



Ursula Amrein (Hg.)

# Gottfried Keller Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

2. Auflage



**J.B. METZLER**



**J.B. METZLER**

Ursula Amrein (Hg.)

# Gottfried Keller-Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Mit 61 Abbildungen

2., revidierte und erweiterte Auflage

J. B. Metzler Verlag

### **Die Herausgeberin**

*Ursula Amrein*, Professorin für Neuere deutsche Literatur  
am Deutschen Seminar der Universität Zürich,  
Mitherausgeberin der Historisch-Kritischen Gottfried  
Keller-Ausgabe.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04691-8

ISBN 978-3-476-04692-5 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist  
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb  
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Über-  
setzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft  
Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart  
(Foto: Zentralbibliothek Zürich / Graphische Sammlung)

J. B. Metzler, Stuttgart  
© Springer-Verlag GmbH Deutschland,  
ein Teil von Springer Nature, 2018

# Inhalt

Vorwort XI

Vorwort zur ersten Auflage XIII

## I Biographie

- 1 Einführung Michael Andermatt 3
- 2 Schauplätze Michael Andermatt 5
  - 2.1 Zürich (1819–1840) – Kindheit und Jugend 5
  - 2.2 München (1840–1842) – Landschaftsmaler 6
  - 2.3 Zürich (1842–1848) – Politisierung und erste Veröffentlichungen 7
  - 2.4 Heidelberg und Berlin (1848–1855) – Aufenthalte in Deutschland 8
  - 2.5 Zürich (1855–1890) – Rückkehr, Staatschreiber und freier Schriftsteller 10

## II Werk

### A Romane und Novellen

- 3 »Der grüne Heinrich« (1854/55, 1879/80) Michael Andermatt 19
  - 3.1 Entstehung und Wirkung 19
  - 3.2 »Der grüne Heinrich« – 1. Fassung (1854/55) 20
    - 3.2.1 Die »Jugendgeschichte« 20
    - 3.2.2 Der »eigentliche Roman« 32
  - 3.3 »Der grüne Heinrich« – 2. Fassung (1879/80) 44
    - 3.3.1 Die Umarbeitung als »Martyrium« 44
    - 3.3.2 Das Prinzip der Dialogizität 45
    - 3.3.3 Der neue Schluss 49
- 4 »Die Leute von Seldwyla« (1856, 1873/74) Alexander Honold 53
  - 4.1 Entstehungsgeschichte und Publikationen zu Lebzeiten 53

- 4.2 Der Novellenzyklus und seine Gestaltungsprinzipien 55
  - 4.2.1 Radikalität der Liebe 56
  - 4.2.2 Sinnsprüche, Sentenzen und Selbstthematization des Erzählens 56
  - 4.2.3 Korrespondenzen und Spiegelungen 57
  - 4.2.4 Topographie und Topologie Seldwylas 58
- 4.3 Die Novellen des ersten Teils (1856) 59
- 4.4 »Pankraz, der Schmoller« 60
- 4.5 »Romeo und Julia auf dem Dorfe« 61
- 4.6 »Frau Regel Amrain und ihr Jüngster« 65
- 4.7 »Die drei gerechten Kammacher« 67
- 4.8 »Spiegel, das Kätzchen« 70
- 4.9 Die Novellen des zweiten Teils (1873/74) 72
  - 4.10 »Kleider machen Leute« 73
  - 4.11 »Der Schmied seines Glückes« 77
  - 4.12 »Die mißbrauchten Liebesbriefe« 80
  - 4.13 »Dietegen« 83
  - 4.14 »Das verlorene Lachen« 87
- 5 »Sieben Legenden« (1872) Marianne Schuller 92
  - 5.1 Entstehung 92
  - 5.2 Fragmentarität und Fabulierlust 94
  - 5.3 »Eugenia« 95
  - 5.4 »Die Jungfrau und der Teufel« 97
  - 5.5 »Die Jungfrau als Ritter« 99
  - 5.6 »Die Jungfrau und die Nonne« 100
  - 5.7 »Der schlimm-heilige Vitalis« 102
  - 5.8 »Dorotheas Blumenkörbchen« 104
  - 5.9 »Das Tanzlegendchen« 105
- 6 »Züricher Novellen« (1878) Michael Andermatt 110
  - 6.1 Entstehung 110
  - 6.2 Konzeption von Zyklus und Rahmen 111
    - 6.2.1 Narrative Pädagogik 111
    - 6.2.2 Positionen der Forschung 112
  - 6.3 »Hadlaub« 113

