der Wand hinzusetzen" (89). Der anfänglich nur "dumpf grollende Ton", ein fassbares Etwas, wird schliesslich so dicht, so dinghaft, dass er den Knaben "zuhinterst" an die Wand drängt.

Besondere Beachtung verdient das improvisierte Flötenspiel Heinrichs, das Keller so beschreibt, als wäre es ein sichtbares Ornament. "Ich lief über alle Höhen und blies an einsamen, schön gelegenen Stellen stundenlang auf einer alten grossen Flöte, welche ich seit einem Jahr besass. Nachdem ich die ersten Griffe einem musikalischen Schuhmachergesellen abgelernt, war an weitem Unterricht nicht zu denken, und die ehemaligen Schulübungen waren längst in ein tiefes Meer der Vergessenheit geraten. Darum bildete sich, da ich doch bis zum Uebermass anhaltend spielte, eine wildgewachsene Fertigkeit aus, welche sich in den wunderlichsten Trillern, Läufen und Kadenzen erging. Ich konnte ebenso fertig blasen, was ich mit dem Munde pfeifen oder aus dem Kopfe singen konnte, aber nur in der härteren Tonart, die weichere hatte ich allerdings empfunden und wusste sie auch hervorzubringen, aber dann musste ich langsam und vorsichtiger spielen, so dass diese Stellen gar melancholisch und vielfach gebrochen sich zwischen den übrigen Lärm verflochten ... Desto eifriger erfüllte ich nun die freie Luft mit meinem Flötenspiel, welches dem schmetternden und doch monotonen Gesang eines grossen Vogels gleichen mochte, und empfand, unter stillen Waldsäumen liegend, innig das schäferliche Vergnügen des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar ohne Absicht und Gemachtheit" (90). Das Klangfigurenfresko nimmt kein Ende. Heinrich spielt stundenlang mit wildgewachsener Fertigkeit die wunderlichsten Triller, Läufe und Kadenzen. Er hat Schwierigkeiten mit dem inneren Zusammenhang der Tonarten. Und das ist interessant. Es gibt kein reiches Modulieren einer Melodie ohne Kenntnis des tonalen Systems. Muss sich der Spieler auf die "härtere", die Dur-Tonart beschränken, dann können die Melodien nur von einfachster Bauart sein. Und doch bringt Heinrich die wunderlichsten Triller, Läufe und Kadenzen hervor, die höchst unterhaltsam und offensichtlich doch abwechslungsreich sind. Anders kann es sich nicht verhalten, sonst würde es der in Sachen

der phantasievollen Erfindung (siehe Römer-Episode) anspruchsvolle Heinrich nicht so lange aushalten. Das Wunderliche seines Spiels, das, was auch ihn seltsam berührt und erstaunt, besteht darin, dass man mit einiger Fertigkeit so vieles aus der Flöte herausholen kann, ohne die Regeln der Tonalität zu befolgen. Heinrichs Tongirlanden entstehen ausserhalb der Tonalität. Nicht nur seine Fingerfertigkeit ist wild gewachsen, auch seine Tonfolgen. Das "Wilde" wäre hier vor allem sein spontanes Interesse für den Klang als solchen. Ohne tonale Entwicklungen kann aber dieser nicht mehr Vehikel psychischer Emotionen sein. Er bleibt trotz reichster Tonfolgen statisch: Das rasche Spiel, die "Triller, Läufe und Kadenzen" sind hierfür ganz bezeichnend; denn jede zu jähe Beschleunigung wird nicht mehr als Bewegung empfunden, und jede zu oft und zu behend wiederholte Geste vermittelt bald den Eindruck der Immobilität. Der Ton, der in unzähligen Abwandlungen sich selbst genügt – Heinrichs Spiel ist "ganz ohne Absicht und Gemachtheit" –, wird dadurch als solcher wie ständig neu entdeckt und gewinnt eine beinahe dinghafte Präsenz, "... so dass diese Stellen, vielfach gebrochen, sich zwischen den übrigen Lärm verflochten." Diese im Zusammenhang mit Musik doch sehr ungewohnte Wendung bekräftigt das Gesagte. Auch der "übrige Lärm" ist also ein Geflecht, und geflochten werden nur harte Materialien. Hier gibt Keller ein sehr schönes Beispiel konkreter – oder serieller – Musik, in dem sich die Töne zu einem Mosaik fügen und dennoch jeder allein und für sich besteht, ganz wie die Dinge in der Truhe der Züs. Dass, nebenbei gesagt, der Ausdruck "Musik" gegen Ende durch "Lärm" ersetzt wird, mündet ebenfalls sehr modern an.

Auch auf der Ebene der Sprache kommt es zu einer ganz intensiven Klangwirkung. Um sie sehr deutlich zu spüren, braucht man nur eine Beschreibung wie jene der Züs-Truhe in etwas beschleunigtem Tempo zu lesen. Dabei überfordern wir die nachschaffende Phantasie. Eine zu grosse Zahl von Dingen ist auf kleinem Raum aufgehäuft. Das innere Auge wird durch das allzu Heterogene und zugleich Gedrängte daran gehindert, sich rasch ein genaues Bild zu machen. Um so leichter gibt sich jetzt aber das Ohr einem neuen Reiz hin, dem Zauber der wahllos durcheinandergeworfenen, oft ungewohnt und rätselhaft klingenden Eigenamen. Das völlig Inkon-

gruente, oft Gegensätzliche und damit Unerwartete der einanderfolgenden Bezeichnungen erhöht den Effekt. Dass es schliesslich anderweitig – so etwa am Ende gewisser Reden der Züs – zum blossen Aneinanderreihen von Substantiven kommt, und das vor allem um des Wortklanges willen, kann nicht verwundern. Wie betörend eine Wortklangkette sein kann, möge ein Beispiel aus der Novelle *Kleider machen Leute* zeigen. Der falsche Graf Strapinski wagt sich in die Stadt und liest, um seine Sorgen zu verdrängen, die Aufschriften der Häuser: "Da hiess es: zum Schwert, zum Eisenhut, zum Harnisch, zur Armbrust, zum blauen Schild, zum Schweizerdeggen, zum Ritter, zum Büchsenstein, zum Türken, zum Meerwunder, zum goldenen Drachen, zur Linde, zum Pilgerstab, zur Wasserfrau, zum Paradiesvogel, zum Granatbaum, zum Kämbel, zum Einhorn ... zur Eintracht, zur Redlichkeit, zur alten Unabhängigkeit, zur Bürgertugend a, zur Bürgertugend b, zum Vertrauen, zur Liebe, zur Hoffnung, zum Wiedersehen 1 und 2, zum Frohsinn, zur inneren Rechtlichkeit, zur äusseren Rechtlichkeit, zum Landeswohl ... zur Verfassung ..." (91). Betörend wirkt hier nicht nur die lange Kette von Substantiven. Das seinige trägt der Rhythmus bei, der durch die Wiederholungen der Präpositionen "mit", "zum" und "zur" einen regelmässigen Akzent erhält und so ein inneres Anstelgen der Spannung erzeugt. Lesen wir eine solche Stelle laut, so lassen wir unwillkürlich die Stimme anschwellen und beschleunigen das Tempo. Sind sie auch aus einer Art übermütiger Spielerei entstanden, so geht doch plötzlich von diesen Hauptwortketten eine magische Wirkung aus. Ganz bewusst strebt der Dichter auf einen akustischen Dauereffekt hin, der zu einer Emanzipation des Klanges führt. Wieder wird ein Ausdrucksmittel, das Wort nämlich, – sinnentleert und infolgedessen als reines Klangelement eingesetzt – zum Objekt der Darstellung, zum Ausdrucksziel. Bei solchermassen gesteigerter Sonorität des geschriebenen Wortes ergibt sich die Assoziation der menschlichen Stimme von selbst. Der Wechsel von einer Kunst in die andere vollzieht sich auf die natürlichste Weise. Hinter dem Wortgewirr hören wir leicht ein Stimmengewirr, in einer sehr schönen Stelle aus dem *Verlorenen Lachen* vergleicht Keller ein solches mit einem graphischen Feinwerk. "Es erhob sich jedoch da und dort ein Widerspruch des

Einen gegen den Andern oder die Auflehnung eines Dritten, die Einsprache eines Vierten, die nähere Erläuterung eines Fünften, woraus ein wirrer Lärm gegenseitiger Vorwürfe und Anschuldigungen wurde und für den unbefangenen Zuhörer sich ergab, dass es sich um ein ziemlich ausgebreitetes und verknotetes Gewebe von geringen, wenig rühmlichen Verrichtungen handelte, wegen welcher alle sich gegenseitig die ausgezeichnetsten Spitzbuben schalten, und zwar in einer so künstlichen Durch- und Ueberkreuzung, dass, wenn man, etwa nach der Art der Chladnischen Klangfiguren, ein sichtbares Bild davon hätte machen können, dieses die schönste Brüsseler Spitzenarbeit dargestellt hätte oder das zierlichste Genueser Silberfiligran, so wunderbar und mannigfaltig sind Gottes Werke" (92). Diese bedeutungsvolle Stelle zeigt, wie sehr Gottfried Keller befähigt ist, Klang mit den Augen zu schauen. Ton verwandelt sich in ein reich strukturiertes Bild. Doch die schönste Illustration dieser gestalterischen Eigenheit bleibt eine Beschreibung des Hornklangs im *Grünen Heinrich*. Wir finden sie im Kapitel *Heimatträume*. Der Ton wird zum glänzenden Wasserstrahl, aus dem ein Bauer "mit der rechten Faust" (93) ein mächtiges Schwert schmiedet.

10. Variation

im allgemeinen fügen sich die einzelnen Glieder einer Variationsreihe zu einem einheitlichen Ganzen dank dem Gleichbleiben des Inhalts und unterscheiden sich untereinander dank der Veränderung der Form. Wieder sind es die Kammacher, denen wir ein kleines Urbild der Variation verdanken, nämlich ihre Stöcke: "Jobst stützte sich auf einen ehrbaren Rohrstock, Fridolin auf einen rot und schwarz geflammten und gemalten Eschenstab und Dietrich auf ein abenteuerliches Stockungeheuer, um welches sich ein wildes Geflecht von Zweigen wand" (94).

Diese Art von Variationsreihe entwickelt eine gewisse innere Dynamik. Von einem Glied der Kette zum andern zeichnet sich eine Entwicklung, eine Steigerung ab. Diese kann aber nicht gradlinig sein, da immer wieder zurückgekehrt werden muss zu einem Kern-

und Ausgangspunkt, dem gleichbleibenden Inhalt. Sie verläuft spiralförmig wie es die Zweige des Stockungeheuers sehr schön im Bilde darstellen. Ein Crescendo finden wir auch in den Variationen um die Züs: Truhe - Sonntagskleid - betörende Reden.

Die Truhe, die eine vielgliedrige Variationsreihe ausgehöhlter Gegenstände enthält, stellt selbst wieder einen Ring in einer endlosen Kette von anderen Schatzkästchen-, Laden- und Truhen-Varianten im ganzen Werk dar. Als phantastische Dinganhäufung darf sie als das eigentliche "Thema" unzähliger Variationen gelten. Schliesslich entstehen Variationsreihen beim Zusammenstellen ähnlicher Texte (Variante), um ein Stilmerkmal (Konstante) verständlich zu machen. In Umkehrung zu dem ersterwähnten Variationsbeispiel ist hier die Form Konstante und der Inhalt Variante. Auch wenn schliesslich jede stilistische Untersuchung Variationen "zusammenstellt", die als solche nichts besagen, so werden sie für ein Werk wie dasjenige von Gottfried Keller bedeutungsvoll, weil sich bei dessen allmächtiger Phantasie auch reine Stilmerkmale sehr leicht in variierten Inhalt zurückverwandeln, da sie, mehr als man annehmen möchte, auch die Gestalten, ihr Verhalten und ihr Handeln bestimmen.

Die Variation ist als Strukturphänomen komplex. Sie enthält in sich andere, uns bekannte Elemente. So entsteht durch das Aneinanderfügen einzelner Glieder eine Reihe, und das mehrfache Wiederaufgreifen eines Themas darf als eine Form von Spiegelung bezeichnet werden.

11. Isolierung

Ueberblicken wir die verschiedenen Kapitel unserer bisherigen Untersuchung, so stellt sich heraus, dass alle besprochenen Stilmerkmale und Bildelemente von ein und derselben Tendenz beherrscht werden, derjenigen zur Isolierung. Jede Reihe hebt sich schon durch ihre gedrängte Substantivik und das - auch längste Sätze noch zur Einheit fügende - Aufzählprinzip aus dem Kontext heraus. Inhaltlich bringt die Enumeration die Möglichkeit, Dinge aneinanderzureihen, die gar keine oder nur eine lose Beziehung untereinander haben. Der Zufall

isoliert das Einzelne, wie es auf amüsante Weise in der Schilderung der Züs-Truhe zum Ausdruck kommt. Die Dinge bestehen auch "für sich", weil sie sich dank scharfer Silhouette, harter Materie und klar definierter Oberflächenstruktur voneinander abheben. Spiegelung, Symmetrie und geometrische Konstruktionen isolieren sich schon deswegen, weil man sie in diesem Klima des lustigen und spielerischen Fabulierens nicht erwartet. Element jeder geometrischen Komposition ist das mit klarster Linie eingefasste Feld. Auch dieses besteht für sich. Jedes ins Extreme getriebene Spiel mit der Perspektive fällt aus dem Rahmen und das auf belustigende und beunruhigende Weise zugleich. Alle Bildelemente sowie der Klang emanzipieren sich und gewinnen Eigenwert. Plötzliche rhythmische Beschleunigungen isolieren sich ihrer Vehemenz wegen und weil sie überraschen. Und auch die Variation selbst, die es nicht gäbe ohne einzelne Gleider, gewährt diesen eine grosse Selbständigkeit.

12. Statik

Ueerblicken wir die besprochenen Aspekte der phantastischen Dinggestaltung Kellers, dann erweist sich das Prinzip des Statischen als dominierende Konstante. Es manifestiert sich als fixe Konstellation der Dinge, als Verhärtung, als extreme Starre der Materie, als in weiterem Sinne gefasste Kristallisation aller Art, zu der auch die dinghafte Verbildlichung von Undenkbarem und Abstraktem, wie etwa des Klanges, gehört. Damit meinen wir auch die Spiegelung, aus der sich unbegrenzt Symmetrie und geometrisches Figurenwerk herausbildet, so wie das beklemmende In- und Aneinander von Klein und Gross, von Miniatur und kosmischer Ausweitung. Diese Statik der dargestellten Dingwelt ist alles andere als ermüdend oder uninteressant. Sie vermag im Gegenteil zu faszinieren. Eine Bannkraft wird wirksam, deren Quelle wir in den Einzelphasen der Analyse nachzuspüren versuchten und die sich als eigenartige, der besonderen Gestaltung der Dinge entspringende Phantasik herausgestellt hat. Die Dichte derselben, das heisst ihre Vielschichtigkeit, darf gewissermassen als Summe der verschiedenen, im Laufe der Untersuchung

aufgezeigten Elemente eben dieser Dinggestaltung bezeichnet werden. Das Phantastische wird als Zusammenwirken und Weben hintergründiger Spannungen empfunden, als neuartige Magie, als eine Art innere Dynamik, wenn man diesen Terminus nicht mit der Vorstellung des Bewegten verbindet.

Werfen wir noch einmal einen Blick in die Truhe der Züs, von der unsere Untersuchung ausgegangen ist. Bereits Pregel bemerkt in seiner Studie (95), die Dinge in dieser Lade seien "statisch" angeordnet. Sie seien genau nebeneinander und nicht übereinander. Sie erscheinen tatsächlich in der Vorstellung als nebeneinander, sie gehören aber nicht zueinander. Sie kontrastieren, wie wir längst wissen, aus verschiedenen Gründen. Ihre Unverrückbarkeit wird durch das genau festgelegte Nebeneinander ebenso auffällig wie ihre Inkongruenz. (Fixierte Konstellationen lassen sich, wie wir wissen, in den unterschiedlichsten Varianten und auf verschiedenen Ebenen bei den meisten Dinghäufungen feststellen). Daraus resultiert eine Spannung, die dauern muss und die genährt wird durch packende Anschaulichkeit der Schilderung. Diese letztere dient nicht dazu, die Dinge in die Wirklichkeit einzubetten. Im Gegenteil, gerade das Ueberbetonen des Realen, so etwa das extreme Intensivieren der Stofflichkeit, das einer in Wirklichkeit nicht mehr erfahrbaren Konzentration des Materials, einer Art Kompression gleichkommt, muss als ein wesentlicher Faktor der phantastischen Dinggestaltung oder der Verwandlung der oft einem banalen Alltag entnommenen Dinge ins Phantastische bezeichnet werden. Es gestattet das sehr intensive Formen und Strukturieren der Oberfläche auch im unwahrscheinlich und sogar unmöglich Kleinen. Wir haben es hier mit einer Form von - im wörtlichen Sinne verstandenen - Surrealismus zu tun. Durch Uebertreibung des Realistischen entsteht ein Unwirkliches, ein Phantastisches, das aber äusserst sinnensfreudig bleibt. Das dominierende Charakteristikum aller Elemente dieser Phantastik ist eine sehr suggestive, angespannte, eine hypnotische Unbewegtheit.

Das statische Dasein der Gegenstände bestimmt auch die sprachliche Form. Wir zitieren wieder Pregel. Er sagt im Hinblick auf die Züs-Lade: "Verben des statischen Seins haben im Text das Uebergewicht. Sie vereinen sich mit den nur in attributiver Stellung gebrauchten.

einen Dauerzustand beschreibenden Artwörtern sowie mit den vielen Partizipien des Perfekts, die das Gewirkte und Gewordene an den Dingen als deren nun dauernde Eigenart erscheinen lassen" (96). Diese Feststellungen gelten für die meisten Dingbeschreibungen Kellers.

Der Grundzug des Statischen wird nun auch von der Eigenart der gezeigten Dinge oder ganz allgemein vom Inhalt her bestätigt. So besteht ja die erste Aufgabe der Züs-Truhe – und ihrer zahllosen Varianten – darin, aufzubewahren, also dauern zu lassen. Als ein Symbol der Unveränderlichkeit, wenn auch ein ungewohntes, darf bereits der allererste, wirklich beschriebene Gegenstand angesehen werden: das bemalte und vergoldete Osterei. Es ist, als ob dank der Tatsache, dass das Ei nicht zerschlagen und gegessen wurde, es ewig Ostern bleiben, die Zeit stillstehen sollte. Alle die oft mehrfachen Fassungen und Vorkehrungen wie das Einwickeln in Baumwolle (Stecknadel), in besonderen Stoff der bereits schützenden und bewahrenden Schachtel (Gilgus-Auge), das Bedecken mit Glas (Muttergottes, Hinterglasmalerei), das Einbalsamieren (Menschenhaut) dienen dazu, vor Zerstörung und Auflösung zu schützen. Dass Vergangenheit vergegenwärtigt werden soll, signalisieren etwa die uralten Kästen und verschollenen Ziergegenstände des Herrn Jaques, aber auch die vielen längst ausser Gebrauch geratenen Utensilien wie altes Rüstzeug (Litumlei), stillgelegte Foltergeräte (Ruechenstein) und anderes mehr. "Seit langer Zeit", "von alters her", "seit Jahr und Tag", "seit einer Ewigkeit", so könnten etwa die Ueberschriften lauten zu vielen Dingsammlungen. Dass diese dazu bestimmt sind, auch weiterhin, sozusagen in alle Zukunft, zu bestehen, zeigt sich eben darin, dass sie bestens behütet und oft unter Verschluss – "wohl verschlossen" (Züs) – aufbewahrt werden. Dabei kann freilich auch als "heruntergekommene" Variante der Souvenirs- und Kostbarkeiten-Truhe der Abstellraum, ein Estrich oder ein Keller auftauchen (Pineisen, Herr Jaques). Aber auch hier wird eben nur auf die Seite gestellt, nicht eliminiert. Eine fast abergläubische Angst, an Althergebrachtes zu rühren, drückt sich in der kleinen Gespensterepisode aus, die von Jaques' Ahnengalerie erzählt wird. Hier bringt das Entfernen eines einzigen Bildchens von seinem alten Platz Gelsterspuk und Unglück.

Ebenso suggestiv, ja geradezu betörend kann die Fixierung von

Form und Ordnung der Dinge auch dann sein, wenn sie nur für einen Augenblick erscheint oder überraschend aufgehoben wird. Wir haben schon am Anfang unserer Untersuchung auf das gemächliche, Aufmerksamkeit erzwingende Vorführungszeremoniell eines John Kabys oder Gilgus hingewiesen, das so sonderbar kontrastiert mit dem raschen Verschwinden des Vorgeführten. Diese umständlich feierlichen Gesten entsprechen dem ausführlichen, detailfreudigen Beschreiben der Dinge, das ja Gegenstand unserer Analyse ist. Sie sind also in ihrer zeitlupenähnlichen Verlangsamung auch Ausdruck eines Gefühls der Zeitdehnung, das durch die Gestaltung der Dingwelt selbst hervorgerufen wird und dank dem prompten, völlig überraschenden Auslöschen der Erscheinungen gestärkt wird. Dieses kann sogar den Beigeschmack eines kleinen Weltuntergangs an sich haben. Wir denken etwa an das plötzliche Verschwinden der Eisrosen an Wilhelms Fenster, dieser imaginären Kathedralen, an die Zerstörung der Wachfiguren durch den aufgebrachten Knaben Heinrich oder sogar an das Durchstossen mit der Faust und das Zerreißen "kreuz und quer" (97) des Grillenfangs.

Sozusagen ins Endlose dehnt sich die Zeit, wenn vorläufige Konstellationen zum Definitivum werden. Margarets hochaufgeschichtete Trödlerware befindet sich in gefährlich labilem Gleichgewicht. Trotzdem vergleicht Keller diese zufälligen und wackeligen Konstruktionen mit einer felsigen Gebirgslandschaft. Ewige Dauer des Provisorischen! Das Geschirr Hedwigs (*Die arme Baronin*) auf den "schwank aufgetürmten Stockwerken einiger Eckgestelle" (98) zittert und klirrt bei jedem Schritt. Und doch sind auch hier die Dinge wiederum Ausdruck davon, dass in diesem Hause endgültig "nichts mehr in Gang kommen" (99) wird. Man kann sogar in dieser Geschichte - was die Hauptperson Hedwig anbetrifft ein progressives Erlahmen und schliesslich sogar Ersterben jeder Bewegung verfolgen. So wie die unter dem Zeichenstift des Herrn Jaques auf "einer unteren Entwicklungsstufe erstarrten" (100) Löwen, so bringen auch die beiden Atlanten das Fixieren eines Uebergangszustandes bildhaft zum Ausdruck, und zwar sowohl in ihrer "erniedrigenden" Funktion als Türpfosten, als auch in ihrem ewigen Versinken (oder Emporsteigen).

Kristallisation; Fixierung, Unverrückbarkeit, Starre, all diese Sy-

nonyme des 'Unbewegten', Statischen deuten auf ein problematisches Verhältnis zur Zeit hin, eigentlich genauer: auf ein Verhindern des Zeiterlebnisses in die Darstellung. Vergangenheit immerwährend vergegenwärtigen und Gegenwart fixieren, um sie damit gleichsam vor der Zukunft zu verschliessen, beides heisst so viel wie hinaustreten aus der Zeit.

Wenn Pregel im Hinblick auf das Sammelsurium der Züs sagt, es sei eine "Spannung in das statische Dasein dieser Dinge eingelagert" (101), dann umschreibt er eigentlich das Wesen Kellerscher Dingphantastik. Die Quelle dieses Phantastischen sehen wir jedoch nicht, wie er, hauptsächlich im Inhaltlichen, sondern ganz wesentlich auch in der Darstellungsweise. Wenn er weiterhin bemerkt, diese Spannung werde "nicht aufgelöst" (102), dann ergänzen wir: vorerst nicht. Es kann nicht bestritten werden, dass die Spannung andauert, und weil sie dauert, scheint sie sogar zu wachsen. Darum drängt sie auf eine Lösung hin, die sie auch findet.

Wir wenden uns ein letztes Mal der Beschreibung der Züs-Truhe zu. Lesen wir sie nochmals, als kennten wir sie nicht, dann spüren wir das hintergründige Angespanntsein sogleich. Die komische Wirkung, die von den übertriebenen Verkleinerungen oder von allzu ausgefallenen Formen ausgehen könnte, verliert sich bald. Viel nachhaltiger nimmt das Seltsame, das Fremd-Merkwürdige die Aufmerksamkeit gefangen. Die Dinge "strahlen im Halbdunkel ein zauberhaftes Fluidum aus" (Pregel) (103). Dieses fesseinde und darum auch beunruhigende Dämmerlicht ist die bildliche Entsprechung der dauernden, wachsenden und auf Lösung hinizielenden Spannung.

Wie kommt nun aber befreiende Bewegung in die opprimierende Statik der Dinggestaltungen? Selten durch die Dinge selbst, immer aber durch die Menschen, auf die diese Dinge bezogen sind, gelegentlich, sozusagen einleitend und stellvertretend für den Menschen, durch Tiere. Unter den Erinnerungsstücken der Züs ist es tatsächlich ein Ding, das - allerdings nur in unserer Vorstellung - ganz unerwartet in Bewegung gerät, das aber auch schlagartig eine hanterende Züs vor Augen führt. Dazu muss man in diesem Objekt noch das stilisierte Abbild eines Tieres sehen, nämlich eines blutsaugerischen Ungeziefers mit scharfer und stechender Zunge. Wir

sprechen vom Schnepfer. Er ist der einzige wirkliche Gebrauchsgegenstand in der Lade. Nicht von ungefähr taucht dieses widerliche Objekt erst am Ende der Aufzählung auf. Obschon die Dinge viel Bedenkliches über die Züs aussagen, wenn man sie auf ihren Sinngehalt prüft, so strahlt die Raritäten-Lade eben doch ein "zauberhaftes Fluidum" aus, zu dem auch ein gewisser Glanz des Naiven gehört. Diesen Zauber zerstört der hereinplatzende Schnepfer. Der Bann ist gebrochen, die Spannung zerfällt, die erlösende Bewegung kann erfolgen. Sie greift von der hervorschnellenden, zungenartigen Klinge des Schnepfers sogleich über auf die Jungfer Züs, die wir jetzt bei einem ihrer, wie man sicher annehmen darf, Lieblingsgeschäfte sehen können. Sie lässt zur Ader und setzt Blutegel und Schröpfköpfe an, und sie kann sogar vortrefflich mit dem scharfen Rastermesser umgehen. Bei all diesen "Hilfeleistungen" sind rasche und entschiedene Gesten vonnöten. In deren Wiederholung drückt sich nochmals das grosse Bedürfnis nach befreiender Bewegung aus.

Entsprechende Stellen finden sich in der Kammachernovelle mühelos. Am Morgen vor dem Wettlauf gönnt sich Jobst im Bett noch eine kurze Zeit "seligen und kostenfreien Daseins". Aus seinen beschaulichstatischen Phantasien, in denen sich banalste Dinglichkeit – eine schadhafte Zimmerwand – in eine paradiesische Landschaft verwandelt, reisst ihn eine aus dem Winterschlaf erwachende Wanze. "Jobst fuhr in die Höhe" (104). Das Ueberraschende der Bewegung wird durch das Zeitwort sehr einprägsam festgehalten. Unmittelbar nachdem das kleine Wunderwerk des chinesischen Tempels in allen Einzelheiten beschrieben worden ist, an dem der Buchbinder als "sesshafter" Geselle ein volles Jahr lang gebastelt und geklebt hatte, muntert ihn die Züs auf, "sich loszureissen" (105) und in die offene Welt zu ziehen. Als die drei Kammacher erfahren, dass der Meister zwei von ihnen entlassen will, bestürmen sie Züs, einen Liebhaber auszuwählen, und rennen, da sie nicht darauf eingeht, "spornstreichs" (106) in das Haus des Meisters hinüber.

Solche durch die brodelnde Phantasie selbst bedingten Bewegungsmomente summieren ihre Wirkung. Eine weitere Stelgerung bringen Züsens Sonntagsputz und der Redewettstreit der drei Gesellen. Hierauf folgt dann die grösste und abschliessende Bewegungsexplosion,

das Wettrennen selbst. Der Bewegtheit des Geschehens entspricht eine Erregtheit und vorübergehende Beschleunigung des Sprachrhythmus, die so spürbar ist, dass es genügt, auf sie hinzuweisen. Wir ahnen bereits, dass wir es hier mit einem strukturellen Grundprinzip Kellerscher Erzählkunst zu tun haben, das vor allem in der Menschengestaltung von grosser Bedeutung sein wird. Dieser wollen wir uns nun zuwenden.

II. Das Phantastische in der Menschengestaltung

1. Die Menschenfiguren der Kammachernovelle Charakterisierung, Erscheinung und Gehaben

Wir haben bereits zu Beginn unserer Untersuchung darauf hingewiesen, dass bei Keller der Mensch und die ihm zugeordneten Dinge – das heisst die phantastisch gestaltete Dingwelt – identisch sind. Verhält es sich so, dann darf man annehmen, dass nicht nur die Bedeutung der einzelnen Stücke, sondern ebenso die Art der Darstellung, damit also die Stilelemente der Dingphantastik, Aufschlüsse über den Menschen vermitteln. Es gilt also zunächst anhand der Kammachernovelle nachzuweisen, dass sich diese Stilmerkmale zu Wesenszügen umdeuten lassen. Dabei wird sich zeigen, inwiefern die Darstellung der Menschen auch unabhängig von den sie umgebenden Dingen den Stilgesetzen des Phantastischen unterworfen ist.

1.1 Reihung

Wir betrachten zuerst die Züsgehalt. Dem kunterbunten Durcheinanderwürfeln der Dinge in ihrem Kasten, der Souvenirs, Kästchen, Büchsen und Attribute entspricht das blosse, beziehungslose Aneinanderreihen von Erlebnissen, die sie nicht ordnet, sondern nur "sammelt". Ihr fehlt die Möglichkeit, sie innerlich so zu verarbeiten, dass sie als bleibende Lebenserfahrung zum wirklichen Gewinn werden. Zur Wunderlade gehört eigentlich auch ihre Bibliothek. Beide zusammen sind ein bild- und dinggewordenes Resumé ihrer Kinder- und Jugendjahre. Bücher und Kostbarkeiten stammen aus jener Zeit und veranschaulichen ihre innere Entwicklungsstufe. Dass sie ihre Truhe immerfort aus ängstlicher Eifersucht unter Verschluss hält, beweist, wie sehr sie an ihren Dingen hängt und dass sie selbst die Gefangene einer Vorphase des Erwachsenseins ist. Das wahllose Nebeneinander der Gegenstände deutet darauf hin, dass auch die einzelnen Zeitabschnitte, die dazu gehören, sich in der Erinnerung beziehungslos kreuzen, ohne gewichtigen Inhalt zwar, aber doch auf-

dringlich, weil sie nicht in den Zusammenhang eines erfüllten Lebens eingeordnet werden können. Schon das Ineinanderverschachteltsein gibt den Dingen Spielzeugcharakter. Dieser wird betont durch das klappernde Kegelspiel. Das kleine silberne Herz, das sich öffnet, ist mädchenhaft, gleich wie die andern Miniaturziergegenstände. Ebenfalls Spuren aus früherer Zeit sind die vergilbten Blätter mit Rezepten und Geheimnissen. Dann folgen Zeichen aus der Zeit der Vorbereitung auf das bevorstehende Erwachsensein: Konfirmationsschein, Briefsteller, "goldene Lebensregeln für die Jungfrau als Braut, Gattin und Mutter". Dadurch, dass Züs diese sorgfältig in ihrer Schublade versorgt hält, wähnt sie, sichere Gewähr zu haben, das "wirkliche" Leben meistern zu können. In den drei Gegenständen Schnepfer, Mörser und chinesischer Tempel kristallisieren sich die Liebesgeplänkel mit den drei früheren Gesellen. So reiht sie sentimentale Abenteuer aneinander und bringt es sogar fertig, drei Liebhaber zugleich "im Zaum zu halten" (1). Unfähig, sich zu entschliessen, d. h. Ordnung in diesen halben Beziehungen zu schaffen, lässt sie ihre Sympathie von dem einen zum andern wandern und ist zu guter Letzt entzückt, die Entscheidung den Zufälligkeiten eines Spiels zu überlassen.

Ungereimtes Zeug zu reden und sogar aufzuschreiben ist geradezu ihre Spezialität. "Wenn sie zufrieden und nicht zu sehr beschäftigt war, so ertönten unaufhörliche Reden aus ihrem Munde und alle Dinge wusste sie heimzuweisen und zu beurteilen, und jung und alt, hoch und niedrig, gelehrt und ungelehrt mussten von ihr lernen und sich ihrem Urteile unterziehen, wenn sie lächelnd oder sinnig erst ein Weilchen aufgemerkt hatte, worum es sich handelte; sie sprach zuweilen so viel und so salbungsvoll wie eine gelehrte Blinde, die nichts von der Welt sieht und deren einziger Genuss ist, sich selbst reden zu hören. Von der Stadtschule her und aus dem Konfirmationsunterricht hatte sie die Uebung ununterbrochen beibehalten, Aufsätze und geistliche Memorierungen und allerhand spruchweise Schemata zu schreiben, und so verfertigte sie zuweilen an stillen Sonntagen die wunderbarsten Aufsätze, indem sie an irgend einen wohlklingenden Titel, den sie gehört und gelesen, die sonderbarsten und unsinnigsten Sätze anreihete, ganze Bogen voll, wie sie ihrem seltsamen Gehirn entsprangen, wie z. B. über das Nutzbringende eines Krankenbettes,

über den Tod, über die Heilsamkeit des Entsagens, über die Grösse der sichtbaren Welt und das Geheimnisvolle der unsichtbaren, über das Landleben und dessen Freuden, über die Natur, über die Träume, über die Liebe, einiges über das Erlösungswerk Christi, drei Punkte über die Selbstgerechtigkeit. Gedanken über die Unsterblichkeit" (2). Der Dichter gibt der Züs die Möglichkeit, nicht nur sinn- und beziehungsvolle Worte und Wortgefüge, sondern kaskadenhaft ganze Reden aneinanderzureihen. Erwähnt sei auch die Bemerkung, dass die wenigen Werke der kleinen Bibliothek, wenn auch gleichsam verloren und ohne Verwandtschaft untereinander, "am Fenster ordentlich aufgeschichtet" waren. Ganz dieselbe Scheinordnung unterstreicht das treffliche Bild von Züsens Seifenschneiderei. Die Stücke sind nebeneinander auf dem Sims des Getäfels zum Trocknen aufgestellt. Zum genauen Kranz geordnet bieten sie das Bild einer "zierlichen Seifengalerie" dar.

Aehnlich verhält es sich mit Jobst und seinen Doppelgängern. Gleich von Anfang an überrascht Jobsts innere Ziellosigkeit. Er ist rein zufälligerweise in Seldwyla gelandet. Er gleicht darin "weniger dem freien Menschen als jenen niederen Organismen, wunderlichen Tierchen und Pflanzensamen, die durch Luft und Wasser an die zufällige Stätte ihres Gedeihens getragen" (3) werden. Dass er in Seldwyla bleibt, hat seinen Grund nur darin, dass er keine Lust verspürt, wegzugehen, weiterzuwandern, eine andere "Wirkungsstätte" zu suchen. Besonders eindruckliche Variationen dieser inneren Unordnung und Ziellosigkeit sind sein zufälliges Hin- und Hergehen und Stehenbleiben vor der Stadt, gewisse sonderbare Handierungen, die sinnlos sind und zugleich endlos scheinen wie das Herumstochern und "Wurmisieren". Oder solche, die gänzlich unkontrolliert sind, besonders in seinem dem Kunsthandwerk verwandten Beruf. So schmiert er seine Kleckse - sie erinnern an Züsens buntscheckige Phrasen! - verdrossen und aufs Geratewohl auf die Kämme, und unter dem Druck der Ereignisse schneidet er im Bunde mit seinen beiden Doppelgängern Zähne um die Wette. Auch er spricht unverständliches Zeug, und seine Kompetenzen, etwa wenn es um ein im Bau stehendes Haus geht, sind vorgetäuscht. Der fremde Dialekt dient als Tarnung. Er interessiert sich vordergründig sofort für alles, aber

seine Anteilnahme ist oberflächlich und darum von kurzer Dauer. Interesse und Mitgefühl sind sprunghaft, sind blosser Anwendungen. Unablässig verdrängt ein Attraktionspunkt den andern. Jobst ist neugierig. "Den Verlauf von allerlei Klatschereien und Streitigkeiten zu betrachten und zu beurteilen" (4), scheint eine seiner Lieblingsbeschäftigungen zu sein. Neugierde im Sinne einer Sensationslüsternheit ist selten ein Zeichen seelisch-geistiger Aufnahmefähigkeit. Meistens deutet sie auf das Gegenteil hin. Und darum spürt man in dieser unstillen Unersättlichkeit auch ein Hungern nach tieferem, bereicherndem und erfüllendem Erleben und zugleich ein dunkel bedrückendes Wissen um die eigenen Grenzen. Deshalb also immer neue Versuche. Auch den grossen Plan, später das Geschäft zu erwerben, fasst Jobst zufälligerweise. Um so verbissener klammert er sich daran. Das vorgesteckte Ziel muss ihm letztlich gleichgültig sein, denn zu Seldwyla hat er überhaupt keine Beziehung, weder äusserlich noch innerlich. Seine Zukunft in der Stadt rechtfertigt also nicht sein Planen und Sparen. Vielmehr rechtfertigt dieses das Ziel. Er krallt sich an seinen Plan fest aus innerer Haltlosigkeit.

Die drei Kammacher zusammen sind, sobald sie auftauchen, das Bild der perfekten Reihe. Diese deutet sich im Titel schon an, und zwar in der Zahl drei. Zwei Gegenstände nebeneinander sind noch keine Reihe. Sie sind ja auch ein Gegenüber. Drei Gegenstände nebeneinander bilden eine Reihe. In der Geschichte selbst wird bald einmal die Reihe zur Obsession. Durch die Parallelisierung der Bewegungen scheinen die drei Gesellen gleichsam aneinandergekettet zu sein. Sozusagen fortwährend in "Reih und Glied" - sogar nachts im Bett - sind sie aneinandergereiht wie Zähne eines Kamms, zusammengehalten von einem unsichtbaren Joch. Dieses äussere, den Einzelnen vergewaltigende Eingebundenheit stellt das abschreckende Gegenbild einer von innen gewordenen, individualitätsbildenden, befreienden Ordnung dar.

1.2 Isolierung

Jobst erscheint, genau wie die andern Kammacher, in einer äusseren und inneren Isolierung. Er ist ein Fremder, ein Ausländer. Von seiner Familie und Verwandtschaft weiss man nichts, auch nichts Genaues von seinem Herkunftsort. In Seldwyla bleibt er ein Fremder, und damit isoliert er sich doppelt, denn diese Stadt sondert sich durch ihre Lebensweise von der übrigen Welt ab. Ihr Ganz-für-sich-Sein drückt sich schon in der geographischen Lage aus. Damit "nichts daraus werde" haben die Seldwyler ihre Stadt an keinen See oder Fluss gebaut, sondern "mitten in die grünen Berge". Sie liegt also an keiner natürlichen Zufahrtsstrasse, und starke "Ringmauern" umgeben sie. Von der bequemen Art dieser Leute sticht Jobsts - wie übrigens auch Züsens - Ueberfleiss krass ab. Doch auch sonst fällt er auf als ausgemachter Sonderling. Schon sein Beruf stempelt ihn zum Aussenseiter. "Denn im Arbeitsschurz und in den Schlappschuhen beobachten manche Gesellen immer einen eigentümlich gezierten Gang, als ob sie in höheren Sphären schwebten, besonders die gebildeten Buchbinder, die lustigen Schuhmacher und die seltenen sonderbaren Kammacher" (5). Er hebt sich aber auch ab von den andern Gesellen seiner Zunft, die vorher dagewesen sind. Er verspürt plötzlich nichts mehr von seinem Wandertrieb, der ihn in jedem neuen Jahr an einen andern Ort und an einen neuen Arbeitsplatz führen sollte. Niemand und nichts kann ihn mehr vertreiben. Er wird sesshaft. Eine weitere Doppelisolierung also: er ist die seltene Ausnahme in einem seltenen Beruf.

Auch sonst verrät sein Gehaben den Eigenbrötler. Er bietet das Bild einer totalen Entwurzelung. Seine Beziehung zur Natur ist gestört, wenn nicht zerstört. Die Kirschen und Pflaumen der Marktfrauen "streichelt und betastet er", lässt aber dann die Weiber, die ihn für den eifrigsten Käufer genommen, verblüfft abziehen. Seinen Kameraden erteilt er "tausend kleine Ratschläge, wie man die gekauften Äpfel braten und schälen sollte", wenn er ihnen beim Essen derselben "enthaltssam" zusieht. Wenn er während seiner Sonntags-spaziergänge immer wieder unaufhörlich in der Erde stochert mit seinem Stock, dann wird er zur verzweifelt läppischen Karikatur eines

Menschen, der eine Verbindung sucht mit der Mutter Natur, weil er "Wurzeln schlagen" möchte. Seine Beziehungen zu den Menschen sind entweder inexistent oder vorgetäuscht. Von den Seldwylern will er nichts wissen. Ihr lustiges Treiben verängstigt ihn. "Die Sitten der Seldwyler waren ihm zuwider und machten ihn ängstlich, und wenn sie einen Tumult oder Zug vorhatten, hockte er zitternd zuhinterst in der Werkstatt und fürchtete Mord und Totschlag ... er wich vielmehr allen Händeln auf das sorgfältigste aus und nahm keinen Scherz übel, den man sich mit ihm erlaubte ..." (6). Zwischen den drei Kammachern herrscht von Anfang an eine trostlose Wettkampfstimmung. Bei seiner Ankunft legt sich Fridolin, ohne ein Wort zu sagen, zu Jobst ins Bett; ebenso Dietrich. Ueberhaupt arbeiten die drei in frostiger Schweigsamkeit. Ihr ständiges Zusammensein macht den Mangel an menschlicher Wärme und Kontakt um so fühlbarer. Wenn in einer dramatischen Nacht ein gemeinsames Traumgespenst die drei aus ihrem alten Gesellenbett katapultiert, so tritt schlagartig für einen kurzen Augenblick die Wahrheit "an den Tag". Aus dem scheinbar friedlichen, sogar körperliche Berührung einschliessenden Nebeneinander wird im Handumdrehen ein hochgespanntes Gegenüber. Und die Frauen? Für sie hat Jobst erst recht nichts übrig. "An eine eheliche Verbindung pflegte er nie zu denken, weil er unter einer Frau nichts anderes denken konnte als ein Wesen, das etwas von ihm wollte, was er nicht schuldig sei ..." (7). So geht er tunlichst alien heiratslustigen Töchtern aus dem Wege, um dann um so auffälliger mit "alten Weibern zu schäkern" (8). Wieder ein erschütterndes Bild von Scheinkontakt, hinter dem sich der Wunsch nach wirklicher Beziehung verbirgt, freilich ein uneingestandener Wunsch, denn wenn schliesslich die Züs auf der Bildfläche erscheint, sticht sie ja den drei Helden nicht ihrer Person, sondern ihres Geldes wegen in die Augen.

Jobst hat auch kein gesundes Verhältnis zur Arbeit. Er arbeitet freudlos und ohne sich die geringste Mühe zu geben. Das mechanische Erledigen erweckt den Eindruck aufgezwungener Fronarbeit.

Das Phänomen der Isolierung erscheint in enger Wechselwirkung mit demjenigen der reihenden Aufzählung. Was nicht aufeinander bezogen werden kann, isoliert sich. Wir erkennen bereits Züsens innere Unordnung und Jobsts oberflächliche und sprunghafte Anteil-

nahme an allen möglichen äusseren Ereignissen. In dieser Erlebniswelt fehlt der innere Zusammenhang. Sie zerfällt in Fragmente. Sehr eindrücklich tritt das zutage in der rein punktuellen Aufnahme der Umwelt. Der Leser nimmt sie durch das Auge der Gestalten wahr. Es sind nur noch Fetzen von Umwelt, beschränkte, kleine Lichtinseln, die jeweils die Personen umgeben. In diesem aufgesplitterten, von einem beschränkten Geist erfassten Umfeld leuchten dann Details in grosser Deutlichkeit auf. Wir erinnern an Jobsts Bettwand oder Züsens Fenstergesims. Weder von der Strasse noch von einem Haus sehen wir etwas Zusammenhängendes. Von der Gegend vor der Stadt gibt es nur ein paar skizzenhafte Einzelheiten. Am Tage des Wettrennens muss ein Baum und dessen Schatten genügen, um notdürftig ein Landschaftsbild zu entwerfen. Von der Stadt und den vielen Leuten sieht man nur Fenster, an denen sich Neugierige drängen wie in Logen eines überfüllten Theaters bei einer Premiere. Ein irgendwie kohärentes Bild des Schauplatzes und der Oertlichkeiten, in denen sich das Geschehen abspielt, entsteht überhaupt nicht. Durch die extreme Beschränkung der äusseren Umwelt wird die geistige Kurzsichtigkeit der Gesellen zum Ausdruck gebracht. Vieles an ihrem Gebaren gemahnt an Somnambule.

Züsens Redseligkeit könnte den Anschein erwecken, als ob sie ein geselliges, gemütvolltes und kontaktfreudiges Wesen wäre. Sie unterhält sich ja stundenlang mit anderen Leuten und hat Liebesabenteuer noch und noch. Alles Täuschung. Der gehobene Gedankenaustausch, den sie mit anderen pflegt, stellt sich als ein endloses Selbstgespräch heraus, und die Liebesbeziehungen sind nur Scheinverhältnisse. Sie befindet sich in einer ebenso auffälligen Isolierung wie die Gesellen. Nach ihrem Fleiss und ihrer Sparsamkeit zu beurteilen, kann sie keine Seldwylerin sein. Auch dass sie über ein ansehnliches väterliches Erbtell "herrscht" (9), entspricht nicht den Bräuchen Seldwylas. In dieser Stadt gibt es sonst keine "reiche(n) Erbsinnen" (10). Sie lebt allein mit ihrer Mutter und erscheint so als Urmodell der vielen Halbweisen und Einzelkinder, die im ganzen Werk Kellers – angefangen beim *Grünen Heinrich* – immer wieder auftauchen, als Urbild der unvollständigen Familie. Man könnte nun meinen, das sich anbahnende Verhältnis zwischen der Züs und den drei Kammachern brächte die

Möglichkeit, die allseitige Isolierung zu überwinden. Dies kann jedoch nicht eintreffen. Da sich kein wirklicher Austausch ergeben kann, entsteht auch keine wirkliche Beziehung. Den Männern bleibt bald nichts anderes übrig, als untertänigst und beifallspendend die nicht endenwollenden Monologe über sich ergehen zu lassen. Die Züs kann sich über alles äussern und das noch dazu tiefsinniger als alle anderen. Sie gehört zu jenen Glücklichen, die nicht nur alles, sondern alles besser wissen. Sich "selbst reden zu hören" (11), befriedigt ihr Geltungsbedürfnis und bringt ihr hohen Genuss. In ihrer selbstgefälligen Rede, dieser ununterbrochenen Selbstbeweihräucherung tritt Eitelkeit unverhüllt zu Tage. Eine solche Rede sucht keine Antwort, sondern unterdrückt diese ganz bewusst. Züs lässt "nicht zu Worte kommen" (12), schlägt die Bemerkungen der andern "tot" (13). Züs hört den anderen nicht, weil sie nicht auf ihn hört. Das ständige Tönen ihrer Stimme gewährt keinem andern Klang Raum. Es geht darauf aus, alle anderen Stimmen verstummen zu lassen. Das Absurde und gleichzeitig Groteske an dieser Situation besteht darin, dass die Züs selber zu einer - geistig gesehen - Tauben und Stummen wird.

Die Züs sei, wie Keller selbst sagt, die Eitelkeit selbst in "allen ihren Nuancen" (14). Eitelkeit als ein absolutes Selbstbezogensein zu definieren, kann also nicht ganz genügen, denn sie schliesst ein egoistisches - und darum unfruchtbares - Bezogensein auf den anderen mit ein. Die bereits erwähnten Wendungen, die Keller hier braucht, sind eindrucklich. Der stark humoristische Effekt beruht auf dem Kontrast zwischen ihrer konkreten Bildlichkeit und dem dadurch betroffenen abstrakten Phänomen der Stimme. Als ein treffliches und treffendes Bild fällt jenes vom Zügeln und Im-Zaume-Halten auf. Wenn auch hier der Vergleich der feurigen Pferde wenig passen will zu den lahmen und blutleeren Kammachern und wiederum zum Lachen reizt, so spiegelt es doch das Wesentliche der Situation. Die Züs unterwirft sie, hält sie unter ihrer Fuchtel.

Besonders rückhaltlos, herrschsüchtig und eitel zeigt sie sich in Gegenwart des Buchbinders, des dritten der früheren Freier. Jede schöne Wendung, die ihm gelingt, "schlägt sie tot" mit einer noch schöneren und "balsamiert ihn mit buntscheckigen Phrasen ein" (15). Die Wendung "sie band ihn an sich während eines Jahres" fasst das

Verhältnis auf amüsante Weise zusammen. Die unwiderstehliche humoristische Wirkung ist sogar doppelt, weil zum einen die genaue Zeitangabe die konkrete Vorstellung erzwingt und ein abgenutzter Ausdruck sich belebt und zum andern auf die Buchbinderei angespielt wird. Der Verliebte glaubt, durch sein unermüdliches Einbinden ihrer Bücher die Züs für sich gewinnen zu können, sie seinerseits "an sich zu binden" (16). Doch gerade diese übertriebene Servilität beweist, dass sie ihn gebunden hält. Das "Einbalsamieren" und "An-sich-Binden" erniedrigt ihn zum Ding, über das die Züs jederzeit verfügen kann. Und dazu verwendet sie ein urweibliches Mittel: die Stimme. Sie wird zur Sirene. Diese Szenen sind wieder durch und durch phantastisch gestaltet. Die verschiedensten Bilder von Metamorphosen werden aneinandergereiht. Die drei Gesellen erscheinen als gebändigte Pferde, in völliger Regungslosigkeit, der Buchbinder sogar als Mumie. Züs ist zuerst Dompteuse und dann Spinne, beide Male zugleich weiblicher Vampir.

1.3 Konkrete Bildlichkeit – Immobilität

Wie wird Jobst beschrieben? Er bietet in allem ein Bild der Starre. Seiner gelegentlich übermässigen Lebendigkeit haftet etwas Mechanisches. Gespenstisches an. Gleich zu Beginn seines Erscheinens unterscheidet er sich in seinem Verhalten von andern Gesellen, und zwar dadurch, dass er sich aus ihrem natürlichen Rhythmus, nämlich im Sommer zu wandern, um für den Winter ein Unterkommen zu suchen, löst und wie ein "Tierlein" nicht mehr zu vertreiben ist. Er setzt eigentlich dem gewohnten Rhythmus keinen neuen, eigenen entgegen, sondern hebt ihn auf. Er erstarrt. Er bewegt sich nicht mehr vom Fleck und das sowohl räumlich als auch zeitlich. Das Wandern hat er aufgegeben. Es reicht nur noch zu einem vierzehntäglichen Sonntagsspaziergang bis knapp vor das Tor der Stadt hinaus. Dieser wird zum ebenso stereotypen Reflex wie die mechanischen Bewegungen des Kammzähneschneidens. Alles in Jobsts Leben ist genaustens geregt, verläuft immer genau gleich. Die Jahre werden zu "Jährchen" (17) und reihen sich flugs aneinander. Die Zeit

steht still. Ebenso könnte man sagen, Jobst stehe ausserhalb der Zeit. Aus der Tatsache, dass er weder den Schneider noch den Schuster etwas verdienen lässt, geht hervor, dass er sorgsamst immer in denselben Kleidern und Schuhen steckt. Auch an seinem Aeussern ändert sich also während all dieser Jahre nicht das Geringste. Die Zeit geht an ihm vorbei, er erstarrt zum Bild.

Der Raffung der Zeit, die in einem Satz Jahre zu Nichts zerschmelzen lässt, entspricht auf der andern Seite einer Dehnung durch das Schil dern vieler kleiner Handlungen und Hantierungen. "Wurmisieren" und Herumstochern sind ein Tun ohne Sinn und Zweck, das den Eindruck des Nicht-enden-Wollens erweckt. Es ist, als wäre die starre Härte der toten Dinge in die Gestalt des Gesellen übergegangen. Sein gezierter und ungelenker Gang passt gut zu seiner todähnlichen Steifheit im Bett. Er wandelt "steif ein wenig vors Tor" (18), steht langweilig herum, stellt sich vor ein im Bau begriffenes Haus, vor ein Saatfeld, vor einen wetterbeschädigten Apfelbaum, vor eine neue Zwirnfabrik. Das Ersterben aller natürlichen Bewegung, wie es sich auch sonst in den stereotypen Lebens- und Arbeitsgewohnheiten abzeichnet, findet in diesem wiederholten Versteinern eine eindruckliche Illustration. Wenn Jobst seine Wäsche holt und sie "wie in höheren Sphären schwebend" auf "flacher Hand" (19) über die Strasse trägt, dann könnte man meinen, er sei selbst gestärkt und geplättet wie seine Vaternörder. Von einem Bewegungsablauf des Schreitens ist nichts mehr zu merken.

Andererseits geht ein beunruhigendes Scheinleben in die Dinge über. Beim "Stochern" (20) bewegt sich nur noch gespenstisch der Spazierstock. Später, beim gehetzten Zähneschneiden, bleibt er und bleiben seine zwei Mitgesellen stumm und beinahe regungslos. Der Kammvorrat wächst dabei in rasender Schnelle an und überschwemmt Stadt und Gegend. Doch diese phantastische Ueberlebhaftigkeit lässt keinen Raum für das Gefühl eines Zeitablaufs und ist darum keine wahre Bewegung. Durch sie wird aber die Unbewegtheit der Gestalten um so eindringlicher.

Auch Züs erscheint als ein einziger unbewegter Fixpunkt. Wenn sie nicht an ihrem Waschtrog steht, so sitzt sie im Kreise ihrer Liebhaber. Oder eigentlich thront sie wie eine Prinzessin und lässt sich

anhimmeln. Nur ihr Mundwerk "läuft". Doch es kommt, wie wir schon oben gezeigt haben, kein bewegter und bewegender Austausch von angeregter Rede und Gegenrede, kein wirkliches Gespräch zustande. Züsens Rede enthält auch kein logisches Argumentieren und Entwickeln eines lebendigen Vortrags. Obschon sie sich so gut wie nie von ihren Hörern unterbrechen lässt, wäre es ganz verfehlt, hier den Ausdruck vom "fließenden Sprechen" anzuwenden. Vielmehr ist ihre Rede richtungslos und ohne innere Bewegung. Weil sie keinen wirklichen Sinn hat, kann sie auch keinen übertragen und verstösst somit gegen den Sinn ihrer selbst. Sie wird absurd. Sie spinnt sich gleichsam in sich selbst ein und wird so zu einem Bild der Unbeweglichkeit. Denn Sinn weitergeben heisst Brücken schlagen zum andern, heisst Wege suchen des Verstehens und Begreifens, heisst weiterkommen. Die Züs spricht um des Sprechens willen. Ihr hingerissenster Zuhörer ist sie selbst. Die Endlosigkeit der Rede garantiert den Dauerzustand dieses Selbstgenusses. Nur einmal bricht die Züs aus ihrer Unbewegtheit aus, am Tage nämlich des Wettlaufs der drei Konkurrenten, und bereitet so bildhaft den Sturz ins Unglück vor.

Der Unbewegtheit der einzelnen Gestalt entspricht in der Erweiterung das regungslose Zusammensein verschiedener Personen, die unbewegte Szene. Grundmodell ist die Konfiguration der Verdoppelung Jobst - Fridolin. Ihr Verhältnis der absoluten Gleichschaltung erweitert sich bald auf einen Dritten im Bund, Dietrich. Sei es im Bett, bei der Arbeit oder später zu Füßen der Züs, immer bleibt die Szene immobil. Die kurzen Momente überhastiger Bewegtheit lassen diese Statik nur noch bewusster werden, und zwar auf eigentümliche Weise. So etwa in jener Nacht, als die drei Kammacher nach kurzem verzweifelterm Ringen plötzlich und gleichzeitig auf die Fliesen, wo sie ihr Erspartes versteckt halten, hinstürzen, sich im genauen Dreieck hinstellen und in gespannter Unbewegtheit verharren, ähnlich wie vorher im Bett. Nach dem kurzen Ausbruchversuch wirkt die neuerliche Fixiertheit der Szene beängstigend, ganz besonders, weil die drei blitzartig in ihren früheren Zustand zurückkehren. Oder nach jenem kritischen Augenblick, wenn sie durch den Vorschlag des Meisters, einen Wettlauf zu veranstalten, in höchste Erregung versetzt werden und unverzüglich zur Züs rennen. Ohne allmähliche Beschleunigung,

aus überhitzter Eile sofort in vollem Tempo, mehr geflogen als gerannt, trägt der Lauf das seine dazu bei, die Unverrückbarkeit der Dreierkonstellation in einer neuen, unerwarteten Variante eindrücklich zu machen. Die Dreierordnung fällt gerade nicht, wie man in dieser Situation erwarten könnte, auseinander. Die Laufenden bleiben fixiert in ihrer Konstellation. Und darin besteht auch der eigentliche Ueberaschungseffekt. Die Bewegung wird zur Dienerin der Immobilität.

Zurückkehrend zu Jobst als Einzelfigur, stellen wir fest, dass sein geziertes und steifes Gehabe, seine eigentliche äussere Immobilität, ja sein buchstäbliches Aufgehen im unbewegten Bilde der Ausdruck innerer Verkrampfungen, einer völligen inneren Stur- und Starrheit ist. Man muss es also vor allem seinem Mangel an innerer Flexibilität zuschreiben, dass er sich den Seldwylerbräuchen nicht anpassen "will" und sich, sobald sich ein paar Seldwyler zusammenfinden, sofort ratlos und verängstigt zurückzieht. Ein weiteres indiz dieser inneren Verkrustung sind Fixierungen aller Art. Als erste sei sein Festsitzen in Seldwyla erwähnt. Dann befremden die zwanghaft wiederholten Handtierungen und Vorkehrungen bei der Arbeit wie auch während der Freizeit. Eine Art zusammenfassende Variation finden wir in dem grossen Plan, den ja Keller mit einem still leuchtenden Stern – man denkt nicht an einen Planeten, sondern an einen "Fixstern" – vergleicht. Er wird zur fixen Idee. Sie könnte als Kristallisation der Seelenstarre im Bewusstsein definiert werden. Der Intensitätsgrad dieses Verhärtungszustandes spiegelt sich in beängstigenden Metaphern wider: niedere Organismen, tote Heringe, Käfer. Bleistifte. Der Prozess der Verdinglichung erfasst den inneren Menschen. Auch die Züs wird davon erfasst. Nicht von ungefähr zeigt sie der Dichter bei ihrer Lieblingsbeschäftigung, dem Seifenschneiden, wobei sie die Stücke zum Erhärten auf den Fenstersims legt. An Wäschetagen "setzt sich" in ihr ein für allemal "eine strenge und gemessene Stimmung fest" (21). Alle Widerstände, die sie ihren Werbern entgegensetzt, sind eine nicht abbrechende Uebung des Sichverhärtens. Im uebrigen wird sie niemand von der Meinung abbringen, sie sei mehr oder besser als die andern. Das ist ihre fixe Idee.

Diese innere Verbissenheit der Gestalten macht deutlich, wie sehr alle unter einem Zwang stehen. Als Umnachgiebigkeit aus Prinzip und zum

vornherein darf sie nicht verwechselt werden mit dem, was man im gesunden Sinne "feste Entschlossenheit" oder "disziplinierte Zielstrebigkeit" nennt. Die um sich greifende innere Lähmung, der sie sich nicht mehr entwinden können, bestimmt ihr Verhalten, schränkt die Handlungsfreiheit ein und unterbindet jede innere Entwicklung. Züs lernt aus den tragischen Ereignissen, für die sie sich ja auch verantwortlich fühlen müsste, rein gar nichts. Sie hält sich am Schluss nach wie vor "für die Quelle alles Guten". Das ist der abschliessende Satz der Novelle; er tönt wie ein zusammenfassendes Grundmotiv. Wie mühsam auch in der Kammacherexistenz Jobsts sich eine Entwicklung anbahnt, wie unbedeutend sie ist und doch Möglichkeit bietet zu dichterisch-phantastischer Formung, wird später noch deutlicher zu zeigen sein. Wir haben oben gesehen, dass das Phänomen der Immobilität und zugleich des unbewegten Bildes die Erscheinung der Gestalten zu bestimmen vermag und sich sogar auf das Sprechen übertragen kann. Bei den Reden der Züs zeigt es sich besonders schön, dass diese trotz der vielen Worte ohne eigentlichen "Fluss" sind, ausgehöhlt und sinnlos, und schliesslich nur noch die Stimme übrigbleibt. Oder, wenn man will, der Klang der Stimme, der Ton. Dieser bleibt aber moduliert und auf seine Weise auch rhythmisiert, vergleichbar dem freien Kadenzieren Heinrichs auf seiner Panflöte. Doch wird der Rhythmus bald ein auffallend regelmässiger. Dass er sich als solcher durchsetzt, verdankt er vor allem dem wiederum dominierenden Prinzip des zusammenhanglosen Aneinanderreihens. Ton bildet Raum. Rhythmische Pulsierung trägt dazu bei, den entstandenen Raum durch Strukturierung zu verdichten. Ein Andauern des Tons kann diese Verdichtung nur weitertreiben. Verdichtung - Verdinglichung, die Verwandtschaft des Vorgangs wird offensichtlich. So löst sich der Ton von der sprechenden Person wie etwas Fremdes. Die Stimme ist zu einem rein Aeusserlichen und damit Aeusseren geworden. Züs Bünzlin prunkt mit ihr wie mit ihren Sonntagskleidern und ihren Schmuckstücken. In der Stimme wie im Blick zeigt sich sonst das wahre Innere des Menschen, seine innerlichkeit. Bei der Züs werden auch die intimsten Regionen von dem Uebel des Erstarrens nicht verschont.

1.4 Oberflächenstruktur

Ein weiteres Stilphänomen, das bei Kellers phantastischer Dinggestaltung wirksam wird und das wir Strukturierung der Oberfläche benannt haben, lässt sich wieder mühelos auf das menschliche Wesen übertragen, und zwar ganz allgemein gesagt auf seine Oberflächlichkeit. Damit ist jener Wesenszug gemeint, allem Fassadenhaften – so etwa der Bedeutung der Kleidung – zuviel Aufmerksamkeit zu schenken, und zwar auf zweifache Weise. Einerseits betrachtet der von aussen Urteulende die leicht feststellbaren Qualitäten der Fassade als Garantie für die wirklichen, für die inneren und darum nicht immer ohne weiteres ersichtlichen Werte; er lässt sich also täuschen im Sinne von "man begnügt sich damit", andererseits konstruiert und pflegt der Poseur die Fassade, um fehlende Qualitäten vorzutäuschen. Für beides sind die Züs und ihre Schwerenöter Modelle. Ihre ganze Gerechtigkeit erschöpft sich in einer übertriebenen äusseren Korrektheit. Die auch in gespannter Krisensituation unter den Gesellen strikt gewährten Höflichkeitsformen – mit Ausnahme jener kurzen drei Minuten in der Nacht – steigern sich in der Gegenwart der Züs zur salbungsvollen Kriecherei. Die Züs posiert zwecks Erhöhung der Selbstachtung, sogar wenn sie niemand beobachtet. Während der Wäschetage wird ihr Gebaren würdevoll. "... von dieser Tätigkeit mochte es auch kommen, dass sie allwöchentlich die Tage hindurch, wo gewaschen wurde, jene strenge und gemessene Stimmung innehielt, welche die Weiber immer während einer Wäsche befällt, und dass diese Stimmung sich in ihr festsetzte ein für allemal an diesen Tagen" (22). Lässt ein Wort im Munde Fridolins nur den entferntesten Verdacht des Unanständigen aufkommen, dann schreit Züs bereits, als wäre es ein Skandal. Am Tage des Wettlaufs fordert die Züs ihre drei Heiratskandidaten auf, sie sollten sich ihrerseits drei Jungfern Bünzlin vorstellen, und zwar jeder einzeln, um sich ausmalen zu können, vor welcher schmerzlichen Wahl sie gestellt sei. Fridolin hat etwas Mühe mit seinen "Vorstellungsversuchen", ruft aber dann plötzlich ängstlich und eilig: "Ich sehe auch die liebste Jungfrau Bünzlin dreifach um mich her spazieren in grösster Ehrbarkeit und mir wollüstig zuwinken, indem sie die Hand auf –" "Pfui, Bayer!" schrie

Züs und wandte das Gesicht ab, 'nicht ein Wort weiter! Woher nehmen Sie den Mut, von mir in so wüsten Worten zu reden und sich solche Sauereien einzubilden? Pfu! pfui!'" (23).

Züsens Arbeitszeremoniell erinnert an das betont feierliche Wäsche-tragen Jobsts. Die Wahl des gemeinsamen Doppelmotivs, Sauberkeit und Kleider, ist kein Zufall. Das - äusserlich! - stets saubere Kleid soll moralische Unanfechtbarkeit demonstrieren. Mit dieser inneren Hygiene ist es bei allen unseren Gestalten nicht weit her.

Einen ganz besonderen Höhepunkt in Züsens unablässiger Vorführung ihres geistigen Adels stellt die überraschende Festtagsausstaffierung dar. Was die Stelle bedeutet, dürfte klar sein. Es handelt sich um eine Variante des Kleider-machen-Leute-Motivs, das von Anfang an für Züs und ihre Umwelt eine Rolle spielt. Nicht umsonst ist sie ja Wäscherin und Plätterin und trägt dazu noch die besondere Verantwortung, feinere Frauenkleider in tadellosem Zustand zu erhalten. Die Kleidung hält als Mittel der Charakterisierung sozusagen die Mitte zwischen dem Ding, das für sich besteht, und der Gestalt des Trägers, da sie ja, dem Körper sich anschmiegend, seine Silhouette annimmt, mit ihm eins zu werden scheint, aber doch Hülle bleibt. Ein kleiner Seitenblick sei erlaubt. Wir erinnern an Strapinski und Litumlei, die sich beide in ihre Mäntel "hineinverwandeln", oder auch an Zwiehans lustiges Erlebnis mit den gespenstisch lebendigen Welberhülsen. Ob der Mensch - wie auch die Züs in ihrem Sonntagsputz - zum Kleid wird oder ob die Kleider Eigenleben gewinnen, wirkliches Leben ist es nicht. Die Hüllen sind leer. Dieses Aufsaugen des Lebens durch das Kleid stimmt bedenklich. Es höhlt den Menschen aus und lässt ihn innerlich verarmen. So wird er oberflächlich und muss, weil man wenig Reichtum in ihm finden kann, solchen durch äussere Make vortäuschen. Er wird äusserlich und verfällt dem Geld und jeder Form von Besitz. Innere Hohlheit symbolisiert vor allem auch die Truhe der Züs mit all den ineinander verschachtelten Hohlräumen. Die Züs ist ein Wesen ohne Kern.

1.5 Geometrische Ordnungen

Etwas vollkommen Aeusserliches ist auch die "Gerechtigkeit" der Kammacher sowie der übertriebene Ordnungssinn der Züs. Darum wird es uns nicht überraschen, dass das Stil-Prinzip der geometrischen Ordnungen, das die ganze Kellersche Dingwelt durchdringt, auch die Darstellung dieser Figuren prägt. Wenn Keller die Züs beim Seifenschneiden beschreibt, so sieht er in der bei ihrer Arbeit entstehenden kleinen geometrischen Konstruktion ein Bild ihres "gemessenen Geistes". Auch auf das Aussehen und Verhalten der Personen werden oft geometrische Figuren direkt angewendet. Es ist immer wieder die äussere Erstarrung, die dieses Figurenspiel hervorbringt. Nach jenem schon mehrmals erwähnten nächtlichen Krawall der drei Gesellen stehen diese plötzlich still, in ein "genaues gleichschenkliges Dreieck" gebannt. Liegen die drei "wie tote Heringe unter einem Papier" eng nebeneinander, dann werden sie zur Fläche und zum Rechteck, und werden sie mit Bleistiften verglichen, dann bleibt schliesslich vom einzelnen nur noch eine Gerade übrig. Was hier gelegentlich als Figur sogar benannt wird, bestimmt die äussere Erscheinung der Gestalten durchwegs. Trägt Jobst mit vorgestreckter Nase und dank auffälligem Klappern sich scheinbar verlängernde Pantoffeln – die Schritte sind kurz und rasch, so dass er zu schweben scheint – auf flachen Händen seine zwei Hemden, so ist er als "Dreizahn" selbst das Bild eines Kamms. Eine Komposition von Geraden produziert er auch vor dem Tor, wenn er mit seinem Stock endlos im selben Loch stochert. Schliesslich ermöglicht das Auftreten seiner zwei Doppelgänger und vor allem das Zusammensein der drei mit der Züs ein geometrisches Linien- und Figurenspiel, das schier unerschöpflich scheint.

Die drei Kammacher wecken durch ihre Gleichschaltung sofort die Vorstellung der Geraden. Viele Bilder des Nebeneinanders und Hintereinanders kennen wir schon. Wie oben erwähnt, wird die reine Gerade einmal ersetzt durch ein gleichschenkliges Dreieck. Aus der Verdreifachung des einen, Jobsts, ergibt sich durch zweifache Spiegelung eine Symmetrie, die Keller geradezu zu einer bedrängenden Obsession steigert, indem er auch die geringsten Handlungen

simultan vollbringen lässt. "So hatte Dietrich, der Erfindungsreiche, nur ein Land entdeckt, welches alsobald Gemeingut wurde, und teilte das herbe Schicksal aller Entdecker; denn die zwei andern folgten sogleich seiner Fährte und stellten sich ebenfalls bei Züs Bünzlin auf (24) ... Jetzt rannte Jobst, der älteste, wieder davon und in das Haus des Meisters hinüber, und spornstreichs rannten die andern hinter ihm her (25) ... Sogleich, obschon sie nicht wussten, was er (Jobst) im Schilde führe witterten sie eine Kriegslist in seinem Benehmen und ahmten es auf der Stelle nach (26) ... Die wackeren Gesellen hörten verwundert auf zu kauen (27) ... Wie von einer Wespe gestochen, sprangen die Gesellen auf und stellten sich auf die Beine (28) ... Alle drei bliesen jetzt mächtig die Backen auf und sandten grosse Seufzer in die Luft. Sie sahen sich nach allen Seiten um, nahmen die Hüte ab, wischten sich den Schweiss von der Stirn, strichen die steif geklebten Haare und setzten die Hüte wieder auf. Nochmals schauten sie nach allen Winden und schnappten nach Luft ..." (29) usw. Besonders das letzte Beispiel ist eine perfekte Doppelspiegelung. Gelegentlich sprechen sie sogar im Chor: "Mit Verlaub", sagten die drei Kammmacher zugleich, "hierin irren Sie sich gewisslich ..." (30). Das Zusammensein mit der Züs bringt neues geometrisches Figurenwerk. Bei dem lustigen und zugleich seltsamen Konventikel in dem Haus der Jungfer entsteht ein Kreisausschnitt, dessen Mittelpunkt die lehrende Züs Bünzlin ist. Das muss so sein. Weil nämlich alle drei dasselbe tun, bleibt der Abstand zwischen ihnen derselbe. Auch zwischen jedem einzelnen und der Züs bleibt er identisch. Am Tage des Wettlaufs wiederholt sich die Zeichnung vorerst, erfährt aber dann durch das von der Züs den armen und ungeduligen Konkurrenten abgeforderte Vorstellungsspiel eine vielfache Spiegelung, so dass eine komplizierte Figurenkonstruktion zustande kommt.

Der Vollständigkeit halber sei noch daran erinnert, dass der eigentlichen Verdreifachung eine präfigurative, das unerhörte Ereignis ankündigende vorausgeht: die visionäre Purzelbaumverdreifachung Jobsts. "Besonders des Nachts freute er sich des breiten Raumes im Bett und benutzte sehr ökonomisch diese schöne Zeit, sich für die kommenden Tage zu entschädigen und seine Person gleichsam zu verdreifachen, indem er unaufhörlich die Lage wechselte und sich

vorstellte, als ob drei zumal im Bette lägen, von denen zwei den Dritten ersuchten, sich doch nicht zu genießen und es sich bequem zu machen. Dieser Dritte war er selbst, und er wickelte sich auf die Einladung hin wollüstig in die ganze Decke oder spreizte die Beine weit auseinander, legte sich quer über das Bett oder schlug in harmloser Lust Purzelbäume darin" (31). Auch die drei Kurzepisoden der früheren Liebhaber, des Barbier- und zugleich Chirurgiegehilfen, des Zeugschmiedes und des Buchbinders sind eine Art Vorausnahme der Verdreifachung Jobsts in reduzierten Proportionen. Die Parallelen zu den drei Kammachergesellen sind offensichtlich: die Dreizahl, das Nacheinander ihres Auftretens, der relative Kontrast des letzten zu den beiden ersten und anderes mehr. Obschon sie alle drei nach unglücklichem Ausgang der jeweiligen Liebesaffäre von der Bühne des Geschehens abtreten, bleiben sie der Züs dank den zurückgelassenen Gegenständen in der Erinnerung immerfort gegenwärtig. Hier sind diese drei also versammelt, ein dreifach warnendes Kleeblatt unwürdiger Liebhaber, und weisen voraus auf die viel verhängnisvollere Verdreifachung der Kammacher. Eine reine Präfiguration sind sie nicht, eher eine solche in der Rückblende, denn der Leser nimmt erst Kenntnis von ihrer Existenz, wenn bereits Jobst verdreifacht dasteht. Das Vorstellungsspiel vor dem Rennen zeitigt zuerst einmal eine dreifache Verdreifachung der Züs und damit spiegelnde Variante der – in einer Art Uebersicht gerafft – dreifachen Verdreifachung der Gesellen. Doch das Spiegeln geht aus sich selbst weiter. Vor jeder neu erstandenen Züs tauchen wieder drei schmachtende Liebhaber auf, denen sich wieder wie durch ein Wunder die Auserwählte verdreifacht ... die Spiegelung führt ins Unendliche.

Von den oben erwähnten "Spiegelungs"-Beispielen sind nur der Tagtraum Jobsts und das Vorstellungsspiel am Ende reine Spiegelungen. Die frühere dreifache Liebesenttäuschung der Züs wie auch das sukzessive Auseinandertreten Jobsts in zwei und schliesslich drei seiner Art sind zugleich Variationen, die Episodenreihe der ersten Gesellen ausgeprägter als die Verdreifachung der Kammacher. Wenn deren Unterschiede auch nur beiläufig erscheinen, so sind sie doch unerlässlich, soll ein Mindestmass an Handlung aufgebaut werden.

Figurenstruktur geometrischer Art druchdringt und bestimmt Erschei-

nung und Gehaben der Gestalten. In ihr wird das Beherrschtwerden der Personen von Regeln und Gesetzen offenbar. Das Leben Jobsts läuft ab wie das kleine, perfekt geregelte Räderwerk einer Uhr. Illustrationen hierzu sind sein absolut unveränderliches Tagesprogramm, sein ein für allemal auf vierzehntägigen Abstand festgelegter Spaziergang vor die Stadt oder sein mechanisches Kämmeschneiden und Bemalen. Diese Sterotypie des Einen wird später in seiner doppelten Spiegelung zum dreifachen halluzinatorischen Immergleich. Jobst hat sich in seinen Gewohnheiten viel zu bequem eingerichtet, als dass er sich davon lösen könnte. Sie sind es, die ihn zum grossen Erstaunen des Meisters und der hämisch beobachtenden Seldwyler in dieser Stadt festhalten. Sein grosser Plan bestätigt es. Er ist nichts anderes als die Garantie der Unantastbarkeit seiner Lebensregeln. Auch die Züs führt, was die äussere Ordnung betrifft, ein vorbildliches Leben. Ihren "gemessenen Geist" bekunden nicht nur die in genauester Ordnung hingelegten Seifenstücke, sondern auch der in unveränderlich wöchentlichem Rhythmus gehaltene Arbeitszyklus Seifenschneiden – Wäschetage – Plättetage. Eine Variante programmierten Verhaltens ist auch das Alternieren von Verstummen und Redseligkeit, das durch die "strenge und gemessene Stimmung" verursacht wird, die sich "allwöchentlich" in ihr festsetzt. Hier fühlt man besonders deutlich die unumstössliche Herrschaft einer sich selbst auferlegten, in allem zum voraus geregelten Lebensführung.

Hand in Hand mit diesen minutiös programmierten und strikt eingehaltenen Tagesläufen und sonstigen Lebensgepflogenheiten geht ein ebenso bedenklicher Kult moralischer Gesetzlichkeit. Er muss als Motiv in dieser Novelle ein besonderes Gewicht haben, sonst wäre dies nicht bereits im Titel angekündigt. Rechtschaffenheit lässt sich wiederum "in allen Nuancen" aus dem Verhalten unserer Helden ableiten. Sie ist auch ein Hauptthema der Unterhaltungen zwischen den vieren, solange diese noch einigermassen logisch und sinnvoll bleiben, was ihnen Gelegenheit bietet, sich in ihrer Untadeligkeit gegenseitig zu bespiegeln. Sind die drei Kammacher bescheiden, sparsam, genügsam, keusch, ehrerbietig, kurz: ausgemachte Tugendbolde, so ist die Züs ein unüberbietbares Modell der Sittlichkeit, die Summe aller moralischen Qualitäten. Doch dieser ganze Tugend-

fanatismus bleibt affektiertes Getue, ein ausgemachtes Theater. Es geht nicht nur darum, bei den Leuten um jeden Preis den Eindruck der Rechtschaffenheit zu erwecken. Der angestrengte Perfektionismus scheint für sie die einzige Alternative zu der lockeren Lebensauffassung der Seldwyler zu sein. Echte Sittlichkeit ist naturbezogen und zugleich von Geist durchdrungen. In ihr erkennen wir das Wahrzeichen der Menschlichkeit, an der sie alle vier darben. Die Situation verspricht kaum eine Wende zum Bessern, und das scheinen sie dunkel zu ahnen. Sie haben auch instinktiv erfasst, dass diese Substanz, diese Kraft wahren Menschseins – existiert sie wirklich – sich nach aussen manifestieren muss. Darum versuchen sie mit krankhafter Versessenheit, sich einen Tugendpanzer zuzulegen. Dies führt dazu, dass sie aus lauter Sorge um das öffentliche Ansehen und seine immer wiederholte Bestätigung stetsfort neue Satzungen und Regeln und vor allem Verbote und Verbötschen aufstellen, sie krampfhaft befolgen und schliesslich vollends darin ersticken.

Es fehlt dieser Scheintugend das Wesentliche: die Aufrichtigkeit; oder anders: sie zwingt zur Unaufrichtigkeit. Es ist nicht zu vermeiden, dass die Vier gerade auch unter sich, sie, die "Gerechten", sich gegenseitig und darum zum eigenen Schaden betrügen müssen.

Die Kammacher stellen in allem das genaue Gegenbild der Seldwyler dar. Dennoch gehören sie im Innersten zu ihnen. Die Askese der drei Gerechten erweist sich als unseliger Zwang. Uhernst, Spielsucht und krankhafte Arbeitsscheu der Seldwyler sind ebenfalls Formen zwanghaften Verhaltens.

1.6 Miniaturisierung

Der Kleinheit der Dinge, ihrer Wertlosigkeit scheint die innere Kleinheit und Nichtigkeit der Menschen zu entsprechen. Bereits das ganze Verhalten der Seldwyler ist von kindisch spielerischen Zügen geprägt. Trotz äusserem Kontrast sind auch Züs und die Kammacher halbe Kinder geblieben. Ihre Infantilität tritt schliesslich noch deutlicher an den Tag als jene der reinen Seldwyler, weil sie den Ernst des Erwachsenseins masslos übertreiben und dieser dadurch zur Pose

wird. Sie spielen das "Grossein". Das tut das Kind auch, aber sein Spiel hat als vorbereitende Uebung und Vorwegnahme künftiger Tätigkeit einen tiefen Sinn. Der Kindische dagegen kompensiert.

Der inneren Kleinheit, der Infantilität entspricht ihrerseits eine Reduktion der äusseren Welt, die die Figuren auch äusserlich verkleinert erscheinen lässt. Welches sind nun die Elemente, die hier Menschen zu Zwergen verkürzen und eine normale in eine Liliputanerwelt verwandeln?

Das erste ist die äussere Hagerkeit und Unscheinbarkeit, auch das aus übertriebener Bescheidenheit gewollte Unauffälligsein. Bei der ersten Begegnung mit Jobst sieht man eigentlich nur einen steifen Arbeitschurz, der sich bald zu einem blossen Zeichen verkürzt. Züs ist sorgfältig und reinlich gekleidet, aber auch sie trägt von den vielen Kleidern, die sie besitzt, nur die ältesten, also abgenutztesten und farblosesten.

Die Gestalten erfahren im weiteren eine mehrfache Verkleinerung durch den Ort des Geschehens. Vorab steht Seldwyla mit seinen seit dem Mittelalter unveränderten Türmen und Ringmauern, ein Städtchen irgendwie ausserhalb und jenseits der wirklichen Welt und ihrer Geschichte, das sich bereits durch die Zeitperspektive der Vergangenheit verkleinert. In dieser an sich schon verkürzten Welt ist das Kammachergeschehen und dessen Schauplatz eine noch kleinere Welt, ganz für sich, abgesondert und sich isolierend, weil sie sich auf einen absolut minimalen Umweltsausschnitt beschränkt. Das Kleinbürgerliche wird dadurch gelegentlich bis ins Groteske karikiert. Von den Orten des behäbigen Seins bleibt für Züs nur das Fenstergesims und für die Kammacher das Bett. Auf geruhsame Stündchen nach getaner Arbeit deuten nur noch ein paar ärmliche Spuren: sonderbar klappernde Pantoffeln und ein krummer Nagel in der Bettwand, an dem ein roter Fadenstummel baumelt, der irgendwann einmal zum Pfeifenaufhängen diente.

Ein auf das Aeussere der menschlichen Erscheinung sich auswirkender, unwiderstehlicher Verkleinerungseffekt ist nicht nur den vielen Miniaturgegenständen an sich zuzuschreiben, sondern auch deren ins Extreme und schliesslich Undenkbare getriebenen Winzigkeit.

Der Einschrumpfungsprozess als solcher lässt sich wohl am schön-

sten an den Metaphern verfolgen, da sich in diesen selbst eine progressive Verkleinerung abzeichnet. Wir nehmen die Tiervergleiche voraus: Häschen, Karpfen, Heringe, Käfer, Spinnen; dann die Pflanzenmetaphern: Kleeblatt, niedere Organismen, Pflanzensamen; schliesslich die anorganischen Vergleiche: Hausrat, Bleistifte, Schwefelhölzer.

In zwei Beispielen wird die Metapher zur Menschenkarikatur im Allerkleinsten: im Mörserstössel und im Schnepfer. Wenn wir davon ausgehen, dass beide identisch sind mit ihren ersten Besitzern, der Stössel etwa mit dem Schmiedegesellen und der Schnepfer mit der Züs, dann verwandelt sich die ganze menschliche Gestalt in ein eisernes Fäustchen oder in ein geschliffenes, stählernes Zünglein. Es könnten Bilder sein von besonders kleinen Spielzeugwaffen, bei denen der aggressive Gehalt verniedlicht, aber keineswegs getilgt ist. Doch die Verkleinerung geht bis zum völligen Auslöschen der Person. Statt dass die endlosen Reden der Gestalt der Züs Leben und individuelles Profil geben, höhlen sie diese vielmehr noch vollends aus, so dass von dem Menschen nur noch die Stimme übrigbleibt, ihr monotoner Klang und letztlich die Stille, das Nichts. Auch die beiden Kammacher werden buchstäblich von den Ereignissen erdrückt. Die dicke Staubwolke, die die heranrennenden Gesellen aufrühren, wird bald abgelöst von dem zum Meer gewordenen und zum Himmel donnernden Gelächter, eine allumfassende Bewegung also, die aus sich selbst ins Gigantische wächst und deren Auslöser nicht nur verschwindend klein werden, sondern schliesslich gänzlich vergessen und ausgelöscht sind. "Die ganze Stadt, da sie einmal aufgeregt war, hatte die Ursache schon vergessen und feierte eine lustige Nacht" (32).

1.7 Variation

Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass in der Kammachernovelle alle Stilgesetze des Phantastischen, wie sie sich in der Beschreibung der Dinglichkeit manifestieren, auch das Menschenbild, sein Aussehen und Gehaben, bestimmen. Es wird beherrscht von derselben Grundtendenz zu Kristallisation und Bewegungslosigkeit. Dementsprechend

offenbart die Gleichung phantastisches Element - Charakterzug zwangsläufig eine innere Erstarrung in den verschiedensten Variationen. Ein vorzeitiges Verdorren des Seelenlebens, eine eigenartige Gefühlsapathie verunmöglicht jedes ordnende Verarbeiten anstürmender Eindrücke. Das so fragmentarische und rein egozentrische Erleben schliesst wirkliche Beziehungen aus und führt in eine totale innere Isolierung. Ein Zeichen ebensolcher innerer Verhärtung ist die Unfähigkeit, sich zu ändern und zu entwickeln, weswegen es nicht überraschen kann, dass die Gestalten den Reifungsprozess bis zum Erwachsensein nicht voll durchlaufen haben. Schwer überwindbare Hemmungen tragen die Gefahr endgültiger Stagnation in sich. Darum wird als absolut notwendiger Ersatz die Faszination durch alles Aeussere und Aeusserliche, den täuschenden Schein, unwiderstehlich: die Formen des Umgangs, der Glanz der Dinge, die Dinge selbst, so etwa die Kleider und überhaupt Geld und Besitz; schliesslich, und das bedeutet nochmals Verkrampfung, aus Mangel an innerem Halt auf äussere Ordnung versessene "Vergesetzlichung" der ganzen Lebensführung. Dies alles führen uns Züs und die drei Kammacher einprägsam vor. Es hat sich eine Kette von Variationen ergeben, die immer wieder auf dasselbe hindeuten: den Mangel an wirklicher Lebenssubstanz. Es ist die Misere eines nichtigen Daseins. Leben heisst, sich immerwährend erneuern und verwandeln aus Fülle; durch die drohende und um sich greifende Verhärtung wird es gefährdet, beengt und schliesslich erstickt.

2. Die Wirksamkeit des Phantastischen in der Menschen- darstellung anderer Werke

Wenn wir jetzt Figuren anderer Werke in unsere Untersuchung einbeziehen, so möchten wir zeigen, wie das Phantastische durch geschickte Dosierung zu einem wesentlichen Mittel differenzierter Charakterisierung wird. Da das eigentliche Element dieses Phantastischen das Gegenständlich-Bildhafte ist, beschränken wir uns in den folgenden Analysen auf das, was sich für einen visuellen Zugriff besonders eignet, nämlich Ding, Kleid, Gesicht und Gestalt.

2.1 Dinge

Es kann sich in diesem Kapitel nur um ein paar wenige, uns aber wichtig erscheinende Ergänzungen handeln, da wir in der einleitenden Analyse der Dingwelt in der Kammachernovelle verschiedene Dinganhäufungen anderer Werke bereits einbezogen haben. Geistesarme Menschen, Narren und Hohlköpfe, die die Phantasie zu wuchernder Dinglichkeit anregen, sind über das ganze Werk verstreut. Oft handelt es sich um wundersame Musterexemplare absurden Aneinanderreihens. Wir erinnern an John Kabys Attribute, an Gilgus Sack und Götterauge, an Jaques' Rumpelkammer, die Souvenirsammlung der Pfarrerrfamilie (*Sinngedicht*), den Schreibtisch der Grossmutter Landolts, die unbezahlten Herrlichkeiten Wendelgards usw.

Ganz der Züs entsprechend handelt es sich hier um recht schwerwiegende Fälle von bedrohtem Leben. Herr Jaques bleibt bei all seiner anmassenden Originalitätssucht ein spiessiger Pedant, Pineiss ein aufs Geschäftemachen versessener Geizhals, Wendelgard eine leichtsinnige und hohle Schöne ohne "eigentliche Seele" (33), und in der dünnen Atmosphäre des Pfarrhauses, das selbst unter einer Glasglocke zu stecken scheint, kann wirkliches Leben auch nicht gedeihen. Sogar die Grossmutter Landolts strömt geradezu einen makabren Todesgeruch aus. Als "Feindin ihres eigenen Geschlechts" (34) sträubt sie sich gegen die Heirat Landolts. Aus einer selbstironisierenden Härte heraus verabscheut sie jedes Frauenzimmer, weil sie in dessen Schön-

heit nur noch – die eigene Erfahrung als gebrechliche Alte mag ein Grund dafür sein – die Flüchtigkeit und den baldigen Zerfall zu sehen vermag. Darum ist auch einer ihrer Hauptziergegenstände ein kleines Tödlein, und ihr Kommentar dazu muss beunruhigen. "Mit Vergnügen sah Landolt hinter der zurückrollenden Klappe (des Schreibtisches) die Wunder erscheinen ..., dann aber, ebenfalls aus Elfenbein kunstreich und fein gearbeitet, ein vier Zoll hohes Skelettchen mit einer silbernen Sense, welches das Tödlein genannt wurde und an dem kein Knöchlein fehlte.

Diesen zierlichen Tod nahm die Alte auf die zitternde Hand und sagte, während das feine Elfenbein kaum hörbar ein wenig klingelte und klapperte: 'Sieh her, so sehen Mann und Frau aus, wenn der Spass vorüber ist! Wer wird denn lieben und heiraten wollen!' Salomon nahm das Tödlein auch in die Hand und betrachtete es aufmerksam; ein leichter Schauer durchfuhr ihn, als er sich die schöne Gestalt der Wendelgard von einem solchen Gerüste herunterbröckelnd vorstellte!" (3S).

Als eine für die Analyse besonders ergiebige Dinggestaltung erweist sich das Studierzimmer Reinharts aus dem *Sinngedicht*. Sie zeigt, dass Keller sich der magischen Wirkung seiner Phantasien voll bewusst war, denn die Darstellung wird gleichsam fortwährend durch den Dichter selbst interpretiert. Hier der Text:

"Vor etwa fünfundzwanzig Jahren, als die Naturwissenschaften eben wieder auf einem höchsten Gipfel standen, obgleich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl noch nicht bekannt war, öffnete Herr Reinhart eines Tages seine Fensterläden und liess den Morgenglanz, der hinter den Bergen hervorkam, in sein Arbeitsgemach, und mit dem Frühgolde wehte eine frische Sommermorgenluft daher und bewegte kräftig die schweren Vorhänge und die schatügen Haare des Mannes. Der junge Tagesschein erleuchtete die Studierstube eines Doktor Fausten, aber durchaus ins Moderne, Bequeme und Zierliche übersetzt. Statt der malerischen Esse, der ungeheuerlichen Kolben und Kessel gab es da nur feine Spirituslampen und leichte Glasröhren, Porzellanschalen und Fläschchen mit geschliffenem Verschlusse, angefüllt mit Trockenem und Flüssigem aller Art, mit Säuren, Salzen und Kristallen. Die Tische waren bedeckt mit geognostischen Karten.

Mineralien und hölzernen Feldspatmodellen; Schichten gelehrter Jahrbücher in allen Sprachen, belasteten Stühle, und auf den Spiegeltischen glänzten physikalische Instrumente in blankem Messing. Kein ausgestopftes Monstrum hing an räucherigem Gewölbe, sondern bescheiden hockte ein lebendiger Frosch in einem Glase und harrete seines Stündleins, und selbst das übliche Menschengerippe in der dunklen Ecke fehlte, wogegen eine Reihe von Menschen- und Tier Schädeln so weiss und appetitlich aussah, dass sie eher den Nippsachen eines Stutzers glichen als dem unheimlichen Hokuspokus eines alten Laboranten. Statt bestaubter Herbarien sah man einige feine Bogen mit Zeichnungen und Pflanzengewebe, statt schweinslederner Folianten englische Prachtwerke in gepresster Leinwand.

Wo man ein Buch oder Heft aufschlug, erblickte man nur den lateinischen Gelehrtentdruck, Zahlensäulen und Logarithmen. Kein einziges Buch handelte von menschlichen oder moralischen Dingen oder, wie man vor hundert Jahren gesagt haben würde, von den Sachen des Herzens und des schönen Geschmacks" (36).

Der Naturforscher Reinhart sei bis jetzt neben dem Leben gestanden. Seinem Versuch, sich ihm auf wissenschaftlichem Weg zu nähern, war kein Erfolg beschieden. Der Text sagt, er sei "vereinsamt und festgerannt" (37). Dieser inneren Leere und Unwirklichkeit gemäss muss die Darstellung seiner näheren Umwelt, seiner Studierstube nämlich, von phantastischen Elementen durchsetzt sein. Sie stehen in der belebtesten Wechselwirkung zueinander, die der Komplexität der Schilderung selbst entspringt. Das Laboratorium präsentiert sich uns als ein Doppelbild, indem der Dichter zeigt, wie eine nüchternmoderne Studierstube eines heutigen Gelehrten der Naturwissenschaften aussieht, lässt er die im Ablauf der Beschreibung gewählten Einzel- und Teilaspekte fortwährend mit Vorstellungen einer in unheimliches Halbdunkel getauchten, kelierartig gewölbten und rauchgeschwärzten Experimentier- und Hexenküche eines mittelalterlichen Alchimisten und Doktor Faustus kontrastieren. Die Einleitung setzt unmittelbar an zur parallelen Bildbeschreibung: das Hereinströmenlassen des Lichtes scheint ein ganz normaler Vorgang zu sein, und doch wird es bereits zu einem besonderen Ereignis. Nicht nur weiß Reinhart im Begriffe steht, die Natur - den Morgenglanz, der hinter

den Bergen hervorbricht – und deren Krönung, den Menschen, mit ganz neuen Augen oder sogar zum erstenmal wirklich zu sehen, sondern weil die an sich banale Geste des Fensteröffnens Unerwartetes ankündigt und sich, während sie vollzogen wird, in eine höchst bedeutungsvolle wandelt. Das Licht dringt nicht nur in das komfortabel ausgestattete Studierzimmer, sondern erhellt gleichzeitig einen unheimlich dunklen, menschenfernen Raum. Ein dreifaches Hindernis muss überwunden werden, damit das Licht sich voll ausbreiten und aufgenommen werden kann: Fensterläden, schwere Vorhänge und schattiges Haar des Gelehrten. Dieselbe ständige Verwandlung ereignet sich fortlaufend während der gesamten Raumschilderung. So wie Reinhart selbst Doktor Faustus wird, so verwandelt sich auch sein Studierzimmer zugleich in einen geheimnisumwitterten Experimentierort eines "Schwarzkünstlers". Dadurch erreicht der Dichter eine ganz neue Intensität des Phantastischen. Der dunkle, verliesartige Raum des alten Faustus ist nicht ersetzt durch ein zweckmässig ausgestattetes Laboratorium, sondern übersetzt ins Moderne, Bequeme und Zierliche. Bezeichnenderweise findet man keine substantivierten Adjektive, die sich auf die Alchimistenküche beziehen. Hier treten die Gegenstände unmittelbar selbst hervor, und das heisst, dass die alte Gelehrtenküche das Original, der moderne Experimentiersaal eine neuzeitliche Variation davon ist: malerische Esse, ungeheuerliche Kolben und Kessel, ausgestopftes, an der Decke aufgehängtes und schwebendes Monstrum, Menschengeriippe in der dunklen Ecke, unheimlicher Hokuspokus eines Zauberers, verstaubte und vergilbte Herbarien. Die gleichartigen Elemente ergeben so zusammengefügt ein Bild phantastisch-unheimlicher Romantik. Diese hat hier ihren Sinn nicht in sich selbst, das wäre unkellerisch. Sie wird ja auch sofort ironisiert durch die Konfrontation mit der modernen Sachlichkeit. Bezogen auf die Figur des älteren Faustus will sie die Gefahr verständlich machen, der sich der Mensch aus unmässigem Wissensdurst aussetzt, wenn er mit den Mächten der Natur spielt, sie aber nicht zu meistern vermag. Es schwingt auch eine Romantik des mittelalterlichen Hexenmeisters und Alchimisten mit, der sich mehr von der Dämonie des Irrationalen faszinieren und fanatisieren lässt, als dass er ehrlich um wissenschaftliche Erkenntnis ringt. Durch das

Aneinanderrücken des alten und neuen Laboratoriums tritt vorerst die Absicht klar hervor, diese Hokuspokusatmosphäre als überholte und abgetane Vergangenheit, als Kuriosum zum belebenden Hintergrund zu machen, um einer vernünftigeren Welt der wahren, nur auf erprobte Resultate sich stützenden Wissenschaft Reverenz zu erweisen. Dass aber dazwischen eine tieferliegende Identität besteht – bereits angedeutet in der Wendung "übersetzt" –, die wohl das Wesentlichste der komplex strukturierten Darstellung ist, dafür dürfte Reinhart selbst das sprechendste Beispiel sein. In seinem modernen Kabinett gibt es keinen Raum mehr für den Menschen. Er wird vollkommen verdrängt, was seiner Vernichtung gleichkommt. Reinhart steht im Begriff, innerlich zu veröden. Er ist völlig "vereinsamt und festgerannt". Sein Augenleiden bestätigt es. So wie die Sehkraft schwindet, so scheint sich ihm das Leben zu entziehen. Das beängstigend Unwirkliche dieser Situation wird durch die Gestaltung der Dinge auf unvergleichliche Weise zum Ausdruck gebracht. In der konsequenten Parallelzeichnung der beiden Innenräume wird das vordergründig Gespensterhafte des ersten von den klaren, in jeder Hinsicht zweckdienlichen Gegenständen des zweiten nicht etwa nur aufgehoben, sondern auch verwandelt in ihnen aufgenommen. Die menschenfremde Vielheit der Dinge gewinnt ein Eigenleben von seltener Intensität, wobei natürlich wieder detailfreudige Miniaturisierung eine wichtige Rolle spielt: feine Spirituslampen, leichte Glasröhren, Porzellanschalen und Fläschchen mit geschliffenem Verschlusse, angefüllt mit Trockenem und Flüssigem aller Art, mit Säuren, Salzen und Kristallen, weiter geognostische Karten, Mineralien und hölzerne Feldspatmodelle, Schichten gelehrter Jahrbücher, auf den Spiegeltischchen physikalische Instrumente in blankem Messing (die Objekte leuchten in spiegelnder Verdoppelung auf), die sauberappetitlichen Schädel, die Nippsachen eines Stutzers gleichen, und schliesslich feine Bogen mit Zeichnungen von Pflanzengeweben. Durch die nicht endenwollende Häufung werden schliesslich – wie wir es schon bei der Züs-Truhe gesehen haben – die Dimensionen des Kleinen aufgesprengt, und das jetzt bedrohliche Monstrum ist nicht mehr das verstaubte, ausgestopfte und an der Decke baumelnde Tier, sondern der zum widerlichen Ungeheuer emporgewachsene.

lebendige Frosch, der wie ein Symbol des nicht minder phantastisch irrationalen, ja letztlich Sinnlosen der neuzeitlich verwissenschaftlichten Welt an die Stelle eines seiner Grenzen zwar bewussten, aber durch Geist und Seele geadelten Menschen zu treten scheint.