- 6.4 »Der Narr auf Manegg« 114  
 6.5 »Der Landvogt von Greifensee« 115  
 6.6 »Das Fähnlein der sieben Aufrechten« 117  
 6.7 »Ursula« 119  
 7 »Das Sinngedicht« (1881)  
 Marianne Schuller 124  
 7.1 Entstehung 124  
 7.2 »Ein Naturforscher entdeckt ein Verfahren  
 und reitet über Land, dasselbe zu  
 prüfen« 125  
 7.3 »Worin es zur einen Hälfte gelingt« 127  
 7.4 »Worin es zur andern Hälfte gelingt« 128  
 7.5 »Worin ein Rückschritt vermieden  
 wird« 128  
 7.6 »Herr Reinhart beginnt die Tragweite seiner  
 Unternehmungen zu ahnen« 129  
 7.7 »Worin eine Frage gestellt wird« 130  
 7.8 »Von einer thörichten Jungfrau« 132  
 7.9 »Regine« 133  
 7.10 »Die arme Baronin« 134  
 7.11 »Die Geisterseher« 135  
 7.12 »Don Correa« 136  
 7.13 »Die Berlocken« 138  
 7.14 »In welchem das Sinngedicht sich  
 bewährt« 139  
 8 »Martin Salander« (1886) Karl Wagner 144  
 8.1 Entstehung und Rezeption als »Schweizer-  
 roman« 144  
 8.2 Zeitkritik 146  
 8.3 Märchen und modernes Epos 147  
 9 Verstreute Prosa Peter Villwock 152  
 9.1 Kalendergeschichten und Zeitungsbeiträge  
 (1847–1866) 152  
 9.1.1 »Die mißlungene Vergiftung«  
 (1847) 152  
 9.1.2 Beiträge zum »Postheiri«  
 (1858–1863) 153  
 9.1.3 »Eine Steuerverweigerung«  
 (1861) 153  
 9.1.4 »Der Wahltag« (1862, 1865) 154  
 9.1.5 »Verschiedene Freiheitskämpfer«  
 (1863) 155  
 9.2 Kleine Prosa der 1870er und  
 1880er Jahre 158  
**B Lyrik**  
 10 Textgenese und Sammlungen  
 Walter Morgenthaler 160  
 10.1 Frühe Gedichtsammlungen 160  
 10.1.1 »Deutsches Taschenbuch«  
 (1845/46) 160  
 10.1.2 »Gedichte« (1846) 161  
 10.1.3 »Neuere Gedichte« (1851/54) 163  
 10.2 »Gesammelte Gedichte« (1883) 165  
 10.2.1 »I. Buch der Natur« 165  
 10.2.2 »II. Erstes Lieben« 165  
 10.2.3 »III. Sonette« 166  
 10.2.4 »IV. Lebendig begraben« 167  
 10.2.5 »V. Feuer-Idylle« 167  
 10.2.6 »VI. Rhein- und Nach-  
 barlieder« 168  
 10.2.7 »VII. Sonnwend und  
 Entsagen« 168  
 10.2.8 »VIII. Festlieder und  
 Gelegentliches« 168  
 10.2.9 »IX. Pandora« 169  
 10.2.10 »X. Trinklaube« 170  
 10.2.11 »XI. Vermischte Gedichte« 170  
 10.2.12 »XII. Der Apotheker von  
 Chamounix. Ein Buch  
 Romanzen« 171  
 11 Zyklen und ausgewählte Gedichte  
 Philipp Theisohn 173  
 11.1 Kompositionsstruktur 173  
 11.2 Naturlyrik 175  
 11.3 Politische Lyrik 177  
 11.4 Liebeslyrik 178  
 11.5 Festlyrik 180  
 12 »Der Apotheker von Chamouny oder der kleine  
 Romanzero« (1860) Ursula Amrein 182  
 12.1 Keller über Heine 182  
 12.2 Der »kleine Romanzero« als »Requiem  
 poetischer Willkür« 184  
 12.3 Persiflage und poetologische Programm-  
 schrift 186  
**C Literarischer und bildkünstlerischer Nachlass**  
 13 Prosa Peter Villwock 189  
 13.1 Frühe Entwürfe (1836–1838) 189  
 13.1.1 Anekdotisches: »Die Frefelthat«,  
 »Der Selbstmörder«, »Die  
 Drohung« 189  
 13.1.2 Natursymbolisches: »Durch dornich-  
 tes Gesträuch...« / »Eine Nacht auf  
 dem Uto«, »Das Gewitter« 190  
 13.1.3 Aphoristisches 191  
 13.2 Ansätze der 1840er Jahre 191  
 13.2.1 Derb-Komisches: »Unangenehmes  
 Erwachen«, »Phantasien eines  
 Redakteurs in den Hunds-  
 tagen« 191