So ist die unvergleichliche Einleitungsszene, überblickt man die Tiefenstrukturen des Textes in ihrer Gesamtheit, trotz der realistischen Ausgangslage ganz aus phantastischen Elementen aufgebaut, die, auf verschiedenen Ebenen gelagert, sich kontrastierend bekämpfen und sogar aufzuheben versuchen, sich aber letztlich als Variation eines Identischen gegenseitig steigern und schliesslich summieren. Die zwei verschiedenen Ebenen sind einerseits das Irreale einer etwas vordergründigen Schauerromantik (fliegendes Ungeheuer, Knochenmann in dunkler Ecke usw.) und andererseits das ebenso Irreale der eigentlich Kellerschen Bild- und Dingphantastik. Der Dichter des *Sinngedichts* "zitiert" es hier nicht nur, um den phantastischen Gehalt des Ganzen zu betonen, sondern um ihn ganz besonders in der Dinglichkeit zu enthüllen. Dieses Sichbespiegeln des Textes ist eine in die Gestaltung hineingewobene Selbstinterpretation.

Auch Lucia lebt in einer Art Weltabgeschiedenheit. Das zeigt sich daran, dass Reinharts unerwartete Ankunft für die beiden fröhlich burschikosen Mägde "kurzweilige und zuträgliche Abwechslung" in dieses "klosterähnliche Haus" (3B) bringt. Sie wehrt sich zwar gegen innere Verarmung, indem sie sich eifrig bildet, und ihre Bildersammlung mit zum Teil bedeutenden Gemälden (Poussin, Lorrain) sowie die Vielseitigkeit ihrer Bibliothek lassen auf eine "freie und grossmütige Seele" (39) schliessen. Die etwas befremdliche Strenge Lucias, wenn sie die wahre Absicht von Reinharts Reiseunternehmen erfährt und sich plötzlich als weiteres Versuchstierchen in der Reihe sieht, hat ihren wahren Grund in einer auf ängstlichen Schutz bedachten inneren Verwundung und gleichzeitig in der Sehnsucht nach Linderung und Genesung. Lucia lebt ein unerfülltes Leben. Die straffe Disziplin, die sie sich auferlegt, kommt zwar den Geschäften in Haus und Hof zugute, deren Verantwortung sie allein zu tragen hat, ist Schutz und Stütze bietende Abwehr, aber bereits auch Anzeichen lähmender Resignation. Diese innere Strenge als Ausdruck um sich greifender Verhärtung spiegelt sich in der Beschreibung von Garten

und Hof. Es ist ein Variieren geometrischer Figuren. Reinhart reitet durch "Anlagen, die mit kundiger Hand" gestaltet sind. Es handelt sich um "jardins géométriques en miniatures" mit Rosenstufen und kleinen Hügeln, Zierbeeten, durch Schneckenlinien miteinander verbunden. Der eigentümliche Zauber – also das Phantastische – dieser Gärten stürzt Reinhart in eine "traumhafte Verwirrung" (40), führt ihn aber auch wie einen Schlafwandler vor das Haus der Lucia, die ihm, wenn er sie erblickt, wie "eine ideale Erfindung eins müssigen Schöngeistes" (41) erscheint. Sie steht am Brunnen, der sich in der Mitte des Platzes vor dem Hause befindet. Dieser ist geräumig und genau viereckig. Seine Geviertheit wird betont durch Balustraden, die gegen den jähen Abhang schützen. Genau in der Mitte des Platzes, unter schirmenden Platanen, steht der Brunnen, der sich "gleich einem viereckigen Monumente" (42) erhebt und sein Wasser auf jeder der vier Seiten in eine flache, ebenfalls gevierte, von Delphinen getragene Schale ergießt.

Besonders aufschlussreich ist es nun aber, das Walten der Phantasie zu verfolgen im charakterisierenden Anhäufen von Dinglichem, das, auf die Person bezogen, nicht nur abwertend gemeint sein kann. So etwas kommt selten vor und könnte als Ausnahme die Regel bestätigen. Doch dieser Ausrede braucht es nicht, denn es gibt wohl in Kellers Werk vereinzelt ambivalente Dingmuster, wie etwa die aufgestapelten Gegenstände und Möbel der Wohnung der armen Baronin oder die Verzierungen in Wilhelms Einsiedlerhäuschen, aber ihr Charakter verändert sich in dem Sinne, dass alles beschreibend Bildhafte gedämpft oder kaum mehr wirksam wird. Die Baronin ist kein wirklich beschränktes Wesen. Das Gold ihrer Natur liegt aber tief verschüttet. Von andauerndem Unglück verfolgt, hat sie nach völliger Verarmung – es bleiben ihr eben noch die Möbel und Ziergegenstände als Zeugen früheren Wohlstandes zurück – Lebensmut und Glauben verloren. Die Dinglichkeit spiegelt ihre ganze Situation wider, sowohl die jetzige Kümmeris und innere Verkümmernung als auch ihre noble Herkunft und damit die der Rettung und Gesundung harrenden, reichen Gemütswerte. Ihr inneres Darben verrät sich in aggressiver Schärfe. Sie wird zu einem "Teufel der Unerbittlichkeit" (43) und übt tagaus, tagein die höchste Entbehrungskunst. Sogar ein

bedenkliches Sichfestkrallen an den letzten Besitz wird bemerkbar. "Wer in die aufgestellte Falle dieser Miets ging (der Baronin), der durfte in seiner Stube nicht rauchen, nicht auf dem prunkhaften Sofa liegen, nicht laut umhergehen, sondern er musste die Stiefel ausziehen, um die Teppiche zu schonen" (44). Die Mieter halten es kaum länger als ein paar Tage aus, so dass die Baronin aus diesem häufigen Wechsel ein Geschäft machen kann, indem sie "überschüssige Mietgelder einzieht" (45). Besonders eindrücklich ist der Kontrast zwischen ihrem schwächlichen Dahinsiechen und der mit feinen Möbeln und Ziergegenständen überladenen, wie zur Auktion hergerichteten Ausstattung einzelner Zimmer. "Erschien der Raum der sonst ziemlich grossen Zimmer hiedurch beengt, so wurde der Umstand noch bedenklicher durch einige Eckgestelle, auf deren schwankaufgetürmten Stockwerken eine Menge bemalten oder vergoldeten Porzellans und unendlich dünner Glassachen stand und zitterte wie Espenlaub, wenn ein fester Tritt über die Teppiche ging" (46).

Nun fällt aber auf, und das ist der entscheidende Unterschied zu den früher erwähnten Beispielen von Dingwucherung, dass die einzelnen Gegenstände kaum oder überhaupt nicht beschrieben sind. Die Detail- und Zierfreude erscheint dadurch gedämpft. Dazu kommt noch, dass viele der aufgestapelten Dinge einen ansehnlichen Wert besitzen.

Daraus ergibt sich der Blickpunkt zur Beurteilung von Wilhelms Sammlertum. Hier deutet die ganze Ornamentik nur auf Wilhelms etwas wunderliche Eigenart hin. Der Wandschmuck zeugt von täglichem Streifen durch den Wald, und die gefrorenen Scheiben sind schliesslich ganz natürliche Erscheinungen. Trotzdem sind wir von diesem Ausbreiten verzierender Formen eher überrascht. Es hat eben doch in bezug auf Wilhelms jetzige Lage auch lebensbeschränkende Funktion. Er hat sich wohl geändert, aber für die Leute in der Stadt bleibt er vorerst - und man hat das Gefühl beinahe gegen die erste Absicht des Dichters - als Einsiedler ein Sonderling. Das Gerede, das er in der Stadt hervorruft, beweist es. Ebenso seine neuerliche Kundschaft, die einen abgeklärten Weisen in ihm sieht, der verzichtet hat. Resigniert hat aber Wilhelm nicht, und ebensowenig steht er schon im vollen Leben. Im Winter muss er sich mit dem Hüten der

Kühe begnügen, und in dieser eingeschränkten Tätigkeit erwacht aufs neue sein Hang zu lähmendem Träumen. Diese noch schwankende Unerfülltheit seines Wesens drückt sich in dem etwas überladenen, aufdringlichen Schmuck seines Häuschens aus.

Es mag sicher erstaunen, die Schilderung von Margrets Trödlerladen – auf die Besitzerin bezogen – als vorwiegend abwertend zu betrachten. Schliesslich hat diese Magierin auch eine gewisse Dosis gesunden Menschenverstandes, hilft sie doch ganz besonders armen, jungen Leuten, die in aufrichtigem Bestreben ihr Leben aus eigenen Kräften aufzubauen gewillt sind. Trotzdem ist sie keine wirklichkeitsnahe und lebensvolle Gestalt, schon deshalb nicht, weil sie ganz eins scheint mit den Gegenständen ihres Ladens und aufgeht in der Phantasie desselben. Unbeweglich wie der aufgestapelte Trödel selbst hockt sie götzengleich im dunklen Hintergrund ihres Raumes, während ihr Gemahl, ein unscheinbares Männlein, in ständiger Geschäftigkeit blitzartig ihre Anordnungen ausführt. "Im tiefsten Hintergrunde aber sass jederzeit eine bejahrte, dicke Frau in altertümlicher Tracht, in einem trüben Helldunkel, während ein noch älteres, spitziges, eisgraues Männchen mit Hilfe einiger Untergebenen in der Halle herumhantierte und eine zahlreiche Menge Leute abfertigte, welche fortwährend ab und zu ging. Die Seele des Geschäftes war aber die Frau, und von ihr aus gingen alle Befehle und Anordnungen, ungeachtet sie sich nie von ihrem Platze bewegte und man sie noch weniger je auf einer Strasse gesehen hatte. Sie trug immer blosse Arme und hatte schneeweisse Hemdsärmel, auf eine künstliche Weise gefaltet, wie man es sonst nirgends mehr sah und es vielleicht vor hundert Jahren schon so getragen wurde" (47). Mit Recht nennt sie ihr Mann eine "phantastische Kuh" (48); denn ihre wogenden Phantasien sind von Aberglauben geprägt und tragen wiederum kindische Züge. So hält sie alle Götter und Götzen der alten und jetzigen heidnischen Völker für wirklich lebendige Wesen, für "schlimme Käuze" (49), die durch den wahren Gott bekämpft und ausgerottet würden, und behauptet allen Ernstes, der ewige Jude Ahasverus habe "vor zwölf Jahren einmal im 'Schwarzen Bären' übernachtet" und sie habe selbst zwei Stunden vor dem Hause gepasst, um ihn abreisen zu sehen" (50). Die guten Kräfte in ihr schützen sie schliesslich auch nicht davor, mit ihrem windigen

Männlein immer häufiger in widerliche Streitereien zu geraten und einen grauenvollen Lebensabend zu verbringen.

Sind schon die Dinge, die den Menschen begleiten und sich gelegentlich zur näheren Umwelt erweitern, in ihrer phantastischen Gestaltung ein untrügliches Werturteil und verräterischer Spiegel des Unechten, so verlockt das Kleid ganz besonders dazu, in seiner auffälligen Darstellung eine Tarnung des Nichtigen zu zeigen.

2.2 Das Kleid

Weil das Kleid mit der äusseren Erscheinung der Menschen eins ist, fühlt sich Keller zu höchster Vorsicht und Sparsamkeit in der Beschreibung angehalten, wenn er die Gestalt in ihrem Lebensgehalt nicht gefährden will. Es ist erstaunlich, wie wenig Elemente phantastischer Beschreibung es oft braucht, um dem Kleid ein etwas zu grosses Gewicht, dem Aeusseren eine etwas zu grosse Beachtung zu schenken, so dass bereits der Verdacht der blossen Fassade entsteht. Das liegt natürlich auch an der Eigenschaft der gestaltenden Phantasie selbst, an ihrer einzigartigen Visualisierungskraft auch im geringsten Detail. So darf man bei der Kleiderbeschreibung ergänzend beifügen, dass nicht immer nur der quantitative Aufwand der Phantasie verräterisch ist und den verfremdenden, das Menschliche zerstörenden Effekt hervorbringt, sondern beinahe jede Beschreibung schlechthin. Diese Feststellung bestätigt sich sofort, wenn man sich wirklich lebendige, innerlich kraftvolle Gestalten – besonders Frauen – ins Gedächtnis ruft. Sind sie als Erscheinung mit wenigen Worten skizziert, so erfahren wir kaum Einzelheiten über die Kleider. Um so mehr muss jede irgendwie pompöse, aufdringliche, auch nur durch wenige Anspielungen auffällige Kleidung sofort ins Auge stechen. Ihr kann natürlich auch sonst durch den Kontext und durch die Handlung eine so wichtige Rolle zugeordnet werden, dass ihre magische Strahlkraft durch kein grosses Phantasieaufgebot gestützt werden muss.

Es wird sehr aufschlussreich sein zu verfolgen, wie Kellers Phantasie mit dem Motiv des Kleides umgeht, mit dem sie sich ständig

beschäftigt. Einmal, weil es ihr immer neuen Anlass gibt, sich in reichen Formen- und vor allem Farbenfesten auszuleben, zum Beispiel bei Umzügen oder Volksfesten; dann auch, weil das Kleid der reichste Spiegel des Wesens sein kann, verkappt zwar und unbeabsichtigt, also auf seine Weise indirekt und nicht immer leicht zu enträtseln. Es lässt Wahrheit durch zahllose variiere Täuschungen sichtbar werden und ist gerade deswegen auch eine Quelle unerschöpflicher Erfindung.

Das Kleidermotiv hat sogar einer Novelle den Titel gegeben: *Kleider machen Leute*. Aus Strapinskis Mantel spinnt sich eine ganze Geschichte heraus. Er entzündet - freilich gepaart mit dem distinguirten Auftreten und den müd-noblen, blässlichen Gesichtszügen des Schneiders - die Phantasie einer ganzen Stadtbewohnerschaft. Wie schon früher erwähnt, wird der Mantel später selbst Objekt magischer Verwandlung. Nachdem er zum prunkvollen Grafenkleid geworden ist, vervielfacht er sich sogar, denn plötzlich sieht sich Strapinski von ganzen Truhen kostbarer Gewänder umgeben.

Keller braucht hier das Sprichwort zuerst in seinem üblichen, lehrreichen Sinne, der besagen will, dass sehr oft mehr das Kleid den Menschen "macht" als seine wirklichen Fähigkeiten oder seine Persönlichkeit. Damit meint er wohl zuerst einmal die Funktion und damit den gesellschaftlichen Rang, die im Kleid sichtbar werden, etwa in der Magistratentoga oder der Offiziersuniform, diese noch versehen mit Verdienstinsignien. Diese Beispiele zeigen, dass im Falle eines Aufgehens in der Funktion, das heisst bildlich gesprochen im offiziellen Gewand, der eigentliche, individuelle Wert der Persönlichkeit nicht nur geschmälert erscheint, sondern geradezu überflüssig wird. In der Strapinski-Situation ist diese Diskrepanz extrem. Das Kleid bedeutet nicht die Bekräftigung oder Steigerung eines doch schon Existierenden, es verwandelt das unscheinbare und am Hungertuch nagende Schneiderlein in einen aussergewöhnlichen Edelmann. Der Sinn des Sprichworts lautet also bereits: mit Hilfe des Kleides kann aus nichts oder fast nichts alles 'gemacht' werden. Wir vernehmen eine weitere Warnung. Die unglückliche Tendenz der Leute, der äusseren Aufmachung zu grosse Bedeutung beizumessen, führt nicht nur zur Ueberschätzung der Person oder zum selbstverständlichen Voraus-

setzen von Werten, die oft nicht vorhanden sind und für den, der sich nur auf das Auge verlässt, gar nicht vorhanden sein müssen. sondern sie fordert geradezu zur Täuschung anderer und auch seiner selbst auf, fördert Eitelkeiten und erschwert das innere Erstarken, weil so Schwächen leicht verhehlt und verdrängt werden können.

Darum kann es auch nicht verwundern, dass Keller die wirklich lebensvollen Gestalten, wie gesagt, kaum beschreibt. Er skizziert mit wenigen Worten die Silhouette, das Kleid ist äusserst schlicht, und von den Gesichtszügen erfahren wir oft überhaupt nichts. Setzt die Phantasie zur Beschreibung an, dann büst bald die Person an Lebendigkeit ein, so paradox das klingen mag. Die Herabminderung des Menschen in seiner Lebensfülle durch die Selbstherrlichkeit des Kleides geht gelegentlich so weit, dass er vollkommen aufgehoben ist oder ganz in demselben aufgeht, was dasselbe bedeutet: Strapinski, Litumlei, Züs, Herr Jaques und Zwiehan, bei den beiden letzteren in der köstlichen Variante, dass sie ausschliesslich der Faszination der Kleidungsstücke der von ihnen Begehrten erhegen. Ist der eigentliche Sinn des Sprichworts "Kleider machen Leute" als eine Täuschungsformel gerade der, dass Kleider eben keine Leute zu "machen" vermögen (der Franzose sagt es direkt: "l'habit ne fait pas le moine"), dann heisst das, übertragen auf die Aesthetik Kellers - und das ist von grösster Bedeutung für das gesamte Werk -, Kleider machen, das heisst kennzeichnen Leute, aber nichtüge, oder kurz gesagt: Kleider machen Nicht-Leute. Nun wendet aber Keller das Mittel der "Enthüllung" von Nichtigkeit durch Kleidung - wenn dieses Wortspiel erlaubt ist - mit grosser Kunst der Nuance und in unzähligen Varianten an.

Ein erstes Beispiel entstammt der Novelle *Pankraz der Schmoller*. Es gestattet sogleich einen bestätigenden Vergleich an ein und derselben Person, nämlich an dem Helden selbst. Wenn am Anfang nach gedehnter und spannungschaffender Einleitung der heimkehrende Pankraz endlich erscheint, dann muss man mit einer gewissen Enttäuschung feststellen, dass die sicher malerische Uniform des "grossen Tiers" überhaupt nicht beschrieben wird. Steht er schliesslich vor Mutter und Schwester, wird nur die Mütze erwähnt: "Sie schrieten laut auf und standen festgebannt vor ihren Stühlen, mit offenem Munde

nach der aufgehenden Türe sehend. Unter dieser stand der fremde Pankrazius mit dem dürren und harten Ernste eines fremden Kriegsmannes ... der Herr Oberst, denn nichts Geringeres war der verlorene Sohn, nahm mit Höflichkeit und Achtung, welche ihn die wilde Not des Lebens gelehrt, sogleich die Mütze ab ..." (51). Das ist von der Geschichte her gesehen sinnvoll. Pankraz hat sich geändert. Jeder spektakuläre Eklat bei seiner Ankunft fehlt. Wir sehen ihn auch nicht plötzlich im hellen Tageslicht, sondern werfen einen raschen Blick in den Wagen, wo er im Halbdunkel der Abenddämmerung sitzt. Im Laufe seiner Erzählung aber, in der Zeit, da er in Indien wohl schon ein tüchtiger Offizier ist, aber noch nicht frei von seinem Schmollertum, wird plötzlich von Kleidung und Uniform gesprochen. Dabei steht der wortkarge "finstere" Offizier im gleissenden Sonnenlicht (52). Ganz ähnlich verhält es sich mit zwei andern Soldaten, Dietegen und Hansli Gyr. Dietegen, der sich in das absurde und wüste Kriegsspiel hineinziehen lässt und halbwegs verroht, hat sich "Prunkkleider machen lassen": "... er trug, hinter der tollen Eberfahne herziehend, Gewand von blassrotem Burgunder Damast; das eidgenössische Kreuz auf Brust und Rücken war von Silberstoff und mit Perlen besetzt. Den Hut überragte rings eine breite Last von wogenden Straussfedern, den in eroberten Lagern zerstreuten Ritterhüten entnommen. Dolch und Schwert trug er reich an kostbarem Wehrgehänge ..." (53). Von dem guten und innerlich gesunden Hansli Gyr heisst es nur: "Er trug kein prahlerisches Kriegsgeschmeide."

Ein weiteres in seiner reichen Abstufung sehr aufschlussreiches Beispiel begegnet uns in der Frauengestalt Regine aus der gleichnamigen Novelle, die zu dem Zyklus *Das Sinngedicht* gehört. Regine bleibt als lauterer und rechtgesinntes Mädchen, das trotz äusserst hartem Geschick in sich einen gesunden Kern bewahrt hat, anfänglich von jeder irgendwie gefährdenden Beschreibung verschont. Einzelheiten über ihr Aeusseres und gar über ihre Kleider sind auch dann nicht erwähnt, wenn Altenauer sie bereits aus ihren ärmlichen Verhältnissen herausgeholt hat. Damit der Leser sich aber die bis jetzt beinahe schäbige gekleidete Frau in einer ihr geziemenden Ausstattung vorstellen kann – das scheint in dieser Geschichte eine Notwendigkeit zu sein, da die ruckartige, soziale Promotion hier ein Hauptmotiv

darstellt –, und weil der Dichter trotzdem eine direkte Schilderung umgehen will, lässt er mitlauschende, einfache Mägde ein ähnliches Schicksal träumen. "Als Reinhart (der Erzähler) glücklich die Magd (Regine) auf die Hochzeitsreise geschickt, hielt er einen Augenblick inne und bemerkte erst jetzt, dass das Schnurren der Spinnräder nicht mehr zu hören war, denn die beiden Mädchen hatten über dem erfreulichen Schicksal der Regine das Spinnen vergessen ... Die eine mochte sich das schöne Reisekleid der glückhaften Person vorstellen, die andere in Gedanken die goldene Damenuhr betrachten, die ihr ohne Zweifel an langer Kette hing ... Die andere nahm sich vor, an Regines Stelle jedenfalls sofort wenigstens sechs Paar neue Stiefelchen von Zeug und feinstem Leder machen zu lassen ..." (S4). Jede schmälernde Wirkung dieser Kleiderbeschreibung ist gebannt. Dem Aeusserlichen wird das zu grosse Gewicht nicht nur dadurch genommen, dass es sich andere erträumen, sondern vor allem auch deswegen, weil die Mägde in ihrer kindlichen Beschränktheit von Regines Aufstieg kaum etwas anderes sehen können als den äusseren Glanz.

Wenn es schliesslich doch zu einer unerwarteten Kleiderschilderung kommt und zwar einer an die Grenze des Geschmacklichen rührenden Aufmachung Regines, die man ihr zuerst nie zugetraut hätte, dann geht dieser Episode ein vorbereitendes Klima des Phantastischen voraus, in dem bereits das Kleidermotiv eine zentrale Rolle zu spielen beginnt. Dafür sorgen die Malerin und ihre drei Parzen mit ihrem unseligen Verkleidungsfimmel. Um die zerstörerische Macht des beschriebenen Kleides über die Gestalt der Regine noch einmal abzuschwächen und damit dem Leser einen Schock zu ersparen, sehen wir dieses zuerst nicht auf der lebendigen Frau, sondern auf dem von der berühmten Malerin verfertigten Porträt. "Eines Tages geriet ich zufällig in die sogenannte permanente Gemäldeausstellung. Was sah ich gleich beim Eintritt? Regines Bildnis als phantastisch angeordneten Studienkopf, über Lebensgrösse, mit theatralisch aufgebundenem Haar und einer dicken Perlenschnur darin, mit blossen Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, das heisst jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch" (55). Der erste trotzdem beunruhigende Eindruck wird weiter dadurch ge-

dämpft, dass Regines Bildnis nicht durch den Blick Altenauers, des Gatten, sondern Reinharts wahrgenommen wird und dass dieser noch einen verharmlosenden Kommentar beifügt.

Verhängnisvollste kleidermässige Verirrung Regines ist ihre Aufmachung als Venus von Milo, in der sie den nach langer Abwesenheit heimkehrenden Gatten überrascht. Das Unglück scheint unabwendbar. Die Tragik der neuen Variante "überbetonte Kleiderbeschreibung gleich Unwert der Person" besteht darin, dass sich Erwin täuscht, wenn er den bereits gehegten Verdacht moralischer Zerrüttung schlagartig und von nun an unwiderlegbar bestätigt glaubt. Wenn er sich darin auch irren mag, so ist Regines allzuleichte Verführbarkeit doch ein Zeichen dafür, dass sie die neue Lage nicht ganz meistert, was sich auch in ihrer Verzweiflung an sich selbst niederschlägt. Erwins schöner Erziehungs- und Verwandlungstraum bricht zusammen, und Regine legt symbolischerweise vor ihrem Selbstmord ihre reichen Kleider ab, um in ihrem alten, elenden Rock zu sterben.

Auch in den Novellen *Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis* hat das Kleid als Ostinatmotiv eine zentrale Funktion und Bedeutung. In beiden Geschichten ist es die Mönchskutte. Sie erhält zwar ihre phantastische Präsenz nicht nur durch suggestive und wiederholte Beschreibung, sondern zusätzlich durch das sich ständig aufdrängende Unangebrachte, ja Ungehörige der äusseren Umstände, in denen die Kutte auftaucht, in den unheiligen Gemächern von Buhlerinnen etwa, oder auf dem zarten Körper einer jungen Frau. Dieser äusseren, frappanten Unstimmigkeit entspricht eine innere, die sich nicht auflösen lässt, solange die Kutte nicht wieder weltlichen Kleidern gewichen ist. Es liegt auf der Hand, dass das kirchliche Gewand sich besonders eignen kann zum Sinnbild von Lebenseinengung und Unterdrückung durch zwanghafte Askese. Das Tragen der Mönchskutte kann nicht nur unnütz und sinnwidrig, sondern höchst gefährlich sein. So führt es den schlimm-heiligen Vitalis in einen Fanatismus, der ihn zum Räuber und Totschläger werden lässt.

Das grosse "Gewicht", das die Kutte in diesen Erzählungen hat – schwer muss sie lasten auf den zarten Schultern Eugénias und schwer auf dem Gemüt des in Schuld verstrickten Vitalis –, ruft, wenn die Träger sich ihrer entledigen, nach einem Gegengewicht. Diese Szenen

sind denn auch ausgebaut und bedeutungsvoll. Vitalis steht schliesslich in weltlichen Gewändern in "Linnen und Purpur" (56) – ohne neue belastende Schilderung – da, während Jole sein Priesterkleid feierlich verbrennt. Der entscheidende Augenblick in der Rückkehr Eugenias zu sich selbst und ins volle Leben ist die Begegnung mit ihrem eigenen Bilde in der Statue. Mit begeistertem Blick sieht sie, "wie die feinfaltigen Gewänder sittig um die Schultern gezogen" (57) sind. Aquilinus macht ihr aber die Umkehr nicht leicht. Um ihn zu überzeugen, muss sie ihr Mönchsgewand entzweireissen, "in Scham und Verzweiflung zusammenbrechend" (58). Doch Aquilinus weiss ihr jeden Skandal zu ersparen, indem er den Mönchshabit den Klosterbrüdern zurückgibt mit der Erklärung, es habe darin gar kein Mensch, sondern ein Dämon gehaust, der vor seinen Augen in nichts zerflossen sei. Vitalis hatte des Guten zuviel getan, indem er nicht nur das Leben in der Welt, sondern auch seinen guten Ruf als Mönch opferte. In der feierlichen Verbrennung des Priestergewandes, die ohne sein Wissen geschieht, symbolisiert sich die Umkehr: Vitalis hat sein asketisches Opferdasein "geopfert". Die Wärme im Mönchsgewand der Eugenia deutet auf das phantastische Eigenleben des Kleides hin, das an die Stelle des eigentlichen Lebens treten kann. Eindrücklicher liesse sich die Dämonie der Protagonistenrolle eines Kleides kaum wiedergeben.

Bekennen sich die beiden zu weltlicher Kleidung, so bejahen sie auch das Leben in der Welt und eigentlich das Leben schlechthin. Es sind jetzt sogar die angemessenen Kleider selbst, die mithelfen, das Vertrauen zu ihm wiederzufinden. In beiden Fällen müssen die Helden zum Kleiderwechsel wenn nicht genötigt, so doch überlistet werden. Darum wird wohl von reicher Kleidung gesprochen, aber von einer irgendwie aufdringlichen Beschreibung fehlt jede Spur. Eine kleine und sehr köstliche Begebenheit in der Happy-End-Szene Eugenias ist in unserem Zusammenhang sogar sehr bedeutungsvoll. Nachdem nämlich die Reuige vor Aquilinus ihre Kutte zerrissen hat, ist zuerst kein Frauenkleid zur Hand. "Da rief Eugenia: 'So helfe mir Gott!' und riss ihr Mönchsgewand entzwei, bleich wie eine Rose und in Scham und Verzweiflung zusammenbrechend. Aber Aquilinus fing sie in seinen Armen auf, drückte sie an sein Herz und umhüllte sie mit

seinem Mantel, und seine Tränen fielen auf ihr schönes Haupt, denn er sah wohl, dass sie eine ehrbare Frau war. Er trug sie in das nächste Zimmer, wo ein reich gerüstetes Gastbett stand, legte sie sanft in dasselbe hinein und deckte sie mit Purpurdecken zu bis ans Kinn" (59).

Freilich durchstreift gleich darauf Aquilinus mit seinem vertrautesten Diener die Stadt, um die "köstlichsten Frauengewänder" einzukaufen.

So gilt hier als Variante des Kleidermotivs der Spruch "Kleider machen Leute" ausnahmsweise im ganz wörtlichen Sinn. Der Vollständigkeit halber sei noch bemerkt, dass das Umgekehrte auch vorkommen kann, nämlich das "Leute machen Kleider". Als Altenauer Regine zum ersten Male sieht, so verwandelt sich ihr ärmliches Kleid vor seinem inneren Auge. "In jenem Hause, das noch mit weitläufigen Treppen und Gängen versehen war, fiel ihm seit einiger Zeit bei Ausgang und Rückkehr eine Dienstmagd auf, von so herrlichem Wuchs und Gang, dass das ärmliche, obgleich saubere Kleid das Gewand eines Königskindes aus alter Fabelzeit zu sein schien" (60). Das ändert an unserer These nichts, denn auch hier wird nicht beschrieben.

Ist der Kern des menschlichen Wesens gesund, was einem wirklichen, echten, inneren Leben gleichkommt, dann ist das dazu passende Kleid oft nicht nur nicht beschrieben, sondern auch schlicht, ja beinahe unscheinbar. (Es sei denn, es handie sich wie bei Fides um eine Geschichte, die sich vorwiegend in adeligen Kreisen abspielt, was bei Keller sehr selten vorkommt, oder um eine aus diesem Milieu hergeholte Metapher). Am schönsten lässt sich dies in der Novelle *Die missbrauchten Liebesbriefe* verfolgen. Aennchen, die Freundin Gritlis, schickt sich an, Wilhelms Zuverlässigkeit auf die Probe zu stellen, indem sie sich benimmt, als wolle sie ihn verführen. Dazu putzt sie sich ordentlich heraus, wobei die Farbenpracht des Kleides auffällt. "Am ersten Sonntag in aller Frühe kleidete sich Aennchen mit Gritlis Hilfe sorgfältig darein (in die Sonntagstracht) und liess ihrer Schönheit, die nicht gering war, mit übermütiger Berechnung den Zügel schiessen. Ueber eine kurze Scharlachjuppe wurde eine genau so lange schwarze angezogen, so dass der Scharlach nur bei einer raschen Bewegung sichtbar wurde und das blendende Weiss der

Strümpfe umso reizender erscheinen liess. Rücken, Schultern und die runden Arme zeichnete eine knappe, braune, seidene Jacke vortrefflich und liess die hohe Brust frei, welche dafür mit einem Brustlatz von schwarzem Sammet bedeckt und mit dergleichen Bändern eingeschnürt war, die durch silberne Haken gingen. Ueber der Stirn wurden einige kokette, bäuerliche Löcklein gebrannt, das übrige Haar hing in dicken Zöpfen fast bis auf die Erde und endigte in breiten, mit Spitzen besetzten Sammetbändern" (61). Es dauert aber nicht allzulange, bis Aennchen mehr als nur Sympathie fühlt für den Einsiedler. Sie läuft Gefahr, selbst Opfer ihres Spiels zu werden. Das drückt sich bei ihrem zweiten Besuch sofort im überraschenden, sicher unbewussten Willen, sich schlichter zu kleiden, aus: "Also machte sich die Versucherin am zweiten Tage wieder auf den Weg, und zwar in der Abenddämmerung. Sie trug dieselbe Tracht, nur mit einiger Abwechslung und grösserer Einfachheit, wie eine Bäuerin etwa während der Woche zu tragen pflegt, wenn sie über das Land geht. Sie trug aber Sorge, dass nichtsdestoweniger alles gut und reizend sass. Die Haare waren merkwürdigerweise städtisch geflochten und mit einem Tuche bedeckt" (62). Mit dieser verwandelten Haartracht möchte sie Wilhelm ihre städtische Herkunft, ihr Spiel und damit eigentlich auch ihre Freundin verraten. Dass sie dies vor sich selbst nicht zugibt, beweist das Tuch, mit dem sie ihre Haare bedeckt. Anderseits kommt gerade darin wieder ihr ehrliches Gefühl für Wilhelm zum Vorschein, das auf "Einfachheit" – und ganz wider die erste Absicht – bedacht sein muss. Wilhelm bleibt denn auch den jetzt sogar von ehrlichen Regungen genährten Gefühlsdemonstrationen gegenüber nicht unempfänglich. Doch er kann sich zurückhalten. Steht er schliesslich seiner Geliebten gegenüber, dann heisst es: "Gritli hatte ihren Hut abgelegt und zeigte plötzlich statt der Locken, die dem Schulmeister sonst in die Augen gestochen, ein glänzend glattgekämmtes Haar, einen schlichten, runden Kopf: Das verblüffte und verblendete ihn gänzlich, denn durch die ungewohnte Veränderung erschien sie ihm schöner als je. Auch war sie ausserordentlich fein und anmutig gekleidet, obschon einfach, aber alles frisch und wohl-gemacht; nichts Einzelnes fiel auf ... Diese Frau war in ihren Kleidern und bei sich selbst zu Hause, und wer da einkehrte, befand sich in

keiner Marktbude" (63). Die wiederum breit ausgespinnene Variante des Kleidermotivs in dieser Novelle ist insofern neu, als sich die stufenweise Veränderung, vom auffälligen Putz bis zum schlichten Kleid nicht nur auf die Frauen bezieht, sondern ebensosehr oder noch mehr auf Wilhelm selbst, (Aennchens Oberflächlichkeit ist ja auch nur eine gespielte). Es ist seine letzte Wendung zum Guten und Wahren.

Es darf sicher beigelegt werden, dass bei der Darstellung der Judith, dieser erfülltesten und reichsten aller Kellergestalten, schliesslich sogar das schlichteste Kleid – so auch im Augenblick nach Eugenias Beichte – noch störend wird. Dies bezeugt nicht nur die berühmte Badeszene, sondern etwa auch das Zusammensein Heinrichs mit Judith nach dem Tellspiel. "Während der Kaffee singend kochte, ging sie in die Stube, um ihr Halstuch abzulegen und ihr Sonntagskleid auszuziehen, und kam im weissen Untergewande zurück, mit blossen Armen, und aus der schneeweissen Leinwand enthüllten sich mit blendender Schönheit ihre Schultern" (64).

Das von Keller so beliebte Kleider-machen-Leute-Motiv liesse sich ungefähr so umschreiben: Durch überbewertendes Betonen des Aeusseren, konzentriert auf die Kleidung, entsteht eine Spannung, die auf dem Missverhältnis beruht zwischen innerem Sachverhalt und täuschendem, äusserem Schein. Kleid und Person stimmen nicht überein. Etwas "geht nicht auf", möchte man sagen. Man braucht aber nur den Kleiderkult als Kompensation zu durchschauen, dann wird das Phänomen nicht nur verständlich, sondern als Manifestation innerer Gefährdung beinahe zur Notwendigkeit. So betrachtet stimmen Person und Kleid wieder überein. Im Verhüllen menschlicher Unzulänglichkeit durch Kleidergepränge verrät sich die dargestellte Person gegen ihren Willen, weil sie, gerade durch die Absicht zu täuschen, zeigt, was wirklich "mit ihr los ist". Es ist eine zweifach indirekte Gestaltung, weil der Dichter den Menschen sich selbst darstellen lässt und dieser versucht, irrezuleiten.

Doch bei Keller begegnen wir, und das gar nicht so selten, auch einer unverhüllten und ganz direkten Darstellung inneren Zerfalls durch die Kleidung. Dann handelt es sich meistens um vollendete Narren oder um Verkommene oder beides in einem. Den Unhold und bösen Dämon "Schlangenfresser" beschreibt Keller so: "Er erschien mir selbst

wie ein böser Dämon, da ich am Wege eine grosse, vorjährige Distel, die aussah wie der Tod von Ypern, ins Büchlein zeichnete und der Kerl, zwei tote Schlangen an einer Gerte über der Schulter tragend, einen Augenblick stillstand, mir zusah, grinste und kopfschüttelnd weiterging, als ob ihm etwas Kurioses durch die Erinnerung lief. Er trug einen langen, zerlöchernten Rock, von ehemals rostbrauner Farbe bis oben zugeknöpft, an den nackten Beinen Pantoffeln, die mit verblichenen Rosen gestickt waren, und auf dem Kopfe eine österreichische Soldatenmütze; ich seh ihn noch heute davonschürfen" (65).

Eine der erschütterndsten Kleiderbeschreibungen als Ausdruck innerer Trostlosigkeit ist jene des alten, ausgedienten Kriegers in der Novelle *Ursula*. "Auch schien ihm (Hansli Gyr) der alte Kriegsmann, wenn er ihn genauer betrachtete, nicht viel Ursache zu haben, sich seiner vergangenen Tage zu freuen, denn er war offenbar von Mühseligkeiten und wildem Leben gebrochen, von der Gicht geplagt und vor der Zeit alt geworden; sein abgeschossenes, seidenes Wams liess unter den Spuren von Schweiss, Staub und Eisenrost kaum noch eine Farbe erkennen; die dazugehörige, gebauschte Prachtshose war längst verschwunden und mit einem bescheidenen Kleidungsstück von Ziegenfell vertauscht. Zwischen Wams und Hosen hing noch das Hemd heraus, aber nicht mehr als Schmuck und Fahne des Uebermutes, sondern als ein grauer und gröblicher Sack der Armut. Den Kopf deckte lediglich ein Käpplein von verblichenem, rotem Sammet, das er einst unter dem Federhut getragen und jetzt unablässig über die Ohren zog, die ihn schmerzten, und statt des Schwertes trug er eine Krücke" (66). Die Schilderung beeindruckt um so mehr, als nicht nur der Zustand der Zerrüttung, sondern der Zersetzungsprozess selbst im Bild sich spiegelt; denn hinter den zu einem Gesamtgemälde zerlumpter Armut sich fügenden Elementen leuchten in steter Parallele jene einer stolzen und prächtig gekleideten Kriegererscheinung auf. Diese fügt sich, einem Puzzle ähnlich, wie von selbst zusammen: das seidene, farbenprächtige Wams, die gebauschte Prachtshose, das schmucke, frei sich faltende Hemd, diese Fahne des Uebermutes, der bunte und malerische Federhut und das blinkende Schwert.

Der Vorgang des Zerfalls, gebannt in ein bildliches Zugleich von

stolzem Einst und trostlosem Jetzt, ist eine einzige Vision phantastischer Verwandlung, die durch das extreme Rafften der Zeit oder eigentlich Ausklammern derselben als Dämonie der Destruktion eine ganz eigene und in Anbetracht der begrenzten Mittel in ihrer Vehemenz ausserordentliche Ausdruckskraft besitzt. Das feine Seidenwams verblasst, verunreinigender Schweiss, Staub und Eisenrost verdrängen die Farben; die aus schwerem und wertvollem Stoff angefertigte Bauschhose schrumpft ein zum ärmlichen Ziegenfell, das schmucke Hemd, locker und übermütig getragen, verkommt zum grauen und gröblichen Sack der Armut, der ausladende, wehende Federhut geht ein zum verblichenen, kaum noch rötlichen Sammetkappelein, und das Schwert, Wahrzeichen von Kraft und Kampfeslust, verwandelt sich in eine Krücke für den Hilflosen.

Doch die magische Intensität dieser Schilderung hat noch eine andere Quelle. Offenbar ganz auf Kontrast aufgebaut, besteht doch zwischen den ineinandergeschobenen Bildern des prangenden und zerlumpten Kriegers wiederum eine hintergründige Uebereinstimmung. Von der kruden Illustration innerer Zerstörung zuerst überdeckt, taucht eine weitere Variante des Kleider-machen-Leute-Motivs auf. Dass das ganze Kriegswesen doch als ein sinnloses und menschenunwürdiges Treiben erkannt wird, bezeugt das erinnernde Träumen, in das der alte Kriegermann versinkt, und in dem er seiner nur auf Sinnenlust, leichten Besitz und Gewalttat ausgerichteten, wilden Vergangenheit nachtrauert. In dem verführerischen, äusseren Prunk des Kriegskleides verät sich dieses Unwesen (67). Das in der ausgedienten Soldatenfigur gestaltete äussere Verkommen ist nur das Sichtbarwerden einer unumgänglichen inneren Verrohung eines Kriegers, der dieses Handwerk nur um seiner selbst willen betreibt. So deutet das Bild in seiner Doppelgestalt sich selbst. Zudem sind die Gegensätze, die letztlich dasselbe bedeuten, eine Art Variation und die sinn-gemässe Identität der beiden Bildpole reine Spiegelung.

Die Frage nach der Bedeutung des Kleidermotivs im *Grünen Heinrich* haben wir für den Schluss dieses Kapitels aufgespart. Allein schon die Tatsache, dass es bereits im Titel des ersten grossen Romans auftaucht, lässt ahnen, dass sie eine grundlegende sein muss. Diese Ueberschrift ist bereits in sehr Kellerscher Art originell,

weil sie in knapper Form zugleich mehreres aussagt und zudem in unerwarteter Weise bildkräftig und darum unmittelbar eindringlich ist. Zuerst heisst *Der grüne Heinrich* nichts anderes als "der grün angezogene Heinrich" oder "der Heinrich im grünen Kleid". Nur formuliert es eben Keller nicht so oder ähnlich. Er sagt lakonisch *Der grüne Heinrich*, und damit ist wörtlich genommen das Adjektiv "grün" über das Kleid hinaus auf die ganze Person bezogen und erinnert zugleich an eine gängige Wendung, wie man sie sonst bei unreifen Früchten braucht. Die Farbe jeder noch nicht voll ausgereiften Frucht ist die grüne. Und sie bleibt noch lange grün, auch wenn sie bereits in Form und Grösse sich selbst gleicht. Spricht man aber von einem "grünen Apfel", dann meint man auch einen harten und sauren, also einen, der unangenehm steinhart ist und dazu ungeniessbar, unverwendbar und unnütz. Nun versteht es sich aber von selbst, dass die Geschichte eines Kindes und Jugendlichen diejenige eines Unreifen ist und dass darin von der Entwicklung zum Reif- und Erwachsensein die Rede sein muss. Das grüne Kleid, mit dem Heinrich unzertrennlich verwachsen scheint, muss also mehr bedeuten und anderes. Bei seinem Eintritt in die Armenschule heisst es: "Die Kleidung, welche ich damals erhielt, war grün, da meine Mutter aus den Uniformstücken des Vaters eine Tracht für mich schneiden liess, für den Sonntag einen Anzug und für die Werktage einen. Auch fast alle nachgelassenen, bürgerlichen Gewänder waren von grüner Farbe; bis zu meinem zwölften Jahre aber reichte der Nachlass zur Herstellung von grünen Jacken und Röcklein aus bei der grossen Schonung und Reinhaltung der Kleider, so dass ich von der unveränderlichen Farbe schon früh den Namen grüner Heinrich erhielt und in unserer Stadt trug" (68).

Zuerst ist freilich das grüne Kleid ein Zeichen der Unreife, diese aber nicht nur allgemein und in zu erwartendem, dem Alter entsprechenden Masse, sondern ganz auffällig, das heisst im krassen Missverhältnis zu Gleichaltrigen, zu Seinesgleichen. Heinrich ist in seiner Entwicklung verhältnismässig zurückgeblieben. Er hat von früh an und durch seine ganze Jugendzeit hindurch darunter zu leiden. Am ersten Schultag schon wird er ungerechterweise gestraft, sein späterer Kamerad und erster Freund übervorteilt ihn, in der üblen

Schulgeschichte lässt er sich in seiner Naivität dazu verleiten, die Rolle eines Rädelsführers zu spielen, und schliesslich ist auch sein grossartiger Brieffreund ein Betrüger.

Die grüne Kleidung bedeutet nun aber auch etwas anderes und gegensätzliches, nämlich, dass sich Heinrich wohl durch seine ausgesprochene Eigenart von den andern absondert, aber in einem auszeichnenden Sinne, dass er etwas Besonderes ist – oder sein soll und will. Sein Kleid fällt immer auf. Nicht nur in der Farbe kontrastiert es mit den "normalen" seiner Kameraden, sondern auch in Schnitt und Qualität. Entweder erscheint er als der am besten oder am schlechtesten Gekleidete von allen. Als Zwölfjähriger kommt er im Knabeninstitut mit Kindern aus wohlhabenden Familien zusammen. "So fand ich mich plötzlich in eine ganz andere Umgebung versetzt. Statt wie früher der bestgekleidete und vornehmste meiner Mitschüler zu sein, war ich in meinem grünen Jäckchen, welches ich aufs äusserste ausnutzen musste, nun einer der unansehnlichsten und bescheidensten, und das nicht nur in Betracht der Kleidung, sondern auch des Benehmens" (69). Immer sondert sich Heinrich ab, steht entweder über, unter oder abseits von seinen Altersgenossen. Ja, so sehr sträubt sich die Feder Kellers, Heinrich anzugleichen, dass sogar dann, wenn alle Schüler der Kantonsschule zu Waffenübungen in eine Uniform – und zwar eine grüne! – gesteckt werden, sich die seinige durch ein anderes Grün abheben muss. "Wir wurden in grüne Uniform gesteckt, ich glaubte schon mit meiner besonderen Grünheit in der allgemeinen aufgehen zu können und von meinem Spitznamen erlöst zu sein; aber weit gefehlt, meine Mutter liess es sich nicht nehmen, die grünen Röcke meines Vaters, welche kein Ende nehmen zu wollen schienen, dem Schneider unterzuschieben, und so ermangelte meine Uniform niemals, um einen Grad dunkler oder heller zu sein als alle übrigen und mich fortwährend auszuzeichnen" (70). Damit erscheint Heinrich auch als ein Vorläufer des originalitäts-süchtigen Herrn Jaques und dieser als eine etwas gröblich gezeichnete Karikatur oder ein blasser Epigone des ersten. Noch einmal bestätigt sich die Funktion der durch phantastische Gestaltung dem Kleide verliehenen, zwingenden Präsenz. Wie phantastisch-irreal das Phänomen ist, wird schon in den beiden erklärenden Zitaten deutlich, etwa

wenn von der Unglaublichkeit erzählt wird, der Vater habe selbst nur grüne Röcke getragen, so dass dieser im nachhinein auch noch zu einem "grünen Heinrich" wird, und wenn dann diese Röcke auf unerklärliche Weise überhaupt "kein Ende" nehmen wollen (71). Phantastisch muss auch der unveränderliche Dauerzustand des Kleides wirken, das einerseits als "immer dasselbe" zur "zweiten Haut" zu werden scheint, andererseits eine Herrschaft ausübt und Heinrich in seine Abhängigkeit bringt. Er muss unbedingt mit seinem Grün aufpassen. Das Habit ist vollkommen zu ihm passend und anmassend zugleich. Es stempelt ihn zweifach zum Aussenseiter und Sonderling. Einmal reflektiert es den kaum zu überwindenden inneren Zustand einer Entwicklungshemmung und damit seines Lebens, das auf keiner Stufe sich frei entfalten kann. Zum andern verrät es den gehehnten Anspruch auf ein Besserein als die anderen, der sich bald als – unberechtigter! – Künstlertraum bemerkbar macht. Das grüne Kleid ist demnach auch eine Variante des Kleider-machen-Leute-Motivs in Kellers Werk.

2.3 Gestalt und Gesicht

Wählt der Dichter die Gestalt des Menschen und dabei insbesondere das Gesicht selbst als Objekt phantasievoller Beschreibung, dann fühlt man die Bedrohung des Lebendigen am unmittelbarsten. Wie wir bereits von den Kammachergestalten her wissen, hat die Grundkonstante des Statischen dieser phantastischen Einbildungskraft als erste Konsequenz immer wieder das Festbannen der Einzelperson im unbewegten Bild oder, erscheinen mehrere Figuren gleichzeitig, in der unbewegten Szene. Darüber hinaus durchdringt sie deren Körperlichkeit mit Starre. Sie verhärtet und versteinert. Noch einmal sei an die Vergleiche mit harten und toten Dingen erinnert: Hausgerät, Bleistifte, tote Heringe, Schwefelhölzer, harte Samenkerne. Zu den Lieblingsausdrücken Kellers, die er unzählige Male verwendet hat, um das Ueberraschtsein wiederzugeben, gehören "erstarrt" und "wie versteinert". Solche Vergleiche und Wendungen sind deshalb in ihrer Wirkung beinahe schmerzhaft, weil man das warme Leben schlagartig

weichen fühlt. Diese Erstarrungserscheinungen entsprechen dem Hang der Phantasie zu überintensiver Vergegenwärtigung alles Materiellen, die erreicht wird durch insistierende Genauigkeit und dank der Suggestivkraft einer statischen Bildhaftigkeit ganz allgemein. Sie gefährden das Innerste und Eigenste des Menschen, sein Wesen nämlich, das, obschon unverwechselbar, in ständigem Wandel und Bewegung begriffen ist und darum in seiner Unergründlichkeit nur erahnt werden kann.

Keller weiss dies sehr genau. Die beiläufige Bemerkung in den *Berlocken*, wenn es darum geht, die schöne Quoneschi vorzustellen, ist mehr als nur eine Anwandlung von Bescheidenheit, von Wissen um die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten. "Ich kann es nicht wagen, eine Beschreibung von dem wunderbaren Wesen zu machen, und muss es den Herren (den Zuhörern) überlassen, sich nach eigenem Geschmacksurteil das Schönste vorzustellen, was man sich damals unter einer eingeborenen Tochter Columbias dachte, sowohl was Körperbau und Hautfarbe als Kostüm und dergleichen betrifft" (72).

Sinnvoll eingesetzt und voll ausgenützt ist das lebensfeindliche Element phantastischer Verhärtung in der Darstellung der äusseren Missbildung oder Hässlichkeit, die Ausdruck innerer Verkrüppelung und schliesslich auch moralischen Unwertes sein soll.

Die schlimme Kätter Ambach aus der Novelle *Die missbrauchten Liebesbriefe* wird dies gleich belegen. "Denn was ihre Gestalt betraf, so besass sie einen sehr langen hohen Rumpf, der auf zwei der allerkürzesten Beine einherging, so dass ihre Taille nur um ein Drittel der ganzen Gestalt über der Erde schwebte. Ferner hatte sie einen unverhältnismässigen Unterkiefer, mit welchem sie beträchtliche Gaben von Fleisch und Brot zermalmen konnte, der aber ihr Gesicht zum grössten Teil in Kinn verwandelte, so dass dieses wie ein ungeheurer Sockel aussah, auf welchem ein ganz kleines Häuschen ruhte mit einer engen Kuppel und einem winzigen Erkerlein, nämlich der Nase, welche sich vor der vorherrschenden Kinnmasse wie zerschmettert zurückzog. Auf jeder Seite des Gesichts hing eine lange einzelne Locke weit herunter, während am Hinterhaupte ein dünnes Rattenschwänzchen sich ringelte und mit seiner äussersten Spitze stets

dem Kamme und der Nadel zu entfliehen trachtete. Denn steckte man eine Nadel hindurch, so ging es auseinander und spaltete sich in eine Schlangenzunge, und zwischen den engsten Kammzähnen schlüpfte es hindurch, hast du nicht gesehen!" (73) Das Verhärten und Versteinern ist in den Bildern vom Sockel und Häuschen enthalten. Die verfehlten Proportionen des gesamten Körpers kehren als Missverhältnis in den Gesichtszügen wieder, die von den Kieferpartien raubtierhaft beherrscht sind. Umgekehrt verhält es sich im Gesicht des schwarzen Geigers, wo eine übergrosse Nase den Mund zu einem Nichts zusammenschrumpfen lässt. "In der Tat besass er eine schreckbare Nase, welche wie ein grosses Winkelmass aus dem dünnen schwarzen Gesicht ragte oder eigentlich mehr einem tüchtigen Knebel oder Prügel glich, welcher in dieses Gesicht geworfen worden war und unter dem ein kleines rundes Löchelchen von einem Munde sich seltsam stützte und zusammenzog, aus dem er unaufhörlich pustete, pfiß und zischte. Dazu stand das kleine Filzhütchen ganz unheimlich, welches nicht rund und nicht eckig und so sonderlich geformt war, dass es alle Augenblicke seine Gestalt zu verändern schien, obgleich es unbeweglich sass, und von den Augen des Kerls war fast nichts als das Weisse zu sehen, da die Sterne unaufhörlich auf einer blitzschnellen Wanderung begriffen waren und wie zwei Hasen im Zickzack umhersprangen" (74). Die Verhärtung tritt noch deutlicher hervor. Sie wird sogar aufdringlich in dem Vergleich des Prügels oder Knebels, der diese Nase ins Ungeheuerliche hinauswachsen lässt. Ueberhaupt ist das Bedrohlich-Aggressive beiden Gesichtern gemeinsam und artikuliert sich unmittelbar in Wörtern wie "Prügel" oder "zerschmettern". Eine weitere Gemeinsamkeit in diesen verödeten Gesichtsgenden besteht in einem zuerst irgendwie über- raschenden dynamischen Element, das sich in heftigen Bewegungs- formen wie "hingeworfen", "zerschmettert zurückziehen" andeutet. In beiden Gesichtern haust tatsächlich eine unheimliche und zerstö- rische Lebendigkeit, die wiederum das Leben nur vortäuscht und die nur Vorbote sein kann von Verwüstung und Untergang. Schon bei der ersten Begegnung Salis und Vrenchens mit dem schwarzen Geiger manifestiert sich sein verwildertes und wildes Leben in einem hektischen Sprung auf den hohen Steinhaufen, der jetzt auf dem

umstrittenen Acker liegt. Später, im "Paradiesgärtlein", strampelt er unentwegt mit den Beinen, wenn er geigt, und vollbringt eine "Art von Eiertanz". Schliesslich führt er den nächtlichen Geleitzug des Huldevölkleins an. "Der Schwarze zog voraus und spielte auf seiner Geige wie besessen den Berg hinunter, und die Andern lachten, sangen und sprangen hinterdrein" (75). Der dämonische Geiger gaukelt dem verzweifelten Paar ein Leben in paradiesischer Freiheit vor, eine Art Traum, in dem man die "Welt fahren lässt" (76) und ohne Hindernis und Schranken lieben kann; ein Leben ohne die Sorgen einer Verantwortung, aber auch ohne Ehre. Ein Scheinleben, ausserhalb und am Rande. In dem wilden Treiben der tollen Schar wird auf erschreckende Weise ihre Haltlosigkeit offenbar, und hinter dem rauschhaften Freudentaumel verbirgt sich die Verzweiflung der Ausgestossenen und Lebensunfähigen. Die freie Liebe steht unter dem Vorzeichen des Elementar-Triebhaften, des Unreinen auch und damit Unerlaubten und Verderblichen. Auch dies – es sei ohne Umschweife gesagt – ist dem Geiger ins Gesicht geschrieben: das verhärtende Herauswachsen der Nase, wie ein Knebel angeworfen von fremder, unberechen- und unbeherrschbarer Macht, die Andeutung der Bewegung im "Prügel", ein Schreckbild des niederen Triebes, verbunden mit widerlichen Vorstellungen elementarster Körperfunktion, welche die darunterliegende, pustende Rosette heraufbeschwört. Jede Begegnung der beiden Liebenden mit dem unheimlichen Musikanten bringt sie der schuldvollen und todbringenden Liebesvereinigung einen Schritt näher.

Was nun Kätters "Lebendigkeit" anbetrifft, so muss sie nicht nur als auffallend, sondern geradezu als aufsässig bezeichnet werden. Als Frau gehört sie zu jener grossen Familie der "Uebergeschwätzigen und -geschäftigen" und der verwirrte Viggì verfängt sich denn auch im Handumdrehen in ihrem Garn. Dabei "weiss sie nichts zu arbeiten" (77). Sie tut eigentlich nichts, wenigstens nichts Sinnvolles. Hemmungslos überlässt sie sich als neue Frau Störteler ihrem nie zu befriedigenden Esstriebe. Als Variante der Selbstsucht müsste Kätters pathologische Fresslust eigentlich eher abstossend wirken, wüsste der Komiker Keller nicht Kapital zu schlagen aus dem Paradox der Selbstzerstörung durch Nahrungsaufnahme. In kürzester Zeit ruiniert

sie nämlich den Viggi. Dadurch, dass sie sein ganzes Gut buchstäblich aufzehrt, verschlingt sie ihn mit "Haut und Haar" und frisst sich dabei selbst zu Tode.

Solange die Bauern Manz und Marti miteinander in Frieden leben, erfahren wir ausser ihrer Zipfelmütze wenig über ihr Aeusseres. Als Wahrzeichen ihrer gesunden und gepflegten Verhältnisse heisst es nur, sie hätten "wohlrasierte Gesichter" (78). Später nach dem verzweifelten und sinnlosen Ringen auf der Brücke, diesem erschütterndsten Augenblick des unheilbaren Zwistes, "zittern die Gesichtszüge" (79) Manzens: er klappert mit den Zähnen, und Tränen rinnen in seinen Stoppelbart – ein Bild tiefsten Elends.

Zu einem makabren Vergleich gibt das Gesicht des irrsinnig gewordenen Marti Anlass, in dem wiederum das hervorstechendste Merkmal die Verhärtung ist, mit der sich diesmal die Vorstellung von Todesstarre unmittelbar verbindet. "... und zog die schwarzwollene Zipfelmütze in die Augen und über die Nase herunter, dass diese aussah wie ein Sarg unter einem Bahrtuch" (80). Die Zipfelmütze, im anfänglichen Bild der pflügenden Bauern als weisse gegen den Himmel züngeinde Flamme ein Symbol des in natürlichem Rhythmus sich ergehenden Lebens, ist zum schwarzen, unbewegten und schweren Bahrtuch geworden (81).

Die bis jetzt erwähnten Beispiele sind aus jenen Extremfällen gewählt, in denen die Erstarrung bringende Beschreibung der Gestalt und besonders des Gesichts einer inneren Situation entspricht, deren trügerische Lebendigkeit – auch Marti ist in seiner geistigen Umnachtung munterer als je zuvor – nicht darüber hinwegzutäuschen vermag, dass sich hier wahres Leben nicht mehr entfalten kann. Ausführliche, und das heisst für Keller in seiner Art immer phantastische Beschreibung von Gestalt und Gesicht, ist in ihrer lebensvernichtenden Wirkung noch vehementer als bei Ding und Kleid.

Dennoch gibt es auch hier die feinsten Abschattierungen. Besonders aufschlussreich wird es nun sein zu verfolgen, wie Keller mit mehr oder weniger Behutsamkeit das Gesicht einer schönen Frau schildert. Bekanntlich gibt es bei diesem Dichter grundsätzlich zwei Hauptkategorien von weiblichen Schönheiten, die Frauen nämlich, deren

angenehmes Aeusseres ein Spiegel inneren Adels ist, und die andern, die hohlen oder falschen Schönen. Hübsche Frauenzimmer, die sich irgendwo zwischen diesen Polen ansiedeln oder auch im Laufe der Handlung hin- und herzuschwanken scheinen, bilden jene nicht allzu zahlreiche Zwischengruppe, aus denen es sich besonders lohnt, ein paar Gesichtsbeschreibungen näher zu untersuchen.

Paart sich äussere Schönheit mit innerem Reichtum, dann darf man wie oben bei Kleid und Ding kaum eine genauere Schilderung des Gesichts erwarten. Diese begnügt sich meistens mit dem Erwähnen des Blicks – oft mit dem Beiwort herrlich, warm, fest – und des Lachens oder Lächelns. So vernehmen wir von Justine und Jukundus, dass von ihrem Gesicht wie ein Widerschein "das gleiche schöne Lachen wie es ihm (Jukundus) elgen" (82) strahlt, dass sie sich wiederholt anblicken und Justine die "Schönste und Grösste" (83) der auserwählten Festjungfern sei und ausgesehen habe wie eine Muse. Mehr erfährt man nicht. Wenn im *Sinngedicht* Reinhart überraschend vor Lucia erscheint, sieht sie ihn "mit fragenden Augen" (84) an. Gleich darauf folgt noch ein Blick aus "grossen Augen" (85), und es verbreitet sich eine "Heiterkeit über das ganze Gesicht" (86), und nochmals blitzt "ein Blick ihrer dunklen Augen" (87) auf, dem ein schalkhaftes Lachen folgt. Nachdem es Altenauer endlich gewagt hat, Regine zu grüssen, schlägt sie "ihr Auge so gross und schön auf" (88), und ein so "mildes halbes Lächeln" schwebt "wie verwundert um die ernsten Lippen" (89), dass das Bild der armen Magd ihm nicht mehr aus dem Sinne geht. Etwas später "blitzen ihre Augen nicht ohne einige Schalkheit der harmlosesten Art zu ihm hinüber" (90), und gleich darauf sieht sie ihn nochmals "mit treuherzigem Lächeln" (91) an. Eine Beschreibung der Gesichtszüge suchen wir sowohl bei Lucia als auch bei Regine vergeblich. Das Entscheidende ist also nicht die Schönheit selbst, sondern deren Verinnerlichung durch das Beseeltsein der Gesichtszüge. Trotzdem bleibt äussere Schönheit Voraussetzung – oder Ausdruck – inneren Wertes. Es gibt im ganzen Kellerschen Werk keine Frau von abstossendem Aeusseren, hinter der eine schöne Seele zu finden wäre. Dieses recht sonderbare Faktum könnte als gestalterische Schranke betrachtet werden. Es erklärt sich wiederum aus

den Gegebenheiten der Phantasie, die auf einem eigentümlichen und extremen Verhältnis von Innen und Aussen beruht.

Möglich und sogar keine Seltenheit ist dagegen das Umgekehrte: die äussere Schönheit als leerer und unbedeutender Schein. Was die Darstellung dieser Art von Schönheit betrifft, so scheint sie sich zuerst kaum von jener zu unterscheiden, die Seele und reiche Innerlichkeit zum Ausdruck bringen soll. Mit ganz ähnlicher Behutsamkeit sind die bildhaft-beschreibenden Mittel eingesetzt. Auch den beiden Phänomenen, dem lebendigen Blick und dem Lächeln, die Gefühlstiefe und Herz verbürgen sollen, begegnen wir immer wieder. So wird der Leser getäuscht wie etwa der unglückliche Liebhaber, der ja nicht genarrt werden könnte, sähe er von Anfang an die ganze Wahrheit. Bei genauerem Hinsehen sind aber bald ganz wesentliche Unterschiede in der Gestaltung festzustellen. Als Beispiele mögen dienen: Lydia (Pankraz), Wendelgard (Landvogt von Greifensee) und Myrrha (Martin Salander). Eine erste wichtige Abweichung muss darin gesehen werden, dass in die Schilderung des ersten Auftretes (Wendelgard, Myrrha) oder in die einführende Darstellung (Lydia) der Verblendungseffekt geschickt hineingeflochten ist. Lydia: "... doch war sie ... eine Schönheit, ... die ... sogleich den Eindruck machte, dass es für den, der sich etwa in sie verliebte, nicht leicht hinter jedem Hag einen Ersatz oder einen Trost für diese gäbe ... ja umso mehr, als ihre Schönheit ... gänzlich den Eindruck von etwas Einzigem und Persönlichem machte ... Pankrazius vergass hier weiter zu reden und verfiel in ein schwermütiges Nachdenken" (92). Wendelgard: "Der Saal erdröhte denn auch bald von den Tritten und Sprüngen der Fechtenden und von dem Schalle der Waffen, und Landolt setzte dem Kapitän (dem Vater Wendelgards) allmählich so heftig zu, dass er zu schnauben begann: aber jener liess plötzlich seinen Degen sinken und starrte wie verzaubert nach der aufgehenden Tür, durch welche die Tochter des Kapitäns, die schöne Wendelgard, mit einem Präsentierteller voll Likörgläschen hereintrat" (93). "Salander fühlte ein prickelndes Behagen neben der seltenen Gestalt, und als Wohlwend Champagner kommen liess, und er ein paar Gläschen genossen hatte, war es ihm, wie wenn er einen neuen Weltteil oder ein neues Prinzip entdeckt, kurz, das Ei des Kolumbus

gefunden hätte" (94). Salander wird steif und geziert: "... er verbeugte sich bei diesem Anlass unfreiwillig, trotz seiner demokratischen Gesinnung, und nahm sogar die Hände hervor, die er auf dem Rücken gehalten hatte" (95). Er verfällt in einen hypnoseähnlichen Zustand: "Das übrigens leere Wortgeräusch diente nur dazu, seine Aufmerksamkeit noch mehr einzuschläfern, und auch seine Gedanken verloren sich aus dem Gesichte, wie wenn ein Nebeldunst zwischen sie träte. Um zu wissen, wo er sich eigentlich befände, blickte er auf und sah gegenüber das Antlitz des Fräulein Myrrha ..." (96). Die gefährliche, lebensbedrohende Starre, die sonst aus den Gesichtern der Nüchternen zu lesen ist, wird als Widerschein in der Haltung des Verführten sichtbar. Verblendung verrät ebenso das verdächtig übertriebene Vorschusslob, das mehr auf nur vermuteten Eigenschaften und Eindrücken beruht. So bei Lydia: "Und zwar schien diese edle Selbständigkeit gepaart mit der einfachsten Kindlichkeit und Güte des Charakters und mit jener Lauterkeit und Rückhaltlosigkeit in dieser Güte, welche, wenn sie so mit Entschiedenheit und Bestimmtheit verbunden ist, eine wahre Ueberlegenheit verleiht ..." (97). Das Hyperbolische dieser Lobrede erschüttert unmittelbar die Glaubwürdigkeit des Gesagten und lässt ein idealisierendes Verhextsein offenkundig werden, das sich sogar in dem wie Zauberformeln wirkenden Anhäufen gleichartiger Ableitungssilben selbst niederschlägt.

Eine weitere, zwar unscheinbare, aber trotzdem höchst bedeutungsvolle Nuance betrifft Blick und Lächeln. Der Blick trifft nicht fest und sicher einen andern, sondern wandert ziel- und seelenlos umher. Das Lächeln scheint eher ein Verlegenheitsreflex zu sein und wirkt geziert. Es ist kein Strahlen von innen. Lydia: "... und die dunkelblauen Augen, die fast immer ... frei in die Welt sahen ..." (98). Wendelgard: "Sie entfernte sich, indem sie sich verneigte, mit einem anmutsvollen Lächeln ... dabei warf sie rasch einen schüchternen Blick auf den erstaunten Salomon ..." (99). Myrrha: "Sie lächelte leicht, als sie Salander grüsste, aber mehr wie um Atem zu schöpfen, als um ihn oder irgend jemand anzulächeln ..." (100).

Schliesslich sind trotz der oben erwähnten Zurückhaltung beschreibende Elemente vorhanden, die, weil sie nicht auffallen, erst im

nachhinein als lebensverhindernd wahrgenommen werden, dann aber mit einem gewissen Schrecken. So werden Myrrha und Wendelgard beiläufig mit griechischen Statuen verglichen. Dadurch aber, dass diese Vergleiche ironisiert sind, kehrt sich letztlich ihre scheinbar beabsichtigte Wirkung ins Gegenteil. Myrrha: Salander "sah ... aus den dunklen Haarknoten eine tadellose Stirn- und Nasenlinie sich niedersenken und unter dem schwellenden Mund das schönste Kinn sich runden, alles wie nach dem Rezept für altgriechische Frauenköpfe" (101). Es gibt keine 'Rezepte' für die 'Fabrikation' von Kunstwerken, schon gar nicht von griechischen Statuen. Wer ein solches anzuwenden versucht, bringt höchstens blasse Imitationen zustande, denen das Wesentliche fehlen muss: das Leben. Die tote Härte der unnützen Materie wird dann um so fühlbarer. Wendelgard: "Das war nun freilich eine herrliche Erscheinung zu nennen ... Gesicht, Hals, Hände, Arme. Alles von genau derselben weissen Hautfarbe, wie wenn ein parischer Marmor bekleidet worden wäre ..." und zwei Zeilen weiter unten: "Grosse, dunkelblaue Augen, so wie der Mund schienen wie von einem fragenden Ernste, ja fast von leiser Sorge zu reden, wenn auch nicht gerade von geistigen Dingen herrührend" (102).

Sind Weibsbilder mit angenehmem Aeusseren weder hoffnungslos leer und nichtig, noch der Gefahrenzone des Halben und Unerfüllten ganz enthoben, dann ist neben Kleid und Ding die Gesichtsbeschreibung wohl der untrügliche Gradmesser dafür, ob die Betreffende eher zu den Erwählten oder zu den Verlorenen zu zählen sei. Dabei kann sich, wie auch bei männlichen Figuren, die Situation im Laufe der Geschichte - meist unerwartet rasch - verändern. Ein Versinken ins Bodenlose wird meist durch unglückliche Umstände und das sich daraus ergebende, von zwingender Logik bestimmte Geschehen herbeigeführt. Uebrigens ist jedes uneinsichtige Verharren im Irrtum bereits ein Weg abwärts. Die seltenere Wende zum Guten ereignet sich überraschend und hat oft Wundercharakter.

Als erste dieser schwer einzureihenden Schönen wählen wir Donna Feniza. Trotz ihrer grenzenlosen Verworfenheit bleibt sie ein komplexer Charakter. In ihr lernen wir eine der relativ seltenen Verbrechergestalten in Kellers Werk kennen. Sie lässt ihren ersten

Mann umbringen. Zu einer solchen Tat braucht es Entschlossenheit und eine gewisse berechnende Intelligenz. Eine Atmosphäre der Pervertität umgibt Donna Feniza. Liebe zum Laster und "vollendete Künste der Heuchelei" (103) sind ihre Lebensluft. Ihr "unergründlicher geistiger und sittlicher" (104) Zustand lässt erstaunlicherweise zu, dass sie sich in Don Correa verliebt. Dass ihr nicht alle menschlichen Qualitäten fehlen, beweist weiter die Tatsache, dass der Vizeadmiral, ein guter und tüchtiger Mann, ganze sechs Monate mit ihr zusammen glücklich sein kann und dass er sie bis zum letzten Augenblick zu retten versucht. Die Beschreibung ihres Gesichtes fällt recht ausführlich aus: "Sie war weder gross noch klein zu nennen und vom Kopfe bis zu den Füßen schwarz gekleidet, den steifen weissen Ringkragen ausgenommen, der nicht nur dem strengen, wohlgeformten Gesichte mit seinem blühweissen Kinn, sondern auch den dicken schwarzen Lockenbündeln zu beiden Seiten als Präsentierteller diente." Von der Gestalt heisst es weiter: "Von der Brust glühte ein paarmal, wenn die Dame sich regte, das dunkelrote Licht eines Rubins auf, die Brust selbst zeugte von einem normalen und gesunden Körperbau, desgleichen die in den Händen und Füßen ersichtliche Ebenmässigkeit" (105). Der überraschende Vergleich des Präsentiertellers, geformt durch Krauskragen und beldseitige Lockenbündel, ironisiert die Erscheinung, indem er die sonst auf strenge Vornehmheit ausgerichtete "Präsentation" schlagartig in ein fragwürdiges Licht rückt. Durch das Hervorheben des Porträthaften und Gekünstelten wird das bewusste Zur-Schau-Stellen, die Verstellungskunst der "Dame" bereits angeprangert. Lebenserhaltende Gegenkräfte bleiben jedoch wirksam in dem blühendweissen Kinn und überhaupt in dem wohlgeformten Gesicht. Auch eine reiche Sinnlichkeit deutet sich an in den dicken schwarzen Locken. Dieser Eindruck bestätigt sich in der Bemerkung, ihr ganzer Körperbau sei gesund. In der Bedeutungsschwebe bleibt auch das Aufglühn des Rubins auf der Brust. Er kündigt von lebensspendender Kraft, gesundem Blut, aber ebenso von wilder, zerstörerischer Sinnenslust. Aus dem blendenden Scheinen des Steines wetterleuchtet Verführungssucht und Hartherzigkeit.

Die lebensbeengende Künstlichkeit der Donna Feniza erfährt eine

weitere Akzentuierung in ihrer "versteinerten" Gefolgschaft. "Diese Dame sass auf einem Lehnstuhl in der vordersten Reihe; rechts und links von ihr hockten auf dreibeinigen Stühlchen ein Stallmeister und ein Geistlicher, hinter dem Sessel stand ein Page, und ganz zuletzt hockte noch eine Kammerfrau auf einem Schemel. Alle diese Personen verhielten sich so still und steif wie Steinbilder ..." (106).

Ähnlichkeiten mit der Beschreibung Fenizas weist jene auf von Zigonia Mayluft aus der Zwiehan-Episode. "Schon hatte sie, wie gewöhnlich, ihm (Zwiehan) wieder den Rücken zugekehrt, der ihm so wohl bekannt war, als sie nochmals umschaute und mit einem langen Blick ihn betrachtend das mysteriöse Gesicht nun voll und ruhig zeigte, das er vorhin nur wie einen Blitz hatte aufleuchten gesehen. Das Antlitz, fast herzförmig, endigte in ein feines kleines Kinn und schien eher wie eine Miniatur auf weisses Elfenbein gemalt als aus Fleisch und Blut zu bestehen; nur der Mund war rötlich wie ein geschlossenes Rosenknöspchen, das viel kleiner erschien als die grossen dunklen Augen, und alles dies umgab fremdartig eine Hülle von Batistleinwand" (107). Verfremdung heisst wiederum Verbannung warmen Lebens durch erhärtende Elemente: nicht Fleisch und Blut, sondern hartes Elfenbein. Kein weich fallendes Haar, sondern eine grobe und "fremartige" Hülle von Batistleinwand. Anämie und spröde Askese verrät auch die Miniaturisierung. Trotzdem lassen sich auch hier noch Spuren von Gefühlsleben und Vitalität finden. Sie sind sogar recht auffällig, weil sie zu dem Gesamtcharakter des Bildes in seltsamen Kontrast stehen. Der lange auf Zwiehan ruhende Blick aus den grossen und dunklen Augen, berührt ebenso angenehm wie der feine rötliche Mund. Wenn er auch eher zu klein scheint, so verheisst doch der Knospenvergleich Entfaltung und spätere Blütenfülle.

Zu den schönen und zugleich guten Frauen gehört eigentlich von Natur die arme Baronin aus dem *Sinnegedicht*. Die Geschichte ihrer Familie ist das traurige Schauspiel eines über Generationen sich hinziehenden Zerfalls aus eigenem Verschulden. Das chronische Laster, das die Männer verfolgt und nicht einen einzigen verschont, heisst Arbeitsscheu und Verschwendungssucht. Der endgültige Ruin kann durch das Einheiraten reicher Erbinnen nur hinausgeschoben werden. So steht schliesslich die letzte Tochter, die hübsche und recht-

schaffene Hedwig, vereinsamt und um ihr Geld betrogen da. Von nun an ist sie gezwungen, das alierkärghchste Leben zu fristen, und ihre Seele hält der Prüfung nicht ohne Schaden stand. Sie wird zu einem "wahren Teufel der Uerbittlichkeit" (108) nicht nur gegen sich, sondern auch gegen die andern. Eingefleischter Adelsstolz verbietet ihr, Almosen anzunehmen. Es scheint, als wolle sie das Selbstzerstörungswerk ihrer Familie an der eigenen Person konsequent zu Ende führen. Ihr Gesicht zeigt gehärtete Züge: "Da ... sah Brandolf zum erstenmal etwas deutlicher einen Teil ihres Gesichtes, ein rundlich feines Kinn, einen kleinen, aber streng geformten Mund, darüber eine etwas spitze Nase; die tief auf die Arbeit gesenkten Augen verloren sich im Schatten des Kopftuches. Was aber sichtbar blieb, war von einer fast durchsichtigen weissen Farbe und mahnte an einen Nonnenkopf in einem altdeutschen Bilde, zu welchem eine etwas gesalzene und zugleich kummerngeübte Frau als Vorbild diente" (109). Wie bei den vorigen Beispielen ist die Beschreibung wieder verdächtig ausführlich. Einmal mehr gerät dadurch alles Menschliche der Gestalt in harte Bedrängnis. Strenge Kälte prägt die Erscheinung. Zum kleinen und streng geformten Mund passt die spitze Nase, die an die scharfe Messerspitze erinnert, mit der die Baronin bei der ersten Begegnung Brandolf in die Stiefel sticht. Die durchsichtig weisse, kränkliche Haut des Nonnenkopfs lässt an eine Totenmaske denken. Kein Vertrauen einflössender Blick. Die Augen verlieren sich im Schatten des Kopftuches. Das Gefühl von Lebensflucht vertieft in doppelter Weise das Nonnenbild, in das hinein das Ganze verwandelt und fixiert wird. Einmal ergibt sich eine distanzierende Stilisierung schon aus dem Vergleich mit einem Bild aus alter Zeit. Zum andern drängt sich das Bild der Nonne, der Frau im Kloster, unverzüglich als Symbol ungelebten, irdischen Lebens auf. Doch der Eindruck differenziert sich noch. Der erst am Schluss auftauchende, höchst eigenartige Vergleich mit einem Nonnenbild schlägt in Bann und hält zum Nachsinnen an. Warum eigentlich? Genau genommen ist es kein Vergleich mit einer Nonne, sondern mit der von künstlerischer Freiheit geprägten Darstellung einer solchen. Hinter oder in dem Nonnengesicht wird dasjenige sichtbar, das dem damaligen Maler als Vorbild gedient hat: das Gesicht einer kummer-

vollen, "gesalzene Frau", einer Frau aus dem Volke. Der herangezogene Vergleich, der eine Art zusammenfassendes Modell sein soll für die "Porträtierung" der Baronin, ist in sich schon Modell und Bild, also komplex und problematisch. Haben wir eine arme Frau im Nonnengewand vor uns oder eine Nonne, die einer armen Frau gleicht? Eine Nonne kennt aber den Kummer einer Frau aus dem Volke nicht, und eine einfache, vom Lebenskampf gezeichnete Frau hat wenig gemein mit einer Nonne, auch wenn sie wie Hedwig "die härteste Entbehrungskunst" (110) erlernen muss. Nicht nur Unbestimmtheit kennzeichnet den Vergleich, sondern auch Unstimmigkeit. In der Vorstellung will sich das Kernige und Wetterfeste einer wohl kummerbeladenen, aber doch vom Leben gehärteten Frau nicht so recht vereinen mit den kränklich fahlen Zügen einer Nonne. Für das Auge bekämpft sich das Gegensätzliche und neigt sogar dazu, sich gegenseitig aufzuheben. Dennoch finden wir in beiden Gestalten etwas, und sicher etwas Wesentliches, das der jetzigen Verfassung der Baronin entspricht. Gerade in der unbestimmten Unstimmigkeit des schwanken Doppelbildes spiegelt sich das Unangemessene ihrer inneren und äusseren Lage. Harte Schicksalsschläge haben sie in die Armut und in ein klösterliches Leben getrieben, zu dem sie als Frau mit gesundem Lebenskern eigentlich keine Voraussetzungen mitbrachte. So wird zugleich die gefährliche Starre einer allzu statischen Bildlichkeit erweicht und der Gestalt der Baronin, die ja im Hinblick auf ihre völlige Genesung und Erstärkung geschont werden muss, eine gewisse Lebendigkeit bewahrt.

In der Gestaltung der idealen Frau – oder auch der gesunden männlichen Figur – kommen die Stilmerkmale einer Phantasie, die Leben hemmt und verdrängt, nicht oder nicht direkt zur Anwendung. Soll wirkliches Leben fühlbar gemacht werden, dann müssen die Kriterien der Darstellung anders, entgegengesetzt sein. So verhält es sich auch. Sie sind nicht mehr überreich ausmalend oder originell verkürzend, das heisst in jedem Falle deskriptiv und auf Karikatur bedacht, sondern in einer unauffälligen, dafür aber nachhaltigen und äusserst respektvollen Weise evokativ. Oft genügt ein Blick, ein Lächeln oder – wie noch zu ergänzen wäre – das Summen und Singen eines Liedverses, das leise Rauschen eines Gewandes beim

Schreiten, Sicherheit einer Geste oder ruhige Bewegung bei der Arbeit, um eine Person als gegenwärtig, als lebendig zu empfinden. Die Wirkung solcher oft rein musikalischer Mittel wird freilich vertieft durch die Gegenwart eines – meist hellhörigen und selbst gefühl- und gemütvollen – Empfängers, mit dem sich der Leser identifiziert.

Besonders schön liesse sich die erweichende und belebende Gegenkraft dieses Evozierens in den schwankenden Charakteren der Donna Feniza, Zigonia Maylufts und der armen Baronin verfolgen. Trotz innerer Verhärtung ist bei allen dreien ein beseelter Blick noch möglich. Bei Zigonia Mayluft und besonders bei der armen Baronin haben wir aber eine scheinbar paradoxe und darum überraschende Belebung durch vergleichende Bilder selbst festgestellt. Es sind mehrfache Vergleiche, deren Unvereinbarkeit und Unverträglichkeit durch gleichzeitiges Erscheinen akut wird. Die traditionelle Metapher Rose – Mund ist abgewandelt in die ungewohnte Gegenüberstellung von Mund und Rosenknospe, so dass sich die Reihe Knospe – Mund – Rose ergibt. Das Bild der Rose darf sich nicht, dasjenige der Knospe kann sich nicht recht etablieren, schon weil hier noch die grüne Farbe dominiert. Im Nonnenkopf begegnet uns ein Nebeneinander und verschwommenes Ineinander von Nonne – Bäuerin und Edelfrau. Alternierendes Verdrängen der Bilder verhindert deren allzu störende Kristallisation und zwingt den Leser unverzüglich, zu abstrahieren und nach einem Essentiellen, durch Gefühl und Intuition zu Erfassenden zu suchen. In den zwei zuletzt erwähnten Beispielen wäre es etwa das mögliche Aufblühen eines jungen weiblichen Wesens und leidvolles, aber nicht unabsehbares Darben einer edlen Seele.

Nicht alle Bilder, die durch simultanes Erscheinen unter sich in Spannung treten, heben sich gegenseitig auf. Wie wir bereits beim alten Kriegsmann gesehen haben, kann ihre Intensität sogar zunehmen, vor allem dann, wenn sie durch Kontrast einen Zustand des Zerfalls verdeutlichen. In der Einleitung zu den *Zürcher Novellen* findet man eine solche dissonierende und wieder zeitraffende Beschreibung von Mädchengesichtern, hinter denen unmittelbar die alternde und zugleich unehrlich verkommene Frau sichtbar wird: "Sogleich kam aber die ganze Mädchenschar herbeigelaufen und umringte den alten Herrn samt seinem jungen Schützling, welcher

jetzt in noch grössere Bedrängnis geriet, als er heute je erlebt. Wo er hinsah, erblickte er in dichter Nähe nichts als blühende und lachende Gesichter, die an der Grenze der Kindheit noch alle frisch und lieblich waren und das ihrer wartende Reich der Unschönheit noch nicht gesehen hatten. Hier das schönäugige Gesichtchen mit den etwas starken, familienmässigen Vorderzähnen ahnte nicht, dass es in weniger als zehn Jahren ein Totenkopf sein würde; dort das regelmässige, ruhige Engelantlitz schien unmöglich Raum zu bieten für die Züge anerbter Habsucht und Heuchelei, welche in kurzer Zeit es durchfurchen und verwüsten sollten; wer glaubte von jenem rosigen Stumpfnäschen, dass es zu einem Thron und Sitz unerträglicher Neugierde und Spähsucht bestimmt war und die beiden Sternäuglein links und rechts in falsche Irrlichter verwandeln würde?" (III). Dann folgen noch drei weitere Glieder in dieser Variationskette, in denen mit noch rücksichtsloserem Sarkasmus das für die alternde Frau eigentlich tragische "Reich des Unschönen" heraufbeschworen wird. Es sind lauter Doppelbilder, in denen das Heile nun ganz in den Dienst des Zerstörten tritt. Durch ihr unbarmherziges Aneinander-rücken verschärft sich die Eindringlichkeit dieser tief pessimistischen Vision von Korruption und Dekadenz, weil wieder neben dem traurigen Ende der Zerstörungsprozess selbst gleichsam miterlitten wird. Dem bildmässigen Zugleich von Vor- und Nachher, das eigentlich nur als Nacheinander erlebt werden kann, entspringt die besondere Phantasie einer solchen Schilderung. Sie wird hochexpressiv, weil in dem beschleunigten Geschehen etwas Erschreckendes überraschend offenbar wird, etwas, das an die Grenze des für das Gefühl Erträglichen reicht.

Schliesslich möchten wir kurz auf zwei Gesichtsbeschreibungen "rechter" Männer eingehen, die durch ihre Struktur wie auch durch eine gewisse Ausführlichkeit auffallen. Es sind diejenigen von Martin Salander und Salomon Landolt. Obschon Salander gelegentlich von "Wahngebilden" (112) und fixen Ideen befallen wird, die die Lebendigkeit dieser Figur hart bedrängen, so muss er doch eher zu den Rechtschaffenen und Gutgesinnten gezählt werden. Landolt seinerseits wird sogar am Anfang der Novelle als eine Art idealer Mann vorgestellt, und zwar sowohl als Charakter wie auch als Erscheinung.

Zuerst zu Marün Salander. Er kommt nach seiner erlebnisschweren Ausfahrt mit Myrrha spät nach Hause und steht ganz ungewohnter Weise vor einem Spiegel still. "Marün Salander war nie ein Liebhaber seines Gesichts gewesen und bewunderte es im Spiegel so wenig als in den Bildern, welche die Sitte der Zeit ihm abdrang. Er ging nun im fünfundfünfzigsten Lebensjahre; zwar nicht älter erscheinend als die meisten seiner Altersgenossen, die sich leidlich erhalten, sah er doch keineswegs so jung aus wie einer jener Glücklichen, die immer Zweiundvierziger bleiben. Das noch volle und sogar buschige Haar, sonst blond, war so bezuckert wie ein Aehrenfeld, auf das der späte Reif gefallen ist, ebenso der krause Bart, der überdies mehr als eine sehnige Furche an Hals und Unterkiefer verhüllen mochte, aus dem zu schliessen, was im oberen Gesichte in milderen Falten zu Tage trat. Die geistige Jugend und gemüthliche Rüstigkeit, die trotzdem dasselbe Gesicht und dessen Augen belebten, konnte er selber nicht verstehen und anrechnen. Und so fand er sich vor dem nächtlichen Spiegelbild weder erbaut noch aufgemunter" (113). In diesem Porträt dominieren Haare und Bart. Weil sonst kaum mehr Einzelheiten sichtbar werden und auch der Blick zuerst durch die Störrigkeit Martins getrübt wird, verleihen sie dem Gesicht sofort etwas Maskenhaftes. Auf originelle Weise verbindet die auf die Haare angewendete Metapher das Altern des Menschen mit dem Phänomen des herbstlichen Absterbens in der Natur. Zu der Vorstellung des toten und brüchigen Strohhalms gesellt sich jene des kalten und verderblichen Rauhreif. Das übergrosse Gewicht erhält aber der Vergleich durch das perspektivische Spiel der unerwarteten Ausweitung: das Haupthaar verwandelt sich in ein weit sich dehnendes Aehrenfeld. Durch den krausen und darum widerpenstigen Bart hindurch ahnt man harte Sehnen unter spröder Haut. Die dunkle Grundstimmung, die die ganze Spiegelszene zu beherrschen scheint, wird nicht nur durch eine über das reflektierte Gesicht sich ausbreitende starre Kälte erreicht, sondern auch durch die nur nach Spuren des Vergreisens suchende Haltung Slanders. Es scheint, als wäre er blind geworden für das Wesentliche. Die Beseitheit seines eigenen Blicks, welche allein ihn darauf hinführen könnte, dass der rege Geist der eigentliche Lebenserhalter ist, kann er in seiner

jezügen Verfassung nicht erkennen. Die erlebte Rede des Mittelteils verät Neid auf jene Glücklichen, die immer aussehen wie zwei- und vierzig. Dass er kein natürliches Verhältnis hat zu seinem Aussehen, zeigt sich auch darin, dass er sich selbst nicht ansehen mag, weder im Spiegel noch auf Photographien. In einer solchen Abneigung spürt man ein Zurückweichen vor sich selbst, eine Angst davor, sich zu sehen, wie man ist. Es berührt sonderbar und liegt doch wieder in der Logik der Dinge, dass Martin in dem Augenblick sich sucht, also "vor den Spiegel tritt", da er im Begriffe steht, sich gänzlich zu verlieren.

Die Bilanz der für Salander ungewohnten Selbstbetrachtung ist nicht ermutigend. Er findet keine Kräfte mehr in sich selbst, die ihn neu "aufbauen", sein Selbstvertrauen stützen und ihn weiterhin zu heiterem Wirken ermuntern könnten. Die Aussichtslosigkeit scheint besiegelt in dem resignierenden Wegstellen des Leuchters, der spärliches Licht zu diesem "nächtlichen" Spiegelerlebnis spendete.

Doch das Gesamtbild ist so einseitig-negativ gedeutet. Der erste und tiefste Antrieb Martins, vor den Spiegel zu treten, ist sicher das ehrliche Suchen seiner selbst und damit das Verstehenwollen dessen, was ihm da Unerwartetes widerfährt. Zugleich regt sich aber in ihm ein kindischer Trotz, an seiner Illusion eines Neubeginns festzuhalten: Er will sich - seltsamerweise zu seinem Nachteil - nicht sehen, wie er ist. Martin Salander fühlt beinahe Erleichterung darüber, sich alt und "vergreisend" zu sehen, um seine vorgesehene Verjüngungskur mit Myrrha zu rechtfertigen. "'Sei es', sagte er, indem er rasch den Leuchter wegstellte und sich in einen der Lehnstühle warf, 'ich hab das ja wissen können, und dass ich ein alter Gesell bin, gehört ja gerade zu der Frage, die mich bewegt! Noch muss ich wirken und schaffen, und noch brauch' ich einen Mund voll Frühlingsluft, welche das Herz erneuert! ...'" (114). Dabel verleugnet er das Beste an sich, ja eigentlich sich selbst: seine "geistige Jugend und gemütliche Rüstigkeit, die trotzdem dasselbe Gesicht und dessen Augen" (115) beleben.

Der Leser jedoch sieht den ganzen Martin, den noch tatkräftigen und keineswegs verjüngungsbedürftigen. Wenn auch der Verliebte für seinen eigenen, noch lebensvollen Blick vorübergehend erblindet, so

ist dieser eben doch da und belebt das Gesicht. Ja, letztlich darf man sogar das kurze Zurückfallen in eine neue Pubertät als einen wenn auch missglückten und bedauernswerten Ausdruck unverwüstlicher Jugendlichkeit betrachten. Fragt man also in dieser Gesichtsbeschreibung nach dem Verhältnis von verhärtenden und belebenden Elementen, so scheint sich nach gründlicherem Analysieren der erste düstere Eindruck aufzuhellen. In neuer Variation erscheint hier ein Doppelbild. Es ist das Gesicht Martins, wie es die Leser sehen und wie es auch ist, in dem der beseelende Blick alle drohenden Härten noch zu überstrahlen und damit auch zu verwandeln vermag. Eigentlich sind es zwei völlig verschiedene Gesichter, deren phantastische Wechselwirkung noch erhöht wird durch eine Art doppelte Parallele, ein sich bei kümmerlichem Lichte spiegelnder Salander, der in seinem Innern mit sich im Widerstreit liegt. Die ganze Myrrha-Episode erscheint in der einzigartigen Spiegelszene wieder gleichsam zusammengefasst, und dies beweist einmal mehr, dass eine Darstellungsweise, die so Vielschichtiges auf knappem Raum zu "verdichten" vermag, äusserst spontan und intuitiv und zugleich von höchstem Kunstverstand geleitet sein muss.

Bei einem problematischen Charakter wie Salander versteht es sich von selbst, dass die Gesichtsbeschreibung komplex ausfallen muss. Ueberraschend ist dagegen die Schilderung von Gesicht und Gestalt Landolts; wird dieser doch in jeder Beziehung als ein vorbildlicher, also als lebensvoller, "wirklicher" Mensch vorgestellt.

Nun wäre ganz grundsätzlich einzuwenden, dass in der Beurteilung eines männlichen Gesichts wohl nicht ganz dieselben Kriterien angewendet werden dürfen wie in derjenigen eines weiblichen. Was letzten Endes den Mann ausmacht, ist seine Persönlichkeit, und diese manifestiert sich meistens in den ausgeprägten Zügen eines Charakterkopfes. Es muss nun gleich festgehalten werden, dass man im ganzen Werk Kellers kaum markante Männergestalten findet und schon gar nicht die aussergewöhnliche Persönlichkeit von epochaler Bedeutung. Martin Salander, der Titelheld des grossen Altersromans, ist alles andere als ein grosser Mann. Die meisten übrigen Mannsbilder sind, wenn man so sagen darf, schwächlich. Weil sie von Phantasie beherrscht sind, ist es ihnen nicht möglich, mit beiden Füßen fest im

Leben, auf dem Boden der Wirklichkeit zu stehen. Bedeutende Menschen sind bei Keller meistens Frauen, und auch diesen begegnen wir selten. Als hervorstechende Männerfigur, kraftvoll und charakterfest, darf Landolt als eine grosse Ausnahme angesehen werden, und damit scheint Keller um die Beschreibung eines Charakterkopfes irgendwie nicht herumzukommen. Sie ist die einzige einem ausserordentlich lebensstüchtigen Menschen zugedachte im gesamten Werk und – siehe da – sie stammt nicht von ihm. Es handelt sich um ein wörtliches Zitat aus der Landolt-Biographie von David Hess (II6). Der Dichter scheint tatsächlich eine geschickte Lösung gefunden zu haben, um das Ungewohnte und irgendwie Unstimmige der Situation zu rechtfertigen. Ganz befriedigend kann sie aber – vorerst – nicht sein; denn auch ein Zitat, vor allem ein so ausführliches und für die Hauptgestalt ein so wesentliches, muss sich organisch in das Novel-
lenganze einfügen. Es sollte keinen allzu auffälligen Stilbruch bewirken. Sicher hat aber Keller nicht nur aus dem hier angegebenen Grund in der Landoltnovelle das Wort mehrmals einem andern überlassen. Man spürt hier auch den Willen zu grösstmöglicher Objektivität, die Sorge, dem Dargestellten geschichtliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Im weiteren geht es sicher Keller auch darum, dem geschätzten Biographen Ehre zu erweisen.

Es lohnt sich nun, das Zitat der Gesichtsbeschreibung etwas näher zu betrachten. Wir nehmen die umrahmenden Sätze Kellers dazu:

"Er trug ein dunkelgrünes Kleid ohne alles Tressenwerk, helle Reithandschuhe und in den hohen Stiefeln weisse Stiefelmanschetten. Ein starker Degen bekleidete die Seite; der Hut war nach Art der Offiziershüte aufgeschlagen. Im übrigen beschreibt ihn der gedachte Biograph folgendermassen: Wer ihn nur einmal gesehen hatte, konnte ihn nie wieder vergessen. Seine offene, heitere Stirn war höchgewölbt; die Adlernase trat sanft gebogen aus dem Gesicht hervor; seine schmalen Lippen bildeten feine, anmutige Linien, und in den Mundwinkeln lag treffende, aber nie vorsätzlich verwundende Satire hinter kaum bemerkbarem launigem Lächeln verborgen. Die hellen braunen Augen blickten frei, fest und den inwohnenden Geist verkündend umher, ruhten mit unbeschreiblicher Freundlichkeit auf erfreulichen Gegenständen und blitzten, wenn Unwille die starken

Brauen zusammenzog, durchdringend auf alles, was das zarte Gefühl des rechtschaffenen Mannes beleidigen konnte. Von mittlerer Statur, war sein Körper kräftig und regelmässig gebaut, sein Anstand militärisch! Fügen wir dieser Beschreibung hinzu, dass er im Nacken einen nicht eben schwächtigen Zopf trug und an jenem Tage Kaiser Heinrichs in seinem zweiundvierzigsten Jahre ging" (117).

Bleibt man zuerst bei der eigentlichen Gesichtsbeschreibung, dann muss eingestanden werden, dass sie, wäre tatsächlich ihr Urheber Keller, bei einem so vortrefflichen Mann nicht nur der Ausführlichkeit wegen überraschen müsste, sondern weil sie dazu noch in der Wirkung gesteigert wird wie ein Gemälde durch den Rahmen.

Auch die von Keller beigelegte Kleiderbeschreibung ist keine Erfindung von ihm. Es lässt sich mit Sicherheit feststellen, dass er hier getreulich das Titelbild der Biographie von David Hess nachzeichnet, dessen Original, ein Gemeinschaftswerk von nicht weniger als drei Malern, nämlich Freudweiler, Gessner und Wüest, noch heute im Schloss Wülflingen besichtigt werden kann. Auch diese Art von Zitieren gehört nicht zu den Gewohnheiten Kellers. Der erfinderische Fabulierer, um ganz er selbst zu sein, kann nicht nur, sondern muss mit wenig "Vorlagen" auskommen. Und die Gesichtsbeschreibung selbst? Man empfindet sie schon im Ansatz als unkellerisch. Man spürt ein gewollt realistisches und darum systematisches und auf Vollständigkeit bedachtes Vorgehen, das sich sofort von der Schreibweise des Dichters abhebt. Der Stift zeichnet - Hess diente dasselbe Bild als Vorlage - wahrheitsgetreu nach: zuerst in seiner zusammenhängenden Linie von der Stirn über die Nase zum Mund, dann zurück zu den Augen und Brauen und schliesslich zu den Haaren, die das Ganze abrunden. Eine realistische Gestaltungsweise wäre eigentlich hier beinahe Voraussetzung und das Verwenden historischer Dokumente, zu denen auch Illustrationen und Gemälde gehören, eine Selbstverständlichkeit. Aber ein solches Vorgehen entspricht eben nicht dem Dichter Keller. Handelt es sich also bei dem Landolt-Porträt um einen störenden Fremdkörper? Eine genauere Analyse wird uns eines andern belehren.

Wie wir es von vielen andern Gesichtern kennen, ist Ausführlichkeit und Detailreichtum Synonym von Erhärtung des Aeusseren und ent-

sprechend bedrohter Lebendigkeit der Gestalt. Landolt, diese geistig hochstehende Persönlichkeit, darf von solchen Gefahren nicht betroffen werden, wenigstens nicht der ältere, reife Landvogt. Erstaunlicherweise vermögen trotz der Länge der Schilderung die zwei Lebendigkeit verbürgenden Komponenten Blick und Lächeln auch hier die Gesamtwirkung des Gesichts zu beherrschen. Nur bestünde das Neue darin, dass von beiden selbst sehr ausführlich die Rede ist; der Porträtist versucht deutlich zu machen, was durch sie an reicher Menschlichkeit zum Ausdruck kommt. Der sich mehrmals verändernde Blick, begleitet von einem nuancenreichen Lächeln, vermittelt den Eindruck langanhaltenden Schauens; ihm sind doppelt so viel Wörter gewidmet als der eigentlichen Gesichtsbeschreibung. So wird dieser von vornherein jede Aufdringlichkeit genommen wie natürlich auch den etwa darin enthaltenen Härteelementen. Diese sind nicht zu leugnen: die wuchtige Stirn, die an den steinharten und scharfspitzen Schnabel des Adiers gemahnende Nase, die strenge und lebensunlustige Schmallippigkeit. Ein allzu grosses Verfestigen der Gesichtszüge vermögen sie jedoch nicht zu bewirken, denn alles wird aufgelockert durch vergeistigende und beseelende Beiwörter: offene und heitere Stirn, sanft gebogene Nase, anmutige und feine Lippen. Alle Linien sind aufgeweicht, das Profil "entschärft" und die Stirn von allem Steinernen befreit. Jede aufdringliche Anschaulichkeit der Beschreibung ist damit gedämpft. Das Aeussere und Sichtbare scheint nicht mehr nur da zu sein, damit man die Gestalt mit dem Auge klarer erfasse, sondern damit man deren lebendige Gegenwart so intensiv wie möglich empfinde. Damit sind wir zum erstenmal Zeugen, wie das Bildhafte sich nicht in seiner Gegensätzlichkeit bekämpft und teilweise auflöst (Baronin, Mayluft) oder steigert (alter Kriegermann, alternde Mädchenschar), sondern wie es von der Innerlichkeit der Menschen durchdrungen und absorbiert wird und darum verblasst, und wie durch diesen Vorgang selbst der Gestalt eine unerwartete Lebensfülle zuströmt.

Die Analyse hat gezeigt, dass die anscheinend unkellerisch ausführliche Beschreibung sich nicht nur stilistisch ins Ganze einfügt, sondern auch als gestalterische Leistung ehrenvoll neben dem grossen Dichter zu bestehen vermag. Deren die grosse und schwierige, aber

unumgängliche Aufgabe war ja die: die im Gemälde eingefangene seelische Dimension in der sprachlichen Uebertragung nicht um ihre Wirkung zu bringen. Eine ausgesprochen Kellersche Aufgabe!

Landolt soll als Mann und Mensch ein Vorbild sein. Trotzdem bleibt ein leichter Schatten, ein leiser Widerspruch. Fast zu sehr ist der Dichter bemüht, die Vortrefflichkeit des Landvogts zu rühmen. Ueberblickt man zudem die Darstellung, Gesicht, Statur und Kleidung zusammengenommen, dann wird man den Eindruck einer etwas betonten Strenge nicht ganz los. Dieser rührt vor allem von Kleidung und Haltung her. Zwar sehen wir eine Offiziersuniform "ohne alles Tressenwerk", aber die hohen Stiefel und der starke Degen stechen ins Auge, und sein gedrungener, energiegeladener Körper ist sozusagen ständig in militärischer Positur. Diesem "Schatten" ist es wohl zuzuschreiben, dass Landolt in jüngeren Jahren an jedem wahren Liebesglück vorbeisegelt.

III. Die Gesetzmässigkeiten des Phantastischen als bestimmende Faktoren der Handlung

1. Die Handlung der Kammachernovelle

Lassen sich die Darstellungseigenheiten der erfindungsreichen, phantastischen Dingwelt leicht auf die Gestalten der Kammachernovelle übertragen oder andererseits aus diesen herauslesen, dann ist anzunehmen, dass auch die Handlung denselben Gesetzmässigkeiten unterworfen ist.

Es wird in der Folge nicht mehr möglich sein, alle Stilmerkmale, alle Gestaltungselemente des Phantastischen einzeln und systematisch auf ihre die Handlung beeinflussende Wirkung zu untersuchen. Wir beschränken uns daher auf zwei, die sowohl für die Novelle *Die drei gerechten Kammacher* als auch für das ganze Werk von besonders folgenswerter Bedeutung sind: die Reihung und die Isolierung. Im übrigen werden wir zu zeigen versuchen, wie der statische Grundcharakter des Phantastischen, die Immobilität, ein entschlossenes Handeln der Helden und ein Fließen der Handlung überhaupt immer wieder verunmöglicht.

1.1 Die Reihung

Dieses gestalterische Prinzip schlägt sich in der Handlung unserer Novelle in drei Hauptmotiven nieder: in demjenigen des unerwarteten Auftritts, dem Erscheinen gleichsam aus dem Nichts, in dem Motiv des Spiels und schliesslich des Zufalls.

Beinahe ständig in genauester Reihenformation befinden sich die drei Kammacher. An ihr striktes Ausgerichtetsein wird unentwegt erinnert: bei der Arbeit, im Bett oder bei der Züs erscheinen sie nebeneinander; rennen sie zur Züs – und das geschieht unzählige Male –, dann laufen sie hintereinander usw. Mit den erinnerten und vorgestellten Gesellen führt die Kette ins Endiose.

Der Eindruck der Reihung wird streng genommen schon dadurch erweckt, dass die drei Kammacher in der Geschichte nacheinander

auftauchen. Der Leser wird nicht vor die vollendete Tatsache gestellt, dass in Seldwyla drei beinahe vollkommen gleichgeartete und gleichgesinnte Männer – alle drei haben den gleichen ausgefallenen Beruf und kommen zum gleichen Meister – das gleiche Ziel verfolgen. Die Verdreifachung geschieht sozusagen vor seinen Augen. Somit beinhaltet die Handlung in ihrer ersten Phase die Entstehung einer Reihe.

Da sind nun folgende Aspekte hervorzuheben. Das Prinzip der Enumeration bringt in ständiger Wiederholung den Ueberraschungseffekt. Das plötzliche, gänzlich unerwartete und auch für unmöglich gehaltene Auftauchen verleiht dem Auftritt den Charakter einer Erscheinung, einer Vision. Mit ebensolchem Recht kann man es als unglaublichestes Spiel des Zufalls bezeichnen! (Die Verdreifachung und später Vervielfachung ist zugleich Spiegelung und Variation).

1.1.1 Erscheinung

Das Sichvervielfachen der Gesellen "aus heiterem Himmel" – wieder ein Bild der aus sich selbst heraus schaffenden Phantasie – ist märchenhaft heiter und beunruhigend zugleich. Jobst taucht im Städtchen Seldwyla auf wie aus einer anderen Welt. Er hat etwas von einer Märchenfigur an sich, kommt er doch aus weiter Ferne und trägt keinen Familiennamen. Sobald sich Jobst verdoppelt und verdreifacht, mischt sich zum Märchenhaften das Halluzinative, denn das Unglaubliche ist jetzt nicht mehr nur flüchtig-heiteres Phantasiespiel des Einen vor dem Einschlafen, sondern stetsfort bedrängende Gegenwart. Der Erscheinungscharakter beschränkt sich nicht nur auf das erste Auftreten der Personen, haftet doch dem plötzlichen und albernem Einmischen in anderer Leute Angelegenheiten, dem sinnlosen Schäkern oder dem Kommenderen vor unbekannten Menschen über ihm unbekannte Dinge immer wieder etwas Gespenstisches an. Vollends ein Bild aus dem Geisterreich ist das aus der Stanbwolke hervortaumelnde Paar der rennenden Gesellen. Auch die Züs "erscheint". Auf den Ueberraschungseffekt ihrer Festausstaffierung

reagieren die Verehrer, wie wenn sie plötzlich eine überirdische Gestalt vor sich sähen (1).

1.1.2 Zufall

Den Jobst hat ein reiner Zufall nach Seldwyla verschlagen. Keller vergleicht ihn mit einem Samen, den der Wind irgendwohin trägt. Aus dem wiederum ganz zufällig gefassten Entschluss, sesshaft zu werden, geht ein zweiter hervor, nämlich zu sparen und die Kammfabrik zu erwerben. Wenn auch die Faulenzerei der Seldwyler zur Verwirklichung dieses Planes eine recht günstige Voraussetzung ist und Jobst ihn damit vor sich selbst halbwegs rechtfertigt, so bleibt er doch absurd und geht aus einem Spiel von Zufällen hervor, denn "nichts in seinem Herzen zwang ihn, gerade in Seldwyla zu bleiben, weder eine Vorliebe für die Gegend noch für die Leute, weder für die politische Verfassung dieses Landes noch für seine Sitten". In dem Auftritt des Doppelgängers, und zwar gleich in zweifacher Ausgabe, kehrt das Motiv des Zufälligen in fast aufdringlicher Weise wieder. Hier wird der Zufall in einem geradezu materiellen Sinne des Wortes zu einem Zusammenfallen aus den verschiedensten Himmelsrichtungen in dieselbe Gegend und Stadt, in dieselbe Fabrik und schliesslich in dasselbe zu kleine Gesellenbett.

Obschon von "gemessenem Geist", erlegt auch die Züs immer wieder der Faszination des Zufälligen, und lustigerweise regt sich gerade in ihrem sonst so "wohl geordneten Innern" etwas, das stärker wird als sie selbst. Ihrem "Geiste entspringen" die sonderbarsten Worte und Satzgebilde, die sie niederschreibt und zufällig aneinanderreicht. Höchsten Triumph feiert der Zufall am Ende des Geschehens. In dem Augenblick, in dem Züs und die drei Liebhaber auf den Wettlaufvorschlag des Meisters eingehen – die Züs aus mangelnder Entschlusskraft, wenn sie jetzt auch von göttlicher Vorsehung faselt, die Kammacher wie Verhungerte –, rufen sie ihn gleichsam als Helfer und Retter herbei (2).

1.1.3 Spiel

Im Verhalten Jobsts zeigen sich sofort spielerische Züge, was seinem kindischen Wesen entspricht. Er schmiert seine Kleckse, stochert, wurmisiert ziellos usw. Dabei bewegt er sich stets in einem Vorfeld des Provisorischen. Er tut alles nur halbwegs und versuchsweise. So beschnüffelt er die Früchte nur und streichelt sie, statt sie zu kaufen und zu genießen, kommentiert im Selbstgespräch, statt zu diskutieren, schäkert mit alten Weibern, statt die Gesellschaft junger, heiratslustiger Mädchen zu suchen. Auch das spintisierende Schreiben der Züs – wie dann auch die späteren langen und absurden Reden – hat Spielcharakter. Damit vertreibt sie sich ja auf amüsante Weise die Zeit an ruhigen Sonntagnachmittagen. Spielen muss hier vorerst als Gegenbegriff von Ernsthaftigkeit verstanden werden. Unter ihren vergangenen Liebesabenteuern verdient besonders das dritte in dieser Hinsicht erwähnt zu werden. Sie hat den Buchbinder ein ganzes Jahr lang schmachten lassen, um ihm, nachdem er seinen Liebestempel beendet und ihr geschenkt hat, ohne Federlesen den Laufpass zu geben. Sie hat mit ihm gespielt, in diesem konsequenten Sich-nicht-Engagieren wird ein Fehlen von Lebensernst offensichtlich, das zugleich die überstrenge äussere Disziplin als Pose demaskiert, als gespielten Ernst.

So das Grundverhalten dieser Menschenfiguren. Die Handlung, die sie nun in ein Verhältnis zueinander bringen muss, lässt das Problem von Spiel und Ernst komplexer erscheinen. Gleich zu Anfang der Beziehung zwischen den Kammachern und der Züs kann man, was die männlichen Helden betrifft, kaum mehr von einem völligen Fehlen des Ernstes sprechen. Aber es ist nicht der Ernst des echten Gefühls, sondern des berechnenden Interesses. Trotzdem bleiben in der Anfangsphase spielerische Tendenzen leicht sichtbar, und zwar sogar auf doppelter Ebene, als versuchsweise Spekulation nämlich und, um diese zu tarnen, als gespieltes Liebesgefühl. Bald geraten jedoch alle drei in völlige Abhängigkeit von der Züs und büssen so ihre Spielfreiheit ein, was nicht heissen will, dass das Spiel zu Ende sei. Sie, Züs, spielt überlegen weiter, aber die Gesellen sind dabei nur noch Spielbälle. Sie müssen sich ihren Launen fügen. Doch auch sie

verfängt sich schliesslich in dem Netz des Trugs, das alle zusammen gesponnen haben.

Spielelemente durchdringen und prägen das ganze Geschehen. Sie finden ihre letzte und eklatante Bestätigung darin, dass die Handlung in dem Wettlauf, einem organisierten Spiel, gipfelt. Doch auch an Vorspielen fehlt es nicht. Am Anfang der Verdreifachungsabel stehen die drolligen, kleinen "Visionen" Jobsts. Er kugelt in seinem Gesellenbett übermütig von einer Seite auf die andere und kommt sich "gleichsam verdreifacht" vor. Er antizipiert als seherisch seine eigene Geschichte. Er spielt sie sich sozusagen in Kurzform selber vor. Die Idee des Wettlaufes taucht zuerst in dem Kopf des Meisters auf, als "spassiger Ausweg", denn auch er sieht sich plötzlich vor eine Wahl gestellt. Als echter Seldwyler will er sie "spielend" treffen. Dem kindischen Gemüt der Züs behagt gerade das Spielerische an diesem Vorschlag. Auf ihn einzugehen, erscheint als sträflicher Leichtsinns, der schlimme Folgen haben muss; denn hier wird im Grunde genommen mit Ernstestern gespielt. Sie erklärt sich bereit, ihr Geschick mit dem "sonderlichen Einfall zu verknüpfen", und betrachtet ihn – oder stellt sich so – als eine "höhere Eingebung". Sie stachelt zum Spiel an, ist selbst sein Preis und seine Verderberin.

Dem bloss körperliche Anstrengung und Ausdauer erfordernden Lauf schickt die Züs als Auftakt und innere Vorbereitung "geistige" Spiele voraus: ein Vorstellungsspiel, verbunden mit einem Um-die-Wette-Reden (3). Dieser unverwartete Vorbereitungswettstreit ist neben Züsens "Dichten" eine weitere Variante in der Karikatur kreativer Tätigkeit. Sie deutet darauf hin, welche Bedeutung dem Spiel dabei zukommt, sowohl ganz allgemein wie im besonderen für Gottfried Keller. Es bringt ja sogar die Allereinfältigsten zum Phantasieren. Man darf auch nicht vergessen, dass es ohne die Perspektive des Wettlaufs nicht zu diesen Vor-Spielen gekommen wäre. Ein Spiel ergibt das andere, oft gerade auch dadurch, dass Regeln nicht eingehalten, dass neue erfunden werden, das Spiel sich wandelt und erweitert. So verhält es sich auch mit dem Kammacherwettrennen. Doch treibt hier der Dichter die Sache sehr weit. Da schliesslich – gezwungenermassen oder absichtlich – niemand mehr die Regeln befolgt, wird das Spiel so recht ad absurdum geführt. Ueberhaupt steht der Wettlauf,

der endlich die langersehnte Lösung bringen sollte, wieder ganz unter dem Zeichen des Sinnlosen. Schon die Ausgangssituation ist absurd. Die Züs denkt nicht daran, die Abmachungen zu respektieren. Sie will von vornherein verhindern, dass Dieter, der Besitzlose, gewinnt, was ihr selbst gegenüber widersinnig ist, da sie gerade ihn am liebsten "hätte". Auch der Meister entpuppt sich als ein Fuchs und Filou. Eine nie dagewesene Ueberproduktion, zurückzuführen auf den Uebereifer seiner drei Angestellten, hat ihn zu unvorsichtigen Spekulationen verleitet. Mit dem Fabriklein geht es bergab. "Sie (die Kammacher) hatten nämlich des Guten zuviel getan und so viel Ware zuweg gebracht, dass ein Teil davon liegen blieb, indes der Meister den vermehrten Erwerb dazu verwendet hatte, das Geschäft, als es auf dem Gipfelpunkt stand, um so rascher rückwärts zu bringen und ein soich lustiges Leben führte, dass er bald doppelt so viel Schulden hatte, als er einnahm" (4). Es loszuwerden ist jetzt seine Sorge, und der Spass des Wettlaufs, den er sich ja ausgedacht hat, darf als ein Seldwylerstreich gelten, in dem Erleichterung zum Ausdruck kommt, gemischt mit Schadenfreude. Das letzte, das eigentliche Ziel, um das es den drei Konkurrenten geht, die Fabrik, wird kaum mehr ein "himmlisches Jerusalem" (S) sein, da ja ihre finanzielle Lage sich sehr kritisch zugespitzt hat.

Auch das Rennen selbst verläuft äusserst sonderbar und bringt neue Ueberraschungen. Als erste verdirbt, wie erwähnt, die Züs das Spiel, indem sie im Augenblick des Starts Dieter listig zurückhält. Doch sie wird bald selbst die Betrogene sein, denn Dieter ist doch nicht ganz auf den Kopf gefallen. Er überrumpelt sie mit handfesteren, für sie ungewohnten Liebesbezeugungen, und so wird sie im Handumdrehen von dem "Schwäbchen" erobert. Jobst und Fridolin rennen verbissen weiter, obschon die Sache schon längst zu ihren Ungunsten entschieden ist. Waren vorher wenigstens noch Trugbilder da – Züs und das heruntergekommene Geschäft –, so kämpfen sie jetzt, ohne es zu wissen, um nichts. Und die Sinnlosigkeit dieses Kampfes erreicht ihren Höhepunkt, wenn sie blind am Hause des Meisters vorbeirennen, nicht etwa, weil sie um den Verrat der Züs wissen, sie haben sich ja nicht ein einziges Mal umgedreht. Man mag dieses Ueber-das-Ziel-hinaus-Schiessen aus ihrem übertriebenen Einsatz

erklären. Es bleibt dennoch kaum fasslich, dass der jahrelang gehegte Plan plötzlich im entscheidenden Augenblick wie ausgelöscht ist. So heben auch sie auf ihre Weise die Regeln des Spieles auf. Schliesslich hat sich niemand bis zum Ende an sie gehalten. Doch der Zerfall des Wettspiels ist durch Ereignisse bewirkt worden – und bringt solche hervor –, die selbst Spielcharakter haben oder annehmen:

- Züs beabsichtigt das Spiel zu manipulieren. Sie spielt mit dem Spiel, während die Kammacher eigentlich gewillt wären, es ernsthaft "durchzuspielen".

- Durch Züs auf die Idee gebracht, kürzt Dieter das Wettspiel auf seine Weise ab. Das Liebesidyll, das sich dabei entspinnt, ist ein Spielchen für sich. Nur schon die "tausend Küsschen" (6) heben deutlicher als je das Unechte – also wieder Gespielte – in dem Verhältnis zwischen Züs und den Kammachern hervor.

- Der anfänglich zähe Kampf zwischen Jobst und Fridolin scheint sich am Ende in eine reine, wenn auch unheimliche, zwecklose Spielerei zu verwandeln. Da sie das Ziel aus den Augen verloren haben, rennen und kämpfen sie jetzt weiter, ohne mehr zu wissen warum.

- Der stadtweite Aufruhr, den dieser Anlass heraufbeschwört, gibt dem Wettspiel die Dimension eines Weltspektakels. Eine Stimmung von Tanz und Spiel verbreitet sich und dauert auch dann noch an, als alle den Anlass dazu längst vergessen haben. Das Fest lebt aus sich selbst weiter.

Das ziellose Rennen der beiden Gesellen berührt sonderbar. Es ist, als ob sich das Spiel aus sich weiterspielte, so wie ja auch das Fest aus sich selbst weiterlebt. Die letzten Szenen entwickeln sich unabhängig vom Willen der Personen. Diese deutlich hervorgehobene Autonomie lässt das ganze Geschehen, das aus lauter Spielfreiheiten hervorzugehen schien, in einem ganz neuen Licht sehen. Uebertragen auf die Handlung, gibt sich hier die Selbsttätigkeit der Phantasie als Spielzwang und Herrschaft des Zufalls zu erkennen, als dunkle Macht des Schicksals, als Fatalität.

1.2 Isolierung

Wie wir schon aus der Analyse von Kellers Dinglichkeit wissen, eignet den Passagen, in denen die Phantasie besonders aufblüht, die Tendenz, sich zu isolieren. So sind die Beschreibung der Truhe, des Tempels, des Sonntagsputzes, auch die Reden der Züs ganz eigenwertige Gebilde. Trotzdem bleiben sie auch Teile des gesamten Geschehens und damit der Handlung einverleibt. Es gehört zum Wesen der epischen Gattung, dass der Strom der Erzählung gemächlich fliesst (7) und so immer wieder Gelegenheit zu schilderndem Verweilen gibt. Nun ist aber die Novellenform keine rein epische. Affinitäten zum Drama kennzeichnen sie. In der Kammachernovelle wird dem besinnlich-beschreibenden Innehalten reichlich Raum gewährt, von gleichmässigem Vorwärtsschreiten der Handlung kann dagegen keine Rede sein. Hier sind vorwiegend Schilderungen oder Episoden ausmalender Art aneinandergereiht. Die langen Züsreden etwa gehören auch dazu, denn hier geschieht wenig oder nichts, was der Handlung vorwärtshülfe. Je mehr eine Beschreibung oder ausschmückende Episode über das für die Charakterisierung und damit für die Handlung Notwendige hinausgeht, desto leichter wird sie sich isolieren. Um so mehr, als es nur der Reichtum einer immer neu aufquellenden Phantasie ist, der sich in seiner Fülle einfach nicht eindämmen lässt. Damit stehen bereits zwei Gründe der Isolierungstendenz solcher Abschnitte fest: Ausmass und Originalität.

Im weiteren bringen es die langen Verzögerungen mit sich, dass die Handlung meist ruckartig verläuft. In dem Verhalten der handelnden Personen wird das daran sichtbar, dass sie nach langem Verharren in unbewegter Starre unverhofft in hektische Bewegungen ausbrechen. Diese Heftigkeit, die sehr scharf kontrastiert mit der Statik des Vorangegangenen, isoliert ihrerseits wieder die wenigen Momente, in denen die Handlung vorwärtststürzt. Deskriptive Teile und Handlungsfragmente verselbständigen sich durch überstark betonte und wechselseitige Gegensätzlichkeit. Oder mit anderen Worten: Die Handlung ist auseinandergerissen in ausgedehnte Retardierungen, die wiederholt in andauernden Stillstand münden, und überstürzte Beschleunigungen. Jobsts Purzelbäume sind die erste dieser Bewegungs-

explosionen. Sie sind, wie bereits gesagt, vorwegnehmend eine Kurzfassung der Verdreifachungsgeschichte, eine Art Generalprobe also. Weitere wildbewegte Handlungsetappen sind der nächtliche Kampf und Sturz aus dem Bett, das verzweifelte Laufen zur Züs und schliesslich das Wettrennen.

Nicht leicht einzuordnen ist der Anfangsteil, in dem von der dreifachen Ankunft der Kammacher berichtet wird. Von der eigentlichen Handlung her gesehen, könnte er als eine etwas grosszügig ausgestaltete Exposition eingestuft werden, in der zwar schon Unglaubliches vorfällt, aus der sich aber jene erst entwickelt. Aufgefasst als die Geschichte eines Einzigen, der sich verdreifacht, und darum als phantastisch ausgeschmücktes Ins-Bild-Umsetzen eines inneren, rudimentären Geschehens wird er sogar zu einer "Geschichte" mit grossem Eigengewicht. Nicht vergessen werden soll der nach dem Auftreten Jobsts eingeschobene betrachtende Teil, der das Anlaufen der Handlung verzögert und im Kontext selbst eine Insel bildet. Ganz ähnlich isohert sich auch der erste Abschnitt, der ja die Theorie der falschen Gerechtigkeit vorträgt und ebenfalls gedanklicher Natur ist. Das Aufgliedern des Textes in eigenständige Bezirke hat also einen strukturprägenden Einfluss auf die Handlung selbst. Es bleibt aber nicht bei deren Fragmentieren in stark autonome Phasen. Der Hang zum Episodischen führt wie von selbst zu einer weiteren Erzählmanner: dem Einflechten von Geschichten in die Geschichte. Solche Einschiebsel sind die drei früheren Liebeserlebnisse der Jungfer Bünzlin. Sie werden unmittelbar nacheinander erzählt, was ihnen durch den Raum, den sie gesamthaft einnehmen, Nachdruck und als relativen Fremdkörpern eine gewisse Zusammengehörigkeit verleiht. Sie sind auch eine Einheit als Erinnerung der Züs, über die man den Titel setzen könnte: "Züsens Vergangenheit". Die drei kleinen Abenteuer sondern sich also zuerst einmal als Ganzes von der eigentlichen Erzählung ab. Zugleich bleiben sie voneinander unabhängige Episoden, die sich ihrerseits isolieren. Damit entsteht hier ein Miniaturmodell zyklischen Erzählens, das ja das ganze Werk Kellers prägt.

1.3 Immobilität

Die Handlungsarmut dieser Novelle wird niemand als Schwäche empfinden. Der eigenartige und faszinierende Reichtum der deskriptiven Partien wiegt bei weitem die relative Kürze und Einfachheit der Fabel auf. Es lässt sich umgekehrt sagen, dass die knappe Handlung der Phantasie – und damit dem Phantastischen – die Möglichkeit gibt, immer wieder neu aufzublühen. Genauer gesagt ist sie es selbst, die sich diesen Freiraum erzwingt. Doch das ständig fühlbare Zurückdämmen der Handlung wird zugleich von einer anderen Seite her bedingt, nämlich von den Gestalten selbst. Ihre innere Starre, die den entsprechenden bildlichen Ausdruck findet in der unbewegten Szene und die eine weitgehende Entwicklungsunfähigkeit zwangsläufig miteinschliesst, ist wahrlich keine ideale Voraussetzung, um komplexe Handlung aufzubauen. Bei totaler Passivität der Personen wäre Handlung in letzter Konsequenz überhaupt nicht mehr möglich; denn eine Geschichte entsteht nur aus dem Zusammenwirken von äusseren Ereignissen und dem Eingreifen der Personen. Dies letztere ist ihr "Handeln", das man als die Handlung im engeren Sinne bezeichnen könnte, während die Handlung im umfassenderen Sinne auch alle übrigen, von den Gestalten nicht willentlich und wissentlich ausgelösten Vorfälle einschliesse, kurz: die Geschichte oder das gesamte Geschehen. Bei Handlung im engeren Sinne müsste dann noch unterschieden werden zwischen Handlung aus Sachzwängen, also Reaktionen und Handeln aus freien Stücken, in dem die Person wählen kann und damit auch verantwortlich wird.

Objektiv gesehen, ereignet sich in der Kammachernovelle sehr wenig, aber das, was geschieht, ist aufregend genug, wie der grausame Schluss bestätigt. Die ganze Fabel lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Sie berichtet vom Werbern dreier armer und unglücklicher Heiratskandidaten, in dessen Verlauf wenig oder nichts geschieht, und von einem abschliessenden Wettlauf, der keiner ist. Das lebensarme, apathische Aussenseitertum dieser Menschen hat auf die Handlung im engeren Sinn die zu erwartenden Folgen. Es hindert die Figuren daran, viel aus eigener Initiative zu unternehmen. Die Geschichte berichtet also im wesentlichen von Dingen, die den

Protagonisten zustossen, von den Folgen, die diese Geschehnisse für sie haben, kurz: von dem, was sich ergibt.

Die Gestalten sind alle passiv. Jobst arbeitet zwar mit Ausdauer und Fleiss wie eine Biene, aber seine pausenlose Geschäftigkeit erschöpft sich in mechanischen Reflexen. Noch einmal sei das Bild des vom Winde hergetragenen Samens erwähnt. Es gibt nur einen einzigen Grund, warum er in Seidwyla bleibt: er hat keine Lust weiter-zuziehen. So setzt sich ja auch seine ganze Rechtschaffenheit aus lauter Dingen zusammen, die er nicht tut. Die immer wieder vom Dichter gebrauchte Form der Negation ist bezeichnend. Die beiden andern Kammacher verhalten sich wie Jobst, sie sind ja seine Doppelgänger. Aehnliches lässt sich sagen von Züs Bünzlin. Am grellsten zeigt sich ihr Zaudern in Liebesdingen; gleich zweimal überlässt sie im Augenblick, da sie wählen müsste, den Entscheid einem andern, dem Meister - damit dem Zufall - und Dietrich.

Und Jobsts Pläneschmieden? Und Dietrichs verwegene Idee, der Züs den Hof zu machen? Und das stürmische Werben der drei Gesellen? Und die Entschiedenheit der Jungfer, mit der sie die Freier zu zähmen und in den Grenzen des Grundanständigen zu halten vermag? Sind das nicht Taten? Die Antwort haben wir zum Teil in der Untersuchung über Jobsts Wesen und Verhalten schon gegeben. Abgesehen davon, dass es keine grosse Anstrengung braucht, um in Seidwyla als besonders fleissig zu gelten, entspringt seine Art von Fleiss seiner Selbstgerechtigkeit. In dieser findet er seinen einzigen Halt, und damit wird sie zur Notwendigkeit. Auch zum Fleiss wird er also gezwungen. In einer solchen Situation ist das Sparen eine Selbstverständlichkeit, und die Idee des investierens stellt sich von selbst ein. Dieter seinerseits sieht sich genötigt, einen Ausweg zu finden aus seiner finanziell prekären Lage, um Schritt halten zu können mit den zwei andern in ihrem hohen Planen. Dass nun Jobst und Fridolin der Züs auch den Hof machen, ist ja nur eine Kopie, ein reines "Nachmachen", und Züsens züchtige Distanz nur eingebildete und vorgetäuschte Ueberlegenheit. Besitzgier und unersättlicher Durst nach Schmeicheleien rauben ihr die Entschlussfähigkeit. Darum gibt es für sie nur eins: alles in der Schwebe lassen. Wenn die Kammacher in Bewegung geraten, so handelt es sich ganz offensichtlich nicht um

Aktion, sondern um Reaktion. Die wüste Rauferei in der Nacht im Halbschlaf und aus der Verzweiflung heraus, ihr Rennen zur Züs nach dem Vorschlag des Meisters erweckt den Eindruck des Davonlaufens, und am Tage des Wettlaufs spürt man wenig von kühner Erobererstimmung. Und schliesslich das endgültige Kräfteressen, erzwungen von der Züs und der Situation, wird für Jobst und Fridolin sogleich ein Gejagtwerden ins Verderben.

Immobilität charakterisiert auch die Verhältnisse zwischen den Personen. Aus solchen, auf endlose Erwartung gestellten Beziehungen "wird nichts" und kann nichts werden. Immer wieder entstehen Situationen, die sofort den Charakter des Unverrückbaren annehmen. Weil sie allesamt ausweglos sind, müssen sie dauern, auch wenn diese Resistenz des menschlich Nichtigen überraschen mag. Ausichtslose Dauerzustände sind die Verhältnisse zwischen den Kammachern selbst und schliesslich zwischen den Kammachern und der Züs. Auch mit dem Buchbinder bleibt dieselbe Züs in einer falschen oder halben Beziehung, aus "der nichts werden soll", hängen: "Schüchtern und ehrerbietig näherte er sich der abwechselnd strengen und beredten Jungfrau, und sie gewährte ihm ihren Umgang und band ihn an sich während eines Jahres, aber nicht ohne ihn ganz in den Schranken klarer Hoffnungslosigkeit zu halten" (8). Sie soll das Gefühl eines Dauerns vermitteln, das für den armen Gesellen bald zur Ewigkeit werden muss, weil ihn die Züs in qualvoller Distanz hält. Was im Bereich des Menschlichen zu nichts führt, findet aber seine Kompensation in der Phantasie. Hier wird nun "etwas daraus", überraschend und wunderbar: der chinesische Tempel, dieser Zeuge einer ehrlichen, aber enttäuschten Neigung. Entfalten darf sich auch dieses Gefühl nicht. Die Züs unterdrückt es.

Ganz ähnlich liegen die Dinge zwischen der Züs und den drei Kammachern. Die drei sind zudringlich. Sie bleibt zurückhaltend, sie zügelt, schürt aber zugleich die Hoffnung, die wiederum zu neuer Zudringlichkeit aufreizt. So entsteht ein grosses Unbehagen zwischen den Gesellen, eine Art Spannung, von der kein Ende abzusehen ist. Zu wirklichem Hass aus Rivalität sind sie kaum fähig. Eine verzweifelte Ratlosigkeit greift in ihnen Raum. So könnte man zusammenfassend sagen: weil die Situation ausweglos ist, dauert sie;

weil die Ausweglosigkeit dauert, wird sie spannungsgeladen. Und wenn Spannung dauert, wächst sie. Die Gesellen erleben sie als die Bedrängnis, die erwächst aus dem Verharrenmüssen in ihrem Zustand der Ohnmacht und aus dem Erwachen von Aengsten, von denen sie verfolgt und überwältigt werden. Dieses Aufflackern eines Innern überrascht bei den gefühllosen Kammachern um so mehr, als es nicht aufbaut, sondern zersetzt, denn ihre hysterische Verkrampfung ist sinnloses Aufzehren der letzten seelischen Kräfte. Noch mehr erstaunt, dass die armen Männer dann für das Gefühl lebendig werden, wenn der todesähnliche Zustand, in dem sie sich befinden, in ihrem Bewusstsein aufzudämmern scheint; wenn lähmender Schreck sie erfasst und wilde Verzweiflung, gegen totale Vernichtung sich sträubend, diese - die Endkatastrophe - mitverursacht. Die Intensität des dramatischen Geschehens, seine Fülle des Ausdrucks, lässt sich schwerlich nur aus der unbewegten Figurenkonstellation, die das Psychische reprimiert und dadurch für das Gefühl des Lesers intensiviert, verstehen. Es ist kaum zu fassen, dass diese einfältigen, innerlich verarmten Menschen Träger einer wirklichen Dramatik werden können. Zu dem für Keller so bedeutsamen Phänomen der "Verlebendigung" der Phantasten und geistig armen Menschen, aus der heraus hochdramatische Spannung und wahre Tragik möglich wird, muss später noch eine umfänglichere Erklärung gesucht werden.

Wie die Gestalten selbst, so ist auch ihr Handeln ins Nichtige abgedrängt. Diese Nichtigkeit verrät sich vorwiegend in zwei Verzerrungen: als konsequentes Nichthandeln und als Scheinhandeln. Dabei sind besonders im ersten Fall die verschiedensten Varianten festzustellen. Nichthandeln heisst Gleichgültigkeit, teilnahmslose Lethargie, interesselosigkeit (Jobst), chronische Unentschlossenheit (Züs), scheinbar berechnendes Abwarten und Versäumen, Lähmung aus Rat- und Ausweglosigkeit (Kammacher und Züs). All diese Trägheiten, diese Tatlosigkeiten werden aufgewogen durch Phantasietätigkeit: Züsens Spielereien, Tagträume und Angstvisionen der Gesellen usw. Wie leicht aber ein fesselndes Geschehen durch Nichthandeln ausgelöst werden kann, beweist Jobst durch sein Nichtmitmachen, mit dem er sich in aufsehererregenden Widerspruch

setzt, sowohl den Seldwylern als auch den übrigen Kammachern und wandernden Gesellen gegenüber.

Reiche Möglichkeiten für phantastische Spiele bieten die vielen Scheinhandlungen, die an die Stelle wirklichen Handelns treten. Wer handelt, lebt, verwirklicht Zeit. Unsere Figuren stehen meist neben dem Leben, neben der Zeit. Darum wirkt ihr Verhalten so sonderbar phantastisch. Schliesslich bringt sogar ihr wirkliches Handeln der exzentrischen Hektik wegen neue Impulse zu phantastischer Gestaltung.

Wie steht es nun aber in den übrigen Werken? Welchen Einfluss haben strukturelle Gegebenheiten des Phantastischen auf den Handlungsablauf? Um diese Frage zu beantworten, bleiben wir bei dem Phänomen der Immobilität und konzentrieren uns vor allem auf dessen Folgen für die Gestalten selbst. Man kann sie kurz als allgemein verbreitete, chronische Gehemmtheit, als Handlungsfreiheit bezeichnen. Diese tritt in vielen Liebesbeziehungen, in den allermeisten sogar – und das ist wieder eine lange Variationskette – auf eindringliche Weise zutage. Ihretwegen wird die Liebe schwierig, das Verhältnis stagniert oder es kommt oft, auch wenn es heiss gewünscht wird, gar nicht zustande.

**2. Konsequenzen des Phantastischen auf den Handlungsablauf
im übrigen Werk
Handlungsunfreiheit, Gehemmtheit der Gestalten
Schwierige Liebesverhältnisse**

2.1 Die Leute von Seldwyla

2.1.1 Kleider machen Leute

Die ganze Geschichte kann sich nur ergeben, weil Strapinski nichts tut, um dem sich ausbreitenden Gerücht Einhalt zu gebieten. Seine Passivität schafft die Voraussetzung für ein Phantasiegespinnst ohne-gleichen. Sie provoziert geradezu ein Um-die-Wette-Erfinden zuerst der Leute unter sich, dann zwischen ihnen und Strapinski selbst, deru einmal in die Sache hineingezogen, muss er Schritt halten. Seine "selbsttätige" Phantasie schmückt das Bild aus, das die Stadt von ihm entworfen, so dass "er rasch zum Helden eines artigen Romanes" ward, an dem er "gemeinsam mit der Stadt und liebevoll arbeitete" (9).

Gleich nach seiner Ankunft in Goldach lässt sich Strapinski "willenlos in das Haus und die Treppe hinan geleiten". Von diesem Augenblick an ist er ein Gefangener des Geschehens. Ein Lügengeflecht entsteht, aus dem er sich nicht mehr befreien kann. Aus Angst vor einer Entwicklung, die für ihn schlimme Folgen haben könnte, unternimmt er freilich mehrere Flucht versuche. Doch die Kraft reicht nie aus, die Hindernisse, die sich jetzt vor ihm auf türmen, zu überwinden. Strapinskis unheilvoller Zustand innerer Paralyse wird illustriert durch eine ganze Reihe phantastisch gestalteter Variationen des Eingeschlossenseins. Das erste Gefängnis, in das der Schneider gleichsam hineingelockt wird, ist die prachtvolle Kutsche. Dann folgt der herrschaftliche Gasthof mit seinem Schlafzimmer, das sich dank dem riesigen Geschenkeberg in ein Schlaraffenland verwandelt. Auch die Ringmauer des malerischen Städtchens wird zu einer Gefängnismauer, denn nach seinem Spaziergang durch die Stadt gelingt es Strapinski nicht, seinen Weg durch das Tor ins "freie Feld ... unverweilt fortzusetzen" (10). Die Beschreibung der Stadt enthält skurrile Wort-

ketten und -spielereien, die an die Reden der Züs gemahnen. Im gleitenden Schlitten sitzt der falsche Graf neben Nettchen, seiner Braut. Hier wird sogar die fürstliche Kleidung durch ihre Schwere zu einer Vision des Gefangenseins. Strapinski trägt einen "polnischen Ueberrock von grünem Sammet, mit Schnüren besetzt und schwer mit Pelz verbrämt und gefüttert". Die Variationskette gipfelt in den sich überstürzenden Bildern der Tanzenden, die den gespielten Schneider umkreisen, der Seidwyler, die den Entlarvten bedrängen und völlig einschliessen, und des Grabes aus Schnee. Den märchenhaften Schluss der Geschichte kennen wir.

2.1.2 Pankraz der Schmoller

Wie kaum bei einer anderen Novelle hat man hier das Gefühl, die Zeit stehe still. Gleich am Anfang bestraft Pankraz sein Schwesterchen, das sich über einen Teil des für ihn aufgehobenen Essens hergemacht hat, mit fünfzehn Jahren Verschollenheit. Dies erscheint eigentlich als logische Konsequenz seines bisherigen müssiggängerischen Schmollertums. Zuerst nur innerlich abwesend, ist er jetzt auch als sichtbare Person ausgelösch. Bei seiner Rückkunft in Seldwyia scheint er "wie aus einem schweren Traume" zu erwachen. Seine Liebesgeschichte kommt ihm selbst wieder vor "wie ein Traum" (11). Sie beruht hauptsächlich auf der Einbildung Pankrazens und ist durch ereignislose Wartezeiten von seltener Länge gekennzeichnet, weil er nichts unternimmt. So scheint ein halbes Jahr "oder auch etwas darüber" in der Erinnerung "wie ein schwüler, von Träumen durchzogener Sommertag" (12). Und wenig später: "So ging ich wohl ein halbes Jahr lang herum wie ein Nachtwandler, von Träumen voll hängend wie ein Baum voll Aepfel, alles, ohne mit Lydia um einen Schritt weiterzukommen" (13). Die Liebeserklärung oder vielmehr das Feststellen der vollkommenen Gleichgültigkeit Lydias erfolgt rein zufälligerweise. Doch sogar nach diesem denkwürdigen Ereignis kann sich Pankraz von seinem, was Lydia betrifft, aussichtslosen, aber für neue, wirkliche Beziehungen hinderlichen Traum nicht lösen. "Ja ich phantasie mich wieder so hinein, dass mir ihre Fehler, selbst ihre

tellweise Dummheit, zum wünschbarsten aller irdischen Güter wurden, und in tausend erfundenen Variationen wandte ich dieselben hin und her und malte mir ein Leben aus, wo ein kluger und geschickter Mann die Verkehrtheiten und Mängel einer liebenswürdigen Frau täglich und stündlich in ebensoviel artige und erfreuliche Abenteuer zu verwandeln und ihren Dummheiten mittelst einer von Liebe und Treue getragenen Einbildungskraft einen goldenen Wert zu verleihen wisse, so dass sie lachend auf dieselben sich noch etwas zu gut tun könne" (14).

Unfähigkeit zu freiem Handeln – alle militärischen Aktionen erfolgen ja auf Befehl und sind oft bei Keller das Zeichen scheinbaren Handelns – wird kompensiert durch die reichste Phantasietätigkeit. "Gottweiss, wo ich diese geschäftige Einbildungskraft hernahm ..." (15).

2.1.3 Der Schmied seines Glücks

Hier könnte man erwarten, dass einer sein Schicksal in die Hand nimmt, um es "zu schmieden", aber das Gegenteil ist der Fall. John Kabys' Glücksjagd beruht auf der Lauertaktik der sich totstellenden Spinne, die abwartet, bis das Opfer sich im Netz verfängt, oder des unbeweglichen Fischers, der den Köder auswirft: "Darauf verharrete er einige Jährchen ruhig, ohne viel zu lernen oder zu arbeiten ... sondern klug abwartend. Als jedoch das Glück auf den ausgeworfenen Köder nicht anbeissen wollte, ... und John Kabys erwartete nun mit mehr Berechtigung, wie er glaubte, das Glück" (16). Und dieses Glück fällt ihm in den Schoss: John, der kinderlose Litumleis will ihn als Erben einsetzen. Und so rasch wie das Glück kommt, verlässt es ihn. Der Traum Johns vom grossen Glück enthält eine phantastische Vision: das Haus Litumleis. Auf phantastische Weise ist auch Litumleis Identitätslosigkeit in seiner äusseren Erscheinung ausgedrückt. Er ist so winzig klein, dass nur noch der Mantel übrig zu scheinen bleibt: "Vor einem zehn Fuss hohen Kaminspiegel aber stand ein winziges fast eisgraues Greisken, nicht schwerer als ein Zicklein, in einem Schlafrock von scharlachrotem Sammet, mit eingeseiftem

Gesicht." Bedeutsam ist sein erstes "Lebenszeichen"! Er schreit um Hilfe. Ein Mann ohne Identität verliert auch seine Handlungsfähigkeit: "Ich kann mich nicht mehr rasieren! ... Niemand hilft mir, o je, o je!" (17).

2.1.4 Romeo und Julia auf dem Dorfe

Die eigentliche Geschichte beginnt mit der gegenseitigen Unnachgiebigkeit der beiden Bauern Manz und Marti im Streit um einen wertlosen Ackerzipfel. Ihre Verstocktheit findet bald die äussere Entsprechung im Vernachlässigen der Pflichten. Sie verbringen die Tage mit nichtsnutzigen Dingen, vor allem mit Spekulieren. Sie sinken so auf die Stufe seldwylerscher Scheintätigkeit hinunter, die einem eigentlichen Nichtstun gleichkommt. Verfallen schliesslich die beiden dem Fischen, dieser Lieblingsbeschäftigung fallierter Seldwyler, dann verschwindet auch die letzte Spur eines seriösen Arbeitswillens. In der äusserlichen Unbeweglichkeit des Fischenden ist der Nichtigkeit dieses Tuns bereits ein Gleichnis gesetzt. Der Müssiggang der beiden Bauern hat die verhängnisvollsten Folgen: sie verkommen und ihre Höfe zerfallen. Aus Kummer stirbt Frau Marti, während Frau Manz im Lasterhaften versinkt. Das Leben der Kinder ist zerstört. Im Dauerzustand der hoffnungslosen Unversöhnlichkeit ist das Schicksal der beiden Familien beschlossen.

Auch Sali und Vrenchen "handeln" nicht. Sie werden durch den Streit der Väter zueinandergeführt, und ihre Liebe erblüht deswegen schöner und reiner, weil sie durch den Zwist der Eltern aussichtslos wird. In ihrem reinen Fühlen sind sie wie Somnambule, die sich treiben und leiten lassen und das bis in den tragischen Tod. Dass dabei auch dunkleren Mächten Gefolgschaft geleistet wird, verdeutlicht das Bild vom schwarzen Geiger.

Die phantastischen Darstellungen in dieser Novelle beruhen vor allem auf einer Reihe von zeitraffenden Bildüberlagerungen, ein Phänomen, dem wir bereits in der Erzählung *Ursula* begegneten. Das Bild des verwilderten, aber noch lebendigen Ackerfeldes wird plötzlich verdrängt durch dasjenige einer riesigen, drohenden Steinpyramide.

Hinter der erschütternden Beschreibung des verfallenen Bauernhauses der Familie Marti lässt der Dichter ausschnittsweise das frühere, stolze Gehöft aufleuchten. Die Hades-Vision der miteinander ringenden Männer ("Schatten der Unterwelt, Zwei Verdammte") (18) entsteht vor jenem Bild der noch friedlich arbeitenden Bauern. Die Episode beginnt mit dem Satz: "Wenn man Manz vor zwölf Jahren, als er mit einem schönen Gespann pflügte, geweissagt hätte ..." (19). Durch das Ueberlagern der Bilder wird das Zeitgefühl ausgeschaltet. An die Stelle der in der Zeit sich ereignenden Veränderung tritt die magische Verwandlung.

2.1.5 Spiegel das Kätzchen

in seiner vordergründigen Rechtschaffenheit und seinem übertriebenen Fleiss ist der Hexenmeister Pineiss ein Verwandter der Kammacher. Die – auch nur zum Schein – fromme Beghine gehört in die Reihe der herzlosen Schönen. Die ganze Novelle ist eine Folge von Paradoxa, von Perspektiven, die sich selbst aufheben. Deshalb wird jedes Handeln und Sichabmühen nicht nur behindert, sondern von vornherein sinnlos. Spiegel kann dem drohenden Hungertod nur dann entgehen, wenn er bereit ist, die kurze Zeit des Ueberflusses mit dem Leben zu bezahlen. Dem geldgierigen Pineiss wird ein Goldschatz in Aussicht gestellt, wenn er seine idealistische Lebenseinstellung dadurch beweist, dass er ein "unbemitteltes" (20) Mädchen heiratet. In der von Spiegel erzählten Liebesepisode stellt das schöne Fräulein das Gefühl des Liebhabers auf eine Probe, die kein Mensch bestehen könnte. Schliesslich kann das dem Pineiss vorgegaukelte Paradies der Ehe nur zur Hölle werden, da die auserwählte Gattin eine Hexe ist. Wieder einmal legt der Dichter alles darauf hin an, dass "nichts daraus werden kann" (21). All diese blinden Aussichten schaffen viel Raum für phantastische Gestaltung. Das gilt allerdings gerade nicht für Spiegel, den Kater. Er ist viel zu geistreich und vernünftig. Seine geschliffene Zunge jedoch und seine Erfindungsgabe lassen ihn Hymnen auf die Ehe hervorbringen, die strotzen von phantastischer Wortakrobatik. Phantastisch ist auch die Erzählsituation der Novelle.

Der Dichter Keller spinnt aus einem Sprichwort ein Märchen, in dem eine Katze eine Liebesgeschichte erfindet, in der das "schöne Fräulein" sich einen Verlobten erdichtet. Magisch tritt das eine aus dem anderen heraus. Erfindung sowohl als auch Erfinder.

2.1.6 Das verlorene Lachen

Die schöne und rasch zu einem guten Ende gekommene Liebesbeziehung zwischen Jukundus und Justine erweist sich in schweren Zeiten und in harten inneren Prüfungen nicht als widerstandsfähig genug. Durch die äussere Trennung, die nur eine längst vollzogene innere bestätigt, scheint das Liebesglück unwiederbringlich verloren zu sein. Den eigentlichen Kern der Novelle bildet nicht eine Liebesgeschichte, in der sich zwei Liebende suchen und finden, sondern die Geschichte von zwei Getrennten, die sich, obwohl sie sich im Grunde noch lieben, eigentlich kaum mehr suchen, so dass es ein wahres Wunder ist, wenn sie am Ende doch wieder zueinanderkommen, in einem Zustand innerer Verhärtung, der sich im erstarrten Lachen symbolisiert, geschieht eigentlich zwischen den beiden nichts mehr, aber unabhängig voneinander und bedingt durch diese aussichtslose Lage widerfahren ihnen sonderbare und wieder durch und durch phantastische Dinge. Die innere Verhärtung führt bald beide in eine äussere, nicht immer sinnvolle, zum Teil sogar zweifelhafte Geschäftigkeit. So entwirft Justine "abenteuerliche Pläne mit flebriger Hast" (22). Ihr leicht erhitzbares Gemüt wird in dieser trostlosen Lage anfällig für religiöse Heilserfahrungen. Nach der Begegnung mit dem katholischen alten Mütterlein, diesem steinalten Weiblein mit dem Rosenkranz, folgt das Erlebnis mit den Sektierern Ursula und Agathchen und ihre Neigung zu dem "neuzeitlich gesinnten" Hochstaplerpastor. In drei sich steigernden Karikaturen von gegensätzlichen religiösen Haltungen bietet sich schönste Gelegenheit zu phantastischem Gestalten: in uralten Gewohnheiten eingefrorener Katholizismus, kindischer Pietismus und verlogener Liberalismus. Wie sehr es wiederum ein Haften ist an blossen Aeusserlichkeiten, illustriert besonders die letzte Episode, in der der philosophierende

Pfarrer phrasenbeladene, letztlich sinnentleerte Predigten ausspinnt, die sich würdig neben Züsens Reden stellen lassen.

Doch der phantastisch-erfindungsreichste Teil der Novelle ist die Beschreibung der "dämonisch-seltsamen" Verleumdungsbewegung, in die Jukundus hineingezogen wird und die "mehr Schrecken und Verfolgungsqualen in sich barg als manche blutige Revolution, obgleich nicht ein Haar gekrümmt wurde und kein einziger Backenstreich fiel" (23). Eine ganze Spott- und Verunglimpfungsorganisation wird da ins Leben gerufen mit Klubs und Versammlungen, die "neben handfesten und bekannten Agitatoren allerlei aus dunklen Löchern hervorgekrochene Gesellen" anlockt, die "langjährigen Unstern zu ersäufen" (24) suchen, oder die obere Schicht "wie mit Feuerhaken zu sich herunterzureissen" (25) bestrebt sind. Höhepunkt dieser von den seltsamsten Einfällen überreichen Schilderung kollektiver Hysterie der Zerstörung durch das böse Wort ist neben dem schon früher zitierten Stimmenkonzert (chladnische Klangfiguren) eine Versammlung dieser "Armen im Geiste und an Glück" (26), der Jukundus beiwohnt. Sie findet in einem niedrigen, durch Russ und Dunst verdüsterten Raum statt, dessen Wände ein in der Mitte gebogenes und verunreinigtes Panorama der Heimat zielt. In diesem "nächtlichen Tapetenvaterland" (27) sind die Berge in halber Höhe umgebogen, und ihre sonst frei in den Himmel ragenden Spitzen scheinen jetzt bedrohlich zusammenzustossen. Das ist das Bild eines in wörtlichem Sinne "heruntergekommenen" Vaterlandes, das sich selbst zu vernichten im Begriffe steht. Die schamlose Profanation wird in einer widerlichen Einzelszene zur Unerträglichkeit gesteigert: "Auf dem ganzen gemalten Lande herum ging jedoch in der Höhe eines sitzenden Mannes eine dunkle Beschmutzung von den fettigen Köpfen der Stammgäste, die sich im Verlaufe der Zeit schon daran gerieben hatten. Plötzlich entdeckte ein bleicher Genosse, der vorzugsweise als der Idealist bezeichnet wurde, das gemalte nächtliche Tapetenvaterland und benutzte es sofort zu einem feurigen Trinkspruche ... Nur einige ungerührte Gesellen machten sich nichts daraus und schleuderten, da sie eben Heringe assen, die Heringseelen geschickt an die ewigen Eisfirnen empor, die über ihren Häuptern hingen, dass jene dort kleben blieben" (28). Obgleich das Bedenkliche der

Erscheinung deutlich zutage tritt, bleibt doch das allgemeine Bewusstsein, dass das Ganze nur ein "etwas grober Spass" (29) sei. Dieser "aktive Lügnerhaufen glich der volkstümlichen Dorfklätscherin, welche in ihrem Humor es für selbstverständlich hält, dass jeder zusehe, was er glauben wolle, und dass jeder Angeschwärzte ihr den Spass nicht allzu übel nehme" (30). Der immer noch leichtgläubige, eigentlich zu ehrliche Junkundus hat diesen Humor nicht, darum steht er unversehens dieser sonderbaren und "tätlich höher gehenden" (31) Bewegung als Häuptling vor, in der sich "verkommene Winkeladvokaten, ungetreue und bestrafte kleine Amtsleute, betrügerische Agenten, müssiggängerische Kaufleute und Bankerottierer, verkaufte Witzlinge und Sandführer verschiedener Art" (32) zusammenscharen. Die erschreckende Vision trägt bereits apokalyptische Züge, die man später in der Darstellung des ausbrechenden Spekulationsfiebers im *Martin Salander*, einer Art ausgebauter Variation, wiederfindet.

2.2 Züricher Novellen

2.2.1 Das Fähnlein der sieben Aufrechten

In den *Züricher Novellen* wendet sich Keller mit einer gewissen Entschiedenheit geschichtlichen Themen zu. Ein genaues Quellenstudium zeugt von einem Willen zu grösserer Objektivität und damit realistischer Darstellungsweise. Die früheste der fünf Erzählungen wird sogar als eine Art politisches Glaubensbekenntnis angesehen. "Sie atmet noch ganz den Geist des politischen Aufbruchs des jungen Bundesstaates", ist ein "Prosa-Aufgesang der Heimat" (33). Der nicht zu bestreitende politische Gehalt findet seinen Ausdruck in dem Klub der sieben aufrechten Patrioten und ihrem Vorhaben, am eidgenössischen Schützenfest im Juli 1849 in Aarau – Zeit und Ort sind genau angegeben! – teilzunehmen. Doch Politik und Schützenfest bilden nur den Rahmen zu einer Liebesgeschichte in originellster Form, die eine weitere Variation der Verhältnisse bildet, "aus denen nichts werden soll". Die Liebe zwischen Hermine und Karl muss um jeden Preis aus der Welt geschafft werden. Darüber sind sich vor

allem die beiden Väter einig, und das obgleich oder weil sie lustigerweise als Mitglieder des Siebnerkonkordats die vorbildlichste Freundschaft pflegen. Nichts von "Schwäher und Gegenschwäher" (34), so lautet das Motto. Und diese Hart- und Querköpfigkeit bietet Anlass zu viel mehr Närrischem, als man erwarten könnte, besonders da die beiden "Alten" (35), Hediger und Frymann, als die führenden Köpfe dem Männerverein vorstehen. Dadurch wird natürlich eine allzu schwere politische Grundstimmung sofort relativiert und aufgelockert. In dem Streit zwischen den Eltern Hediger, ob es statthaft sei, dass ein Mädchen aus reichem Haus einen armen Burschen heirate, wenn dieser tüchtig sei, folgt nach einem phantasievollen Zukunftsbild der Mutter eine phantastische Unheilsvision von Meister Hediger, in der er alle Teufel an die Wand zu malen versteht.

Die unglaubliche Kurzsichtigkeit traut man dem gescheiten Frymann kaum zu, der seine Tochter dem Ruckstuhl, einem faulen und nichtsnutzigen Spekulantem zur Frau geben will, nur weil er rasch ein Vermögen ergattert hat. In seiner Lächerlichkeit erinnert der ehemalige Buchbinder an die Kammacher. "Seine Gänge und Verabredungen waren bald versorgt, und ebensolang als vor seinen eigenen Machereien stellt er sich vor den Bauwerken anderer Leute auf, spielte den Sachverständigen, redete in alles hinein und war im übrigen der dümmste Kerl von der Welt" (36). An Seldwyla gemahnt auch die Art und Weise, wie Frymann seiner Engstirnigkeit überführt wird, nämlich durch ein freilich etwas ins Schwankhafte abgleitendes Schauspiel, das dem verstockten Schwiegervater die Augen öffnet und den angeberischen "Schnapphahn" (37) Ruckstuhl zusammen mit dessen Freund Spörri, "dem jungen Bauernfilz" (38), dem allgemeinen Gespött preisgibt. Die verständige "Siebenmänner-Gesellschaft" selbst bewegt sich immer wieder am Rande des Lächerlich-Närrischen, so etwa in der Beratung über das Festgeschenk, in der jeder "die Ehrensache des Vaterlandes unbedacht und vorschnell zum Gegenstande des Gewinnes und der Berechnung" (39) macht. In der Redenkette faltet sich dazu noch eine weitere prächtige Variation aus. Aber auch sonst nimmt das Kauzige der Sieben immer wieder karikaturistisch-phantastische Dimensionen an. So etwa am Tage der Ankunft in Aarau, wo sie plötzlich ihre Sache verloren wähen und

ihr ganzes Phantasiegebäude vom Festtriumph zusammenkracht, weil keiner es wagt, die Festrede zu halten. "Dort stand eine kleine Schenke, deren Inhaber einige magere Tännchen vor die Türe gepflanzt, einige Tische und Bänke aufgestellt und ein Stück Leinwand über das Ganze gespannt hatte, gleich einer Spinne, die ihr Netz dicht bei einem grossen Honigtopfe ausbreitet, um die eine und andere Fliege zu fangen. In diesem Häuschen sah Karl zufällig hinter dem trüben Fenster eine goldene Fahnenspitze glänzen; sofort ging er hinein, und siehe da! seine sieben Alten sassen wie von einem Donnerwetter hingehagelt in der niedern Stube, kreuz und quer auf Stühlen und Bänken und hingen die Häupter ..." (40). Dann auch der übertrieben lehrreiche und phrasenhafte Kommentar Frymanns und Hedigers nach der erlösenden Rede Karls, der wieder zu dem im ganzen Werk Kellers variierten Thema der sinnlosen Geschwätzigkeit gehört. Nicht vergessen sei der groteske Aufmarsch der zwei Sennen, des achtzigjährigen Vaters und seines fünfzigjährigen hünenhaften Sohnes, den der Alte mit "Bübeli" (41) anredet und dem er eine schallende Ohrfeige verpasst, als er beim Anblick Hermines ausruft: "Und ich will jetzt einmal eine Frau haben" (42). Die kurze Szene spiegelt in der Verzerrung die verfehlte väterliche Strenge Frymanns und Hedigers wider.

2.2.2 Ursula

Die Variation des verhinderten Liebesverhältnisses hat hier eine besonders tragische Färbung. Hansli Gyr wird mit Entsetzen und tiefem Schmerz inne, dass seine ihm schon längst versprochene Ursula unter seelischer Zerrüttung leidet, als er sie, nach langer Abwesenheit als Reisläufer zurückgekehrt, in seine Arme schliesst. Die religiösen Wahnvorstellungen, denen ihre Familie wie viele andere in dieser Umbruchszeit der Reformation verfallen ist, haben ihre zarte Seele wohl für immer zerstört. Hansli verliert seine Braut in dem Augenblick, als er sie wiederfindet, und das innere Auseinandergerissensein scheint unheilbarer als jede äussere Trennung. Diese hoffnungslose Situation dauert unverändert an, und Hansli schwankt,

was sicherlich verständlich ist, ständig zwischen Mitleid und Verhärtung hin und her. Am Tage der Festnahme Ursulas, als diese zusammen mit andern "rückfälligen" (43) Wiedertäufern und Schwärmern in den hohen Turm geleitet wird, steht Hansli auch am Wege unter den Gaffern. "Hansli Gyr stand am Wege; sein Herz schlug ihm erbärmlich, allein er regte sich nicht. ... seine Gedanken (wendeten) sich schmerzlich ringend von seiner Neigung und von der Ursula weg und er liess sie ungesehen vorüberwandeln" (44). In diesem entscheidenden Moment handelt Hansli nicht. Er befreit zwar später die Sektierer in der Absicht, Ursula in der Stadt zu behalten, um "sie guter Pflege übergeben zu können" (45). Sie entgleitet ihm aber, und wilde Gerüchte bringen ihn schliesslich dazu, jede Hoffnung auf eine Wendung zum Guten aufzugeben. Trotz gewisser Anwandlungen von Zuneigung ändert sich Hanslis Haltung kaum mehr. Was ihn noch an Ursula bindet, sind Erinnerung, Mitleid und schwache Hoffnung auf eine Besserung. Dadurch, dass Hanslis Gefühl für Ursula zu schwinden beginnt, wird die tragische Unheilbarkeit ihrer geistigen Umnachtung für den Leser um so schmerzlicher fühlbar. Ihre Wahnvorstellungen, die sie gleichsam umklammern, spiegeln sich - in variierender Ausfaltung - auch in dem tollen Treiben Schnurrenbergers und seiner Trabanten, das ja ebenso zwanghaft und darum unausrottbar ist. Das Verschmelzen von religiösem Wahn mit grenzenloser Anmassung und niedrigsten egoistischen Instinkten gestattet, das zuerst vorwiegend Possenhafte und lächerlich Nüchle dieser Gestalten ins beängstigend Groteske zu steigern. Ein einziges kurzes Beispiel: "Im Turme erhoben die Gefangenen, besonders in stiller Nacht, einen unheimlichen Lärm mit Singen und Schreien, das zuweilen in ein weithin schallendes Geheul von furchtbaren Verwünschungen und Ausrufungen ausartete von Angst und Not, Blitz und Donner, Jammer, Tod und Teufel, Untergang und Zerknisten, worauf zuweilen plötzlich wieder ein Siegesgesang ertönte" (46). Eine letzte Parallele muss gezogen werden zwischen der Verstörtheit Ursulas und der Beschreibung des Kampfes am Ende der Novelle. Ursula erlebt von der Mitte her, auf einem Wurzelsitz eines zur Not schützenden Buchenbaums, das Schlachtengetümmel, das um sie her braust und wütet. Diese Darstellungsidee,

das zarte und leidende Mädchen durch das Schreckhafte des Krieges einzukreisen und einzuschliessen, führt zu einem einmalig visionären Bild. Scheue, gemarterte Innerlichkeit und rücksichtslos entfesselte Gewalttat schaffen extremste Spannung, in der das äussere Geschehen noch grausamer erscheint. Es ist auch, als ob alles Chaotische und Zerrissene in Ursula einen Widerhall fände in einer gigantischen Naturkatastrophe, in der "die Erde erbebt und der Wald brüllt" (47). In dieser Stunde findet Ursula ihr inneres Gleichgewicht und ihren Verstand wieder. Der Kreis des Geschehens schliesst sich, das Ende spiegelt aufs genaueste den Anfang wider. Wenn zu Beginn "im wunderlichen Wechsel des Lebens" Hansli "nach vielen Irrsätzen" (48) mit gesunden Sinnen vor der geistig-verstörten Ursula steht, so ist es jetzt die wie durch ein Wunder geheilte Frau, die den schwer verwundeten, bewusstlosen Hansli auf dem Schlachtfeld sucht, findet und rettet.

2.2.3 Der Narr auf Manegg

Obschon die Welt Kellers reich bevölkert ist von Narren und zwar vom *Grünen Heinrich* über alle Novellen bis zum *Martin Salander*, taucht die Bezeichnung "Narr" nur selten auf und kommt ein einziges Mal in einem Titel vor. Und wieder mag es erstaunen, dass gerade in dem geschichtlich fundierten Novellenzyklus ein Narr zum Titelhelden wird. Trotzdem hat diese Hervorhebung und damit Isolierung der Narrengestalt einen ganz plausiblen Grund. Vor einem an sich schon närrischen Hintergrund, wie ihn Seldwyla bildet, muss man im Närrischen durch seine Verallgemeinerung und beinahe Alltäglichkeit weniger einen krankhaften Sonderfall als in der Ueber-treibung eine bildhafte Verdeutlichung allgemein menschlicher Schwächen und Tendenzen sehen. In einer normaleren Umgebung, wie sie sich für die *Züricher Novellen* gehört, muss der Narr bald zum Sonderling werden mit Zügen eines Geisteskranken. Von jeher sieht Keller im Närrischen vor allem den bedauernswerten Drang des Menschen, etwas anderes oder mehr zu sein, als er ist. In Buz Falätscher, diesem ausgemachten Narren Kellerscher Prägung, tritt

das Unheimliche und in der Wirklichkeit Verheerende eines solchen Narrentums in den Vordergrund. Sein Laster, immer etwas anderes vorstellen und sein zu wollen, hat ihn in den Wahnsinn getrieben. Die Edelleute selbst, zu denen er sich ja zählt, und zu denen er sich gesellt, gewöhnen sich an ihn und sehen in dem Mann im Ottergewande ein "Sinnbild und Wahrzeichen der Nichtigkeit aller Dinge" (49). Den Anstoss, die Geschichte des Narren zu erzählen, erhält der Pate durch die Frage Jaques' nach dem späteren Schicksal des Manesse-Geschlechts. Weil hier alles im Unbestimmten bleiben muss, verdrängt bald Anekdote und ausschmückendes Fabulieren den historischen Bericht.

Auch diese Geschichte kennt keine wirkliche Entwicklung. Die Streiche und Heldenstücke Buz Falätschers fügen sich zu einem Bilderbogen, der die Unverbesserlichkeit seines Narrentums einprägsam vor Augen hält. Sein Gefangensein in Wahnideen inspiriert den Dichter zu einer dramatischen Schluss-Szene, in der Buz, in dem brennenden Schloss umherirrend, nicht von dem berühmten Liederbuche lässt und es noch in dem bewusstlosen Zustand der Agonie "fest umklammert" (50). Das Ausbrechen der nächtlich-jagenden Feuersbrunst der Burg nach dem geisterhaft unterweltlichen "Umherflackern" des Irren von Fenster zu Fenster ist nur das sich schlagartig ausweitende Sichtbarwerden von Buzens grössenwahnsinniger Besessenheit, die ihn, sobald sie ihn einmal gepackt hatte, wie ein verzehrendes Feuer ohne Unterlass und sinnlos peinigen musste und die nichts anderes war als ein schrecklich-leidvolles "Lebendig-begraben-Sein".

2.2.4 Der Landvogt von Greifensee

Wenn eine Erzählung für unsere Untersuchung unergiebig scheint, dann sicher diese, steht doch ein Mann im Mittelpunkt, dessen Entschlusskraft und Tatendrang nicht nur nicht angezweifelt, sondern als beispielhaft gerühmt wird. Dieser aussergewöhnlichen Unternehmungslust entspreche die ebenso ausserordentliche Tatsache, dass nicht eine Liebesgeschichte, sondern gleich eine ganze Serie, fünf an der Zahl, erzählt werden, so dass man meinen könnte, man habe es

mit einem wahren Casanova zu tun. Die Kargheit der Handlung sticht wieder deshalb ganz besonders ins Auge, weil die geweckte Erwartung unerfüllt bleibt. In keinem der vergangenen Liebesabenteuer wollte es Salomon gelingen, die Sache zu einem glücklichen Ende zu führen. Alles hat sich bereits im Stadium der Erwartungen und Wünsche wieder zerschlagen. Auch die Motivierung des nicht alltäglichen Stelldicheins der fünf ehemaligen Geliebten hat sich Landolt lediglich als Spiel ausgedacht zur Erheiterung der Geladenen. Sie sollen als eine Art Jury Schicksal spielen, da jetzt Landolt endgültig entschlossen scheint, sich zu verhelichen, dabei jedoch zwischen zwei Frauen schwankt. Nur ein einziges Verhältnis dauert seit jenen bewegten Zeiten, dasjenige zu Figura Leu; aber es muss ihrer Krankheit wegen ganz "im Rahmen der Freundschaft" bleiben. So ist denn der "Schätzekongress" letzten Endes nur das in einem einzigen Traum Nachträumen eines früher schon fünffach geträumten Traumes. Und wiederum fällt in jeder Episode das nicht wirklich Entstehen- und Entwickelkönnen einer inneren Beziehung zusammen mit sonderbarer oder überhitzter Phantasietätigkeit. Zwar scheint zur variierenden Abwechslung das Phantastische für diesmal nicht Ausdruck, sondern Ursache des Scheiterns zu sein. Bei Salome Distelfink bewirkt die etwas zu phantasievolle Beschreibung Landolts von seinen verschwundungs- und spielsüchtigen Vorfahren den sofortigen Bruch des Verhältnisses. Eine Verbindung mit Wendelgard verhindert die kluge Figura, die nicht erträgt, dass Salomon Opfer einer nur durch äusseren Glanz und äussere Schönheit und durch phantastisch-interessante Gerüchte betörenden Frau wird. Im Falle der Grasmücke-Barbara sind es die ganz modern anmutenden Collagen, wieder ein eigentümliches Phantasieren, die ein abruptes Ende des kurzlebigen Verhältnisses zu Landolt herbeiführen. Barbara, deren versponnen-fragile Tätigkeit auf ein ebensolches Inneres hindeutet, erträgt die kräftigeren Naturschilderungen Landolts nicht. In dieser Reaktion sieht er eine "Form der Unbescheidenheit im Gewande unschuldiger Beschränktheit" (51) und entlässt Barbara aus seinem Leben. Auch bei Aglaia besteht das Hindernis in einer "überreichen Phantasie", die alles "übergül-det und verklärt" und eine "süßbitter glühende" (52) Leidenschaft zu einem an Anszehrung leidenden Geistlichen möglich macht.

in dem aber ein ebenso verzehrender Ehrgeiz nach irdischem Ansehen, nach Beförderung und opulentem Auskommen wohnt. Wieder ein nichtiger Phantast ganz in Kellerschem Sinne! Schliesslich wird auch zu Figura Leu, die eigentümlicher- und beunruhigenderweise die Lustigste ist von allen, ein näheres Verhältnis verunmöglicht durch ein Phantasma, das Gespenst nämlich einer seit Generationen in der Familie sporadisch ausbrechenden Geisteskrankheit. Man könnte sich fragen, in welcher Familie nicht gelegentlich Geisteskranke zu finden wären. Jedenfalls bleibt Figura Leu gesund bis an ihr Lebensende.

Es fällt auch schwer, die im höchsten Masse unverantwortliche Verschwendungs- und Spielsucht der Vorfahren Landolts mit seinem gesetzten und selbstsicheren Charakter zusammenzureimen. So schliesslich auch das schauderhafte Blutgericht aus dem Jahre 1402, in dessen Schilderung Landolt sich zur eigenen Ueberraschung - wie es scheint - "verliert", wieder an der Grenze dessen, was man feinfühligten Damen, die man zu fröhlich-unterhaltsamen Treffen herbestellt hat, zumuten darf. Dank dieser furchtbaren Episode erhält aber das allzu Heitere und Beschwingte dieser Zusammenkunft zu Recht den ihm zukommenden dunklen Grund. Wurde nicht der jetzt abgeklärte und humorvoll-heitere Landolt mehrmals erniedrigt und "erledigt", und fristet er nicht als Junggeselle und "verhärteter Hagestolz" (53) im Innersten ein karges Leben?

2.3 Das Sinngedicht

Der Novellenzyklus ist eine Reihe von unglücklichen, verhinderten, nicht für möglich gehaltenen, unglaublichen und auf ungewohntem Wege zustande gekommenen Heiratsgeschichten. Logaus Sinnspruch, der als Heiratsrezept betrachtet werden könnte, stimuliert Reinhart zuerst nur zu oberflächlich-vergnüglichem Liebesgeplänkel, führt ihn aber später, nachdem er seinen tieferen Sinn erfasst hat, tatsächlich zur glücklichen Ehe. Er färbt auf alle Novellen ab und gibt dem Zyklus neben dem Streitgespräch zwischen Reinhart und Lucla, das in Form von erzählten und im Gehalt einander widersprechenden Geschichten ausgetragen wird, einen weiteren Zusammenhalt. Irgend-

wie wird in jeder der Liebesbeziehungen die Haltung des experimentierenden und kalkulierenden Wissenschaftlers in einem der Partner sichtbar: Salome erreicht durch einen listig ausgenützten Zufall die Verlobung mit Drogo, Hildeburg führt die Entscheidung durch eine ausgeklügelte Spukszene herbei, Lucia glaubt durch Konversion Leodegar für immer an sich zu binden, und zu guter Letzt ist Leutnant von Valormes Berlockensammlei eine Variante auf harmloser Ebene des Logauschen Sinnspruches selbst, glaubt er doch zu der ihm von Dauphine geschenkten Uhr die fehlenden Berlocken aus kleinen Andenken von Damen zusammenstellen zu müssen, deren Herz er geraubt hat. Je mehr, desto besser! Das gleicht ja wahrhaftig dem Programm eines Don Juans, der Liebesabenteuer sammelt. Was nun die drei weiteren Haupthelden betrifft: Altenauer, Brandolf und Don Correa – bei diesem natürlich nur sein Verhältnis zu Zambo – so sind auch deren Liebesabenteuer zugleich risikoreiche Experimente, deren gemeinsame Idee, ein Mädchen aus ungeordneten Verhältnissen (Regine), aus Verarmung und Unglück (Hedwig) und aus der primitiven Welt der Eingeborenen (Zambo) auf die Stufe der zivilisierten Gesellschaft zu heben, zu retten und zu erziehen, die Pygmalionproblematik aufgreift, Geschichten, die sich also bei allem menschlichen Gehalt von vornherein auf der Ebene eines Spiels, wenn auch eines höheren, lobenswerten, bewegen.

Wie gesagt, schimmert in Reinharts anfänglichen "Versuchen" mit der Logauschen Formel noch eine auf harmlose Entspannung und äusserliches Vergnügen gerichtete Absicht durch, und damit bleibt das Wesentliche des Sinngedichts verkannt, denn wie Keller selbst sagt, wird in dem fröhlichen Lachen gepaart mit schamhaftem Erröten auf den geistigen Bereich im menschlichen Dasein und Erleben angespielt, in dem Gemütsiefe und Verantwortungsbewusstsein zuhause sind. Reinhart hat sich, wie viele andere Gestalten, die wir schon kennen, "vereinsamt und festgerannt" (54). Aber zu unserer Ueberraschung reisst für diesmal kein ausgefallenes Phantasieren und auch kein Hang zum irgendwie Uebersinnlichen die Kluft zur Wirklichkeit auf. Sein Beruf als Naturforscher verlangt von ihm ja gerade die Erkundung des für die Sinne Gegenwärtigen, des Feststellbaren. Aber – wie bedeutungsvoll für Keller – wer sich nur an das Stoffliche und

Sinnliche hält, dem zerfällt die Welt in sinnlose Fragmente, die nicht mehr "Im Innersten zusammengehalten" sind, und damit ist auch der Weg zum wahren Leben, zur Menschlichkeit versperrt. Reinharts Augenleiden ruft ihm nun aber ins Bewusstsein, dass er die menschliche Gestalt zu betrachten vernachlässigt hat, "und zwar nicht in ihren zerlegten Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohllautende Worte hören lässt" (55). Dem inneren Verfestigen und Eindörren entspricht auch das beinahe ausschliessliche Interesse am spielerischen Experimentieren und die kindische Freude an unerwarteten Resultaten: "Nun hatte er seit Jahren das Menschenleben fast vergessen und dass er einst auch gelacht und gezürnt, töricht und klug, froh und traurig gewesen. Jetzt lachte er nur, wenn unter seinen chemischen Stoffen allerlei Komödien und unerwartete Entwicklungen spielten; jetzt wurde er nur verdriesslich, wenn er einen Rechnungsfehler machte, falsch beobachtete oder ein Glas zerbrach; jetzt fühlte er sich nur klug und froh, wenn er bei seiner Arbeit das grosse Schauspiel genoss, welches den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen scheint" (56). Vieles bleibt in der Tätigkeit des Wissenschaftlers ein Spiel aus unersättlicher Neugierde. Im allgemeinen fehlt ihm die Fähigkeit zum raschen Entschluss in praktischen Dingen. Darin macht auch Reinhart keine Ausnahme. Hat es ihm einmal Lucia angetan, so zaudert er. Die unbekannten Nöte, die sich in seinem Herzen regen, führen ihn nach Forscherart dazu, "die Natur dieses Muskels von neuem zu untersuchen" (57), wobei nichts herauskommt und er einem "unwürdigen Zustande der Träumerei" (58) verfällt, der an Pankraz oder an Heinrich auf dem Grafenschloss erinnert. Obschon er "ausführliche Weiber- und Liebesgeschichten aus dem Stegreif" (59) erzählen kann, neigt er sofort dazu, seine Sache als aussichtslos zu betrachten, käme ihm nicht wieder der Zufall in der Person seiner Mutter, der Hildeburg, zu Hilfe.

Reinharts vorläufige innere Unwesentlichkeit wird in der schon besprochenen Schilderung seines Studierzimmers auf unvergleichliche Weise zum Ausdruck gebracht. Auch Luciens "Strenge" haben wir schon erwähnt. Sie lässt sich auch aus dem Verhalten der beiden

Hausmädchen ablesen, die ihr wie ihr eigener Schatten folgen und sich benehmen wie Zwillingsgeschwestern. Durch ihre ständige Gegenwart werden sie zur unverrückbaren Konstellation, die an das Dreigestirn der Kammacher gemahnt und in zweifacher Spiegelung eine Art doppelte Selbstkontrolle darstellt. So sind sie bei ausbrechendem Unmut Luciens "die Schleppträgerinnen ihres Zornes" (60), und sobald sie zu ruhigem Erzählen sich anschickt, beginnen ihre schnurrenden Spinnräder einen begleitenden Zwiegesang. Die zwei Unzertrennlichen bezaubern Reinhart, weil sie trotz allem beinahe marionettenhaften Betragen in ihrer neckischen Spitzbüberei den heiteren und aufgeschlossenen Grund von Luciens Wesen durchschimmern lassen. Er kann dem Impuls nicht widerstehen, die beiden vor einem wandhohen Spiegel zu einer kunstvollen Doppelspiegelung zu gruppieren. Der Symbolgehalt des Ganzen wird dadurch hervorgehoben, und in der unmittelbaren Reaktion Reinharts, nicht nach dem Namen der Mädchen zu fragen, sondern nach demjenigen der Herrin, bestätigt sich die Identifikation mit derselben, so dass eine dreifache Spiegelung erkennbar wird – Mädchen unter sich, Mädchen vor dem Wandspiegel und Mädchen – Herrin – und die ganze Szene noch an magischer Intensität gewinnt.

Lucias innerer Unfreiheit entspringende Regungen von Ablehnung den Männern und damit dem Leben gegenüber haben ihren Grund in einer eigentlichen, die ganze Mädchenzeit ausfüllenden Liebes- und Verlobungsgeschichte, die wieder keine war, weil sie nur in der Einbildung Lucias bestanden hat. Es ist also zugleich die Geschichte einer ausserordentlich regen Kinder- und Mädchenphantasie – als Variation zu jener Pankrazens oder Heinrichs –, die, auf wenig reale Elemente sich stützend, erfinderisch verwandelt und ausbaut in unerschöpflicher Tätigkeit. Leodegar, ein junger, hübscher Mann, nimmt das Kind in spielerischer Unbedachtsamkeit des öfteren auf seine Knie und nennt es seine "kleine Frau" (61), so dass sich in Lucia die Vorstellung festsetzt, er sei ihr Verlobter. Dieses Spielchen wiederholt sich und wird zu einer Art Gewohnheit, auch wenn später, im Alter von vier bis fünf Jahren, Lucia sich dagegen zu sträuben beginnt und in wilder Sprödigkeit sich das Aufdämmern eines wirklichen Gefühls ankündigt. Bis hierher wäre eigentlich alles verständlich und noch

beinahe "normal". Die Beharrlichkeit aber, mit der die Phantasie Lucias auch über jahrelange Trennungszeiten hinweg die Gestalt Leodegars festhält und sich durch das gelegentliche Erscheinen des jungen Mannes zu immer neuen und verklärteren Bildern anregen lässt, das kann wieder nur in einer Keliernovelle vorkommen. Eine letzte phantastische Steigerung erlebt die bloss in der Vorstellung sich ereignende Verlobungsgeschichte dadurch, dass sie sich mit einer schwärmerischen Verehrung Piccolominis – geweckt durch die Lektüre von Schillers Wallenstein – vereint, so dass das heroisch-unbeirrbbare Ausharren Lucias in ihren Augen um so gerechtfertigter scheint, als jetzt die Gestalt des Geliebten selbst sich zum Helden gewandelt hat.

Kellers Darstellungsweise gemäss muss ein solch vollständiges Beherrschtsein von wirklichkeitsleeren Phantasien – Leodegar hat nie die geringsten ernsthaften Absichten gehegt – nicht nur Lucia zu sonderbarausgefallenem Verhalten veranlassen (das fiktive Grab Piccolominis und dessen Kult oder die mit kindlicher Leichtgläubigkeit und trotzi-ger Entschlossenheit in die Tat umgesetzte Konversion zum katholischen Glauben), sie verwandelt auch die Umwelt der "in ihrer Seele Erstarrten" (62) in eine völlig irreal-närrische. Lucia lebt unter der Obhut einer Wirtschafterin und einer Gouvernante. "Jene gehörte zu einer kirchlichen Sekte mit sehr ausgeprägten Lehren und Gebräuchen, und sie verbrachte jede freie Minute mit dem Besuche der Konventikel oder dem Lesen der Traktate ... Die Erzieherin dagegen verwendete alle ihre Tage mit dem Vermehren und Ordnen einer Käfersammlung ... sie verstand auf zahlreichen Ausflügen den letzten Käfer aus seinem Hinterhalt zu ziehen ... Uebrigens hiess sie Fräulein Hansa. Sie bewunderte und liebte nämlich den Namen Hans über alles, und, um seiner teilhaftig zu werden, hatte sie ihn ohne Rücksicht auf Sinn oder Unsinn mit einem a verziert und angenommen" (63). Der Vater macht an der frommen Wirtschafterin "zu seinem Vergnügen gewisse religions-psychologische Studien" (64). Er ist überhaupt "stets geneigt", an andern Leuten "religiöse Experimente anzustellen, wie die Naturforscher an den Fröschen" (65). Das Erziehungswerk dieser drei närrischen "Vorgesetzten" fasst Lucia in einem Satz zusammen: "Unter solchen Umständen, solchen Vorgesetzten tat ich, was ich wollte, das heisst: niemand sah auf mich" (66).

Auch in dem Verhältnis zwischen Reinhart und Lucia fehlt von Anfang an eine gewisse Natürlichkeit. Neben dem überraschend aufwallenden Zorn ist Lucias Beredsamkeit "etwas scharf" (67), wenn sie Salomes Missgeschicke schildert, und Reinhart befürchtet zuerst, ein "fast unweiblich kritisches Wesen" (68) vor sich zu haben. Noch kurz vor der Abreise ruft er verzweifelt vor ihrem Oheim aus: "Was hat Ihre prächtige Nichte ... nur für einen Zorn auf meine armen Schützlinge (gemeint sind die Männer), dass sie so satirische Pfeile auf mich abschießt. Das geht ja fast über das Ziel hinaus!" (69). Zwischen den beiden etabliert sich ein Verhältnis der leichten Spannung, das noch nach der Abreise Reinharts weiterdauert. Die leise Gereiztheit schafft aber in ihrem abwechselnden Geschichtenerzählen eine befruchtende Wettstreitstimmung. Von Anfang an wird Wert auf kunstvolles Vortragen gelegt. Das "Ergänzungsvermögen, das den Begebenheiten selbst innewohnt" (70), soll respektiert werden. Das heisst mit andern Worten, dass jedes sinnvolle Ausschmücken nicht erlaubt, sondern erwünscht ist. So erzählt Reinhart die Geschichte der armen Baronin "wie ein gezielter Novellist sein Stücklein in Szene setzt" (71). Wenn der Oberst in seinen Erinnerungen stöbernd das Schelmenstück Hildeburgs zum besten gibt, dann sagt er ausdrücklich, er werde "schwatzend zu redigieren" (72) versuchen. Die Geschichte Don Correas findet Reinhart in einem Buche der Bibliothek Lucias. "Das Histörchen gefiel auch Reinharten, und weil er noch keinen Schlaf verspürte, spann und malte er den grössten Teil der Nacht hindurch das Geschichtchen aus und nahm sich vor, es vorzutragen, sofern nochmals eine Erzählerei stattfinden sollte" (73).

Variationen innerer Verarmung und Verhärtung, die das Werden einer menschlichen Beziehung erschweren oder verunmöglichen, finden wir schon in den einleitenden Kurzepisoden. Die phantastischen Bilder und Szenen, die uns bereits hier vor Augen kommen, sind reich genug, um kurz erwähnt zu werden. Da ist zuerst die hübsche Zöllnerstochter und der in sie verliebte, aber verstockte Architekt, der aus Kunstbesessenheit eine reiche, aber hässliche Frau geheiratet hat. Er macht eine traurige Figur "neben seiner Buckligen, während er nichts als schlanke Pfeiler und hohe Kirchtürme im Kopfe hat" (74). Dann folgt die keusche Pfarrerstochter, "deren längliche Nase gleich

einem ernsten Zeiger andächtig zur Erde" (75) weist. Sie lebt in einem wundersam-geordneten, aber sterilen, vom Leben wie durch eine "Glasglocke" getrennten Universum, das wohl ein "fein ausgearbeitetes Kunstwerk" (76) darstellt, in dem aber kein "dunkles Gefühlchen im Verborgenen stürmen" (77) kann. Bei aller frommen Bescheidenheit hat sie aber in eigener Variation etwas von Züsens Uebereifer und Geschwätzigkeit, denn plötzlich sieht Reinhart, wie sie sich "auf dem Hof zu schaffen macht" und mit seinem Pferd "tausend fromme Dinge treibt", wie sie schliesslich in einem Nichts von Zeit "schnell die unverhofften Ereignisse in ihr Tagebuch einträgt" und es auch noch fertig bringt, "rasch einen Brief zu schreiben" (78).

Zu den Zungenfertigen gehört auch Salome. Sie und ihr Verlobter Drogo führen das mustergültige Schauspiel eines Scheinverhältnisses vor. Salomes vermeintliche Weisheit erweist sich als ein "arger Schein" (79), und von Drogo seinerseits heisst es, er sei nur ein "leerer Kopf" (80). Ihr intimes "Dialogisieren und Harmonisieren" resümiert Keller in einem ins Groteske getriebenen Gähnduell: "Sie waren über ihrem Kosen sämftlich eingeschlafen und erwachten jetzt wieder, gemächlich eines nach dem andern; der Bräutigam gähnte ein wenig, mit Mass, und hielt die Hand vor; die Braut aber, als sie ihn gähnen sah, sperrte unwiderstehlich gereizt den Mund auf, so weit sie konnte und wie sie es auf dem Lande zu tun pflegte, wenn keine Fremden da waren, und begleitete diese Mundaufsperrung mit jenem trost-, hoffnungs- und rücksichtslosen Weltuntergangsseufzer oder Gestöhne, womit manche Leute, in der behaglichsten Meinung von der Welt, die gesunden Nerven zu erschüttern und die frohen Gemüter einzuschüchtern verstehen" (81).

Die Geisterseher als Ueberschrift einer Novelle künden Spukhaftes an, das bei Keller noch seltener vorkommt als der reine Traum. Dem Geisterwesen haftet ein romantischer Belgeschmack an, der Keller nicht behagen kann. Bezeichnenderweise gestaltet er in dieser Novelle auch gar keinen "echten" Spuk, sondern einen von Hildeburg geschickt vorgetäuschten. Die ganze Spukszene kann geradezu als beispielhaft gelten für Kellers Erneuerung des Phantastischen oder, wenn man will, dessen Besonderheit und aktuelle Originalität. Nicht, dass er es nicht verstünde, eine romantische Schauerstimmung her-

aufzubeschwören. Sie ist sogar sehr eindrucksvoll, und Mannelin fällt mit seiner "Vorliebe für Uebersinnliches" (82) schnurstracks darauf herein. Nur gerät die Spukszene vielleicht ein Spürchen zu gespannt-theatralisch. Unauslöschlich prägt sich aber dem Gedächtnis die detaillierte Beschreibung ein von Hildeburgs verrückter, "mit merkwürdiger Phantasie" (83) ausgedachter Konstruktion – das neuartige Phantastische Kellers! –, die dazu dient, den nächtlichen Spuk funktionieren zu lassen. In den *Geistersehern* wird die Ausweglosigkeit der Situation und deren Andauern durch die Unentschlossenheit Hildeburgs verschuldet. Und darum zaubert schliesslich sie den ganzen nächtlichen Geisterspuk hervor, dank dem "gewaltsam" eine Lösung herbeigeführt werden soll.

In den *Berlocken* erscheint in dem jungen Thibaut eine Art Don Juan, ein kleiner Spezialist im Vortäuschen von Liebesgefühlen. Es geht ihm zwar nicht eigentlich um Liebesabenteuer, sondern um das Sammeln von Berlocken, das heisst kleiner Schmuckgegenstände, wie sie die Männer früher etwa an der Uhrkette zu tragen pflegten. Allein diese ausgefallene Idee lässt eine höchst phantasievolle Variation von Schmuckherzchen entstehen. Den Anfang macht ein rotes Korallenherz: "Es war ungefähr so gross wie ein holländischer Dukaten und konnte geöffnet werden. Inwendig sass ein grünes Spinnlein, sehr kunstreich aus einem kleinen Smaragdsteine gemacht, die Aeuglein von winzigen Brillanten und die länglichen Füsse von feinem Golde. Die Spinne zitterte und bewegte sich aber unaufhörlich samt ihren acht Beinchen, weil sie mit künstlichen Gelenken von der heikelsten Arbeit versehen und ausserdem auf kleinen, unsichtbaren Spiralfedern befestigt war" (84). Ihm folgt "ein Herz von Bergkristall, das, in Gold gefasst, auch geöffnet werden konnte" (85), das dritte hängt zufälligerweise nicht am Halse der Frau, der er den Hof machen muss, um zu dem Kleinod zu gelangen. "Da sie gerade am offenen Schreibrische sass, machte sich Thibaut hinter die ihm bekannten Lädchen und Schatullen ... Er stiess auf ein Schächtelchen, das er noch nie gesehen, und als er es öffnete, lag auf einem Flöcklein Baumwolle ein Herz von milchweissem Opal, das, längst vom Bande gelöst, hier im stillen schlummerte. Am Tageslichte schillerte das Herz in zartem Farbenspiele wie ein Schein ferner Jugendzeiten" (86).

Die Abenteuer des an Zierherzen jetzt so reichen und anscheinend doch so herzlosen Thibaut gipfeln in der Beschreibung des phantastischen Tanzes eines Indianerhäuptlings, der ihm die Berlocken abgelistet hat, und sie jetzt an seiner Nase baumeln lässt.

Die drei gewichtigsten Novellen des Zyklus sind *Regine*, *Die arme Baronin* und *Don Correa*. Als verbindende Idee erkennt man das Pygmalion-Motiv. Demgemäss erwartet man einerseits eine besonders authentische, natürlich wachsende Beziehung zwischen den Liebenden, anderseits entschlossene, ihrer Gefühle sichere und zielstrebig handelnde Liebhaber.

Das Verhältnis zwischen Altenauer und Regine ist motiviert und bereits leicht belastet durch die Schwierigkeiten des jungen Mannes im Verkehr mit Frauen seines Standes. Weil er bis jetzt den richtigen Ton nicht gefunden und bereits mehrmals empfindliche Enttäuschungen erlebt hat, fühlt er sich sofort von Regines bescheidener und natürlicher Einfachheit angetan. Die Gründe, die schliesslich vereiteln, dass die Ehe mit ihr gerettet und doch noch glücklich werden kann, sind zu einem guten Teil in Altenauer selbst zu suchen. Er hängt zu "warm" an den geistigen Ueberlieferungen seines Heimatlandes, was sich auch daran zeigt, dass er als Deutsch-Amerikaner die deutsche Sprache pflegt und beherrscht wie sein vor Generationen ausgewandelter Vorfahr. Er reist denn auch nach Deutschland mit der geheimen Absicht, "eine recht sinnige und mustergültige deutsche Frauengestalt über den Ozean zurückzubringen" (87), was bereits der Jagd nach einem unerfüllbaren Traum zu ähneln beginnt. In Deutschland "hapert" aber "das Ding", "sobald die Gesellschaft sich aus beiden Geschlechtern mischt" (88). Nun folgen nach Kellers Manier mehrere Variationen dieses "eigenen Unsterns", in denen es "innerer Unfreiheit" (89) oder "inwendig schnöder philisterhafter Beschaffenheit" (90) wegen bei doch sonst frohherzigem und sinnigem Wesen nur bis "dicht an den Rand eines Verhältnisses kommen" (91) kann. Es kann darum nicht verwundern, dass von der ersten Begegnung an die Beziehung zu der schönen, aber hilfe- und schutzbedürftigen Regine Züge des Idealen und Wunderbaren annimmt, die zugleich einen für beide gefährlichen Irrealismus ankündigen. "In jenem Hause ... fiel ihm seit einiger Zeit bei Ausgang und Rückkehr eine Dienstmagd auf

von so herrlichem Wuchs und Gang, dass das ärmliche, obgleich saubere Kleid das Gewand eines Königkindes aus alter Fabelzeit zu sein schien" (92). Altenauers träumerisches Suchen nach einem erklärenden Bilde seines Ursprungs findet seine erste beglückende Erfüllung nach dem Volksliederkonzert – Regine singt auf der Heimfahrt ein altes Lied, an das sie sich dank dem Vortrag des Chores wieder zu erinnern vermag –, so dass er in seiner Hoffnung bestärkt wird, "ein Bild verklärten deutschen Volkstumes über das Meer zu bringen" (93). Seine Vorstellung beherrscht ihn dermassen, dass seine Liebe zu Regine stirbt, sobald sein Glaube an die edle und ursprüngliche Einfachheit dieser Seele erschüttert wird. Altenauer verhärtet sich, ohne der Sache auf den Grund zu gehen. Das absolute Schweigen, das sich von diesem Moment an zwischen den beiden aufrichtet wie eine Eiswand, lässt berechtigte Zweifel aufkommen, ob ein tatsächlich menschliches Gefühl auf der Seite Erwins bestanden hat. Wieder tauchen in dieser Phase völligen inneren Erkaltens Bilder von endzeitlich-desolater Phantastik auf, so etwa während der stummen Meerfahrt. "Die wochenlange Beschränkung auf den engen Raum bei getrennten Seelen ... das Herumirren dieser vier Augen auf der unendlichen Fläche und am verdämmerten Horizonte des Ozeans, in den Einsamkeiten des Himmels, um vielleicht einen gemeinsamen Ruhepunkt zu suchen, den sie in der Nähe nicht finden durften, alles musste dazu beitragen, dass die Reise dem Dahinfahren zweier verllorener Schatten auf Wassern der Unterwelt ähnlich war ..." (94). Doch die erschütterndste Vision von Regines tragischem Geschick tritt uns in der Szene entgegen, in der von dem respektlosen Wegräumen der Venus-Statue auf einem "niederen vierrädrigen Kärren" (95) unter höhnischem Gelächter verrohter Arbeiter berichtet wird. Die Identifikation vollzieht der Dichter selbst. Reinhart, der Erzähler und Freund Erwins, sieht in der Statue "Regine selbst dahinschwanken" (96). Die Profanation wird wieder beinahe unerträglich. Ein erbärmliches und verlottertes Vehikel symbolisiert schliesslich Altenauers an eigener Unzulänglichkeit gescheitertes Bildungswerk, und die vornehmen Züge der Frauengestalt vermischen sich mit denjenigen des Gesindels, das mit seinem Gespött den wahren Adel der Seele nicht nur verkennt, sondern auch zerstört.