- 13.2.2 Parabolisches: »Naturhistorisches«, »Die zwey Uhren«, »Fabel«, »Vom Fichtenbaum, dem Teiche u den Wolken« 192
- 13.2.3 Novellistisches: »In einer gewissen Epoche des Lebens...« 191
- 14 Dramenfragmente Peter Villwock 194
- 14.1 Jugenddramen 194
- 14.2 Politisches Theater 195
- 14.3 Lustspiele 196
- 14.4 Bürgerliches Trauerspiel 197
- 14.5 Kleinere Pläne und Konzepte 198
- 15 Studien-, Notiz- und Gedichtschreibbücher Walter Morgenthaler 201
- 15.1 Studienbücher 201
- 15.2 Notizbücher 203
- 15.3 Gedichtschreibbücher 204
- 15.3.1 Die frühen Schreibbücher 204
- 15.3.2 Die späteren Schreibbücher 206
- 16 Bildnachlass Bruno Weber 208
- 16.1 Produktion, Überlieferungslage und Motive 208
- 16.2 »Heroische Landschaft« (1842) 210
- 16.3 »Mittelalterliche Stadt« (1843) 210
- D Schriften zur Literatur und Kunst**
- 17 Überblick Ursula Amrein 214
- 17.1 »Ludwig Börne« (1848) und »Arnold Ruge« (1848) 214
- 17.2 Literatur- und Theaterkritik in Heidelberg und Berlin 216
- 17.3 Publizistik in Zürich 216
- 18 »Jeremias Gotthelf« (1849–1855) Ursula Amrein 218
- 18.1 »Volkspoesie« und Verklärung 218
- 18.2 Das »Sinnliche« im Erzählen des Realismus 219
- 19 »Am Mythenstein« (1861) Ursula Amrein 221
- 19.1 Von Schillers »Wilhelm Tell« zur Vision eines neuen Theaters 221
- 19.2 Das Festspiel als Gesamtkunstwerk 222
- 20 »Ein bescheidenes Kunstreischen« (1882) Ursula Amrein 225
- 20.1 Ernst Stückelberg, Arnold Böcklin, Robert Zünd 225
- 20.2 »Ideale Reallandschaft« oder »reale Ideal-landschaft« 225
- E Schriften zur Politik und amtliche Publikationen**
- 21 Überblick Michael Andermatt 230
- 22 Radikale Polemik in »Der Bote von Uster« (1845) Michael Andermatt 232
- 22.1 »Zur Warnung« (4.7.1845) 232
- 22.2 »Der Polizeidichter Reithaar« (26.9.1845) 232
- 22.3 »Zeitgemäße Betrachtungen« (3.10.1845) 233
- 22.4 »Die sogenannte Gemüthlichkeit in der Volksschule« (10.10.1845) 233
- 23 Gegen Zürcher Regierungs- und Wirtschaftskreise (1856–1861) Michael Andermatt 235
- 23.1 »An die hohe Bundesversammlung« (1856), »An die Wahlmänner des Kantons Zürich!« (1860), »Zürcher Korrespondenz I–IV« (1860) 235
- 23.2 »Nachträgliches« (1861), »Randglossen I–IV« (1861) 237
- 23.3 »Pfungsten« (1861), »Unser Große Rath« (1861), »Eine Steuerverweigerung« (1861) 239
- 24 Staatsschreiberjahre (1862–1876): »Bettagsmandate«, »Kantonalberichte« Michael Andermatt 241
- 24.1 »Das Provisorische Comité zur Unterstützung der Polen an die Bewohner Zürichs« (1863) 241
- 24.2 »Bettagsmandate« 1862, 1863, 1867, 1871 und 1872 241
- 24.3 »Kantonalberichte« (1864–1866) 244
- 24.4 »Die »Rückblicke« – und die Akten« (1866) 245
- 24.5 »Waldstätte (Offener Brief an Nationalrat Anton Wapf, Luzern)« (1867), »Zürich 30. März (Erklärung zu einem Trinkspruch)« (1872) 245
- 25 Distanz zur Regierung (1877–1890) Michael Andermatt 248
- 25.1 »An Herrn Professor Dr. E. Hitzig, Director der Irrenheilanstalt Burghölzli« (1878), »Die Weihnachtsfeier im Irrenhaus« (1879) 248
- 25.2 »Ein nachhaltiger Rachekrieg« (1879), »Was heißt bei uns aus dem Volke?« (1882) 249
- 25.3 »Escher-Denkmal« (1884), »Zu Alfred Eschers Denkmalweihe« (1889) 250