In der Novelle *Die arme Baronin* gestaltet der Dichter eine weitere, eigenartige Beziehung zwischen Mann und Frau, deren Nichtzustandekommen von Anfang an besiegelt scheint. Völlige Isolierung und daraus folgende Unnahbarkeit der Baronin und geduldiges, aber trotzdem wenig erfolgreiches Abwarten Brandolfs machen den grössten Teil der Erzählung aus. Hedwig treibt ihre starre Entbehrungs- und Entsagungskunst so weit, dass sich für den bei ihr aus Neugierde eingezogenen Mieter Brandolf auch der als unumgänglich erhoffte Verkehr auf ein enttäuschtes Nichts beschränkt. Flackert später dank dem immer lebenswürdigen Ausharren Brandolfs so etwas wie Menschlichkeit in der abgehärteten Frau auf, dann unterdrückt sie diese mit ebensolcher Beharrlichkeit.

Das Gestalten der langen Dauer eines so sonderbaren, einmal mehr auf Abwarten gestellten "Kaumverhältnisses" muss wieder reiche phantastische Ernte einbringen. Zuerst sei das Gerücht erwähnt, das sich um die geheimtuerische und strenge Person verbreitet, eine der vielen im Kellerwerk so bedeutenden Variationen kollektiven Phantasierens, ferner die Schilderung der mit Dingen überladenen Zimmer, und dann vor allem die mehr als phantomhafte, unglaubliche Nichtexistenz dieser Gestalt. Ihre äussere und innere Verarmung drückt sich in einer phantastischen Bildserie des völligen Auslöschens aus: die leeren Zimmer, ihre bis zum totalen Verstummen gehende Wortkargheit, die totale Stille in Küche und Wohnung, obschon die Arbeit immer aufs peinlichste verrichtet ist. Beim Ausbruch der Krankheit ist Hedwig "etwas länger als zwei Wochen bewusstlos" (97), und als sie schliesslich zu sich kommt, legt sie ihre "wesenlosen" (98) Hände in diejenigen Brandolfs.

Zwei weitere schwer zu fassende und zu umschreibende Liebesverhältnisse sind jene zwischen Correa und Feniza und später zwischen demselben Correa, jetzt Regent von Angola, und der Eingeborenen Zambo. Beiden Frauen gebricht es wieder an Menschlichkeit, und zwar aus entgegengesetzten Gründen; Feniza, weil sie nicht nur gefährdet, sondern völlig zerstört scheint, und Zambo, weil sie sich noch nicht wirklich hat entfalten können. Alle Regungen eines echten Gefühls darf man jedoch auch Feniza nicht absprechen, sonst hätte nicht ein Mann wie Correa ein halbes Jahr glücklich mit

ihr verheiratet sein können. Sie entpuppt sich zwar als Meisterin der Täuschung und als skrupellose Kriminelle; aber der Dichter selbst scheint ihr doch die Möglichkeit besserer Regungen zuzubilligen: "... so wäre sie ohne Zweifel mit ihm gegangen und gerettet worden" (99). Dass auch diese eigenartige, doch zum grössten Teil auf Täuschung beruhende *Mésalliance* wieder Anlass bietet zu phantastischen Schilderungen, ist selbstverständlich. Die stärkste unter ihnen scheint uns das erste In-Augenschein-Nehmen der schönen Dame zusammen mit ihrem Gefolge zu sein. Sie sitzt in "irgendeinem der öffentlichen Schauspiele" (100) und bildet mit ihrer Dienerschaft selbst eine perfekt einstudierte Theaterszene.

In *Zambo* entsteht ein Gegenbild der Donna Feniza. Als Sklavin ohne Recht und äussere Würde, mehr nur ein Objekt und ein halbes Tierlein, vegetiert sie auf der denkbar niedersten Stufe gesellschaftlicher Hierarchie; dafür aber sind in ihr Keime gesunder Herzensbildung vorhanden. Die scheinbare Unmöglichkeit einer rein auf natürlichem Gefühl beruhenden menschlichen Beziehung einerseits, einer für jene Zeit skandalösen offiziellen Verbindung andererseits inspiriert Keller gleich am Anfang zu einem tragikomischen Um-die-Wette-Paradien zwischen dem Admiral Don Correa, dem portugiesischen Oberherrscher Angolas, und einer selbstbewussten Negerfürstin und Schwester des angeblichen Königs von Angola. Kernszene des bilderreichen Spektakels bilden die Varianten des Thrones, in dem ja die Staatsmacht in der unnahbaren Erhabenheit des Regenten sich zur Schau stellt und dieser sozusagen selbst zum Sinnbild erstarrt. Eine pompöse, auf die Eingeborenenphantasie klug berechnete Empfangskomödie führt in wohlüberlegter Steigerung den schwarzen Gast vom Offiziersgeleit über die zeremonielle Begegnung mit den Würdenträgern nach langem Gange durch Zelträume endlich zum Admiral, der, nur von einem stehenden Pagen flankiert, prunkvoll auf erhöhtem Thronessel sitzt; in schreiendem Widerspruch dazu erscheint die Erniedrigung der Sklavin *Zambo* zur blossen Sitzgelegenheit, auf die sich die Fürstin "würdevoll niederlässt" (101). Der innerlich und äusserlich steife Correa, obgleich "gegen Sklaven und farbige Menschen gleichgültig und verhärtet wie die ganze gebleichte Welt" (102), wird berührt von der natürlich-selbstlosen Geste dieses

armen Wesens, das die Herrin für so wertlos hält, dass sie es nach Beendigung der Unterredung einfach vergisst und dann verschenkt. Der Schimmer von Menschlichkeit, der von dieser "Dienerin" ausgeht und ins Herz von Don Correa dringt, bleibt als einziger Wert bestehen und vermag die gefährliche Hohlheit von Machtprunk und Rassendünkel noch deutlicher ins Bewusstsein zu rufen.

Täuschung und Verstellung dominiert wieder als Motiv die ganze Novelle und zeitigt die einfallsreichsten Phantasiespiele. Donna Feniza täuscht durch ihre "versteinerte" Gefolgschaft Vornehmheit und strenge Lebensführung vor, und Correa verkleidet sich in einen armen Edelmann, um sich ihr zu nähern. Ohne dieses gegenseitige Theaterspielen würde die Beziehung zwischen ihnen weder entstehen noch dauern. Auch die Parade zielt auf Effekt hin. Correa beweist es eindrucklich durch sein berechnendes Spiel mit der Magie des Prunkes. Der Knabe Luis wird gleich zweimal verummmt, als zerlumpter Schiffsjunge und als altes Fruchtweiß. Besonders rege ist die Phantasie, wie immer, beim satirischen Ausmalen von religiösem Unwesen. Da wäre zuerst das Doppelspiel der verlogenen Prälatin, Correas Muhme. Davon profitieren die aus Habgier wundersüchtigen Jesuiten, die zuerst die arme, wehrlose Zambo als letzten Nachkommen der Königin von Saba ausgeben, sie aber bald zur blutschwitzenden Wundertäterin machen und in Prozessionen herumzerren. Das Unscheinbare der natürlich-bescheldenen und verängstigten Zambo verlockt die Phantasie dazu - in einer Parallele zur armen Baronin -; sie ständig verschwinden zu lassen, ihre äussere Erscheinung auszulöschen. Sie wird so etwas wie eine lebende Unauffindbarkeit.

Im Ueberblick kann man wohl sagen, dass die drei Liebesbeziehungen Altenauer - Regine, Brandolf - Hedwig und Correa - Zambo unter besonders schwierigen Voraussetzungen gedeihen sollen. Dabei sind die Hindernisse verschiedenster Natur: krankhafte Schüchternheit, Schuldgefühle, Verarmung, Unterbewertung der eigenen Person als Folge der Fremdrassigkeit, übler Leumund wegen Zerrüttung der Familienverhältnisse, also im gesellschaftlichen Umgang kaum zu überwindende Rangunterschiede. Trotzdem kommt es in allen drei Fällen zu einer wirklichen Verbindung, auch wenn sie von langen Wartezeiten des Stillstandes (Baronin), von mehrfachem Sichverlieren

und mühsamem Wiederfinden (Zambo), von zu hohen Erwartungen und darum schliesslich von Verstummen und Verstocken beiderseits (Regine) bestimmt ist. Nun ist aber nicht nur dieses Anhäufen von retardierenden und im Falle der Regine sogar vernichtenden Widerständen für Keller wieder sehr bezeichnend, sondern noch mehr die Feststellung, dass die Gestaltung sich in viel höherem Masse mit den Hemmnissen beschäftigt als mit deren Ueberwindung. Das lässt sich vor allem sehr schön an den männlichen Hauptfiguren zeigen, von denen man als "Menschenbildner" zielbewusstes Handeln erwartet. Ihnen fiel eigentlich die Aufgabe zu, Hindernisse zu beseitigen und verantwortungsvoll das geplante Rettungs- oder "Bildungswerk" mit Entschlossenheit voranzutreiben. Nun muss gleich vorausgeschickt werden, dass alle drei aus begütertem Hause stammen! Brandolfs verwitweter Vater "war ein grosser Gutsbesitzer und sehr reicher Mann" (103), die Altenauers sind eine "altangesehene" (104), vor Generationen aus Deutschland nach Amerika emigrierte Familie, die sich "wie wenige in der ewigen Flut der Bewegung" (105) erhalten hat, und Don Correa bekleidet ja als Gouverneur und Admiral eine politisch hohe Stellung. Von diesem letzten heisst es sogar, dass er "schon in jungen Jahren so tatenreich gewesen, dass er bereits damals den Hass der Neider erfuhr, während die Jugend sonst von diesem Uebel verschont zu bleiben pflegt" (106). Die Art jedoch, wie Correa das Problem der Liebe anzupacken gedenkt, erweckt Befremdung. Der Entschluss, sich eine gewisse Zeit der Musse zu gönnen, um die Lebensgefährtin zu finden, wirkt wie ein zu erledigendes Programm: "Nachher sei die Sache abgetan" (107). Man erwartet angesichts des Programms Nüchternheit. Von der Schönheit der geheimnisvollen Donna Feniza geblendet, sitzt dann aber der so frei schaltende und waltende Correa im Handumdrehen in hitziger Verliebtheit gefangen, die ihn gegen allen gesunden Menschenverstand - er sieht nicht, dass sich bei den Hochzeitsfeierlichkeiten niemand freut ausser ihm selbst und seiner Braut; er sieht nicht "die dürre blassgelbliche Kammerfrau in ihrem blutroten Sonntagskleide", die einen "düster glimmenden Blick" (108) auf Don Correa wirft - in einen unwürdigen, zum Glück nur kurze Zeit dauernden Ehebund führt.

Don Correas Rettungs- und Erziehungstat betrifft jedoch Zambo. Wir

kennen bereits die Umstände ihres ersten Zusammenstreffens. Der Admiral hilft der kauernenden, von der Fürstin Annachinga vergessenen Sklavin sich zu erheben, und "urplötzlich" ist er "wie von einem Zauber oder einer Offenbarung bewegt" (109), weil er in den "dunklen Augen" und dem "kirschroten Munde die stumme Klage und Trauer der leidenden Natur" (110) sieht. Er beschliesst auf der Stelle, "die heidnische Sklavin in den Besitz der menschlichen und christlichen Freiheit und des Selbstbewusstseins zu setzen" (111). Aber schon bei ihrem Tauffest, bei dem wieder in karikierender Verdrehung die Jesuiten sofort besorgt sind, eine Stimmung heidnischer Zauberei zu verbreiten, und das in eine hysterische "Wunderprozession" ausartet, kommt "Zambo ihrem Herrn und Beschützer abhanden" (112). Es gelingt ihm zwar noch, die Sklavin den exaltierten Geistlichen und der wunderhungrigen Menge zu entreissen; er begeht aber den grossen Fehler, sie der Obhut der falschen Tante und Aebtissin anzuvertrauen, ohne zu ahnen, dass diese mit den Jesuiten unter einer Decke steckt. Es nützt Correa nichts, auf seine eigene Torheit zu fluchen: "Warum hast du die arme Kreatur nicht bei dir behalten ... und gleich geheiratet wie sie war!" (113). Don Correa ist im entscheidenden Augenblick vollkommen "ohnmächtig und unentschlossen"! "... so verlor er jede Hoffnung, die Zambo doch noch zu finden, und der Mann ... sah sich ausser Stand, das unschuldigste und bescheidenste Heiratsprojekt auszuführen" (114). Dass er sein "Heiratsprojekt" nicht fallen lässt, verdankt er einem reinen Zufall, und der Sachwalter dieses Zufalls ist sein Page Luis. Nach neuen Schwierigkeiten in der Suche nach Zambo, vor allem dem Ausbruch der Pest in Cadix, dem vermutlichen Ort ihres Aufenthaltes, überlegt er sich, ob es seiner würdig sei, in dieser Weiberfrage so viel Wesens zu machen" (115). Wieder zaudert er. Da findet Zambo selbst - wie durch ein Wunder - den Weg zu ihm zurück.

Der Anfang der Novelle *Die arme Baronin* gleicht demjenigen von *Don Correa*. Obschon Brandolf eigentlich ein guter Mensch ist, beginnen seine Veränderungsversuche halbwegs aus einem unwiderstehlichen "Spieltrieb" heraus, nämlich seiner unbezwingbaren Neigung, sich "mit Käuzen herumzuzanken" (116). Das Herumschlagen mit der Käuzin Hedwig, Baronin von Lohausen, beschränkt sich zur

Hauptsache auf ein mit dürftigen Resultaten honoriertes Auflauern und Abwarten, und auch ihm scheint der Geduldsfaden reissen zu wollen. Der unerwartete Wunsch seines verwitweten Vaters, zu ihm zurückzukehren, um die Verwaltung des Gutsbesitzes zu übernehmen, und weitere, neu sich eröffnende Berufsaussichten führen Brandolf zum Entscheid, über die Vergangenheit und Gegenwart der Baronin "die wünschbaren Aufschlüsse" zu sammeln und, je nach Befund, "der verlassenen Frau eine bessere Lage zu verschaffen oder aber sie aus dem Sinn zu schlagen und sein Unternehmen als ein verfehltes aufzugeben" (117). Dass Brandolf so spät auf die Idee kommt, Erkundigungen einzuziehen, was ja wenig Erfolg verspricht, scheint ein Vorwand zu sein, um die Sache mit "gutem Gewissen" fallen zu lassen. Dieses halb resignierende Vorhaben wird wieder durch ein unerwartetes Ereignis vereitelt: die schwere Erkrankung der Baronin. Sie bringt die Wendung und zwar wieder zufälligerweise.

Dass schliesslich dem Bildungswerk Altenauers von Anfang an kein freies Handeln und Wählen zugrunde liegt, haben wir schon gezeigt. Sein Misserfolg bei den Frauen aus höheren Kreisen lässt ihn Regine, das einfache, aber edle und schöne Mädchen aus dem Volke, in zu idealisiertem Lichte erscheinen. In seiner grossen Hoffnung, "ein Bild verklärten deutschen Volkstums" über "das Meer zu bringen" (118), wird er wieder nicht durch das Ergebnis eigenen Handelns und Erziehens bestärkt, sondern durch das zufällige Entdecken von Regines Musikalität und ihrer Kenntnis alter deutscher Volkslieder. Altenauers Unterlassungssünden sind noch unverzeihlicher als diejenigen Don Correas. Wieder ist es das unverhoffte Verreisenmüssen, das in entscheidender Phase des Anpassens und Einlebens Regine sich selbst oder vielmehr den "drei Parzen" und der sie beherrschenden Malerin ausliefert. Aber noch wäre es möglich gewesen, das tragische Ende Regines abzuwenden, wäre Altenauer, als er Regines Untreue fälschlich für erwiesen hielt, fähig gewesen, sein eisernes Schweigen zu brechen. Mit Recht ruft Lucia aus: "Wäre seine Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umspinnen gewesen, so hätte er lieber die Braut gleich anfangs nach Amerika zu seiner Mutter gebracht und dieser das Werk überlassen; dann wäre es wohl anders geworden! ... so

bleibt sicher, dass es dem guten Herrn Altenauer eben unmöglich war, seiner Frauenausbildung den rechten Rückgrat zu geben" (119).

2.4 Die sieben Legenden

Schon die erste Frauengestalt der *Sieben Legenden*, Eugenia, die auch der Novelle den Titel gibt, zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich innerlich verhärtet. Sie wehrt sich gegen die eigenen Liebesgefühle. Ihre Strenge sich selbst gegenüber – damit gleicht sie Lucia – drückt sich bildhaft aus in den ständigen Begleitern, die "seltsamerweise beide Hyazinthus hiessen" (120) und die zusammen mit Eugenia eine so unverrückbare Konstellation ergeben, dass sie später zum Sternbild erstarren (121).

Die schrankenlose Freigebigkeit Gebizos, die kein wirkliches Handeln ist, sondern ein Treibenlassen der Dinge aus Eitelkeit, führt ihn bald in den Ruin. Obschon die schöne und edle Bertrade ihm mehr denn je zugetan ist, verfällt er "einem bitteren und verstockten Trübsinn" (122).

Zendelwald träumt den ganzen Tag, und wenn er handeln sollte, so zaudert er. Seiner Mutter bleibt "nichts als ein langes Witwentum, Armut" (123) und ein Sohn, "der sich nicht rühren wollte, das Glück zu erhaschen" (124).

Wornebold zeichnet sich aus durch Leichtsinn. So mühelos wie er die herrliche Beatrix gewinnt, so leicht verspielt er sie. Er ist immer wieder ein Opfer seiner Launenhaftigkeit.

In jeder der drei Novellen wird trotzdem gehandelt und gekämpft, aber in jedem Fall ist es die Jungfrau Maria, die an die Stelle der Bedrängten und Hilfebedürftigen tritt, und der Sieg erscheint dadurch – und damit das Handeln selbst – als Wunder.

Die Bekehrungswut des schlimmheiligen Vitalis, seine "martyrliche Spezialität" (125) erweist sich als eine unmenschliche, lebensunterdrückende "Mühsal" (126) und Fixierung. Auch er wird durch eine "seltsame Umwandlung" (127), ein "wahres Wunder" (128), von seiner inneren Starrheit befreit. Der Geliebte Dorotheas heisst Theophilus. Von seinem Charakter heisst es, er sei "misstrauisch und ver-

schlossen" (129). In Dorotheas Insistieren sehen wir eine unkluge und verhängnisvolle Versteifung. Somit stellt die Geschichte eine Variation der Zwischenepisode aus *Spiegel das Kätzchen* dar, und der beiden Unversöhnlichkeit erinnert sogar an jene zwischen Regine und Altenauer. "Dorothea ... wendete sich von ihm weg, wie von einem wesenlosen Schatten, den man nicht sieht" (130). Das rührendste Bild der eingeeengten Handlungs- und Bewegungsfreiheit erscheint in der tanzfreudigen Musa, deren härteste Bussübung darin besteht, "die Glieder still und steif zu halten" (131), und die sich schliesslich "die feinen Füsschen mit einer leichten Kette zusammenschmieden" (132) lässt. Doch Musa beugt sich dieser Askese nicht aus völlig freien Stücken. Seit sie die paradiesische Musik des Königs David vernommen, weiss sie, dass ihr Leib für den Tanz im Jenseits viel zu "schwer und starr" (133) ist. Musas Bewegungslosigkeit, die bald zur Todesstarre werden muss, erscheint als die unumgängliche Bedingung, um in den "unerhört glückseligen" (134) überirdischen Reigen des Himmels aufgenommen zu werden. Musa darf ein Symbol sein für alle chronischen Gehemmtheiten der meisten Kellergestalten; denn sie sind aufgehoben durch einen "unabsehbaren Reigen" (135), durch das unermüdlich tanzende Spiel der fabulierenden Phantasie. Sie sind auch deren Bedingung und Voraussetzung.

2.5 Der grüne Heinrich

Schon in diesem ersten Roman ist die innere Passivität ein dominierendes Motiv. Ueber Heinrich sagt Keller selber, er sei "von Natur Eklektiker, Zauderer und unentschlossen" (136). Ein ähnliches Urteil fällt er auch über den Maler Lys und den Grafen Dietrich. Der Graf sei "durch Unentschlossenheit des Urteils und eine gewisse vornehme Faulheit auch zu keinem glücklichen Ziel gelangt." (137) Der eigentlich sehr begabte Lys habe sich "in frühester Jugend selbst überholt." In seinem Wesen drückten sich "alle Sorten von Blasiertheit, Spleen und Ueberdruß" (138) aus. Die Reihe der Willensschwachen lässt sich leicht fortsetzen. Zwiehan, der sich zwischen zwei Frauen nicht entscheiden kann, folgt "ohne jeglichen Widerstand" seinem "geistlichen Seelen-

meister" (139) um die halbe Welt. Gilgus ist ein davongelaufener Schulmeister und Vagabund, der Schlangenfresser ein geschelterter Maler. Dieser "böse Dämon" (140) erscheint Heinrich vor seiner Wegfahrt nach München als ein ungutes Omen für seine Künstlerlaufbahn. Tatsächlich werden dann Heinrichs Bemühungen als Maler immer wieder von langen, ratlosen Wartezeiten unterbrochen. Zum Problemkreis der seelischen Verhärtungen gehört auch im *Grünen Heinrich* das Thema der schwierigen oder sogar unmöglichen Liebe. Heinrich scheint eine erfüllte Liebesbeziehung nicht vergönnt zu sein. Er steht zuerst unentschlossen zwischen Judith und Anna. Seine Verstocktheit Dortchen gegenüber nimmt schliesslich pathologische Züge an. Dem Frauenhelden Lys geht es im Grunde genommen nicht viel besser. Seine Abenteuer – das unselige Schwanken zwischen Agnes und Rosalie zeigt es – führen ebenfalls zu nichts.

Auf viele phantastische Stellen des Romans haben wir früher bereits hingewiesen. Schon das Bild, das der Titel heraufbeschwört, ist phantastisch: ein grüner Mensch. Ein innerlich ewig Zurückgebliebener steht vor uns. Das grüne Kleid ist nicht nur Ausdruck dieser Unreife oder innerer "Grünheit", sie ist sie selbst. Das Kleid wird buchstäblich zur zweiten Haut, nicht nur weil es Heinrich Tag für Tag und jahrelang trägt, sondern weil hintergründig eine geläufige Redeweise wie "die Weissen" oder die "Schwarzen", mit der man ja auch die Hautfarbe meint, zur Wirkung kommt. Eine psychische – problematische – Begebenheit verfestigt sich zum sicht- und tastbaren Konkretum. Wir wissen längst, dass dieser Vorgang ein ganz wesentliches Element Kellerscher Phantastik darstellt. Hier wird zudem eine grundlegende Voraussetzung jeder phantastischen Gestaltung erfüllt, nämlich etwas sichtbar zu machen, das man nicht sehen kann.

Einen phantastischen Hintergrund erhält *Der grüne Heinrich* durch die Erzählsituation, denn der Dichter lässt seinen Doppelgänger gar nicht wirkliche Erinnerungen schreiben, sondern er lässt ihn diese zum grössten Teil erfinden. Noch komplizierter wird die Situation, wenn Keller den Roman umarbeitet. Jetzt muss sich der Dichter daran erinnern, wie er damals seinen Helden erfand, um diesen Erinnerungen erfinden zu lassen. Wir haben es hier mit einer Variante

des phantastischen Stilmerkmals der Verschachtelung zu tun, wie wir es von der Züstruhe her kennen.

Ueerblicken wir den Roman, so stellen wir fest, dass bereits in der Urfassung das Phantastische im zweiten Teil an Umfang zunimmt und auch in einem gewissen Sinne reichhaltiger wird. Diese Tendenz zeichnet die Entwicklung des Phantastischen im gesamten Prosawerk vor. Die Zweitfassung des *Grünen Heinrich* möge als wichtiger Beleg dienen. Der alternde Dichter baut hier die Traumkapitel aus zu einzigartigen Gebilden. Er fügt auch verschiedene phantastische Episoden wie die des Gilgus oder des Zwiehan neu ein. Eine Steigerung der Wirkung erreicht Keller durch die scheinbare Annäherung oder sogar Verschmelzung von Phantastik und Realität. Auf diese Veränderung des Phantastischen werden wir im nächsten, dem Altersroman *Martin Salander* gewidmeten Kapitel zurückkommen.

Der Roman *Der grüne Heinrich* gibt uns ebenfalls auf beispielhafte Weise die Möglichkeit, vom Psychologischen her zu zeigen und zu verstehen, wann und warum die Erzeugnisse der Einbildungskraft phantastisch werden. Rege Phantasietätigkeit gehört zum Kind, ebenso die Tatsache, dass es Phantasie und Wirklichkeit lange Zeit nicht auseinander halten kann. So sind längst nicht alle wiedergegebenen Phantasien des kleinen Heinrich von vornherein phantastisch. Seine grosse Erfindungsgabe einerseits und das ungelöste Oedipusproblem (141), das seine innere Entwicklung hemmt, andererseits verleiten ihn jedoch immer wieder dazu, übermässigen, oft überhitzten Phantasien und Träumereien nachzugeben. Wenn Heinrich das Verhältnis zur Wirklichkeit trübt, indem er ihre Forderungen nicht erfüllt, übernimmt alsbald die Phantasietätigkeit die Funktion einer Kompensation, und die Darstellung wird phantastisch. Umgekehrt lässt sich sagen, dass hier das ständig wiederkehrende Phantastische Ausdruck von Heinrichs "chronischer" Unreife ist. Das Prekäre, ja Ungesunde dieses allzureichen Phantasielebens zeigt sich darin, dass die Träumereien immer wieder mit einem schmerzhaften und schockartigen Erwachen enden (Tiersammlung, Wachsfiguren, Ziegenbockepisode, Lügengespinnst mit dem Leserfamiliensohn usw.).

2.6 Martin Salander

Es besteht eine enge Beziehung und Verwandtschaft zwischen Kellers letztem Prosowerk und den *Drei gerechten Kammachern*, einer der ersten von ihm konzipierten Novellen.

In seinem Altersroman *Martin Salander* beabsichtigt der Dichter, seine Zeit zu erzählen. Er will Aussenwelt gestalten, zeitgenössische Wirklichkeit, und zwar mit zeitgenössischen Mitteln, wahrheitsgetreu. "Es scheint jetzt eine Zeit zu sein, in der alle Nationen, grosse und kleine, eine Art Romanbekenntnisse ablegen, in denen sie ihre Schäden vergleichen und beklagen, Ueberhebungen und Verirrungen abbüssen, und ihre Besserungsrecepte austauschen ... Auch vorliegender kleiner Roman stellt sich in diesem Sinne an die Heerstrasse und ohne anderen Anspruch, als in das allgemeine 'es ist bei uns wie überall' als umgekehrtes 'c'est partout comme chez nous' einzu stimmen" (142).

Mit 'alle(n) Nationen' meint Keller neben England und Russland vor allem Frankreich mit seinen drei grossen Realisten Stendhal, Balzac und Flaubert.

Martin Salander sei, wie Keller sagt, selbst Fortsetzung und Ausbau der Novelle *Das verlorene Lachen*. In einen Brief an Heyse schreibt er: "Von dem Romänchen kann ich Dir nicht viel sagen, da ich selbst noch nicht viel davon weiss. Wenn Du Dich an die Erzählung *Das verlorene Lachen* erinnerst, so hast Du ungefähr den Grund und Boden ..." (143). Die Zeit, die Keller gestalten will, ist also die des veränderten Seldwyla, in dem die "Bewohner schon aussehen wie andere Leute", wo sich nichts mehr ereignet, "das der beschaulichen Aufzeichnung würdig wäre" (144). So steht es in der Einleitung zum zweiten Band der Seldwylernovellen. Es sieht so aus, als ob es von vornherein ein wenig aussichtsreiches Unterfangen wäre, die Normalität - "wie andere Leute" - der gegenwärtigen, der wirklichen Zeit dichterisch zu gestalten. Nicht nur Jukundus und Justine haben ihr Lachen verloren, sondern alle Seldwyler, denn ihre "lustigen Tage" sind nur noch Vergangenheit. "Dabei sind sie (die Seldwyler) jedoch bereits einsilbiger und trockener geworden: sie lachen weniger als früher und finden fast keine Zeit mehr, auf Schwänke und Lustbar-

keiten zu sinnen" (145). Aus dieser Bemerkung scheint "a priori" eine Resignation des Dichters herauszutönen, der sich anschickt, Gestalter von Geschichte zu werden. Das meist etwas abwertende Urteil den letzten Seldwyler-Novellen und die oft sehr schwerwiegenden Vorbehalte dem Altersroman gegenüber – beides zu Unrecht – scheinen dem Dichter weitgehend Recht zu geben. Einmal mehr fällt dem selbstkritischen Kelter die Schuld an dieser zählebigen Skepsis zu. Wenn sich irgendwo Skepsis rechtfertigt, dann gegenüber Kellers Urteil über sich selbst.

Die Zeit, mit anderen Worten die Wirklichkeit, in die hinein das verträumte Völklein der Seldwyler erwacht, ist keine langweilige, sondern vielmehr eine ganz und gar aussergewöhnliche. Sie stehen plötzlich – wie Kelter und seine Mitmenschen – mitten in einer Uebergangs- und Umbruchszeit, in der sich die unerhörtesten Ereignisse jagen, in der sich wirtschaftliche und, damit verbunden, soziale und politische Veränderungen tiefgreifendster Art in rasendem Tempo vollziehen, eigentlich eine verrückte und darum an sich schon phantastische Zeit, verwirrend und unheimlich. Wohl kaum in einem anderen Abschnitt der modernen Geschichte zeigt sich der halluzinative Charakter der technischen Ära deutlicher als in deren eruptiven Anfängen. Was also hier und jetzt den Seldwyler widerfährt, muss sicher ebenso "fabelhaft" sein wie frühere Ereignisse, wenn auch auf eine andere Art. Rahmen und Hintergrund des Geschehens sind zwar keine reine Fiktion mehr. Sowohl Ort als auch Zeit der Handlung werden jetzt klarer definiert; Kelter gestaltet seine eigene Gegenwart. (In dem Ort Schwanau erkennt man "unschwer eine der oberen Zürcher Seegemeinden mit textilgewerblicher Prägung" (146)). Dieser Chronikcharakter bedeutet zum vornherein einen sicheren Realitätsgewinn. Doch die Exaltertheit der zur Darstellung gewählten Zeit selbst kommt der stets bekämpften und doch inmerfort – vielleicht mehr denn je – "suchenden Phantasie" wieder aufs schönste entgegen. In den vielen Auswüchsen, bizarren Verirrungen und Hysterien aller Art findet Kellers schrullige Einbildungskraft neue und reichlichste Nahrung. Ueberhaupt scheint der geradezu "surrealistisch" anmutende Gründertaumel und der darauffolgende unumgängliche Gründerkrach

ganz und gar der grotesken Phantasie einer Dichterlaune entsprungen zu sein.

Der Aufbruch in die neue Zeit mit seinen äusseren Veränderungen brächte eigentlich viele Wandlungs- und Entwicklungsmöglichkeiten der Gestalten und einen grossen Freiraum, Tatendrang auszuleben. Schon der Anfang des Romans scheint dies zu bestätigen. Sowohl die Salander als auch die Weidelichs sind entschlossen, die Gunst der Stunde zu nutzen. So spricht Amalie, die treibende Kraft der Weidelichs, schon bei ihrem ersten Auftritt von dem Recht "aller Leute, emporzukommen" und "jede rechte Mutter (habe) die Pflicht, dafür zu sorgen, weil es Zeit (sei)" (147). Martin seinerseits erzählt seinem Freund Möni Wighart von seinen ehrgeizigen Plänen als junger Mann. Als Bauernsohn zum Lehrer ausgebildet, zog er in die Stadt: "... ich, ... wollte ... auf Freiheit und Fortschritt ausschauen, ein Geschäftsmann, ein Muster von Brotscherr sein, ja sogar noch den Militärdienst nachholen und Offizier werden, um meinen Mann zu stellen" (148). Das Streben der beiden Ehepaare ist von Erfolg gekrönt, sogar von ausserordentlichem. Martins Handelsunternehmen bringt ihn zu ganz erheblichem Wohlstand, und Weidelichs "Gemüsegärtnerei und Milchwirtschaft" (149) floriert so, dass schliesslich Amalie "ein Haus voll Wäscherinnen und Plätterinnen zu regieren" (150) hat. Dem an sich lobenswerten Bemühen und äusseren Fortkommen entspricht aber kein wirkliches inneres Wachstum. Im Gegenteil. Seelische Verknöcherungen jeder Art prägen einmal mehr den Charakter aller Hauptgestalten, sogar den Mariens.

Unglückliche "Fixierungen" sind offenkundig in Absichten, Ideen, Beurteilung einer Situation. Wohlwend stellt den menschgewordenen Betrug dar, seinen Lebensinhalt und einziges Ziel sieht er in dem Ruin Salanders. Von Anfang an zeigt er sich wie von Stein, zu keiner menschlichen Regung fähig (151). Salander scheint "wie mit eisernen Ketten" (152) an ihn gebunden zu sein. Um als Geschäftsmann in die Höhe zu kommen, setzt er das Frauengut aufs Spiel und vernachlässigt die Erziehung seiner Kinder. Er ist uneinsichtig und unverbesserlich leichtgläubig, sonst würde er nicht immer auf Wohlwend hereinkommen. Ohne bedenklichen Mangel an Menschenkenntnis wäre auch seine späte, peinliche Liebe zu der schönen, aber schwach-

sinnigen Myrrha nicht möglich. Den Hang zur fixen Idee haben die beiden Töchter Setti und Netti von ihrem Vater geerbt. Das Verhältnis der beiden zu den Zwillingenbrüdern Isidor und Julian Weidelich, von dem sie nicht abzubringen sind, ist für Mutter Marie ein "widerwärtiges Abenteuer" (153). Martin meint zu Recht, "tolle Ideen (seien) leider ein zäheres Harz, als die heisseste Leidenschaft" (154). Und nach dem Rendezvous der jungen Leute im nächtlichen Park, das er abgekürzt hat, scheinen ihm die Mädchen "wie zwei dämonische Verkörperungen einer und derselben Wahnidee" (155). Aus der ertrotzten Doppellehe kann "nichts werden". Die reinsten Fassadenmenschen sind die Brüder Weidelich. Unentrinnbar in den Fängen eines egozentrischen Erfolgsdenkens sind sie aber wiederum nur der vergrößerte Widerschein des zur Obsession gewordenen Traums von gesellschaftlicher Revanche ihrer Mutter Amalie.

Schon aus dieser knappen Charakterisierung der Hauptfiguren geht hervor, welche nahe Verwandtschaft zwischen dem Salanderroman und der Novelle *Die drei gerechten Kammacher* besteht. Der finanziell beachtliche Geschäftserfolg der Salander und Weidelich ist nichts anderes als eine Variation – ins Grosse der Münsterburggegenwart – von Jobstens Geldsocken. Rastlose Geschäftigkeit ist hier wie dort Ausdruck von Lebensunfähigkeit, von Nichtigkeit. Die noch ganz private, aber zähe und geizige Arbeitsamkeit der Kammacher wird bereits getragen von dem durch Zufall geweckten Wunsch nach sozialer Besserstellung. Aermlichkeit und Kleinheit in den Verhältnissen dieser Einzelschicksale dämpfen den erwachenden Fanatismus und lassen ihn als Sorge um Lebenssicherung halbwegs verständlich werden. Auch in Münsterburg ist die Arbeit die höchste treibende Kraft. Frau Weidelich, bereits beim ersten Auftritt als "rüstig" (156) und "wacker" (157) bezeichnet, muss sogar am Verlobungstag ihrer Söhne in die Küche rennen, "um ihrerseits die Arbeit am Glücke nicht ausgehen zu lassen; man hörte sie Kaffee mahlen, Zucker zerstoßen und dazwischen laut mit der Magd reden" (158). In *Martin Salander* steigert sich Fleiss zum reinen Arbeitsfanatismus, zu hemmungslosem Strebertum und hohlster Geltungssucht. Die innere Leere der Gestalten mutet um so unheimlicher an, als der äussere Aufstieg tatsächlich erfolgt und bis zum Ende unaufhaltsam weitergeht. Als ein

abschreckendes Beispiel solch nichtigen Treibens steht Wohlwend da, der, an die Scheingeschäftigkeit Seldwylas erinnernd, überhaupt nichts Ernsthaftes mehr tut und es doch, auf seine Weise, auf einen grünen Zweig bringt.

Auch in ihrem Spieltrieb gleichen sich die Menschen. Noch einmal sei auf das Vorwort zum zweiten Band der Seldwyler Novellen verwiesen. "Es ist insonderlich die überall verbreitete Spekulationsbetätigung in bekannten und unbekannten Werten, welche den Seldwylern (sprich Münsterburgern) ein Feld eröffnet hat, das für sie wie seit Urbeginn geschaffen schien und sie mit einem Schlage Tausenden von ernsthaften Geschäftsleuten gleichstellte" (159). Die Prognose, dass sie zu "braven und beruhigten" (160) Leuten werden, stimmt jedoch ganz und gar nicht. Dass Keller dies ironisch meint, geht sofort weiter unten aus dem Text hervor: "Immer sind sie in Bewegung und kommen mit aller Welt in Berührung. Sie spielen mit den angesehensten Geschäftsmännern Karten und verstehen es vortrefflich, zwischen dem Ausspielen schnelle Antworten auf Geschäftsfragen zu geben oder ein bedeutsames Schweigen zu beobachten" (161). Eigentlich sind im *Martin Salander* allesamt Spekulant. Salander baut sich zweimal hintereinander in kurzer Zeit ein Vermögen auf. Gibt es einen raschen Gewinn ohne Spekulation? Weidelichs spekulieren mit ihrem Landwirtschaftsbetrieb, die beiden Söhne mit dem Wohlstand der Eltern. Sie wuchern darüber hinaus mit ihrer schönen Erscheinung. Beides wissen sie sehr geschickt zu nutzen, Geld und Auftreten, und zwar sowohl als Freier als auch als "frühreife" Politiker. Auch Setti und Netti spekulieren, denn ihre Beziehung zu dem Zwillingsspaar, ihre fixe Idee, ist ja mehr und etwas anderes als eine bloße Leidenschaft. Sie sind beide bereits in einem Alter, in dem man nicht mehr unbedingt wählen kann. Die Weidelichsöhne sind jung und schön und stehen – wie es den Anschein hat – vor einer vielversprechenden Karriere. Setti und Netti aspirieren auf etwas, das ihnen nicht oder nicht mehr zusteht. Sie sind also ebenfalls, und das in mehrfacher Hinsicht, "interessiert". Gerade auch deswegen kann man sie nicht zur Einsicht bringen. Sie spekulieren mit dem auf Geld sich gründenden Einfluss ihres Vaters. Zur schlimmsten Sorte von Spekulanten gehört Wohlwend. Er kennt eigentlich nur diese Tätigkeit.

Auch sonst taucht das Spielmotiv immer wieder auf und zwar, wie schon aus dem Gesagten ersichtlich wurde, als Rollenspiel und Täuschungsmanöver. Frau Weidelich brüstet sich mit ihrem auffälligen Modehut als arriviert. Die Weidelich-Söhne heucheln Liebe und lassen über die politische Farbe die Würfel entscheiden. Salander spielt sich selbst in der Myrrha-Episode das traurige Schauspiel der politischen Verjüngung vor. Er verwandelt die Hochzeitsfeier seiner Töchter in eine "Maskerade" (162), indem man wieder das Spiel im Spiel antrifft. Und mehr noch. In der Würfelszene, die vor den Augen der Brüder von zwei Unbekannten nachgeäfft wird, erkennen wir eine Variation des Strapinskifinales. Das Spiel wird durch ein Spiel, dessen Sinn in die Augen springt, entlarvt. Die Gestalten sind zu allermeist wieder mit den Merkmalen des Nichtigen stigmatisiert, und zwar in einer Weise und einem Ausmass, die direkt an die Seldwyler-Geschichten anschliessen, vorab an die Geschichte der drei Kammacher.

So lässt sich Kellers sorgenvolles Dichterunternehmen, eine zeitgenössische Wirklichkeit zu gestalten, weil diese mit ihrer Profitgier und ihrem Prestigedenken eine kaum dagewesene menschliche Not gebracht hat, problemlos mit den Imperativen seiner stark autoritären, von phantastischen Spielen geprägten Einbildungskraft verbinden. Die "aktuelle Misere" in eine "versöhnliche Perspektive" (163) zu bringen, wird freilich nicht gelingen. Hat Keller tatsächlich an eine solche Möglichkeit gedacht? Der Dichter weiss auch dies letzte Mal noch genau Bescheid darüber, was sich während des Schreibens in ihm tut. Sonst schriebe er nicht an Heyse, dass der Roman "wie alle meine Schöpfungen zu jenen Gespinsten (gehöre), die sich selbst spinnen müssen" (164). In der Tat ist die Fabel der Familiengeschichte Salander - Weidelich beinahe ebenso unglaublich wie diejenige der drei Kammacher. Das Fabelhafte der Ereignisse dringt schliesslich in seiner Wirkung noch tiefer, weil man es nicht unmittelbar als solches wahrnimmt. Im Gegensatz zu den drei Kammachern mit ihrer in Wirklichkeit völlig undenkbaren Verdreifachung wären eigentlich alle, auch die seltsamen Vorkommnisse im einzelnen möglich. Der neue, scheinbar nüchterne Erzählstil, der gelegentlich wie ein trockenes Berichten einer Chronik anmutet, lässt aber letztlich das Unglaubliche

der Fabel im Gesamten in ein um so helleres Licht treten: die unerklärliche Macht des Schwindlers und Nichtsnutzes Wohlwend über Martin, sein grenzenloses Glück im Betrügen oder Täuschen, die doppelte Verdoppelung der Kinder Weidelichs und Salanders durch ihr Aneinandergekettetsein in der Doppellehe, die ja nur Ueberhöhung, variierende Hyperbel des eigenartigen Doppelgespanns Salander -- Wohlwend ist, Salanders wunderbares Stehaufmännchentum usw.

In Wohlwend tritt uns eine Karikatur Martins entgegen. Er spiegelt das Bedenkliche in Martin wider. Der Titelheld, ein "rechtgesinnter" Sorger für Familie und Gemeinschaft, müht sich im Gegensatz zu seinem Verfolger wenigstens ab. Sein Handeln und Wandeln bleibt auch innerhalb der für die Gesellschaft gültigen Regeln und Gesetze. Der materielle Erfolg steht aber in einem sonderbaren Verhältnis zum bescheidenen Aufwand: ein einzelner Mann bringt es in einer kurzen Reihe von Jahren zweimal zu einem Vermögen. Sein Besitz verschafft ihm wohl Ansehen und Einfluss und wird auch -- so scheint es zuerst -- vom Dichter als erstrebenswert und wohlverdient angesehen. Doch auf all dem rasch erworbenen Gut -- dazu gehört auch das Geerbte und Erheiratete -- liegt wenig Segen, zweimal verliert er das Erworbene. Der Verlust zwingt ihn, Frau und Kind während Jahren allein zu lassen, und das neue Vermögen lockt später die skrupellosen Mitgiftjäger ins Haus. Aber damit hat es noch nicht sein Bewenden. Martin muss als typisches Beispiel eines Neureichen mitverantwortlich gemacht werden für das zum allgemeinen Uebel sich ausweitende Aufflammen ungezügelter Gewinnsucht. Wohlwend inkarniert sie aufs eindrucklichste. Martins relative innere Nichtigkeit wird nicht nur offenbar in seiner Leichtgläubigkeit dem Halunken Wohlwend gegenüber: sie verrät sich auch in seiner unbestreitbaren Sympathie für die Söhne Weidelich -- denen er ja auch seine rasche Wahl zum Grossrat verdankt --, in der ganz von ihm allein aufgezogenen Hochzeitsmaskerade und am peinlichsten in seiner Liebe zu der schwachsinnigen Myrrha. Misstrauen und Skepsis Kellers dem doch sehr auf materiellen Erfolg ausgerichteten Denken und Handeln Martins und seinem damit gewonnenen Besitz gegenüber treten im Laufe des Romans immer deutlicher hervor und gipfeln in der, wenn nicht von Verachtung, so doch von Gleichgültigkeit gekennzeichneten Weigerung

Arnolds, das väterliche Geschäft zu erweitern. Damit rückt auch die Figur Wohlwends in ein neues Licht. Nur darauf bedacht, durch Lüge und glatten Betrug eine Fassade aufzubauen, eine Haltung, zu der die Zeit geradezu auffordert, entpuppt er sich immer deutlicher als Doppelgänger Martins, freilich in der Karikatur. So grundverschieden sind die beiden und doch wieder so grundähnlich! Salanders innere Armut und allmählicher Zerfall lässt sich sehr wohl vereinbaren mit seinem äusseren Erfolg, ja, das eine erscheint schliesslich als die Kehrseite des andern. Wohlwends ostentatives Betrügen und Schädigen, ein bedauerliches und seiner Hartnäckigkeit wegen kurioses Unglück, zeigt in bildhafter Ausprägung eine Problematik, die im Vorgehen Martins selbst enthalten ist. Des letzteren Willfährigkeit seinem Erzfeind gegenüber, seine Unfähigkeit, ihn zu hassen, ihn ein für allemal sich vom Leibe zu halten, sein im Gegenteil immer wieder gutmütiges Auf-ihn-Eingehen sind lauter Formen eines Abbüssens.

Aehnliches liesse sich sagen zu dem Mutter-Söhne-Verhältnis bei den Weidelichs. Auch hier sind ja die Zwillinge nur Spiegel der eiteln mütterlichen Fixierung. Das Bruderpaar muss in seiner absoluten Unmoral und erschreckenden Unmenschlichkeit Wohlwend gleichgestellt werden. Rückt man diese drei Figuren aneinander, so ergibt sich eine neue Spiegelung, eine doppelte sogar.

Auch hier wird also die Darstellung sowohl der Personen als auch der Handlung ganz wesentlich von Strukturelementen des Phantastischen geprägt. Hauptbeleg bleibt die bei den meisten Gestalten festzustellende innere Stagnation, welche ihrerseits Anlass gibt zu reicher Phantastik. Diese stützt sich mehr als in früheren Werken auf unwiderlegbare Fakten und zwar nicht nur zeitgeschichtliche. Phantastische Irrealität und wahre Begebenheit scheinen plötzlich ineinander überzugehen. In der Erscheinung der Zwillinge wird das sonst so beunruhigende Doppelgängertum zu einem jedermann geläufigen Naturphänomen. Hinter den phantasievollen Täuschungsmanövern der Weidelichbrüder und Wohlwends verbergen sich jetzt scharfe - also realistische - Berechnungen und sogar kriminelle Absichten. Myrrha gehört als letzte Variante in die Reihe der hohlen Schönen. Sie ist aber nicht mehr eine hoffärtige, oberflächliche und eitle Person wie die Züs, die Lydia oder die Wendelgard. Als Schwachsinnige ist sie

nun tatsächlich – realiter – eine Hülle ohne Geist. Wird aber durch das Ueberhandnehmen des Wahrscheinlichen das Phantastische in seiner Wirkung nicht geschwächt? Darf man überhaupt noch von Phantasik sprechen, wenn die in der Theorie Freunds zu Recht geforderte Kollision von Wirklichem und Irrealität gar nicht mehr stattfindet? Gerade anhand der drei oben erwähnten Beispiele lässt sich sehr schön zeigen, dass im Spätwerk *Martin Salander* das Phantastische weder eliminiert noch gedämpft wird, sondern ganz im Gegenteil noch eine Steigerung erfährt.

Die beiden Weidelichsöhne sind sich nicht nur äusserlich zum Verwechseln ähnlich. Ihr ganzes Leben – Heirat, Beruf, Verbrechen – verläuft so parallel, wie es in Wirklichkeit undenkbar ist. Dazu kommt noch, dass Kelier aus ihnen ebenfalls "hohle Schöne" macht. Sie sind beschränkt in ihrem Geist und eitel in ihrem Wesen. Zweifelsohne sind Betrügereien wie die Wohlwends in jener Zeit an der Tagesordnung. Dass aber der Bösewicht zweimal nacheinander seinem ehemaligen Schulkameraden und angeblichen Freund das ganze Vermögen wegsteht, dass ihm sein Plan, Martin mit Hilfe der blöden Myrrha auch moralisch zu Fali zu bringen, weitgehend gelingt, und dass er mit seinem Opfer trotzdem freundschaftliche Beziehungen unterhalten kann, so etwas gibt es nicht. Die Myrrha-Episode erhält ihren phantastischen Charakter recht eigentlich erst durch die blinde Liebe Martins. Sicher neigen alle Menschen dazu, ihre Liebesobjekte zu idealisieren. Dass aber ein Mann wie Martin plötzlich in einer Schwachsinnigen ausserordentliche Qualitäten des Geistes und des Gemüts entdeckt, das geht wieder entschieden über alles Glaubhafte hinaus. Doch es ist das Wesen des Phantastischen, dass gerade das Unmögliche möglich wird und dass man an das Unglaubliche glauben muss.

Alle erwähnten Beispiele gehen von beweisbaren, aber ungewöhnlichen Vorkommnissen aus, von genetischen (Zwillinge), sozialen (Verbrechertum) und psychischen (Geisteskrankheit) Abnormitäten. Abnorme Erscheinungen und Ereignisse haben einerseits – paradoxerweise – gleichsam einen erhöhten Wirklichkeitsgehalt, weil sie durch ihren Charakter des Ungewohnten überraschen und zu scharfem Beobachten und intensivem Miterleben auffordern. Andererseits bleibt

in der Abnormität ein Element des Irrealen gegenwärtig. So weckt etwa das Phänomen der Zwillinge immer wieder Verwunderung, und niemand kann einem Geisteskranken ohne Beunruhigung gegenüber-treten. Das Abnormale darf als ein in die Realität eingeschlossenes Irreales bezeichnet werden. Dieser Aspekt des Irrealen von durchaus möglichen, also von empirischen Erscheinungen und Ereignissen bildet den eigentlichen Grund vieler phantastischer Darstellungen des späteren Kelier, insbesondere im Roman *Martin Salander*. Durch Häufung und übertriebene Schilderung des Abnormalen dringt Kelier jedoch immer wieder in den Bereich des völlig Irrealen vor, wie es uns etwa das bald undenkbbare Geschick der Salanderfamilie eindrücklich vor Augen führt. Isoliert betrachtet bleiben die meisten Vorkommnisse möglich. Diese hintergründige Verankerung in der Realität benutzt Kelier, um das Unmögliche als möglich, als Tatsache vorzuführen. Damit ist Freunds Postulat wieder Genüge getan.

3. Das Spiel um den Liebespartner als zentrales Motiv

Die Unfreiheit des Handelns wird vor allen Dingen in den vielen ausweglosen Liebesaffären evident, ganz besonders dann, wenn zwischen zwei – oder auch mehreren – Partnern gewählt werden soll. Dass die Entscheidung schliesslich dem Zufall überlassen werden muss, findet den bildlichen Niederschlag darin, dass die Partnerwahl immer wieder durch ein organisiertes Spiel entschieden wird. Welch zentrale Bedeutung diesem Motiv zukommt, sollen die folgenden Beispiele belegen.

Bereits in der Kammachernovelle erkennt man als ein Hauptmotiv das Schwanken der Züs zwischen drei möglichen Liebespartnern. Ein Kampfspiel entscheidet, wobei der Akzent auf dem Spiel liegt, weil das Ganze dem Zufall überlassen wird. Die Kammacher sind ja alle gleich. Ihr "Kräftemessen" hat nichts mit ihren eigentlichen Fähigkeiten zu tun. Die drei sind Konkurrenten im "Wettkampf um die Hand" der Züs. Das Rennen soll einen Ausweg aus einer Situation des Unvermögens eröffnen, dessen Ende sie sehnlichst herbeiwünschen. Dies zeigt sich auf belustigende Weise daran, dass sie von der Züs "wegrennen".

Ohne Zweifel darf man *Die Leute von Seldwyla* als das repräsentativste Werk Kellers – und darum auch als das zentralste – betrachten. Ein hinlänglicher Beweis könnte bereits die Tatsache sein, dass die grösste Zahl der kritischen Arbeiten von ihnen ausgeht. Von den acht eigentlichen Seldwylergeschichten – *Dietegen* und *Das verlorene Lachen* gehören nicht mehr wirklich dazu (165) – hält die Kammachernovelle zusammen mit dem Märchen *Spiegel das Kätzchen* genau die Mitte. Der Dichter hebt selbst die beiden Erzählungen aus den übrigen heraus, indem er sie als besonders formvollendet bezeichnet. Er fügt sie so zu einer neuen, kleineren Einheit zusammen. Doch auch vom Inhalt her ergibt sich dieser Zusammenschluss, denn in *Spiegel das Kätzchen* erscheint das Thema der Partnerwahl ebenfalls mit dem Motiv des Spieles verknüpft – wir finden dieses Motiv in keiner andern Seldwylernovelle –, und zwar in der in die Mitte des Märchens eingebetteten Episode vom schönen und reichen "Fräulein" und ihrem Kaufmann (166). Das Motiv der Doppelbeziehung ist nicht neu.

Ein Blick auf den *Grünen Heinrich* genügt, um sogleich das Frauenpaar Judith und Anna in Erinnerung zu rufen. Das Motiv des Spiels, das eine Entscheidung herbeiführen soll, scheint zwar hier nicht augenfällig, aber ein genaueres Prüfen lohnt sich. Von den beiden Fassungen des Romans muss sicher die zweite als die dem dichterischen Wesen Kellers entsprechendere, auf alle Fälle die klarer gewollte, akzeptiert werden. Inhaltlich fällt das Ende des ersten Teils nicht zusammen mit dem Schluss des zweiten Bandes. Der Einschnitt, der das Werk in zwei Teile gliedert, entsteht durch den Tod Annas und die Abreise Judiths, die das Ende der Jugendzeit Heinrichs besiegeln. Der zweite Teil beginnt mit dem Wegzug Heinrichs nach München. Hier schiebt nun Keller eine zu Unrecht verpönte, sehr bedeutungsvolle Episode ein, die Geschichte der Zwiehane. In dieser Geschichte erscheint das Thema der Doppelbeziehung wieder, und auch hier wird die Wahl "spielerisch" getroffen, indem der Entscheid bewusst dem Zufall überlassen wird. Zuerst pendelt Albertus zwischen Cornella und Zigonia hin und her. Folgt er dann der letzteren in die Herrenhutergemeinde, so entsteht ihm in einem Missionar ein gefährlicher Nebenbuhler. Jetzt ist die Wahl an der "Mayluftin". Will er schliesslich zu Cornella zurückkehren, so kommt ihm sein Halbbruder und Adoptivsohn seines Vaters, Hieronymus, in die Quere. Zufall bestimmt bereits die erste Wahl. Seine überstürzte Abreise zeigt Albertus als exaltierten und wankelmütigen Menschen. Ebenso als willkürlich und damit zufällig getroffen erweist sich der Entscheid der Richter, der sich nur auf vage Aussagen und Erinnerungen einiger älterer Leute stützt. Bei den Herrenhutern wird über das Schicksal der Zigonia das Los geworfen. Immer wieder haben wir es mit einer Situation des Verstricktseins in unklare Verhältnisse zu tun, der auf spielerische Weise ein Ende gesetzt wird. Es handelt sich also um eine Art Doppelmotiv, das in dieser Geschichte neben der dreifachen Abwandlung noch durch deren Stellung in der genauen Mitte - auch seitenzahlenmässig - des Romans Nachdruck gewinnt. Dadurch ergibt sich die engste Beziehung sowohl zum ersten wie auch zum zweiten Teil. Wenn auch in karikierender Verzerrung, so ist doch die Judith-Anna-Heinrich-Situation in zusammenfassenden Verkürzungen gespiegelt. Ebenso spiegelt sich darin die komplexe und

doch im wesentlichen identische Geschichte der Konstellation Rosalie - Agnes - Lys an. Wieder steht an ihrem Ende - bereits möchte man sagen: "wie könnte es anders sein!" - eine Spielszene, aber in ganz neuer Variante. Lädt Rosalie nach den Fastnachtsfeierlichkeiten zu einer Kartenpartie auf ihrem Landsitz ein, so hat diese überraschende Initiative ganz den Anschein eines Schicksalspiels. Wenigstens fasst es Lys sofort so auf. Und das bezweckt eigentlich Rosalie auch, um ihn die ganze Torheit seines Verhaltens inne werden zu lassen. Sie spielt mit ihm, indem sie ein Entscheidungsspiel vor-täuscht. Und doch wird dadurch der peinlichen Situation ein Ende gesetzt.

Und die Anna-Judith-Episoden? Bleibt Spiel und Zufall der einzige Ausweg aus einer schwankenden Parallelbeziehung, so müsste das Motiv auch hier zu finden sein. Allerdings ist der Ausgang nicht ein "entweder - oder", sondern ein "weder - noch". Nachdem Heinrich an einem Sonntagmorgen sein Gefühl für Anna "in feurigen Worten" (167) niedergeschrieben hat, lässt er das Blatt offen auf dem Tisch liegen, damit "es der Himmel oder sonst wer durch das offene Fenster lesen könne". Der Luftzug "säuseit" (168) es denn auch bald zum Fenster hinaus. Der Zufall, hier in Gestalt des Windes, lässt das Blatt aber nicht in die Hände der Anna flattern, sondern in jene der Basen. Im Gericht in der Laube, in dem Heinrich wegen seiner Verstocktheit Anna gegenüber von den Basen, die nunmehr über seine wahren Gefühle Bescheid zu wissen glauben, verhört wird, fühlt er sich jetzt genötigt, seine Liebe zu leugnen. Auch die fatale Küsserei im Walde, die gerade nicht das Liebes-, sondern das Freundschaftsverhältnis besiegelt, ergibt sich aus einer Spielsituation. Heinrich und Anna müssen in der Tellaufführung das Liebespaar Rudenz - Berta von Bruneck darstellen. Die Rolle, die gleichsam eine Schutzwirkung ausüben sollte, lässt die beiden ihre sonstige hemmende Schüchternheit vergessen, aber der Schock der Ernüchterung wird um so grösser, als sich ihr eigenes Verhältnis in dem gespielten der historisch-mythischen Gestalten überhöhte.

Ganz entsprechend die Liebe zu Judith. Ein anderes Billet doux hat Heinrich auf den leichten Wellen des Flusses schaukeln lassen. Es landet an der Brust der badenden Judith, die dadurch über Heinrichs

Neigung zu Anna in Kenntnis gesetzt wird. Bei der darauffolgenden nächtlichen Begegnung mit Judith muss Heinrich seine Liebe zu Anna gestehen. Nach dem Willen der Judith soll es fortan zu keiner heissen Leidenschaft mehr zwischen ihr und Heinrich kommen. Sie verspricht ihm zwar weiterhin zärtliche Freundschaft, aber es finden keine weiteren Zusammenkünfte mehr statt.

Das bis dahin Festgestellte lässt bereits die Vermutung aufkommen, dass dasselbe doppelgliedrige Thema, das ein Hauptelement der Kammachernovelle darstellt, in allen übrigen Werken wiederkehren und diese in einer Art gemeinsamem Gravitationszentrum verankern könnte.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit werden wir dem Motiv in den *Sieben Legenden* begegnen, denn hier darf sich ja die fabulierende Phantasie recht frei ausleben. Vielleicht sogar wieder in der vierten, die Mitte der sieben haltenden Novelle? Sie trägt den Titel *Die Jungfrau als Nonne*. Die Nonne Beatrix hat das Kloster verlassen und ist geradewegs die Geliebte Wonnebolds, des Ritters, geworden. Eines schönen Tages kehrt ein fremder Baron auf dem Schloss ein. Bald geraten die Männer auf das Würfelspiel, und im Rausche des Glücks lässt sich Wonnebold dazu hinreissen, sein Liebstes, wie er sagt, nämlich Beatrix mitsamt ihrem Geschmeide, aufs Spiel zu setzen. Er verliert, und Beatrix muss mit dem Baron wegziehen. Doch als er sie "in der luftigen Grüne" (169) liebkosen will, erwidert sie stolz, er habe ihre Person gewonnen, nicht aber ihr Herz. Er könne nochmals würfeln, müsse aber etwas Rechtes dafür einsetzen: sein Leben. "Wer wird ein Weib minnen wollen ohne Gegenminne und das von seinem Mut nicht überzeugt ist? Gebt mir Euer Schwert, nehmt hier die Würfel und wagt es, so mögen wir verbunden werden wie zwei rechte Liebende!" (170). Beatrix gewinnt, lässt dem fremden Baron das Leben und kehrt zu Wonnebold zurück. Vom schlechten Gewissen geplagt und um künftige Unfälle zu verhüten, macht er Beatrix zur rechtmässigen Gemahlin. Sogar zweimal entscheidet hier das Würfelspiel über Sein oder Nichtsein einer Liebesbeziehung, und darüber hinaus bewirkt das Zufallsspiel in Wonnebold den Entschluss, Beatrix zu heiraten.

Wie zum Ueberfluss und zur nochmaligen Bestätigung wird das Motiv

flankiert durch zweifache Abwandlung – als Kampf und als Orakel – in der vorausgehenden und der folgenden Legende. In *Die Jungfrau als Ritter* verharret die schöne und reiche Witwe des gutnützig-verbrecherischen Gebizo in einer sonderbaren – uns mehr als geläufigen – Unentschiedenheit, was die neuen Freier anbetrifft. Weil der Kaiser und seine Herren sie immer härter bestürmen, sich endlich einen Gemahl zu wählen, "ergreift sie den Ausweg, ein grosses Turnier auszuschreiben" (171), und verspricht dem Sieger ihre Hand. Auch der scheinbar so entschlossene "schlimmheilige" Vitalis kommt mit sich nicht mehr ins Reine, ob er der himmlischen oder irdischen Liebe folgen soll. Er hofft auf die Hilfe des jenseitigen Orakels. "Er schlüpfte daher in seiner Bedrängnis in ein Gotteshäuschen, wo vor kurzem ein schönes altes Marmorbild der Göttin Juno, mit einem goldenen Heiligschein versehen, als Marienbild aufgestellt worden war, um die Gottesgabe der Kunst nicht umkommen zu lassen. Vor dieser Maria warf er sich nieder und trug ihr inbrünstig seinen Zweifel vor, und er bat seine Meisterin um ein Zeichen" (172). Vitalis wird aus dem ihm gesandten "Zeichen" nicht klug und muss weiterhin in seinem peinvollen Dilemma verharren. Die Lösung bringt schliesslich wieder ein Spiel, das zugleich das Orakel enträtselt: Vitalis gibt dem Wunsche der Jole nach, sich für die Dauer der "Bekehrungssitzung" in einen Weltmann zu "verkleiden". Jetzt erst kann das "Wunder" der "seltsamen Umwandlung" (173) geschehen.

Bei den späteren Werken, dem *Sinngedicht*, den *Züricher Novellen* und dem *Martin Salander* könnte man erwarten, dass Stilgesetze des Phantastischen Handlung und Geschehen nicht mehr so offensichtlich bestimmen, weil ja die reine Erfindung, das Fabulieren zugunsten eines Willens zur Tatsächlichkeit zurücktreten soll. Eine Sonderstellung nimmt da zwar noch das *Sinngedicht* ein, das erst 1882 veröffentlicht, aber schon 1851 entworfen wurde. In der Mitte dieser Novellenserie steht die Geschichte *Die Geisterseher*. Die Ordnung bleibt dieselbe, auch wenn man, wie es sich gehört, die Aventüre Salomes und das Jugenderlebnis Lucias dazuzählt. Wir werden auch hier in unserer Erwartung nicht enttäuscht. Das Thema der – oder des – unschlüssigen Liebenden taucht wieder auf. Es erscheint in den *Geistersehern* sogar als Hauptmotiv, und darum

nähert sich diese Erzählung der Kammacherfabel. Zwei junge Männer – das Mannelin und der spätere Oheim Lucias – stehen einer Frau, der Hildeburg, gegenüber. Bei ihr nimmt das Hin- und Hergezerrtsein zwischen den beiden Bewerbern schliesslich pathologische Züge an. Um ihrer Unentschlossenheit ein Ende zu setzen, inszeniert sie mit grossem Phantasieaufwand die Geisterseherprobe, was nichts anderes heisst, als dass sie den Entscheid einem Zufallsspiel überlässt. Die Machenschaften der Alten in der Spukszene erinnern in gewissen Einzelheiten an die Züs. Diese ist ja letztlich auch eine dämonische Hexe. Während der Geisterstunde schlurft die verummte Hildeburg zur Schreibkommode, und nun folgt eine Variation der Truhe: "Richtig zieht sie einen Bund kleiner Schlüssel hervor, sucht einen derselben aus, steckt ihn in das Schlüsseloch und schliesst die Schreibklappe auf. Unmittelbar darauf zieht sie mit sicherem Griff eines von den vielen Schieblädchen des Innern ganz heraus, guckt in die leere Oeffnung und fährt mit der Hand hinein. Ich höre aber dort abermals ein Schlüsselchen umdrehen und sehe die Gestalt ein zweites verborgenes Fach hervorziehen, aus welchem sie hastig ein Paket nimmt, es öffnet und ein darin liegendes Papier entfaltet, in welchem ein drittes enthalten ist, das sie wiederum auseinanderschlägt ... Und weiter sah ich deutlich, wie die alte Frau ein anderes Lädchen zieht, ein Etwas aus demselben nimmt ..." (174).

Die schönste Ueberraschung werden uns die *Züricher Novellen* bescheren. Die dritte und zentrale Novelle trägt den Titel *Der Landvogt von Greifensee*. Nachdem der Leser die fünf Liebeserlebnisse und damit die Herzensdamen in fünf Einzelgeschichten – Distelfink, Hanswurstel, Kapitän, Grasmücke und Amsel – kennengelernt hat, setzt der zweite Teil der Erzählung an: Landoits Einladung der ehemaligen Geliebten zu einem gemeinsamen "Erinnerungsfest" auf seinem Landsitz. Damit soll in Wirklichkeit geschehen, was sich in seiner Erinnerung längst vollzogen hat: das friedliche Neben- und Miteinander der fünf Schönen, die vor Jahren in zeitlichem Nacheinander Inhalt seiner Liebesträume und -absichten gewesen waren. So ist bereits, wenn auch nur im harmlosen Spiel, das erste Element des Doppelmotivs gegeben. Ein einziger Mann sieht sich plötzlich fünf Frauenzimmern gegenüber. Freilich empfindet Landolt nicht etwa die

Qual der Wahl, denn hier handelt es sich ja um vergangene und abgeschlossene Geschichten; aber zwei andere Frauen scheinen ihn zu beschäftigen, zwischen denen sich zu entscheiden ihm schwer fällt. Landolt verkündigt der anmutvollen Tafelrunde, er sehe sich als Richter und Verwaltungsmann gezwungen, dem Lande das Beispiel eines wirklichen Hausvaters zu geben, der "Entsagung zu entsagen" und sich jetzt doch noch zu verhehelichen. Das Zünglein der Wahl stehe aber inne zwischen "zwei wackeren Geschöpfen" (175), seiner alten Haushälterin Marianne und ihrer Anverwandten, einer jungen Magd, und er möchte den Entscheid seinen geliebten Freundinnen überlassen. Damit wird das Doppelmotiv vollständig. Die Wahl, die Landolt den Damen überträgt, kann nur eine zufällige und spielerische sein, denn sie kennen ja weder die eine noch die andere Kandidatin. Das Ganze läuft schliesslich auf eine Neckerei hinaus zur Unterhaltung der Gesellschaft, die bald erfährt, dass in den Mädchenkleidern ein Junge steckt und dass der Landvogt keineswegs beabsichtigt, seinem Ruf als "verhärteter Hagestolz" (176) untreu zu werden. So löst sich alles in Heiterkeit auf, und dabei wird unserem Strukturschema – diesmal in Form eines lustigen Spiels – wiederum Genüge getan.

Im *Martin Salander* ist eine der eindrucklichsten und zugleich beunruhigendsten Szenen jene des Würfelspiels der beiden Weidelichs. Es wird zwar nicht das Los geworfen um eine Partnerin, sondern um die politische "Gesinnung": "Also Demokrat oder Altliberaler! Da reicht ein Wurf hin; wer die meisten Augen wirft, wird das, was vorher bestimmt wurde, der andere nimmt den andern Namen an" (177). Das Fehlen einer Gesinnung kommt bei diesen beiden Parvenus einem Nicht-mehr-dazu-Fähigsein gleich und erklärt sich aus einem egoistischen Macht- und Prestügedenken, das, im Hause Weidelich von klein auf an der Tagesordnung, eine Form von Unmündigkeit darstellt. In einem klaren politischen Engagement bestätigt sich das Erwachsensein in gleicher Weise wie in der wohlüberlegten und freien Wahl der Lebensgefährtin. Auch hier kann man seine Identität finden, kann sich selbst definieren lernen. So wird verständlich, dass die Doppelhochzeit Weidelich – Salander von Salander (und dem Dichter) dazu benutzt wird, sich unter anderem auch mit Hilfe eines

"Festspiels" sehr ausgiebig mit der politischen Situation auseinanderzusetzen. Auch Salander erhofft sich durch die Freundschaft mit Myrrha einen "politischen" Verjüngungshandel" (178). Die politischen Ambitionen der Erneuerung haben die Züge eines Frauengesichts angenommen. Das Würfelspiel der Weidelichsöhne um ihre Parteizugehörigkeit erweitert seinerseits das Partnerwahlmotiv vom privaten ins öffentliche und entspricht damit der Grundabsicht des Buches, Zeitgeschichte zu gestalten. Seine Bedeutung für das Romangeschehen zeigt es auch darin, dass es die entscheidende Phase von Werbung und Hochzeit gleichsam umrahmt: die originale Szene spielt sich kurz vor der Verlobung der Salandertöchter mit den Weidelichsöhnen ab, das hohnvoll-possenhafte Spiel, in dem sie sich spiegelt, beschliesst das Hochzeitsfest.

Doch auch in seiner altbekannten Form, sogar in komplizierter, spiegelnder Verschachtelung, ist das Doppelmotiv zu finden. Bei dem nächtlichen Stelldichein der beiden Paare ergibt sich eine verräterische Spielerei. Setti und Netti haben Schwierigkeiten, den ihnen zugehörigen Partner zu finden. "Halt, ihr Herren", schalt Setti mit verhaltener, aber entschiedener Stimme, 'es ist ausgemacht, dass ihr bei solcher Gelegenheit ungleiche Hüte tragen sollt, damit jede Dame ihren Ritter erkennen kann! Nun kommt ihr mit Hüten, die sich so gleich sehen, wie zwei Eier! Welcher ist denn nun der Isidor?' 'Und welcher der Julian?' fügt Netti bei. Beide riefen gleichzeitig: 'Ich!' offenbar aus Mutwillen. 'Lasst sehen!' befahl Setti unwillig, 'die Ohrläppchen her!' Sie ging auf den einen zu und griff nach seinem rechten Ohr, während Netti das gleiche mit dem linken Ohre des andern tat" (179). Die beiden Frauen stehen also einzeln eigentlich immer wieder zwei Männern gegenüber, denn bei jedem Zusammenkommen muss der "richtige" anhand des "Ohrläppchenspiels" neu ausfindig gemacht werden. Aber auch umgekehrt liesse sich die Sache betrachten. Da die beiden Brüder einander gleichen "wie zwei Eier", (den Ausdruck wendet zwar Keller auf die Hüte der beiden an, aber gemeint sind die Zwillinge selbst), sind sie eigentlich derselbe und nur einer. So steht ein Mann zwei Frauen gegenüber. Wie sehr für die Weidelichs die Partnerwahl nur ein Spiel ist, zeigt ihre spätere unverantwortliche Haltung als Ehemänner. Fragen wir nach der

Stellung des kurzen, durch die zweifache Würfelszene eingefassten Abschnittes im Roman, so sind wir jetzt kaum mehr überrascht. Er steht - bis auf die Seitenzahl genau - in der Mitte.

Der Kreis hat sich geschlossen. Kein Glied fehlt in der Kette. Mit grosser Regelmässigkeit erscheint das Doppelmotiv - man könnte es das Kammachermotiv nennen - genau in der Mitte eines jeden Novellen-Zyklus und Romans. Dabei offenbaren sich in dem immer wiederkehrenden Verharren der Gestalten in schwankender Unentslossenheit, in Spiel und Zufall ein Grundgesetz des Phantastischen und zwar in einer ehernen Konsequenz, die beinahe beklemmend ist. Doch eine Art Zugabe und letzte Bekräftigung folgt. Es geht nochmals um die Landolt-Novelle. Die Geschichte der Einladung ist zugleich auch Vorwand und Rahmen für einen Zyklus im Kleinen, nämlich für die Reihe der fünf Liebesgeschichten, in der Mitte steht jene der schönen Wendelgard. Und auch hier bestätigt sich das Strukturprinzip. In Wendelgard erscheint sogar noch deutlicher als in Hildeburg eine Züs-Variante, und zwar als Paraliele und Umkehrung. Von ihr heisst es, sie sei "ein Weibsbild ohne Seele", dabei aber nicht geizig-sparsam, sondern verschwenderisch. Zu dem Zeitpunkt, da Landolt ihr begegnet, besitzt sie keinen Gültschein, sondern Schuldbriefe und zwar in grosser Zahl. Die vielen unbezahlten Dinge, von denen Landolt eine Liste erstellen muss, geben dem Dichter Gelegenheit, eine ganze Herrlichkeit vor den Augen des Lesers auszubreiten. Eine weitere Züstruhe entsteht: "... schöne Kleider und Putzsachen, sowie ... zierliche Möbelstücke ... die Roben, die Spitzen, die Hüte, die Federn, die Fächer und die Handschuhe, und ... die Näscherien ..." (180). Zu guter Letzt finden wir später in derselben Kurzgeschichte eine weitere Wundertruhenvariation. Die Besitzerin der Lade, die Grossmutter Landolts, hat zu unserer Ueberraschung auch hexenhafte Züge, besonders in ihrer sonderbar starren Weiberfeindlichkeit. Was nun das Leichtsinnsphänomen Wendelgard angeht, so gerät sie, dem geläufigen Rezept gemäss, zwischen zwei Männer. Auch für ein Spiel im kritischen Augenblick ist gesorgt. Figura Leni, die Schwester eines Anwärters, inszeniert eine raffinierte Komödie - es soll ein wahres Gottesgericht, eine Feuerprobe sein -, die Wendelgard zu einem voreiligen und darum zufälligen Entscheid verleitet.

in all den oben angeführten Situationen sind Menschen vor eine Wahl gestellt, die sie mit Hilfe eines Spiels zu treffen suchen. Sie treffen sie aber eigentlich nicht, sondern sie weichen ihr aus. Aus Unentschlossenheit. All diesem Zaudern fehlt die Freiheit des selbständigen Handelns und Entscheidens. Fortuna wird zur absoluten Herrscherin. Mit einem gewissen Schaudern fühlt man das unerbittliche Walten des Schicksals, dem die Gestalten wie Marionetten ausgeliefert scheinen. Auch diese dunkle Perspektive fängt die beispielhafte Variationskette noch ein. Es stellt sich heraus, dass in vielen Fällen – natürlich ohne Wissen der Beteiligten – alles zum vornherein entschieden war. Es bleibt nicht einmal mehr die Freiheit des Spielens (Kammacher, Bertrade, Hildeburg, Wendelgard).

Das Thema der Unentschlossenheit, des Gehemmtseins, ist bei Keller ein zentrales. Eindringlichste Illustration dieses Mangels an innerer Freiheit, der zugleich eine Identitätsschwäche darstellt, ist die Partnerwahl mit Hilfe des Spiels. Weil bei Keller Wesentliches auf vielen Ebenen immer wieder schaubar wird, erscheint dieses Motiv in der Mitte eines jeden Novellenzyklus' und Romans.

ZWISCHENBEMERKUNGEN

1. Das Narrenspital Kellers

Aufgrund der bis hierhin vorgenommenen Untersuchungen müssen wir feststellen, dass das Phantastische im Werk Kellers einen viel grösseren Raum einnimmt, als man bei einem Dichter des Realismus annehmen könnte. Da diese Phantastik immer wieder zum Ausdruck menschlicher Nichtigkeit wird (Gefühlsarmut, Beschränktheit, Schwund alles Menschlichen, überhaupt Un- und Unterentwickeltsein), müssen viele Menschen Kellers an dieser Krankheit leiden. Dass es mit dieser Folgerung seine Richtigkeit hat, beweist schon die Tatsache, dass in den neueren Arbeiten der letzten Jahrzehnte der Terminus Nichtigkeit immer häufiger auftaucht. Emil Staiger etwa sagt von den vielen Träumern und Spekulantⁿ Kellers, dass sie "in Nichtigkeit, ins wahrhaft Bodenlose geraten" (1). An einer anderen Stelle formuliert er es so: "die Nichtigkeit liegt wie Mehltau auf diesen Menschen" (2). Kaiser findet, Jobst und die andern Kammacher seien "nichtig" (3). in seinen Betrachtungen zu dieser Novelle stellt er im weiteren fest, die meisten Helden Kellers erlügen der Versuchung zur Phantasterei. Keller selbst bestätigt sein pessimistisches Menschenbild in einem Brief an Ludmilla Assing, wenn er von "jenem leeren Scheinwesen" spricht, das "die meisten Menschen" beherrscht (4). Auch er braucht übrigens den Ausdruck Nichtigkeit, und zwar als Synonym des Narrenbegriffs. in der Novelle *Der Narr auf Manegg* bezeichnet er Buz Falätscher als ein "Symbol alles Nichtigen auf Erden" (5). Darf man den nichtigen Menschen gemäss Kellers Auffassung dem Narren gleichsetzen, dann wird seine Welt zu einem ausgedehnten Narrenspital.

Welche Verhaltensweisen der Menschen deuten auf Unreife, auf Nichtigkeit hin? Woran erkennt man den Narren? Wenn, wie Kaiser meint, fast alle Keller-Helden gegen ein übermächtiges Phantasieleben, gegen Phantasterei anzukämpfen haben, dann sind sie offensichtlich Tagträumer. Gerade bei Jobst jedoch will Kaiser eine Ausnahme sehen, wie ja auch Keller selbst diesen Kammacher als

"phantasielos" bezeichnet. Wir teilen diese Ansicht nicht. Obschon Jobsts Wünsche und erstrebte Ziele auf berechnenden Egoismus schliessen lassen und sich bei ihm überhaupt nichts von den "atmosphärischen Naturträumereien" des grünen Heinrich oder Pankraz findet, so reicht es eben doch zu Kammacherträumen. Er ist befähigt, an einer öden Zimmerwand ein kleines Paradies zu sehen, und in der unheimlichen Purzelbaumszene nimmt er phantasierend seine düstere Zukunft, die auf ihn wartende Verdreifachung, vorweg. Beim Auftreten des zweiten Doppelgängers Dietrich hebt Keller die anfängliche Einschränkung auf mit der Bemerkung, der Neuling sei erfindungsreich.

Auch die Züs ist auf ihre Weise eine Tagträumerin. Bei ihr, der schlaun Rechnerin, wird das Zwanghafte dieses Phantasierens sogar besonders deutlich spürbar, so etwa, wenn sie absurde Sätze aneinanderreihet und aufschreibt oder eitle und geschwätzige Reden hält. Auch das Phantasiespiel, zu dem sie vor dem Wettrennen ihre Verehrer auffordert, darf als Tagtraumvariation gelten.

Zu einem Tagtraum gigantischen Ausmasses wächst sich der Münchener Fastnachtzug aus. Den – wieder unvermeidlich negativen – Sinn erhält dieses phantastische Fresko als Hintergrund der Agnes-Tragödie und, weiter gefasst, als Scheitern des Maler-Kleeblatts Lys – Erikson – Heinrich. Der Umzug muss zugleich als grossangelegte Kritik der Selbstdarstellung des Bürgertums in der Kunst verstanden werden oder, wie G. Kaiser sagt, "der Selbstverwirklichung des Künstlertums im Bürgertum". "Sie (die Künstler) spielen eine Zeit des heroischen künstlerischen Aufbruches, aber sie stehen bei aller Tüchtigkeit und Begabung einzelner doch nur für eine Zeit des künstlerischen Betrlebs. Welch Zeichen, dass die einzige öffentliche Erscheinung von Kunst in diesem Roman ein Masken- und Kostümfest ist, ein Fastnachtsspiel, ein Rausch von Fastenzeiten und Katzenjammer!" (6).

Eigentlich sind auch die grossen Träume Heinrichs nicht nur reine Schlafträume, denn er sagt ja selbst, er sei von "halbwachen Traumbildern umfungen" (7) gewesen. Sie präludiven der wenig glorreichen Heimkehr Heinrichs und dem tragischen Tod der Mutter. Aber noch aus einem anderen Grund dürfen im *Grünen Heinrich* der Fast-

nachtsumzug und die Traumgestaltungen nebeneinander gesehen werden. Als überdimensionierte Phantasiegebilde haben sie einen ausserordentlich hohen Eigenwert und dürfen gleichsam als Variationen in Grossformat dem Grillenfang und den Flötenimprovisationen zur Seite gestellt werden. Das Tagträumen ist schon deswegen kein gutes Phantasieren, weil es an die Stelle einer sinnvollen Beschäftigung tritt. Viele Tagträumer sind Müssiggänger: Wilhelm, John Kabys, Pankraz, Zendelwald und selbst Heinrich Lee. Oft erzählt zwar Keller nicht den Inhalt der Tagträume – Züs und die Kammacher sind in dieser Hinsicht eine Ausnahme –, wohl aber das närrische Verhalten der Träumer (Pankraz, Wilhelm, Zendelwald), das an Schlafwandler erinnert.

In diesem Zusammenhang muss kurz auf den Nachtraum in Kellers Werk hingewiesen werden. Die Helden Kellers träumen im Schlaf selten und nur kurz, wobei freilich der grüne Heinrich eine Ausnahme darstellt. Es versteht sich von selbst, dass sämtliche Träume von phantastischen Elementen durchsetzt sind. Was wieder zuerst auffällt, ist der statische Grundcharakter. Auf mehrere eindringliche Beispiele der allgegenwärtigen Tendenz zur Kristallisation in den Heimatträumen Heinrichs haben wir bereits hingewiesen (siehe Seite 61). Im Traum der Mutter von der Heimkehr des Vaters und in den Träumen Vrenchens und Salis hebt sich die Bewegung des Wanderns auf, weil es beide Male ins Unendliche führt. Zwiehan, der zwischen zwei Frauen steht, erlebt sich im Traum als vollkommen paralysiert, und auch Heinrichs Traum nach dem Künstlerfest steht ganz unter dem Zeichen des Unabänderlichen. Alle diese Träume sind pessimistisch gehalten, denn das Motiv der Ausweglosigkeit dominiert. Im ganzen Werk Kellers gibt es nur zwei Wunschund Glücksträume: Heinrichs Traum nach der ersten Begegnung mit Anna und Settis Traum. Doch auch in diesen drücken die Elemente des Phantastischen Bedenkliches aus. Anna erscheint in viel zu schreienden Farben, und dass sich Setti plötzlich als Kind sieht, aber gleich gross wie die Eltern, fängt – wieder als Spiel von Gross und Klein – die Puerilität dieser Frau im Bilde trefflich ein.

Zum Thema des Narrentums gehört jenes der Täuschung, ebenso gut könnte man sagen des Rollenspiels. Damit meinen wir zuerst das vor

allem in der Theaterliteratur geläufige Motiv der Maskerade. Gritlis Freundin Aennchen gibt sich das Aussehen einer Koketten und Don Correa das eines Bettlers, beide tun dies, um zu verbergen, was sie und wer sie in Wirklichkeit sind. in der Schilderung von Aennchens Aufmachung, ähnlich wie in jener von Züsens Sonntagsputz, werden wir Zeugen eines kleinen Phantasierauses, und der zerschlissene Mantel Don Correas verwandelt sich in dessen Vorstellung in ein funkelndes Sternenzelt, wenn das Licht der Sonne durch seine Löcher blitzt. (Er hat den Mantel vor der Grotte, in der er Schutz gesucht, zum Trocknen aufgespannt). Aennchen versucht, Wilhelm zu täuschen, indem sie eine närrische Dirne spielt. Don Correa täuscht den Bettler vor, um die Liebe von Donna Feniza auf die Probe zu stellen, wird aber schliesslich auf die grausamste Weise selbst hintergangen und genarrt. Es gibt Erzählungen Kellers, in denen die Verkleidung zum Hauptmotiv wird wie in der Legende *Eugenia* oder auch in *Kleider machen Leute*. in diesen zwei Erzählungen zeigt sich aber deutlich der Unterschied zwischen zwangsmässigem Verstellen und bewusstem Vortäuschen. *Eugenia*, die geistig hochstehende und schöne Tochter eines angesehenen Römers, flieht vor ihrem Geliebten, dem Prokonsul Aquilinus, – und vor sich selbst – in die Mönchskutte! Das arme Schneiderlein Strapinski dagegen, das plötzlich in Prinzgewändern dasteht, kann der Versuchung nicht widerstehen, mehr zu scheinen als er ist. Dieses Mehr-scheinen-Wollen oder Mehr-scheinen-Müssen aus inneren Zwängen heraus inspiriert Keller zu den ausgedehntesten und ausgeklügeltsten Täuschungsmanövern in unzähligen Variationen. Ein Wirklichkeitsschein wird ausgebaut, der um so phantastischer wirkt, als er alle Vorbilder aus der tatsächlichen Wirklichkeit holt und schliesslich doch wieder nur geträumt ist.

Eine ganze Variationskette des Rollenspiels stellt die Geschichte des Malers und Narren Lys dar. Auf seinen grossen Oelbildern tritt er uns als Hamlet oder Salomo entgegen. Da er selbst leer ist, muss er in die Haut eines anderen schlüpfen, um jemand zu werden. Wir haben es hier mit einer besonders originellen Variante des Rollenspiels und der Verkleidung zu tun. Der eigentliche Zweck der Darstellung bleibt derselbe: die Entlarvung der Nichtigkeit. Wenn Lys skizziert, dann ist

die Uebernahme eines ihm fremden Stils wiederum rollenhaft. In seinem Skizzenbuch wendet er die fromme, selbst schon zitathafte Darstellungsweise der Nazarener an, obschon er als Maler sich längst von ihr distanziert hat. Auch sein Hauptwerk, das grosse Bild der Spötterversammlung, hat Maskierung und Demaskierung zum Inhalt. Keine der Männerfiguren entspricht in der Haltung dem, was sie sein sollte. Der Jüngling ist greisenhaft, und der Greis zeigt den Mutwillen eines Neunzehnjährigen. Ein Abbé schlendert einen stechenden Blick auf die Zuschauer, während der Offizier voller Schwermut und Mitleid "dreinblickt" (8). Das junge Mädchen, einzige Frau des Gemäldes, ist gesichtslos. Alle Figuren sind ohne Beziehung untereinander. Weil alle den Blick auf den Betrachter richten, befindet sich der Schwerpunkt der Komposition ausserhalb des Bildes, eben im Betrachter selbst. Die Blicke der Spötter scheinen jede "Selbsttäuschung, Halbheit, Schwärmerie, jede verborgene Schwäche, jede unbewusste oder bewusste Heuchelei aus diesem herauszufischen" (9). Das Bild zieht den Beschauer in sich hinein und entreisst ihm so jedem sinnvollen Lebenszusammenhang. Es lässt ihn sich so als nichtig erfahren, als Narr.

Als der grosse Umzug zu Ende ist, bleibt Lys länger als alle Koliegen verkleidet. Er kann sich kaum trennen von seinem prunkvollen Königsgewand. Es bietet ihm die Gelegenheit, noch einmal von einer Rolle in die andere zu fallen, nämlich in die hässliche des korrumpten Liebeshändlers, der versucht, seinem Freund die Geliebte, Rosalie, durch einen hohen Geldeinsatz auszuspannen.

Unabschätzbare Perspektiven auf die verschiedensten Täuschungsmanöver eröffnet das grosse Thema der Liebe. Keller spielt hier alle möglichen Nuancen durch: die geheuchelte Liebe, die fälschlich vorausgesetzte Liebe, die eingebildete Liebe (Drogo und Salome), die uneingestandene Liebe usw. Immer wieder nutzt er aber zur besonderen Inspiration seiner Erfindungsgabe eine psychische Verfassung – also wieder Wirklichkeit –, in der jeder Mensch vorübergehend zur Phantasterei oder Träumerei neigt: das idealisierende Verliebtsein. Die seit Plutarch sprichwörtlich gewordene Behauptung, Liebe macht blind, trifft die Sache nicht nur unvollständig, sondern ist irgendwie geradezu verkehrt. Es verhält sich nicht so, dass der Verliebte "nichts

mehr sieht". Er sieht sogar viel mehr als in nüchternem Zustand. Nur sind die Tugenden oder Eigenschaften, ja sogar die äusseren Schönheiten, die er dem Liebesobjekt "andichtet", in Wirklichkeit nicht oder in geringerem Masse vorhanden, als er meint. Erster Beleg und Urbild dieses Phänomens bei Keller sind wiederum die Kammacher. Der recht langweilige Jobst wird in der doppelgängerischen Erscheinung Dietrich, seiner zweiten Kopie oder, wenn man will, seinem anderen Selbst, plötzlich auffällig erfindungsreich. Welch beängstigende Macht das die Vorstellung beherrschende – und weitgehend selbstgezimmerter – Bild der Geliebten ausüben kann, zeigt das Lydia-Erlebnis des Pankraz. Er gehört eben schon von Haus aus zu den phantasiebegabten Menschen, ähnlich wie jener andere stramme Offizier und Amateurkünstler, der Landvogt Landolt nämlich, der sich ja auch – und das gleich fünfmal nacheinander – in unmögliche Liebesabenteuer verrennt.

Das Verhältnis zwischen der Züs und ihren Freiern durchläuft verschiedene Stadien. Von Liebe darf man hier nur mit grossem Vorbehalt sprechen. Echte Gefühle sind ja zwischen solchen Halbmenschen kaum möglich. Nur gegen das Ende hin, wenn die Züs sich von Dietrich und ihren natürlichen Trieben überrumpeln lässt, scheint etwas, das an ehrliches Gefühl denken lässt, aufzuflackern. Dass aber die Gesellen von einem gewissen Zeitpunkt an bis über beide Ohren verliebt sind, darüber kann kein Zweifel bestehen. Nur scheint für sie das Objekt ihrer Begehrlichkeit nicht so recht definiert zu sein. Ist es die Frau oder das Geld oder die Aussicht, Meister zu sein? Wohl alles zusammen. Am Anfang jedoch sind die vier nur darauf bedacht, sich gegenseitig zu täuschen. Sie spielen die Verliebten. Und auf diesem Gebiet sind sie recht erstaunliche Köenner, ganz besonders die Züs, diese grosse Meisterin der Täuschung. Nicht nur die Liebe, sondern alle ihre sonstigen Eigenschaften täuschen sie vor, spielen sie. Dabei täuschen sie ebenso sehr sich selbst als andere. Die Züs gleicht den drei Gesellen darin, dass sie Gefühle, tiefe Gefühle, ja auch geistige Tiefe – Tiefsinnigkeit – vortäuscht. Sie glaubt aber schliesslich selbst ebenso sehr daran wie ihre Verehrer. Ihre Fähigkeit vorzutäuschen regt die Phantasie der sie umgebenden Figuren an. So weben alle Gestalten gleichsam mit am Teppich des Phantastischen.

Die direkte Bezeichnung "Narr" finden wir bei Keller eher selten. Zweimal verwendet er sie als Ueberschrift. Im *Grünen Heinrich* lautet der Titel eines Kapitels der Zweitfassung *Das Narrengefecht* und im Zyklus der *Züricher Novellen* finden wir die Geschichte *Der Narr auf Manegg*. Auf dem Fastnachtsumzug treibt sich Heinrich als Narr verkleidet herum (10), und Heines "Schmähwilkkür" tut Keller als "Narrenwerk" (11) ab. Brandolf zeigt lebenslang einen "Hang zum Närrischen" und auch Wohlwend wird einmal als Narr bezeichnet (12). Ueberblicken wir die gesamte Prosa Kellers, dann muss auffallen, dass in den späteren, auf geschichtlichen Grund gestellten Werken wie den *Züricher Novellen* oder dem Altersroman *Martin Salander*, die Narren nicht etwa seltener werden. So pflichten wir Rothenberg bei, wenn er nebenbei – In einer Fussnote – bemerkt, die *Züricher Novellen* seien ein Buch "voller Narren". "Originalitätsnarren", und auch im *Martin Salander* sei die "Garde der Narren noch einmal stattlich" (13).

2. Metaphorik

Bereits die Häufigkeit der Realien bei Gottfried Keller weist auf deren grosse Bedeutung hin. Bis heute konzentrieren sich die Untersuchungen der meisten Interpreten auf den Inhalt der Dinggestaltung, auf das Besondere und Einzigartige des Einzeldinges. Wir haben uns in unserer Analyse der Dingphantastik vorwiegend mit dem Stilistischen beschäftigt. Das Inhaltliche blieb zwar nicht völlig unberücksichtigt, es bedarf aber jetzt noch einer ergänzenden Betrachtung. Was die Darstellung der Dinge anbetrifft, so geht es um den Ausdruckswert jedes einzelnen. Dabei können wir die Frage, ob Kellers Metaphorik in den Bereich des Symbolischen hineinrage oder nicht, nur kurz streifen. Rothenberg versucht eine Trennungslinie zu ziehen zwischen bildhaftem und symbolischem Erzählstil, wobei er Kellers Bildern den Symbolgehalt abspricht, da sie ihren Ursprung im Faktischen hätten und im wesentlichen Antwort seien auf "bestimmte soziale Verhältnisse und deren Begleiterscheinungen" (14). Auch für Preisendanz ist die Bezeichnung im Hinblick auf Keller fragwürdig.

Die Frage nach dem Symbol harre noch der "wissenschaftlichen Erhellung" (15), da gerade auch Dinge Aussenseite innerer Vorgänge seien und somit das Sinnbild ins Gleichnishafte umschlage (16). Wir sind jedoch der Auffassung, dass gerade die Dingphantastik, da sie ja so konsequent auf menschliche Schwächen hinweist, als symbolhaltig bezeichnet werden darf.

Wenn wir nun einen Abschnitt wählen, um zu zeigen, in welcher Weise unsere anfängliche Dinganalyse ergänzt werden müsste, dann wird es noch einmal die Truhe der Züs sein. Hier haben wir es mit einem Metaphernmosaik zu tun, wobei die Beschreibung insgesamt ein Sinnbild des hohlen Wesens der Züs, ihrer Nichtigkeit darstellt. Die kindischen Züge der Jungfer treten ganz besonders in ihrem Verhältnis zum Religiösen zutage. Eine ganze Reihe von Gegenständen stammen aus diesem Bereich. Aus ihnen lässt sich Bedenkliches herauslesen. Die Nuss, in der eine Muttergottes hinter Glas liegt, ist ein kleines Spielzeug. Auch das Einschnitzen von Christi Passion in einen Kirschkern mutet an wie eine Spielerei. Das "ewig" aufbewahrte Osterei weckt auf befremdende Art die Assoziation von Auferstehung und ewigem Leben. Ein Fehlen also an Ernst und Tiefe. Nehmen wir das fetischhafte Haarmedaillon und das auf "Menschenhaut" gedruckte Vaterunser dazu, dann regrediert Züsens Religiösität zum primitiven Aberglauben. Ueberhaupt verbreiten Vaterunser, Medaillon, Moschus und vergilbte Papiere einen Geruch von Moder und Staub. Die bereits ältliche Jungfer Züs, die so gerne einbalsamiert, wird selbst zur Mumie, zum Bild ungelebten Lebens, vorzeitigen Vergreisens. Unreife und innere Verkümmern drücken sich auch in der Konstellation gegensätzlicher oder gleicher Dinge aus. Die Nachbarschaft von Kegelspiel und Muttergottes, Riechschwämmchen, Kölnisch Wasser und Christus kündigt von geheimen, verbotenen Wünschen, von einer völlig verdrängten Sexualität. Die Verdoppelung verschiedener Gegenstände - Kern, Büchse - ist, ebenso wie die Verdreifachung der Gesellen, Ausdruck von Bedeutungslosigkeit. Sie unterstreicht als weitere Variante das durch die Verschachtelung Ausgesprochene: Züs ist hohl. Das kleine Bild des ausgehöhlten Kerns fasst eigentlich alle Variationen des Ausgehöhltheits zusammen. Das Wesen des Kerns ist Härte und Widerstandsfähigkeit. Ein hohler Kern ist kein Kern mehr.

Züs ist ein Mensch ohne wesenhaften Kern. Ueberblicken wir das Gesagte, dann stellen wir fest, dass die Deutung des Inhalts keine grundsätzlich neuen Aufschlüsse liefert über die Person der Züs. Die Verweisungen der Einzeldinge variieren und nuancieren das Grundthema des Hohl- und Nichtigseins, wie wir es bereits aus der Umdeutung von Stilelementen zu Charaktereigenschaften kennen.

Der Sinn phantasievoll gestalteter Dinge und Dingkomplexe kann ausserordentlich vieldeutig sein. Keller ist befähigt, nicht nur Charaktere, sondern sogar zwischenmenschliche Beziehungen in gleichnishafte Bilder festzubannen und gleichsam zu kommentieren. In diesem Zusammenhang lohnt sich eine etwas eingehendere Betrachtung des chinesischen Tempels. Der kunstvoll zusammengebastelte Miniaturpalast fasziniert.

Er ist mehr als nur eine illustrative Zusammenfassung einer Episode, in der von der erfolglosen Liebe eines "töricht", unerfahrenen Buchbindergesellen erzählt wird. Verhehlt der Dichter nicht tieferen Sinn durch den hier besonders leger-amüsanten Ton der ganzen Stelle, durch ihren episodenhaften Charakter? Er gliche darin dem Buchbinder selbst, der die wahrhafte Tiefe seiner Gefühle für immer vor der ahnungslosen Züs verbirgt, indem er den unter Tränen verfassten Brief in dem doppelten Boden des Tempels "vermauert". Eine Antwort wird kaum in wenig Worten zu geben sein. Die kunstvolle Architektonik des kleinen Wunderwerkes ist für das Auge zunächst nicht sichtbar. Nur wer behutsam Stück um Stück abhebt, dem erscheinen in den sich öffnenden Räumen die verborgenen Kostbarkeiten: Bilder, lachende Blumen, liebende Pärchen, Ueberraschungen ohne Ende. So ist der Tempel zuerst einmal das Sinnbild eines echten Gefühls, das vom Partner nur "gesehen", dass heisst ahnend empfunden werden kann, wenn er selbst zum gegenseitigen Verstehen etwas beitragen kann und will.

Doch die Komplexität des Bildes ruft nach eingehender Deutung, schon deswegen, weil es der Züs auf immer verheimlicht, was es gerade dadurch dem Leser mit grosser Nachdrücklichkeit mitteilt. Wenn echter Reichtum wahrer Liebe sich in ihm sinnbildlich darstellt, also offenbar wird, dann muss tatsächlich das Verbergenwollen des Buchbinders als "töricht" beurteilt werden. Denn die Züs in ihrer

Engstirnigkeit sieht nicht, wo andere sehen könnten. Damit wäre das Einschliessen des Briefes eine unnötige Wiederholung, denn schon der Tempel ist für sie gleichsam ein versiegelter Brief. Der letzte, rätselhafte Akt des Gesellen scheint sinnlos, denn die Mitteilung richtet sich ausser dem Leser an niemanden. Wird auch durch das Versenken des Briefes in den Tempelboden der Sinn des Bildes nicht aufgehoben, so wird doch seine Mitteilbarkeit in Frage gestellt. Es zeigt, dass man zu seinem wirklichen Verstehen einen Aufschluss benötigt, der im Verborgenen bleiben muss. Das hiesse nichts anderes, als dass es – in der Sicht Kellers – das echte Liebesgefühl wohl gibt, dass es aber kaum wirklich erkannt und nur unvollkommen mitgeteilt werden kann. Damit streifen wir die Grundproblematik seines Lebens und Werkes.

Das originelle Tempelwerk spricht uns ganz besonders an, weil es rätselhaft ist. In seiner durch den eingeschlossenen Brief betonten geheimen Sinnträchtigkeit fordert es zur Deutung heraus, scheint sich dieser aber zugleich endgültig verschliessen zu wollen. Diese Widersprüchlichkeit des Sinnes ist an sich und auf eigene Weise vieldeutig. Wir haben es mit einem Schlüsselbild zu tun, das stellvertretend für die ganze Bildlichkeit Kellers stehen könnte. Das besonders Typische des Tempelwerks als Sinnbild ist nicht nur seine komplexe Struktur, sondern seine, was den Sinngehalt betrifft, vorgetäuschte Transparenz. Diese pocht sozusagen auf seine Verständlichkeit, wird aber bald selbst zur "Vexiergasse". Den wahren Reichtum des Innenbaus kann nur der erkennen, der "Stück für Stück" abhebt, also mit wachem Auge bis auf den Grund vordringt. Wenn er aber den Tempel zerlegt hat, so sieht er ein, dass der tiefste, eigentliche Sinn verborgen bleiben muss: ein ungelesener Brief. Doch es gibt ihn. Dies verbürgt der Tempel selbst, der ja letztlich nur da zu sein scheint, um ihn zu hüten. Um sich ihm zu nähern, muss das ganze komplizierte Gebilde abgebaut werden, bis nichts mehr übrigbleibt als der einfache Boden.

Das Liebesdenkmal steht als Souvenir auf "Züsis altväterischer Kommode" (17). Darum dürfen wir annehmen, dass er ebensoviel aussagt über sie wie über den, von dem er stammt. Wenn die Züs den Tempel so zudeckt, dass man ihn überhaupt nicht mehr sieht,

dann hat sich ihr Inneres noch mehr verhärtet. Sie erblindet jetzt vollends. So liegt die Liebe des guten Gesellen dreimal begraben: in dem Tempel selbst, dessen Sprache die Züs nicht versteht, in dem in den Tempelboden versenkten Brief und schliesslich noch unter dem meergrünen Gazeschleier. Doch die Züs deckt den Tempel nicht zu, um ihn nicht mehr sehen zu müssen; sie will ihn dadurch "unwürdigen Blicken" (18) entziehen. Also wieder ein Kult, und der Ausdruck will hier nun ausnehmend gut passen zu dem Gegenstand, dem sie ihn widmet. Es geht der Züs aber nicht um das Andenken an die Person des Buchbinders. Nicht dieses hält sie hoch und heilig. Der Tempel stellt für sie nicht ein "Denkmal der Liebe" dar, sondern nur ihres eigenen edlen und hohen Geistes, denn nur ihm verdankt er ja sein Dasein. Das Geschenk, das ihr die wahre Liebe des Burschen hätte offenbaren sollen, macht sie dafür nun tatsächlich blind und bestärkt sie nur in ihrer Eigensucht. Je mehr sie Wesens macht um den Tempel, desto weniger sieht sie ihn wirklich. Der widerliche meergrüne Schleier der Eitelkeit deckt ihn zu.

Nicht nur die Dinge, sondern auch Personen und Handlung, insofern deren Darstellung den Stilgesetzen des Phantastischen gehorcht, weisen Gleichnischarakter auf. Dies lässt sich sehr leicht anhand der seltsamen Verdreifachung der Kammacher zeigen. Dadurch, dass die drei Gesellen im Grunde ein und dieselbe Person sind, rückt die Geschichte bereits in den Bereich des Sinnbildhaften. Verzwei- oder sogar verdreifacht, verwandelt sich Jobst, eine an sich schon unwirkliche Figur, vollends in ein phantastisches Gespenst.

Parallel zu dieser Ueberhöhung des Fabelhaften zeichnet sich aber auch eine intensivierung von Jobstens Innenleben ab, wenn auch in elementaren Formen. Der Leser wird Zeuge eines mühsam sich regenden Geschehens, das aber um so nachhaltiger wirkt, als es einem leidvollen Uebergang von dämmerlgem Vegetieren zu einer etwas höheren, bewussteren Stufe des Existierens gleicht. Die Jobstgestalt nimmt an Wirklichkeit zu. Der arme Mann wird plötzlich fähig, sich zu sehen. An sich liegt diese Begegnung mit sich selbst in der Logik der Dinge. Die fixe Idee, die von ihm Besitz ergriffen hat, brachte ja als erste unmittelbare Folge das Erwachen einer gewissen Bewusstheit. Sie hat ihn in ein Verhältnis zu den Seldwylern gesetzt,

das ihn auch zu einem Verhältnis, zu so etwas wie Distanz sich selbst gegenüber nötigt. in der Gestalt Fridolins, vielmehr im Gegenüberstehen von Jobst und Fridolin, wird Jobsts neuer Zustand sichtbar. Wie sehr er ihn selbst überrascht, zeigt seine schreckhafte Reaktion, als Fridolin in sein Leben tritt. Das Unverhoffte der Ankunft Fridolins, sein "Erscheinen" ist die Illustration dieses bänglichen Erstaunens. Erscheinung und Schrecken sind ein und dasselbe.

Ein Mindestmass an geringfügigen Abweichungen untermauert, wenn auch etwas dürftig, das Eigenständige der Rolle, die Fridolin in der Geschichte übernehmen muss: der andere Name, das andere Herkunftsland, das Handbuch für Blaufärber anstelle der Sprachlehre für das Volk, das Schnupftuch anstelle der Socke und der rot- und schwarzgeflamnte und bemalte Eschenstab anstelle des Rohrstocks. Fridolin ist die Spiegelung Jobsts und zugleich seine Variation. Ein neuer Jobst entsteht. Bekanntlich gehört zur Variation das Phänomen der Steigerung. Diese lässt sich an den beiden letzten Beispielen sehr deutlich erkennen: das improvisierend, bohèmeienhaft verschlungene Schnupftuch ersetzt die pedantische Socke und der bereits farbenfrohe und bearbeitete Eschenstab den nüchternen Rohrstock. Der Dichter bleibt diesem Prinzip auch treu, wenn er das scheinbar Gleiche und bald auch fleissige Angleichen im Verhalten der beiden wiedergibt. "Die nächsten acht Tage bestätigten durchaus diese erste gegenseitige Auffassung; denn war Jobst fleissig und genügsam, so war Fridolin tätig und enthaltsam mit den gleichen bedenklichen Seufzern über das schwierige solcher Tugend; war aber Jobst heiter und weise, so zeigte sich Fridolin spasshaft und klug; war jener bescheiden, so war dieser demütig, jener schlau und ironisch, dieser durchtrieben und beinahe satirisch, und machte Jobst ein friedlich einfältiges Gesicht zu einer Sache, die ihn ängstigte, so sah Fridolin unübertrefflich wie ein Esel aus" (19). Abgesehen von dem humorvollen Spiel mit Worten, in dem in allen Variationen auf möglichst amüsante Weise immer dasselbe gesagt werden soll, ist ausnahmslos in jedem Vergleichspaar eine Steigerung zugunsten Fridolins festzustellen: "enthaltsam" ist um eine Nuance umfassender als "genügsam", "spasshaft" stärker als "heiter", wer Demut übt, geht in seiner Selbstzucht weiter als der nur "Bescheidene", der Durchtriebene ist

dem Schlaunen überlegen, eine satirische Haltung wirkt aggressiver als eine ironische, von dem Aussehen "wie ein Esel" gar nicht zu reden, das ja nicht mehr zu übertreffen sei. Ueberblickt man die ganze Stelle, so zeigt sich jetzt, dass das Crescendo nicht nur in den einzelnen Gegenüberstellungen spürbar ist, sondern dass es die ganze Kette von Vergleichen erfasst. Es hat eine das Zufällige der Beispiele verbindende Wirkung. Das Ganze ist wie von einem Elan getragen, wie in einem Atemzug gesprochen.

Fridolin sei "nichts mehr oder minder als (der) vollkommene Doppelgänger" (20) Jobsts. Trotzdem muss er irgendwie auch anders sein, denn erst so wird eine Handlung möglich. Die oben erwähnten Anzeichen hierfür sind es gerade, die den beiden die harte Tatsache bestätigen, dass sie jetzt zwei Gerechte sind, die sich gegenüberstehen und aus grösster Aehnlichkeit heraus sozusagen gezwungenermassen das gleiche Ziel verfolgen müssen und dass diese eigentümliche Verzweiflung keine flüchtige oder fieberhafte Einbildung ist. Dennoch scheinen sie sich noch eine Zeitlang in dieser Illusion wiegen zu wollen, indem sie nämlich, sich gegenseitig aufs genaueste nachahmend, ihr unscheinbares Verschiedensein in allen, auch den geringsten Regungen unverzüglich auszulöschen versuchen. Aber gerade in dieser pausenlosen Imitation treten, wie sich bereits erwiesen hat, die Unterschiede zutage. So neutralisiert sich vorläufig eine Spannung, die zwischen den beiden entstehen will.

Das Misstrauen, das jetzt ihr Verhältnis bestimmt, führt sie dazu, sich ständig gegenseitig zu beobachten, abwartend und auflauernd: "Sie sahen sogar so einträchtig und verständnisinnig aus, dass sie eine gemeinsame Sache zu machen schienen, und glichen so zwei tüchtigen Helden, die sich ritterlich vertragen und gegenseitig stählen, ehe sie sich befehden" (21). Der Wettkampf der Nachahmung, auf lückenlose Angleichung bedacht, hat den Unterschied zwischen den beiden deutlich werden lassen. Auf diesem Gleich- und zugleich Anderssein, also eigentlich auf der Aehnlichkeit gründet die Rivalität, die sich zwischen ihnen entzündet. Dieses variierende Anderssein Fridolins ist das Bild der Veränderung, die in Jobst selbst als dem einen vorgeht. Er ist jetzt ein anderer und mehr als vorher. Im übrigen darf das Auftreten der Doppelgängerfigur Fridolin als ein

spielerischer, also auch künstlerischer Kniff, als heiterer Einfall der Phantasie gewertet werden. Um Jobst aus seinem geheimnistuerischen Einzelgängerparadies herauszureissen, braucht der Dichter ihm nur einen zur Seite zu stellen, der ihm ähnlich, ja beinahe vollkommen gleich ist, der ebenso gerecht und fleissig ist und der schliesslich unweigerlich auf dieselbe Idee verfallen muss.

Der Auftritt Dietrichs, des Dritten im Bunde, bringt zuerst erwartungsgemäss nichts Neues. Als Doppeigänger von Jobst und Fridolin oder eigentlich als Tripelgänger Jobsts, kann er mit wenigen Sätzen eingeführt werden. In der gleichen Richtung weiterschreitend erfährt das "gerechte" Kammacherwesen Jobsts, sein Charakterbild, eine weitere Verdichtung. Und darin zeigt sich bereits etwas Neues, das, dem paradoxen Phänomen der Spiegelung entsprechend, aus der nochmaligen Wiederholung des Bekannten hervorgeht. Wie zum Dritten, zu Dietrich, so geraten Jobst und Fridolin auch untereinander in ein neues, gespanntes Verhältnis. Zu ihrer Bemühung, die eigenen Absichten zu verhehlen, in denen jeder sich gänzlich durchschaut fühlt, gesellt sich die Angst, von der Taktik des anderen irregeleitet zu werden und den Kürzeren ziehen zu müssen. In den Klauen von bis anhin für Jobst und Fridolin völlig unbekannten Aengsten wird ihr Alltag langsam zur Qual. Man fühlt die Ausweg- und Ratlosigkeit von Unbeholfenen. Die neue, ernste Lage drückt sich in einer originellen geometrischen Metapher aus, in der sowohl das Gegenüberstehen als auch die missliche Spannung, die daraus entstehen muss, eingefangen ist: das gleichschenklige Dreieck. Dieses Bild des genauen Gegeneinander kontrastiert mit dem vorher nachdrücklich erwähnten friedlichen Nebeneinander Jobsts und Fridolins.

In der beinahe abstrakten Figur werden erstaunlicherweise die wesentlichen Veränderungen in dem Dreierverhältnis gegenüber der vorangehenden Zweierheit deutlich sichtbar. Die verknappte Form erinnert daran, dass der sich anbahnende Konflikt sich auf ein auf das Elementarste reduziertes, inneres Geschehen bezieht. Damit erscheint dieser selbst in stilisierter Vereinfachung.

Weitere Vergleiche ergänzen das Gesamtgemälde der verwandelten Lage. In jenem etwa der Streichhölzer oder der toten Heringe stellt sich das Eingekerkertsein in einer vertrackten Lage, aus der es kaum

mehr ein Entrinnen gibt, bildhaft dar. Beide drängen sich dem Dichter auf, wenn er die Nachtruhe der Gesellen beschreibt. So liegen die drei im Bett. Doch schon das Bett selbst wird zum Bild des Gefangenseins, weil sich der Raum für den einzelnen so verringert hat, dass er sich kaum mehr bewegen kann. Somit sind die Bettvergleiche bereits Bilder des zweiten Grades, sind Bilder eines Bildes oder Variationen, deren Aufgabe unzweifelhaft darin besteht, zu verdeutlichen und zu vertiefen. Ihre Funktion kann sich jedoch hierin nicht erschöpfen. Zu sehr überrascht einerseits ihre beinahe prosaische Gewöhnlichkeit und anderseits ihr Insistieren durch spiegelnde Verdoppelung, die ja zu jener in einem gewissen Widerspruch steht.

Wie wir bereits bei der Verzweifachung von Jobst zu Jobst – Fridolin bemerkt haben, so sind auch Jobst – Fridolin – Dietrich nicht eigentlich drei, sondern zuerst einmal im Grunde genommen ein und derselbe. Wie müssen nun aber die jetzt doch auffälligeren Verschiedenheiten Dietrichs von den zweien, sein unbestreitbares Anderssein gedeutet werden? Er hat keine Ersparnisse, was ihn von den andern trennt. Mehr als die andern besitzt er die Gabe der Phantasie, wie sein wilder Spazierstock bildhaft ausdrückt. Dass er aber trotzdem ganz und gar einer der ihren ist, ein gerechter Kammacher, zeigt sich darin, dass er unverzüglich ihre Lebens- und Arbeitsgewohnheiten voll adoptiert und damit auch ohne Zögern ihr Geheimnis – wenn auch auf eigene Weise – zu dem seinen macht. Ganz dem Erscheinen Fridolins entsprechend führt Dietrich in seinem Gleich- und Anderssein die Bildwerdung der neuerlichen Wandlung vor Augen, wie sie sich im Innern Jobsts ereignet. Anders ausgedrückt: Dietrich verkörpert Jobsts zweite grosse Idee. Weil sie ihn zuerst wiederum unsäglich überrascht, ja vollkommen fremd und widersinnig anmutet, trägt sie mit Fug und Recht den Namen eines anderen. Wenn diese zweite Idee, nämlich sich zu verheiraten, auch weniger zwingend aus der ersten hervorgeht als diese aus der Grundsituation Jobsts, so bleibt doch die zweite der ersten voll untergeordnet, denn das wahre Objekt des Begehrens ist weder die Züs noch ihr verführerischer Gültbrief, sondern das Kammacher-geschäft. Den Abweichungen des dritten Kammachers entsprechen die Wandlungen im Innern Jobsts. Was hier vorgeht, kristallisiert sich

dort im Bilde, wird schaubar. Zwei Hauptneuheiten sind es, die besonders hervorstechen, beide eng miteinander verknüpft: Dietrich ist erfindungsreich und hat keine Ersparnisse. Weil er keine Ersparnisse hat, muss er erfindungsreich sein, und sein Erfindungsreichtum, seine Phantasie erspart ihm die Mühe des Sparens. Das Besessensein Jobstens (und Fridolins) von der Absicht, das Geschäft zu kaufen, weckt in ihm eine gewisse Erfindungsgabe. Der schlagende Beweis seiner "aufblühenden" Phantasie und ihrer lebendigen Gegenwart ist der Heiratsgedanke selbst und mit ihm eben das Dasein Dietrichs. Natürlich bleibt ihre Leistung wiederum ganz im Rahmen einer Kammacherexistenz. Verglichen jedoch mit der anfänglichen inneren Oede finden wir uns plötzlich in ein Gefilde üppiger Fruchtbarkeit versetzt: ein wild rankendes Laubwerk schiesst aus dem dünnen Stab Jobsts, wieder ein Bild zweiter Stufe, das der Mächtigkeit, dem irgendwie wunderbaren Leben der Phantasie ein eindrückliches und mit wenigen Mitteln gestaltetes Gleichnis setzt. Zu Jobsts grösster Ueberraschung besitzt Dietrich keine Ersparnisse. Die logische Folgerichtigkeit dieser Tatsache haben wir bereits aufgezeigt. Es bleibt jetzt noch ihre Bedeutung in der Reduktion der drei Gesellen auf eine Gestalt, diejenige Jobsts, festzuhalten. Sie ist zwingend.

Im Verhältnis zum spielerischen und schlagartigen Aneignen von Züsens Gültbrief, dieser im Wert unendlich gesteigert durch das ausgewählte Wesen der Züs, verblasst der Glanz des eigenen Geldes, und im Rückblick erscheint das jahrelange, mühselige Sparen nur noch ein lächerlich ausichtsloses Unterfangen, ohne Sinn und ohne Wert.

In der Literaturgeschichte war bis jetzt das Phänomen der Verdreifachung unbekannt. Dass diese nur den Anfang einer Vervielfachung bis ins Endlose bildet, zeigt der weitere Verlauf der Kammachernovelle: Versechsfachung der Gesellen und schliesslich Verneunfachung im Vorstellungsspiel mit der Züs. Das Motiv des Doppelgängers, das ja darin auch enthalten ist, darf zwar als ein Erbstück der Romantik angesehen werden. Mit Vorliebe greift es etwa E. T. A. Hoffmann auf. Beim Romantiker bedeutet es vor allem das Innewerden der Spaltung von Bewusstsein und drohendem Unbewussten, den Anbruch der psycho-analytischen Ära.

Bei der Vervielfachung bleibt die Frage nach der Identität weiterhin

gestellt. Ausgehend von der variierenden Anordnung der drei Gesellen, die entweder ganz genau nebeneinander (Arbeit, Bett), hintereinander (Hin- und Herrennen) oder im Dreieck einander gegenüber plazierte sind, stellen sich die verschiedensten Assoziationen ein.

Zuerst zum Nebeneinander. Vom Inhalt der Novelle her betrachtet, weitet sich die Problematik vom rein individuellen ins Soziale. Die Vervielfachung bedeutet Pluralität im Sinne von Anonymität, Absorption des Individuums durch die gesichtslose Masse, vollkommene Gleichschaltung, Absinken zur Nummer. Auch das bedeutet Identitätsverlust, denn wo man alles regelt und vorbestimmt, erstarrt und erlischt das Leben. Doch das Nebeneinander hat seinen gleichnishaften Sinn auch für das Individuum selbst; es scheint dem eigentlichen Bilde der Spiegelung sogar eher zu entsprechen, denn nicht nur viele sind gleich, sondern zuerst entstehen aus einem viele. Es deutet auf die für das zwanzigste Jahrhundert so bedeutungsvolle Zersplitterung der Persönlichkeit hin. Der italienische Dichter Pirandello, der übrigens mit seiner grüblerischen Gelstigkeit dem deutschen Wesen sehr verwandt ist, hat einem seiner Romane den Titel gegeben: *Einer, Keiner, Hunderttausend* (*Uno, nessuno, centomila*), der als ein Leitmotiv der ganzen Moderne gelten könnte. Damit meint Pirandello den armen heutigen Menschen, der, hin- und hergerissen zwischen seinen Möglichkeiten, Wünschen und Bedürfnissen, sich selbst nicht mehr findet. Weil er viele sein möchte, verliert er sich selbst. Seine Persönlichkeit zerfällt.

In diesen Zusammenhang gehört auch das angespannte Sich-gegenüber-Stehen. Das Bild weist auf innere Zerrissenheit hin, auf Spannungen und Widersprüche, die nicht bewältigt werden können, kurz: auf die Unmöglichkeit, mit sich im Einklang zu leben. Es gibt kein gesundes inneres Vorwärtskommen mehr. Das genaue und in alle Tiefen sich spiegelnde Hintereinander gehört hier als Ergänzung dazu. Es ist eine rückwärtsgewandte Perspektive. Nur zu gut wissen wir heute, welche Bedeutung den ererbten Anlagen, bestimmend und beschränkend, im Schicksal des Einzelnen zuerkannt werden muss. Jeder Mensch ist er selbst und zugleich alle vor ihm Gewesenen seiner Verwandtschaft. Ganz besonders die neuzeitliche Psychologie hat

bewiesen, welch verheerende Auswirkungen übernommene Mechanismen des Verhaltens auf eine ganze Existenz haben können, werden sie nicht rechtzeitig erkannt und überwunden.

Die Verdreifachung als Ereignis ist nicht nur Gleichnis für das psychische Geschehen eines Einzelnen, sondern ebensosehr, übertragen ins Bild, dieses Geschehen selbst. Zugleich sind aber die drei Kammacher auf neuer Ebene – zwar nie ganz vom Geschick des Einzelnen und Einzigen, Jobsts, losgelöst, aber es überlagernd – doch Individuen, die zueinander in konfliktreiche Beziehung treten. Und die Geschichte der drei, die um die Züs werben, hat wieder ihren eigenen Symbolgehalt. Dass eine so komplexe und auch widersprüchliche Sinngebung einer phantastischen Bilderwelt bedarf, wird schliesslich nicht mehr verwundern.

Die Komplexität oder Sinndichte eines Gleichnisses wie jenes von der vielfachen Spiegelung des Menschen hilft mit, die Phantastik der Bilder zu vertiefen. So verhält es sich auch bei den zwei andern von uns oben besprochenen phantastischen Texten, den Schilderungen der Truhe und des chinesischen Tempels.

Vieldeutigkeit, gerade auch, weil sie im Widerspruch steht zu dem klar und genau Definierten der Erscheinungen, verleiht diesen betont rätselhaften Charakter. Sie taucht die Bilder in eine Aura des Geheimnisvollen und Unergründlichen, die zusätzlich fesselt und zum Meditieren anhält. Sie fordert zu noch eingehenderer Betrachtung auf, so dass die an sich schon sehr deutlichen Gebilde sich noch schärfer abzeichnen, sich gleichsam dem Gedächtnis des Lesers einbrennen. Dieser gerät noch tiefer in den Bann der sonderbaren Welt.

Sinn, wenn er durch Wucherung sich selbst verschleiern, steht also auch im Dienste des Phantastischen.

3. Komik

Wenn Kellers Phantastik in erster Linie die Aufgabe hat, alle Lächerlichkeiten dieser Welt, das Nürrische im menschlichen Verhalten blosszustellen, dann liegt es irgendwie auf der Hand, dass sie Elemente des Komischen in sich trägt. Ueber das Komische und den

Humor bei Gottfried Keller ist schon viel nachgedacht und geschrieben worden. So etwa hat Emil Staiger im Hinblick auf Kellers Prosa eine interessante Theorie des Komischen entwickelt. Dabei spielt die Kategorie der Zeit eine entscheidende Rolle. Staiger sieht als Quelle des Komischen die Entspannung einer gespannten Zeit. Eine magische Spannung wird schlagartig durch ein nacktes, beharrliches "Da" aufgehoben. Dieser Begriff der gespannten Zeit ist verwandt mit unserer Definition des Phantastischen, nämlich der dynamisierten Statik (siehe Seite 97 ff.).

Viele Helden Kellers versäumen den Augenblick, weil sie sich in Träume und Illusionen verlieren. Uebertreibungen und Verfremdungen in der Darstellung enthüllen schlaglichtartig das Nichtige solcher Existenzen. Dabei kommt es immer wieder zu komischen Ueberraschungseffekten. Diesem ständigen Wechsel der Perspektive können wir beipflichten. Nur darf man nicht vergessen, dass er auch in entgegengesetzter Richtung vorgenommen werden muss. Die Nichtigkeit des Menschen tritt wohl unverhofft zutage. Sie bleibt aber zugleich der eigentliche Impuls zu phantastischer Gestaltung. Staiger zufolge gehört Komik als Stileigenheit nicht zum Phantastischen. Wir sind der Auffassung, dass man eine gewisse Komik als der Keller-schen Phantastik zugehörig betrachten muss. Es verhält sich nicht so, dass die komischen Elemente jene von Staiger festgestellte Bannkraft des Phantastischen beeinträchtigen oder sogar endgültig brechen. Die Aufhellung, die sie bewirken, bleibt momentan und trägt dazu bei, dass sich die Faszination des Phantastischen fortwährend erneuert.

Bereits unsere Analyse der Dingphantastik hat gezeigt, dass verschiedene Aspekte zuerst einmal belustigen können. So etwa das besonders Ausgefallene, das Heterogene oder die sehr weit getriebene Miniaturisierung der Gegenstände usw. Doch die seltsamen Erscheinungen haben auch eine, wie Pregel dargelegt hat (22), betörende Wirkung. Diese wächst durch Häufung des Kuriosen und lässt schliesslich alles Komisch-Erheiternde erblassen. Dasselbe Erlahmen des unterhaltsamen Momentes zugunsten einer beklemmenden Anspannung muss bei vielen skurrilen Reden festgestellt werden (Züs, Schnurrenberger und seine Propheten, der Pfarrer im *Verlorenen Lachen* usw.). Der vermeintliche Scharfsinn dieser absurden Rodo-

montaden reizt zum Lachen, das konsequente Verführen in die Sackgasse der Scheinlogik verwirrt und fasziniert zugleich.

Wie sehr das Element des Komischen der Phantastik Kellers einverleibt ist, lässt sich schon an Seldwyla beobachten. Die Seldwyler sind von einer "unverwüstlichen Laune" (23) und besitzen die Fähigkeit "aus allem mit Meisterhand eine Lustbarkeit ... zu formen" (24). Anlass zu fröhlicher Unterhaltung gibt es immer, Verhöhnern und Verlachen sind an der Tagesordnung. Diese ständige Lustigkeit, dieses zwanghafte Lachenmüssen ist schliesslich ebenso unheimlich wie das übertriebene Verurteilen, der Ueberernst der Ruechensteiner. Das donnernde Gelächter etwa am Ende der Kammachernovelle scheint tatsächlich aus der Hölle emporzusteigen und hilft ganz entscheidend mit, die Gesellen ins Verderben zu stürzen. Somit muss die Nachbarschaft Ruechensteins nicht nur als Kontrast zu Seldwyla, sondern ebenso sehr als Variante eines im Grunde Identischen gesehen werden. Als Umkehrung, als Negativ enthüllt sie gleichzeitig das Unheimliche des Leichtsinns von Seldwyla.

Eine innere Verwandtschaft stellen wir auch zwischen den Kammachern und den Seldwyler fest, ein weiteres Verhältnis, das zuerst einmal auf totalen Gegensatz hin angelegt ist. Die Gesellen lachen nie. Sie streben aber mit aller Kraft hinein in die Stadt dieses lustigen Völkchens. Damit sind sie unter den Helden der Seldwyler Novellen eine Ausnahme, offenbaren aber gleichzeitig ihre eigentliche Zugehörigkeit zu Seldwyla.

Eine weitere Variante der Symbiose von leichtsinnigem Lachen und schmollendem Ernst verkörpert das anfänglich phantastische Geschwisterpaar Pankraz und Estherchen. Pankraz hat trotz seines disziplinlosen Müssiggangs von Anfang an einen überbetonten Ordnungssinn. Darum kann es nicht verwundern, dass er später Soldat wird. Doch die Uniform macht noch lange keinen Mann.

Ähnliches gibt es zu berichten von dem Ehepaar Margret - Jakoblein. Diese Frau sieht überall - oft zu Recht und oft zu Unrecht - Unheil und Schrecken, während der Gatte alles von der komischen Seite nimmt. Ein immer wüsterer Streit zwischen den beiden Alten bildet das Ende ihrer phantastischen Geschichte. Hier gibt es wahrlich nichts mehr zum Lachen.

Die "unverwüstlich" gute Laune der Seldwyler, das notorische Lachen Estherchens, Jakobleins ewige Lustigkeit illustrieren, dass Kellers Phantastik Elemente des Komischen enthält, die wohl Gefühle der Belustigung auslösen, bald aber von solchen der Beunruhigung und des Befremdens gedämpft und aufgehoben werden. Am Ende siegt stets jene Faszination des Phantastischen, die fesselt, in Bann schlägt.

Julius Rothenberg spricht von demselben Phänomen, wenn er feststellt, dass bei Keller die "unerbittliche Satire" schliesslich jede Komik ausscheide (25). Unter "unerbittlicher" Satire ist jene gemeint, die sich als Zielscheibe den ganzen Narren vorgenommen hat (26).

Es bleibt jetzt noch die Frage zu stellen nach dem Humor und dessen Verhältnis zum Phantastischen. Für eine Interpretin wie Demeter ist das Komische und seine Uebersteigerung ins Groteske nur ein Aspekt des Kellerschen Humors (27). Auch Staiger unterscheidet nicht zwischen Komik und Humor. Ein Abschnitt in seinem Keller-Essay trägt den Titel: "Die komische Darstellung" (28). Darin nennt er Beispiele von Kellers "humoristischer Prosa" (29) und bemerkt dazu, er müsse auf ein genaueres Auseinanderhalten von Witz, Komik und Humor verzichten (30). Wenn wir nun im Gegensatz zu Preisendanz und mit Rothenberg das Bedürfnis empfinden, einen Trennungsstrich zwischen Phantastik und Humor zu ziehen (31) – Preisendanz braucht ganz ähnlich wie Rothenberg den Begriff der Satire, um das Phantastische zu erfassen –, dann ergibt sich auch ein Gegensatz zwischen Humor und jener beunruhigenden Komik, die zum Phantastischen Kellers gehört.

Geht es dem Dichter um die Darstellung des ganzen Narren, dann ist er auf eine unerbittliche Weise pessimistisch, und das Phantastische hat grosse Möglichkeiten, sich zu entfalten. Kleinen Schwächen und harmlosen Narreteien begegnet er mit herzlich-versöhnendem Humor. Dadurch werden sie gleichsam ausgelöscht, und das Gesunde, das Echte kann um so ungetrübter ans Tageslicht treten. Sobald dieser Humor zum Zuge kommt, gibt es keinen Raum mehr für phantastische Gestaltung. Die Definition und das Erfassen des Phantastischen bei Keller wäre demnach gleichzeitig eine Grenzbestimmung seines Humors.

ZWEITER TEIL

Konstruktive Funktionen des Phantastischen

I. Das bedrohte Leben

1. Das Aufgehen der Gestalt im Phantastischen

Der innere Tod des Narren (Verlust der Menschlichkeit)

Carl Weissflog, ein Dichter der Aufklärung, lässt in seinen *Biographische(n) Spittelfreuden des abgesetzten Privatschreibers Jeremias Kätzlein* seinen Helden sagen: "Ich hatte in Wahrheit aufgehört, Mensch zu sein, und war nur noch Narr" (1). Eigentlich sagt Karl Friedrich Flögel dasselbe, wenn er in seiner 1784 erschienenen *Geschichte der komischen Literatur* bemerkt, ein Narr, wenn er ganz Narr sei, werde "in der Komödie und Satyre nicht gebessert" (2). Ein Mensch, für den keine Aussicht mehr besteht, dass er sich bessern, sein Narrentum abstreifen könnte, verdient diese Benennung nicht mehr. Erwähnenswert ist auch Flögels Unterscheidung zwischen halbem und ganzem Narr. Der ganze Narr bleibt ein Narr. So sieht es auch Keller. Das Kriterium des "ganzen" Narren ist auch hier seine Unverbesserlichkeit. Zur Kategorie der Uneinsichtigen gehören auch unsere drei Helden, von denen Keller ja sagt, sie stellten nur noch "zur Not" (3) Menschen dar. Rothenberg bezeichnet Buz Fallätscher als seelenlosen Narren und greift damit einen Ausdruck auf, den Keller selbst verwendet und zwar im Hinblick auf die Gebrüder Weidelich (4). Ein Mensch ohne Seele ist eine leere Hülle, ein Schatten. Die vielen unverbesserlichen Narren in Kellers Werk, wir kennen sie längst. Es sind lauter Menschen des Scheins, ohne wirkliche Lebensfähigkeit.

Wir haben festgestellt, dass die närrischen Eigenheiten einer Person in der Darstellung unverzüglich Elemente des Phantastischen heraufbeschwören. Umgekehrt lässt sich sagen, dass diese Elemente ein Defizit an wahren Sein und damit an Menschlichkeit aufzeigen.

Dementsprechend ist das auf eine Gestalt bezogene – oder durch sie an den Tag geförderte – Phantastische ein Gradmesser ihres Narrentums. Die grösste Dichte erreicht dieses Phantastische in der Darstellung des "ganzen" Narren. Sinkt aber ein Mensch mehr und mehr zur leeren Hülle ab, dann bleibt schliesslich von ihm nur noch der Umriss zurück. Das Phantastische kann also das Leben, die Lebensfähigkeit einer Gestalt völlig auslöschen.

Die vielen Narren Kellers sind jedoch nicht nur Ausgeburten einer unerschöpflichen Phantasie, sondern auch Zerrbilder eines lebensschwach gewordenen, in seinem psychischen Gleichgewicht und seiner geistigen Gesundheit gefährdeten Zeitgenossen. Obschon diese Figuren schliesslich jede Dimension des Menschlichen einbüssen, so bleibt doch auf der Ebene des Sinnbildes ein Bezug zur Wirklichkeit, sogar zu einer sehr aktuellen, bestehen.

Zwar sind in Kellers Werk die Geisteskranken nicht sehr zahlreich, aber die meisten seiner Gestalten erinnern in ihrem Benehmen gelegentlich an Wahnsinnige. Römer, Buz Falätscher, Ursula, Marti nach dem Unfall und Myrrha sind wahnsinnig oder verblödet. Aber auch eine Züs, die man ja nicht als geisteskrank bezeichnen darf, wird in dem Augenblick, da sie lange Ketten von unsinnigen Sätzen aufschreibt oder beim Reden nur noch Hauptwörter aneinanderreicht, zu einer Verrückten. Die Schnurrenbergers bieten, wenn sie sich gegenseitig das "Werdet wie die Kinder!" vorspielen, das Bild eines Tollhauses. Die masslosen Betrüger Isidor und Julian Weidelich scheinen mit ihrer geradezu läppischen Vogelfängerei und ihrer Indifferenz der Verurteilung gegenüber völlig den Verstand verloren zu haben.

Aber auch der ekstatische Pfarrer im Verlorenen Lachen, der Diesseitsfanatiker Gilgus, die Leserfamilie im *Grünen Heinrich*, viele hohle Schöne wie Lydia, Donna Feniza oder die Tochter des Proselytenschreibers, die den Uebernamen "Grasmücke" trägt, Hochstapler und Sonderlinge wie John Kabys, Zwiehan oder Wohlwend, in unseligen, tödlichen Streit Verstrickte wie Manz und Marti, die Gebrüder Agidi, das Ehepaar Margret und Jakoblein und schliesslich depressive Schmoller und Träumer wie Pankraz, Justine vor der Versöhnung mit Junkundus oder Heinrich im Grafenschloss Dortchen

gegenüber, allesamt zeigen wiederholt das Verhalten von Geistesgestörten. Anhand der Freudschen Begriffe vom "Ueberich" und vom "Es" kann man zwei Hauptkategorien von "Verrückten" feststellen. Alle Fanatiker und überspitzten Idealisten sind dem "Ueberich" hörig, während die in sich versunkenen Träumer vom "Es" tyrannisiert werden. In beiden Fällen findet das "Ich" keinen Freiraum, um sich zu entfalten. Der in der Bildung und Strukturierung seiner Person Gehinderte kann weder "zu sich finden" noch "aus sich herauskommen". Oder mit anderen Worten: weil der Mensch seine ihm eigenen Kräfte und Möglichkeiten nicht befreien kann, festigt er sich nicht als Person. Solange er in dieser Unsicherheit sich selbst gegenüber verharret, wird er auch zu keiner echten Beziehung fähig sein, weil ihm der Sinn für die Wirklichkeit fehlt. Dies entspricht nun genau dem Bild, das uns in dem "Verrücktsein" der Keller-Menschen entgegentritt. Sobald es sich zeigt, sind die zwischenmenschlichen Beziehungen entweder gestört oder sie können nicht zustande kommen. Die Gestalten büßen ebenfalls den "Sinn für die Wirklichkeit" und damit auch für das Wirkliche und Wahre im Menschen ein und werden deshalb sehr leicht vom äusseren Schein geblendet. Andererseits geraten sie ständig in Versuchung, selber zu täuschen, weil sie Schein und Sein nicht mehr auseinanderhalten können. Solange ihr "Ich" aufgehoben bleibt, sind sie "unwirklich", hineingezogen in eine Welt des Phantastischen (5).

2. Wiedergewinn der Dimension des Menschlichen Verliebendigung der drei Kammacher

Jobst gehört zu jenen nichtigen Narren, die, kaum in die Geschichte eingeführt, im Phantastischen aufgehen. Er gerinnt zum unbewegten Bild. Dieser äusseren Starre entspricht eine innere, die nichts anderes bedeutet als Gefühlsleere, Herzlosigkeit, Unfähigkeit zu lieben und zu leiden. Jobst wird durch die phantastische Gestaltung gleichsam aus dem Leben hinausgedrängt. Kommt es dann zu der verrückten Verdreifachung, dann kann sich Phantastik noch weiter verbreiten, sich noch steigern. Doch setzt hintergründig eine Gegenbewegung ein. Die

Totgeglaubten werden langsam, schrittweise und dann auch schlagartig ins Leben zurückgeholt. Aber nur ein Stück weit. Das "neue Leben" spielt sich auf elementarerer Stufe ab. Es beschränkt sich auf den einzigen Bereich dumpfen und stumpfen Leidens, schreckhafter Aengste. Die Gesellen "erwachen" nicht zum Leben, sondern zum Sterben, sie werden recht eigentlich aus ihrer - bereits todesähnlichen - Lethargie durch drohende Vernichtung aufgerüttelt.

Die Leidensfähigkeit der drei Gesellen ist nun aber von einer Intensität, wie man sie bei so verkümmertem Innenleben nie erwarten würde. Wie kann dieses Missverhältnis erklärt werden? Zunächst muss es zu denken geben, dass das Pochen auf Zufälligkeit den Eindruck von Zwangsläufigkeit des ganzen Geschehens nicht aufzuheben vermag. Er rührt nicht von dem Auftreten der Doppelgänger her, sondern von dessen Folgen. Sind sie einmal da, dann scheint es für die Kammacher kein Entrinnen mehr zu geben; in ihrem Sich-Gegenüberstehn ist das Verhängnis beschlossen. Dasselbe gilt für den Plan Jobsts. Von dem Augenblick an, wo er ihn gefasst hat, ist das Unheil kaum mehr abzuwenden. Der Eindruck des Folgerichtigen muss aber auch darauf zurückgeführt werden, dass die Handlung gleichzeitig einen inneren Vorgang widerspiegelt, der ein vereinfachtes, aber grundlegendes Erlebnisschema darstellt. Darum kann deren Führung nicht mehr nur der improvisierenden Phantasie überlassen werden, sondern muss sich, wenigstens in groben Zügen, diesem Schema fügen. Die Perspektive eines ernsthaften Kampfes gibt den schattenhaften, unbedeutenden Figuren langsam ein gewisses Relief. Gegen die spannungsgeladene Beziehung, in die sie geraten, können sie sich nicht zur Wehr setzen. Ebenso wenig können sie ihr aus dem Wege gehen. Sie wird für alle ein leidvoller Dauerzustand. Und in dem Maße, wie sich das Leiden vertieft, werden sie als dichterische Gestalten lebendiger, wirklicher. Nicht das Dasein eines anderen Gesellen ist der Grund des Leidens, sondern das ausweglose Aneinander-gekettet-Sein. Und doch kann das wiederum nicht anders sein, denn sie sind ja Doppelgänger. Von nun an gesellt sich zu dem Plan, den Jobst - und seine Ebenbilder - mit sich herumtragen, die Angst, ihn nicht realisieren zu können. Und die Angst wird schon beinahe zur Verzweiflung, denn nur einer kann das Ziel

erreichen. Ihre ganze Not steigert sich bald nicht nur zur Todesangst, sondern zur Todesqual, denn der fatale Ausgang steht sogar für ihre schwachen Hirne so gut wie fest. Also gibt es in ihrer kümmerlichen Existenz nur ein einziges intensives Erlebnis, das sich auf ihre ganze "Lebensdauer" ausdehnt, dasjenige des Todes. Die drei sind ihrem dunklen Schicksal eigentlich ohne wirkliche Schuld hilflos preisgegeben. Wleder zeigt sich, dass die Frage nach moralischer Verantwortung bei einer so eingegengten Existenz überhaupt nicht gestellt werden kann. Selbst Keller stellt sie nicht, auch wenn er ihre Verblendung bedauert und die Armen dem Verderben überlassen muss. Die jetzt fühlbare Not der Kammacher muss ergreifen.

Aber auch diese Tatsache reicht bei weitem nicht aus, um die dramatische Intensität der ärmlichen Handlung zu erklären. Die grenzenlose Aufregung, in die die Kammacher bald geraten, ihre plötzliche Heftigkeit steht in zu krassem Widerspruch zu der anfänglich und mit grosser Ausführlichkeit geschilderten inneren Apathie und totalen Erlebnisunfähigkeit. Dass es zu so wilden Ausbrüchen kommen kann, liegt nicht in der Situation und der daraus zu erwartenden Handlung begründet – man könnte sich die extremen Krisenmomente ganz gut wegdenken –, sondern in deren prekärem Verhältnis zum Phantastischen. Das selbstherrliche Dominieren der fabulierenden Einbildungskraft bleibt eine stets sich steigernde Bedrohung der an sich schon schwachen Elemente des Wirklichen. Wohl verläuft der Zuwachs an wirklichem Leben der Gestalten parallel zu dem Sichausbreiten der Phantasien. Aber dieser Zuwachs geschieht vorerst sozusagen im Verborgenen, denn immer wieder sind es die Erscheinungen dieser seltsamen Phantasie, die das hintergründig sich anbahnende tragische Geschehen nicht nur mildern, sondern geradezu davon ablenken. Erst an gewissen Intensivpunkten der Erzählung wird der Leser wieder darauf zurückgeführt, und zwar schockartig. Dann nämlich, wenn die latente Spannung der drei sich in den heftigsten Szenen entlädt, die schliesslich sogar im Handgreiflichen enden (das Sich-ineinander-Verbeissen!) oder genauer: wenn durch gänzlich unerwartete, von der Exposition her unmotivierete psychische Eruption diesem Konflikt eine ganz neue, eben jetzt wirklich tragische Dimension zuteil wird. Was hier vor sich

geht, ist von grösster Bedeutung. Das Phantastische, das das Leben aufzehrt, kann unverhofft für kurze Augenblicke in den Dienst desselben treten.

Kellers Phantastik ist im wesentlichen statisch. Wir spüren in ihr eine Spannung, die, weil sie wächst, von Zeit zu Zeit gebrochen werden muss. Diese Notwendigkeit kommt der Darstellung des Seelischen zugute. Die dem Phantastischen innewohnende und sich vertiefende Gespanntheit wird schlagartig als psychische Spannung, als innere Pein der einzelnen Menschen wahrgenommen.

Weil nun das Ausfalten des Phantastischen sich immer wieder ins Grenzenlose weitet, muss die intensivierende Wirkung auf die Darstellung der Seelenvorgänge, in denen sich die freigewordenen Energien wie in einem sich verengenden Trichter sammeln, in eben dem Masse ansteigen, wie sich die Dimensionen dieses Seelengefässes verringern.

Dieses Phänomen muss in engster Beziehung gesehen werden mit dem in der Analyse des Dinglichen (erster Teil) festgestellten Gleichmass des Rhythmus', das den Eindruck der progressiven Verzögerung und schliesslich des Stillstandes erweckt und darum abrupte Beschleunigungen aus sich selbst erzwingt. Ohne grösste rhythmische Regelmässigkeit gäbe es kein Herausformen einer phantastischen Bilderwelt, die beherrscht wird von Unbewegtheit und Kristallisation. Es versteht sich auch von selbst, dass ein Ausbrechen aus der gespannten magischen Immobilität sich unmittelbar in der rhythmischen Struktur niederschlagen muss. Andererseits kennen wir auch die betörende Wirkung einer verhalten rhythmischen Gleichtaktigkeit.

Zurückkehrend zu den Kammachern seien zwei Aspekte besonders hervorgehoben. Sie sind wieder beispielhaft. Das Leiden der Gestalten wird in dem Augenblick am breunendsten fühlbar, in dem das Miterleiden des tragischen, well unabwendbaren Geschicks nicht nur ermöglicht, sondern erzwungen wird. Es handelt sich nicht um eine hohe Tragik im klassischen Sinne eines ausserordentlichen Schicksals, sondern um jene des Leidens armer Menschen an einer Beschränktheit, die wirkliches Leben ausschliesst und gerade darum den Gesellen in kurzen Ausbrüchen als Todesangst zum Bewusstsein kommt. Die durchgehend wirksame Statik des Phantastischen befreit sich dank

den psychischen Eruptionen der Gestalten vorübergehend aus ihren Fesseln der Immobilität. Eine wirkliche, sich beschleunigende Bewegung wird möglich. Der Sturz aus dem Bett, das In-die-Knie-Fallen vor dem Meister, das verzweifelte Hin- und Herrennen zwischen ihm und der Züs und schliesslich das Rennen selbst sind ihr Beweis. Die äussere Beschleunigung erweist sich als identisch mit einer kurzen und raschen, aber tatsächlichen – also vom Leser unmittelbar miterlebaren – inneren Erschütterung. Die Gestalten, selbst immer wieder aufgesogen vom Phantastischen, brechen ihrerseits aus ihrer Immobilität aus, werden ergriffen von einer psychischen Turbulenz, die sich äusserlich als Sturz und kreisende Bewegung, als Wirbel ausdrückt. Phantastische Immobilität wird abgelöst von echtem dramatischem Geschehen. Die innerlich abgestorbenen Narren treten überraschend in die Zeit. Sie kehren gleichsam in die Wirklichkeit, ins Leben zurück. Das mehrfache "Abstürzen" der Gesellen ist in der Purzelbaumszene Jobsts bereits andeutend vorweggenommen. Sein gefährlicher Uebermut, der sich in wiederholten Purzelbäumen Luft macht – seine plötzliche Ausgelassenheit, dieses Uebermass an Wohlbefinden kontrastiert sonderbar mit der sonstigen allgemeinen Verkrampfung und der unüberwindlichen Verdrossenheit bei der Arbeit – mutet wie eine teren Verzweiflung und des daraus folgenden Untergangs an, freilich in verkleinert-umgekehrter Karikatur.

Ein erster Ansatz zum Erleben von Bewegung – und damit von Zeit – macht sich bemerkbar. "Besonders des Nachts freute er sich des breiten Raumes im Bette und benutzte sehr ökonomisch diese schöne Zeit, sich für die kommenden Tage zu entschädigen und seine Person gleichsam zu verdreifachen (wie wenn er wüsste, was auf ihn wartet! T. L.), indem er unaufhörlich die Lage wechselte und sich vorstellte, als ob drei zumal im Bette lägen, von denen zwei den dritten ersuchten, sich doch nicht zu genieren und es sich bequem zu machen. Dieser dritte war er selbst und er wickelte sich auf die Einladung hin wollüstig in die ganze Decke oder spreizte die Beine weit auseinander, legte sich quer über das Bett oder schlug in harmloser Lust Purzelbäume darin" (6). Jobst nutzte die "schöne Zeit", indem er sie "für drei" erlebt, also in vorgestellten Doppelgängern deren Genuss um ein Dreifaches erhöht. Dass diese gleichsam aus

eigenen Kräften erreichte "Zeitintensivierung" mit dem Erlebnis der Bewegung einhergehen muss, liegt auf der Hand. Es "wickelt" sich tatsächlich eine ganze Szene ab mit einem inneren und äusseren Crescendo vom Einwickeln in die Decke, zum Beinespreizen, Sich-quer-übers-Bett-Legen und schliesslich zum lustigen Purzelbäume-schlagen. Das Gefühl erwachender Bewegung wird um so stärker, als im Bett als nächtlicher Ruhestätte - hier Ort des lustvollen Vorkommnisses - jede Regung zum Stillstand kommen und die Zeit für die Dauer des Schlafes aufgehoben sein sollte.

Der nächste Ausbruch in Bewegung findet bereits nach der vollendeten Verdreifachung statt. Demselben Schema folgend sind Ort und Zeit wieder dieselben: Bett und Nacht. "Ein und derselbe Traunn schwebte allnächtlich über dem Kleeblatt, bis er einst so lebendig wurde, dass Jobst an der Wand sich herumwarf und den Dietrich anstiess; Dietrich fuhr zurück und stiess den Fridolin, und nun brach in den schlummertrunkenen Gesellen ein wilder Groll aus und in dem Bette der schreckbarste Kampf, indem sie während drei Minuten sich so heftig mit den Füßen stiessen, traten und ausschlugen, dass alle sechs Beine sich ineinander verwickelten und der ganze Knäuel unter furchtbarem Geschrei aus dem Bette purzelte" (7). Wieder steht ein Hinweis auf die Zeit da. Das betonte Messen des kurzen nächtlichen Ringens erhöht dessen Spannung, intensiviert aber auch das Gefühl des Andauerns selbst. Auch der Ausdruck "purzeln" ist wieder aufgenommen, aber diesmal nicht als freudiges Aufspringen, sondern als plötzliches, nicht mehr kontrollierbares Herausfallen aus dem Bett mitten aus erbittertem Kampf.

Das dritte, unverhofft Bewegung spendende Ereignis bringt die Reaktion der Gesellen auf den Einfall des Meisters, einen Wettlauf zu organisieren. Wieder findet man in dem "seltsamen Schauspiel" die gleichen Elemente, nämlich eine Angabe der Dauer - es dauert einen Tag und endet wieder im Bett, in dem sich die drei "wie vom Tode hingestreckt" niederlegen (8) - mehrfaches Erwähnen einer fallenden Bewegung, nämlich des Zu-Füssen-Fallens, des Hin- und Herstürzens zwischen dem Meister und der Züs, das mit fallenden Sternschnuppen verglichen wird, und schliesslich auch der damit verbundene, innerlich zerrüttende Kampf, der sich in fortwährendem

Händeringen kundtut. Im "stürzenden" Rennen und anschliessenden "wie vom Tode hingestreckt" Liegen kündigt sich der schreckliche Ausgang der Geschichte an. Als drittes Bewegungsmoment wiederholt es ausbauend die beiden ersten. Den am weitesten ausholenden Bewegungslauf, den einzigen auch, der aus vielen chronologisch genau geordneten Einzelphasen besteht, enthält der grosse Wettlauf. Bezeichnenderweise wird er nicht auf einer ebenen Strecke ausgetragen, sondern von einer "Anhöhe" aus abwärts. Dieses Einbauen des Gefälles, das eine Beschleunigung der Läufer unausweichlich zur Folge haben muss und die Vorstellung des Rennens wieder mit demjenigen des Stürzens – diesmal in den Abgrund – verbindet, wird mehrmals hervorgehoben. Der Startpunkt ist eine anmutige Anhöhe, "... wo man einer weiten Aussicht genoss und über Wälder, Seen und Ortschaften wegsah" (9). Sie eilten (Jobst und Fridolin) "schon ziemlich hastig die Strasse hinab" (10), "... er (Dietrich) sprang auf eine Erhöhung und sah sich um und sah die Läufer schon im vollen Rennen weit den Berg hinunter" (11). Die luftige Anhöhe ist bereits, der im Ansteigen begriffenen Spannung des Geschehens entsprechend, zum Berg ausgewachsen.

Diesmal sind es auch mehrere Zeitangaben, die darauf hinzielen, den schnellen Verlauf des Ereignisses fühlen zu lassen und dessen Dramatik zu steigern. Die Dauer des Rennens ist zwar nicht genau angegeben, wird aber durch Zeithinweise beim vorausgehenden Aufstieg, beim unerwarteten Erscheinen der Züs und Dietrichs vor dem Meister und beim Selbstmord Jobsts gleichsam eingekreist. Zum Erreichen ihres Startortes benötigen die Konkurrenten "eine gute halbe Stunde" (12). Der Meister hat, als er eben weggehen will und unverhofft Züs und Dietrich bei ihm eintreten, "ein Stündchen auf den endlichen Sieger gewartet" (13) und Jobst erhängt sich am folgenden Tage, weil er in diesem kurzen "Stündchen" die geduldige Arbeit von "sieben Jahren" vernichtet sieht. Diese Gegenüberstellung von Zeitstillstand in jahrelanger, endloser Eintönigkeit im Leben Jobsts und Zeitbeschleunigung, in einer letzten ausgeweiteten Variation auf einen nie dagewesenen Kulminationspunkt getrieben, bestätigt noch einmal in lakonischer Zusammenfassung des Kamm-

macherschicksals die auf Hochspannung gebrachte Dramatik des Schlussgeschehens.

So werden diese blassen Figuren auf einzigartige Weise belebt, nicht dank neuem, erfülltem Leben, sondern im Gegenteil durch letzte Einschränkung desselben, das, wie bereits gesagt, als Zustand verzweifelter Ueberlebens bereits einer Form von Todeskampf gleichkommt. In der inneren Verkümmern selbst muss die eigentliche und totale Bedrohung jener armen Menschen gesucht werden, die als einziges intensives, wirkliches Gefühl die grenzenlose Panik und das brennende Weh der Todesangst kennen. Darum wird ihr Leiden unsäglich, weil sie ihm hilflos preisgegeben sind. Ein paar Stellen sollen dies nochmals kurz in Erinnerung rufen. Während der ersten nächtlichen Kampfszene: "... nun brach in den schlummertrunkenen Gesellen ein wilder Groll aus und in dem Bette der schreckbarste Kampf ... Sie glaubten, völlig erwachend, der Teufel wolle sie holen ... sie sprangen schreiend auf ..." (14). Nach dem Einfall des Meisters: "Aber der nächtliche Spuk war nur ein Vorspiel gewesen eines grösseren Schreckens ... (sie) standen da bleich wie der Tod und lächelten einer den andern an; dann gerieten sie in eine furchtbare Aufregung ... sie fielen ihm zu Füssen, sie rangen die Hände, sie beschworen ihn ... Unversehens sprang der Schwabe auf und rannte wie besessen zum Hause hinaus und zu Züs Bünzlin hinüber; kaum gewahrten dies Jobst und der Bayer, so unterbrachen sie ihr Lamentieren und rannten ihm nach, und die verzweifelte Szene war alsbald in die Wohnung der erschrockenen Jungfrau verlegt ... Sie befahl den Wehklagenden und sich Bezankenden Ruhe und Ergebung ..." (15). "Jetzt rannte Jobst, der älteste wieder davon und in das Haus des Meisters hinüber, und spornstreichs rannten die andern hinter ihm her ... Gegen Abend wurden sie matt und erschöpft ... und legten sich zähneklappernd in das alte Bett; einer nach dem andern kroch unter die Decke und lag da, wie vom Tode hingestreckt, in verwirrten Gedanken ..." (16). Der grosse Wettlauf schliesslich ist nichts anderes als eine lange Variationskette von Verzweiflungsausserungen, zu der das zum Donner anschwellende Gelächter der Leute den Kontrapunkt darstellt. Den Anfang bildet ein Tränen-crescendo. Züs fordert die drei auf, sich vor dem Kampf die Hände

zu reichen. "Sie taten es, aber so willenlos und lässig, dass die drei Hände kalt voneinander abglitten und abfielen wie Bleihände" (17). Jobst "... wischte sich die Augen, welche anfangen zu träufeln ..." (18). "Der Bayer ... begann zu weinen ... sagte Jobst heulend ..." Später in vollem Rennen: "Beide (Jobst und Fridolin) waren von Schweiß und Staub bedeckt, sie sperrten den Mund auf und lechzten nach Atem, sahen und hörten nichts, was um sie her vorging, und dicke Tränen rollten den armen Männern über die Gesichter, welche sie nicht abzuwischen Zeit hatten ... die zwei raunten wie scheu gewordene Pferde, das Herz voll Qual und Angst." Und nach der infernalischen Szene mit dem "Kobold", der Jobst "angrinst", folgt das letzte verzweifelte Ringen: "Jobst schlug ihm auf die Hände und schrie 'lass los, lass los!' Fridolin liess nicht los, Jobst packte dafür seinen Rockschoß, und nun hielten sie sich gegenseitig fest und drehten sich langsam zum Tore hinein, nur zuweilen einen Sprung versuchend, um einer dem andern zu entrinnen. Sie weinten, schluchzten und heulten wie Kinder und schrien in unsäglichster Beklemmung ..." (19) bis sie auf freiem Felde umfielen "ganz ineinander verbissen". Das grausame Ende kennen wir (20).

3. Leidenschaftlichkeit und äussere Vehemenz als Ausdruck

des Leidens an der eigenen Nichtigkeit -

Die Verlebendigung (des Narren) durch Affekt im übrigen Werk

Die sich manifestierenden Affektzustände von Einzelgestalten, soeben demonstriert an den Kammachergesellen, sind ein im gesamten Werk immer wiederkehrendes Phänomen. Diese werden vom Individuum als hochgespannte Erregung, als wildes Weh und verzweifelte Ohnmacht wahrgenommen und ausgelebt. Sie sind auch eine Art Gravitations-Kontrapunkt der phantastischen, oft leichten und belustigenden Spiele der Einbildungskraft, deren dunkler Grund. Darum finden wir sie immer als Folge und Abschluss eines besonders intensiven Aufblühens von Phantastik. Paradoxerweise werden die oft nur noch schemenhaften, im Phantastischen sich auflösenden Figuren dann wieder lebendig - man könnte sagen "sie kommen zu sich" -, wenn sie

"ausser sich" geraten. Diese Krisenmomente sind, wieder ganz allgemein und zusammenfassend gesagt, das brennende Bewusstwerden der eigenen Nichtigkeit: das Anprellen an unüberwindliche innere Hindernisse, das Erkennen unüberschreitbarer Grenzen und die Auf-lehnung dagegen. Die definitive Einsicht, es sei unmöglich, zu erfülltem, wirklichem Leben zu gelangen, bewirkt in ihnen einen als unüberwindbar empfundenen Zustand der Lebensbehinderung und sogar -verhinderung, also auch des Ueberlebens- oder Todes-kampfes. Die mit dem Bewusstwerden verbundene Rebellion gegen die eigene Ohnmacht, die sich zur absoluten Unerträglichkeit steigert, nimmt darum oft selbstzerstörerischen Charakter an. In langer Variationskette sind heftige Ausbrüche, unkontrollierte Emotionen das Alarmsignal einer Ausweglosigkeit in den Beziehungen (Freundschaft, aber ganz besonders Liebe) oder auch ganz allgemein einer fest-gefahrenen Situation, eines Zustandes, aus dem man sich nicht befreien kann. Nach dem Beispiel der Kammacher steigern sich diese "Anfälle" immer wieder zu Todesängsten, die aus Hilf- und Rat-losigkeit selbstzerstörerische Verzweiflungstaten auslösen. Sie stellen dramatische Kurzepisoden dar, in denen innerlich Erstarrte ganz unerwartet und schlagartig Lebendigkeit zurückgewinnen.

Eine der erschütterndsten Begebenheiten in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* ist das Ringen der beiden verfeindeten Bauern Manz und Marti auf der Brücke. Die Begegnung erfolgt nach der einzigartigen Schilderung des Zerfalls der beiden Familien und ihrer Höfe, wobei die als Kriegsorganisation karikierte Ansammlung von unnützen Spekulanten, schamlosen Unterhändlern, Zuträgern und Ratgebern sowie der Auszug Manzens mit seiner "Gerümpelfuhre" (21) und seine Ankunft in dem "traurigen" (22) Seldwyler Gasthof die phantastischen Höhepunkte bilden. Die früher lebensstüchtigen und gesunden Bauern werden zu Schatten ihrer selbst, die "weder leben noch sterben können". An die Stelle wirklichen Lebens tritt eine "verdorbene Phantasie", die sich aufbläht "zu ungeheueren Blasen" (23), welche "mit den nichtsnutzigsten Dingen" angefüllt werden. "Es fing an zu blitzen und erleuchtete seltsam die dunkle melancholische Wasser-gegend; es donnerte auch in den grauschwarzen Wolken mit dumpfen Grolle und schwere Regentropfen fielen, als die verwilderten Männer

gleichzeitig auf die schmale, unter ihren Tritten schwankende Brücke stürzten, sich gegenseitig packten und die Fäuste in die vor Zorn und ausbrechendem Kummer bleichen zitternden Gesichter schlugen. ... vor fünfzig Jahren vielleicht hatten sie sich als Buben zum letzten Male gerauft, dann aber fünfzig lange Jahre mit keiner Hand mehr berührt, ausgenommen in ihrer guten Zeit, wo sie sich etwa zum Grusse die Hände geschüttelt, und auch dies nur selten bei ihrem trockenen und sicheren Wesen. Nachdem sie ein- oder zweimal geschlagen, hielten sie inne und rangen still zitternd miteinander, nur zuweilen aufstöhnend und elendiglich knirschend, und einer suchte den andern über das knackende Geländer ins Wasser zu werfen" (24). Auf dem Weg zur totalen Verrohung zeigt der verzweifelte Kampf, der übrigens in manchen Einzelheiten an das Ringen von Jobst und Dietrich erinnert, überraschend, dass das Herz der Männer noch zu "bluten" vermag - "ungesehene Tränen rieselten ihm (Manz) in den Stoppelbart, die er fließen liess, um sie durch das Wegwischen nicht zu verraten" (25) -, und dass in dem Augenblick, da jeder dem andern als dessen Spiegelbild entgegentritt, sie ihres ganzen Elends inne werden. Was ihnen widerfährt, ist um so tragischer, als sie nicht nur unfähig sind, gegen das Zersetzungswerk zu reagieren, sondern den kümmerlichen Rest an Lebensenergien dazu verwenden müssen, es zu beschleunigen. Eine auf das Geschehen abgestimmte Umwelt - das losbrechende Gewitter, der schwanke und schmale Steg über dem Fluss - trägt dazu bei, die nur noch schattenhaften Figuren für einen kurzen Augenblick ungeahnt zu beleben. Das Aufflackern einer elementaren Vitahtät, die in unseliger Perversion Leben zerstört, ist tief schmerzhaft und von nachhaltigster Wirkung, besonders deshalb, weil in der Verkeilung der vier Personen (Sali und Vrenchen versuchen die Streitenden zu trennen) die beiden jungen Leben "in dichte Berührung kommen" (26) und weil das damit verheissene Glück nur von kurzer Dauer sein kann. "... ihre Kinder aber atmeten kaum und waren still wie der Tod, gaben sich aber im Wegwenden und Trennen, ungesehen von den Alten, schnell die Hände, welche vom Wasser und von den Fischen feucht und kühl waren" (27).

Die Beschreibung der nächtlichen Zänkereien zwischen Margret und ihrem Mann, dem Vater Jakoblein, steht am Ende der beiden an

Phantastischem überreichen Margretkapitel des *Grünen Heinrich*. Die Eheleute sind wieder selbst schon ganz ausgesprochene Phantasiemenschen. Jakoblein nennt seine Frau eine "phantastische Kuh" (28). Sie hat tatsächlich "die lebendigste Einbildungskraft" (29) und "entzügelt" mit Vorliebe im Kreise ihrer schwärmerischen Genossen ihre "überfüllte Phantasie" (30). Jakoblein seinerseits besitzt eine "fast ebenso lebhaft[e] Einbildungskraft wie seine Frau" (31). Ihr Phantasieleben äussert sich in einer grenzenlosen Sammellust sowie in den sonderbarsten Tätigkeiten und Interessen und ganz besonders in dem angeblichen Verkehr mit Geistern. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Alten könnte nicht grauenhafter sein, denn sie "harrte unverwandt auf seinen Tod" und "er wartete ebenso sehnlich auf den ihrigen" (32) und das nur des Geldes wegen. "Doch in jeder Jahreszeit einmal, wenn in der Natur die grossen Veränderungen geschahen und die alten Menschen an die schnelle Vergänglichkeit ihres Lebens erinnerten und ihre körperlichen Gebrechen fühlbarer wurden, erwachte, meistens in dunklen schlaflosen Nächten, ein entsetzlicher Streit zwischen ihnen, dass sie aufrecht in ihrem breiten, altertümlichen Bette sassen, unter dem einen buntbemalten Himmel, und bis zum Morgengrauen, bei geöffneten Fenstern, sich die tödlichen Beleidigungen und Zankworte zuschleuderten, dass die stillen Gassen davon widerhallten. Sie warfen sich die Vergehungen einer fern abliegenden, sinnlich durchlebten Jugend vor und riefen Dinge durch die lautlose Nacht aus, welche lange vor der Wende dieses Jahrhunderts in Bergen und Gefilden geschehen, wo seitdem ganze dichte Wälder entweder gewachsen oder verschwunden und deren Teilnehmer längst in ihren Gräbern vermodert waren" (33).

Den in ihren letzten Jahren doch wieder im Nichtigen hausenden Eheleuten wird in diesem kurzen Abschnitt eine ganz neue Lebendigkeit zuteil, denn in ihrem absurden und kindischen Verhalten wird einmal mehr das durch Beschränkung des Menschlichen verursachte Leiden auf unerwartete Weise gegenwärtig. Ganz besonders dem schwächlichen und schon senilen Greislein würde man eine solche Hartnäckigkeit und Vehemenz kaum zutrauen. Der Schrecken der nächtlichen Vorkommnisse wird gleichsam vertieft durch den heftigsten und andauernden Streit der schroff in zwei Lager getrennten und

auf Erbschaft hoffenden Sippschaft. Margret lässt dieser nur spärliche Gaben ihres Ueberflusses zukommen und lädt sie nur an Feiertagen zu sich ein, um sie dann aber gastlich zu speisen und zu tranken. "Sie (die Verwandten) hassten und befeindeten sich ebenso stark untereinander als die Leidenschaften Margrets und ihres Mannes das Vorbild dazu abgaben, und es entstand jedesmal, nachdem die zahlreiche Gesellschaft sich an dem ungewohnten Ueberflusse gesättigt und gewärmt hatte und der Uebermut den anfänglichen Zwang auflöste, ein mächtiger Zank zwischen beiden Parteien, dass sich die Männer die übrig gebliebenen Schinken, ehe sie dieselben in ihre Reisesäcke steckten, um die Köpfe schlugen und die armen Weiber sich gegenseitig unter die blassen spitzigen Nasen schimpften und über dem befriedigten Magen ein Herz voll Neid und Aerger auf den Heimweg trugen" (34).

Das Schneiderlein Strapinski wird dann ein wirklicher Mensch, als es nach der erniedrigenden Entlarvung und Verhöhnung weinend auf der nächtlichen Strasse dahintaumelt, die "Arme gegen die kalt glänzenden Sterne emporstreckt" (35) und schliesslich einen gewaltigen Sprung über den Strassenrand in den knisternden Schnee und in die Bewusstlosigkeit eines Schlafes tut, der bald den Tod bringen müsste, käme nicht als wunderbare Helferin Nettchen vorbei, ganz zufällig und "wie im Schlafwandel" (36).

Auch Buz Falätschers letzte Geste ist die einzige, die in seinem ganzen Narrenleben ergreift. Während er in dem brennenden Schloss imherirrt, hält er das Liederbuch fest umklammert, und man muss es später mit Gewalt aus den Händen des schon Entseelten lösen. Es ist für ihn zum handfesten Beweis seines eingebildeten Rittertums geworden, und seine fixe Idee bezahlt er mit dem Tode.

Doretheas religiöse Verzückerung gemahnt gelegentlich an Züs Bünzlin. "Aber wo sie stand und ging, sprach sie jetzt nichts als in den zärtlichsten und sehnsüchtigsten Ausdrücken von einem himmlischen Bräutigam, den sie gefunden, der in unsterblicher Schönheit ihrer warte, um sie an seine leuchtende Brust zu nehmen und ihr die Rose des ewigen Lebens zu reichen usw." (37). Der Martertod dieser zarten Patriziertochter, dargeboten in dem schwebend-durchsichtigen Stil der *Sieben Legenden*, muss erschüttern. Ihr gedämpftes Schreien

und ihr Sichwinden in den Ketten zeigt zwar, dass sie nicht so aus der Fassung gerät wie Strapinski, die Bauern Manz und Marti oder Margret und ihr Jakoblein. Dennoch gehört auch diese Szene – wie auch jene von Buz Falätscher – als Glied in dieselbe Variationsreihe. Alle Betroffenen sind Opfer eines fatalen Prozesses, unerbittlich ablaufender Mechanismen.

Der zornigen Auseinandersetzung zwischen Frau Weidelich und Marie Salander, in der die Beziehung zwischen den zwei Familien begraben wird, geht eine phantastische Vision des Gründerkrachs, eine Art Geisterritt fallierender Spekulanten voraus. Auf das Auskramen der Weidelich-Machenschaften, das unglaubliche Verhalten der Brüder nach dem Bekanntwerden derselben – die beiden Briefe an die "Gat-tinnen" erinnern an die Käther-Epistel und gehören als Prunkstücke in die Variantenreihe anmassenden und hohlsten Geschwätzes – und auf die Brückenszene folgt Amalies Sterben und Vater Weidelichs Verzweiflung, die ihn an den Rand des Selbstmordes treibt. Die Brückenszene könnte in ihrer dichten Phantastik ein Ausschnitt sein aus einem an Volksaufläufen reichen Stummfilm. Frau Weidelich wirft ihren blumengeschmückten Modehut, dieses Symbol eines gehobenen Lebens, übers Brückengeländer in den Fluss. "Denn die nächsten des Brückenvolkes, welche den Wurf gemerkt hatten, liefen eiligst auf die andere Seite hinüber und bogen sich über das dortige Geländer, um den Hut unterhalb der Brücke hervorschwimmen zu sehen, und als die übrigen dieses Gelaufe wahrnahmen, pflanzte sich die Bewegung fort, und die ganze Brücke entlang sprang alles wie besessen nach jener Seite und guckte ins Wasser. Auf den ziehenden Wellenspiegeln fuhr auch der arme Hut schon den Fluss abwärts, wie ein mit Seide bewimpeltes und mit Blume bekränztcs Schiffchen oder ein schwimmendes Gärtchen" (38). Erst in der Stunde der schmerzlichen Einsicht ihres Irrtums und ihres Sterbens wird Amalie zu einem wahren Menschen, der fühlt und leidet und sein schweres Geschick mit einer gewissen Würde zu tragen weiss. Die ganze Tragik aber dieser verfehten Familiengeschichte ist auf die erschütterndste Weise in jene Szene eingegangen, in der Vater Weidelich in Versuchung gerät, seinem Leben ein Ende zu setzen, aber dieser dann doch zu widerstehen vermag. "Am letzten Morgen (Tag der Beerdigung seiner

Frau) nahm er mit unsicherer Hand seinen stoppeligen Bart ab, vor dem kleinen Spiegelchen stehend, das ihm viele Jahre gedient. Die eingefallenen Wangen, das veränderte Kinn und besonders das Aussparen des bescheidenen Backenbartes machten ihm die grösste Mühe, deren ihm das elende Leben nicht mehr wert schien. Einen Augenblick fiel es ihm ein, ob er nicht besser täte, mit dem Messer tiefer hinabzufahren und die Kehle abzuschneiden, so wäre auch er erlöst. Aber das eingewurzelte Pflichtgefühl liess ihn keinen zweiten Augenblick bei dem Gedanken verweilen; er barbierte sich ruhiger zu Ende" (39).

Auch wenn die Szenen ausbrechender Verzweiflung nicht immer zugleich Todeskampf sind, so bilden sie doch stets im gestalterischen Ablauf den Abschluss einer Phase von reicher Phantasieentfaltung. So folgt der wilde Kampf mit der Katze der Schilderung der von Margret angeregten Kinderspiele Heinrichs. In dessen Zusammentreffen mit Meierlein wird das vorausgehende Waffen- und Kampfspiel der Jungen der Auslöser eines furchtbaren Ringens, das Heinrich in "stiller Wut" (40) aushält. Das plötzliche Toben der im Turm gefangenen Schnurrenbergerleute ist das Ende eines ausführlich beschriebenen närrischen Treibens, das reich ist an den ausgefallensten Erfindungen. Der verzweifelte Tanz von Agnes und das Duell zwischen Heinrich und Lys folgt der traumhaften Phantasieausbreitung des Münchener Fastnachtsumzuges. Auch Heinrichs Aufenthalt in Habersaats "Inferno", wo begreiflicherweise seine "angeheizte" Einbildungskraft die unglaublichsten Erfindungen zutage fördert, muss schliesslich in einem kämpferischen Tumult enden. Die "heissentbrannten Kämpfe" (41) sind zwar als derber Spass und halb kindische Spielerei wiedergegeben. Aber dennoch oder gerade deswegen überrascht die Heftigkeit des Auftritts. Ebenso verhält es sich mit den Raufereien im Zusammenhang mit dem Philosophen, die sogar einem Kapitel die Ueberschrift liefern: Der Philosophen- und Mädchenkrieg. Diese leibhaftige Karikatur aller Philosophen und Philosophien ist als meisterhaftes Phantasiestück die Voraussetzung zu einem wiederholt ausbrechenden "grimmigen Zank" zwischen Heinrich und dem Philosophen, dem regelmässig das "allerengste Handge-

menge" (42) zwischen Mädchen und Burschen folgt und das auch nur vordergründig ein Spiel bleibt.

Die Verzweiflung kann aber auch eine stumme sein, so dass der innere Tumult sich durch keine heftige Aeusserung verrät. Um aber den sich nahenden Zerreisspunkt des angespannten Zustandes innerer Not trotzdem fühlen zu lassen, ergibt sich ein neues, interessantes und eigentümliches Ausdrucksphänomen: die stellvertretende Affekthandlung. Dabei werden plötzlich viele eingeschobene Kurzepisoden, deren Figuren mit der Hauptgeschichte nichts zu tun haben, nicht nur verständlich, sondern erhalten eine ganz unerwartete Bedeutung. Wir kennen bereits den Auftritt der beiden Sennen am Ende der Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*. Die Szene, in der der alte Vater seinen fünfzigjährigen Sohn herumkommandiert und schliesslich sogar ohrfeigt, wiederholt verkürzt und natürlich vergrößert das, was vorher zwischen den Vätern Frymann und Hediger und den Kindern Hermine und Karl geschah.

Zu schlimmen Tätlichkeiten kommt es auch am Ende des *Salander-Romans*, aber wieder nicht zwischen dem Titelhelden und seinen Widersachern, dem Wohlwend und den Weidelichsöhnen Julian und Isidor, obschon diese drei im Grunde nichts anderes sind als grimmige Raubtiere. Das körperliche Ringen wird wieder von Randfiguren stellvertretend ausgetragen. Da sind zuerst die wüsten Grobheiten der Familie Kleinpeter. Sie sind Abschluss einer Geschichte, die ganz und gar Seldwylerphantastik heraufbeschwört. In Frau Kleinpeter mit ihrer oberflächlichen Zungenfertigkeit und ihrem Sonntagsputz (Sonnenschirmchen mit elfenbeinernem Stock usw.) begegnen wir einer Schwester der Züs Bünzlin. Der abstossende Vorfall zwischen dem Vater und den beiden Söhnen deutet auf eine Szene von noch abscheulicheren Tätlichkeiten hin. Wir meinen den Streit der feindlichen Brüder Aegidi, der durch Julian Weidelich geprellten Wucherer. "Der Schleifer aber, der nicht anders glaubte, als dass der Bruder eine ihm nützliche und zustehende Urkunde vernichte, fuhr über ihn her und augenblicklich verkrallten sich ihre Hände in den beidseitigen Halsbinden, und die Greise hämmerten sich mit kurzen kraftlosen Faustschlägen auf die Köpfe ... gerieten sie, ohne sich um etwas anderes zu kümmern, wieder aneinander,

zerklaubten sich aber diesmal in kürzester Frist Kinn und Backen und zerrissen sich die Naslöcher" (43). Hier tritt die nackte Wahrheit vieler Verhältnisse der Hauptgestalten untereinander zutage: Unmenschlichkeit und bisweilen bestialische Selbstsucht, ein schamloses gegenseitiges Zerfleischen. Das Schicksal dieser egoistischen Spekulanten ist darum tragisch, weil sie der neuen wirtschaftlichen Situation nicht gewachsen sind und darum kaum anders handeln können. Dies ermöglicht bei aller Bedenklichkeit ihrer Haltung das Mitleid des Lesers, welches in den grausamen Szenen körperlicher Misshandlungen, die ja auf die Hauptpersonen bezogen werden müssen, zum beinahe physischen Schmerz wird. Dadurch wird wieder diesen unwesentlichen Gestalten, auch im nachhinein, unerwartet eine Dimension des Menschlichen zuteil. Es ist ein in schicksalhaften Grenzen zurückgehaltenes Menschliches, das in eine Ichbefangenheit führt, deren latente Aggressivität sich in sporadischen, heftigen – auch stellvertretenden – Ausbrüchen kundtut und sich letztlich gegen das Individuum selbst wendet.

Heinrich, durch Dortchens tägliche "kleine Teufeleien" vollends "um Ruhe und Verstand" (44) gebracht, sitzt in beklagenswertem Zustand im Feld auf einem verlassenen Pflug, als ein "vergnügt grinsender Feldlummel" dahergeschlendert kommt. Der unglückliche Verliebte erträgt dieses Bild primitiver Zufriedenheit nicht. Besonders reizt den nach Liebe Dürstenden das Selterskrüglein, das "so stillvergnügt" von der Schulter dieses Burschen baumelt und das den Vespertrunk enthält. "Da der grobe Kerl nicht aufhörte, dazustehen und mir ins Gesicht zu lachen, stand ich auf, trat weinerlich und leidvoll auf ihn zu und schlug ihn dergestalt hinter das Ohr, dass der arme Kerl zur Seite taumelte; und eh er sich wieder fassen konnte, prügelte ich all das Weh auf den fremden Rücken und zerschlug auch seinen Krug, dass mir die Hand blutete, bis der Feldlummel, welcher glaubte, der Teufel sei hinter ihm her, sich aus dem Staube machte und erst aus einiger Entfernung anfang, mit Steinen nach mir zu werfen. Nach dieser humanen Heldentat ging ich langsam davon, schüttelte den Kopf und seufzte über so viel Herzeleid, das in der Welt sei!" (45). Auch diese absurde Schlägerei enthüllt sich als ein stellvertretender Kampf. Der Feldlummel, auf dessen Rücken Heinrich sich austobt,

fungiert als Personifizierung der als fremde Macht erlebten Leidenschaft, die Heinrich jede vernünftige Selbstbestimmung raubt. Wieder provoziert die Auflehnung gegen die eigene Ohnmacht eine selbsterniedrigende und selbstzerstörerische Reaktion. Der Feldlummel ist er selbst.

Eine ganz analoge Situation finden wir in der Novelle *Pankraz der Schmoller*, als Pankraz in der Wüste allein dem Löwen gegenübersteht. Wenn das Bild der sprungbereiten Bestie auch etwas übertrieben scheint, so bezieht es sich doch auf das in selbstbezogener Schmöllerei verstrickte Wesen des anscheinend unheilbar Verliebten. Dies verraten Wendungen wie "Das Tier und ich waren so ineinander vernarrt ... ich stand und stand wie das versteinerte Weib des Loth ...". Der Entscheidungskampf spielt sich zuerst ohne Pankrazens Einsatz ab. "Der Löwe wandte sich um, sprang empor, sperrte wütend den Rachen auf, erbot sich wie ein Satan, und war einen Augenblick lang unschlüssig, auf wen er sich zuerst stürzen solle. Als aber die zwei Soldaten als brave lustige Franzosen, ohne sich zu besinnen, auf ihn zusprangen, tat er einen Satz gegen sie. Im gleichen Augenblick lag auch der eine unter seinen Tatzen, und es wäre ihm schlecht ergangen, wenn nicht der andere im gleichen Augenblick dem Tier, zugleich den Schuss abfeuernd, das Bajonett ein halbes dutzendmal in die Flanke gestossen hätte" (46). Das Leben des wilden Tieres ist aber so zäh, dass schliesslich auch Pankraz mit seinem Gewehrkolben noch zuschlagen muss.

Einmal mehr wird es ganz besonders aufschlussreich sein, jene Novellen auf das Moment der Gewalttätigkeit hin zu untersuchen, die diese von vornherein, sowohl von der Handlung als auch von den Hauptgestalten her betrachtet, auszuschliessen scheinen. Es fällt beispielsweise schwer sich vorzustellen, dass zwei so zartsinnige und auch schüchterne Frauenzimmer wie etwa die arme Baronin und Regine ausser sich geraten. Und doch werden beide Geschichten wie zur Ankündigung späteren Unheils durch eine kurze Szene der Aggressivität eingeleitet.

in der Novelle *Die arme Baronin* sticht sogar die feine und schwächliche Frau selbst nach der Ferse Brandolfs, ihres späteren Wohltäters: "... wie er so in Gedanken die Stufen übersprang, sties

er beinahe eine weibliche Person über den Haufen, die mitten auf der Treppe lag und Messer blank schenerte. Es war ihm, als ob mit einem Messer nach seiner Ferse gestochen würde ..." (47). Altenauers erste Begegnung mit Regine knüpft sich an deren Erlebnis mit den jungen Taugenichtsen, die sie belästigen und von denen er sie befreit. Regines Indifferenz empfinden die Strolche als Provokation. Sie wittern in ihr eine wilde Kraft, denn sie rufen: "Die Löwin will hinaus! Lasst sie nicht durchbrechen!" (48). Und sie schliessen einen noch dichteren Ring um sie. Beidemale leuchtet in der kurzen Szene etwas für die Situation der Hauptgestalten sehr Bezeichnendes blitzartig auf. Die aggressiven Handlungen – für den Leser gedämpft, weil sie bloss vermutet werden: Brandolf glaubt, einen Stich zu fühlen, die Studenten glauben, eine Löwin vor sich zu haben – erfolgen aus Notwehr. Bedrängnis kennzeichnet nämlich nicht nur den Beginn ihrer Geschichte, sondern auch die gesamte Lebenslage der beiden Frauen. Eine heimliche Reaktion gegen die ungerechte Härte des Schicksals wird also gleich von Anfang an behutsam angedeutet. Sie steigert sich später bei Hedwig zu einem bewussten Sich-sterben-Lassen und bei Regine zum Akt des Selbstmordes. Später sichtbar gewordene Vehemenz, die in Intensivmomenten den inneren Tumult einer wachsenden Verzweiflung zum Ausdruck bringt und dadurch die Gestalten "verlebendigt", ist wieder stellvertretend und zwar auf neue, unerwartete Weise variiert. In dem tragischen Geschick Regines muss ihr Bruder diese Aufgabe erfüllen. Damit erklären sich die ziemlich ausführliche Beschreibung seiner Mordtat und grausame Einzelheiten wie der Peitschenschlag mitten ins Gesicht. Er schlägt seinen Meister tot, weil dieser ihn ständig provoziert und schlecht behandelt. Man klagt ihn an und richtet ihn hin. Er gehört zu jenen Menschen, "die sich selbst misshandeln, auch von den andern misshandelt werden, sozusagen aus Nachahmungstrieb" (49). Viele Elemente dieses dunklen Geschehens zwingen geradezu zu einer Identifikation mit dem Schicksal Regines: es handelt sich um den leiblichen Bruder, er wird aufgrund falscher Anklage verurteilt, ihn stürzt sein "düsteres Gemüt" (50) ins Unglück. Die "unsichtbare Baronin" ist plötzlich "schmerzhaft anwesend", als eine schwere Krankheit sich ihrer bemächtigt und sie fast bewusstlos

auf ihrem elenden Bett vom Fieberdelirium geschüttelt wird. Was in diesem Zustand mit der Todkranken geschieht, prägt sich um so tiefer ein, als vorher ganz konsequent wenig oder nichts zu sehen ist von dem, was sie tut. "Auf einem elenden Bette, das aus einem Strohsacke, einem groben Leintuche und einer jämmerlich dünnen Decke bestand, lag die Baronin. Eine schmale, feine Gestalt zeichnete sich durch die Decke hindurch; der blasse Kopf lag auf einem ärmlichen Kissen und das feuchte nussbraune Haar in verworrenen Strähnen um das Gesicht herum, das mit offenen Augen an die geweisste feuchte Decke starrte. Sie war mit einem dünnen Flanelljäckchen angetan; die Arme und Hände, die auf der Woldecke lagen, schlotterten demnach von Kälte und Fieber zugleich, und ebenso zitterte der übrige Körper sichtbar unter der Decke" (S1). Hedwigs Leidensgeschichte und damit ihre Gestalt erhält in der Farce, die sich Brandolf mit ihren Brüdern am Tag der Hochzeit erlaubt, eine zusätzliche Resonanz. Die bis an die Grenze der Grausamkeit gehende Behandlung der Lohäuser hat nur in dieser Funktion ihren wahren Sinn. Die kurze, aber reale Qual, die die drei ausstehen müssen, kann nicht verglichen werden mit dem, was Hedwig in jahrelanger Misere ihretwegen erlitten hat. An ihren Hintern mit Kuhschwänzen zusammengebunden, werden die drei verkommenen Gesellen rückwärts vor die Hochzeitgesellschaft geschleppt. "Alle drei erkannten augenblicklich die ehemalige Frau und die Schwester; aber sie glaubten zu träumen. Sie ließen die Instrumente sinken und starrten gleich irrsinnigen Menschen hinauf ... Die armen Teufel merkten, dass sie abermals vorgeführt wurden, und suchten seitwärts mit Gewalt auszubrechen ... Doch die unbarmherzige Kraft des Seiles hielt sie fest, und sie standen abermals vor der Braut, und sie stierten abermals zu ihr hinauf. Sie knirschten und stöhnten und ballten die Fäuste" (S2). Ein Rest von Adelsstolz und sogar von Gewissen, der noch in ihnen lebendig ist, wird dadurch sichtbar. Später gehen alle drei "in dem amerikanischen Wirbel aufrecht schwimmend dahin" und landen "an einem bescheidenen, sicheren Ufer" (S3).

Selbstzerstörerische Neigungen in einer inneren Notsituation können sogar durch den rücksichtslosen Kampf zwischen Tieren zum Aus-

druck gebracht werden. So ist das Festbeissen des Krebses am Halse der Schlange, wie es am Ende des *Sinngedichts* erzählt wird, sowohl auf die vorausgehende Erzählung von Lucias Jugendliebe als auch auf das hintergründig konfliktgeladene Verhältnis zwischen ihr und Reinhart zu beziehen.

Es gilt jetzt noch kurz zu zeigen, dass die Dramatik all dieser durch heftige körperliche Aktionen und Reaktionen bestimmten Szenen entsprechend dem Modeli der Kammacher mit einem intensiven Erleben der Bewegung und damit der Zeit verbunden ist. Auch die Figur, die ausnahmslos Bewegung bezeichnet, ist in der Kammachernovelle vorgebildet. Die beiden Gesellen stürzen den Berg hinunter, verkeilen sich ineinander und kugeln und rollen so weiter. Es ist also eine Gerade und ein Kreis zugleich oder, wenn man will, ein sich fortbewegendes Wirbeln. Diese Figur fasst das Wesen dieses Bewegungserlebnisses zusammen und macht es gleichsam schaubar. Sie bedeutet Realisieren von Bewegung unter grossem inneren Kraftaufwand, Bewegung und gleichzeitig drohende Verhinderung derselben, Gefahr neuer Stagnation und Starre. Sie erscheint als Symbol für den Versuch gewaltsamen Auswegschaffens aus einer Situation der Ausweglosigkeit.

Die beiden Elemente der Bewegungsfigur, das Vorwärtsstürzen und das Kreisen, sind nun aber auf die wechselvollste Weise kombiniert. Sie können gleichzeitig oder alternierend und in verschiedener Reihenfolge in Erscheinung treten. Der Kampf zwischen Manz und Marti entspricht in vielen dem Wettlauf der Kammachergesellen. Bevor die beiden auf der Brücke aneinander geraten, springen sie "wie Tiger den Bach entlang", auf entgegengesetzter Seite, und "versuchen herüberzukommen". Während des Kampfes wollen sie einander über das "knackende Gelände" (S4) ins Wasser werfen, was bedingt, dass sie sich drehen. Das Rotieren deutet sich auch in dem "unruhigen" Hin- und Herdrängen des Ringens an. Umgekehrt verhält es sich bei dem in grösster Verwirrung auf der nächtlichen Strasse dahintaumelnden Schneider Strapinski. Der Beschleunigung und dem damit bewirkten Hervorheben der Geraden folgt am Ende der "gewaltige Sprung" (SS) in den Schnee. Was dem armen Schneiderlein jetzt widerfährt, stellt nur die Konsequenz dessen dar, was vorher

geschah, denn das von Böhni und den Seldwylern organisierte Treffen der beiden Schlittenfahrtgesellschaften dient ja als Festanlass dem Sturz des falschen Grafen. In den beiden Schlittenzügen und dem darauffolgenden Tanzreigen sind Gerade und Kreis bereits aufs deutlichste gezogen.

In der langen Variationsreihe von Ringkämpfen ist es ein leichtes, die Kreisbewegung zu erkennen. Weniger zwingend erscheint in einem solchen Fall die Gerade oder das Fortbewegen in einer bestimmten Richtung. Das konstante Zeichnen der Geraden ist deshalb nur um so auffälliger. Vor dem Kampf mit dem Meierlein sondert sich Heinrich von seinen Kameraden ab und gerät mitten in einen Abhang. Da kommt sein Widersacher "auf dem schmalen Felspfade" (56) daher. Später - im *Grünen Heinrich* stehen die beiden Ereignisse nebeneinander - stürzt er von einem Dach in den Tod. Frau Habersaat "drängt sich" in das Refektorium, um es "zum Schauplatz heissentbrannter Kämpfe" (57) zu machen. Das entschlossene Sich-Weg-Bahnen findet man wieder in dem Zwischenspiel der Sennen im *Fähnlein*. Sie "schieben sich" (58) durch die angestaute Menge und erregen grösstes Aufsehen. Einen besonders spektakulären Abgang bieten die greisen Brüder Aegidi im *Martin Salander*. "Kaum auf die Gasse gelangt, benutzte ihre verfluchte Leidenschaft die lang entbehrte Gelegenheit und hetzte die betörten Filze aufs neue aneinander. Ohne zu wissen wohin und ohne sich lassen zu können, so fesselte sie der Hass, liefen sie auf beiden Seiten der Strasse fort unter greulichem Schimpfen und Drohen; es war bei Gott ein widerwärtiges Beispiel, wohin der elende Geiz und Neid sogar ein Paar betagte Brüder treiben kann. Ich (Martin) kam gerade dazu und lief mit dem Publikum den Rasenden nach, bis sie unversehens wieder aneinander gerieten und mit den langen Weissdornstöcken dreinhieben, ohne sich zu treffen" (59).

Jedesmal wird das Bewegungserlebnis durch ausserordentliche Umstände intensiviert: durch die Aufmerksamkeit fesselnde Begleiterscheinungen wie auffälliges und ausgefallenes Benehmen, durch zähen Widerstand, der überwunden werden muss, durch rasende Beschleunigung wie etwa beim Sturz in die Leere. Ueberhaupt bleibt der Eindruck des "Vorwärtsstürzens" eigentlich immer bestehen.

einerseits durch das plötzliche Eilen und Hasten der Personen, anderseits durch das rasche Ueberwinden und Beseitigen von Hemmnissen, so dass eine grosse antreibende und beschleunigende Kraft spürbar wird.

In den dramatischen Momenten, in denen Gewaltakte der Nebengestalten die Seelenkrisen von Hauptgestalten zum Ausdruck bringen – etwa weil diesen ihre Zerbrechlichkeit und Vornehmheit keine leidenschaftlichen Ausbrüche erlaubt –, kann sich das Erlebnis der Bewegung noch auf unerwartete Weise vertiefen. Sehr schön lässt sich dies wieder am Beispiel der Regine zeigen. Von ihrem Gatten und dessen Familie in vollkommener Abgeschlossenheit gehalten, stürzen "alle Geister der Verzweiflung" (60) auf sie ein, als sie die Hinrichtung ihres Bruders erfährt. In der Nacht vor ihrem eigenen Tod können wir Regine noch einmal beobachten, und zwar durch die Augen der Schwiegermutter. Sie betet in kniender Stellung, regungslos. Nur ein paarmal wendet sie ein Blatt eines Gebetsbuches, das vor ihr auf einem Stuhl liegt, um es dann wieder zurückzuschlagen. "Jedesmal, wenn sie sich ein wenig bewegt habe, sei das schauerlich rührend anzusehen gewesen in der nächtlichen Stille und bei der Verlassenheit der armen Person" (61). Die Bewegung ist darum so schauerlich, weil dieser Gefangenen eines schrecklichen Geheimnisses nur noch eine einzige Möglichkeit des Handelns bleibt: Hand anzulegen an ihr eigenes Leben. Das Ausweglose ihrer Lage ist auch angedeutet in dem mehrfachen Zurückblättern. Es ist eine aus der Distanz der Beobachtenden kaum mehr wahrnehmbare Geste. Dieses leise Wenden des Blattes wächst sich in der Ueberlagerung durch die brüderliche Mordtat zur wilden Kreisbewegung aus (Peitschenschlag, Totschlag, schreckgelähmtes Umherirren). Aber auch die Gerade fehlt nicht. Der Bruder wird von Häschern verfolgt und versucht auf dem schnellsten Weg über das Meer zu kommen.

Erinnern wir uns an den heftigen Krankheitsausbruch der Baronin Hedwig, dann müssen jetzt die verschiedenen Bewegungsmomente der Beschreibung auffallen, um so mehr als die Leidende in ihrem Zustand keine Bewegung mehr bewusst steuern kann. "... die Arme und Hände ... schlotterten ..., und ebenso zitterte der übrige Körper sichtbar unter der Decke" (62). Auch diese kleinen, sich wieder-

holenden Bewegungen des Schlotterns und Zitterns weiten sich zum Rückwärtsstrampeln der Lohäuser aus an dem Hochzeitstage von Brandolf und Hedwig. Kreis und Gerade zeichnen sich diesmal sogar überdeutlich ab, denn Jochel führt die drei knirschenden Musikanten dreimal beim Hochzeitspaar vorbei, also im Kreis herum, und dann von der Gesellschaft weg, während auf dem Weg weiterhin Allotria mit ihnen getrieben wird. Sonderbar berührt zuerst auch die Idee, die drei rückwärts stolpern zu lassen. Dadurch spiegelt sich aber nicht nur ihre jetzige Hilflosigkeit im knappen Bild, sondern der Rückwärtsgang, der Zerfall ihres ganzen Lebens. Es entsteht aber vor allem eine neue Variation der Bewegung. Einerseits erzwungen und hastig, wird sie zugleich stetsfort erschwert. Hierher gehört eigentlich auch das nächtliche Hadern von Magret und ihrem Mann. Durch Schwerfälligkeit und Alter behindert kann es zwischen ihnen zu keinen handgreiflichen Auseinandersetzungen kommen, und darum sind auch kaum sichtbare Bewegungen zu erwarten. Dennoch gelingt es Keller auch hier, das innere Wogen und Kochen durch eindrückliche Bewegungsandeutungen schaubar zu machen. Da überrascht zuerst das stramme Aufsitzen im Bett, das besonders bei Frau Margret unwahrscheinlich anmutet, denn wir kennen sie ja als eine "bejahrte, dicke Frau", die tagsüber im Hintergrund ihres dunklen Trödlerraums sitzt, "ohne je sich vom Platz zu bewegen" (63). Darin gleicht sie der von ihren Liebhabern umlagerten Ziis. Ebenso sehr überraschen die hässlichen Worte, die sich die Alten "zuschleudern", wie "Steine ins Gesicht" (64). "Diese Leidenschaften" geben im weiteren das Vorbild ab zu den Streitigkeiten zwischen den Verwandten. Es bleibt doch erstaunlich, wie Keller beinahe unter Zwang einem Strukturschema die Treue halten muss. Weder Kreis noch Gerade drängten sich hier vom Geschehen her auf, aber gerade deswegen treten diese Figuren um so deutlicher hervor. Die Männer schlagen sich schliesslich die vom Familienessen übriggebliebenen Schinken "um die Köpfe" (65) (Kreisbewegung). Ganz besonders suggestiv ist auch die Gerade wieder gezogen in dem Davoneilen der zornigen Weiber. "Ihre Augen funkelten stechend unter den dürrtig aufgeputzten Sonntagshauben hervor, wenn sie mit langen Schritten, die vollgepfropften Bündel unter dem Arme, aus dem Tore zogen und sich

grollend auf den Scheidewegen trennten, um den entlegenen Hütten zuzueilen" (66).