**F Autobiographisches**

- 26 Überblick Michael Andermatt 252
- 27 Studienbücher, »Tagebuch«, »Traumbuch« und Notizbücher 254
- 27.1 »Sommerferien 1832«, »Den 10. März 1834...« 254
- 27.2 »Durch dornichtes Gestrüch...« / »Eine Nacht auf dem Uto«, »An Müller« 254
- 27.3 »Das Grab am Zürichsee«, »Zu mahlende Gegenstände...« 255
- 27.4 »Phantasien eines Redakteurs in den Hundstagen«, »Die zwey Uhren« 255
- 27.5 »Tagebuch« 255
- 27.6 »Traumbuch« 257
- 27.7 »Am Abend des 1. Mai 1848«, »Den 2. Mai«, »Den 3. Mai« 259
- 27.8 »Die Romantik und die Gegenwart« 259
- 27.9 »Schmerzliche Resignation des Dichters ...«, »Heidelberg Jan. 1850«, »Es sind insbesondere die salbungsvollen rationellen Constitutionellen ...« 260
- 28 Autobiographische Skizzen Michael Andermatt 261
- 28.1 »Ich bin im Jahre 1819 geboren« 261
- 28.2 Autobiographische Notizen aus den Jahren 1853, 1861 und 1865 262
- 28.3 »Autobiographisches. Von Gottfried Keller« (1876/77) 262
- 28.4 Autobiographische Notizen aus den Jahren 1882 und 1883 264
- 28.5 »Gottfried Keller ist geboren am 19. Juli 1819« 264
- 28.6 »Für und wider den Tabak« 265

**G Briefwechsel**

- 29 Überblick Peter Stocker 266
- 30 Ausgewählte Korrespondenzen Peter Stocker 269
- 30.1 Münchner Krisenbriefe 269
- 30.1.1 Elisabeth Keller 269
- 30.1.2 Johann Salomon Hegi 269
- 30.2 Berliner Theaterbriefe 270
- 30.3 Briefe an Verleger 270
- 30.3.1 Eduard Vieweg 270
- 30.3.2 Werkphantasien 271
- 30.4 Briefe von Verlegern 272
- 30.4.1 Franz Duncker 272
- 30.4.2 Julius Rodenberg 272
- 30.5 Romantische Briefe 273
- 30.5.1 Ludmilla Assing 273
- 30.5.2 Marie Exner 275

- 30.6 Späte Freundschaftsbriefe 276
- 30.6.1 Paul Heyse und Theodor Storm 276
- 30.6.2 Thema Lyrik 276
- 30.6.3 Alter und Tod 277

**III Kontexte****A Zeitgeschichte**

- 31 Politik Michael Andermatt 281
- 31.1 Nationenbildung in der Schweiz und in Deutschland 281
- 31.2 Keller als Politiker 282
- 31.2.1 Radikalismus 282
- 31.2.2 Kommunismus 283
- 31.2.3 Freischarenzüge 284
- 31.2.4 Staatsstipendium 284
- 31.2.5 Alfred Escher und der Zürcher Liberalismus 284
- 31.2.6 Demokratische Bewegung 285
- 31.2.7 Staatsschreiber und Parlamentarier 286
- 31.2.8 Nationalfeste 288
- 31.2.9 »Corruption des modernen Lebens« 289
- 31.3 Kultur vs. Politik – Kellers Beziehung zu Deutschland 290
- 32 Religion Michael Andermatt 293
- 32.1 Konfessionelle Konflikte im Vorfeld der schweizerischen Bundesstaatsgründung 1848 293
- 32.1.1 Straußenhandel und Zürichputsch 293
- 32.1.2 Jesuitenberufung und Sonderbundskrieg 294
- 32.2 Säkularisierung und Atheismus 295
- 32.2.1 Zürcher Atheismusstreit 296
- 32.2.2 Ludwig Feuerbach 297
- 32.3 Bettagsmandate 298
- 32.4 Kulturkampf 299
- 32.4.1 »Schweizerisches« (1846) 300
- 32.4.2 »Sieben Legenden« (1872), »Ursula« (1876/77), »Das Sinngedicht« (1881) 301
- 33 Anthropologie Ursula Amrein 304
- 33.1 Atheismus und Materialismus 304
- 33.2 Darwin und der »Kampf ums Dasein« 306
- 33.3 Geschlechterdifferenz und koloniale Diskurse 307
- 33.4 Ideengeschichte des Bürgertums 309