Besondere Beachtung verdient das Bild der vom Krebs gewürgten Schlange. In der Fortbewegungsart der Schlange, dem Schlängeln, sind Gerade und Kreis immer gleichzeitig gegenwärtig. In dem Belästigen und Bedrohen der Schlange durch den Krebs stellt sich ein weiteres Mal die Doppeltendenz von überstarkem, unbedingtem Drang zur Bewegung und deren simultaner Hemmung bildhaft dar. Die rasch dahinblitzende Schlange erfährt noch eine Beschleunigung durch das dahinziehende Wasser, von dem sie sich streckenweise tragen lässt, wird jetzt aber auch in zunehmendem Mass gestört, ja tödlich bedroht durch die Zangen des Krebses, dessen Eigentümlichkeit, ganz der Situation angepasst, darin besteht, dass er sich rückwärts fortbewegt.

II. Das erfüllte Leben

I. Die ideale Menschengestalt

Die Ueberschrift könnte ebenso lauten: "Volles Wirklichsein oder Echtheit des Menschen." Mit diesen Umschreibungen meinen wir Kellers ideale Vorstellung einer tief wesenhaften Lebensfülle, die vor allem in ausserordentlichen Frauen dichterische Wirklichkeit wird. Als grösste und vollkommenste unter ihnen steht hier die einzigartige Judith vor uns. Sie verkörpert das Ideal der lebensvollen Gestalt, in der eine fruchtbare Harmonie besteht zwischen Sinnlichkeit und Geist, getragen von einer das ganze Wesen durchdringenden Sittlichkeit. Ganz allgemein darf man sagen, dass sich Kellers Menschen in zwei Hauptgruppen aufteilen, nämlich in lebensvolle und lebensarme oder nichtige, wobei die letzteren in grosser Ueberzahl sind. In dieser Welt scheiden sich nicht die Guten von den Bösen, sondern die Wertvollen von den Wertlosen. Innerhalb der Attraktionsfelder dieser beiden Pole von Sein und Nichtsein (oder Sein und Schein) gibt es natürlich Positionsunterschiede. Jene, die zu den "positiven" oder sogar idealen Menschen gehören, sind dem Zentrum Judith nur mehr oder weniger nahe, sind immer auch von Nichtigkeit bedroht (Dortchen, Anna, Lucia, Kunigunde, Dietegen, Eugenia, Altenauer, Landolt, Marie usw.). Sie können sogar zeitweilig völlig in diese zurückfallen (Baronin, Junkundus, Justine). Es gibt aber auch lebensarme Figuren, die - oft am Schluss in unerwarteter Wendung - zu wahren Menschen werden (Pankraz, Strapinski, Kabys, Wilhelm, Frau Manz, Violande, Zendelwald, Frau Weidelich). Aus vollem Menschentum erwächst sozusagen als dessen Beweis die erfüllte Beziehung. Ihre höchste Verklärung findet sie bei Keller in der echten Liebe zwischen Mann und Frau. Sie müsste also ihrerseits, sobald sie als Motiv erscheint oder gestaltet wird, beiden Partnern von vornherein Lebensfülle zufließen lassen. Hier zögert man, die Formel so gelten zu lassen. Liebe mit glücklichem Ausgang, erfüllte Liebe, hat zwar Keller recht oft gestaltet, sie muss aber meist grosse Fährnisse, schmerzhaftes Wartezeiten und schwere Prüfungen bestehen. Wir erinnern an Wilhem und Gritli, Junkundus und Justine, Hedwig und Brandolf, Reinhart und Lucia,

Eugenia und Aquilinus, Vitalis und Jole. Die Darstellung der reinen, in ihrer Dauer unangefochtenen Liebe scheint nur als eine Art antizipierender Intuition, als zuversichtliches oder auch als verzweifelter Hoffen, Harren und Planen möglich zu sein und findet keinen Platz in der "rauen" Wirklichkeit dieser Dichterwelt. Der Schatten des Todes, der sie ausnahmslos begleitet, lässt sie aber in noch grösserer Reinheit erstrahlen. Die Liebesgeschichte von Sali und Vrenchen ergreift den Leser zutiefst. Sie endet mit dem Freitod der beiden. Auch Anna muss sterben, dieses Sinnbild reinsten und unschuldigster Liebe. Das einzige wirkliche Liebesecho auf Landolts wiederholtes Suchen, gleich zu Beginn und für alle Zeiten strahlend und rein, ist *Figura Leu*. Erfüllung bleibt auch hier versagt. Die Geliebte glaubt sich von erblichem Wahnsinn bedroht.

Eine dem Liebeserlebnis verwandte Selbstveredelung erfährt der Mensch in der kreativen Teilnahme am Volksfest, dessen eigentlichen Kern das Festspiel bilden soll. Hier findet die Gemeinschaft die Gelegenheit, sich selbst idealisierend darzustellen. Dabei soll, wie aus dem Aufsatz *Am Mythenstein* (1) klar hervorgeht, das Individuum nicht in der Masse aufgehen, sondern als Person gefestigt werden. Begeisterte und begeisternde Idealvorstellungen sind denn auch der Grundzug der bereits erwähnten Tellspielszenen. Dieser Aspekt erhebenden Verklärens tritt noch deutlicher hervor, wenn man die grossartige Festspielvision Kellers im *Grünen Heinrich* mit dem von Martin Salander "organisierten" Volks- und öffentlichen Hochzeitsfest vergleicht, einer grossangelegten Farce, der man jedoch als Karikatur den ästhetischen Wert nicht absprechen darf. Eine diesem Vergleich entsprechende Parallele böte die Gegenüberstellung von Judith und Züls.

In der Frauengestalt Judith hat Keller ein Urbild vollen Wirklichseins geschaffen. In ihrem erfüllten Dasein verkörpert sie das menschlich Positive. Als Gegenbild zu allem herabgeminderten Menschentum, stellt sie ein vollkommenes und darum ideales Menschsein dar, eine Art Ueberschmensch, freilich nicht im anmassenden Sinne Nietzsches, sondern als Ansporn zu Edlerem und Höherem. In ihr kommt das Ideal reinsten Menschlichkeit zum Ausdruck. Judith repräsentiert also in ihrer Lebensfülle und satten Gegenwart im Gegensatz zu schemen-

haften Narrenfiguren wie der Züs und den drei Kammachern als Ausnahme das ganz Andere, sozusagen den "realistischen" Gegenpol. Dieses Wirkliche ist aber, wie wir schon früher dargelegt haben, nicht gleichzusetzen mit demjenigen irgendeines geschichtlichen Alltags. In Anlehnung an die Äußerung Kellers, Judith sei ein von "keiner Wirklichkeit getrübttes Phantasiegebilde" (2), darf man sogar sagen, sie entferne sich ebensoweit von einer alltäglichen, durchwegs mit Fehlern behafteten Menschenwirklichkeit – von der Norm – wie die phantastischen Menschenhüllen Jobst und Züs. Sie wird aber deshalb keineswegs als abstrakt oder lebensfern empfunden, sondern ganz im Gegenteil – weil durch und durch echt und wahr – als in überwältigender Weise lebensvoll und darum in höchstem Masse als "wirklich". Doch diesmal wird das derart intensive Gefühl des Lebendigseins nicht erreicht durch Mitleiden verzweifelter Todesnot wie bei den Kammachern und vielen andern zur Nichtigkeit Verdamnten, sondern als Gnade und Geschenk durch mächtig aufleuchtendes Bewusstwerden einer Lebensfülle, wie es als Wissen um den "rechten Weg im dunkeln Drang" jedem Menschen innewohnt.

Judith wirkt so lebensnah und wirklich, weil sie das menschlich Wahre selbst ist. Nun gibt es aber den in einem absoluten Sinne gedachten "wahren Menschen" nicht. Diese Einsicht martert ja auch die schöne Lucia und bringt sie regelrecht zur Verzweiflung: "Manchmal scheint mir, dass jeder etwas anderes sagt als er denkt, oder wenigstens nicht recht sagen kann, was er denkt, und dass dieses sein Schicksal sei. Was der eine mit lautem Geräusche kundgibt, verschweigt der andere sorgfältig, und umgekehrt. Der bekennt alle sieben Todsünden und verheimlicht, dass er an der linken Hand nur vier Finger hat. Jener zählt und beschreibt mittels einer doppelten Selbstbespiegelung alle Leberflecken und Muttermäichen seines Rückens; allein dass ein falsches Zeugnis, das er einst aus Charakterschwäche oder Parteilichkeit abgelegt, sein Gewissen drückt, verschweigt er wie ein Grab. Wenn ich sie nun alle so miteinander vergleiche in ihrer Aufrichtigkeit, die sie für kristallklar halten, so frage ich mich: Gibt es überhaupt ein menschliches Leben, an welchem nichts zu verhehlen ist, das heisst unter allen Umständen und zu jeder Zeit? Gibt es einen ganz wahrhaftigen Menschen und

kann es ihn geben?" (3). So wäre also Wirklichkeit, die auf voller Wahrheit beruht, letztlich wieder eine Illusion. Keller gelänge hier, was vielen seiner eigenen Kreaturen trotz immer neu wiederholtem Versuchen stets misslingt, nämlich Wirklichkeit glaubhaft darzustellen. An Judith, auch an die Zweiflerin Lucia selbst und an alle andern "wahren" Lebendigen, muss man glauben. Das ist das Wunder dieser dichterischen Wirklichkeit.

Erscheint in der Judith und den wenigen sie umkreisenden Gestalten ein ideales Menschenbild im Gegensatz zu dem pessimistischen der vielen Versager, der Nichtigen, dann muss auch die Darstellungsweise eine gegensätzliche sein. Diese Annahme oder Folgerung hat sich im Laufe der Untersuchung bereits hier und dort als richtig erwiesen. Entsprechend der beharrlichen Präsenz einer mit dinghafter Bildlichkeit überladenen Beschreibung, dieses eigentlichen Kennzeichens der Nichtigkeit eines Menschen, bedingt Wirklich- und Wahrsein einer Menschenfigur den Verzicht oder doch die Beschränkung auf ein Mindestmass der oben erwähnten Gestaltungsmittel. Noch kürzer zusammengefasst darf die Doppelgleichung so lauten: je mehr konkret anschauliche Beschreibung, desto weniger Lebendigkeit der Gestalt. Und umgekehrt: fortwährende und konsequentes Tilgen des Phantastischen schafft Raum für das Lebendige, das Wirkliche.

Wir haben bereits festgestellt, wie knapp die Beschreibung der äusseren Erscheinung, der dinghaften Umwelt, der Kleidung und der Physiognomie bei den positiven Gestalten gehalten ist. Was das Gesicht betrifft, um nur an dieses zu erinnern, so werden ja oft nur Blick und Lächeln erwähnt. Sie sind der doppelte Widerschein eines Innern, das eigentlich nicht veranschaulicht werden kann. Dasselbe Gesetz lässt sich auch aus Reden und Handeln ableiten. Uebergeschäftigkeit deutet auf innere Stagnation hin und Geschwätzigkeit heisst - besonders bei den Frauen -, dass man "nichts zu sagen" hat.

Kann die wirklich lebendige Gestalt ohne den Verzicht auf ein direktes bildstarkes Schildern nicht entstehen, so wäre es doch falsch zu glauben, dass nun ganz neue Stilmittel zur Anwendung kommen müssten und dass es gälte, ein Vakuum mit etwas ganz anderem auszufüllen. Die Gegensätzlichkeit der Darstellungsweise besteht zuerst einmal darin, dass die gleichen Grundgegebenheiten einer Ein-

bildungskraft, die es zu bildhaft-phantastischem Gestalten drängt, anders eingesetzt und genutzt werden. Das Phantastische – um vorgängig wieder knapp und zusammenfassend zu formulieren – wird nicht einfach ausgemerzt und ersetzt, sondern der Vorgang des Aufhebens selbst wird zur wichtigsten Quelle der Verlebendigung. Dies geschieht wiederum in verschiedener, abwechselnder Weise.

Die erste Variante nennen wir Elimination durch Vergleich oder mit anderen Worten: Kontrast zwischen der gesunden Einfachheit einer Person und deren ausgefallen-phantastischem Gegenüber. Eine überzeugende Illustration hierzu bieten der besonnene Hansli Gyr und die Religionsfanatiker. Aus dieser Konfrontation entspringt eine Spannung, die Hansli zugute kommt, weil sie schliesslich als dessen innere Kraft erlebt wird. Natürlichkeit Hanslis einerseits und überhitzte mystische Visionen und Illusionen andererseits sind ein konstanter Gegensatz in der Erzählung *Ursula*. Er wird variierend überhöht durch Szenen des Bildersturmes und besonders des Kampfes am Ende und spiegelt sich in der vorübergehenden geistigen Umnachtung Ursulas wider, die ein Gleichnis des tragischsten Aspekts dieser Welt ist, des Leidens an nichtigem und vernichtetem Menschentum. (Auch die Anhänger Schnurrenbergers sind mehr und mehr Opfer ihrer Wahngelüste, von denen sie unweigerlich zerstört werden. In ihrem Untergang beweisen sie – ganz besonders Schnurrenberger selbst – die allergrösste Ausdauer in ihrer absurden, von ihnen selbst immer wieder neu heraufbeschworenen Misere).

Von demselben Kontrast leben auch Gritli und Zambo. Und auch hier wird er steigernd oder progressiv abschwächend variiert. Gritlis Gradlinigkeit verfeinert sich schrittweise zu schlichter und immer zarterer Reinheit durch den Zusammenprall mit der schrecklichen Kätter, durch die Versucherin Aetnichen, deren auffällige Verkleidung zum Vergleich direkt herausfordert, und durch den anderntags schon gedämpfteren Kleidereffekt der Freundin. Zambos unschuldige Grazie, in der man sogleich wahres Menschentum ahnt, wirkt nicht nur durch den Kontrast mit dem prahlerischen Schwulst der Begrüssungsszene zwischen der Wüstenkönigin und dem portugiesischen Vizeadmiral, sondern ebenso unmittelbar durch das ganz Neue und erfrischend Schlichte in ihrem Wesen im Vergleich zu dem Gekün-

stelten und bereits Paradehaften des ersten Auftretens Fenizas, deren phantastische Nichtigkeit sich am Ende ihrer Laufbahn zu einer grotesken und spukhaften Mordbrenner- und Höllenszenerie auswächst.

Die zweite Variante lautet Elimination des Phantastischen innerhalb desselben Einzelgeschicks oder genauer das Abstreifen aller Effekt- und Ziersucht, kurz die Veränderung der Person. Der Kontrast zwischen dem Vor- und Nachher verleiht zwar der Gesundung zum Menschlichen Nachdruck, macht diese aber auch in den meisten Fällen – einmal mehr sei es gesagt – abhängig von einer schlagartigen Wendung zum Besseren, die darum oft Wundercharakter erhält. So lebt der wundersam verwandelte (siehe Seite 143 f.) sogar halb zum Weisen gewordene Wilhelm dank dem Kontrast mit dem "für unklug und beschränkt geltenden" (4) Schulmeisterlein, das sich Gritli gegenüber benimmt wie ein "halbjähriges Kind" (5), und dessen eigentlicher Lebensinhalt es ist, seine Phantasie mit Wunschgeliebten zu bevölkern und "in seinem Herzen zu leben wie ein Pascha" (6).

In demselben Sinn wirkt das Sichwiederfinden des Paares Junkundus – Justine um so erhebender, als sich die beiden vorher im Nutzlos-Irrealen beinahe hoffnungslos verirrt haben: unheimliche und absurde Verleumdungskampagne beinahe um ihrer selbst willen auf der einen Seite und religiöse Hochstapelei auf der anderen. Auch das beispielhaft Menschliche Salomons kann sich schliesslich in den knapp- und kurzgehaltenen Richterszenen so schön behaupten, weil sie sich den viel ausführlicher gestalteten, verfehlten Liebesaffären des immer wieder genarrten, also nicht oder noch nicht tiefblickenden Landoits gegenüberstellen. Ähnliches geschieht am Ende des *Sinngedichtes*. Lucias zu guter Letzt doch eintretende innere Entspannung, ihr Sich-dem-andern-Oeffnen, gewinnt Tiefe und Ueberzeugungskraft gerade dadurch, dass diesem erfreulichen Geschehen das Bild der früheren, hartnäckig an ein phantastisches Wunschbild sich klammernden Lucia vorangestellt ist. Die Bekehrung des Pankraz zur Menschenliebe und sein Gelöbnis, "umgänglich und freundlich (zu) werden" und sich und den "ändern das Leben so angenehm als möglich (zu) machen" (7), erhält seine überzeugende Resonanz durch den Kontrast mit dem früher in egoistisch-selbstquälerischem Schmollen

Befangenen, der jahrelang von den phantastischsten Träumen "ge-narrt" wird. Wieder erweist sich die Löwenepisode in der Wüste in mehr als einer Hinsicht als bezeichnend für Kellers Gestaltungskunst. Sie ist nicht nur ein weiteres und höchst eindrucksvolles Gleichnis des Dynamisierens aus der Unbewegtheit, sondern sie zeigt auch, dass die ganze Problematik eines Geschehens, eingeschlossen der erfreuliche Ausgang, in eine einzige Szene hineingedrängt werden kann. Hochgesteigerter Selbstgenuss dank träumerischem Schmollen prallt hier zusammen mit der schmerzhaft schamvollen Einsicht Pankrazens in sein wahres Wesen, wenn folgende Wendungen unmittelbar nebeneinander stehen. "Das Tier und ich waren so ineinander vernarrt ... Das war die bitterste Schmollerei" (8). Gerade dieser spannungsreiche Kontrast trägt wesentlich dazu bei, der plötzlichen Heilung Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Sogar der *Grüne Heinrich* macht hier keine Ausnahme. Auch hier kollidiert endgültiges Erwachen aus jahrelangen Künstlerträumen dank "wunderbarer" Hilfe des grosszügigen, menschenfreundlichen und seelenkundigen Grafen aufs härteste mit einem letzten, äusserst leidvollen Erlebnis unerfüllter Liebe und dem kompensierenden Sich-ausleben im Phantastischen. Diese letzte Liebeskrankheit beginnt mit einer ins Halbräumerische getauchten Begegnung mit Dortchen und Röschen, der Gärtnerstochter. Sie schliesst in der Folge viele Momente seines immer sonderbarer werdenden Verhaltens ein, ganz besonders die Episoden mit Gilgus und die Ereignisse um das eiserne Bild. "Ich geriet durch all diese widersprechenden Empfindungen und Gedanken in eine Art von Erstarrung ..." (9). "Mit Ruhe und Arbeit war es nun vorbei; denn so wie ich etwas in die Hand nehmen wollte, verirrten sich meine Augen in das Weite, und alle Gedanken flohen dem Bilde der Geliebten nach, welches, ohne einen einzigen Augenblick zu weichen, überall um mich her schwebte, während es zu derselben Zeit schwer wie aus Eisen gegossen in meinem Herzen lag, schön, aber unerbittlich hart und schwer ..." (10). "Hier wendete sich das Eisen wieder in meinem Herzen und drückte mich jämmerlich die ganze Nacht ..." (11). "Dann starrte ich wieder in die Luft hinaus ..." (12). "Als ich eines Abends einen steilen Klippenpfad hinunterstieg, trat ich in der traurigen Zerstretheit fehl und torkelte wie ein

Sinnloser über die Felsen, dass ich nicht wusste, wie ich unten ankam, und mich zu meiner Kränkung und Beschämung ziemlich verletzte ..." (13). Dann folgte die sonderbare Episode mit dem Feldlummel (siehe Seite 279 f.). Jetzt wird allmählich verständlich, warum es möglich ist, dass strahlend unbeschwertes, erfülltes Dasein – auch jener Personen, die sich in dieses hinaufgerettet oder es wiedergewonnen haben – mit so knappen Mitteln so überzeugend gestaltet werden kann. Eine weitere Paradoxie Kellerscher Kunst wird offenbar: die Gegenwart des idealen Menschen verdankt zu einem guten Teil ihre Mächtigkeit der Kollision mit dem Phantastischen. Die Wohltat alles Schlichten und kraftvoll Natürlichen, des unbedingt Echten, das allein die volle Entfaltung aller Eigenschaften der Menschlichkeit verbürgt, wirkt deswegen so nachhaltig, weil es der Dichter in die unmittelbare Nachbarschaft verstlegener Träumereien oder sogar Wahngelbte rückt.

Der Aufprall erzwingt die Demaskierung des Unechten. Er steigert zwar die Wirkung des Phantastischen, weil er dieses erst recht als solches erkennen lässt, hebt es aber auf neuer Ebene auf, da es als das Nichtige durchschaut und abgestreift werden muss. Alles Wahnhafte gewinnt so an Eindringlichkeit. Die Negation eines Negativums wird zu einem Positivum.

Wie schon oben angedeutet, betrifft der belebende Kontrast zwischen reicher Beschreibung und knappster Evokation im wesentlichen äusseres Erscheinen, Reden und Handeln. Auf die Diskrepanz zwischen extravaganter Aufmachung und schlichter Kleidung, besonders bei Frauen, zwischen ausführlichem Ausmalen von Gestalt und Gesicht und dem fast völligen Fehlen jedes schildernden Details haben wir im Laufe der Untersuchung mehrmals hingewiesen. Durch diese Spannung kann dem Menschen in ganz unerwartetem Masse Leben zufließen (Gritli, Baronin, Landolt). Je eine Stelle aus den Novellen *Don Correa* und *Ursula* soll nun zeigen, welch geballte Ausdruckskraft eine einzelne Gebärde enthalten kann.

Die Begegnung zwischen Don Correa, dem portugiesischen Vizeadmiral und Oberherrscher Angolas, und der Negerfürstin Annachinga wird darum zu einer der phantastischsten Begebenheiten der Novelle, weil der Portugiese den "barbarischen Pomp" (14) ihres Aufzugs mit

eigener Prachtentfaltung zu übertrumpfen sucht. So kommt es zu einer seltenen Bildkumulation von exotischem und abendiändischem Prunk, der überdies noch unterstützt wird von einem ohrenbetäubenden Lärm- und Dröhnkonzert. Einmal mehr stellt sich die engste Verwandtschaft zwischen akustischem und visuellem Phänomen heraus: lärmiger, äusserlicher Prunk und extreme, farbigste Geräuscheffekte sind verschlungen in ein einziges "buntes" Gemisch.

Die beiden Würdenträger demonstrieren aber Macht auch durch Unnahbarkeit: Auf ihrem feierlich sich vorwärtsbewegenden Wagen sitzt die Fürstin in kostbare "sehr alte Stoffe" gekleidet, "Hals und Arme mit einer Last von Ketten und Ringen geschmückt" und "kalte Unbeweglichkeit zur Schau tragend" (IS). Ebenso unbeweglich sitzt Don Correa in schimmerndem Galakürass auf einem erhöhten Thronessel im innersten Gemach einer tempelähnlich aufgebauten Zelthalle. Durch dieses götzenhafte Gebaren wird die ganze Begegnungsszenerie so recht zu einem phantastischen Geschehen nach Kellers Manier. Er beschwört die Magie eines im Kultus wurzelnden Eingeborenenzeremoniells herauf, und zugleich ironisiert er den Paradeernst, da ja beide - Correa mehr und anders als Annachinga - schlauplompdiplomatisch berechnen. Und dennoch können sie selbst sich dem Zauber des gegenseitig vorgeführten Schauspiels nicht entziehen. Anders liegen die Dinge für den Leser. Er ist weit mehr in den Bann der Ereignisse gezogen als die Hauptakteure selbst. Für ihn summieren sich die Wirkungen des Phantastischen: jene des doppelten Paradespektakels, jene der schauspielerischen Leistung von Regent und Prinzessin und schliesslich auch ganz unverkennbar jene, die der Dichter selbst dem Spiel seiner Einbildungskraft gegenüber empfindet. Gleich nach dem ganz auf äusseres Blendwerk gerichteten Treffen kommt es zu einer weiteren persönlichen Begegnung Don Correas mit einer Negerin, die sich von der vorangegangenen als allergrösster Gegensatz abhebt. Nach dem Abgang der Negerfürstin bleibt Don Correa unverhofft mit der Sklavin allein, die der dunkelhäutigen Fürstin als lebendiger Stuhl gedient und die diese als Geschenk zurückgelassen hat. Sie kauert noch immer am Boden. Jetzt folgt die eigentliche Schlüsselszene der ganzen Novelle, obschon nur etwas sehr Unscheinbares geschieht. Don Correa fordert das Mädchen auf, sich

zu erheben. "... er bückte sich endlich doch ein wenig und sagte in mitleidigem Tone: 'wie lange wirst du noch liegen? Steh auf'. Das arme Weib erriet den Sinn dieses Befehles und richtete sich empor; doch waren die Glieder von der unnatürlichen Lage beinah erstarrt und der Atem beengt: sie schwankte im Aufstehen und wusste sich nicht recht zu helfen, so dass Don Correa ihr die Hand reichen und sie einen Augenblick halten musste, um sie vor dem Umfallen zu schützen" (16). Hinter pompöser und glänzender Fassade erscheint plötzlich ein Mensch. Der schon verhärtete und seiner missglückten Ehe mit Feniza wegen enttäuschte Don Correa wird gerührt allein durch den einzigen Anblick Zambos, aus deren Augen "die stumme Klage und Trauer der leidenden Natur" (17) spricht. Ein neues Gefühl keimt in ihm auf, und es ist nicht nur das Erwachen wahrer Liebe. Das brennende Mitleid mit einem Menschen niedrigsten Standes und dazu noch fremder Rasse, das ihn zu seiner eigenen Ueberraschung ergreift, ist der Aufbruch einer ganz neuen, tieferen Menschlichkeit. Die Geste ist von unsäglichlicher Eindringlichkeit, viel ergreifender als der spätere Kuss auf die Wangen. Sie wäre es aber kaum ohne den Hintergrund des spektakulären Empfanges. Doch der Kontrast mit dem Phantastischen beschränkt sich nicht auf die nächste Vergangenheit. Zambo ruft uns sofort das erste Zusammentreffen Don Correas mit Donna Feniza in Erinnerung und deren bereits "phantastischen" und darum verdächtigen Auftritt. Des Admirals mutige Geste wird auch erst zu einer wahren Tat, wenn vor dem rückschauenden Auge der frühere Freier erscheint. Obgleich vom Dichter als schon in seinen jungen Jahren "tatenreich" gepriesen, fehlt seinem Handeln, vor allem was seine privaten Angelegenheiten betrifft, eine Ueberlegenheit, die auf wirkliche innere Freiheit schliessen liesse. Don Correa gerät sogar in eine bedenkliche Abhängigkeit von Donna Feniza, die ihn aus Laune zu ihrem Spielzeug macht. Eine glänzende Möglichkeit zu entschlossenem und wirksamem Handeln wäre dem Admiral bei der Rückkehr ins Schloss der Donna Feniza gegeben. Er zerschmettert zwar "einen schweren Stuhl von Eichenholz" (18) auf dem Rücken des "stämmigen Menschen" (19), seines Nebenbuhlers, sitzt aber – ein weiteres Mal Opfer seiner Liebesverblendung – bald selbst gefangen im Schiafgemach der Donna Feniza. Dazu wird die ganze Szene bald

so gespenstisch-unwirklich, dass Don Correa seinerseits wie Don Quijote gegen Windmühlen zu kämpfen scheint.

Der Begegnungsszene zwischen Don Correa und Zambo wird aber noch aus einem andern Grund eine ganz besondere Bedeutung zuteil. In extremer Verkürzung enthält sie nämlich das Wesentliche der ganzen Novelle. In ihr erkennen wir eine Art Kernszene, ein aus anderen Erzählungen uns längst geläufiges Phänomen. In dem einleitenden Gespräch kündigt Reinhart Lucia und ihrem Onkel eine Geschichte an, in der "ein vornehmer und sehr namhafter Mann seine namenlose Gattin buchstäblich vom Boden aufgelesen hat und glücklich mit ihr geworden ist" (20). In dem sonderbaren Zufall, der es will, dass Don Correa tatsächlich seine zukünftige Frau "vom Boden aufliest", finden wir jene für Kellers Phantasie so bezeichnende Laune wieder, eine abgeschliffene Redewendung "wörtlich" zu nehmen. Der Dichter wandelt diese um in lebendige Wirklichkeit und lässt aus ihr als eine Art grossangelegter, phantastischer Verzierung die ganze Geschichte herauswachsen. Ferner enthält das Bild der darniederliegenden Sklavin Zambo und des stützenden und schützenden Admirals, der diese emporhebt, bittere Sozialkritik und zugleich die Utopie einer besseren Welt ohne menschenunwürdige Vorurteile. Don Correas noble Haltung löscht die grotesk-amüsante und schliesslich doch unerträgliche Vorstellung des Menschensitzes auf, und durch sein mahnendes Vorbild wird das kurze Geschehen zu einer Episode mit tiefem Symbolgehalt.

Ein weiteres Beispiel, in dem eine einzige Handbewegung die allgrösste Wirkung hat und einen ganzen Mann entstehen lässt, findet sich in der Novelle *Ursula*. Der aus dem Krieg in seine Züricher Heimatgegend zurückgekehrte Hansli Gyr tritt eines Abends zur Begrüssung in sein Nachbarhaus zu Enoch Schnurrenberger. Die Versammlung der Männer, die er bei ihm antrifft, versetzt ihn in grosses Erstaunen. Er ahnt sogleich, dass dies die "neuen Heiligen" (21) sind, die ihm sein Liebchen Ursula verdorben haben. Während seiner Abwesenheit hat sich Schnurrenberger tatsächlich zum Propheten gewandelt. So hat der alte Possenreisser, den um sich greifenden religiösen Wahn teils ausnützend, teils selbst erleidend, andere "von der Wärme der Zeit ausgebrütete Winkelseher" (22) um sich geschart.

Hansli erhält gleich eine Kostprobe ihrer immerfort von göttlichen Erleuchtungen getragenen Predigtkunst. Die gefährliche Erregtheit ihrer Gemüter schlägt sich darin nieder, dass sich in ihren Reden die sonderbarsten Bilder in aufgepeitschter Eile folgen. Es sind ausgefallene Vergleiche oder, ihrem beschränkten und verirrten Geist entsprechend, grotesk-lächerliche Metamorphosen, die aber auf die Sektierer selbst mit so berauscher und verführerischer Kraft wirken, dass sie das Eingebildete für tatsächlich halten. "Was ist die Schrift?" schrie er (der kalte Wirtz von Gossau), 'eine leere Haut, ein Balg, wenn ich nicht den Heiligen Geist hinein blase! Eine tote Katze, wenn ich sie nicht mit dem Odem Gottes auf die Beine jage! Sie ist eine tonlose Pfeife, eine stumme Geige, wenn ich nicht darauf spiele! Ich bin die Offenbarung und das Wort, und die Schrift ist nur der Schall und der Hauch davon, der die Luft bewegt! Ich zünde sie an wie eine Laterne, damit zu leuchten, und lösche sie aus, sobald es mir gefällt! Ich ziehe sie mir über den Kopf, wie eine Nebelkappe, und mache brr! brr! und schüttle den Kopf, und alsbald bin ich ins Geheimnis gehüllt und ein schreckliches Dunkel geht von mir aus, dass euch die Haut schaudert! Ich blase durch die Nase und der Nebel verschwindet, das Buch liegt auf dem Tische Gottes und seine Buchstaben glänzen wie tausend Sterne, und ihr glaubt der Gründung des Himmelreichs beizuwohnen! Ich nehm's und werf' es in die Ecke dort, und es ist ein gedrucktes Buch, ein Häuflein schlechtes Papier, wie tausend andere Bücher!' Alle sahen unwillkürlich nach dem Ofenwinkel, als ob er wirklich eine Bibel dorthin geschleudert hätte; die Wirtin stiess einen Schrei des Schreckens und der Bewunderung aus über solche Kraft und Herrlichkeit" (23). Es kann auch nicht verwundern, dass ein solcher Fanatismus in äussere Aggressivität umschlagen kann. Dies geschieht, wenn der garstige Schneek von Agasul den Herrgott aus einem Apfel "heraustreibt". "Er nahm vom Tisch einen Apfel, hielt denselben vor sich hin und sprach mit ihm, als ob er belebt wäre: 'Holla, du putziges Herrgöttlein! hast dich hieher geflüchtet, sitztest in diesem Apfel und glaubst, ich finde dich nicht? Ich will dich wohl austreiben, wie du einst Adam aus dem Busch getrieben hast, als er vom Apfel gegessen! Beim heiligen Blut des Menschensohnes, komm eilends hervor! Sehet, ihr Brüder und

Schwestern, wie der Apfel anfängt innerlich zu leuchten, wie er mir auf der Hand schwillt und zur Welt wird? Seht ihr, wie der Stiel wächst und zum hohen Kreuz wird, das auf Golgatha steht? Seht ihr die Menschlein, die auf der Höhe wimmeln, und die Gräber, die sich auftun, und die Toten, die auferstehen? Heilig, heilig, heilig ist Er! Rufet und preiset Ihn! Er hat uns erlöst! Heilig, heilig!" stiessen alle mit einstimmigem Ausrufe hervor, mit Ausnahme des Soldaten, der den Propheten unverwandt anstaunte, bis dieser plötzlich ihm die Baumfrucht gegen den Kopf schleuderte und mit verändertem Tone rief: 'Da hast du den Apfel, (friss ihn!'

Hansli hatte den Apfel aber schon mit der Hand aufgefangen, betrachtete ihn eine kleine Weile und legte ihn dann ruhig auf den Tisch" (24). Hansli lässt sich seinerseits zu keiner heftigen Reaktion hinreissen. Seine Geste zeugt nicht nur von körperlicher Kraft, sie strömt auch eine unerschütterliche Sicherheit aus. Sie ist Ausdruck innerer Festigkeit und wirkt denn auch in dieser schwülen Atmosphäre wie ein ernüchternder Schock. Völlig niedergeschmettert verkriechen sich die aufgeblasenen Maulhelden unverzüglich an und hinter den Stubentisch, um bald darauf Karten zu spielen, "ohne weiteres Geräusch" und "den grössten Teil der Nacht hindurch" (25). Hansli hat den üblen Geist, der in ihren Gemütern haust, wohl für eine kurze Zeit zum Schweigen bringen, aber nicht vertreiben können. Hintergründig rührt und wühlt er weiter, wie es das widerliche Getier, das auf den zwischen ihren raschen Händen hin- und herfliegenden Karten abgebildet ist, anzeigt. Die phantastische Schilderung des Sektierernestes, als solche wieder einzigartig, hilft dank hochgespannter Kontrastwirkung wesentlich mit, den besonnenen Hansli mit wirklichem Leben zu erfüllen. Dieses ist nach dem kurzen Augenblick des Apfelfangens und -ablegens von solcher Intensität, dass die Gestalt, der im weiteren Verlauf der Geschichte keine derart aussergewöhnliche Gelegenheit mehr geboten wird, bis zum glücklichen Ende dieser Szene getragen wird.

Der Bericht über die zweifelhaften Gottesmänner beschränkt sich nicht nur auf ihre ausgefallenen Reden. Er schliesst auch ganz der Erwartung gemäss eine ausführliche Beschreibung ihres Aeusseren, der Kleidung, der Figur und vor allem des Gesichts mit ein. Wie weit

hier Keller wieder in den Bereich des Grotesken vorstösst, möge die Karikatur des "Schnecks von Agasul" zeigen. "Der Kriegsmann (Hansli), der sich nach dem neuen Redner umschaute, sah eine gedrungene Gestalt mit rollenden Augen und trotzig vorgestreckter breiter Unterlippe im schwärzlichen Gesicht. Das war der Schneck von Agasul, wie er im Volke genannt wurde, ein viel herumgefahrener Schuster und Schulmeister von abwechselnder Profession. Von seiner Unterlippe hatte ein ihm feindlicher Priester gesagt, sie sehe aus wie des Teufels Ruhebänkchen, von welchem der gefallene Engel die haarigen Beine herunterbaumeln und sich schaukeln lasse, wenn der Schneck rede. Sonst hatte er nichts Eigentümliches an sich, als dass er ein Freund des Schmuckes schien, denn er trug mehrere vergoldete Ringe mit roten und grünen Glassteinen an den Fingern. Man sagte ihm nach, dass er in früheren Jahren die Schuhe aufgeschnitten und auch an den Zehen solche falschen Ringe getragen habe" (26). Von Hanslis Kleidung heisst es: "Stattlich gekleidet und gewaffnet, zeigte er gleichwohl nichts von dem übermütigem Pompe der Kriegsknechte jener Zeit ... Sonst aber bestand der grösste Staat, in welchem der Mann glänzte, aus dem blitzenden Scheine der Wintersonne, die weithin sichtbar sich in seiner silberblanken Rüstung spiegelte" (27). Ueber das Gesicht des Kriegers erfahren wir nichts.

Obschon Hanslis ruhige und kräftige Geste schon mehr als "sprechend" ist, gewinnt doch seine Haltung noch weiter an Ueberzeugungskraft durch seine wenigen, "gelassen" (28) gesprochenen Worte. Sie verraten den Wortkargen, der seine Rede wohl bedenkt, und wirken nach dem hohlen Geschwätz der religiösen Eiferer um so nachhaltiger.

Das Um-die-Wette-Predigen des Schnurrenberger-Teams gehört zu der Variationskette der absurden Reden. Die Regeln einer äusserlichen Rhetorik sind hier aufs trefflichste, ja sogar auf überspitzte Weise in Anwendung gebracht. Eine Beschleunigung der Bilderfolge, der eine Stretta im Sprachrhythmischen entsprechen muss, erweckt oft den Eindruck einer gewissen Ueberstürzung. Man muss sich diese Reden nicht nur flüssig, sondern meist sogar in einer ungeduldigen Eile gesprochen vorstellen. Das kann nicht verwundern. Sind sie doch in erster Linie die Manifestation eines unersättlichen Redebedürfnisses,

das hinter anmassender Arroganz die Verlegenheit des Ungebildeten zu verbergen sucht. Auch Ursula, sobald sie in die religiöse Phrasendrescherei ihres Vaters Enoch verfällt, beginnt "hastig" (29) zu sprechen.

Als eine Variante hohlen Redens darf die Schwatzhaftigkeit vieler Frauenzimmer gelten. So sehr der geschwätzig-salbungsvolle Brief die gefräßige Kätter und die unregelte Zungenfertigkeit der "gähnenden Kuh" Salome bereits zu den Nichtigen verweisen, so sehr kann dieselbe Wortfassade als stimulierender Gegensatz einer bündigen Rede für das positive menschliche Gegenbild ein lebenaufbauendes Element sein. Gritlis wenige und treffenden Worte während und nach der Gerichtsverhandlung spiegeln erst recht ihre innere Grösse neben dem aufgeblasenen Geschwafel Viggis und der Salbaderei Kätters. In Salomes verräterischer Redesucht zeigt sich in der Umkehrung eine Art Leitmotiv des ganzen *Sinngedichts*, denken wir etwa an die beinahe schüchterne, aber auch geheimnisumwitterte Zurückhaltung der guten Frauen: Regina, Baronin, Zambo. Auch Lucia gibt ja ihr eigenes Geheimnis erst ganz am Ende preis. Dasselbe Phänomen kann man wieder an ein und derselben Person beobachten. Schwatzhaftigkeit gehört zu jenen Eigenschaften, die den Menschen aushöhlen, ihn in seinem Lebendigsein bedrohen. Sie kann aber auch indirekt dazu beitragen, dass er sich festigt, und zwar dadurch, dass sie plötzlich versiegt. Der Vorgang des Verstummens selbst ist entscheidend, und er muss überraschen. Wir kennen Dortchen am Anfang als beinahe schwatzhaft, so dass Heinrich ob dem "Mädchengezwitscher", den unermüdlichen Plaudereien zwischen ihr und Röschen, sogar einschläft. Später wird Dortchen ernster, und als Heinrich kurz vor seiner Wegreise im Studierzimmer des Pfarrers vergeblich nach Worten ringt, um seine Liebe zu gestehen, bleiben auch die Lippen der Geliebten "geschlossen" (30).

Die oben besprochene Kontrastwirkung beruht in all ihren Varianten auf einem Aufheben des Bildhaften und Konkreten durch ein rein Innerliches, des faszinierten Schauens und Hörens durch intensives Erleben, des gespannt-amüsierten Interesses durch Ueberwältigtsein oder des reflektierenden Betrachtens durch umfassende Gefühlsbewegung dank zwingender Identifikation mit der lebenskräftigen

Gestalt. Dieser Umschlagsmechanismus muss als Variante demjenigen in der Analyse der Kammachernovelle beschrieben zur Seite gestellt werden. Doch die im Phantasüschen summierten Energien geben sich nicht plötzlich als Dramatik eines verzweifelten Existenz- und Todeskampfes zu erkennen, sondern als das Erfasstsein durch die "Mächtigkeit des Lebens". Dadurch wird der lyrische Charakter dieser Gestaltungsvariante offenbar. Nur ist das Erlebnis des "Umfangend-Umfangenseins" von ganz eigener und neuer Intensität, der noch weitere Kraftströme aus andern Quellen zufließen müssen.

Tatsächlich gibt es eine Phantasiewelt, die nicht als abschreckender Kontrast, sondern als Vorbild dem idealen Menschen dienstbar gemacht wird. Wir meinen jene des antiken Mythos, aber auch mythischer Gestalten aus Legende und Geschichte. Gleich bei der ersten Begegnung zwischen Heinrich und Judith wird diese zur "reizenden Pomona" (31). Später, in der nächtlichen Badeszene, steigt sie als Aphrodite aus den mondbeschienenen Wellen. Anna erscheint als Kirchenheilige, Vrenchen mit seinem gebackenen Kapellchen als Aebtissin, die im Begriffe steht, ein neues Kloster zu stiften, Rosalie in der Verkleidung einer Venus und Agnes in derjenigen Dianas, der Jagdgöttin usw. Die Welt des Mythos stellt eine Welt der phantasievollen Erfindung dar wie kaum eine zweite. Sie macht das Göttliche in Mensch und Natur sichtbar und ist darum selbst gehoben und ideal. Sie muss daher einen Gegensatz darstellen zu dem Phantastischen, das aus einer verzerrt geschilderten, ärmlichen Alltagswirklichkeit gewonnen wird und als für Keller typisch gelten darf. Kommt damit aber nicht die These, dass alles Bildhaft-Anschauliche, dass letztlich jede Beschreibung, weil sie unverzüglich den Gesetzen einer im wesentlichen statischen und ins Konkret-Aeusserliche drängenden Phantasie unterworfen sind, die Lebendigkeit der Gestalten bedrohe, ins Wanken? Keineswegs. Doch die Mittel der gestaltenden Dichterphantasie müssen – und das versteht sich von selbst – anders eingesetzt werden. Was wir früher spekulativ vorausgesetzt haben und was sich bereits in den Gesichtsbeschreibungen der Baronin von Lohausen und Landolts als allgemeingültig angekündigt hat, findet weitere Bestätigung. Die Vorbilder, die ja nicht Kellers eigener Phantasie entspringen, sondern vorgeformt und übernommen sind, wer-

den, sind sie einmal in den Gestaltungsprozess einbezogen, natürlich sofort von denselben Gefahren bedroht wie jede erfundene Figur Kellers. Ganz besonders ihre verklarte Erscheinung darf sich nie verfestigen. Wie bei Keller die zum Vergleich herangezogene mythische Gestalt selbst nur evoziert und kaum beschrieben wird, wie das allzu suggestiv Bildhafte sofort zerrinnt und sich verinnerlicht, das lässt sich am schönsten am Beispiel der Judith zeigen.

Doch vorerst möchten wir die unnachahmliche Aktualisierung des Mythos und die damit verbundene Vergegenwärtigung der idealen Menschengestalt an zwei andern Varianten erläutern. Beide sind dem Tellspiel entnommen. Hier sind die Bereiche von Kunst und wirklichem Leben auf ungewohnte Art einander angenähert, ja gelegentlich angeglichen. Das Bühnenbild hat nicht eine Künstlerhand entworfen und konstruiert, sondern die Natur selbst muss als Kulisse dienen, jene schweizerische Landschaft, die Schiller nie mit eigenen Augen gesehen hat. Die Darsteller, so auch der Tell selbst, sind keine professionellen Schauspieler, sondern Dilettanten im besten Sinne des Wortes. Es sind, abgesehen von dem Liebespaar Rudenz - Bertha alias Heinrich - Anna, tüchtige, berufstätige Leute, die bereits in Charakter und Erscheinung eine starke Affinität zu ihrer Rolle erkennen lassen, die also bereits im Leben den erfundenen Figuren gleichen. Wenn der Wirt kurzentschlossen aus seiner Rolle tritt und den Hebebaum mit kräftigem Arm emporhebt, dann steht er als würdiger Nachfahre Tells da. Der Apfelschuss-Szene wird auf mehrfache Weise möglichst ein Anschein des Tatsächlichen gegeben. So etwa, wenn der Junge zur Erheiterung des Volkes den Apfel vom Kopf nimmt und "gemütlich verspeist". Wie ernst schliesslich der Wirt selbst das Spiel nimmt, verrät sein wirkliches und unwillkürliches Zittern, wenn er zum Schuss anlegt. "Als der Tell schoss, schien es ihm fast leid zu tun, dass er nicht seine Kugelbüchse zur Hand hatte und nur einen blinden Theaterschuss absenden konnte. Doch zitterte er wirklich und unwillkürlich, indem er anlegte, so sehr war er von der Ehre durchdrungen, diese geheiligte Handlung darstellen zu dürfen. Und als er dem Tyrannen den zweiten Pfeil drohend unter die Augen hielt, während alles Volk in atemloser Beklemmung zusah, da zitterte seine Hand wieder mit dem Pfeile, er durchbohrte den Gessler

mit den Augen, und seine Stimme erhob sich einen Augenblick lang mit solcher Gewalt der Leidenschaft, dass Gessler erblasste und ein Schrecken über den ganzen Markt fuhr" (32). Besondere Beachtung verdient der Anfang des ersten Satzes: "Als der Tell schoss ...". Im Spiel schiesst wohl Tell, aber derjenige, dem es "fast leid tut", dass er "nur einen Theaterschuss absenden konnte", ist der Wirt. Eine beinahe völlige Identität zwischen Darsteller und Rolle scheint sich ergeben zu haben. Der Wirt ist Tell. Dadurch wird aber seine Vorzüglichkeit als Wirt nicht ausgelöscht oder vergessen. Dank dieser kann ja der Tellmythos lebendige Wirklichkeit werden. Bezeichnenderweise gilt plötzlich am Ende die Hauptaufmerksamkeit weder dem Spielverlauf noch der Hauptgestalt, dem Tell, sondern dem strammen Wirt. "Dann verbreitete sich ein frohes Gemurmel, tief tönend, man schüttelte sich die Hände und sagte, der Wirt wäre ein ganzer Mann, und solange wir solche hätten, tue es nicht not!" (33). Die Reaktion des Volkes enthüllt das eigentliche, dichterische Anliegen des Textes, nämlich die lebensvolle Wirtsgestalt. Diese war schon früher zu ihrem Recht gekommen, als der Wirt und Bauersmann sein Rollenspiel unterbrach: "Schon war unser Zug ansehnlich gewachsen, um mehrere Berittene und auch durch Fussvolk verstärkt, was alles zu dem Ritterzuge gehörte; wir kamen an eine neue Brücke, die über den Fluss führt; von der anderen Seite näherte sich ein starker Tell der Bergfahrt, um das Vieh nach Hause zu bringen und nachher wieder als Volk zu erscheinen. Nun war ein knauseriger Zolleinnehmer auf der Brücke, welcher durchaus von Kühen und Pferden den Zoll erheben wollte ... er hatte den Schlagbaum heruntergelassen und liess sich durchaus nicht bereden, diesmal von seiner Forderung abzustehen, indem man jetzt nicht eingerichtet und aufgelegt sei, diese Umständlichkeiten zu befolgen. Es entstand ein grosses Gedränge, ohne dass man jedoch wagte, mit Gewalt durchzukommen ...

Da erschien unversehens der Tell, welcher mit seinem Knaben einsam des Weges ging. Er war ein berufener fester Wirt und Schütze, ein angesehener und zuverlässiger Mann von etwa vierzig Jahren, auf welchen die Wahl zum Tell unwillkürlich und einstimmig gefallen war ... er trat mit seinem eigenen Knaben ... besonnen auf die Brücke und fragte nach der Verwirrung. Als man ihm den Grund angab,

setzte er dem Zöllner auseinander, dass er gar kein Recht habe, den Zoll zu erheben, indem sämtliche Tiere nicht aus der Ferne kämen oder dahin gingen, sondern als im gewöhnlichen Verkehr zu betrachten seien. Der Zollmann aber, erpicht auf die vielen Kreuzer, beharrte spitzfindig darauf, dass die Tiere in einem grossen Zuge los und ledig auf der Strasse getrieben würden und gar nicht vom Felde kämen, also er den Zoll zu fordern berechtigt sei. Hierauf fasste der wackere Tell den Schlagbaum, drückte ihn wie eine leichte Feder in die Höhe und liess alles durchpassieren, die Verantwortung auf sich nehmend" (34). Es wäre falsch zu sagen, der Wirt falle hier aus der Rolle. Er tritt ganz bewusst aus ihr heraus. Und doch ist es gerade seine Rolle als Tell, die ihm gestattet, in einer Situation der Verwirrung mit gesunder und unangefochtener Autorität rasch Ordnung zu schaffen. Man hat sogar das Gefühl, er vollführe die Geste des Baumhebens – ganz wie der Erzähler Keller – im vollen Wissen um ihre unerhörte Wirkung. Kaum je wird die Person des Wirtes so lebendig, ja körperlich gegenwärtig wie in diesem Augenblick. Er steht ganz und gar als tüchtiger, kraftstrotzend-gesunder, überlegener Wirt, als ganzer Mann vor uns. Er kann aber nur ganz er sein, wenn die Fiktion des Rollenspiels durchbrochen ist. Und er kann nur ganz, das heisst völlig und einmalig er sein, als idealer Mensch, weil die mythische Dimension des legendären Tells in ihm aufgehoben bleibt. Keller selbst spielt auf dieses Phänomen an, wenn er die Szene kommentiert, in der Arnold von Melchtal dem Stadtmetzger "ruhig einen Ochsen verkauft", auch wenn er es umgekehrt formuliert. "Im nächsten Dorf sahen wir den Arnold von Melchtal ruhig einem Stadtmetzger einen Ochsen verkaufen, wozu er schon seine alte Tracht trug; dann kam ein Zug mit Trommel und Pfeife und mit dem Hut auf der Stange, um in der Umgegend das höhnische Gesetz zu verkünden. Denn dies war das schönste, dass man sich nicht an die theatralische Einschränkung hielt, dass man es nicht auf Ueberraschung absah, sondern sich frei herumbewegte und wie aus der Wirklichkeit heraus und wie von selbst an den Orten zusammentraf, wo die Handlung vor sich ging" (35). Mit ebensolchem oder noch grösserem Recht dürfte man sagen, dass ständig die Fiktion in die Wirklichkeit hineingenommen werde.

Auch Heinrich und Anna brechen aus dem Spiel aus. In diesem verkörpern sie das Liebespaar Rudenz und Bertha von Bruneck. Ihre plötzliche Evasion führt sie in eine ganz abgesonderte und private Wirklichkeit, in jene ihrer eigenen Gefühle, ihrer gegenseitigen Zuneigung, von der sie erfüllt sind. Dies drückt sich dadurch aus, dass sie sich räumlich – durch einen heküschen Ritt – von dem Spielschauplatz entfernen und in eine idyllische Waldeinsamkeit flüchten, die ihren intimen Träumereien entspricht. Die Rolle der Liebenden, die ihnen im Tellspiel zufällt, wird wie von selbst zum veredelnden Vorbild ihrer eigenen inneren Verfassung. Noch im Kostüm, also halb in der Haut der darzustellenden, wiederum mehr mythischen als historischen Personen, finden sie den Mut, ihre eigene Liebesszene zu "spielen". Keller selbst sagt es in der Erstfassung wörtlich. "Ja, es schien nun ausgemacht, dass eigentlich mein Plan, dass sie heute die Bruneckerin vorstellen sollte, während ich den Rudenz machte, das Ereignis herbeigeführt und dass unsere Küsse in den seltsamen Kleidern wohnten, welche wir an hatten" (36). Ganz eingetaucht in die unvergleichliche Stimmung unschuldiger Jugendliebe ist diese Liebeszene eine der dichterisch gelungensten in der langen Geschichte zwischen den beiden und, wie es die darauf folgende Ernüchterung ahnen lässt, auch die letzte. Das Geschehen hat eine einmalige Tiefenresonanz. Die Situation des durch ein literarisches Vorbild angefachten Liebesgefühls hat ihrerseits ein Vorbild in Dantes *Göttlicher Komödie*. Sie veranschaulicht ein Urerlebnis wachsender Liebe: das Ueberwältigtwerden von ihr, das Bewusstwerden dieser Uebermacht und damit der Ohnmacht des eigenen Wollens. (Im Ansatz das genaue Gegenstück zu diesem Erlebnis mit Anna ist die Badeszene mit Judith. Anlass dazu liefert die Lektüre Ariostischer Liebesabenteuer im *Rasenden Roland*). Werden die beiden Liebenden durch eine unverhoffte Aufwallung der Sinne jäh aus dem Paradies ihrer Gefühlseuphorie herausgerissen, dann wird damit nicht die Echtheit und Tiefe ihres Fühlens in Frage gestellt. Schuld an der Ernüchterung trägt nicht – oder nicht nur – die besondere menschliche Unzulänglichkeit der jungen Leute, Heinrichs aus Gehemmtheit unberechenbare Reaktionen etwa oder Annas krankhafte Zartheit. Wir haben es hier nicht mit einer jener selbstbezogenen, bedenklichen

Verliebtheiten zu tun, die zu den sonderbarsten Täuschungen führen und zu dem Alter der Betroffenen nicht mehr passen wollen (Pankraz – Lydia, Correa – Feniza, Salander – Myrrha etc.), sondern mit einer reinen Jugendliebe, die schon wegen ihres grossen Bedürfnisses nach Idealisierung nicht dauern kann. Heinrich und Anna befinden sich zu diesem Zeitpunkt in einer für jeden Menschen konfliktreichen Entwicklungsphase: am Ende der Pubertät. Sie stehen an der Schwelle zum Erwachsensein. Wieder muss hier eine Stelle der Szene zitiert werden, die der späteren Bearbeitung zum Opfer fiel: "Wäre ich ein paar Jahre älter gewesen als sie, so hätte ich ein gewisses Recht und damit auch die Kraft und Sicherheit gehabt, ihre Sprödigkeit zu überwinden und zu beruhigen ... Jedenfalls hätte ich ohne diesen Umstand (die Verkleidung) noch lange warten können, bis uns eine solche Vertraulichkeit widerfahren wäre" (37).

Eine in manchem vergleichbare Beziehung ist in der Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* auf ähnliche Weise gestaltet. Auch hier ist es ein literarisches Vorbild höchsten Ranges, das dem Geschehen eine "mythische" Dimension verleiht. Auch in Salis und Vrenchens Geschichte gestaltet der Dichter eine Jugendliebe, die, vorerst von einer harten Wirklichkeit bedrängt und vertieft, schliesslich an dieser zerbrechen muss. Am Ende steht hier ebenfalls der Tod. Beide sind Einzelkinder und durch das Unglück der Väter aus jeder geordneten Gesellschaft für immer ausgestossen, wenigstens empfinden sie ihr Schicksal so, vor allem aus Scham über das unselige Treiben ihrer Eltern. Hier zeigt sich die weitere Parallele. Heinrich selbst wurde aus der Kantonalen Industrieschule verwiesen, und Anna lebt bei ihrem Vater in idyllischer Abgeschlossenheit ihr zartes, bald von tödlicher Krankheit überschattetes Dasein. Aus einer so frühzeitig drohenden Vereinsamung heraus kann natürlich ein erstes Liebesgefühl von ganz ungewohnter Inbrunst aufkeimen. Es kommt bei Vrenchen und Sali erst so recht zum Ausdruck am letzten Tag ihres Zusammenseins, als sie durch die in eine Traumlandschaft verzauberte Gegend wandeln. Die Zeit scheint auch hier, genau wie bei Heinrich und Anna in ihrem Zauberswald, stillzustehen. Aber gerade diese überraschende Zeitdehnung lässt ahnen, dass diesem paradiesischen Glück auf Erden kein langes Bestehen beschieden sein wird. Und doch gehören ganz

besonders diese beiden Liebesszenen zu den seltenen Momenten idealer Menschengestaltung. Der lebensvolle, der wirkliche und wahre Mensch muss auch fähig sein zu einer erfüllten Beziehung, zu echter, dauerhafter Freundschaft und zu tiefer Liebe. Ebenso wird ein Verhältnis nur dann vom Leser als authentisch empfunden, wenn die betroffenen Individuen selbst echt und darum lebenserfüllt sind. Den ersten Beweis dieser Lebensfülle finden wir in der intensiven Präsenz der Person. (Bei Keller gibt es keine "starken", also wahrhaft lebendigen Bösewichter, sondern nur Gestrauchelte aus Schwäche). Mit anderen Worten: die einzelnen Gestalten müssen an lebendiger Gegenwart gewinnen, wenn ihre Beziehung untereinander überzeugend gestaltet ist. Dies trifft denn auch für beide Paare zu.

Für den Skeptiker Keller wird die Liebesbeziehung nicht von vornherein der geeignete Weg zur Darstellung des idealen Menschen sein. Der einzelne kann in vielen isolierten Momenten über sich selbst hinauswachsen (Landvogt, Gyr, Correa usw.) Zum Wesen der glücklichen Liebe aber gehört die Kontinuität, letztlich die durch nichts zu erschütternde Ehe. Jede dauernde, in die Ehe mündende Beziehung muss sich jedoch begrenzenden Gegebenheiten beugen, inneren und äusseren. Ihr Sicheingliedern in eine feste Gesellschaftsordnung verlangt Opfer und bringt Unannehmlichkeiten und Enttäuschungen. Die alltägliche, banale Wirklichkeit engt ein. Keller hat denn auch das dauerhafte Liebesglück nie gestaltet. (Die Ehe Salanders darf nicht als Ausnahme gelten. In ihr hat Keller kein Modell gestaltet, denn glücklich darf man sie nicht nennen. Ihre bedenklichen Schwächen werden sogar im Zerrspiegel der Doppelehe der Töchter Setti und Netti zur wahren Katastrophe). Es verhält sich zwar keineswegs so, dass er nicht daran glauben würde. Niemand wird an dem guten Fortgang der Ehen Gritlis, Lucias, Hedwigs und anderer zweifeln. In die Geschichte hineingenommen wird aber nur das Happy-End als vielversprechender Anfang nach den Wirrnissen eines schwierigen Sichsuchens und -findens. Und die Liebe Vrenchens und Annas, Salis und Heinrichs? Man darf sie sicher nicht im gewohnten Sinne glücklich nennen, dies verbietet schon ihr tragischer Ausgang. Ebenso wenig ist sie unglücklich, wenn man darunter Schwanken, Zweifel, Zerwürfnis und schliesslich Scheitern oder ganz einfach Täuschung in

jeder Form versteht. Das in mancher Hinsicht bereichernde Erlebnis der ersten Liebe bedeutet wohl für jeden Menschen ein grosses Glück, sich in ihre Vergänglichkeit zu schicken eine schwierige Aufgabe des Reiferwerdens. "Oh, dass sie ewig grünen bliebe, die schöne Zeit der jungen Liebe." Beides, Entzücktsein und leise Resignation schwingen auch in diesen Versen aus Schillers *Glocke* mit. Da die beschränkte Dauer der Jugendliebe ihren Grund nicht in menschlichem Versagen hat, sondern in der "Natur der Dinge" liegt, kann es kein Missgriff sein, in ihr die menschliche Beziehung zu verherrlichen. Dem jugendlichen Alter entspricht eine stark idealisierende Liebe, die deswegen nicht unwirklich, nicht reine Täuschung zu sein braucht. Sie ist idealisierend und ideal zugleich. Durch sie und in ihr bricht eine so reichhaltige Gefühlswelt auf, dass auch die Phantasie zu ganz neuer und inspirierter Tätigkeit angeregt wird, zu einer Kreativität, die Objekt und eigenen Zustand gleichermaßen veredelt. Ein gemeinsamer innerer "Elan", eine bis zur Verklärtheit gesteigerte Gehobenheit bringt eine Erfüllung in der Begegnung, wie sie dem Menschen im späteren Leben kaum mehr vergönnt sein wird. So scheint die Darstellung der Jugendliebe zu mythischer Ueberhöhung prädestiniert. Die von weither aus grosser Literatur geholten Modelle vertiefen und festigen diese Dimension. Sie tragen wiederum wesentlich dazu bei, den Gestalten eine wunderbare Belebtheit zu erwirken, dem armen Paar Vrenchen und Sali, der blassen Anna und für kurze Zeit sogar dem Versager Heinrich.

Die Betrachtung der idealen Menschengestalt Judith haben wir für den Schluss vorgesehen. Ihre ausserordentlich schöne und grosse Erscheinung strahlt vor gesunder Kraft. Sie sei "von hohem und festem Wuchse", ihr Gesicht verkläre "eine ungewöhnliche Schönheit". Bereits wie einem andern, einem königlichen Geschlecht angehörend wird sie vollends zur mythischen Gestalt, wenn Keller sie den Heldinnen Ariosts oder sogar antiken Göttinnen gleichstellt.

Wenn bei der gemeinsamen Lektüre von Ariosts *Rasendem Roland* "die in Schönheit leuchtenden Geschöpfe rastlos ... vorüberziehen" (38), sieht Heinrich plötzlich in Judith eines "jener Fabelwesen", die "auf der Stufe der voll entfalteten Kraft und Schönheit" stillestehn und dazu angetan scheinen, "unablässig die Leidenschaft fahrender Helden

zu erregen" (39). Also wieder kraftvoller, hoher Wuchs, verbunden mit grosser Schönheit. "An ihrer ganzen Gestalt hatte jeder Zug ein siegreiches festes Gepräge" (40). Majestätische Haltung, zu der sie genötigt wird durch "die Last frisch gepflückter Ernteäpfel" (41), die sie in ihrer Schürze trägt, bestimmt bereits ihren ersten Auftritt, so dass sich unmittelbar die Assoziation mit Pomona einstellt, einer antiken Fruchtbarkeitsgöttin. In der Vision von der Geburt der Judith-Aphrodite vergrössert sich schliesslich die Gestalt der "hohen" Judith nochmals, und ihr "fester" Wuchs verdichtet sich zu Marmor. "Ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrössert und verschönt, gleich einem überlebensgrossen alten Marmorbilde" (42). Der äusseren Grösse und Schönheit entspricht eine innere. Judith lernen wir nicht nur als eine reife und schon lebenserfahrene, sondern auch als eine kluge Frau kennen. (In der Erstfassung wird sie als 28jährige Witwe vorgestellt, die schon zwei Jahre in der Stadt verbracht hat. In der Zweitfassung verjüngt sie Keller um 6 Jahre). Als Mentorin führt sie Heinrich zu manch wichtiger Einsicht über sich selbst, so etwa die unglückliche Geldgeschichte mit Römer oder auch das Verhältnis zu Anna betreffend. Darüber hinaus ist sie geistreich und lässt gelegentlich ganz gerne ihre Schlagfertigkeit auf die Probe stellen. Ueberlegen hält sie am Abend des Tellspiels gleich drei witzige Männer – die barmherzigen Brüder – in Schach, zählt man Heinrich nicht dazu, der in dieser Situation gar nicht auf den Mund gefallen ist. Dass sich ihre ausserordentliche Intelligenz mit praktischem Geschick paart, beweist sie später in Amerika, als sie zur Führerin einer kleinen Kolonie wird, deren Geschäfte zum Blühen bringt und schliesslich vor ihrer Heimkehr eine Stadt gründet.

In Judiths Schönheit spiegelt sich also ein grosser menschlicher Reichtum. Schönheit verbürgt jedoch nicht immer Menschlichkeit. Von dem bezaubernden Aeusseren – besonders einer Frau – auf innere Grösse, auf innere Werte zu schliessen, kann ein Unterfangen sein, dessen gefährliche Ueberraschungen den Stoff zu mancher Episode in Kellers Werk geliefert haben. Als Dichter läuft er selbst auch nicht die Gefahr, dieser Versuchung zu unterliegen, da es seine dinghaft-bildliche Phantasie nicht gestattet, das Aeussere einer Person in allen Einzelheiten zu beschreiben, ohne ihr Inneres zu bedrohen. Und mit

dieser "Beschreibung des Aeusseren" ist nicht nur die körperliche Erscheinung und Kleidung gemeint, sondern auch die unmittelbare Umgebung der Person, das Milieu, alles, was sichtbar und für die Sinne fassbar wird, also auch ihre Redensarten und Handlungsweisen.

Von der gesunden, lebensfrohen und kräftigen Judith könnte man erwarten, dass sie sehr unternehmungslustig wäre. Meist, wenn Heinrich sie besucht, ist sie zwar beschäftigt, aber von einem übertriebenen Arbeitseifer spürt man nichts. Sie strahlt sogar etwas von einer höheren Passivität aus und scheint das Geheimnis der erfüllten Musse zu kennen. Während die Mutter sich auf dem Feld abmüht, "erwählt die kräftige Tochter das leichtere Teil" und waltet "im kühlen Haus und Garten", aber nur "gemächlich" (43). Wie es sich für eine Pomona geziemt, trifft Heinrich sie mehrmals beim Früchteernten. Da heisst es einmal sogar: "Das Einsammeln des Obstes war fast die einzige Arbeit, der sie sich mit Liebe und Eifer hingab" (44). Sie strebt nicht nach Besitz. Sie braucht ihn nicht. Als einem geborenen Glückskind fällt ihr das Notwendige zu. Zu dem von ihrem verstorbenen Mann – dem sie nicht nachtrauert, da er nur ein "schöner Esel" (45) gewesen war – ererbten Vermögen kommen Lotteriegewinne hinzu, so dass sie sich um ihre Zukunft keine Sorgen zu machen braucht. Später vervielfacht sich in Amerika in kurzer Zeit ihr Kapital, aber auch dann erliegt sie nicht der Versuchung der Besitzsucht. Sie verkauft ihr Land, eine wahre Goldgrube, um sich einer ruhigeren Lebensart zu "überlassen", denn sie war nie, wie Keller mit Nachdruck sagt, eine "vorsätzliche Tatverrichterin" (46). Ohne die geringste Spur von Selbstsucht – wieder ganz im Gegensatz zur Züs – hat ihr beinahe müssiges Wesen nichts zu tun mit Arbeitsscheu, sondern ist vielmehr Ausdruck einer höheren Freiheit und Unabhängigkeit. Ihre relative Passivität inspiriert Keller zu dem Bild eines ruhenden Mittelpunktes mit ewig ihn umkreisenden Satelliten: den männlichen Verehrern. Während der Lektüre des *Rasenden Roland* erkennt Heinrich plötzlich in Judith ein Weib, "welches ganz wie jene Fabelwesen auf der Stufe der voll entfalteten Kraft und Schönheit stillestehen und dazu angetan schien, unablässig die Leidenschaft fahrender Helden zu erregen" (47). Ueberhaupt erleben wir die Judith kaum handelnd, weil sie allein für sich lebt und in keine

"Geschichte" verwickelt ist. Dabei wäre, wie der Dichter selbst sagt, "ursprünglich niemand besser als sie zu einem frischen Zusammenleben geschaffen" (48). Auch ihr Einsiedlertum hat sie also nicht ganz freiwillig gewählt. Wie leicht sie den Kontakt zu den Menschen findet und wie selbstverständlich sie den Platz einnehmen kann, der ihr in der Gesellschaft zukommt, beweist die Szene im Wirtshaus nach dem Tellspiel.

Die Tatsache, dass von der starken, wie zu Kampf und Triumph geborenen Judith nur wenige Gesten beschrieben sind, lässt dieselben zum vornherein ausserordentlich bedeutsam und eindrucklich erscheinen, so das Tragen und Ausschütten von Blumen und Früchten auf den Küchentisch, das Pflücken der Äpfel und das gemeinsame Verzehren derselben, das Händeausstrecken bei der Wegfahrt nach Amerika und besonders das launische Springen und Necken im nächtlichen Dickicht vor dem Bade und das Hervorsteigen aus dem Wasser. Wer allein sein kann, weiss auch zu schweigen. Der Mutter, die mit Judith zusammenlebt, begegnen wir nie, was eigentlich überrascht. Die beiden arbeiten kaum zusammen, die Mutter bestellt das Feld, die Tochter waltet in Haus und Garten. Es scheint zwischen ihnen kein grosses Bedürfnis zu bestehen, miteinander zu reden. Bei der ersten Begegnung Judiths mit Heinrich hören wir nur die zwei Worte: "Trink doch" (49). Sie richtet sie an ihn, als er die angebotene Milch ausschlagen will. Aus dieser Zeit seines ersten Aufenthaltes auf dem Lande - Heinrich "huscht" (50) fast täglich in das Haus der Judith - ist kein einziges Gespräch wiedergegeben. Stellen wie die folgenden bestätigen, dass sie wenig miteinander sprachen: "Das stille Glück, welches ich dabei empfand (mit ihrem Haar zu spielen)" (51) oder "Meine Augen gingen den ihrigen nach in den roten Abend hinaus, dessen Stille uns umfächelte; Judith sass in tiefen Gedanken versunken" (52). Später folgen dann für Heinrich bedeutsame Gespräche. Meist erscheint dabei der sonst verschlossene Jüngling als der wortreichere, was darauf hinweist, dass es ebenso sehr Monologe sind, ein Tasten nach dem Wege zu sich selbst, geschickt geleitet von der schon lebenserfahrenen, mütterlichen Freundin. Und auch diese Beichten im Plauderton sind immer wieder 'punktiert' durch Augenblicke der Meditation. Einmal essen sie gemeinsam und ohne ein Wort

zu sprechen drei Äpfel hintereinander, die Judith vom Baum gepflückt hat. Ein andermal sitzen sie noch "eine Weile ganz still auf dem Bette und lauschen auf das Gewitter" (53). Und noch beim Wiedersehen nach der Rückkehr aus Amerika, in der letzten Judithszene heisst es: "Ein Weilchen gingen wir schweigend" (54). Judith ist nicht redselig oder gar schwatzhaft, sonst würden Heinrich und der Leser mehr erfahren über ihr eigenes Leben, über ihre Vergangenheit und über das, was sie jetzt treibt. Und die Beschreibung der Gestalt? Um wieder mit der Kleidung zu beginnen: sie bleibt erwartungsgemäss schlicht. Zweimal weist Keller ausdrücklich darauf hin: "Sie sass da in einem schlichten braunen Kleid, die Brust mit einem weissen Halstuch bedeckt ... sonst trug sie keinen Putz als ihr schönes braunes Haar" (55). Wahrer "Schmuck" und wahre Rüstung ist das einfache Kleid: "... die Faltenlage ihrer einfachen Kleider waren immer so schmuck und stattlich, dass man durch sie hindurch ... wohl goldene Spangen oder gar schimmernde Waffenstücke zu ahnen glaubte" (56). Bei der ersten Begegnung ist nur von einer Schürze und einem breiten Strohhut die Rede, die beide nicht weiter beschrieben sind, und in der letzten Szene trägt Judith ein "Damenkleid von leichtem grauem Stoffe" (57). (Grau ist wohl die unauffälligste Farbe, die es gibt, wenn es überhaupt noch eine ist). Das ist alles, was über Judiths Kleidung berichtet wird.

Was nun sonst die Figur und besonders das Gesicht angeht, so sind wir zuerst überrascht, recht viele Einzelheiten zu erfahren: "Kaum zweiundzwanzig Jahre alt (in der Erstfassung achtundzwanzig), war sie von hohem und festem Wuchse, ihr Gesicht hatte den ausgeprägten Typus unseres Geschlechtes, aber durch eine ungewöhnliche Schönheit verklärt; besonders die grossen braunen Augen und der Mund mit dem vollen runden Kinn machten augenblicklich Eindruck. Dazu schmückte sie ein schweres, dunkles, fast nicht zu bewältigendes Haar" (58). Nach einer kurzen Prüfung der einzelnen Angaben stellt sich bald heraus, dass wir uns bei diesem Porträt nur die Augen und das Kinn genau vorstellen können. Unter dem "ausgeprägten Typus unseres Geschlechtes" ist wohl einheimischer Bauernschlag der deutschen Schweiz gemeint, unter dem man sich aber verschiedenes vorstellen kann. Von dem "schweren, fast nicht zu

bewältigenden Haar" erfahren wir erst später, dass es Judith flicht. Lag es in Zöpfen rund um das Haupt, dann musste der breitrandige Hut es zu einem guten Teil zudecken. Auch die Farbe wird nicht genau bestimmt. Die Bemerkung: von "festem Wuchs", könnte wohl die Körperformen plastischer erscheinen lassen, wären sie im einzelnen genauer gezeichnet. Abgesehen von dem "vollen runden Kinn" bleiben und dominieren also die Augen, das erste unter den unausbleiblichen Merkmalen einer lebensvollen Gestalt. Das zweite – wie sollte es anders sein bei dem beseeltesten aller Keller-Menschen! – finden wir gleich ein paar Zeilen weiter unten: das Lachen. Auch der Blick wird hier noch einmal erwähnt. Er richtet sich schalkhaft unter dem Strohhut herab auf Heinrich: "indessen sie aus dem Schatten eines breiten Strohhutes neugierig auf mich herabsah ... allein sie sagte lachend ..." (59). Trotz einer recht ausführlichen Beschreibung ist die Gefahr einer allzu suggestiven, materiellen Präsenz des Äusseren bereits dadurch gebannt, dass den einzelnen Komponenten eine gewisse Präzision fehlt. Wie sehr der Dichter gerade bei Judith gleich von Anbeginn darauf achtet, dass nicht ihre aussergewöhnliche Schönheit die Aufmerksamkeit des Lesers allein beherrscht, zeigt ein weiteres, im ganzen Werk einzig dastehendes Vorgehen. Er stellt die Gestalt vor, bevor er sie auftreten lässt. Weil man schon weiss, wie sie aussieht, bleibt sie bei ihrem wirklichen Erscheinen von neugierig zudringlichen Blicken, von der üblichen "Musterung" verschont. In einer dezenten Atmosphäre kann ihre Persönlichkeit als Gesamtes unmittelbar wirksam werden, und was als nachhaltigster Eindruck zurückbleibt, sind wiederum Blick und Lachen. Die Wirkung der zwecks Abdämpfung sozusagen perspektivisch im Hintergrund gehaltenen Schilderung wird deswegen nicht ausgelöscht. Ganz falsch wäre es zu sagen, die Gestalt, die vor unserem inneren Auge und vor allem für unser Gefühl entsteht, sei weich oder unbestimmt. Ihre Konturen zerfliessen nicht im Nebel. Im Gegenteil. Das zweite ihr zugeordnete Adjektiv lautet "fest". Es ist ein Schlüsselwort. Fest, natürlich nicht nur aussen, aber zuerst doch einmal aussen. "Sie war von hohem und festem Wuchse." Das "volle runde Kinn" und der "ausgeprägte Typus" bekräftigen das Festgefügte und Kerngesunde dieses Körpers. In den folgenden Begegnungen wird immer wieder auf

diese ausgeformte Festigkeit, die auch Ausdruck von Kraft und Persönlichkeit ist, hingewiesen. So am Abend nach dem Tellspiel, als Heinrich bei Judith einkehrt und sie ihr Sonntagskleid auszieht. Heinrich ist zuerst überrascht: "Sogleich ward ich verwirrt, und erst allmählich, indem ich unverwandt sie anschaute, entwirrte sich mein flimmernder Blick an der ruhigen Klarheit dieser Formen" (60). Oder bei der Ariost-Lektüre: "An ihrer ganzen Gestalt hatte jeder Zug ein siegrelches festes Gepräge ..." (61). Und schliesslich am Teich in der Mondnacht: "... ich sah jedes Glied im hellen Licht deutlich" (62). Gerade diese letzte Formulierung ist sehr bedeutsam. Die Formen der Frauengestalt sind klar und deutlich. Sie werden als solche von Heinrich wahrgenommen, aber er beschreibt sie nicht.

Einer körperlich gesunden und ausserordentlich schönen Frau muss auch eine reiche Sinnlichkeit geschenkt sein. Das "schwere, dunkle, fast nicht zu bewältigende Haar" kündigt sie an. Das dem runden Kinn beigestellte Epithet "voll" möchte man unwillkürlich auf den Mund beziehen. Es ist eine besondere Feinheit, dass auf den sinnlichen Mund nur wieder auf dem Umweg der indirekten Anspielung hingewiesen wird. Parallel zu der wachsenden sinnlichen Anziehungskraft, die Judith auf den Jüngling ausübt, nimmt auch für den Leser ihre sinnliche Gegenwart zu. Der nackte schöne Körper der Frau wird langsam zur Obsession. Zuerst spielt Heinrich zufälligerweise mit ihrem üppigen Haar! "Manchmal traf ich sie am Morgen, wie sie ihr üppiges Haar kämmte, welches geöffnet bis auf ihre Hüften fiel. Mit dieser wallenden Seidenflut fing ich neckend an zu spielen, und Judith pflegte bald, ihre Hände in den Schoss legend, den meinigen ihr schönes Haupt zu überlassen ..." (63). Bald wird das Spiel zum Ritual: "Das stille Glück, welches ich dabei empfand, nicht fragend wie es entstanden und wohin es führen könne, wurde mir Gewohnheit und Bedürfnis, dass ich bald täglich in das Haus huschte, um eine halbe Stunde dort zuzubringen, eine Schale Milch zu trinken und der lachenden Frau die Haare aufzulösen, selbst wenn sie schon geflochten waren" (64). Dann zusammen mit den barmherzigen Brüdern im Wirtshaus: "Sie sass da in einem schlichten braunen Kleid, die Brust mit einem weissen Halstuche bedeckt, welches ein wenig ihren prächtigen Hals sehen liess ..." (65). Einer der drei Brüder, an-

geheitert und lüstern, spielt mit einem Lied auf den "weissen Hals" an, worauf ihm Judith mit einem Spottlied auf seine Glatze antwortet. ("... damit Ihr meinen weissen Hals einmal vergesst") (66). Dieses dreimalige Anspielen deutet auf Heinrichs Fixierung hin. Der Episode folgen weitere Abenteuer dieser Art. Bei einem herbstlichen Besuch: "Sie hatte ihr Kleid des nassen Grases wegen etwas aufgeschürzt und zeigte die schönsten Füsse; ihr Haar war von Feuchte schwer ..." (67). Heinrich begleitete Judith nach Hause. Dort angekommen geht sie in die Stube, um ihr Sonntagskleid auszuziehen. Sie "kam im weissen Untergewande zurück, mit blossen Armen, und aus der schneeweissen Leinwand enthüllten sich mit blendender Schönheit ihre Schultern" (68). Und etwas später: "... und meine Augen ruhten dabei auf der Höhe der Brust, welche still und rein aus dem frischen Linnen emporstieg und in unmittelbarster Nähe von meinem Blicke glänzte wie die ewige Heimat des Glückes" (69). Bei der gemeinsamen Lektüre von Ariosts Gedicht sieht Heinrich durch die Kleider hindurch und wenn das üppige Gedicht "seine Frauen von Schmuck und Kleidung entblösst", dann ist es ihm, als sei er "nur durch einen dünnen Faden von der blühendsten Wirklichkeit geschieden" (70). In diesem Zusammenhang gesehen, kann es kaum mehr überraschen, dass Judith schliesslich bei der nächsten Badeszene nackt aus dem Wasser steigt. Wie sehr sich dabei Heinrichs Sinne entzünden, bestätigt der abschliessende Satz: "... während ich schon empfand, wie unauslöschlich der nächtliche Spuk, die glänzende Gestalt für immer meinen Sinnen eingeprägt sei und wie ein weisses Feuer in meinem Gehirne und in meinem Blute umging" (71).

Obschon sogleich von ihr fasziniert, liegen doch Anziehung und Zurückweichen im Widerstreit miteinander. Was ihn hemmt, ist die Angst vor der reifen Sinnlichkeit, der Wille, ihr nicht zu verfallen, und schliesslich auch die Ehrfurcht vor der göttlichen Frau. Als noch völlig unerfahrener Jüngling, ja beinahe noch Knabe, der Gefahren unbewusst, die ihm drohen könnten, gibt er sich anfänglich ganz zuversichtlich dem "stillen Glück" der Liebkosungen Judiths hin. Langsam gerät aber sein Blut immer mehr in Aufruhr, was ihn auch der Liebe zu Anna wegen in neue innere Konflikte führt. Es kommt zu heftigen Reaktionen. Heinrich stürzt immer wieder von Judith

weg: "Ich eilte davon..." (72) "... und eilte davon ..." (73). "Plötzlich riss ich mich los ..." (74). Mehr als einmal verjagt sie ihn auch, wohl mehr, um ihn zu schützen, als aus wirklichem Unwillen. "... als sie aufsprang, mich noch einmal küsste und dann von sich stiess, indem sie leise sagte: 'Nun pack dich, es ist Zeit, dass du heimkommst!'" (75). "Sie trieb mich unerbittlich aus dem Hause; denn sie hatte jetzt genugsam gemerkt, dass es mich stark zu ihr hinzog und dass ich eifersüchtig auf sie war ..." (76). Die immer bedrängendere sinnlich-körperliche Gegenwart Judiths ist Ausdruck und Folge von Heinrichs eigenem sinnlichen Erwachen. Judith steht schon von der ersten Begegnung an als ein reifes, lebenskundiges Weib da. Sie weiss aber zuerst "die Wallung ihres aufgejagten Blutes (zu) bändigen" und in ihrer Brust "innere Wünsche und Regungen fest vor der Jugend Heinrichs zu verschliessen" (77). Ohne ihn verführen zu wollen, wird sie später freier, und ihre Ueberschwenglichkeiten bringen nicht nur ihn, sondern auch sie selbst in Gefahr, und zwar ganz allgemein als "ideale Menschengestalt". Wird nicht gerade durch Heinrichs zunehmenden Sinnenrausch der verführerischen Schönheit Judiths, also ihrer Körperlichkeit, mehr und mehr und immer ausschliesslicher Aufmerksamkeit geschenkt? "... obgleich ich wohl einsah, dass die Judith sich allzusehr zu meinen Gunsten täuschte, was meine inneren Gedanken betraf, und ich tief beschämt errötete, dass ich glaubte die Röte meiner brennenden Wangen müsse ihre weisse Schulter anglühen, an welcher sie lag ..." (78). "Mit diesen Worten packte sie mich und fing an mich zu küssen, dass es mir glutheiss wurde und ich, nur um die Glut zu kühlen, ihre feuchten Lippen festhalten und wiederküssen musste" (79). "... doch löste sie ihre weichen blossen Arme auf eine so sonderbare Weise auseinander, dass es mir schneidend weh tat, mich frei zu fühlen" (80). "... Und sie drückte, da sie auf dem Rande des Bettes und ich auf einer altmodisch bemalten Kiste zu ihren Füissen sass, meinen Kopf auf ihren Schooss und verband ihre Hände liebevoll unter meinem Kinn" (81). "... die glänzende Gestalt wie ein weisses Feuer in meinem Gehirne und meinem Blute umging" (82). Die oben formulierten Befürchtungen sind unberechtigt. Von Anfang an spüren wir eine gestalterische Gegen-tendenz, die uns davor bewahrt, die sinnliche Ausstrahlung dieser

Frau irgendwie zu missdeuten. Dass freilich der gebannte, unersättlich neugierige Blick des jungen Mannes, der eine nackte Frau entdeckt, die körperhafte Anwesenheit Judiths schliesslich erzwingt, kann nicht geleugnet werden. Jedesmal aber, wenn ihre Erscheinung allzu vordergründig werden könnte, und sie damit die Dimension wahrer Grösse einbüssen müsste, wird eine verwandelnde, sublimierende Kraft wirksam. Wenn etwa Judith bei abendlicher, vertraulicher Zweisamkeit in ihrem Hause im Untergewand mit blossen Armen und Schultern erscheint, dann muss dies Heinrich natürlich zuerst verwirren. Nun geschieht aber etwas ganz Unerwartetes. Er beruhigt sich gerade dadurch, dass er sie "unverwandt anschaut". Derselbe Anblick, der ihn zuerst verwirrte, vermag ihn nun zu beruhigen und sogar mit einer neuen Sicherheit zu erfüllen. Es ist die Klarheit der Formen dieses Bildes, der Judith-Erscheinung, die seine Verwirrung besänftigt und ihm über diesen kritischen Moment hinweghilft. In einem solchen Augenblick wächst Judith über jedes menschliche Mittelmass hinaus, und der "ideale Mensch" wird offenbar. Wieder sind diese klaren Formen vor allem der Ausdruck einer inneren Festigkeit, die jetzt Heinrich in wunderbarer Weise selbst erfahren darf, dank der Sicherheit, die von Judith auf ihn übergeht. Die hier erwähnte Szene könnte zwar kaum diese Ueberzeugungskraft ausstrahlen, ginge ihr nicht jene der ersten Begegnung voran, in dieser geschieht bereits Aehnliches. Die relative Ungenauigkeit des Porträts und das Skizzieren desselben vor dem tatsächlichen Erscheinen sind Elemente, die im Dienste einer verinnerlichenden Darstellung stehen gleich wie das schliessliche Dominieren von Blick und Lachen, diesen Spiegeln der Seele. Dabei wird das menschlich Gewohnte sogleich in zwei Richtungen transzendiert. Judith ist von "hohem und festem Wuchse" (83), den eine ungewöhnliche Schönheit "verklärt" (84). Da steht bereits die göttliche Pomona vor uns, auch wenn ihr Name erst ein paar Zeilen weiter unten erscheint. Dazu gelte sie "für eine Art Lorelei". Die beiden vergleichenden Bilder stammen aus den einander gänzlich entgegengesetzten Welten der antiken Mythologie und der nordisch-germanischen Sagen. In der Art und Herkunft grundverschieden, müssten sie sich bekämpfen. Pomona ist eine altrömische Gottheit der reifenden Frucht und Lorelei eine Sagenfigur

aus der deutschen Romantik. Der Doppelvergleich zielt darauf hin, das Wesen der Judith zu verdeutlichen und zu verlebendigen. Dass dies sofort gelingt, liegt gerade daran, dass sich diese Vorstellungen der strahlenden Göttin und der geheimnisvoll-verführerischen Zauberin wenn nicht gegenseitig aufheben, so doch ständig ablösen. Denn was weder dem Verstand noch der bildhaften Einbildungskraft möglich ist, vermag jetzt das intuitive Gefühl. Es verschmilzt die in den beiden mythischen Modellen verkörperten Gegensätze im Wesen der Judith zu einem untrennbaren, einheitlichen Ganzen. Denn diese Frauengestalt wäre nicht so ausserordentlich, höbe sie nicht in sich gerade diese Gegensätze als Einheit auf: eine auf die Helle der Vernunft gegründete Sittlichkeit als Spiegel einer harmonischen Natur und zugleich das Verbunden- und Geöffnetsein den dämonischen Urkräften der Tiefe.

Der bereichernde Schatten der Zauberin folgt der strahlenden Göttin auf Schritt und Tritt. Schon bei der ersten Begegnung fällt dies sofort auf. Das sieghaft-lichte Aufstreben (hoher Wuchs, verklärte Schönheit) wird sofort in spannungsvollem Gleichgewicht gehalten mit abdunkelnder Schwere (reiches, dunkles, schwer zu bewältigendes Haar, Lorelei). Dass mit der Anspielung auf das Zauberweib auch etwas Beunruhigendes gemeint sein könnte, beweist der Nachsatz: "Obschon sie Judith hiess, auch niemand etwas Bestimmtes oder Nachteiliges von ihr wusste ..." (85). Schüttet sie die Früchte und Blumen auf den Tisch, dann ist sie Pomona, um gleich wieder "aus dem Schatten" (86) ihres breitrandigen, modischen Strohhutes als Lorelei schalkhaft auf Heinrich herabzusehen. Ganz Verführerin wird sie, wenn sie sich in der "nur noch schwach erleuchteten" Wirtshausstube von den barmherzigen Brüdern den Hof machen lässt und das Liedchen von der "Luna", der "welland-keuschen Maid" vorträgt, so dass sich die Männer mit einer "ganz heillosen Diskretion" und mit "funkelnden Augen" (87) ansehen. Sie bleibt es auch auf dem Heimweg in der Nacht, so dass der berauschte Heinrich begierig auf "das leise Rauschen des Kleides" (88) horcht. Bewegt sie sich aber "sicher und frei" vor ihm "im weissen Untergewande" und besänftigt ihn die "ruhige Klarheit der Formen" (89) ihres Körpers und entwirrt

seinen Blick, dann verwandelt sie sich wieder in die herrlich erhebende und unnahbare Göttin.

Wie verhält es sich nun in der nächtlichen Badeszene? Sie gilt als eine Meisterleistung Keilers. Ist sie es wirklich, dann muss sie auch der Höhepunkt in der Judithdarstellung sein. Ihre Gestalt erscheint hier tatsächlich in vollstem Glanz und neuer Fülle. Um bei unserem Doppelbilde zu bleiben, könnte man sagen, dass sie noch einmal vertieft und erhöht wird. (Im Verlaufe des Geschehens scheint Judith in der Natur aufzugehen; sie wird unsichtbar. Sie versinkt also gleichsam in der Erde, um noch herrlicher aus dem Wasser emporzusteigen). Die beiden Bereiche – Gottheit und Zauberei – scheinen sich hier klarer als früher gegenseitig abzugrenzen. Der ganze Abschnitt zerfällt sogar in zwei ungefähr gleich lange Teile, wobei der eine von der Lorelei, der andere von der Pomona beherrscht wird. Judiths allmähliches Heraus- und Heraufsteigen aus dem Wasser bis zu ihrem Erstrahlen als lebendige Götterstatue füllt die ganze zweite Hälfte aus, wogegen die Aufgabe der ersten zu sein scheint, eine dämonisch-verführerische Atmosphäre zu schaffen. Bei genauerem Hinsehen liegen die Dinge völlig anders. So müsste das Hervorsteigen der Judith, solange diese im Schatten des Felsens bleibt, noch dem Herrschaftsbereich der Lorelei zugerechnet werden, denn Heinrich sieht sie als "undeutlich weisse Gestalt", die sich auch zwischendurch "gespenstisch unbeweglich" (90) hält. Erst als sie schon fast völlig dem Wasser entlegen ist, tritt sie plötzlich in das Licht des Mondes, und jetzt entwirrt sich auch der Blick Heinrichs, so dass er "jedes Glied" (91) deutlich sehen kann. Jetzt erst erscheint Judith wieder als leuchtende Göttin, und auch Heinrichs verwirrte Neugierde verwandelt sich schlagartig in heilige Ehrfurcht. Doch die beiden Sphären sind noch viel enger ineinander verwoben.

Während der ersten Phase, deren Atmosphäre von einer "dämonischen" (92) Verführungsabsicht getränkt ist, entfernt sich Judith von Heinrich. Er will ihren Namen rufen, denn es scheint, als habe sie ihn vergessen. Jedoch das fröhliche Plätschern, das Singen und sogar das lustvolle Seufzen, das bald die für ihn beklemmende Stille beendet, sind Manifestationen einer Person, die, einer spontanen Regung und einem natürlichen Bedürfnis folgend, sich dem Genuss

eines abendkühlen Bades hingibt. Das Seufzen könnte sogar noch als feinsinnige Anspielung auf ihr ungewolltes, also auch erlittenes Verführertum als schöne Frau gedeutet werden. Heinrich drängt es ihr entgegen. Er berührt ihr noch warmes Hemd, will ihren Namen nennen, horcht gespannt auf alle Geräusche, die seine Phantasie entzünden müssen, und ist von dem Lied fasziniert und ergriffen. Sein Inhalt ist "die Tiefe des Wassers", selbst "etwas von Liebe" (93), also die Liebe als etwas geheimnisvoll Unbestimmbares. Die wenigen so bekannten und doch wie noch nie gehörten Worte und Töne sind wie von einem "fast sichtbaren verführerischen Lächeln" (94) durchdrungen. Sie haben sich auf mysteriöse Weise verselbständigt. Dies zeigt ein neues Wegrücken der Judithgestalt an. Durch das Lied, das Heinrich ganz erfüllt, wird sie noch unerreichbarer, noch rätselhafter. Später geschieht genau das Umgekehrte. Bewegt sich die im hellen Mondlicht leuchtende Judith Heinrich entgegen, so muss dieser zurückweichen. Intuitiv erfasst der sensible Jüngling in der sich "unauslöschlich seinen Sinnen einprägenden" (95) und zur Vision erhobenen Erscheinung die Einmaligkeit dieser Frau. Sie erzwingt in dem noch Unerwachsenen einen Respekt, der jedes äussere Näherkommen undenkbar macht. Das häufige Erwähnen der Lichtspiele lässt Judith in einem überirdischen Glanz erstrahlen: "... erschien plötzlich im Mondlicht ... ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrössert und verschönt, gleich einem überlebensgrossen alten Marmorbilde. Auf den Schultern, auf den Brüsten und auf den Hüften schimmerte das Wasser, aber noch mehr leuchteten die Augen ... während ich schon empfand, wie unauslöschlich die glänzende Gestalt für immer meinen Sinnen eingeprägt sei" (96). Wir befinden uns jedoch nicht im heiteren Tageslicht. Keller nennt vorher die rasch wechselnde, sanfte Helle der Mondnacht ein "geheimnisvolles Netz von Licht und Dunkelheit" (97). Es ist dieses Spiel mit dem Lichte des Mondes, mit dem Hell-dunkel-Kontrast, das der Zauberin Lorelei immer wieder ermöglicht, dem gesättigten Bild der Göttin ihr eigenes, geheimnisvoll-unheimliches, ja sogar gespenstisches vorzuschieben, ein Fabelwesen, wie es die Wendung "fabelhaft vergrössert" suggeriert, und das unmittelbar nach dem Ins-Licht-Treten der Gestalt, nach dem ersten klaren Erscheinen.

Dieselbe Wirkung geht aus von der Wendung "mir vorschwebte und schimmerte". In dem "überlebensgrossen alten Marmorbilde" (98) bestätigt sich die Göttlichkeit der Erscheinung. Gleich darauf "schwebt" die Gestalt vor den Augen Heinrichs, der im Dunkeln sitzt und seinen heissen Kopf an einen kühlen Baum drückt. Schlagartig wird der Marmorstatue jede steinerne Härte und Schwere genommen. Zudem hat das Verb "schimmern", gekoppelt mit "vorschweben", eine ganz neue Resonanz. Wenn das Wasser auf den Hüften und Schultern der Statue schimmert, so wird dadurch der Glanz des Marmors erhöht, schimmert aber ein im Mondlicht "schwebendes" Bild, so scheinen dessen Linien verschwimmen zu wollen. Ganz dieselbe Wirkung hat die Gleichstellung der Wendungen "nächtlicher Spuk" und "glänzende Gestalt". Schliesslich verflüchtigt sich alles in ein "weisses Feuer", das selbst wie ein Spuk im Gehirn und Blut Heinrichs "umgeht". Gespenstisch wirkt auch Judiths Reaktion, wenn sie, nachdem es ihr selbst "unheimlich" geworden ist, "wie der Blitz beginnt, sich anzuziehen" (99). Damit wird an den Anfang der Szene angeknüpft, wo es heisst: "Wie ich so hinhorchte, entdeckte ich endlich mir gegenüber eine undeutliche weisse Gestalt, welche sich im Schatten, hinter dem Felsen bewegte, sich an überhängende Zweige hing und den Körper im Wasser treiben liess oder plötzlich sich hoch aufrichtete und eine Weile gespenstisch unbeweglich hiebt" (100).

Dem unsteten Wechsel der wiederholt zitierten Bilder, wie wir sie schon bei der ersten Begegnung zwischen Judith und Heinrich festgestellt haben und wie er sich hier noch einmal aufs eindrücklichste bestätigt, fällt eine zentrale Bedeutung zu in der Darstellung der idealen, das heisst lebensvollen Menschengestalt. Diese soll noch einmal kurz definiert werden. Die blosser Benennung der "alten" Modelle aus Mythos und Sage (Lorelei - Pomona, später Aphrodite) lässt in keiner herkömmlichen Weise ihre Bildhaftigkeit zur Geltung kommen. Durch die ständigen Anspielungen - zauberhaft, verführerisch, strahlend, verklärte Schönheit etc. - wird zwar die visuelle Phantasie angeregt, aber die Bilder, die sich einstellen wollen, können sich aus doppeltem Grunde in der Vorstellung nicht festigen: ihrer eigentlichen Unverträglichkeit, also ihres gegenseitigen Sichbefehdens und Ausschiessens wegen einerseits und ihrer kurzen Dauer und des

raschen Wechsels wegen anderseits. Dass dies letztere schlagartig geschieht, ist eine Folge der besagten Gegensätzlichkeit. Die Aussagekraft der bildhaften Urmodelle wird dadurch jedoch nicht geschwächt. Das immer erneute Beschwören und in der Erinnerung Zusammenzwingen von Vorstellungen, die sich unablässig zu verdrängen suchen und eigentlich nur als rasches Nacheinander denkbar sind, erzeugt schliesslich eine Spannung, die der Lebendigkeit der Gestalt zugute kommen muss. So erreicht diese denn ihre einmalige innere Konsistenz durch stetes Ansprechen und Evozieren der zwei gegensätzlichen – letztlich komplementären – Wesensarten, die sich in der Lorelei und der Pomona verkörpern und die sich in der Judith zu ganz neuem Reichtum vereinen. Darin besteht Kellers eigene Weise, sich die alte Phantasiewelt dienstbar zu machen und gleichzeitig zu erneuern. Das Wesen dieser Welt ist also die Bildhaftigkeit. Auf sie wird zwar ständig hingewiesen, aber es ist gerade der Bilderfluss selbst, der jede Einzelansicht vor verhärtender, clichéhafter Fixierung bewahrt. Um an der früher schon dargelegten, für Keller so bezeichnenden Beziehung des Phantastischen zur psychischen Realität des Individuums anzuknüpfen, bewahrheitet sich hier ein weiteres Mal das paradoxe Vorgehen – freilich in neuer Variante –, dass nämlich die Gestalt nur dann zu wahren Leben gelangen kann, wenn die auf sie bezogenen, herangeholten Bilder zerrinnen und sich ganz und gar in ein Inneres, nur noch Gefühltes auflösen. So verbietet – in den gesamten Judithdarstellungen und ganz besonders in der grossartigen Badeszene – das ständige Sichwandeln der Gestalt dem Auge, eine klare, eindeutige Vorstellung zu gewinnen. Wohl aber ist Judiths innere Kraft, ihre Lebensfülle – und dazu gehört nicht zuletzt ihre körperliche Festigkeit – so überwältigend, dass sie wie aus sich selbst zu strahlen beginnt. Es geht uns wie Heinrich, der, in der Nacht neben ihr einhergehend, von der Gegenwart dieser lebenserfüllten Frau überwältigt ist: "Indem wir ellend weiterschritten, gingen wir um einige Spannen entfernt nebeneinander her; ich hielt mich spröde zurück, während mein Ohr keinen Ton ihres festen und leichten Schrittes verlor und begierig das leise Rauschen ihres Kleides vernahm. Die Nacht war dunkel, aber das Frauenhafte, Sichere und die Fülle ihres Wesens wirkte aus allen Umrissen ihrer Gestalt wie

berauschend auf mich" (101). So sehr später bei dem nächtlichen Badeabenteuer Judith als leibhaftige Kreatur da steht und Heinrichs Sinne wiederum erhitzt und verwirrt, so wird doch schliesslich das Licht, das aus ihren Augen bricht, stärker sein als das helle Licht des Mondes, das sich auf dem vollendeten Körper bricht, und die äussere Schönheit ist nur noch der Abglanz einer inneren! "... ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich ... Auf den Schultern, auf den Brüsten und auf den Hüften schimmerte das Wasser, aber noch mehr leuchteten die Augen, die sie schweigend auf mich gerichtet hielt" (102).

Judith, die immer wieder aus der Landschaft hervorzugehen scheint, gilt als die Inkarnation allen in der Natur geheimnisvoll webenden Lebens. In ihr drückt sich also auch das Verhältnis des Dichters zur Natur überhaupt aus. Es ist von demselben Hang zur idealen Darstellung gekennzeichnet.

2. Ideale Natur

Keller ist ein Augenmensch. Schon die in der Kammachernovelle gestaltete Dinglichkeit genügt, um sofort einen grundlegenden Doppelaspekt seiner dichterischen Schöpfung erkennbar zu machen. In dieser dominiert immer wieder die Beschreibung eines Schaubaren, das in seiner Unbewegtheit allem Räumlichen den Vorrang gibt vor dem Zeitlichen. Darum liess sich voraussetzen, dass die Natur in ihren Erscheinungen, vor allem das ruhige, farben- und formenreiche Landschaftsbild, ein ganz besonders geeignetes Objekt für Kellers künstlerische Bemühungen sein müsste. Da würde man aber aus demselben Grund den gleichen Irrtum begehen wie Heinrich, als er sich entschied, Landschaftsmaler zu werden. Seinen Entschluss hat er nicht grundlos gefasst, denn er hat seine ungewöhnliche Sehkraft (die aber eine innere ist) mit sicherem Instinkt erkannt. Um so überraschter und enttäuschter sehen wir ihn darum, wenn es ihm nicht gelingen will, mit den Mitteln des Malers Natur zu gestalten. Gleichermassen sind wir zuerst erstaunt, dass in Kellers Werk wenig Landschaftsbilder zu finden und dass sie, begegnen wir solchen,

recht einförmig und kaum genau beschrieben sind. Bei vielen interpretieren fühlt man denn auch eine gewisse Ratlosigkeit. So macht Susanne Baumann die fast unglaubliche Feststellung, dass der weder variable noch ausführliche Landschaftsschilderer Keller lediglich vier kompliziertere Landschaftsbilder aufzuweisen habe und dass deren Umfang nie fünf Zeilen übersteige. Ernst May gesteht beinahe zu seiner eigenen Enttäuschung, dass derjenige, der im *Sinngedicht* nach Naturbildern suche, sich mit einer "mageren Ernte" zufrieden geben müsse. Luzius Gessler schreibt: "Bei einem Blick auf das *Buch der Natur* (des Nachlassbandes 13) fällt auf, wie oft in den Morgen-, Abend-, Frühlings- und Wintergedichten überhaupt kein Landschaftsbild fassbar wird. Wo es aber geschieht, steht dahinter jene Universallandschaft, die sich durch blosses Vertauschen von Apfelbäumen und Eichen mit Palmen und Zedern ins ferne Syrien verlegen lässt" (103). Für Bruno Bolliger steht die Landschaft, wenn sie Gestalt gewinnt, im Dienste des Menschen, indem sie in ihm aufgeht, so dass er sagen muss: "Von 'Gestaltwerdung der Landschaft' kann also nur in ganz wenigen, glückhaften Augenblicken innerhalb des Kellerschen Werkes die Rede sein. In solchen Augenblicken scheint die Landschaft immer selbst Mensch zu werden. Wir können geradezu von 'vermenschlichten Landschaften' sprechen" (104).

Schon sehr früh wird das Verhältnis zur Natur für Keller zum Problem. In einem Brief an Johann Müller überrascht uns der Achtzehnjährige mit einer Art Theorie des Naturfühlers. Wer das Gefühl für die Schönheit der Natur nicht habe, sagt er unter anderem, der habe "einen Riss im Herzen" (105), der ihn zum kleinen Menschen mache, ja sogar unter das Tier setze. Solche Worte sind bereits ein zwar pathetisches, aber aufrichtiges Bekenntnis zur Natur. Die Ehrfurcht, die der Dichter später, vor allem nach der Begegnung mit Feuerbach und der Beschäftigung mit Goethe, ihr gegenüber hegt, beginnt schon jetzt in der Gefühlswelt des jungen Menschen wach zu werden. Eine Ahnung steigt in ihm auf von der entscheidenden Bedeutung, die ein lebendiges Verhältnis zur Natur für eine menschliche Existenz haben könnte. Sie ist der eigentliche Lebensgrund. Bewusste Hingabe an sie bringt Erfüllung und Festigung seiner selbst. Für den Augenblick lautet die Forderung, man soll das Gefühl für die

Schönheit der Natur entwickeln, um ein wirklicher Mensch zu werden. Diese eigenartig tiefsinnige Formulierung muss aufhorchen lassen. Schon meldet sich der Aesthet und der Mensch gleicherweise zu Wort.

Ebenso echtes Naturgefühl belebt die jungen Schützen, unter denen Heinrich sich befindet und die in die Natur gezogen sind, um mit der bewaffneten Jugend der Nachbarstadt Paraden und Uebungen abzuhalten. Sie sind jedoch noch nicht imstande, etwas von der Schönheit der Natur zu sagen: "Obgleich wir noch nichts von landschaftlicher Schönheit zu sagen wussten und einige vielleicht in ihrem Leben nie dazu kamen, fühlten wir alle doch ganz die Natur, und das um so mehr, als wir mit unserm Freudenzuge eine würdige Staffage in der Landschaft bildeten, selbst handelnd darin auftraten und daher der empfindsamen Sehnsucht untätiger Naturbewunderer enthoben waren. Denn ich habe erst später erfahren und eingesehen, dass das müssige und einsame Geniessen der gewaltigen Natur das Gemüt verweichlicht und verzehrt, ohne dasselbe zu sättigen, während ihre Kraft und Schönheit es stärkt und nährt, wenn wir selbst auch in unserm äussern Erscheinen etwas sind und bedeuten ihr gegenüber" (106). Dass hier die Jünglinge "selbst handelnd" in der Natur auftreten, kann ihnen eigentlich nicht als ihr Verdienst angerechnet werden. Es bewahrt sie aber vor empfindsamer Schwärmerei.

Keller selbst hat schon sehr früh etwas über landschaftliche Schönheit gesagt. In dem Aufsatz *Sommerferien 1832* rühmt der Dreizehnjährige eine "prachtvolle Aussicht auf eine grosse Ebene, die mit Hügeln, angebauten Feldern und Dörfern übersäet und von nähern und fernern Gebirgen begränzt ist" (107). Zwei Jahre Später, nach der Ausweisung aus der Schule, taucht der Wunsch in ihm auf, Landschaftsmaler zu werden. Schon der junge Dichter fühlt sich also zur Natur hingezogen. Sein spontaner Entschluss, wie auch die oben angeführten Aeusserungen, könnten wieder den Eindruck erwecken, Keller sei selbst eine Art Naturkind gewesen, dem es vergönnt war, schon früh in innerem Einklang mit Landschaft und Natur zu leben. Erlebnisse aus der Zeit frühster Kindheit, wie sie im *Grünen Heinrich* geschildert sind, oder Bemerkungen, die sie betreffen, belehren uns jedoch eines anderen.

Der kleine Heinrich "findet" sich plötzlich des bestimmten Glaubens, der funkelnde Hahn auf dem Kirchturme sei Gott, und später geht seine Gottesvorstellung auf den prächtigen Tiger über. Im Bilde der kindlichen Phantasie erscheint das Göttliche wohl in glänzender Pracht, aber bereits in der Gestalt von natürlichen Wesen. Auf spielerische Weise identifizieren sich Gott und Natur. Doch später wird sich Heinrich bewusst, dass er diesen Gott seiner Kindheit "nicht liebte, sondern nur brauchte und dass damit das lebendige Gefühl der Liebe auch für alles andere Leben nicht zum Erwachen kam und nur schwer durch die unnatürlich überworfenen Eisdecke dringen konnte" (108). Der "silbenstecherische" (109) Gott verhindert das Aufblühen des Gefühls der Liebe für die lebendige Natur. So kann sich Heinrich ihr nicht auf selbstverständliche, auf "natürliche" Weise nähern; er muss und will sich den Weg zu ihr erkämpfen. Und er tut es mit sorgenvoller Beharrlichkeit. Doch ihm bangt vor der Begegnung. Wo kein Gefühl der Liebe erwachen darf, da kann sich auch kein tieferes Seelenleben entfalten, und wo dieses fehlt, wächst die notwendige innere Kraft nicht, um vor der "gewaltigen Natur" bestehen zu können. Trostlose Verse wie jene aus dem Gedicht *Jugendgedenken* rücken unwillkürlich in diesen Zusammenhang und werden verständlicher:

Träumerei! was sollten Jene hoffen,
Die nie sahn der Jugend Lieblichkeit,
Die ein unnatürlich Los getroffen,
Frucht zu bringen ohne Blütenzeit?
Ach, was man nicht kennt,
Danach das Herz nicht brennt
Und bleibt kalt dafür in Ewigkeit! (110)

Einer doppelten Gefahr sieht sich der Dichter ausgesetzt. Er fürchtet, von der Natur aufgezehrt zu werden, weil das Eis der trennenden Wand zu rasch dahinschmilzt. So lautet eine Strophe in der ersten Fassung des Gedichts *Zur Erntezeit*:

Das Himmelblau und der Sonnenschein,
Die zehren und trinken mich gänzlich auf!
Ich welke dahin in üppiger Pein.
Im Blumenmeer versiegt mein Lauf. (111)

Doch die Eisdecke könnte auch zu dick sein, und damit würde die Natur ewig unerreichbar bleiben, wie jene "lebens- und gottesfreudige" Buche, die immer "unnahbarer scheint" (siehe Seite 331 f.), oder sie würde ihn zwingen zurückzuweichen, wie die schöne Judith Heinrich zwingt, als sie nackt aus dem Wasser steigt.

Dass Keller die Gegenwart der Natur drohend und übermächtig erscheint, liegt in seinem feinnervigen Empfindungssystem begründet. Er ist in hohem Masse empfänglich für sinnliche Reize. Schon unsere Analyse des Dinglichen hat gezeigt, dass seine Gestaltungsweise stets alle Sinne anspricht und schärft. In der "offenen Natur" muss sich Keller, wenn von allen Seiten die Eindrücke auf ihn einstürzen, bedroht fühlen. Das Uebermass an Sensationen muss ihn entweder betäuben, oder er wird aus Abwehr sich ihnen verschliessen. Hieraus erklärt sich auch die Tatsache, dass er das Oberland nie besucht, dass er sich überhaupt im Hochgebirge nie aufgehalten hat, und dass er von Berlin aus nie ans Meer reiste. In der Welt des Elementar-natürlichen steigert sich das Gewaltige der Natur ins Schreckhaft-Erhabene. Der Dichter hat diesen Bereich auch sozusagen nie in seine künstlerische Gestaltung einbezogen.

2.1 Erfindung statt Abbild

Ist eine Phantasie lebhaft, dann zeigt sich dies vor allem auch im Traum. Hier regen sich ihre "Werkleute" (112) mit selbständigem Gebaren. Jeder Mensch kann reiche Träume haben, doch zum Dichter wird er erst, wenn er wie Heinrich die Traumbilder in ihrer suggestiven Genauigkeit und mit allen Einzelheiten im Gedächtnis speichern kann. Seine Phantasie ist von solch unerschöpflicher Fruchtbarkeit, dass sie auch während des Tages in ähnlicher Weise selbsttätig bleibt. Die ganze reiche Bilderwelt entsteht in traumwandlerischer Mühelosigkeit, und sie ist doch unwiderstehlich und unbeirrbar wie die Strukturgesetze, die sie bestimmen. Oft schiebt sie sich selbstherrlich vor die Erscheinungen der äusseren Welt. Dies geschieht besonders dann, wenn Heinrich "nach Natur" gestalten will.

Zuerst versucht er Landschaften zu kopieren. Doch sogleich mel-

det sich die Lust, solche zu erfinden. Das erste Bild, an dem er sein Glück versucht, stellt eine Abendlandschaft vor: "Der Himmel, besonders der unbegreifliche Uebergang des Gelben ins Blaue, die Gleichmässigkeit und Sanftheit desselben reizte mich stark an, ebenso sehr der Baumschlag, der mich unvergleichlich dünkte" (113). Es ist ein hilfloser Versuch des Knaben. Und trotzdem überrascht das Resultat irgendwie: "Noch weniger als ich den Abstand des Originales von der Natur fühlte, störte mich die unendliche Kluft zwischen meinem Werke und seinem Vorbilde. Es war ein formloses, wolliges Geflecksel, in welchem der gänzliche Mangel jeder Zeichnung sich innig mit dem unbeherrschten Materiale vermählte ..." (114). Das Ganze hat sich also in der Phantasie zu einem bunten Etwas verwandelt, in dem jede Zeichnung fehlt.

Gleich darauf beginnt er "dergleichen Gebilde ... auf eigene Faust ins Leben zu rufen" (115). Die Motive entnimmt er dem gemalten Ofen in der Wohnstube und einem verjährten Damenkalender seiner Mutter: "Ich erfand eigene Landschaften, worin ich alle poetischen Motive reichlich zusammenhäufte ..." (116). Die Machwerke zeichnen sich aus durch "eine gewisse Keckheit und Ferügkeit im Auftragen der grellen Farben" (117), was uns wiederum an die Einleitung des Traumkapitels erinnert, wo "eine schöpferische Traumwelt ... in den glühendsten Farben" (118) erscheint.

Schon am zweiten Tage seines Ferienaufenthaltes beim Oheim auf dem Lande zieht Heinrich, wohl ausgerüstet und mit "gut gemeinter Zutraulichkeit" ins Freie, um "nach Natur" (119) zu zeichnen. Sein Versagen wirkt begreiflicherweise auf ihn wie ein Schock, denn damit ist ja seine Eignung als Landschaftsmaler in Frage gestellt. Den ausserordentlichen Wert seiner grossen Phantasie kann er noch nicht erkennen, um so weniger, als sie für ihn als tägliche Gefährtin zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Dazu kommt sie ihm jetzt, wenn er wirklichkeitsgetreue Landschaften gestalten will, störend in die Quere: "Mit einer Mappe und Zubehör versehen, lief ich bereits unter den grünen Hallen des Bergwaldes hin, jeden Baum betrachtend, aber nirgends eigentlich einen Gegenstand sehend, weil der stolze Wald eng verschlungen, Arm in Arm stand und mir keinen seiner Söhne einzeln preisgab; die Sträucher und Steine, die Kräuter und Blumen,

die Formen des Bodens schmiegen und duckten sich unter den Schutz der Bäume und verbanden sich überall mit dem grossen Ganzen, welches mir lächelnd nachsah und meiner Ratlosigkeit zu spotten schien" (120).

Welch drohende Stimmung eines bevorstehenden Kampfes! Welche Feindschaft und zugleich Verachtung seitens der Natur! Die Bäume stehen kampfbereit, nicht nur wie Soldaten Schulter an Schulter, sondern "Arm in Arm" wie ein Polizeikordon vor einer anstürmenden Horde, undurchdringlich. Alles rüstet sich zur Wehr, Sträucher und Steine, Kräuter und Blumen. Sogar die Formen des Bodens schmiegen sich zum "grossen Ganzen, das ihn verspottet". Der Wirrwarr der Linien und Kleinformen wird zum abschirmenden, unzerreissbaren Tarngeflecht. Aus Ratlosigkeit wird Heinrich tollkühn. Er nimmt die Herausforderung eines Baumriesen mit prächtigem Mantel und Krone an, der ihn zum Einzelkampfe aufruft, gleich "einem König aus alter Zeit".

"Dieser Recke war in jedem Aste und jeder Laubmasse so fest und klar, so lebens- und gottesfreudig, dass seine Sicherheit mich blendete und ich mit leichter Mühe seine Gestalt bezwingen zu können wähnte. Schon sass ich vor ihm und meine Hand lag mit dem Stifte auf dem weissen Papier, indessen eine geraume Weile verging, ehe ich mich zu dem ersten Strich entschliessen konnte; denn je mehr ich den Riesen an einer bestimmten Stelle genauer ansah, desto unnahbarer schien mir dieselbe und mit jeder Minute verlor ich mehr meine Unbefangenheit" (121).

Das sind wahre Tantalusqualen! Einerseits ist es die Grösse und Herrlichkeit des Riesenbaumes, die ihn von den andern abhebt, also hervortreten lässt, andererseits aber auch der brennende Wunsch Heinrichs, die Natur in einem ihrer gedrängtesten und intensivsten Augenblicke zu erfassen – die kraftstrotzende Riesenbuche im hellen Tageslicht –, die ihm die Illusionen vorgaukeln, sie nähere sich ihm. Da sie sich aus dem Schutz armverschlungerer Gemeinsamkeit gelöst hat, glaubt er sie leichter bezwingen zu können. Doch wenn er "zupacken" will, entwindet sie, wird unnahbar. Verzweifelt versucht er die Buche wie einen Flüchtling mit hinterlistiger Fessel am "schöngegliederten Fuss festzuhalten"; aber auch das frommt nicht:

"Endlich wagte ich, von unten anfangend, einige Striche und suchte den schön gegliederten Fuss des mächtigen Stammes festzuhalten: aber was ich machte, war lebens- und bedeutungslos: die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und liessen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helidunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex liess auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab, während der Baum in seiner Grösse immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen liess" (122).

Sich an einem Detail festklammern, sozusagen über das Einzelne zum Ganzen vordringen zu wollen, das ist sein Verhängnis. Ein verwirrender Tanz von schwimmenden und schillernden Lichtern beginnt. Markante Linien im Wechsel mit zarten ("Zweiglein") und verwischten ("mit Flechten überzogen") erscheinen in unablässigem Kreisen. Je rascher die Erscheinungen einander folgen, desto flüchtiger sind sie. Heinrich hat das Gefühl, im Leeren zu taumeln, genau so wie schliesslich das Gebilde, das auf seinem Blatt entsteht. Auch das Einzelne lässt sich also nicht erhaschen. Der letzte Halt schwindet. Es bleibt jetzt nur noch ein Ausweg: die Phantasie. "Hastig und blindlings" folgt er ihr, "Lage auf Lage" bauend. Auch sie scheint sich wenig um das Ganze zu kümmern. Eine "Partie" (123) reiht sie an die andere und füllt das Blatt:

"Die Gestalt auf meinem Papier wuchs ins Ungeheuerliche, besonders in die Breite, und als ich an die Krone kam, fand ich keinen Raum mehr für sie und musste sie, breit gezogen und niedrig, wie die Stirne eines Lumpen, auf den unförmlichen Klumpen zwingen, dass der Rand des Bogens dicht am letzten Blatte stand, während der Fuss unten im Leeren taumelte" (124).

Unwillig zerreisst Heinrich das "Zerr- und Spottbild". Sein vernichtendes Urteil richtet sich aber ebenso sehr gegen die Phantasie selbst wie gegen die Zeichnung. Ihre Bedeutung liegt für uns darin, dass sie das im Bilde ausdrückt, was er in diesem Augenblick so schmerzhaft empfindet: sein Nicht-verwurzelt-Sein im Boden der Wirklichkeit. Ein

entsprechendes Bild findet sich in den grossen Träumen, in dem schmalen und wunderlichen Brettersteg, der sich hoch über die Aeste und Baumkronen windet, während der bequeme Boden nach Traumesart nicht benutzt wird. Schaut dann Heinrich von schwanker Höhe auf den Waldesgrund, dann ist dieser von verlockender Pracht.

Die irgendwie absurde und dadurch auch in ein ironisches Licht gerückte Situation, dass Heinrich mitten in lebendiger Natur sitzend auf seinem Blatt Landschaften erfindet, wiederholt sich später immer wieder. So etwa, wenn Habersaat, dessen Vertrauen er gewonnen hat, ihn im Freien arbeiten lässt: "Ich erfand, irgendwo im Dunkel des Waldes sitzend, immer tollere und mutwilligere Fratzen von Felsen und Bäumen und freute mich im voraus, dass sie mein Lehrer für wahr und in nächster Umgegend vorhanden erachten würde" (125).

Auch die Erfahrungen, die er in Römers strengen Arbeitsstunden gesammelt hat, genügen nicht, um die Phantasie wunschgemäss im Zaume zu halten: "Allein das Vergnügen erwies sich schwieriger, als umfang- und inhaltsreichere Sachen unternommen wurden und, durch diese Tätigkeit hervorgerufen, meine Erfindungslust wieder auftauchte und überwucherte" (126).

Doch beinahe peinlich berührt Heinrichs Situation in München, wenn er in seinem Zimmer Landschaften nach Skizzen seiner aus Zürich mitgebrachten Studienmappe in Oel malt, anstatt aufs Land hinauszufahren. Man muss zwar zugeben, dass München damals nicht ein idealer Ort war für Landschaftsmaler. Zu diesem Zeitpunkt wirkten hier vor allem Cornelius und Kaulbach, ein "Nazarener" und ein Historienmaler.

Von den letzten Bemühungen des Malers, Landschaft darzustellen, berichtet das Kapitel *Die Maler im Grünen Heinrich*: Verschiedene Bilder sind im Entstehen, als eines Abends seine Malerfreunde Lys und Erikson in seine Werkstatt hineinschauen; neben einem mittelalterlichen Städtchen zwei Urlandschaften, eine altdeutsche Auer-ochsenjagd und ein germanischer Eichenwald. Schon die Themen, die er gewählt hat, geben der Phantasie fast unbeschränkten Spielraum: "Nicht eine einzige Naturstudie hatte ich dazu benutzt, sondern in meinem ungezügelden Schaffensdrang den ersten und letzten Strich

frei erfunden, und da diese Art von Arbeit ebenso leicht als fröhlich vor sich ging, so sahen die zwei farbigen Kartons nach etwas aus ..." (127).

in der Erstfassung heisst es in diesem Zusammenhang: "Es war so artig und bequem für Heinrich, dass er eine so lebendige Einbildungsgabe besass, aus dem Nichts heraus fort und fort schaffen, zusammensetzen, binden und lösen konnte" (128).

Das oben erwähnte mittelalterliche Städtchen entspricht genau einem nicht fertiggestellten Bild von Kellers Hand, wie man es heute in der Zentralbibliothek Zürich besichtigen kann. Was nun das Hauptwerk Kellers als Maler, die "Heroische Landschaft" (129), anbetrifft, die man hier ebenfalls in einer Entstehungsphase erwarten könnte, so muss man sie gleichsam aus Elementen der übrigen "Kartons" zusammensetzen, aus den verschiedenen Urgegenden und vor allem aus dem in die Zweitfassung neu eingefügten Entwurf einer "geologischen Landschaft". Bei diesem letzten Bild sticht sofort das "kronenartige Urgebilde" ins Auge, das durch "neuere Gebirgsarten" (130) bricht und in dem man unschwer den aus dem Mittelgrund der "Heroischen Landschaft" herausragenden Bergklotz wiedererkennt. Es handelt sich bei diesem Gemälde ohne jeden Zweifel um das im Jahre 1842 in Zürich ausgestellte Werk, das unverkauft nach München zurückkam, wo es Keller einen Tag vor seiner Heimreise in Empfang nahm. Es befand sich in einem schlimmen Zustand. "Der Rahmen ganz ruiniert. Es war lumpenmässig eingepackt; es nimmt mich nur wunder, dass sich die hochmütigen und vornehmen Kunstgörner in der Schweiz nicht schämen, einen jungen Kerl und armen Teufel so um seine Sache zu bringen" (131).

Im Gegensatz zu dieser nachlässigen und scheinbar herablassenden Behandlung spricht aus der Kritik - und zwar nicht nur aus der zeitgenössischen - viel Achtung für Kellers Begabung als Maler. Man rühmt ganz besonders die Fähigkeit "zur bildhaften Konzentration seiner Phantasie" (132). Ludwig Vogel (1842) äussert sein Erstaunen über so "viel Fassungskraft und Erfindungsgeist" (133). Paul Schaffner (1923) sieht in dem Bild ein "pathetisches Dekorationsstück" (134), eine "reine Ausgeburt der Phantasie" (135). Welscher (1947) spricht von "visionärer Ausdruckskraft" (136), und Reinle (1962) sieht in der

"Heroischen Landschaft" ein "Hauptwerk von grosser Eindrücklichkeit ... ein Bild ganz ohne die Natur, aus dem Innersten heraus geschaffen" (137).

Die charakterisierende Beschreibung der Kritik hebt die uns bekannten Eigenschaften der Kellerschen Phantasie hervor. So wird auf den Zug zu allzu grosser Kompaktheit, zu Verhärtung hingewiesen. Vogel: "... das Gewölk ist zu schwer und zu dick" (138). Weber: "... bräunlicher Graswuchs kleidet das kahle Gestein, an dessen Fuss ein stilles Gewässer in bleiernem Blaugrau daliegt". Im Hintergrund lastet eine riesige "Haufenwolke". Ausserordentlich kompakt, "wie von Menschenhand gebaut" ist der steinige Berg. Er wird "Bergklotz" oder "Felsburg" genannt (139). (Dies übrigens auch vom Dichter selbst) (140). Die im Mittelgrund befindlichen Eichen bilden "einen breiten Riegel von gebaliten Laubkronen" usw. Und wieder hilft diese aussergewöhnliche Schwere und Dichte des Materiellen aller landschaftlichen Einzelercheinungen mit, den Eindruck des Traumhaften zu erwecken. Unwillkürlich denkt man an die Natur, wie sie bei dem Ritt Heinrichs und Annas sich verwandelt. Auch hier versteinern Wolken zu Gebirgen, sind "senkrecht aufgerichtet" zu einer "wunderbar glänzenden Wildnis ... gewaltig nah an das Gemüt rückend und doch so lautlos unbeweglich und fern" (141).

Einmal mehr bewirkt also die überbetonte Gegenwart des Geschauten die Verwandlung ins Irreale. Zu dieser Deutlichkeit gehören auch die klaren Formen. Webers Formulierungen können daher nicht überraschen: "kantige Felsbrocken, flutendes Schlaglicht, strahlende Schärfe der Wolkenballung, traumhafte Deutlichkeit." Schliesslich vergleicht er das Bild mit einer "fahlen Idealansicht von Toledo" des Malers El Greco (1541 - 1614) und sagt dazu: "Gemeinsam bei allen Unterschieden der künstlerischen Handschrift und Qualität ist die leidenschaftliche Vorstellungskraft, welche rein landschaftliche Formen von vordergründiger Herkunft als Irrealität der gestaltenden Phantasie vergegenwärtigt und in Farbmaterie mit Sinnlichkeit erfüllt" (142). Und nochmals aufs Ganze bezogen spricht er von einer "statischen Idealität" (143).

Die "Heroische Landschaft", einzigartig, weil ganz einer Traumwelt entstiegen, steht nicht nur in der Malerei des 19. Jahrhunderts ohne

Beispiel da, sie stellt auch ein unschätzbares Dokument dar im Hinblick auf den Dichter Keller. Sie beweist seine grosse Fähigkeit des Schauens, zeigt aber auch bereits, wie alles Visuelle sich von der Realität entfernt und verwandelt. Die Natur wird so in ihr nicht "lebendige Gestalt" (144). Keller weiss das ganz genau. Darum fährt er auch nach der oben erwähnten Bemerkung zu Heinrichs Erfindungsgabe so fort: "Wie schön, lieblich und mühelos war diese Tätigkeit, wie wenig ahnte er, dass sie nur ein übertünchtes Grab sei, das eine Welt umschloss, welche nie dagewesen ist, nicht ist und nicht sein wird!" Von Grab und Tod wird gesprochen und sicher meint damit Keller vor allem die Kälte der traumscharfen Bildlichkeit, die hundert Jahre später den Kunstkritiker Jedlicka (1951) zu der folgenden Aeusserung veranlasst: "Das Bild gibt nicht ein Landschaftserlebnis wieder, verdichtet in der Landschaft nicht ein Weltgefühl und Lebensgefühl, sondern ist vom ersten bis zum letzten Pinselstrich der Ausdruck eines durch gedankliche Ueberlegungen gestützten Handwerks" (145).

Das selbständige Gebaren der Phantasie bestätigt ganz besonders ein kleines Vorkommnis bei der Umsetzung der gezeichneten Vorstudie zur "Heroischen Landschaft" ins gemalte Oelbild. Keller kommentiert seine Arbeit folgendermassen: "Die Baumgruppe in der Mitte ist viel zu klein geraten, ganz ausser Verhältnis zur Felsburg. Ich habe den Unverstand und den Fehler erst gemerkt, als mich ein anderer Maler darauf aufmerksam gemacht hatte ... Es ist dieses Bild die Skizze zu einem Oelbild, das ich seinerzeit gemalt habe. Auf dem habe ich dann die Fehler natürlich verbessert, es ist aber doch nicht geraten" (146). Ein Traumgebilde folgt eben nicht den Gesetzen einer realistischen Perspektive. Es gibt an ihm auch nichts zu verbessern, und Kellers Versuch, "die Sache in Ordnung zu bringen", musste scheitern.

2.2 Die Lehren der widerspenstigen Buche

Das denkwürdige Erlebnis Heinrichs mit der feindseligen Buche darf als Gleichnis für das Verhältnis des Dichters Keller zur Natur gelten. Ihr Widerstand bedeutet für Heinrich Bedrohung, weil dadurch der

zum Malerberuf Entschlossene zum Scheitern verurteilt scheint. Sie weicht zurück, weil er sie mit malerischen Mitteln nicht fassen kann, das heisst, weil ihm die adäquaten Ausdrucksmittel einer bildhaften Gestaltung der lebendigen Natur nicht zur Verfügung stehen. Nun wird zwar niemand leugnen, dass Keller sehr wohl zu den bedeutenden Landschaftern gehört, aber seine Landschaften sind weder gezeichnet noch gemalt, sondern wiederum – gleich der idealen Menschengestalt – evoziert. Schon Brun stellt fest, dass die Landschaften Kellers lyrischer seien als diejenigen Meyers (147). Kellers Phantasie ist zu aktiv, zu reich und zu eigenmächtig, als dass sie ein geduldiges Abbilden, ein geduldiges Werden der Formen zulassen könnte. Sie kommt diesem sozusagen mit fertigen Bildern zuvor oder ins Gehege. Wie wir weiter bei der Menschengestalt gesehen haben, drückt sich deren Echtheit zuerst einmal dadurch aus, dass ihr Betragen natürlich ist. Kellers Phantasiespiele sind aber mit ihrer Tendenz zum Scurrilen und zu dinghafter Künstlichkeit allem Natürlichen feind, sie "denaturieren". Da er in der Natur den Inbegriff wahren und wirklichen Lebens sieht, gebietet sie höchsten Respekt und eignet sich darum wenig zu verzerrender Darstellung. Wir verstehen jetzt, dass die von Heinrich während der Habersaatzeit in der Natur aufgestöberten und durch die Phantasie übersteigerten Sonderbarkeiten auf seinem Blatt bald zu Menschenfratzen ausgewachsen mussten. Das Hauptleiden des Menschen besteht ja darin, dass er sich vom Natürlichen entfernt.

Sind Landschaften oder Landschaftsteile trotzdem recht ausführlich beschrieben, was selten vorkommt, dann sind sie wiederum auf den Menschen bezogen und haben dieselbe Funktion wie die Dinge, die zu ihm gehören und die übrige nähere, sichtbar gemachte Umwelt. Dabei bleibt die Phantasie gezügelt. Ihr Drang zur Kristallisation darf nicht allzu fühlbar durchbrechen, da sonst die Natur als eigentliches Lebensprinzip verraten werden müsste. Einem der eindrucklichsten Beispiele, wie Landschaft trotzdem die Zerbrechlichkeit einer Gestalt bereits fühlen lassen kann, begegnen wir in der Beschreibung von Annas Häuschen und dessen Umgebung. Das Zierliche und Zarte Annas spiegelt sich vielfach in der Begrüssungsszene beim sonntäglichen Besuch; einmal in den vielen sorgfältig "hingemalten" Details:

den verzierten Fensterläden, dem zierlichen Treppchen, dem duftenden Gärtchen, den gestickten Pantoffeln des Schulmeisters usw. Dazu wimmelt es von Diminutiven: Aeuglein, Glockenstimmchen, Rosen- und Nelkengärtchen, Treppchen. Fast würden wir sagen: das Märchenhaus einer kleinen Fee, wäre nicht das Hübsche und Ziervolle, das reinlich Aufgeräumte der ganzen Szene leicht humorvoll-pedantisch übertrieben. Eine Ueberraschung bringt die Farbigkeit des Ganzen. In dieser betonten Buntheit muss ein weiteres Anzeichen dafür gesehen werden, dass es dem Mädchen an einer gewissen gesunden Natürlichkeit fehlt. Die Farbtöne sind meist mit sorgfältiger und fleissiger Hand hingemalt, hingestickt oder, wenn man so sagen darf, sogar eingepflanzt worden. In diesen leichten Teppich hineingewoben sind wie Tupfen oder Pinselstriche die blauen Aeuglein Annas, ihre goldbraunen Haare, das Erröten ihrer Wangen, das weisse Kleidchen. Das ganze Bild ist lieblich, duftig und transparent, eine bezaubernde Szene eines kleinen Rokokotheaters. Und unter dieser zierlichen Künstlichkeit, auch wenn sie für sich einnehmen kann, leidet die Anna-Gestalt. Wir stellen nun aber mit einem gewissen Erstaunen fest, wie diese Atmosphäre der unnatürlichen Fragilität noch weitere Kreise zu ziehen vermag und sich auf die umgebende Landschaft überträgt. Da sind einmal die überraschend reichen Elemente der Beschreibung mit den für Keller in der Naturgestaltung unüblichen Farbangaben: das dunkle Grün, der dunkelblaue, mit Silber besprengte See, die gelben Kornstreifen, das rote Dach, die blaue Rauchsäule. E. May sagt zutreffend, dass man wohl die Landschaften Kellers als bunt in der Erinnerung behalte; suche man aber nach Farbadjektiven, sei man meist enttäuscht. Die Farbigkeit der Landschaft rund um das Anna-Häuschen wird noch gesteigert durch die "roten, blauen und weissen Gewänder" der Basen und "die aufblitzenden Goldknöpfe" (148) auf den Jacken der Vettern. Schliesslich spiegelt sich das Ganze in dem ruhig-glatten See, so dass das Landschaftsbild selbst zu einer gebrechlichen Konstruktion zu werden scheint, und der lautlos-unbewegte Sonntagsmittag sonderbar und beängstigend mit dem übermütigen Gebaren der Jungmannschaft kontrastiert.

Die Episode der feindlichen Buche wird in diesem Zusammenhang

noch weitere wertvolle Aufschlüsse vermitteln. Das erste schwerwiegende Scheitern des angehenden Landschaftsmalers unterrichtet uns nicht nur darüber, dass auch für den Dichter Keller die Natur nicht mit zeichnerischen und malerischen Mitteln bezwungen werden kann, also nicht ins Bild gebannt werden darf, sondern erklärt darüber hinaus auf geradezu einmalige Weise, wie er die Natur erlebt und gestaltet. Was der zeichnende Jüngling als das eigentliche Hemmnis empfindet, ist für den Dichter Keller eine Voraussetzung zum Gelingen. Lebendige Natur ist Fülle der Erscheinungen. Dem Halt-Suchenden bietet sich diese Fülle als ein Meer von endlos sich folgenden und darum flüchtigen Einzelaspekten dar, deren kurzes Aufleuchten keiner wirklichen Schilderung Raum gewähren kann. Heinrich erlebt dies so: "... die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und liessen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex liess auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab ..." (149). Diese Stelle genügt vollauf, um zu zeigen, dass das, was malerisch misslingt, dichterisch zum Erfolg wird. Die Natur ist lebendige Gegenwart und überwältigt schliesslich nicht nur Heinrich, sondern auch den Leser. Wieder sind es die mannigfaltigen visuellen Elemente selbst, die, ständig der Gefahr der Verhärtung ausgesetzt, diese selbst verhindern, da sie vorweg in einem Gesamten aufgehoben werden, das in seiner äusseren Gestalt unbestimmbar bleibt und bleiben muss. Die stetsfort und immer schlagartig sich wandelnden und erneuernden Erscheinungen sind aber nicht Urheber und Träger äusserer Bewegung, sondern einer Belebung nach innen und von innen her, bei der letztlich die Ruhe das Höchste ist; "... während der Baum in seiner Grösse immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen liess" (150). Also Verinnerlichung auch hier gleich wie bei der idealen Menschengestalt: brodelnde, Fülle hervorbringende Urkraft des Lebens und Schönheit zugleich; "Natur ist Schönheit" (Notiz auf einem Zeichenblock, 1837). Auch bei Judith verbindet sich unmittelbar Schönheit

mit dem Eindruck vegetativer Fülle: "Last frisch gepflückter Ernte-äpfel", "Masse gebrochener Blumen"; dazu das reiche "kaum zu bewältigende Haar" (151). Im weiteren entzieht sich die Natur ebenso dem "optischen Zugriff" wie eine Justine- oder Judithgestalt. Beldes, Lebensfülle und Schönheit, strahlen schliesslich Ruhe aus, trotz der für Heinrich so vexierenden äusseren Unstetigkeit. Die Wirkung dieser Ruhe ist um so nachhaltiger, als der sich allein aufhebende Bilderreigen aus der Natur selbst hervorgeht.

In dem ersten tiefen Walderlebnis Heinrichs erkennen wir das Thema zu unzähligen Waldvariationen im gesamten Werk, in denen wohl am eindringlichsten und unmittelbarsten spürbar wird, dass die Natur der eigentliche Lebensgrund ist, Kraft und Macht alles Lebendigen. Ob die Darstellung der offenen Landschaft sich hierzu ebenso eignet, scheint zuerst fraglich, denn ihr eigentliches Merkmal sehen wir in der vereinfachenden und darum auch starren Linie, ohne die eine Illusion der Weite nicht entstehen kann. Keller verhindert aber jedes Verfestigen der Linie dadurch, dass er die Vereinfachung so weit treibt, dass sie für die Vorstellung überhaupt keine Stütze mehr bietet. Er verzichtet auf jede Charakterisierung. Jetzt verstehen wir auch die vorerst überraschende Einförmigkeit seiner Landschaftsbilder (siehe Zitat Seite 326). Dank ihr wird jedes individuelle Gepräge, was die äussere Gestalt anbetrifft, unmöglich gemacht. Ebenso werden festumrissene Vorstellungen verhindert durch die beinahe ausnahmslos verwendeten Pluralformen der Substantive, die sich auf die Landschaftsteile beziehen. Wenn Heinrich nach seiner Flucht zur Mutter Natur endlich auf die "umgebende Landschaft aufmerksamer" (152) wird, sieht er grüne Bergrücken, "eine Menge Täler und Einschnitte von Gewässern durchzogen", "diesen und jenen" (153) Berg. In *Hadlaub* lässt Konrad von Mure seinen Blick über eine "Versammlung von Landschaften" (154) gehen. Auch hier häufen sich die Pluralformen: "Jenseits waldiger Gründe und Hänge ... Im vordersten Plan aber standen Gruppen hoher Eichbäume ... da und dort zwischen den Bäumen ... sanft gerundete und geschmiegte Höhenlinien ... von schmalen Höhenzügen begrenzt ..." (155). Doch schon in der frühen Lyrik ist dasselbe Phänomen feststellbar. In dem mit *Ein Tagewerk I* überschriebenen Gedicht, in dem zum erstenmal

eine "von Leben durchpulste Landschaft" (156) Gegenwart gewinnt, überrascht eine ganze Kette von Substantiven in der Mehrzahl: Eichen, Blumen, Früchte, Berge, Wolken. Besonders fallen die zwei Zeilen auf: "Ich lag an Silberflüssen" und "Ich lag auf Bergeshöhen" (157). Wie die Einzelaspekte vor allem in den Walddarstellungen der Fülle wegen einander verdrängen und gegenseitig aufheben, wie die konstituierenden Teile der offenen Landschaft durch die Pluralform im Unbestimmten gehalten werden, so lösen Landschaftsbilder einander in rascher Folge ab, so dass keines davon feste äussere Gestalt annimmt und als solche im Gedächtnis haften bleibt. Vor dem gleitenden Blick von Mures etwa reiht sich eine ganze "Versammlung von Landschaften" "widerspruchsvoll" (158) auf. Dem Naturbeschauer wandelt sich das Landschaftsbild nicht nur dadurch, dass er in die Höhe steigt, sondern auch dadurch, dass sein Blick kreisend in die Mitte schweift. Die hochgelegenen Aussichtspunkte gestatten ihm zwar, Abstand zum Betrachteten zu gewinnen, aber die Tiefenwirkung wächst nicht in dem Masse, wie die Distanz zunimmt. Oeffnen sich allzuweite Fernen, dann kommen sie kaum mehr zur Geltung. Dieses paradoxe Gesetz der Perspektive scheint dem Naturbetrachter Keller entgegenzukommen. So bemerkt Rothenberg: "Was den Gang auf den Berg so erlebnisreich macht, ist der Blick weniger in die Ferne als in die Runde ... Von solcher Warte sucht und sieht man nichts einzelnes, sondern wie Heinrich und Anna während des *Tellenspiels*, 'alles zugleich, ohne dass wir besonders hinblickten; wie ein unendlicher Kranz schien sich die weite Welt um uns zu drehen ...' Die Welt im Bilde des Kreises oder Kranzes, ein Symbol, das Einheit ebenso meint wie (innere) Unendlichkeit: diese (Doppel-) Erfahrung ist es, die der Bergwanderer mit hinabnimmt ins Tal, wo er ähnliches, wie wir sahen, gewärtigen kann bei Gelegenheiten eines Waldspaziergangs. Beides, der Gang durch den Wald wie der Blick von der Höhe, sind die immer wieder gesuchten Möglichkeiten, die Welt am Beispiel der Natur als Ganzes zu erleben" (159). Hier wird Bedeutsames bestätigt. Das Naturerlebnis der Kellerschen Naturwanderer ist tief und umfassend. Die eigentlich überraschende, aber doch sehr zutreffende Formulierung der "(inneren) Unendlichkeit", weist auf den lyrischen Charakter desselben hin. Soll nun der Leser des

gleichen Naturerlebnisses teilhaftig werden, dann muss Kellers Darstellung der Landschaft und der Natur entsprechend tief und umfassend sein, kurz, sie muss – was ja für uns nicht neu klingt – von innen her belebt sein. Wesentliche Elemente der Belebung, besonders was Wald und Wildnis anbetrifft, haben wir bereits erwähnt. Bei der offenen Landschaft genügt es jedoch nicht, zu zeigen, wie alle verhärtenden, das heisst lebensbedrohenden Momente der Beschreibung umgangen oder ausgeschaltet werden. Damit auch hier Natur lebendige Gegenwart werden kann, gilt es, neue Quellen zu erschliessen. Eine solche Lebensquelle ist das Licht. Der Glanz, der über der Landschaft liegt, ist oft so intensiv, dass er nicht mehr als ein Reflektieren empfunden wird, sondern als ein Strahlen, das aus der Landschaft selbst hervorbricht. Das Phänomen ist deswegen einzigartig, weil es dieser eine Transparenz verleiht, die sogar ein Raumgefühl zu stiften vermag. Das Licht dringt aus dem Innern hervor wie aus einem von innen erhellten Kristallkörper. Daher Wendungen wie: "das Land schwimmt im reinsten Gold" (160), "Haus und Garten ... vom jungen Tag übergoldet, werfen ihr kristallenes Gegenbild in die Flut" (161), "das Tal, wenn es im Abendgolde schwamm" (162) etc. Wobei es noch zu bemerken gilt, dass Vorstellungen der Härte, die sich mit Gold oder Kristall verbinden, sich sogleich wieder "verflüssigen": "schwimmen", "Flut". (Die harte Kruste der Erdoberfläche wird gleichsam erweicht, ohne sich jedoch in romantischer Manier zu verflüchtigen). Um diesen Effekt zu erreichen, bedarf es des Kontrastes mit dem Schatten. Schon die Züs und ihre Gefolgschaft sitzen am Tage der Entscheidung im Schatten der Linde, und vor ihnen liegt die sonnige Landschaft, deren "ihren Auszug beschien ein schöner Frühlingstag" (163). Die meisten Aussichtsorte, von denen aus Kellersche Gestalten die Landschaft genießen, liegen im Schatten. Auch wer sie durchs Fenster betrachtet, steht schon im Halbdunkel. Dies entspricht einer Lieblingssituation Heinrichs. Wir finden sie aber in allen übrigen Werken auch, so etwa im *Landvogt von Greifensee*, wenn Landolt seine illustre Gesellschaft empfängt, oder im *Martin Salander* gleich nach der ersten Rückkehr Martins aus Amerika. Der Schattenriss eines winkligen Gebäudes in Heinrichs Vaterstadt lässt die sich abhebende Landschaft

"herrlich schimmern" (164), so dass das Auge geblendet wird. Und vom dunklen Bogen des Brückengebälkes eingefasst vermag die "schönste Aussicht über den See hin" (165) Heinrich festzubannen, so dass er sich selbst vergisst. Intensivierung des Lichtes durch Schatten wird aber auch in kleinen und bescheidenen Ausschnitten gesucht, und schon der kleine Heinrich ist in dieser Hinsicht unersättlich. Aus dem Hofgärtlein, auf dem die Sonne ruht, schimmert das verborgene Grün durch den dunklen Hausgang: "... so hat dieser kleine ab- geschiedene Raum einen so wunderbar melancholischen Reiz, dass ich später noch oft aus der schönsten offenen Landschaft nach Hause gelaufen bin, wenn ich wusste, dass die Sonne jetzt in den Hof schien" (166). Wie sehr der extreme Hell-dunkel-Kontrast schon den jungen Keller fasziniert, beweist der leidenschaftliche Ton eines Briefes an Johann Müller, in dem der Dichter von einem nächtlichen Gewitter auf dem Uetliberg berichtet. Das natürliche Phänomen des Blitzes lässt die Landschaft sekundenweise in übernatürlichem, gleis- sendem Lichte erstehen. Die immer neu und grell beleuchtete Landschaft wird durch zwei Dunkelheiten eingerahmt, die dem Blitz vorausgehende und die ihm folgende.

Der Kontrast mit dem tiefdunklen Schatten der Nacht verleiht sogar dem Mondschein eine ganz ungewohnte Leuchtkraft. Wir brauchen uns nur an die nächtliche Badeszene der Judith zu erinnern. Zuerst für Heinrich unsichtbar, dann eine undeutliche Gestalt, tritt sie "aus dem schief über das Flösschen fallenden Schlagschatten" und erscheint "plötzlich im Mondlichte" (167). Und was für die glänzende und flimmernde Landschaft gilt, lässt sich auch an dieser idealen Men- schengestalt beobachten. Judith scheint von innen her zu strahlen, was mit dem abschliessenden Satz bestätigt wird: "... aber noch mehr leuchteten die Augen." Auch diesmal hält sich Heinrich im "Dunkeln verborgen", während ihm die herrliche Frau "im Lichte vorschwebt und schimmert" (168). So wie Keller die Gestalt einer Judith in "verklärendem Lichte" zeigt, so verklärt er Natur und Landschaft. Wendungen wie "Schönheitsglanz" oder "verklärendes Schimmern" beschwören immer wieder die Vorstellung eines beinahe überirdischen Leuchtens herauf.

Welch belebende Wirkung Sonnen- und Mondschein haben kann,

bezeugen auch die verschiedensten Licht- und Reflexspiele. Am Morgen nach seiner Ankunft auf dem Lande sitzt Heinrich am Fenster und verfolgt die lebensfrohe Szene der Viehtränke. "Ich sass an dem offenen Fenster und atmete die balsamische Morgenluft: die glitzernden Wellen des raschen Flüsschens flimmerten wider an der weissen Zimmerdecke und ihr Reflex überstrahlte das Angesicht jenes seltsamen Kindes Meret, dessen altertümliches Bild an der Wand hing. Es schien unter dem Wechseln des spielenden Silberscheines zu leben und vermehrte den Eindruck, den alles auf mich machte" (169). Die belebende Kraft des Lichtes erweist sich als beinahe grenzenlos, wenn man bedenkt, dass es nach doppelter Brechung (Flüsschen – Bild im Innern der Kammer) noch alles um Heinrich her zu erneuern vermag.

Sogar das Rot der Abenddämmerung braucht an Intensität weder dem vollen Sonnenlicht noch dem Mondenschein nachzustehen. Am Nachmittag desselben Tages sitzt Heinrich wieder am Fenster: "Die untergehende Sonne aber hatte einen freien Ausgang über fernere Blauberger und übergoss das Tal alle Abende mit Glut, dass man an den Fenstern des Saales im Roten sass, ja die Röte drang durch diesen hin, wenn seine Türen geöffnet, ins Innere des Hauses und überzog Gänge und Wände" (170). Eine ausserordentliche Naturerscheinung wird hier als eine beinahe selbstverständliche, weil jeden Abend sich wiederholende dargestellt. Eine so intensive Abendröte erlebt man in Wirklichkeit jedoch sehr selten. Sie wird sich nicht "alle Abende" wiederholen. Ueberhaupt ist die weder von Regen noch kaum von Wind und Wolken getrübbte Witterung, die Heinrich auf dem Lande ununterbrochen geniessen darf, wenig glaubhaft. Ähnliches lässt sich sagen zu dem Spiel von Mond- und Sonnenlicht im Kämmerlein Annas. Es heisst von ihm, Abendsonne und Mondenschein hätten den kleinen Raum immer ganz ausgefüllt: so "dass kein dunkler Punkt darin blieb und es bei jener wie ein rotgoldenes, bei diesem wie ein silbernes Juwelengkästchen aussah ..." (171). Auch dieses "Immer" liesse sich aus der Erfahrung kaum belegen. Jedermann weiss, dass der helle Mond nur höchst selten den Sonnenschein ablöst, abgesehen davon, dass noch ein wolkenloser Himmel vorausgesetzt werden muss. Also wieder Formen der Naturverklärung. Kellers Landschaft bildet Raum. Durch Licht und Lichtspiele wird

dieser Raum belebt. Neben der erwähnten Raumschaffung nach innen oder von innen her gibt es auch eine eher äussere und näherliegende, nämlich als lichter Nebel, als leichtes, langsam ziehendes Gewölk oder als Dunst vor allem in den Zwischenzeiten der Dämmerung, stets als sichtbar gewordene Atmosphäre. Es ist ja auch die Hülle von Luft und Licht, die mithilft, alle Formen der Landschaft zu umschleiern und alle Einzelheiten ins Gesamtbild aufzulösen. So heisst es in den *Missbrauchten Liebesbriefen*: "Frau Aennchen ging also wohlgemut durch das Frühlingsland und badete unternehmungslustig ihre Gestalt in der glänzenden Luft" (172). Zur idealen Natur gehört also auch das gesteigerte Raumgefühl. Man könnte sie geradezu als beseelende Vergegenwärtigung des Raumes definieren. Zum Licht gesellt sich als weiteres raumbelebendes Element die Stille. Auch sie hilft mit, den Raum wesenhaft erscheinen zu lassen, so dass er zum lebendigen Körper wird. Doch diese Stille ist nie erdrückende Lautlosigkeit, sondern bleibt stets belebt durch eine Musik feiner und feinsten Geräusche und Töne. So gibt es keine Abend- und Nachtruhe ohne fernes Glockenläuten, Plätschern eines Brunnens, leises Rauschen eines Flusses oder Baches, Vogelrufe usw. Auch so entsteht webender Raum. Zum Hüter lebensvoller Stille auch während des Tages ist wiederum zuallererst der Wald berufen. In ihm stellt sich auch ein Raumerlebnis ganz von selbst ein, da er selbst Raum strukturiert, und zwar durch Bäume und Pflanzen vom Grossen zum Kleinen. Von den Stammkolonnaden über die sich ausfächernden Zweige zu den Klein- und Kleinraum belebenden Sträuchern, Blättern und Kräutern der Waldwildnis. Die "Musik des Schweigens" erhält aber ihren weitesten Widerhall durch die Stille der Nacht. Diese darf aber weder absolute Dunkelheit noch Totenstille sein, denn beides würde den Raum aufheben. Davor schreckt Keller zurück. So verfallen etwa Heinrich und seine Kumpane angesichts der in Lautlosigkeit erstarrten Natur auf den Ausweg, ein Feuer zu entfachen, denn "wo kein rauschendes Wasser ist und gar keine Wolken ziehen, da macht man gern ein Feuer, um sie zur Bewegung zu reizen und sie nur ein bisschen atmen zu sehen" (173). Gerade die stets wache Sorge, die Stille der Nacht nie lautlos werden und die Dunkelheit nie völlig erblinden zu lassen, bringt ein Raumgefühl von ganz neuer

Qualität hervor, denn in der beunruhigenden Nachbarschaft des völligen Erlöschens und Verstummens wird von unseren Sinnen jedes schwache Scheinen und leise Tönen mit wachster Bereitschaft aufgenommen. in der frühen Lyrik Kellers findet man zwei Nachtgedichte mit der gegensätzlichen Ueberschrift: *Unruhe der Nacht* und *Stille der Nacht*. Das erste, sich an romantische Vorbilder anlehnend, gilt als eine der "schwächeren Leistungen" (174) des Dichters, während das zweite zu seinen bedeutendsten überhaupt gezählt werden darf. Das Thema der ruhenden Natur entspricht dem Dichter weit mehr als dasjenige der aufgebrachten und bedrohlichen Natur zu "verklären", also ideal darzustellen, war ihm also schon von Anbeginn Bedürfnis und Notwendigkeit. Welche Rolle dabei der beseelte Raum spielt, lässt das Gedicht *Stille der Nacht* bereits ahnen, denn schon hier wird die Gestaltung eines Raumgefühls, ja eines "Weltraumgefühls" zum eigentlichen Gehalt. Einer in ihrer poetischen Dichte verwandten Stelle im *Günen Heinrich* begegnen wir bei Heinrichs nächtlicher Heimkehr vom Häuschen Annas in das Haus des Oheims. Hier wird das durch belebte Stille herbeigeführte Raumerlebnis zum "seligen Schauer": "Als ich auf seiner (des Berges) Höhe war unter den Sternen, schlug es unten im Dorfe Mitternacht; die Stille war nun nah und fern so tief geworden, dass sie in geisterhaftes Getöse überzugehen schien und nur, wenn sich diese Täuschung zerstreute und man gesammelt horchte, rauschte und zog der Fluss immer vernehmlich, doch leise, wie ein im Traume klagendes Kind. Ein seliger Schauer schien, als ich einen Augenblick stand wie festgebannt, rings vom Gesichtskreise heranzuzittern an den Berg, in immer engeren Zirkeln bis an mein Herz heran" (175).

SCHLUSSBEMERKUNGEN

1. Eigenständigkeit und Eigenwert des Phantastischen bei Gottfried Keller

Die Ergebnisse unserer Untersuchung haben klar gezeigt, dass das Phänomen des Phantastischen im Werk Kellers eine grosse Bedeutung hat und dass es ein ganz eigenes Gepräge aufweist. Fragen wir also nochmals nach Eigenständigkeit und Eigenwert dieser Phantastik, dann kann es sich hier nur um eine kurze Zusammenfassung des Wesentlichen und um ein paar notwendige Ergänzungen handeln.

Gerade dort, wo Keller "phantastisch" wird, offenbart sich seine dichterische Kreativität, seine Originalität am eindrucklichsten. Zu dieser gehört als hervorstechendes Merkmal eine ganz einzigartige visuelle und allgemein sinnliche Präsenz des Dargestellten.

Das Phänomen des Phantastischen in der Kunst ist – ebenso wie dasjenige des Realismus – überzeitlich. Eine Art "innerer Berechtigung" erhält es in der Epoche der Romantik. Dem Romantiker geht nichts über das freie Erfinden und Fabulieren. Seine "Originalitätssucht" weist auf den Geniekult des "Sturm und Drang" zurück: Kellers Haltung der Romantik gegenüber lässt sich nicht leicht fassen. Ob-
schon er selbst ein Phantasiemensch ist, ein Fabulierer ohnegleichen, identifiziert er weitgehend – gemäss dem berühmten Goethewort – das Romantische mit dem Krankhaften und Wertlosen. So diskreditiert er von Anfang an in seinen Dichtungen das Genie als "willkürlich genialische Subjektivität" (1). Die vielen Kommentare zu Heinrichs Malversuchen und eine Figur wie die Malerin in der Novelle *Regine* sind Belege dafür. Keller fühlt sich immer wieder von der Gefahr bedrängt, sich seiner Erfindungslust hinzugeben. Die Bilder, die in seinem Innern unaufhörlich aufsteigen und gleichsam immer neue phantastische Welten aus dem Nichts entstehen lassen, empfindet er als wertlos, weil sie das "Wirkliche" der menschlichen Existenz nicht erfassen (2). Zudem haftet ihnen der Geschmack des Epigonalen an, denn sie scheinen völlig der vergangenen Zeit der

Romantik anzugehören. Diese eigenwillige Aktivität der Phantasie, sinnlos und überholt zugleich, muss in Schranken gehalten werden. Die Art und Weise, wie Keller den Kampf gegen die eigene Phantasie in das Werk hineingestaltet hat, gehört mit zum ganz Persönlichen seiner Phantastik. Es besteht einmal darin, dass er diese, vom Inhalt des Erzählten her betrachtet, ausnahmslos als ein Negativum zeigt und gleichzeitig immer dann, wenn sie den Gehirnen des Handelnden selbst entspringt, auf eine scheinbar primitive Stufe der banalen Phantasterei zurück bindet. Wir erinnern an die extreme Puerilität vieler Keller-Figuren, angefangen bei den Kammachern und dem gesamten Seldwyler Völklein. So kann Fritz Martini mit einem gewissen Recht sagen, die Phantastik des Realismus sei eine banalisterte Romantik (3). Handelte es sich hier tatsächlich nur um eine "Banalisierung", dann müsste dies eine schwere Einbusse der dichterischen Substanz bedeuten. Schon die Analyse der verschiedenen Dinganhäufungen hat jedoch gezeigt, dass gerade des geringen Wertes, der Kleinheit und nutzlosen Ausgefallenheit wegen die Einzeldinge in ihrer Isolierung zu ungewohnter Wirkung kommen.

Dies gilt nicht nur für die Kleinwelt der Dinge, sondern auch für die "verkürzten" Menschenfiguren, für ihr Reden und Handeln. Je zufälliger, sinnloser, banaler auch das phantastisch Gestaltete wird, desto deutlicher und damit eindrücklicher treten die vielen Gesetzmässigkeiten zutage, die es durchdringen. Das oft wie aus lustiger Laune leicht Hingeworfene scheint zuerst nur zum reinen Ergötzen des Lesers da zu sein. Die rätselhaften Gebilde, die entstehen, erhalten jedoch bald eine hintergründige Resonanz. Kellers eigenartige Phantasiespiele weisen bereits voraus auf die "écriture automatique" der Surrealisten. Hier öffnen sich die Tore zum Unbewussten. Das scheinbar Sinnlose und Anarchische entlarvt sich als höchst bedeutungsvoll. Es hat mitunter die Faszination und Aussagekraft des Archaischen.

Aus dem Versuch Kellers, die Romantik, die noch in ihm lebendig ist - das heisst seinen Hang zu phantastischen Gestalten -, zu dämpfen, geht eine neuartige, in ihrer Weise äusserst intensive Phantasik hervor. Der Dichter lässt sich darin mit einem Weinbauer vergleichen, dem sich der Wein, obschon er Wasser hineingiesst, wie durch ein

Wunder unter der Hand in Absinth verwandelt. Die oben erwähnte Bemerkung Martinis darf also unter keinen Umständen als abwertend verstanden werden. Ganz wesentlich scheint uns aber der Hinweis, dass die Phantastik Kellers trotz ihrer Originalität aus der Romantik hervorgeht.

Doch die Wurzeln der romantischen Phantastik reichen über die Epoche des "Sturm und Drang" zurück zu den Ossian-Gesängen mit ihren düsteren und unheimlichen Naturstimmungen und zu den englischen "Tales", die vor allem Geistergeschichten zum Inhalt haben. Auch diese Motive des Unheimlichen und Uebernatürlichen, von romantischen Dichtern wie etwa Jean Paul und E. T. A. Hoffmann aufgenommen und ausgesponnen, ist – wieder verwandelt und gebündelt – in die Phantastik Kellers eingegangen. Wir erinnern an die Schilderungen von Reinharts Laboratorium und der Spuknächte in den *Geistersehern*. Beide Male ironisiert er zwar das ganze Geisterwesen und verweist es gleichsam aus seinem Ausdrucksbereich, verrät aber zugleich in einer Art ungewollter Selbstinterpretation eine Affinität im Innersten.

In welcher Form tauchen nun in Kellers Phantastik die Elemente der Schauerromantik wieder auf? Das Uebernatürliche der Spukgeschichten wird bei Keller zum Unmöglichen, das eben doch möglich ist: die für das bloße Auge in Wirklichkeit nicht mehr wahrnehmbare Kleinheit der Dinge wie etwa des Kegelspiels der Züs, eine ins Unendliche führende Verschachtelung wie der chinesische Tempel oder die Brieftasche des John Kabys mit ihren zahllosen Abteilungen, der ins Endlose wachsende Geschenkeberg Strapinskis oder das zu himmelweisem Donner anschwellende Gelächter der Seldwyler. Das Unheimliche wird (scheinbar) abgeschwächt zum nur noch Befremdlichen und Beunruhigenden: die Unmenge kurioser Gegenstände, das sonderbare Verhalten vieler Figuren, so etwa das hektische Hantieren der Kammacher, das an Automaten erinnert, oder das absurde, nicht endenwollende Geschwätz der Züs usw. Ein wichtiges Motiv der Gespensterliteratur bleibt die Wiederkehr der Toten, ihr Scheinleben. Die Variante Kellers ist das plötzliche Erscheinen und Verschwinden der Dinge (4), das Auftauchen der Gestalten aus heiterem Himmel, ihr Sich-Versteinern. Hierzu gehört auch das immer wiederkehrende

Phänomen der Spiegelung. Viele eitle Frauen werden in der phantastischen Verzerrung zu Vampiren. Löst sich der Mensch auf in eine allegorische Figur, bleibt von ihm sozusagen nur noch der Umriss, dann wird er auch zum scheinlebendigen Gespenst.

Das Phantastische Kellers unterscheidet sich von demjenigen der Romantik grundsätzlich dadurch, dass es – nach der bewussten Absicht des Dichters – nie ein freies Fabulieren und Träumen ist (oder sein sollte), sondern den Auftrag hat, alles Nürrische und Unehliche, das heisst alles Nichtige im Menschen zu denunzieren. Ein ganz wichtiger Teil des Phantastischen ist demzufolge das Sinnieren, Träumen, Spintisieren und das verdrehte Spekulieren der Handelnden selbst. Es wird so zur psychischen Tätigkeit derselben und integriert sich als Tatsächlichkeit in die Handlung. Das ist nicht neu. Keller knüpft an eine Tradition an, die auf den *Don Quijote* von Cervantes zurückgeht und die vor allem in der Literatur des Rationalismus weitergeführt wurde. Zwar ist er nicht so radikal wie Gottsched, der den Versuch unternommen hat, alles Irrationale aus der Dichtung auszumerzen, indem er den Hanswurst aus der Komödie verbannen wollte. Im zweiten Band seiner *Kritischen Dichtkunst* (5) wettert er gegen diese buntscheckigen Narren und nennt sie "Geschöpfe einer unordentlichen Einbildungskraft, die kein Muster in der Natur haben". In den *Vernünftigen Tadlerinnen* (6) nimmt er die Dichter selbst aufs Korn. Dabei fällt auf, dass der sonst in allen Dingen so massvolle Literat plötzlich ungemein beredt, ja wortschwelgerisch wird. Er prangert jene Art zu dichten, jenen Typ von Dichtern an, die "uns die Phantasien ihres verrückten Gehirns anstatt der Natur vormalen, weder Wahrheit noch Ordnung noch Verstand in ihren Werken zeigen, sondern Chimären, Hirngespenster und alberne Zoten in Reime zwingen". Sehr verwandt sind Kellers Narren jenen, die uns in den Komödien Christian Fürchtegott Gellerts entgegenreten. Lessing sagt dazu – im 22. Buch seiner *Hamburger Dramaturgie* (7) –, es seien "aus dem Leben gegriffene Narren" anstelle jenes "denaturisierten Lustigmachers" und keinesfalls spotte er, Gellert, "um zu spotten, sondern um zu lehren" (8).

Auch Keller spottet, um zu lehren und zu bessern. Rothenberg hat also recht, wenn er in den phantastischen Darstellungen dieses

Schriftstellers dem Element des Satirischen eine grosse Bedeutung zumisst. Nur wächst hier die Satire sehr oft über sich hinaus. Wenn die Deformation und Verkümmernug so weit geht, dass die Gestalt einen Menschen nur noch "zur Not" (9) darstellt und somit nicht mehr die geringste Hoffnung auf Einsicht und Besserung besteht, dann schwingt der satirische Pfeil ins Leere. Jedes Enthüllen einer Lächerlichkeit durch Spott enthält ein moralisches Urteil. Figuren wie die drei Kammacher sind jedoch jenseits von Gut und Böse. Ihre Geschichte, das heisst was mit ihnen geschieht, ist nicht mehr lächerlich, sondern tragisch. Das groteske Verhalten der drei Gesellen reizt schliesslich auch gar nicht mehr zum Lachen.

Noch aus einem anderen Grund hebt sich der satirische Elan selbst auf. Das oft beinahe euphorische Sich-ausbreiten-Lassen phantastischer Beschreibungen, wobei Gebilde von grosser struktureller Dichte entstehen, lässt uns unmissverständlich klar werden, dass es dem Dichter nicht mehr nur um die pädagogische Absicht geht, sondern gleichermassen um das Ausleben eines innersten Bedürfnisses, um das freie Fabulieren und Phantasieren. Er hat sich sicherlich in solchen Augenblicken ebenso sehr "verlustrt" (10) wie beim Erfinden süsser Frauenzimmer. Promies macht dieselbe Feststellung im Hinblick auf *Gullivers Reisen* und *Don Quijote*: "In dem Augenblick aber, da die Satire ihren Gegenstand zu sehr in den ästhetischen Griff nimmt, erreicht sie offenbar das ganze Gegenteil. Der Gegenstand erlangt poetisch seine Selbständigkeit; die ästhetische Verewigung macht alle moralische Vernichtung irrelevant; Satire entkommt sich selbst in eine neue Dimension, nämlich die des Grotesken. Und in dem Mass, wie sie sich zum Kunstwerk verabsolutiert, in dem Mass macht sie von vornherein jede moralische intention gegenstandslos. So erklärt sich wohl zum Teil der Auffassungs- und Geltungswandel etwa von *Gullivers Reisen* und auch des *Don Quijoten*. "Je poetischer, je schwächer ist ihre satirische Ueberzeugungskraft, so dass zuletzt ohne seine Kenntnis der Anlass völlig aus den Augen kommt. Und just in einer eigentümlichen Unverhältnismässigkeit der Satire zu dem konkreten Anlass hegt das groteske Niemandsland, das zu denken aufgibt" (11). In diesen Zeilen mag zuerst überraschen, dass die Bezeichnungen grotesk und poetisch in ihrer Bedeutung gleichgesetzt.

also auswechselbar sind. Damit ist gesagt, dass das Groteske – etwa bei Cervantes – einen Sinn in sich selbst trägt und als vollwertige Poesie betrachtet werden muss. Bezogen auf Keller müsste die Gleichung lauten: Poesie des Grotesken = Phantastik; denn das Groteske ist bei ihm nur eine von vielen Spielformen des Phantastischen. (Sie sind uns längst geläufig als das Kuriose, das Skurrile, das Bizarre usw.). Bis heute wurde dem Phantastischen Kellers kaum jener ästhetische Rang zuerkannt, der ihm gebührt. Dies mag damit zusammenhängen, dass es immer auch Ausdruck eines menschlichen Defizites ist. Alles Phantastische, vor allem eben das unbeherrschte Phantasieren der Handelnden, erscheint irgendwie als ein Uebel, das überwunden werden muss. Der konsequent negative Gehalt wirkt sich negativ aus auf die Beurteilung der Form. Die in unendlichen Variationen ausgedrückte Geringschätzung alles Phantastischen, bezogen auf die Handelnden, hat eine Diskreditierung des Phantastischen als Darstellungsprinzip zur Folge. Dies kommt einer ästhetischen Abwertung gleich. Um diesen Prozess abzuschwächen, gibt es logischerweise den Ausweg, die negative Funktion des Phantastischen selbst wieder in Frage zu stellen. Dies geschieht bei Keller immer dort, wo er "das Spiel der Phantasie mit sich selbst" (12), die subjektive Willkür mit allzu grossem Nachdruck anprangert. Die strenge Rede Lys', die nach Rätus Luck "die wohl entschiedenste Ablehnung des romantischen Welt- und Selbstverständnisses" ist, ein Eifern "wider den Spiritualismus" (13), hält ein Mann, der in seiner Hohlheit selbst den Inbegriff des Uernstes darstellt. Ähnliches liesse sich sagen zu Eriksons Parodie der grossen Kritzelei Heinrichs. Würgau hat eindrücklich gezeigt, dass man diese höhrenden Worte "wider den Strich" lesen kann. Das aussergewöhnliche dieser Parodie sei, dass sie selbst parodiert werde durch die Haltung des Sprechenden und durch den Kontext. Was dabei herauskommt, ist eine Lobrede auf das reine Spiel der Phantasie, auf das Phantastische.

Am erstaunlichsten tritt jedoch Kellers ambivalente Einstellung im *Apotheker von Chamounix* zutage. Allgemein gilt diese Persiflage an die Adresse Heines als ein Markstein auf dem Wege Kellers zur Ueberwindung der Romantik. Er projiziert sich selbst in den Dichter Heine. In dessen Zynismus sieht er nur eine "Ungezogenheit" (14), und

seine "Schmähwillkür" versucht er als "Narrenwerk" (15) abzutun. Eigentlich ist er, Heine, "friedvollen Herzens" (16), denn er schneidet ja nur "theoretisch Köpfe" (17), "während lautlos die Tyrannen schlachten, dass die Erde raucht" (18). So steht plötzlich Heine da als ganz harmloser "Bosheitsdilettant" (19). Die Parodie ist halbwegs gegenstandslos geworden.

Betrachten wir nun in diesem Gedicht Kellers Imitationen romantischer Phantasiespiele, so stellen wir fest, dass sich schon hier in dem beabsichtigten Plagiat alle wesentlichen Merkmale seiner eigenen Phantastik durchsetzen: der gelegentliche Farbenrausch (Bertrams Halstuch), Verhärtungen aller Art (Totenstarre, Eislandschaft, Eingefrorensein in den Eiszacken), Hektik, die kein Bewegungserlebnis vermittelt (grotesker Totentanz). Bertrams Halstuch darf zudem als ein weiteres Urbild des Phantastischen bei Keller angesehen werden. Die treulose Geliebte kann sich der Umklammerung des buntscheckigen Schlangenschals nicht entwinden. Die Figur der Spirale erinnert an die berühmte "Schraube" (20), mit der unser Dichter das gebieterische Aufsteigen phantastischer Bilder vergleicht. Wie Bertram, so kann auch Keller sich nicht wirklich zur Wehr setzen.

Parodiert und verspottet Keller im *Apotheker von Chamounix* den Dichter Heine, so will er über diesen hinaus auch die Epoche der Romantik treffen und sich von ihr distanzieren. Wir haben jedoch gesehen, dass die Parodie recht schwächlich ausfällt, weil man hintergründig Wohlwollen, ja sogar Komplizität spürt. Damit ist auch das strenge Urteil über die Romantik so gut wie aufgehoben. In der Geschichte selbst suchen wir also vergeblich nach der epochemachenden Trennung von der Romantik. Diese vollzieht sich vielmehr auf der Ebene der Form, da die beabsichtigte Nachahmung des Romantischen – das heisst der Phantastik dieser Epoche – misslingt, weil sich des Dichters Eigenart gerade hier gebieterisch durchsetzt. Verständnis und Sympathie, die sich aus dem ursprünglich gewollten Tadel Bahn brechen, gelten also letztlich dem eigenen Phantastischen.

Im Grunde ist sich Gottfried Keller des hohen Wertes seiner Erfindungsgabe, seiner phantastischen Darstellungen wohl bewusst. Den besten Beweis, wenn ein solcher jetzt noch notwendig ist, liefert eine Bemerkung des Dichters Maria Bluntschli gegenüber (21). Er

spricht über seine "Heroische Landschaft" und sagt stolz und selbstsicher, das Bild sei – trotz der perspektivischen Unstimmigkeiten – wesentlich besser geworden als die dazu benutzte Vorlage. Ueber dasselbe Bild – und dessen Varianten – lässt er Lys im *Grünen Heinrich* ein geradezu vernichtendes Urteil fällen und verdammt dabel jedes "Herausspinnen einer fingierten Welt" (22).

2. Die Variation als Indiz der Allgegenwart des Phantastischen

Bereits bei unserer Analyse der phantastischen Dingwelt Kellers hat sich das Stilmerkmal der Variation als grundlegend herauskristallisiert. Variationen als Element der Handlung begegnen wir bei Keller ebenfalls in grosser Zahl, und zwar über das ganze Werk verstreut. Gerade an diesem Phänomen lässt sich besonders deutlich der fließende Uebergang von Form zum Inhalt in der Darstellung des Phantastischen verfolgen. Dinganhäufungen beispielsweise lassen sofort das Stilprinzip der Aufzählung erkennen. Dingaufzählungen sind aber zu gleich Inhalt, Elemente der Geschichte.

Die immer wiederkehrenden Symmetrien der Struktur phantastischer Texte – wieder eine lange Variationskette – sind Spiegelungen, und zwar vorerst ganz auf der Ebene des Stils. Das ostentative Spiegeln von Hohlräumen – verschachtelt oder auseinandergelegt – in der Beschreibung der Dingwelt ist Struktur und zugleich Inhalt. In der Vervielfachung des Menschen, wie im Falle der Kammacher, tritt das Strukturphänomen der Spiegelung auf beängstigende Weise zutage. Das doppelte Doppelgängertum, diese Fleisch und Blut gewordene zweifache Spiegelung, stellt einen wesentlichen Teil des Geschehens dar. Wie wir bereits früher dargelegt haben (siehe Seite 173), ist die Verdreifachung Jobsts keine reine Spiegelung, sondern zugleich eine wenn auch kaum spürbare Variation. (Ueberhaupt gehört zu jeder Variation die Spiegelung, nämlich als wiederkehrende Konstante, ohne die es keine Variation gibt). In diesem Beispiel, das für unzählige andere stehen darf, wird offenbar, wie nahe die Struktur der Phantastik und ihr Inhalt in wechselseitigem Bezug stehen. Man wird den Eindruck nicht los, die Strukturen des Phantastischen diktierten

den Inhalt, prägten und bestimmten das gesamte Geschehen. Dies führt uns zurück zu der von uns am Anfang der Untersuchung erwähnten Symbiose von Ding und Mensch im Werk Kellers. Wenn Stilmerkmale zu Charaktermerkmalen werden, dann fallen Form und Inhalt zusammen.

Die Darstellung des Phantastischen bietet Keller Gelegenheit, eine einmalige Kunst des Variierens zu entfalten. Umgekehrt gilt auch, dass überall dort, wo wir auf Variationen stossen, wir es mit einem phantastischen Text zu tun haben. Dass die Variation im ganzen Werk allgegenwärtig ist, bezeugt eine der letzten grossen Gesamtwürdigungen von Kellers Schaffen, das Buch von Gerhard Kaiser (23). Hier gibt es keine Seite, auf der nicht von dem Prinzip der Variation die Rede ist. So sind beispielsweise für Kaiser sämtliche Figuren Varianten von Heinrich Lee, lauter grüne Heinriche. Wir kennen ja die Schwächen Heinrichs, seine Gehemmtheit, sein kindisches Schmollertum, seine Kauzigkeit, seine pathologische Mutterbindung, aber auch seine Lust – und Begabung! – zum Fabulieren. Ist er aber in den andern Helden Kellers immer neu variierend gespiegelt, dann ergeben sich unbegrenzte Möglichkeiten zum Hervorbringen von Variationen des Phantastischen.

Das komplexe Phänomen der Variation ist in sich selbst widersprüchlich. Sie nimmt gegensätzliche Elemente in sich auf: einerseits Wiederholung, Spiegelung, Konstanz, andererseits aber auch Kontrast, Trennung, Isolierung, Veränderung, denn jede neue Variante hebt sich von der vorangegangenen ab. Jeder einzelne Ring in einer Variationskette ist auch selbständig, ein in sich geschlossenes Ganzes. Uebertragen auf das Wesen des Menschen bedeutet Spiegelung Eitelkeit, überbetonte Eigenliebe, Selbstsucht, logischerweise ein dominierendes Motiv bei Keller. Züs Bünzlin kommt uns hier sofort wieder in den Sinn, eine Art Urbild der Eitelkeit, abschreckend und widerlich. Die Züs bespiegelt sich sozusagen pausenlos. Doch auch bei einem lebenswürdigen und lieblichen Menschen wie Anna lässt sich eine Variationsreihe von Spiegelungen zusammenstellen: Annas Gesicht vom Wasser gespiegelt (24), ihr Erscheinen als Traumfrau (25), das von ihm gemalte Porträt (26), Anna als Kirchenheilige oder Stüftsfräulein (27), in der Rolle der Berta von Bruneck (28). Als eine ins

Weibliche gewendete Projektion des jungen Kellers (29) trägt Anna stark narzisstische Züge. Diese weisen auf ein Fehlen vitaler, menschlicher Substanz hin. Anna ist zerbrechlich und kaum lebensfähig. Das Verhängnis der schönen und eigentlich guten Regine beginnt in dem Augenblick, als sie sich porträtieren und verkleiden lässt, in der Geschichte der starken Judith gibt es weder Porträts noch Verkleidungszenen.

Selbstsucht wirft den Menschen auf sich selbst zurück, macht ihn kontaktunfähig, isoliert ihn. Isolierung weckt ihrerseits krankhaftes Selbstmitleid und ungute Eigenliebe. Schon früh hat Keller diese Erfahrung gemacht. Wir brauchen nur jene Stelle im *Grünen Heinrich* nachzulesen, in der von den ersten Malversuchen Heinrichs die Rede ist. Nach der Vertreibung aus der Arbeitswelt der Schule beginnt der Knabe ganz allein für sich Landschaften zu erfinden, und der sich erinnernde Autobiograph Heinrich bestätigt: "... nach dem immerwährenden Misslingen meines Zusammentreffens mit der übrigen Welt ... eine ungehörliche Selbstbeschauung und Eigenliebe ...". Er fährt fort: "... ich fühlte ein weichliches Mitleid mit mir selbst und liebte es, meine Person symbolisch in die interessanten Szenen zu versetzen, welche ich erfand. Diese Figur, in einem grünen, romantisch geschnittenen Kleide, eine Reisetasche auf dem Rücken, starrte in Abendröten und Regenbögen, ging auf Kirchhöfen oder im Walde, oder wandelte auch wohl in glückseligen Gärten voll Blumen und bunter Vögel" (30). Bei seinen ersten tastenden Versuchen als Künstler hat der unreife Knabe ein ganz zentrales Thema des grossen Dichters Keller bereits gefunden: die Selbstsucht. Das Selbstporträt in immer neuer Auflage, diese endlosen Variationen seiner selbst, muten an wie das Programm seines ganzen schriftstellerischen Werkes.

3. Zur Frage der literaturgeschichtlichen Einordnung

Gottfried Keller als einen typischen Vertreter einer bestimmten Epoche, etwa des deutschen poetischen Realismus, darstellen zu wollen, ist kein sinnvolles Unterfangen. Schon die Frage nach der Eigenständigkeit seiner Phantastik hat gezeigt, dass hier Verbindungslinien

zurücklaufen in die verschiedensten Epochen. Eine blieb jedoch ausgespart: die Klassik. Wir hatten keinen Grund, sie zu erwähnen, denn die Impulse zur Ausformung des Phantastischen hat Keller sicher nicht von Goethe erhalten. Das Vorbild des grossen Klassikers wirkte in entgegengesetzter Richtung. Der *Grüne Heinrich* belegt es. Nicht nur die ausführliche Schilderung des Goethe-Erlebnisses, sondern vor allem das Ausmerzen der Huldigung an Jean-Paul in der Zweitfassung zeigen, dass Keller sozusagen Jean-Paul mit der Hilfe Goethes aus seinem Geist und seinem Phantasieleben vertreibt oder zu vertreiben sucht. Keller strebt weg vom Rauschhaften, Ueberschwenglichen, Nächtigen, allzu Subjektiven der Romantik hin zum Mass, zur Helle und Objektivität der Klassik. Mit anderen Worten: er sucht kritische Distanz zu gewinnen zu sich und zu seinem Werk.

In der Entwicklung des Schriftstellers bedeutet zweifelsohne die Begegnung mit Goethe einen Wendepunkt, einen wesentlichen Schritt vorwärts auf dem "Weg zur Reife" (31). Literaturgeschichtlich betrachtet müsste man sie eigentlich als ein Zurück werten. Mit Goethe ist die deutsche Klassik abgeschlossen. Dem grossen Vorbild nachzueifern, dürfte aussichtslos sein und könnte den jungen Dichter ebenso sehr daran hindern, seinen eigenen Weg zu finden, wie seine inneren Abhängigkeiten vom Geiste der Romantik. Doch Kellers schöpferische Eigenart ist von Anfang an zu ausgeprägt, als dass er Gefahr liefe, zum Epigonen zu werden. Er hat zwar in seiner Dichtung klassische ideale verwirklicht, aber in einem überzeitlichen, epocheüberspannenden Sinn. So spricht etwa Walter Benjamin von einem Wiederaufleben der Antike, wenn auch in einer ganz eigenen, gelegentlich "verhuzelten" (32) Form. Auch Emil Staiger sieht ein Urlicht aufleuchten (33). Tatsächlich darf man eine Frau wie Judith als mythische Gestalt bezeichnen, und die idealen Landschaften sind von jener Suggestivkraft, wie sie Keller selbst nur den Alten attestiert. Er schreibt an Hettner: "Ich kann nicht begreifen, wie die Ansicht hat aufkommen können ..., dass die Alten keinen Sinn für das Landschaftliche gehabt hätten! Sie brauchten ja nur ihre Götter zu nennen, so sah man Meer, Himmel und Gebirge vor sich, und wenn der Dichter den Helios über dies oder jenes Vorgebirge hervorkommen liess, so war die Vorstellung aller Griechen, die die

Lokalität kannten, gewiss keine bittere! Was braucht es da noch einen Feuerwerker wie Jean-Paul oder einen Tüftler wie Adalbert Stifter!" (34). Der Feuerwerker Jean-Paul, ein grosser Meister des Phantastischen, war als Dichter Kellers erste grosse Liebe. Auch wenn er sich später, wie in diesem Brief, von ihm lossagt, so bleibt doch eine Seelenverwandtschaft zeitlebens bestehen. Darum fällt er zur Sorge seiner Dichterfreunde immer wieder in "alte Gewohnheiten" zurück. Noch bei Beginn der Niederschrift des *Martin Salander* muss er Storm beruhigen, indem er ihm verspricht, diesmal "logisch und modern" (35) zu sein und alle Narreteien möglichst beiseite zu lassen. Er wird jedoch sehr rasch wortbrüchig.

Nach Preisendanz muss Keller zu den ganz grossen Humoristen gezählt werden. Humor ist für ihn das eigentliche Wahrzeichen des deutschen Realismus. Die Grenze zu Goethe und der Klassik wäre damit ganz deutlich gezogen. Den Thesen R. Wildbolz zufolge hebt sich die Dichtung des Realismus zuerst einmal grundsätzlich von derjenigen der Klassik dadurch ab, dass sie der Aussenwelt ein ganz neues Interesse entgegenbringt, sie vollständiger und wahrheitsgetreuer zu erfassen sucht. Keller erfüllt diese Voraussetzung nur im beschränkten Masse. Natürlich schenkt er der Aussenwelt, diesem wichtigen Teil des Dessesits, grosse Anteilnahme. Suchen wir aber eine realistisch gestaltete Umwelt, dann fällt die Ernte dürrig aus. Häuser, Wohnräume, Strassen, Dorf- und Stadtplätze beleuchtet Keller - nicht nur in der Kammachernovelle - ausschnittshaft. Nur das für die Charakterisierung und Handlung Notwendige wird gezeigt. Ausgebaute Landschaftsbilder sind eine Seltenheit. Erscheinen sie, dann sind sie, wie wir wissen, überhaupt nicht photographisch genau beschrieben, sondern evoziert und sehr stark lyrisch empfunden. Da für den Dichter die Natur der tragende Grund alles Seins ist, vermittelt er von den Landschaften viel mehr als nur das äussere Erscheinungsbild. Wir spüren das mächtige Walten des Lebens. Wir fühlen es und sind ergriffen.

So bleibt schliesslich noch die nähere Umwelt der Dinge. Welche Bedeutung den Dingen für Keller zukommt, haben wir gezeigt. Wir wissen aber auch, dass gerade die vielen Dinganhäufungen Parastücke des Phantastischen sind. Zu einem guten Teil liegt das

Geheimnis der phantastischen Verwandlung all dieser Realien paradoxerweise im Ueberbetonen der realistischen Elemente. Es handelt sich also um eine Form von "Surrealismus".

Weiter gehört zum Realisten - wieder nach den Forderungen von Wildbolz -, dass er ein neues, umfassenderes Verhältnis gewinnt zur Innenwelt, indem er diese nicht mehr nur als Ort weltfernen und -fremden Phantasierens und Träumens sieht, sondern als psychologische Gegebenheit mit Strukturen und Gesetzen, die es zu erforschen gilt und die ebenso real sind wie jede äussere Wirklichkeit. Was dieses Postulat anbetrifft, so dürfen wir Keller voll und ganz zu den Realisten zählen. Er hat einen sehr wachen Sinn für das Psychologische. Doch die diesbezügliche Differenzierung erreicht er höchst selten durch eine direkte, subtile Analyse, sondern auf dem Umweg einer - phantastischen - Gestaltung des Aeusseren, vor allem der Dinge, die auf die Person bezogen sind. Dazu gehört das Dinghafte der Erscheinung, das Aussehen, gemeint sind Kleider und Gestalt; aber auch das bizarre, schrullige, kauzige, abwegige, kurz: auffällige Benehmen. Dass sich die Umdeutung der Strukturelemente der Dinggestaltung zu Charaktereigenschaften wie von selbst ergibt, bestätigt die von uns anfänglich erwähnte Identität von Mensch und Ding. Dabei ist die Wirkung des Phantastischen wechselseitig. Weil das dinghaft Aeussere sich plötzlich als ein nach aussen gestülptes Innere zu erkennen gibt, wird es phantastisch, wie ja auch intensive Traumbilder ein An-die-Oberfläche-Treten des Innersten sind. Die Dinge sind aber an sich und zum vornherein phantastisch gestaltet; deshalb können sie so leicht zum Innern gehörig als identisch mit ihm empfunden werden.

Diese sehr originelle, in der gesamten Literatur einzig dastehende Charakterisierungsweise kommt den drängenden Phantasien des Dichters entgegen, indem sie sozusagen das phantastische Gestalten legitimiert, welches ja weiten Raum bietet für ausschmückendes Beschreiben und freiestes Ausspinnen der seltsamsten Formen und Gebilde. Doch dem Ausleben der Phantasie werden gleichzeitig auch gewisse Schranken auferlegt. Das auf die Personen bezogene Phantastische muss ihrer Umwelt und ihrem Horizont angepasst sein. Haben wir es mit beschränkten Menschlein zu tun, dann hat dies zur

Folge, dass die Dimensionen der phantastischen Formen zum Teil extrem reduziert werden. Weil es bei Keller sehr viele "verkürzte" Menschen gibt, verkürzen sich immer wieder die ihnen zugedachten Dinge zu Miniaturen. Wir wissen aber auch um die Relativität von Gross und Klein bei Gottfried Keller.

Eine Konsequenz dieses Vorgehens ist freilich, dass nun alles Nürrische, überhaupt das Zeichnen von Narren in den Brennpunkt des Interesses rückt. Dadurch ordnet sich Keller in eine bereits Jahrhunderte dauernde Tradition der satirischen Narrenliteratur ein. Ein grosser Ahne seiner Narrenfamilie begegnet uns im *Don Quijote* von Cervantes; auch hier herrscht ein lehrhafter Zug vor. Ansätze zum Satirischen sind überdies schon in Sebastian Brants *Narrenschiff* und in Thomas Murners *Narrenbeschwörung* zu finden. Fast ausschliesslich pädagogische Ziele werden der Narrenfigur im Zeitalter der Aufklärung übertragen. Wie der Don Quijote des Cervantes befinden sich die meisten Kellerfiguren im Konflikt mit der Realität (36). Ihre Phantasietätigkeit, ihre Träume sind Kompensation, Selbsttäuschung. Als eine neue, besonders gefährliche Form der Phantasietätigkeit erscheint bei einzelnen die Spekulation. Als Krebsübel einer Zeit tiefgreifenden wirtschaftlichen Umbruchs setzt sie natürlich eine gewisse Kenntnis der Wirklichkeit voraus. Es ist das Ungewisse des Risikos, das die Phantasie ungemein reizt, der rasche Gewinn, der im Hintergrund winkt mit den tausend Möglichkeiten eines besseren Lebens. Keller gestaltet hier eine persönliche, schmerzhaftc Erfahrung. Dass dieses Tun kein gesundes ist, drückt sich darin aus, dass seinen Spekulanten das Glück niemals wirklich lacht, dass sie Entwurzelte sind, angefangen bei den Seldwylern, über die Kammacher, John Kabys, Salome, dem Leutnant Thibaut, den Schnurrenbergers bis zu Wohlwend im *Martin Salander*. Sie sind alle am Schluss die Betrogenen.

Das Nürrische bedeutet für Keller, wie wir wissen, dasselbe wie das Nüchtige. Unter dem Nüchtigen versteht er alles Unehchte, Unwahre, Unnatürliche, Scheinhafte im Leben, das Fehlen an Lebenssubstanz, an wirklichem Sein. Hieraus ergibt sich nun der grosse Widerspruch, die Problematik und Gefahr der Darstellung. Das Phantastische darf als ein Sich-nach-aussen-Wenden des Inneren definiert werden. Doch

von den Eigenschaften dieses Inneren treten nur jene nach aussen und werden damit dinghaft sichtbar, die bedenklich sind, die das wahre Leben bedrängen, einengen oder sogar vernichten. Auch das geringste phantastische Element bedeutet also Einbusse an innerem Leben. Das Paradoxon lautet demnach: je reicher die Phantastik des nach aussen gewendeten Seelischen, desto ärmer wird dieses sein. Eine solche Menschengestaltung darf als kontrafaktorisch bezeichnet werden. Aus den Mängeln und Verdrehtheiten der Figuren lässt sich herauslesen, wie es sein könnte und müsste, wenn alles gut wäre. Das Positive im Menschen, seine Lebensfülle unmittelbar vor Augen zu führen, darf sich Keller nicht gestatten, denn sobald er schildert, entsteht Phantastik. (Die ganz ausserordentlichen Fähigkeiten seiner Phantasie zur Versinnlichung und Visualisierung verleiht allen Erscheinungen eine überintensive, unwirkliche Präsenz. Bei Keller wird das Unglaublichste, Undenkbarste noch schaubar. Dies liesse sich sehr schön auch aus zahlreichen Briefstellen belegen). Je mehr sich Phantastik ausbreitet, desto mehr weicht das Leben, in extremen Fällen wie bei der Züs und den drei Kammachern bleiben nur noch leere Hüllen. Wir können also den oben formulierten paradoxen Satz noch weiter kürzen und sagen: je mehr man von einem Menschen sieht, desto weniger ist er. Nachdem sich das Phantastische unaufhörlich und eigenmächtig ausgebreitet, die Gestalt in sich aufgesogen und gleichsam ihren letzten Rest an Lebenssubstanz aufgezehrt hat, erfolgt eine Kehrtwendung.

Ruck- und schockartig setzt eine Gegenbewegung ein und führt zu unerwarteter Lelends- und damit Lebensfähigkeit, auch wenn diese nur aufglimmt im Angesicht des Todes. Selbst wenn man einräumen muss, dass die menschliche Psyche nur von einer bestimmten Seite und in einer extremen Situation gezeigt wird, so muss doch Keller hier ein Realismus intensivster Art zugestanden werden. Ueberraschen könnte, dass bei diesem durch Leiden geöffneten Weg zurück zu einer Seelenwirklichkeit das Phantastische selbst die allergrösste Rolle spielt. Wieder haben wir es mit einem Wechselspiel von Form und Inhalt zu tun. Aber diesmal geht es nicht darum, dass sich Stileigenheiten zu Charakterzügen umdeuten lassen, sondern dass sich die in der Gestaltungsweise - der phantastischen nämlich - an-

gestaute Energie plötzlich in Emotionen der von "Todesstarre" Bedrängten befreit. Wir haben ausführlich gezeigt, dass das Aufgehen der Gestalt im Phantastischen ein inneres Erstarren zur Folge hat. Dieser seelischen Verkrustung entspricht eine äussere Unbewegtheit – gelegentlich unterstrichen durch übertrieben rasche Bewegungen, durch mechanische Hektik – und Versteinerung, so dass wir nicht überrascht sind, dem Motiv des Lebendig-begraben-Seins, des Scheintodes, der Todesstarre immer wieder zu begegnen. Eigentlich sind all die vielen Narrenfiguren, die die Welt Kellers bevölkern, lebendig Begrabene, Variationen des nur vorgetäuschten Lebens, der Nichtexistenz. Nochmals dürfen die Kammacher für viele dastehen. Sie sind Urbeispiele ungelebten Lebens, des Lebendig-begraben-Seins. An die Stelle wirklichen Lebens tritt kompensierend Träumerei, täuschendes Scheinen und gefährliche Spekulation. Das Motiv des Lebendig-begraben-Seins ist denn auch in die Geschichte eingeflochten. Einer der früheren Verehrer der Züs, der Buchbinder-geselle, "begräbt" seinen ehrlich gemeinten Brief in dem doppelten Boden des für die Geliebte gebauten Tempels. Damit begräbt er sein Gefühl für immer, ja eigentlich sich selbst, denn der Brief bleibt für Züs unauffindbar. Doch auch die drei Gesellen direkt betreffend taucht das Motiv auf, nicht in Worten, dafür um so eindringlicher im Bild. Wenn gesagt wird, die drei Männer lägen Nacht für Nacht wie Bleistifte – also erstarrt, hölzern und schwer wie Blei – oder wie tote Heringe in ihrem viel zu schmalen Gesellenbett, dann haben wir nicht mehr Schlafende vor uns, sondern Eingesargte. Diese versteinerten und eingefrorenen Jammergestalten werden nun mehrmals für kurze Zeit ins Leben zurückgeholt. Sie feiern Auferstehung, wenn auch vor düsterem Hintergrund. Die Angst, vernichtet zu werden, rüttelt sie auf. Sie reisst sie auch aus der Schlafstarre und verwickelt sie in den heissesten Kampf. Es liegt aber gerade an dem Zustand des total reprimierten, bis zum Scheintod zurückgebundenen Seelenlebens und der ganzen Phantastik, die sich daraus entwickeln kann, dass dem unerwarteten Aufbrechen von Leidensfähigkeit eine Expressivkraft zuteil wird, die ohnegleichen ist. Die Vehemenz der bewegten Szenen, die folgen, bestätigen das. Der bohrende, heisse, umfassende Schmerz, den zu empfinden die armseligen Leutchen plötzlich im-

stande sind, lässt sie menschlich zu Giganten emporwachsen, so dass es ist, als litten sie für die gesamte Menschheit. Darum weiten sich jetzt auch schlagartig die Dimensionen der gezeigten Umwelt ins Kosmische. Während des Wettlaufes wird die kleine Staubwolke bald zu einer dicken Wolke Staubes, und schon wälzt sich eine "furchtbare Wolke" dem Stadttor zu. Die Buben sitzen auf den "höchsten Bäumen", die Gesellen sausen "wie ein Sturmwind" herum, und das Lachen der Seldwyler donnert zum Himmel (37). Hat sich der Aufruhr gelegt, dann erlischt auch das "Leben" in den drei Kammachern wieder. Dem Zustand früherer scheinhafter Lebendigkeit, Zeichen innerer Oede, folgen jetzt Formen wirklichen Todes: Jobst erhängt sich an einem Baum, Fridolin wird blöde, Dietrich gerät in die Abhängigkeit von der herzlosen Züs.

Dem Motiv des Scheintodes begegnen wir bereits im *Grünen Heinrich*, in der Geschichte des Mereteins. Hier gestaltet Keller eine ergreifende Variation des Lebendig-begraben-Seins. Vor dem scheinbaren Ableben des Mädchens, wird das im Grunde lebensfrohe Naturkind von seinen Erziehern innerlich so weit zerstört, dass es verstummt, verblödet und sich tagelang in ein Bohnenbeet verkriecht. Hier wühlt es sich schliesslich in die Erde hinein, wo man es ganz "gstabet" findet und glaubt, es sei tot. Das Aufwachen des Mägdleins in seinem kleinen Sarg bewirkt – wie wir es erwarten konnten – eine grosse Turbulenz. Das "Tödlein" richtet sich in seinem "Totenbäumlein" behend auf und "zwirbelt" (38) über den Friedhof zum Dorf hinaus. Die Mutter fällt in Ohnmacht, der Vater "stürzt weinend zu Boden" (39), der Pfarrer erstarrt vor Schreck, und die zur Beerdigung versammelten Leute fliehen "voll Entsetzen" (40) nach Hause und verriegeln die Türen. Auf seinem nun doch letzten Gang – oder Lauf – begegnet Meretein einer Schar von Schulkindern. Diese rennt hinter ihm her, bis es erschöpft umfällt und stirbt.

Den Anstoss zu phantastischem Gestalten gibt hier nicht zuerst die Figur des Mädchens, sondern die unmenschliche Umgebung. Aus dem Herzen des strenggläubigen Pfarrers ist alle Wärme gewichen, so dass man sich fragt, wer mehr zu bedauern sei, das Kind oder der Erzieher. Er gehört auch zu den lebendig Begrabenen, in der altmodisch gezierten Sprache – hier ein wichtiges Element des Phan-

tastischen -, in der er seinen tagebuchartigen Bericht abfasst, drückt sich das Unechte und Unnatürliche seiner Haltung aus. Er verkriecht sich hinter diesen würdigen Floskeln wie Meretlein hinter den Bohnenstauden. Im Unterschied zu den dramatischen Kammacherepisoden und zu vielen ähnlichen Auferstehungsszenen wird hier nicht in erster Linie die Person, die aus der Todesstarre erwacht, von Angst und Verzweiflung ergriffen, sondern vielmehr die umstehenden Zeugen. Das Leiden des unschuldigen Mädchens jedoch steigert sich für den Leser beinahe ins Unerträgliche. Man hört einen einzigen "seltsamen Schrei" (41) aus dem verschlossenen Sarg! Der Schrecken, der den Anwesenden in die Glieder fährt, lässt einen Tumult entstehen, der den tiefen und verhaltenen Schmerz wie im Spiegel aufbrechen lässt. Die Emotionen der Erwachsenen wirken durchaus echt, sicherlich auch deshalb, weil diese sonst so korrekt und gesittet sind. Dadurch, dass Keller die Schilderung bis an die Grenze des Grotesken treibt, erleidet die brennende Realität des psychischen Geschehens (vorerst) keine Einbusse. Im Gegenteil.

Beinahe amüsante, dem Sujet Heine angepasste Varianten desselben Themas enthält das Gedicht: *Der Apotheker von Chamounix*. Es ist eine geistreiche Idee Kellers, den todkranken Heine eine Himmelfahrt erträumen zu lassen. Er erlebt als unheilbar Kranker gleichsam den Todesschlaf, träumt aber gleichzeitig von Leben und Auferstehung. Doch dann stirbt er "unwiderruflich" (42), und es erfolgt ein zweiter Aufstieg zum Himmel. Pariser Grisetten tragen den Geist Heines in wirbeindem Flug aufwärts bis zu den Elsggenden des Mont Blanc. Hier wird er zur Läuterung in eine Zacke eingeschlossen. Das Bild stellt eine wahrhaft ausgeklügelte Variante des Lebendig-begraben-Seins dar, voll symbolischer Verweisungen: schemenhaftes Dasein, Kälte und steinerne Härte des Eises, Isolierung in unbewohnter und unfruchtbarer Gegend usw. Heine bleibt ein lebendig Begrabener, denn in christlicher Sicht beginnt der Weg zum eigentlichen Leben erst nach dem Tode. Ganz dem Vorbild von Dantes inferno entsprechend, wird gerade jetzt der physische Schmerz auf stechendste Weise spürbar, etwa wenn Heine - der Gelst, diese "Schattenbürde" (43) - wild wird und verzweifelt mit "Hand und Füßen" um sich schlägt und schreit, oder wenn andere eingefrorene

Geister mit den Zähnen klappern und die Zunge hinausstrecken. Dieselbe ausserordentliche Realität des Sinnlich-Körperlichen können wir bereits bei der ersten Himmelfahrt beobachten. Heine hat eben erst die "dunkle Dämmerhalle" betreten, in der sich die Geister der grossen Dichter aufhalten. Nur die kurze Bemerkung schon, dass sie sein "rotes Blut rochen" (44), verleiht der ganzen Eintrittsszene eine unerhörte Qualität des Sinnlichen. Zwar erhält durch die Wahl des Verbums die Situation einen leicht grotesken Charakter, denn nur wilde Tiere und Vampire "riechen" Menschenblut. So fühlt man aber unmittelbar den heftigen Durst der Geister nach warmem Leben. Die Gegenwart Heines "verlebendigt" schlagartig die ganze Geisterschar. Sie feiern im Himmel Auferstehung zum Erdenleben! Als ganz entscheidend darf die Wirkung des Epithetons "rot" gewertet werden, das den Gesichtssinn anspricht. Man sieht das rote Blut in den Adern rollen. Das Verlangen der ehrwürdigen und berühmten "Schatten" (45) nach Leben ist so gross, dass sie förmlich den Erdenmenschen mit ihrem Blick durchdringen, ja sich mit ihm vereinen, sein Blut zu dem ihren machen. Diese Identifikation hat etwas leicht Forciertes an sich, ganz besonders wenn man bedenkt, dass Blut eigentlich nur gesehen und gerochen werden kann, wenn es fliesst. Das sinnlich Reale der Szene wird aber dadurch ganz ungemein gesteigert. In dem Augenblick, in dem der sterbende Heine – für die kurze Spanne eines Traumes – aus seiner bereits todähnlichen Lethargie erwacht und sich von seinem Lager erhebt, wird er zum wirklichen Menschen. Auch sein Lebendigwerden, seine "Auferstehung" ist mit intensiven Bewegungserlebnissen verbunden. Der von Tieren verspottete Spötter setzt sich zur Wehr. Er tut es mit der Vitalität eines erbosten und übermüden Jünglings. Er wirft Steine, "trampelt" in den Tümpel, spuckt nach einem Heimchen und schlägt "wütend" "zweimal oder dreimal einen Purzelbaum" (46). Wir erkennen die Stilfigur: Statik des Phantastischen abgelöst durch Bewegungsexplosion und Aufleben der menschlichen Gestalt. Obwohl Keller Heinesche Manieren nachzuahmen versucht, muss er sich selbst treu bleiben.

Wie sehr das Thema des Lebendig-begraben-Seins für Keller von zentraler Bedeutung ist, dokumentiert die Tatsache, dass es sogar als Ueberschrift eines langen balladenhaften Gedichtes erscheint. Die

Ausgangssituation von Kellers eigentümlicher Vision könnte nicht phantastischer sein. Der Dichter sieht sich selber "sieben Fuss tief" (47) unter der Erde liegen. Die Menschen haben sich nach der Begräbnisfeier "nach Hause" getrollt. Alles wird still. Der Scheintote kann sich in seiner Starre noch nicht bewegen, nur das Bewusstsein dämmert weiter. Der Moment, in dem er erwacht und das Leben auch in den Körper zurückkehrt, das Blut "neu erweckt" (48) wird, erschüttert durch einen grauerregenden Realismus. Geradezu schmerzhaft eindringlich sind die ersten kleinen Bewegungen, das Zucken der Sehnen, das Drehen des Kopfes, unter dem jetzt "die Späne knirschen" (49). Dieses bemessene Sichrühren amplifiziert sich aber sofort in der Phantasie. Der Verlassene sieht sich in der Wüste begraben – eine weitere Variante unfruchtbarer, unbewohnter, öder Gegend ähnlich der Eislandschaft –, eine Hyäne kommt herangerannt und scharrt ihn aus der "lockeren Gruft" (50). Er stellt sich ihr zum Kampf und weiss, er wird sie überwinden. Dies muss gelingen. Den Abschluss und Höhepunkt dieser erregten Episode bildet die gewalttätige Vorstellung, dass er "wonniglich dem Arzt den Leichengräber um die Ohren schlägt" (51). Das Aufwachen des Scheintoten ist kein fröhliches, obschon er zuerst von "Frühlingsbronnen des neu erweckten Blutes" spricht und von "jungem Lebensmut, der die Brust schwillt" (52). Das neugeschenkte Leben wird sich sogleich im jetzt endgültigen Todeskampf verzehren. Er wird sich dessen auch bald bewusst, deshalb schreit er dann verzweifelt in sich hinein: "Nun ist's geschehn, nun bricht herein der Jammer!" (53) bis er am Ende resigniert sich aufgibt: "Fahr hin, o Selbst! vergängliches Idol, Wer du auch bist, leb' wohl du, fahre wohl!" (54).

Kellers psychologischer Realismus lässt sich wohl kaum eindrücklicher belegen als durch diese schreckhaften Visionen des Lebendigbegraben-Seins. Die Emotionen sind auch deshalb von grösster Intensität, weil wir es hier mit einer solchen Ausnahme – oder Grenzsituation der menschlichen Existenz – zu tun haben, in der nur noch Gefühle der Verlassenheit, grenzenloser Hilflosigkeit und würgender Angst Raum finden können. Dem Aufwachen aus dem Scheintod des lebendig Begrabenen eignet die Plötzlichkeit der Auferstehung zum neuen, ewigen Leben. Es ist jedoch nur ein Uebergang

vom Tode zum Tod. Das verzweifelte Ringen um Leben, das nichts anderes sein kann als ein verzweifelter Todeskampf, erzwingt eine ganz aussergewöhnliche Wachheit der Sinne. Die Darstellung Kellers zeichnet sich denn auch durch Details von grösster sinnlicher Schärfe aus, und die erregten Gefühle finden ihre Entsprechung und Ausweitung in tumultartig bewegten Szenen. Das Phänomen kennen wir längst. Immer dann, wenn die Gestalten aus einer - todesähnlichen - Lethargie erwachen, kann es zu heftigen Prügel- und Kampfszenen kommen. Diese Menschen sind dann Opfer von Anfällen blinder Wut und grösster, an Wahnsinn grenzender Verzweiflung, in denen Aggressionen elementarster Natur sich ausleben. Wieder ist der Realismus schonungslos. Keller zeigt die Wirklichkeit und Wahrheit einer extremen inneren Verfassung, die des völligen Ausser-sich-Geratsens. Diese rechtfertigt oder erzeugt groteske Formen des Verhaltens. Umgekehrt sind es auch gerade diese äusseren chaotischen Uebertreibungen, die den inneren Aufruhr glaubhaft zum Ausdruck bringen: also wieder völlig Uebereinstimmung zwischen Aussen und Innen. Zunächst, so würden wir einschränkend sagen, Wuchert nämlich das Groteske allzusehr und wächst ins Masslose, dann wird freilich alle innere - und äussere - Dramatik gedämpft, in eine gewisse Distanz gerückt oder schliesslich sogar aufgehoben. Das Phantastische der Darstellung schiebt sich unvermerkt wieder in den Vordergrund und beansprucht Eigenwertigkeit. Die allzu betont grotesken Uebertreibungen stützen nicht mehr das psychische Geschehen. Wo aber die Grenze gezogen werden muss zwischen ungebundener Phantastik und erschütternder Realität des Paroxysmus, das bleibt wohl dem individuellen Leser überlassen. Es kommt auf dessen (Mit-) Leidensfähigkeit an. Wer sich schmerzlichem Erleben entziehen will, kann sich dem Spiel des Phantastischen überlassen, denn dieses hat ja auch eine amüsante und erholsame Seite.

Einmal mehr stellen wir eine frappante Parallele zwischen Stil und Motiv fest. Dem ständig wiederkehrendem Aufbrechen der Statik des Phantastischen durch dramatisch bewegte Episoden von äusserstem Realismus entspricht als Motiv das Erwachen des lebendig Begrabenen und sein Wiederversinken in den Todesschlaf.

Im Bild des lebendig Begrabenen sind die vielen Formen niedrigen

Seins gleichsam zusammengefasst: ungelebtes, verhindertes Leben, unerfülltes Dasein, Scheinhaftigkeit, chronische Phantasterei. Es sei in diesem Zusammenhang auf eine Bemerkung R. Wildbolz¹ hingewiesen, der zwar in den Gestalten Kellers verschiedene Möglichkeiten zu einem "gelingenden Dasein" sieht, aber doch schliesslich festhalten muss, das Lebendig-begraben-Sein sei der Normalzustand der meisten (55). Der ätzende Realismus, mit welchem Keller das Leiden am Nichtigsein gestaltet, zeichnet sich durch eine ganz einzigartige Ausdruckskraft aus. Er weist über die Epoche des deutschen Realismus hinaus in jene des Expressionismus.

So wie Keller in seinem Werk auf eigene Weise klassische Ideale verwirklicht, so wie sein Realismus eine ganz neuartige Intensität aufweist, so haben auch seine phantastischen Darstellungen ein unverwechselbar persönliches Gepräge. Keller, der Phantasiemensch, hat sich ein Leben lang dagegen gewehrt, ein Dichter des Phantastischen zu werden. Er hat seinem Fabuliertrieb oft alzu enge Fesseln angelegt, hat immer wieder versucht, Geschichte zu gestalten, statt Geschichten zu erfinden. Dabei hat der dieselbe Erfahrung gemacht wie viele Schriftsteller des Rationalismus, die glaubten, das Irrationale aus ihren Dichtungen verbannen zu können. Was man um jeden Preis verdrängen will, bricht eines Tages mit um so grösserer Gewalt hervor. Das Phantastische arbeitet sich durch, ganz selbstständig, und breitet sich aus, wider das bewusste Wollen des Schöpfers. Der hohe ästhetische Rang der phantastischen Erscheinungen – Komplexität der Struktur, Formenreichtum, aussergewöhnliche visuelle und sinnliche Qualitäten, Originalität – ist sicher auch darauf zurückzuführen, dass diese den Widerstand des Bewusstseins überwinden müssen: denn nur was wirklich reich ist an bildhafter Substanz, wird sich durchsetzen. Das "selbständige Gebaren" (56) der Einbildungskraft wird dann evident, wenn das Phantastische weiterwuchert, obschon es seine Funktion des Charakterisierens längst erfüllt hat. Dies trifft schon bei Züsens Lade zu, wie überhaupt bei zahlreichen Dinganhäufungen. Aber auch viele Variationen grotesken Verhaltens der Helden sind schliesslich nur noch um ihrer selbst willen da. Je mehr Keller dem Phantastischen Raum gewährt oder gewähren muss, desto zwingender wird seine Bannkraft. Es kann

sogar zu einer schockähnlichen Wirkung kommen, so dass etwa Breitenbach zu unserer Truhebeschreibung gleichsam abwehrend erklärt, sie sei beinahe "unerträglich" (S7). Der Komponist Othmar Schoeck, der viele Texte Kellers vertont hat, sieht in diesen Phantasien einen "sadistischen Zug" (S8). Sie seien den Visionen von Hieronymus Bosch und Breughel zur Seite zu stellen. Kellers phantastische Bilder sind eigentlich Trauminhalte, die aber mit einer Genauigkeit und Klarheit wiedergegeben sind, als wäre es äussere, erfahrbare Wirklichkeit. Eine solche Haltung ist aus doppeltem Grunde für seine Zeit neu und zukunftsweisend. In ihr waltet bereits der Geist der modernen Wissenschaften. Sie nimmt aber auch intuitiv die Einsicht der Psychoanalyse vorweg, dass Traumbilder Ausdruck innerer Realitäten darstellen, die für ein Menschenleben ebenso bestimmend sind wie äussere.

ANMERKUNGEN

Vorbemerkungen

1. GB 3, 1, S6
2. SW 8, 222
3. SW 8, 457
4. SW 10, 168
5. GB 3, 1, 365
6. Vischer, Friedrich Theodor: Altes und Neues. Heft 2, S. 193
7. Kaiser, Gerhard: Das gedichtete Leben. Frankfurt/M. 1981, S.20
8. SW 16, 76
9. Demel, Helmut: Der Traum bei Gottfried Keller. Diss. Innsbruck 1981, S. 10
10. SW 21, 16
11. SW 16, 187
12. Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Hg. von Jakob Baechtold. Bd. 1, 4. Auflage. Stuttgart/Berlin 1985, S.35
13. SW 16, 195. Dazu auch Helmut Demel, a. a. O. S. 14 f.
14. Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt und hg. von Emil Ermatinger. Bd. 1. Berlin 1915, S. 52
15. GB 3, 11, 116
16. Gessler, Luzius: Lebendig begraben. Studien zur Lyrik des jungen Keller. Diss. Berlin 1964, S. 59
17. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 62
18. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 63
19. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 58
20. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 68
21. SW 4, 60
22. SW S. 46

23. SW 18, 136 und 19, 305
24. SW 18, 137
25. SW ebd.
26. Hofmannsthal, Hugo von: Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller. In: *Ausgewählte Werke*. 2 Bde. Hg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1957. 8d. 2. S. 413 ff.
27. SW 21, 18 28. G8 1, 276 29. G8 1, 367
30. G8 1, 409 31. G8 3, 2, 171 32. G8 3, 2, 336
33. G8 3, 2, 410 34. G8 3, 1, 183 35. G8 1, 381
36. Demel, Helmut: a. a. O., S. 59
37. Huch, Ricarda: Gottfried Keller. Leipzig 1905, S. 20
38. SW 6, 61
39. G8 3, 1, 116
40. Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/M. 1975
Phaïcon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/M. 1975
41. Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte: Einleitung zu 'Phantastik in Literatur und Kunst'. Darmstadt 1980, S. 1-8 und Jehmlich, Reimer: Phantasik - Science Fiction - Utopie. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. S. 27
42. Gustafsson, Lars: Ueber das Phantastische in der Literatur. In: *Utopien*. München 1970, S. 9-25
43. Holländer, Hans: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hg. von C. W. Thomsen/J. M. Fischer. Darmstadt 1980, S. 71
44. Freund, Winfried: Einführung in die phantastische Literatur. In: *Phantastische Geschichten*. Stuttgart 1979, S. 75
45. Vax, Louis: La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique. Paris 1965, S. 240
46. Zondergeld, Rein A.: Was ist phantastische Literatur. in: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M. 1983, S. 13
47. Tolkien, J. R. R.: On Fairy-Stories. In: *Tree and Leaf*. London 1964, Anm. 3. Zit. nach Hans Holländer, a. a. O., S. 56
48. Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970, S. 40

49. La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts. Ed. André Berthelot. Paris 1886-1902. Zit. nach Jehmlich, Reimer: a. a. O., S. 13
50. Jehmlich, Reimer: a. a. O., S. 13
51. Dazu Joachim Metzner: Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 82 ff.
52. Louis Vax: Die Phantastik. In: Phaïcon 1, S. 31
53. Holländer, Hans: a. a. O., S. 77
54. Holländer, Hans: Zur Ikonographie des Phantastischen. In: Phantastik in Literatur und Kunst. S. 393
55. Freund, Winfried: a. a. O., S. 75
56. Freund, Winfried: a. a. O., S. 84
57. Vax, Louis: La séduction de l'étrange. Paris 1965, S. 240
58. Vax, Louis: Die Phantastik. In: Phaïcon 1, S. 31
59. Freund, Winfried: a. a. O., S. 75
60. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. 9. Auflage. Frankfurt/M. 1989, S. 128, 179 ff.
61. Corneille, Roger und Herscher, Georges: Der Zeichner Victor Hugo. Paris 1964, Abb. 80
62. Rabkin, Eric S.: The Fantastic in Literature. Princeton/New York 1976, S. 29 ff.
63. Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Frankfurt/M./Bern 1982, S. 101
64. Promies, Wolfgang: Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. München 1966
65. Freund, Winfried: a. a. O., S. 78 ff.
66. Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1957
67. Wiese, Benno von: Wesen und Geschichte der deutschen Novelle seit Goethe. In: Die deutsche Novelle. Hg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1971. Bd. 1, S. 15
68. Eckermanns Gespräche mit Goethe. 29. Januar 1827. Leipzig 1948
69. Wiese, Benno von: a. a. O., S. 26

70. Jacquemin, Georges: Ueber das Phantastische in der Literatur. In: Phaicon 2, S. 46
71. Jacquemin, Georges: a. a. O., S. 49 f.
72. Lexikon der phantastischen Literatur, a. a. O., S. 27 (Balzac), S. 127 (H. v. Hofmannsthal), S. 144 (Selma Lagerlöf), S. 107 (J. Gotthelf), S. 236 (Th. Storm), S. 243 (A. K. Tolstoi).
Freund, Winfried: a. a. O., S. 80 (E. Mörike, A. von Droste Hülshoff), S. 81 (Th. Fontane).
Cersovsky, Peter: a. a. O., S. 18 (G. Flaubert), S. 20 (F. M. Dostojewsky), S. 15 (Th. Mann)
73. Neumann, Bernd: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein 1982, S. 11
74. Gsell, Hanspeter: Einsamkeit. Idyll und Utopie. Diss. Frankfurt/M./ Bern 1976, S. 11
75. Benjamin, Walter: Ueber Literatur. Darin: Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke. Frankfurt/M. 1969, S. 21
76. Benjamin, Walter: a. a. O., S. 25 und 29
77. Allemann, Beda: Gottfried Keller und das Skurrile. In: 28. Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft. Zürich 1960, S. 2
78. Hauser, Albert: Gottfried Keller. Geburt und Zerfall der dichterischen Welt. Zürich 1959, S. 140 ff.
79. Böschstein, Hermann: Gottfried Keller. Stuttgart 1977, S. 147
80. Rothenberg, Jürgen: Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens. Heidelberg 1976, S. 243
81. Muschg, Walter: Umriss eines Gottfried-Keller-Porträts. Der Zwerg. Das Vaterland. in: Muschg, Walter: Gestalten und Figuren. Bern 1968, S. 149
82. Muschg, Walter: a. a. O., S. 166
83. Muschg, Adolf: Gottfried Keller. München 1977, S. 13 ff.
84. Schon im frühen Kindesalter beginnt ein Knabe, seine Mutter auch als Frau zu lieben. Dadurch wird das Verhältnis zum Vater problematisch. Er liebt ihn weiterhin, möchte aber dessen Platz an der Seite der Mutter einnehmen. Eigentlich wünscht er dem Vater den Tod. Stirbt nun der Vater zu diesem Zeitpunkt, muss das Kind glauben, sein Wunsch habe den Vater getötet.

So entstehen Schuldgefühle, die zu überwinden die Dauer eines ganzen Lebens nicht ausreicht. Die familiäre Situation Kellers bringt es mit sich, dass der kleine Gottfried – immer Muschg zufolge – sich gleich zweimal schuldig fühlen muss. Sein Vater stirbt, als er fünf Jahre alt ist, und schon zwei Jahre später heiratet die Witwe Keller den ersten Gesellen ihres Drechslergeschäfts und heisst fortan Wild. Diesem Eindringling und neuen Rivalen muss er noch entschiedener den Tod wünschen. Schon die jetzt beinahe mystische Verehrung für seinen verstorbenen Vater, die auch die Funktion hat, sein Gewissen zu besänftigen, kommt einem Todesurteil gleich. Dazu kommt das Gefühl der Enttäuschung, als Ersatz für den Vater nicht genügt zu haben. Um dem Zwang zu entgehen, seinen neuen Vater töten zu müssen, möchte nun der Knabe wie seine Mutter werden. Dies klingt zwar seltsam, aber "das Unbewusste kümmert sich nicht um das Udenkbare" (S. 79). Später kommen weitere Erniedrigungen: die vorzeitige Entlassung aus der Kantonalen Industrieschule, das Versagen als Maler, der mangelnde Sinn im Umgang mit Geld. Schuld und Schuldigsein: vor diesem düsteren Hintergrund entsteht das literarische Werk, ist von ihm geprägt.

85. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 45

86. Muschg, Adolf: a. a. O., S. 9

"Das lebendige Volk, welches sich auf der Brücke bewegte, war aber ganz das gleiche wie das gemalte und mit demselben Eines, wie es unter sich Eines war, ja viele der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten in dem lebendigen Treiben mit, während aus diesem manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. Diese glänzten dann in umso helleren Farben als sie in jeder Faser aus dem Wesen des Ganzen hervorgegangen und ein bestimmter Zug im Ausdrucke desselben waren. Ueberhaupt sah man jeden entstehen und werden, und der ganze Verkehr war wie ein Blutumlauf in durchsichtigen Adern." *Der grüne Heinrich* (I), 4. Bd., 7. Kap.

87. Zit. nach Gerhard Kaiser a. a. O., S. 9 und 652

88. Anton, Herbert: *Mythologische Erotik in Kellers Sieben Legenden und im Sinngedicht*. Stuttgart 1970, S. 15 f.
89. GB 1, 398
90. Anton, Herbert: a. a. O., S. 20
91. Anton, Herbert: ebd.
92. Henkel, A.: *Gottfried Kellers Tanzlegendchen*. In: GRM 37. Frankfurt/M. 1966, S.
93. Muschg, Aolf: a. a. O., S. 104 f.
Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 399 ff.
94. Neumann, Bernd: a. a. O., S. 337 ff.
95. Neumann, Bernd: a. a. O., S. 108
96. Neumann, Bernd: ebd.
97. Neumann, Bernd: a. a. O., S. 299
98. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 12 ff.
99. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 589
100. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. S93
101. Muschg, Adolf: a. a. O., S. 298
102. Muschg, Adolf: a. a. O., S. 29
103. Rothenberg, Jürgen: *Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens*. Heidelberg 1976
104. Anton, Herbert: a. a. O., S. 15 f.
105. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 246 und 248
106. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 151 ff. und 225 ff.
107. Kayser, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1960
108. Kayser, Wolfgang: a. a. O., S. 86 ff.
109. Allemann, Beda: a. a. O., S. 1 f.
110. Allemann, Beda: ebd.
111. Allemann, Beda: ebd.
112. Allemann, Beda: a. a. O., S. 2
113. Meyer, Herman: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1984, S. 151 ff.
114. Hofmannsthal, Hugo von: a. a. O., S. 419
115. Imboden, Gabriel: *Gottfried Kellers Aesthetik auf der Grundlage der Entwicklung seiner Naturvorstellung. Studie zur Be-*

- gründung der geometrischen Struktur in der Novellistik. Bern/
Frankfurt/M. 1975, S. 14
116. Imboden, Gabriel: a. a. O., S. 127
117. Imboden, Gabriel: a. a. O., S. 11
118. Pregel, Dietrich: Das Kuriose, Komische und Groteske in Kellers
Novelle *Die drei gerechten Kammacher*. In: Germanische
Studien. Bd. 1. Braunschweig 1966, S. 7-28
119. Anton, Herbert: a. a. O., S. 15
120. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 196
121. Demeter, Hildegard: Gottfried Kellers Humor. Berlin 1938,
S. 113
122. Demeter, Hildegard: ebd.
123. Benjamin, Walter: a. a. O., S. 291 f.
124. Breitenbruch, Bernd: Gottfried Keller in Selbsterzeugnissen und
Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1968, S. B6
125. Dazu Jürgen Rothenberg a. a. O., S. 197 ff.
126. GB 3, 1, 172; 3, 2, 377; 3. 1. 56; 3, 1, 420 f.
Dazu Jürgen Rothenberg: a. a. O., S. 218
127. GB 3, 1, 456
128. Lexikon der phantastischen Literatur, a. a. O., S. 7
129. Cersovsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des
20. Jahrhunderts. München 1983, S. 34 ff
Praz, Mario: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura
romantica*. Florenz 1948. Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze
Romantik. Bd. 2. München 1988
130. Cersovsky, Peter: a. a. O., S. 125 ff.
131. Metzner, Joachim: a. a. O., S. B5
132. Lexikon der phantastischen Literatur, a. a. O., S. 273
133. Metzner, Joachim: a. a. O., S. B5 ff.
134. Horaz: *De arte poetica liber*. Bes. Zeile 1-15. Sämtliche Werke
(lat. - deutsch). Nach W. Kayser, Nordenflycht und Burger.
Hg. von Hans Farber. München 1967, S. 230 f.
135. Albrecht Dürer: *Von menschlicher Proportion*. Faksimile-Neu-
druck der Originalausgabe (Nürnberg 1528). Nordlingen 1980,
(keine Seitenzahlen)

136. Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdera übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1888, S. 40
137. Holländer, Hans: ebd.
138. Holländer, Hans: ebd.
139. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 324
140. Rabkin, Eric S.: a. a. O., S. 13 ff.
141. Dorst, Wolfgang: Zur Phantastik bei Baudelaire. In: Phantastik in Literatur und Kunst", Darmstadt 1980, S. 198 ff.
142. Von der *Kammacher*-Novelle und *Spiegel das Kätzchen* gibt es nur wenige, unwesentliche Varianten. Von den anderen Novellen ungleich vielmehr. Beispiel: *Die drei gerechten Kammacher*, 13 Varianten, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, 65 Varianten.
143. GB 3, 1, 139
144. Bertinetto, Pier Marco e Ossola, Carlo: La pratica della scrittura. La forma sta al contenuto come l'inconscio sta alla coscienza (Fonagy). Torino 1979, S. 58
145. Corti, Maria: Principi della comunicazione letteraria. Milano 1976, S. 145 ff und Segre, Cesare: La struttura di un racconto in Bertinetto, Pier Paolo e Ossola, Carlo, a. a. O., S. 187-195
146. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 327

Erster Teil

Das Phantastische und seine defigurative Funktion

I. Dingphantastik

1. SW 7, 275 f.
2. Breitenbruch, Bernd: a. a. O., S. 86
3. Imboden, Gabriel: a. a. O., S. 148 f.
4. Sautermeister, Gert: Gottfried Keller. Kritik und Apologie des Privateigentums. In: Literatur im historischen Prozess. Hg. von G. Mattenklott/K. Scherpe. Bd. 2. Kronberg/Ts. 1973, S. 77
5. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 197
6. Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963, S. 190
7. Neumann, Bernd: a. a. O., S. 153
8. SW 8, 75 f.
9. SW 9, 218
10. SW 6, 223
11. SW 9, 1
12. SW 9, 2
13. SW 9, 2
14. SW 7, 277
15. SW 9, 219
16. SW 7, 279
17. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 202
18. SW 7, 362
19. SW 8, 28
20. SW 7, 277
21. SW 6, 223
22. SW 3, 111
23. SW 5, 208
24. SW 5, 213
25. SW 5, 212 f.
26. SW 5, 211
27. SW 8, 77
28. SW 7, 306
29. SW 7, 297
30. SW 9, 283
31. SW 9, 5
32. SW 9, 129 ff.
33. SW 9, 130
34. SW ebd.
35. SW 9, 131
36. SW ebd.
37. SW 9, 283
38. SW ebd.
39. Muschg, Walter: Vorwort zu: Gottfried Keller *Ausgewählte Gedichte*. Bern 1956, S. 32
40. Ludwig, Otto: Studien. 2. Bd. Darin: Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Leipzig 1891, S. 51
41. Straub-Fischer, Esther: Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. Bern/München 1973, S. 79
42. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. 18
43. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. 19

44. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. 20
45. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. 22
46. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. 31
47. Straub-Fischer, Esther: a. a. O., S. S
48. SW 7, 297
49. SW ebd.
50. SW ebd.
51. SW S, 299
52. SW 5, 201
53. SW 8, 84
54. SW S, 199
55. SW S, 204
56. SW 5, 202
57. SW ebd.
58. SW 20, 22
59. SW 8, 222
60. SW 9, 230
61. SW 5, 196
62. SW 6, III
63. SW 4, 44
64. SW 4, 203
65. SW 8, 76
66. SW 11, 319
67. SW 4, 66
68. SW 4, 67
69. SW S, 172
70. Zu Marie Bluntschli äussert sich Keller folgendermassen: "Die alte Margret und ihren Mann kannte ich wirklich. Sie wohnten im Kellerschen Haus, jetzt dem Bratwurstler Mörker gehörig. - Wir selbst wohnten zuerst im unteren Stock, später oben, damals hatte die Margret ihren Trödler nicht mehr, sondern ein einträgliches Bettgeschäft."
Jeziorkowski Klaus: Gottfried Keller. In der Reihe: Dichter über ihre Dichtungen. München 1969, S. 210
71. SW 3, 61
72. SW 5, 300
73. Würgau, Rainer: Der Naturbegriff im Werk Gottfried Kellers. Topik der Natur, Materialismus, Mimesis. Diss. Tübingen 1970, S. 232 ff.
74. SW S, 300
75. SW 1, 109
76. SW 18, 137
77. SW 7, 11
78. SW 1, 109
79. SW 7, 227
80. SW 7, 286
81. SW 8, 195
82. Imboden, Gabriel: a. a. O.
83. SW 7, 282
84. SW 9, 129
85. Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 34 ff.
86. SW 7, 281
87. SW 7, 315
88. SW 7, 278
89. SW 3, 126
90. SW 17, 146
91. SW 8, 30
92. SW 8, 382
93. SW 6, 114
94. SW 7, 294

95. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 12
96. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 11 f.
97. SW 5, 306
98. SW 11, 151
99. SW 7, 1
100. SW 9, 131
101. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 11
102. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 12
103. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 14
104. SW 7, 295
105. SW 7, 282
106. SW 7, 293

II. Das Phantastische in der Menschengestaltung Charakterisierung, Erscheinung und Gebaren

- | | | |
|----------------|-----------------|----------------|
| 1. SW 7, 286 | 2. SW 7, 279 | 3. SW 7, 267 |
| 4. SW 7, 268 | 5. SW 7, 263 | 6. SW 7, 267 |
| 7. SW 7, 284 | 8. SW 7, 262 | 9. SW 7, 275 |
| 10. SW 7, 274 | 11. SW 7, 280 | 12. SW 7, 283 |
| 13. SW 7, 281 | 14. GB 3/1, 193 | 15. SW 7, 281 |
| 16. SW 7, 281 | 17. SW 7, 267 | 18. SW 7, 263 |
| 19. SW 7, 262 | 20. SW 7, 264 | 21. SW 7, 277 |
| 22. SW 7, 277 | 23. SW 7, 301 | 24. SW 7, 286 |
| 25. SW 7, 293 | 26. SW 7, 296 | 27. SW 7, 300 |
| 28. SW 7, 309 | 29. SW 7, 310 | 30. SW 7, 305 |
| 31. SW 7, 269 | 32. SW 7, 318 | 33. SW 6, 224 |
| 34. SW 9, 217 | 35. SW 9, 218 | 36. SW 11, 1 |
| 37. SW 11, 5 | 38. SW 11, 40 | 39. SW 11, 35 |
| 40. SW 11, 25 | 41. SW 11, 26 | 42. SW ebd. |
| 43. SW 11, 166 | 44. SW 11, 146 | 45. SW 11, 147 |
| 46. SW 11, 151 | 47. SW 3, 59 | 48. SW 3, 75 |
| 49. SW 3, 67 | 50. SW 3, 67 | 51. SW 7, 20 |
| 52. SW 7, 36 | 53. SW 8, 209 | 54. SW 11, 83 |
| 55. SW 11, 98 | 56. SW 10, 271 | 57. SW 10, 198 |
| 58. SW 10, 206 | 59. SW 10, 206 | 60. SW 11, 66 |
| 61. SW 8, 198 | 62. SW 8, 205 | 63. SW 8, 212 |

64. SW 4, 225 65. SW 5, 99 66. SW 10, 97
67. Dass es den rechtschaffenen, dann auch auf Heimkehr und ehrliche Arbeit bedachten Reisläufer auch gibt, dafür ist Hansli Gyr das überzeugendste Beispiel. Für ihn haben denn auch Kleiderpracht und reines Abenteuer keine Anziehungskraft.
68. SW 3, 96 f.
69. SW 3, 141
70. SW 16, 208
71. Umgekehrt kommt es zu einer totalen Identifikation des Sohnes mit dem Vater, was verständlich wird, wenn man bedenkt, dass Heinrich seinen Vater kaum gekannt hat und daher so gut wie keine Gelegenheit hatte, sich mit ihm zu messen und sich von ihm zu lösen.
72. SW 11, 328 73. SW 8, 162 74. SW 7, 130
75. SW 7, 180 76. SW 7, 178 77. SW 8, 173
78. SW 7, 86 79. SW 7, 121 80. SW 7, 140
81. In der Beschreibung der Hexe Beghine (*Spiegel das Kätzchen*) finden die harten Kanten und Ecken des Gesichts eine direkte Fortsetzung in der Kleidung: "Dem Hause des Herrn Pineiss gegenüber war ein anderes Haus, dessen vordere Seite auf das sauberste geweißt war und dessen Fenster immer frisch gewaschen glänzten. Die bescheidenen Fenstervorhänge waren immer schneeweiss und wie soeben geplättet, und ebenso weiss war der Habit und das Kopf- und Halstuch einer alten Beghine, welche in dem Hause wohnte, also dass ihr nonnenartiger Kopfputz, der ihre Brust bekleidete, immer wie aus Schreibpapier gefaltet aussah, so dass man gleich darauf hätte schreiben mögen, das hätte man wenigstens auf der Brust bequem tun können, da sie so eben und so hart war wie ein Brett. So scharf die weissen Kanten und Ecken ihrer Kleidung, so scharf war auch die lange Nase und das Kinn der Beghine, ihre Zunge und der böse Blick ihrer Augen ..." (SW 7, 365).
82. SW 8, 308 83. SW ebd. 84. SW 11, 27
85. SW 11, 28 86. SW ebd. 87. SW ebd.
88. SW 11, 67 89. SW ebd. 90. SW 11, 72

- | | | | | | |
|------|------------|------|-------------|------|------------|
| 91. | SW 11, 73 | 92. | SW 7, 37-39 | 93. | SW 9, 210 |
| 94. | SW 12, 272 | 95. | SW 12, 288 | 96. | SW 12, 294 |
| 97. | SW 7, 38 | 98. | SW 7, 39 | 99. | SW 9, 210 |
| 100. | SW 12, 288 | 101. | SW 12, 272 | 102. | SW 9, 210 |
| 103. | SW 11, 274 | 104. | SW 11, 275 | 105. | SW 11, 245 |
| 106. | SW 11, 245 | 107. | SW 11, 119 | 108. | SW 5, 166 |
| 109. | SW 11, 154 | 110. | SW 11, 173 | 111. | SW 9, 12 |
112. Ueber seine Töchter sagt Martin: "Nicht so, Marie! Diese Gewalt, die du meinst, die sitzt auch in den Mädchen selbst, die Jungens würden sie nie haben; es ist das Wahngelbde, an dem sie leiden!" (SW 12, 135). Und als später Martin vernarrt ist in die Myrrha: "Nicht einen Augenblick fielen ihm seine unglücklichen Töchter ein, deren Liebesphantasie er so klar, wenn auch menschlich zu beurteilen wusste, noch weniger der Unterschied zwischen ihrem und seinem Alter, und noch weniger derjenige zwischen ihrer damaligen Lage und der seinigen. Und noch weniger ahnte er, wie klar jetzt zu Tage trat, dass die guten Mädchen die Eigenschaft, solchen 'fixen Ideen' anheimzufallen, von niemand anderem, als von ihrem Vater geerbt hatten ..." (SW 12, 303).
113. SW 12, 302
114. SW ebd.
115. SW ebd.
116. Nicht weniger als drei weitere Male hebt Hess die Geistigkeit und Beseeltheit von Landolts Antlitz hervor und weist dabei zweimal auf die Unzulänglichkeiten der von ihm erhaltenen Porträts hin. Es scheint, als ob hier die rein bildlichen Darstellungsmittel versagen müssten. "Einen schöneren Männer- und Greisenkopf gab es selten; er ist oft abgebildet, und dennoch nie in seiner ganzen physiognomischen Wichtigkeit getroffen worden ... Seine ganze Gestaltung war so sprechend, dass sie einst die Aufmerksamkeit des grossen Königs Friedrich II. von Preussen auf sich zog." Und in einer Anmerkung: "Sein schöner Kopf wurde von mehreren andern geschickten Künstlern (ausser Freudweiler, Gessner und Wüest) und Dilettanten in Oel und Aquarell gemalt; allein der Ausdruck seines

Gesichts war zu vielseitig, um ganz befriedigend dargestellt werden zu können. Man muss sich wundern, Landolts Bildnis nicht auch in Lavaters Physiognomik zu finden." (Hess, David: Salomon Landolt. Biographie. Zürich 1820, S. 5)

117. SW 9, 160

III. Die Gesetzmässigkeiten des Phantastischen als bestimmende Faktoren der Handlung

1. Das unerklärlich plötzliche und damit phantastisch wirkende Erscheinen schwankt bei Keller, ganz dem Postulat Todorovs gemäss, zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen (Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. Frankfurt/Berlin 1975, S. 35 ff.), in den Bereich des Wunderbaren gehören: Nettekuns Erscheinen beim halb erfrorenen Strapinski, Ursulas Glück im Unglück, ihr Rettungswerk an Hansli, das plötzliche Dasein Römers, des "wirklichen Meisters", aber auch Erlebnisse wie jenes mit der Flöte, das ja Keller selbst als "Wunder" bezeichnet, und die Begegnung mit dem verständnisvollen und grosszügigen Grafen. Unheimlich dagegen wirken etwa das wiederholte und unvermutete Auftauchen des Schlangenfressers, die gespenstischen Umtriebe Buz Falätschers, Louis Wohlwend, der personifizierte Schatten Martin Salanders, und nicht zuletzt die beiden Doppelgänger Jobsts. In den beiden letzten Fällen wird der Definition des Phantastischen Marzins Genüge getan, die verlangt, dass das Irrationale in die Realität einbreche (Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Frankfurt a. M./Bern 1982, S. 108 ff.). Aus dieser Forderung ergibt sich freilich zwangsläufig die unannehmbare Einschränkung des Phantastischen auf Handlungsmotive.
2. Keller bringt es fertig, "Verrichtungen" so kunterbunt und beziehungslos aneinanderzureihen wie Dinge. Eine einzigartige Kostprobe hiervon findet man in *Spiegel das Kätzchen*. Spiegel versucht, Pineiss zum Heiraten zu überreden, indem er vor allem von dem Weibergut spricht: "... da wird dann mit

wichtigem Gesicht ein Pferd besehen und ein Stück Sammet gekauft, mit Laufen und Rennen eine gute Armbrust bestellt, und der Büchsenschmied kommt nicht aus dem Hause: da heisst es: ich muss meinen Wein einheimsen und meine Fässer putzen, meine Bäume putzen lassen und mein Haus decken; ich muss meine Frau ins Bad schicken, sie kränkelt und kostet mich viel Geld, und muss mein Holz fahren lassen und mein Ausstehendes eintreiben; ich habe ein Paar Windspiele gekauft und meine Bracken vertauscht, ich habe einen schönen eichenen Ausziehtisch eingehandelt und meine grosse Nussbaumlade dran gegeben, ich habe meine Bohnenstangen geschnitten, meinen Gärtner fortgejagt, mein Heu verkauft und meinen Salat gesäet, immer mein und mein vom Morgen bis zum Abend. Manche sagen sogar: ich habe meine Wäsche die nächste Woche, ich muss meine Betten sonnen, ich muss eine Magd dinge und einen neuen Metzger haben, denn den alten will ich abschaffen; ich habe ein allerliebstes Waffeleisen erstanden, durch Zufall, und habe ein silbernes Zimmetbüchsen verkauft, es war mir so nichts nütze." Es wird dem Leser kaum möglich sein, eine einzelne dieser Vorkehrungen als Handlung zu erleben, denn dazu wird ihm keine Zeit gelassen. Auch spürt man von Anfang an, dass die geschilderte Geschäftigkeit nur Angeberei sein kann, und dass dieses Tatenfieber nur in der Einbildung des Mannes besteht: "Alles das sind wohlverstanden die Sachen der Frau, und so verbringt ein solcher Kerl die Zeit und stiehlt unserm Herrgott den Tag ab, indem er alle diese Verrichtungen aufzählt, ohne einen Streich zu tun." Bedenkt man, dass die Tirade des sich brüstenden Mannes nur eine Improvisation Spiegels ist, um Pineiss zu verführen, und dass sich dahinter der fabulierend-schalkhafte Keller verbirgt, dann geht einem einmal mehr auf, welche dominierende Rolle dem Moment der Erfindung zukommen kann. Die betörende Wirkung bleibt denn auch nicht aus. Pineiss scheint es schwindlig zu werden: Er "riss den Spiegel an der Schnur, dass er miau! schrie, und rief: "Genug, du Plappermaul! Sag jetzt unverzüglich: wo ist sie, von der du weisst?" Denn die Auf-

zählung aller dieser Herrlichkeiten und Verrichtungen, die mit einem Weibergute verbunden sind, hatte dem dürrn Hexenmeister den Mund nur noch wässeriger gemacht" (GW 7, 362 Hervorhebungen durch den Verfasser).

- | | | |
|---|----------------|-------------------|
| 3. SW 7, 300 ff. | 4. SW 7, 287 | 5. SW 7, 288 |
| 6. SW 7, 314 | | |
| 7. Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich/Freiburg i. Br. 1963, S. 83 ff. | | |
| 8. SW 7, 281 | 9. SW 8, 34 | 10. SW 8, 32, 268 |
| 11. SW 7, 20 | 12. SW 7, 43 | 13. SW 7, 53 |
| 14. SW 7, 70 | 15. SW 7, 71 | 16. SW 8, 73 |
| 17. SW 8, 84 | 18. SW 7, 102 | 19. SW 7, 116 |
| 20. SW 7, 359 | 21. SW 7, 1 | 22. SW 8, 390 |
| 23. SW 8, 385 | 24. SW 8, 380 | 25. SW ebd. |
| 26. SW 8, 386 | 27. SW 8, 386 | 28. SW 8, 386 |
| 29. SW 8, 379 | 30. SW ebd. | 31. SW 8, 380 |
| 32. SW 8, 381 | | |
| 33. Günther, Werner: Gottfried Keller. In: Dichter der neueren Schweiz. Bern/München 1968, S. 77 f. | | |
| 34. SW 10, 27 | 35. SW 10, 29 | 36. SW 10, 41 |
| 37. SW 10, 42 | 38. SW ebd. | 39. SW 10, 23 |
| 40. SW 10, 66 | 41. SW 10, 85 | 42. SW 10, 87 |
| 43. SW 10, 147 | 44. SW 10, 148 | 45. SW 10, 151 |
| 46. SW 10, 149 | 47. SW 10, 175 | 48. SW 10, 104 |
| 49. SW 9, 149 | 50. SW 9, 153 | 51. SW 9, 241 |
| 52. SW 9, 249 | 53. SW 9, 163 | 54. SW 11, 5 |
| 55. SW 11, 4 | 56. SW ebd. | 57. SW 11, 340 |
| 58. SW ebd. | 59. SW 11, 341 | 60. SW 11, 41 |
| 61. SW 11, 349 | 62. SW 11, 364 | 63. SW 11, 352 |
| 64. SW ebd. | 65. SW 11, 367 | 66. SW 11, 353 |
| 67. SW 11, 55 | 68. SW ebd. | 69. SW 11, 336 |
| 70. SW 11, 60 | 71. SW 11, 145 | 72. SW 11, 191 |
| 73. SW 11, 242 | 74. SW 11, 9 | 75. SW 11, 12 |
| 76. SW 11, 13 | 77. SW SW ebd. | 78. SW 11, 14 |
| 79. SW 11, 44 | 80. SW 11, 51 | 81. SW 11, 52 |
| 82. SW 11, 202 | 83. SW 11, 233 | 84. SW 11, 319 |

- | | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| 85. SW 11, 322 | 86. SW 11, 324 | 87. SW 11, 61 |
| 88. SW 11, 62 | 89. SW 11, 63 | 90. SW 11, 64 |
| 91. SW ebd. | 92. SW 11, 66 | 93. SW 11, 88 |
| 94. SW 11, 127 | 95. SW ebd. | 96. SW ebd. |
| 97. SW 11, 167 | 98. SW 11, 170 | 99. SW 11, 274 |
| 100. SW 11, 245 | 101. SW 11, 284 | 102. SW 11, 284 |
| 103. SW 11, 161 | 104. SW 11, 60 | 105. SW ebd. |
| 106. SW 11, 244 | 107. SW ebd. | 108. SW 11, 257 |
| 109. SW 11, 285 | 110. SW ebd. | 111. SW 11, 286 |
| 112. SW 11, 290 | 113. SW 11, 296 | 114. SW 11, 298 |
| 115. SW 11, 305 | 116. SW 11, 148 | 117. SW 11, 162 |
| 118. SW 11, 88 | 119. SW 11, 139 | 120. SW 10, 190 |
| 121. SW 10, 196 | 122. SW 10, 211 | 123. SW 10, 223 |
| 124. SW ebd. | 125. SW 10, 257 | 126. SW ebd. |
| 127. SW 10, 271 | 128. SW ebd. | 129. SW 10, 276 |
| 130. SW 10, 280 | 131. SW 10, 290 | 132. SW ebd. |
| 133. SW ebd. | 134. SW 10, 291 | 135. SW ebd. |
| 136. SW 19, 347 | | |

Im Hinblick auf Heinrich Lee sagt Hermann Meyer (a. a. O., S. 195) folgendes: "Der grüne Heinrich gerät schon früh in ein missliches Verhältnis zu Leben und Umwelt. Das Kind wird auf sich selbst zurückgeworfen, ohne dass es die Kraft aufbringen könnte, von einem eigenen Zentrum aus das Leben zu meistern. Als eine entscheidende Charakterschwäche wird seine Passivität dargestellt, die Neigung, das Leben über sich ergehen zu lassen und allen Entscheidungen auszuweichen. Durch solche Charakterschwächen wird er dem alten Freunde, dem willensstärkeren aber amoralischen Meierlein völlig hörig und muss diesem all sein sich selbst entwendetes Geld zukommen lassen; und es ist dieselbe Passivität, durch welche er später die Schuld auf sich lädt, nicht vor dem Tode der Mutter heimgekehrt zu sein."

137. SW ebd.
 138. SW ebd.
 139. SW 5, 127
 140. SW 5, 99

141. Dazu Vorbemerkungen Seite 22
142. SW 12, 432
143. GB 3/1, 69
144. SW 8, 4
145. SW 8, 3
146. Passavant, Rudolf von: Zeitdarstellung und Zeitkritik in Gottfried Kellers Martin Salander. Diss. Bern 1978, S. 41. 12, 6
147. SW 12, 6
148. SW 12, 16
149. SW 12, 9
150. SW 12, 109
151. SW 12, 53 ff., 12, 92 ff., 12, 70 ff.
152. SW 12, 96
153. SW 12, 118
154. SW 12, 122
155. SW 12, 128
156. SW 12, 5
157. SW 12, 7
158. SW 12, 177
159. SW 8, 2
160. SW 8, 1 ff.
161. SW 8, 3
162. SW 12, 190
163. GB 3/1, 70
164. GB 3/1, 116
165. Walter Höllerer hat in seiner Untersuchung zu *Die Leute von Seldwyla* die stilistische Einheit zwischen dem ersten Teil des Zyklus und den drei ersten Novellen des zweiten Teils überzeugend nachgewiesen, wobei er auf Walter Muschgs Darstellung der Stilunterschiede in den verschiedenen Epochen Kellers Bezug nimmt. Er entkräftet jedoch Muschgs Behauptung, der erste Teil der Seldwyler-Geschichten, der von dem jungen Keller der Berliner Jahre stammt, stehe dem zweiten Teil, einem Werk des "gelassen formenden Novellisten" gegenüber. Tatsächlich kann bei eingehender Betrachtung ein Stilunterschied innerhalb der zehn Novellen festgestellt werden. Die trennende Linie liegt jedoch nicht zwischen den beiden Bänden, sondern inmitten des zweiten Bandes: *Dietegen* und *Das verlorene Lachen* setzen sich von den übrigen Novellen sowohl durch Aufbau, inhaltliche Tendenz und sprachliche Stilisierung ab, genauer: die Trennungslinie verläuft mitten durch *Dietegen*, nämlich an der Stelle, an der die Situation nach dem Tode der Forstmeisterin dargestellt wird (SW 262, 22). Zwischen den übrigen Novellen wird man bei einem Stil-

vergleich des ersten und zweiten Bandes keinen Bruch feststellen können. Die *Liebesbriefe* und *Der Schmied seines Glücks* des zweiten Teils sind in ihrer Grundhaltung nicht wesentlich verschieden etwa von *Pankraz*, *Frau Regel Amrain* oder den *Kammachern* des ersten Teils, und auch die sprachliche Untersuchung bringt wenig grundlegende Unterschiede. (Walter Höllerer: *Gottfried Kellers Leute von Seldwyla* als Spiegel einer geistesgeschichtlichen Wende. Diss. Erlangen 1949, Seite 11).

Während die Novellen des ersten Teils vom Mai bis September 1855 in einem einzigen Schaffensprozess niedergeschrieben werden, entsteht der zweite Teil im Laufe der nächsten Jahre. *Kleider machen Leute*, *Der Schmied seines Glücks* und *Die missbrauchten Liebesbriefe* und der erste Teil des *Dietegen* stehen im Hinblick auf ihre Entstehung noch in einem gewissen Zusammenhang, während die zweite Hälfte des *Dietegen* und *Das verlorene Lachen* erst 1873/74, ziemlich isoliert, entstanden sind. Die ersten drei Novellen des zweiten Bandes übertreffen gelegentlich an Frische der Erfindungskraft und "Abundanz des Ausdrucks" (SW 8, 449) die Geschichten des ersten Bandes.

Höllerer schwächt jedoch nachträglich seine Formulierung des Stilbruchs ab. "Die Einleitung des zweiten Teiles, die zweite Hälfte des *Dietegen* und *Das verlorene Lachen* entstammen der gewandelten Haltung Kellers nach den Zürcher Ereignissen von 1868/69. Diese Wandlung geht jedoch nicht so tief, dass sie die Grundanliegen der Keller'schen Welt umgekehrt hätte." Wenn Höllerer meint, wohl dürfe man die Wandlungen, die Gottfried Keller durchmachte, nicht ausser acht lassen, sein Leben verlaufe aber nicht so proteisch wie dasjenige Goethes, dann nähert er sich der Auffassung Emil Staigers, der meint, Keller bleibe sich im wesentlichen von "den Anfängen bis zum Ende gleich" (Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1963, S. 201). Ganz dasselbe meint Ermatinger, wenn er sagt: "Die poetische Entwicklungsfähigkeit Goethes blieb Keller versagt" (Krisen und Pro-

bleme der neueren deutschen Dichtung. Zürich/Leipzig/ Wien 1928, S. 266). Dass die Entwicklung des Kellerschen Werkes nicht gradlinig, sondern spiralförmig verläuft - eben dem Prinzip der Variation gemäss - dafür gibt es keinen schöneren Beleg als *Die Leute von Seidwyla*. In diesem Werk sind alle Züge der Keller'schen Welt bereits gegenwärtig: *Pankraz der Schmoller* und *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* weisen mit ihren autobiographischen Elementen auf den *Grünen Heinrich* zurück; *Spiegel das Kätzchen* lässt bereits an die lichte Welt der *Sieben Legenden* denken, *Diategen* ist eine Vorwegnahme der kulturhistorischen *Züricher Novellen*; in dem "Fräulein" innerhalb von *Spiegel das Kätzchen* und in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* erscheinen bereits Charakteristika des *Sinngedichts* und schliesslich prä-ludieren *Die drei gerechten Kammacher* und *Das verlorene Lachen* - beide Novellen freilich auf verschiedene Weise - den Altersroman *Martin Salander*.

166. Das Fräulein ist ebenso unschlüssig wie die Züs. Sie hat zwar "eine so vollkommene Auswahl, wie es ein mannbares Frauenzimmer sich nur wünschen kann. Allein sie besass ausser ihrer Schönheit ein schönes Vermögen von vielen tausend Goldgülden, und diese waren die Ursache, dass sie nie dazu kam, eine Wahl treffen und einen Mann nehmen zu können, ... so geschah es, dass sie, sobald sich ihr ein achtungswerter Freier genähert und ihr halbwegs gefiel, alsobald sich einbildete, derselbe begehre sie nur um ihres Gutes willen". Aus allzu grossem Misstrauen lässt sich das Fräulein dem Manne gegenüber, den sie wirklich liebt, der Prüfung halber zu einem listigen und schliesslich für beide verhängnisvollen Spiel verleiten.

- | | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| 167. SW 4, 9S | 168. SW 4, 96 | 169. SW 10, 240 |
| 170. SW 10, 241 | 171. SW 10, 225 | 172. SW 10, 266 |
| 173. SW 10, 271 | 174. SW 11, 222 | 175. SW 9, 270 |
| 176. SW 9, 163 | 177. SW 12, 154 | 178. SW 12, 384 |
| 179. SW 12, 127 | 180. SW 9, 215 | |

Zwischenbemerkungen

1. Staiger, Emil: Die Zeit als Einbildungskraft. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano. Goethe und Keller. Zürich 1963. S. 180
2. Staiger, Emil: a. a. O., ebd.
3. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 327
4. GB 2, 103
5. SW 9, 149
6. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 203
7. SW 6, 105
8. SW 5, 164
9. SW 5, 164
10. SW 5, 214
11. SW 2, 1, 248 f.
12. SW 12, 72
13. Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 237
14. Rothenberg, Jürgen a. a. O., S. 132
15. Preisendanz, Wolfgang: a. a. O., S. 313
16. Preisendanz, Wolfgang: ebd.
17. SW 7, 282
18. SW ebd.
19. SW 7, 272
20. SW 7, 271
21. SW 7, 272
22. Pregel, Dietrich: a. a. O., S. 11
23. SW 8, 22
24. SW 7, 318
25. Rothenberg, Jürgen a. a. O., S. 222
26. SW 21, 36
27. Demeter, Hildegard: Kellers Humor. Berlin 1938, S. 117 f.
28. Staiger, Emil: a. a. O., S. 113
29. Staiger, Emil: a. a. O., S. 188
30. Staiger, Emil: a. a. O., S. 197
31. Preisendanz, Wolfgang: a. a. O., S. 205 und
Rothenberg, Jürgen: a. a. O., S. 222

Zweiter Teil

Konstruktive Funktionen des Phantastischen

I. Das bedrohte Leben

1. Weissflog, Carl: Biographische Spittelfreuden des abgesetzten Privatschreibers Jeremias Kätzlein. in: Phantasiestücke und Historien. Dresden 1920. Zit. nach Wolfgang Promies, a. a. O., S. 76
2. Flögel, Karl Friedrich: Geschichte der komischen Literatur. Leipzig 1784. Zit. nach Wolfgang Promies, a. a. O., S. 40
3. SW 7, 266
4. SW 12, 318
5. Zu derselben Schlussfolgerung kommt der Psychologe Ronald D. Laing, wenn er über den in seiner inneren Entwicklung stark zurückgebliebenen Menschen spricht. Der anomale Entwicklungsprozess bewirke eine Aenderung unseres Selbsts, es werde "phantastisch", "verflüchtige" sich und verliere daher jede festverankerte Identität, es werde "unreal". (Das geteilte Selbst, Reinbeck 1976, S. 119). Fast denselben Wortlaut haben Louis Vax' Aeusserungen, obgleich er auf das Phänomen des Uebernatürlichen anspielt. Die in der Phantastik auftretenden "phantastischen Persönlichkeiten" seien Menschen, die "die Bereiche der Menschlichkeit" verlassen hätten (Louis Vax: Die Phantastik. In: Phaicon 1. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt, 1974, S. 5). Hans Holländer macht die Feststellung, jede phantastische Kunst neige dazu, Welten zu erfinden, in denen es keinen Platz mehr gebe für den Menschen: "... aber gerade das zeigt ihre menschliche Substanz, ihren menschlichen Grund um so deutlicher, denn die Erfindung des Nichtmenschlichen ist unter bestimmten Bedingungen mit bestimmten Motiven und Wirkungsabsichten von Menschen gemacht worden, die Distanz zu ihrer Umgebung hatten, deren Einverständnis mit den Konventionen gestört war und die daher einen genaueren Blick und etwas mehr Freiheit hatten" (Hans Holländer a. a. O., S. 72).

- | | | |
|---------------|---------------|---------------|
| 6. SW 7, 269 | 7. SW 7, 286 | 8. SW 7, 293 |
| 9. SW 7, 298 | 10. SW 7, 311 | 11. SW 7, 312 |
| 12. SW 7, 298 | 13. SW 7, 317 | 14. SW 7, 287 |
| 15. SW 7, 290 | 16. SW 7, 293 | 17. SW 7, 309 |
| 18. SW 7, 310 | 19. SW 7, 316 | |
20. Die Definition des Phantastischen nach Marzin, Rabkin oder Caillois setzt als Konstante die Dichotomie von Realität und Irrationalem voraus. Auch dies lässt sich also bei Keller nachweisen, und zwar wie das Phänomen des Umschlags zeigt, sogar als neue Variante. Hier handelt es sich nicht um den Riss der Realität durch die Manifestation eines Irrationalen, sondern umgekehrt um den Einbruch der Wirklichkeit ins Phantastische. Aber auch der andere, als üblich definierte Weg lässt sich feststellen. So bereits ganz klar in der Kamm-machernovelle. Viele Einzelheiten lassen am Anfang auf ein realistisches Erzählen schliessen. Diese Erwartung erweist sich bald als trügerisch, denn spätestens mit dem Auftreten des zweiten Doppelgängers befinden wir uns bereits völlig in einer Zone des Unmöglichen. So erlebt auch die betonte Realität zu Beginn des *Martin Salander* den ersten Riss in dem Augenblick, da Martin von dem zweiten, "unglaublichen" Betrug Wohlwends erfährt.
- | | | |
|----------------|----------------|----------------|
| 21. SW 7, 110 | 22. SW 7, 111 | 23. SW 7, 103 |
| 24. SW 7, 119 | 25. SW 7, 121 | 26. SW 7, 120 |
| 27. SW 7, 121 | 28. SW 3, 73 | 29. SW 3, 72 |
| 30. SW 3, 81 | 31. SW 3, 76 | 32. SW 3, 81 |
| 33. SW ebd. | 34. SW 3, 84 | 35. SW 8, 48 |
| 36. SW 8, 51 | 37. SW 10, 280 | 38. SW 12, 328 |
| 39. SW 12, 373 | 40. SW 3, 176 | 41. SW 4, 61 |
| 42. SW 4, 111 | 43. SW 12, 351 | 44. SW 6, 248 |
| 45. SW 6, 251 | 46. SW 7, 79 | 47. SW 11, 145 |
| 48. SW 11, 68 | 49. SW 11, 135 | 50. SW ebd. |
| 51. SW 11, 163 | 52. SW 11, 193 | 53. SW 11, 196 |
| 54. SW 7, 119 | 55. SW 8, 48 | 56. SW 3, 175 |
| 57. SW 4, 60 | 58. SW 10, 85 | 59. SW 12, 352 |
| 60. SW 11, 137 | 61. SW 11, 132 | 62. SW 11, 163 |

63. SW 3, 59
66. SW ebd.

64. SW 3, 82

65. SW 3, 85

II. Das erfüllte Leben

- | | | |
|-------------------|-----------------|----------------|
| 1. SW 22, 125 ff. | 2. G8 3. 1, 377 | 3. SW 11, 343 |
| 4. SW 8, 139 | 5. SW 8, 141 | 6. SW 8, 139 |
| 7. SW 7, 78 | 8. SW 7, 79 | 9. SW 6, 228 |
| 10. SW 6, 239 | 11. SW 6, 247 | 12. SW 6, 250 |
| 13. SW 6, 251 | 14. SW 11, 278 | 15. SW ebd. |
| 16. SW 11, 284 | 17. SW 11, 285 | 18. SW 11, 265 |
| 19. SW 11, 263 | 20. SW 11, 243 | 21. SW 10, 106 |
| 22. SW ebd. | 23. SW 10, 109 | 24. SW 10, 113 |
| 25. SW 10, 115 | 26. SW 10, 110 | 27. SW 10, 95 |
| 28. SW 3, 73 | 29. SW 10, 103 | 30. SW 6, 261 |
| 31. SW 3, 210 | 32. SW 4, 177 | 33. SW ebd. |
| 34. SW 4, 172 | 35. SW 4, 170 | 36. SW 17, 280 |
| 37. SW 17, 279 | 38. SW 12, 328 | 39. SW 5, 71 |
| 40. SW ebd. | 41. SW 3, 210 | 42. SW 18, 88 |
| 43. SW 4, 11 | 44. SW 5, 37 | 45. SW 5, 44 |
| 46. SW 6, 316 | 47. SW 5, 71 | 48. SW 18, 85 |
| 49. SW 3, 211 | 50. SW 4, 12 | 51. SW ebd. |
| 52. SW 4, 13 | 53. SW 4, 229 | 54. SW 6, 313 |
| 55. SW 4, 216 | 56. SW 5, 71 | 57. SW 6, 311 |
| 58. SW 3, 210 | 59. SW ebd. | 60. SW 4, 225 |
| 61. SW 5, 71 | 62. SW 18, 88 | 63. SW 4, 12 |
| 64. SW ebd. | 65. SW 4, 216 | 66. SW 4, 217 |
| 67. SW 5, 37 | 68. SW 4, 225 | 69. SW 4, 227 |
| 70. SW 5, 71 | 71. SW 18, 89 | 72. SW 5, 92 |
| 73. SW 4, 232 | 74. SW 4, 14 | 75. SW 4, 232 |
| 76. SW 18, 82 | 77. SW 4, 13 | 78. SW 4, 226 |
| 79. SW 4, 231 | 80. SW ebd. | 81. SW 18, 79 |
| 82. SW 18, 89 | 83. SW 3, 210 | 84. SW ebd. |
| 85. SW ebd. | 86. SW 3, 210 | 87. SW 4, 218 |
| 88. SW 4, 223 | 89. SW 4, 225 | 90. SW 18, 87 |

91. SW 18, 88
92. SW 18, 87
93. SW ebd
94. SW ebd.
95. SW 18, 89
96. SW 18, 88-89
97. SW 18, 86
98. SW 18, 88
99. SW 18, 89
100. SW 18, 87
101. SW 4, 223
102. SW 18, 88
103. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 136
104. Bolliger Bruno: Mensch und Landschaft. Eine Studie zu den Werken Gottfried Kellers. Diss. Aarau 1961, S. 68
105. G8 1, 152
106. SW 3, 150
107. Zit. nach Luterbacher, Otto: Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. Diss. Tübingen 1911, S. 2
108. SW 16, 169
109. SW 17, 118
110. SW 1, 83
111. SW 14, 36 und 312 (Anhang)
112. SW 6, 112
113. SW 3, 169
114. SW ebd.
115. SW 3, 195
116. SW 3, 196
117. SW 3, 197
118. SW 19, 149
119. SW 4, 64
120. SW 3, 227
121. SW ebd.
122. SW ebd.
123. SW 3, 228
124. SW ebd.
125. SW 4, 67
126. SW 5, 46
127. SW 5, 172
128. SW 18, 137
129. SW 5, 174
130. SW ebd.
131. G8 1, 86
132. Weber, Bruno: Erläuterungen zur "Heroischen Landschaft" von Gottfried Keller, 1842. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 36. Zürich 1979, S. 263
133. G8 1, S. 79-83
134. Schaffner, Paul: Gottfried Keller als Maler. Gottfried Keller-Bildnisse. Zürich 1942, S. 120
135. Schaffner, Paul: Gottfried Keller "Ossianische Landschaft". In: Du. Jg. 2, Nr. 9. Zürich 1942, S. 28-30
136. Welscher, Paul: Die Romantik in der Schweizer Malerei. Frauenfeld 1947, S. 86
137. Reinle, Adolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. (Joseph Gantner/Adolf Reinle: Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. 4) Frauenfeld 1962, S. 138
138. G8 1, S. 79-83

139. Weber, Bruno: a. a. O., S. 260
140. Bluntschli, Marie: Erinnerungen an Gottfried Keller. Bern 1940, S. 14
141. SW 17, 273
142. Weber, Bruno: a. a. O., S. 273
143. Weber, Bruno: a. a. O., S. 263
144. Bolliger, Bruno: a. a. O., S. 60 ff.
145. Jedlicka, Gotthard: Gottfried Kellers "Ossianische Landschaft". In: 19. Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft. 1951, S. 12
146. Bluntschli, Marie: a. a. O., S. 15
147. Luterbacher, Otto: Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosa-
werken. Diss. Tübingen 1911, S. 15
148. SW 3, 237 149. SW 3, 228 150. SW ebd.
151. SW 3, 210 152. SW 3, 221 153. SW ebd.
154. SW 9, 23 155. SW 9, 24
156. Gessler, Luzius: a. a. O., S. 76
157. SW 2/1, 78
158. SW 9, 23
159. Rothenberg, Jürgen: Gottfried Keller. Symbolgehalt und Reall-
tätserfassung seines Erzählens. Heidelberg 1976, S. 66
160. SW 4, 201
161. SW 4, 20
162. SW 9, 24 vgl. 11, 26
163. SW 7, 298 164. SW 16, 10 165. SW ebd.
166. SW 16, 93 167. SW 18, 87 168. SW ebd.
169. SW 3, 203 170. SW 3, 215 171. SW 4, 72
172. SW 8, 200 173. SW 3, 151
174. Fehr, Karl: Gottfried Keller. Aufschlüsse und Deutungen. Bern/
München 1972, S. 34
175. SW 17, 72

Schlussbemerkungen

1. Luck, Rätus: a. a. O., S. 210 ff.; SW 18, 136 f.
2. SW 18, 136
3. Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1962, S. 582
4. Siehe Seite 34 ff.
5. Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig 1737, Kapitel II, Paragraph 24
6. Gottsched, Johann Christoph: Vernünftige Tadlerinnen II. S. 35. Zit. nach Franz Servaes: Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Strassburg 1887, S. 36
7. Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Bd. 4. Hamburgische Dramaturgie. 22. Stück. München 1973, S. 330
8. Gellert, Christian Fürchtegott: Sämtliche Schriften. Bd. 4. Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke von Briefen. Leipzig 1839, S. 74 f.
9. SW 7, 266
10. GB 3, 1, 377
11. Promies, Wolfgang: a. a. O., S. 298
12. Vischer, Friedrich Theodor: Kritische Gänge. 4. Bd., S. 255, 1866. Zit. nach Rätus Luck: Gottfried Keller als Literaturkritiker. Bern/München 19870, S. 211
13. Luck, Rätus: a. a. O., S. 216
14. SW 2, 1, 290
15. SW 2, 1, 249
16. SW 2, 1, 289
17. SW ebd.
18. SW ebd.
19. SW 2, 1, 287
20. GB 3, 1, 56
21. Bluntschli, Marie: a. a. O., S. 6
22. SW 18, 156
23. Kaiser, Gerhard: a. a. O.,
24. SW 4, 29
25. SW 4, 46

26. SW 2, 116
27. SW 4, 127 und 4, 36
28. SW 4, 165
29. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 101 ff.
30. SW 16, 268 f.
31. Locher, Kaspar T.: Der Weg zur Reife. Bern 1985
32. Benjamin, Walter: a. a. O., S. 27
33. Staiger, Emil: Urlicht und Gegenwart. In: Spätzeit. Zürich/München 1973, S. 247 ff.
34. GB 1, 380
35. GB 3, 1, 465
36. Kaiser, Gerhard: a. a. O., S. 324
37. SW 7, 315
38. SW 3, 54
39. SW 3, 55
40. SW ebd.
41. SW 3, 54
42. SW 2, 1, 266
43. SW 2, 1, 286
44. SW 2, 1, 241
45. SW 2, 1, 247
46. SW 2, 1, 244 f.
47. SW 2, 1, 153
48. SW 2, 1, 155
49. SW 2, 1, ebd.
50. SW 2, 1, 156
51. SW 2, 1, ebd.
52. SW 2, 1, 155
53. SW 2, 1, ebd.
54. SW 2, 1, 170
55. Wildholz, Rudolf: Gottfried Kellers Menschenbild. Bern/München 1964, S. 77, 121 f., 134
56. SW 6, 112
57. Breitenbruch, Bernd: a. a. O., S. 86
58. Vogel, Werner: Othmar Schoeck im Gespräch. Zürich 1965, S. 110

LITERATURVERZEICHNIS

Textgrundlage:

- Gottfried KELLER, Sämtliche Werke, hg. von Jonas FRAENKEL,
Zürich/München 1926 ff., Bern/Leipzig 1931 ff.,
später hg. von Carl HELBLING, Bern/Leipzig
1943/44, Bern 1945 ff.,
zit.: SW = Sämtliche Werke
- Gottfried KELLER, Gesammelte Briefe, in 4 Bänden, hg. von Carl
HELBLING, Bern 1950 – 1954
zit.: GB = Gesammelte Briefe
-

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor W. : Aesthetische Theorie. 9. Auflage. Frank-
furt/M. 1989
- Alewyn, Richard : Die Lust an der Angst. In: R. A.: Proble-
me und Gestalten, Frankfurt/M. 1974,
S. 307–330
- Alleman, Beda : Gottfried Keller und das Skurrile, eine
Grenzbestimmung seines Humors.
In: Jahresbericht der Gottfried-Keller-
Gesellschaft. Zürich 1960
- Anton, Herbert : Mythologische Erotik in Kellers *Sieben
Legenden* und im *Sinngedicht*. Stutt-
gart 1970
- Arx, Alice von : Krisenhaftes Erleben als Entwicklungsfak-
tor. Unter besonderer Berücksichtigung
von Gottfried Kellers Roman *Der grüne
Heinrich*. Diss. Zürich 1968
- Baechtold, Jakob : Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und
Tagebücher. 3 Bände. Berlin 1894 – 1897

- Bänziger, Hans : Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. Ihr wesentliches Verhältnis als Grundlage für das Verständnis von Kellers Aufsätzen. Zürich 1943
- Baumann, Walter : Auf den Spuren Gottfried Kellers. Zürich 1984
- Beckenhaupt, Karl : Die Entstehung des *Grünen Heinrich*. Diss. Regensburg 1915
- Benjamin, Walter : Ueber Literatur. Darin: Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke. Frankfurt/Main 1969, S. 21-32
- Bentz, Rudi Richard : Form und Struktur der *Sieben Legenden* Gottfried Kellers. Diss. Zürich 1979
- Bertinetto, Pier Marco e
Ossola, Carlo : La pratica della scrittura. Torino 1979
- Bettschart, Oscar : Gottfried Kellers *Sieben Legenden*. Eine Untersuchung. Diss. Freiburg (Schweiz) 1947
- Bluntschli, Marie : Erinnerungen an Gottfried Keller. Bern 1940
- Böschenstein, Hermann : Gottfried Keller. Grundzüge seines Lebens und Wirkens. Bern 1948
- Böschenstein, Hermann : Gottfried Keller. Stuttgart 1977
- Bolliger, Bruno : Mensch und Landschaft. Eine Studie zu den Werken Gottfried Kellers. Aarau 1961
- Breitenbruch, Bernd : Gottfried Keller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1968
- Brinkmann, Richard : Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1966
- Buser, Rita : Gottfried Keller und Salomon Gessner. Diss. Basel 1960

- Caillouis, Roger : Das Bild vom Phantastischen vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.). Phaicon 1. Frankfurt/M. 1974
- Cennini, Cennino : Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdera übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1888
- Cersowsky, Peter : Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München 1983
- Corneille, Roger und Herscher, Georges : Der Zeichner Victor Hugo. Paris 1964. Abb. 80
- Corti, Maria : Principi della comunicazione letteraria. Milano 1976
- Cowen, Roy Chadwell : Bildlichkeit in der Lyrik Gottfried Kellers. Diss. Göttingen 1960
- Demel, Helmut : Der Traum bei Gottfried Keller. Diss. Innsbruck 1951
- Demeter, Hildegard : Gottfried Kellers Humor. Berlin 1938
- Dorst, Wolfgang : Zur Phantastik bei Baudelaire. in: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980. S. 182-200
- Dörr, Dieter : Satire und Humor in Gottfried Kellers *Sieben Legenden*. Diss. München 1970
- Dürer, Albrecht : Von menschlicher Proportion. Faksimile-Neudruck der Originalausgabe (Nürnberg 1528). Nordlingen 1980
- Dürst, Alexander : Die lyrischen Vorstufen des *Grünen Heinrich*. Bern 1955
- Eckermann, Johann P. : Gespräche mit Goethe. Leipzig 1948
- Eisenhut, Hilde : Gottfried Kellers Prosastil. Diss. München 1948

- Ellis, John M. : *Die drei gerechten Kammacher*. In: J. M. E. Narration in the German novelle. Cambridge 1974. S. 136–154
- Ermatinger, Emil : Gottfried Kellers Leben. Mit Benützung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt. Berlin 1915.
- Ermatinger, Emil : Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Zürich/Leipzig/Wien 1928
- Essel, Karl : Ueber Gottfried Kellers Sinngedicht. Hildesheim 1973
- Fehr, Karl : Der Realismus in der schweizerischen Literatur. Bern/München 1965
- Fehr, Karl : Gottfried Keller. Aufschlüsse und Deutungen. Bern/München 1972
- Fischer, Christine : Roman, Novelle und künstlerische Subjektivität bei Gottfried Keller. Diss. Leipzig 1972
- Freud, Sigmund : Das Unheimliche. In: S. F. Studienausgabe, Bd. 4. Frankfurt/M. 1970, S. 243–274
- Freund, Winfried : Einführung in die phantastische Literatur. in: Phantastische Geschichten. Stuttgart 1979, S. 75–92
- Gellert, Christian F. : Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack von Briefen. Leipzig 1751
- Gessler, Luzius : *Lebendig begraben*. Studien zur Lyrik des jungen Keller. Bern 1964
- Gessler, Paul : Die erste Fassung des *Grünen Heinrich*. Diss. Hamburg 1939
- Graichen, Inge : Der frühe Gottfried Keller, Menschenbild und poetische Konzeption. Frankfurt/M./Bern/Las Vegas 1979
- Gsell, Hanspeter : Einsamkeit, Idyll und Utopie. Diss. Frankfurt/M./Bern 1976

- Günther, Werner : Gottfried Keller. In: Dichter der neueren Schweiz. Bd. 2. Bern/München 1968, S. 77–117
- Guggenheim, Kurt : Das Ende von Seldwyla. Ein Gottfried-Keller-Buch. Zürich 1965
- Gustafsson, Lars : Ueber das Phantastische in der Literatur. In: Utopien. München 1970, 5. 9–25
- Haas, Gerhard : Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Wirkendes Wort 28. Bonn 1978, S. 340–356
- Hauser, Albert : Gottfried Keller. Geburt und Zerfall der dichterischen Welt. Zürich 1959
- Hauser, Albert : Kunst und Leben im Werk Gottfried Kellers. In: Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft 35, 1966
- Hauser, Albert : Zwischen Seldwyla und Utopia. In: Schweizer Monatshefte 49, 1969, S. 168–175
- Henkel, A. : Gottfried Kellers *Tanzlegendchen*. In: GRM 37. Heidelberg 1956, 5. 1–15
- Hess, David : Salomon Landolt. Biographie. Zürich 1820, S. 5
- Hillebrand, Bruno : Der Garten des *Grünen Heinrich*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45, 1971, S. 567–582
- Hillebrand, Bruno : Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. München 1971
- Hocke, Gustav René : Manierismus in der Literatur. Reinbek bei Hamburg 1959
- Hocke, Gustav René : Die Welt als Labyrinth. Hamburg 1973
- Hofmannsthal, Hugo v. : Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller. In: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1957, S. 413–421

- Hofmüller, Josef : Der Ur-Heinrich. In: Interpretationen. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Bd. 3. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1966. S. 182-202
- Holländer, Hans : Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von C. W. Thomsen/J. M. Fischer. Darmstadt 1980, S. 52-78
- Holländer, Hans : Zur Ikonographie des Phantastischen. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 387-403
- Höllerer, Walther : Gottfried Kellers *Leute von Seldwyla* als Spiegel einer geistesgeschichtlichen Wende. Eine Studie zur Novelle im 19. Jh. Diss. Erlangen 1949
- Horaz : De arte poetica liber. Bes. Zelle 1-1S. Sämtliche Werke (lat. - deutsch). Nach Kayser, Nordenflycht und Burger. Hg. v. Hans Farber. München 1967
- Huch, Ricarda : Gottfried Keller insel-Bücherei, 113. Berlin 1904
- Imboden, Gabriel : Gottfried Kellers Aesthetik auf der Grundlage der Entwicklung seiner Naturvorstellung. Studie zur Begründung der geometrischen Struktur in der Novellistik. Bern/Frankfurt/M. 1975
- Iser, Wolfgang : Der implizierte Leser. München 1972
- Jacquemin, Georges : Ueber das Phantastische in der Literatur. In: Phaïcon 2, S. 33-53
- Jäckel, Günter : Das Bild in der Prosadichtung Gottfried Kellers. Diss. Leipzig 1957
- Jedlicka, Gotthard : Gottfried Kellers 'Ossianische Landschaft'. In: 19. Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft. Zürich 1951, S. 12

- Jehmlich, Reimer : Phantastik - Science Fiction - Utopie. In: Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 11-33
- Jeziorkowski, Klaus : Gottfried Keller. In der Reihe: Dichter über ihre Dichtungen. München 1969, S. 210
- Kagarlizki, Juli : Was ist Phantastik. Berlin (Ost) 1977
- Kaiser, Gerhard : Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt/M. 1981
- Kayser, Wolfgang : Das Groteske in Malerei und Dichtung. Oldenburg 1960
- Kohl, Eva Sybil : Die Frauengestalten Gottfried Kellers. Diss. Hamburg 1946
- Kohlschmidt, Werner : Louis Wohlwend und Niggi Ju. Eine vergleichende Studie zum Zeitgeistmotiv bei Keller und Gotthelf. In: W. K. Dichter. Tradition und Zeitgeist. Bern/München 1965, S. 337-348
- Kohlschmidt, Werner : Der Zeitgeist in Gottfried Kellers *Martin Salander*. In: Orbis litterarum 22, 1967, S. 93-100
- Laing, Ronald D. : Das geteilte Selbst. Reinbek bei Hamburg 1976
- Lange-Stichtenoth, Bodo : Untersuchung zur Erzählkunst Gottfried Kellers in *Die Leute von Seldwyla*. Diss. Göttingen 1955
- Laufhütte, Hartmut : Geschichte und poetische Erfindung. Das Strukturprinzip der Analogie in Gottfried Kellers Novelle *Ursula*. Bonn 1973
- Lem, Stanislaw : Phantastik und Futurologie I, II. Frankfurt/M. 1977/1980
- Leopold, Keith : Religioussatire in Kellers *Kammacher*. In: Studies in Swiss Literature. Brisbane 1971, S. 7-13

- Lessing, Gotthold E. : Werke. Bd. 4. Hamburgische Dramaturgie. 22. Stück. München 1973. S. 229-721
- Locher, Kaspar T. : Gottfried Keller. Der Weg zur Reife. Bern 1969
- Locher, Kaspar T. : Welterfahrung, Werkstruktur und Stil. Bern 1985
- Luck, Rätus : Gottfried Keller als Literaturkritiker. Bern /München 1970
- Lukács, Georg : Gottfried Keller. Berlin 1946
- Luterbacher, Otto : Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. Tübingen 1911
- Lüthi, Max : Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. München 1960
- Martini, Fritz : Ironischer Realismus: Keller, Raabe und Fontane. In: F. M.: Ironie und Dichtung. München, S. 113-148
- Martini, Fritz : Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus, 1848 - 1898. Epochen der deutschen Literatur. Geschichtliche Darstellungen. Stuttgart 1962
- Marzin, Florian F. : Die phantastische Literatur. Frankfurt/M. und Bern 1982
- May, Ernst : Gottfried Kellers Sinngedicht. Eine Interpretation. Bern 1969
- Mc Hale, John L. : Die Form der Novellen *Die Leute von Seldwyla* von Gottfried Keller und *Schwarzwälder Dorfgeschichten* von Bertold Auerbach. Bern/Stuttgart 1957
- Meier, Hans : Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*. Betrachtungen zum Roman des poetischen Realismus. Zürich/ München 1977
- Metzner, Joachim : Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr. In: C. W. Thomsen/J. M. Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 79-108

- Meyer, Herman : Der Sonderling in der deutschen Dichtung. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1984
- Müller-Mussmüller, Therese : *Spiegel das Kätzchen*, Interpretation. Diss. Basel 1974
- Muschg, Adolf : Gottfried Keller. München 1977
- Muschg, Walter : Vorwort und Anmerkungen zu: Gottfried Kellers *Ausgewählte Gedichte*. Bern 1956
- Muschg, Walter : Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern 1958
- Muschg, Walter : Umriss eines Gottfried-Keller-Porträts. Der Zwerg. Das Vaterland. In: M. W.: Gestalten und Figuren. München/Bern 1968, S. 148-208
- Neis, Edgar : Romantik und Realismus In Gottfried Kellers Prosawerken. Berlin 1930, 1967
- Neumann, Bernd : Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein/Ts. 1982
- Ohl, Hubert : Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*. In: Euphorion 63, 1960, S. 216-226
- Owen, Thomas : Die Verführung des Ungesagten. In: Phaicon 2. Hg. von R. A. Zondergeld. Frankfurt/M. 1975, S. 70-82
- Passavant, Rudolf von : Zeitdarstellung und Zeitkritik in Gottfried Kellers *Martin Salander*. Bern 1978
- Penning, Dieter : Die Ordnung der Unordnung. In: Phantastik In Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 34-51
- Petrocchi, Giovanna : Gottfried Keller, pittore. Diss. (Typoskript) Mailand 1976
- Pongs, Hermann : Kellers *Regine* und Storms *Hans und Heinz Kirch* In: H. P.: Das Bild in der Dichtung, 8d. 2. 1939, S. 230-238.

- Praz, Mario : La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Florenz 1948. Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 2 Bd. München 1988
- Pregel, Dietrich : Das Kuriose, Komische und Groteske in Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*. In: Germanische Studien. Bd. 1. Braunschweig 1966, S. 7–28
- Preisendanz, Wolfgang : Humor als dichterische Einbildungskraft. Darin Gottfried Keller. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963, S. 143–213
- Preisendanz, Wolfgang : Gottfried Keller. In: Dt. Dichter des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin 1969, S. 440–462
- Promies, Wolfgang : Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. München 1966
- Rabkin, Eric S. : The Fantastic in Literature. Princeton/New York 1976
- Reinle, Adolf : Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Joseph Gantner/Adolf Reinle: Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. 4) Frauenfeld 1962
- Reis, Kurt : Die zweiheitliche Ordnung im Aufbaustil Gottfried Kellers. Vorstellung einer neuen stilkritischen Betrachtungsweise. Diss. (Masch.) Köln 1957
- Richter, Hans : Gottfried Kellers frühe Novellen. Berlin 1966
- Ritzler, Paula : Das Aussergewöhnliche und das Bestehende in Gottfried Kellers Novellen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28, Stuttgart 1954, S. 373–383
- Rosenfeld, Emmy : Landschaft und Zeit in Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*. Diss. Würzburg 1931

- Rothenberg, Jürgen : Gottfried Keller. Symbolgehalt und Realitätserfassung seines Erzählens. Heidelberg 1976
- Rückert, Catherine : Die verklarte Wirklichkeit. Studien zu Gottfried Kellers früher Prosa. Zürich 1967
- Russ, Bruno : Das Problem des Todes in der Lyrik Gottfried Kellers. Diss. Frankfurt/M. 1959
- Sandberg-Russel, Kristina : Das Problem der Identität in Gottfried Kellers Prosawerk. Bern/Frankfurt/M. 1981
- Sautermeister, Gert : Gottfried Keller. Kritik und Apologie des Privateigentums. In: Literatur im historischen Prozess. Hg. von G. Mattenklott/K. Scherpe. Bd. 2. Kronberg/Ts. 1973, S. 39-102
- Schaffner, Paul : Gottfried Keller als Maler. Gottfried Keller-Bildnisse. Zürich 1942
- Schaffner, Paul : Gottfried Kellers 'Ossianische Landschaft'. In: Dn, Jg. 2, Nr. 9. Zürich, September 1942, S. 28-30
- Schatz, Margarete : Der Zeitbegriff in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*. 2. Fassung. Diss. Bonn 1948
- Scherrer, Theodor A. : Thema und Funktion der Literatur In Gottfried Kellers Prosawerken. Diss. Zürich 1978
- Schweizer, Urs : Feier des Festes. Das Fest in der Dichtung Gottfried Kellers. Bern 1969
- Segre, Cesare : La struttura di un racconto in Bertinotto, Pier Paolo e Ossola, Carlo, a. a. O. Torino 1979, S. 187-195
- Servaes, Franz : Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Strassburg 1887, S. 36

- Staiger, Emil : Gottfried Keller und die Romantik. In: Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft, 1937
- Staiger, Emil : Die ruhende Zeit. In: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich 1963. S. 159-210
- Staiger, Emil : Grundbegriffe der Poetik. Zürich/Freiburg i. Br. 1939, S. B3 ff
- Staiger, Emil : Urlicht und Gegenwart. In: E. S.: Spätzeit. Zürich/München 1973. S. 245-267
- Straub-Fischer, Esther : Die Farben und ihre Bedeutung im dichterischen Werk Gottfried Kellers. Bern 1973
- Swales, Martin : *Die drei gerechten Kammacher*. In: M. S.: The German Novelle, Princeton 1977, S. 158-179
- Tietgens, H. : Möglichkeit einer Zeitgestalt-Untersuchung, dargestellt an Gottfried Kellers *Leute von Seldwyla*. Diss. Bonn 1949
- Thomas, Barry G. : Gottfried Keller. Appearance and Reality in his Prose Works. Diss. Berkeley 1967
- Thomsen, Christian W. u. Fischer, Jens M. (Hg.) : Einleitung zu: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980. S. 11-33
- Todorov, Tzvetan : Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970, S. 40
- Vax, Louis : Die Phantastik. In: Phaïcon 1, S. 11-43
- Vax, Louis : La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique. Paris 1965. S. 240
- Vogel, Werner : Othmar Schoeck im Gespräch. Zürich 1965, S. 110
- Weber, Bruno : Erläuterungen zur 'Heroischen Landschaft' von Gottfried Keller, 1842. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 36. Zürich 1979, S. 259-279

- Weber, Werner : Freundschaften. Gottfried Kellers Versuch über die Einsamkeit eines Genies. Erlenbach/Zürich 1982
- Wehrli, Max : Gottfried Kellers Verhältnis zum eigenen Schaffen. Einsiedeln 1965
- Welscher, Paul : Die Romantik in der Schweizer Malerei. Frauenfeld 1947
- Wichert Fife, Hildegard : Keller's dark fiddler in nineteenth-century symbolism of evil. In: German Life and Letters 16, No. 2. Oxford 1963, S. 117-127.
- Wiese, Benno von : Gottfried Keller *Der Landvogt von Greifensee*. In: B. v. M.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 2, Stuttgart 1962, S. 149-175
- Wiese, Benno von : Die deutsche Novelle. Düsseldorf 1971
- Wieser, Theodor : Das Baumsymbol bei Gottfried Keller. In: Euphorion 54, 1960, S. 109-120
- Wiesmann, Louis : Gottfried Keller. Das Werk als Spiegel der Persönlichkeit. Frauenfeld/Stuttgart 1967
- Wildbolz, Hanna : Mensch und Stand im Werke Gottfried Kellers. Bern 1969
- Wildbolz, Rudolf : Gottfried Kellers Menschenbild. Bern/München 1964
- Wildbolz, H. und R. : Gottfried Keller. In: Bürgerlichkeit und Unbürgerlichkeit in der Literatur der Deutschen Schweiz. Hg. von W. Kohlschmidt. Bern 1978.
- Würgau, Rainer : Der Naturbegriff im Werk Gottfried Kellers Topik der Natur. Materialismus, Mimesis. Diss. Tübingen 1970
- Wysling, Hans : Welt im Licht - Gedanken zu Gottfried Kellers Naturfrömmigkeit. Gottfried-Keller-Gesellschaft 39. Jahresbericht. Zürich 1971

- Zäch, Alfred : Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit. Urteile und Berichte über den Menschen und Dichter. Zürich 1952
- Zondergeld, Rein A. : Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1983
- Zondergeld, R.A. (Hg.) : Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1974
- Zondergeld, R.A. (Hg.) : Phaïcon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1975
- Zondergeld, R.A. (Hg.) : Phaïcon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1977
- Zondergeld, R.A. (Hg.) : Phaïcon 4. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1980

LEBENS LAUF

Theo Loosli ist in La Chaux d'Abel (Berner Jura) geboren und lebt heute in Neuenburg, Fontaine-André 3B.

Berufsschulen

- Lehrerseminar Muristalden, Bern 1947 - 1952
- Musikakademie Santa Cecilia, Rom, 1953 - 1958: Violinstudium
- Universität Basel, 1960 - 1963: Französisch, Italienisch, Musikwissenschaft
- Musikakademie Basel, 1960 - 1963: Musiktheorie und Komposition
- Universität Neuenburg, 1964 - 1970: Deutsch, Italienisch, Musikwissenschaft
- Dirigierkurse in Salzburg mit Bruno Maderna und in Siena mit Peter Maag

Ausweise und Diplome

- Lehrerpapier, Bern, 1952
- Solistendiplom für Violine, Accademia Santa Cecilia, Rom, 1958
- Zusatzexamen für Latein und Immatrikulation an der Universität Basel, 1960
- Licence ès lettres (Deutsch, Italienisch, Musikwissenschaft) an der Universität Neuenburg, 1970

Anstellungen als Lehrer

- Musiklehrer an der Schweizerschule Rom, 1953 - 1958
- Italienischlehrer am Mädchen-Gymnasium, Basel, 1960 - 1963
- Assistent für Deutsch an der Universität Neuenburg, 1969 - 1975
- Leiter des "Orchestre Gymnase-Université", Neuenburg, seit 1969
- Lehrauftrag für Deutsch an der Universität Neuenburg, seit 1976
- Leiter des "Choeur et Orchestre de l'Ecole secondaire régionale de Neuchâtel", seit 1977

Weitere Tätigkeiten

- Stimmführer und 2. Konzertmeister im Collegium Musicum von Basel, 1960 – 1963
- Publikation einer italienischen Grammatik: *Mosaico dell'italiano*. Theo Loosli und Graziella Pelligrini, Bubenbergverlag, 1966
- Gründer und Leiter (1968) des Berner Bachchors, mit dem er das *Stabat Mater* von Dvorak (Charlin, Paris, 1976) und die *Johannes-Passion* von Bach (EMI international, 1979) aufgenommen hat.
- Musikalischer Berater und Mitbegründer der "Perspectives romandes et jurassiennes" (Schallplattengesellschaft zur Förderung zeitgenössischer Schweizermusik), 1975
- Dirigent des "Orchestre symphonique neuchâtelois" (Berufssorchester), seit 1975
- Ständiger Mitarbeiter, 1970 – 1980, des "Kammerensembles von Radio Bern" (heute "Kammerensemble Bern" und in seiner erweiterten Form "Sinfonietta Bern"). Chefdirigent seit 1980, mehr als 50 Uraufführungen
- Regelmässig Gastdirigent des "Berner Sinfonieorchesters", seit 1975, des "Sinfonieorchesters von Radio Basel", seit 1981
- Theo Loosli hat mit folgenden Orchestern zusammengearbeitet: "Orchestre de chambre de Lausanne", "Stadtorchester Winterthur", "Bieler Sinfonieorchester", "Südwestdeutsche Philharmonie", "Basler Sinfonieorchester", "Sinfonieorchester von Amsterdam", "Royal Philharmonic Orchestra von London", "Orchestra di Santa Cecilia von Rom", "Philharmonisches Orchester Rheinland-Pfalz" und Residenzorchester Den Haag

Tätigkeit als Operndirigent

- *Le jeu des trois rois* von A. Mitterhofer (Uraufführung, Eurovision)
- *La cambiale di matrimonio* von G. Rossini, Theater Biel
- *Le songe d'une nuit d'été* von R. Gerber (Uraufführung), Theater Biel

- *Romeo et Juliette* von R. Gerber
- In Zusammenarbeit mit dem Stadttheater Bern:
La finta semplice von W. A. Mozart und
Il matrimonio segreto di D. Cimarosa

Zur Dissertation über Gottfried Keller

- Die Arbeit wurde 1970 begonnen.
- Lange Unterbrüche aus verschiedenen Gründen (16 Jahre dauernde, schwere Hepatitis. Ableben der beiden ursprünglichen Referenten)