**B Künste**

- 34 Literatur Ursula Amrein 311
- 34.1 Gründungsmythen der Autorschaft 311
- 34.1.1 Politischer Weckruf 311
- 34.1.2 Erfinder »süßer Frauenbilder« 312
- 34.1.3 Abkehr von der Romantik 313
- 34.2 Poetik des Diesseits 314
- 34.2.1 Figurationen des Realen und Idealen 314
- 34.2.2 Säkularisierung 315
- 34.2.3 Erzählen als Erinnern 316
- 34.3 Keller als »Shakespeare der Novelle« 316
- 34.3.1 Medialität der Novelle 317
- 34.3.2 Das »Neue« in der »Dialektik der Kulturbewegung« 318
- 34.3.3 Serialität, Imitation und Variation der Tradition 319
- 34.4 Nationale und kulturelle Zugehörigkeit 321
- 34.4.1 Doppelte Verortung 321
- 34.4.2 Verwerfung einer schweizerischen Nationalliteratur 322
- 34.5 Die »Reichsunmittelbarkeit der Poesie« an der Schwelle zur Moderne 323
- 35 Theater Ursula Amrein 327
- 35.1 Krise des Theaters 327
- 35.2 Zürcher Aktientheater 327
- 35.3 Studien in Heidelberg anstelle einer »Orientfahrt« 330
- 35.4 Berliner Theaterszene 331
- 35.5 Tragödie, Komödie, Posse 333
- 35.6 Richard Wagner und das Festspiel 336
- 36 Bildende Kunst Dominik Müller 340
- 36.1 Bildkünstlerische Kontexte 340
- 36.1.1 Veduten, Tourismus, Landschaftsmalerei 340
- 36.1.2 Bildwelten in München 341
- 36.1.3 Medienwechsel und Malerfreundschaften 341
- 36.2 Zwischen Schrift und Bild 342
- 36.2.1 Randzeichnungen und Berliner Schreibunterlagen 342
- 36.2.2 Bildentwürfe in Notizen und Skizzen 344
- 36.2.3 Topos »Maler-Dichter« 344
- 36.3 Bildbeschreibungen in der Literatur und Publizistik 345
- 36.3.1 Widmungsgedichte 346
- 36.3.2 »Der grüne Heinrich« als Künstlerroman 346
- 36.3.3 Narrative Bildinszenierungen 347

36.3.4 Publizistische Arbeiten 348

36.4 Zeitgenössische Keller-Porträts 349

**C Kontakte**

- 37 Vereine, Gesellschaften, Zirkel
- Thomas Binder 351
- 37.1 Elternhaus und Schulen in Zürich 351
- 37.2 Künstler- und Studentenkreise in Zürich und München 352
- 37.3 Vormärz-Stimmung und deutsche Emigranten in Zürich 352
- 37.4 Heidelberger Universitätsmilieu 354
- 37.5 Berliner Salonkultur, Literatur und Theater 355
- 37.6 Eidgenössische Festkultur, Vereine und politisches Leben nach 1848 355
- 37.7 Gesellschaftsleben und Hochschulen in Zürich 356
- 37.8 Literatur- und Kunstszenen der Schweiz 357
- 38 Verlage und Zeitschriften Thomas Binder 360
- 38.1 Literarisches Comptoir Zürich und Winterthur 360
- 38.2 C. F. Winter in Heidelberg 360
- 38.3 F. A. Brockhaus in Leipzig 360
- 38.4 Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig 361
- 38.5 Hugo Scheube in Gotha und Franz Duncker in Berlin 361
- 38.6 »Berthold Auerbach's deutscher Volkskalender« und Journale von J. F. Cotta in Stuttgart und Augsburg 362
- 38.7 Ferdinand Weibert und die J. G. Göschen'sche Verlagshandlung in Stuttgart 362
- 38.8 Julius Rodenberg und die »Deutsche Rundschau« 363
- 38.9 Wilhelm Hertz in Berlin 363

**IV Rezeption und Wirkung****A Editions-geschichte und Editionen**

- 39 Überlieferung Walter Morgenthaler 367
- 39.1 Gottfried Kellers »Gesammelte Werke« (1889) 367
- 39.2 Testament, Nachlass, Editions-politik 368
- 39.2.1 Nachdrucke 369
- 39.2.2 Nachlass-Publikationen von Jakob Baechtold und Emil Ermatinger 369

- 40 Werkausgaben *Walter Morgenthaler* 373
- 40.1 Ausgabenboom 1920 373
- 40.2 Die »Sämtlichen Werke« von Jonas Fränkel und Carl Helbling (SW) 373
- 40.2.1 Entstehungsbedingungen 373
- 40.2.2 Aufbau 374
- 40.2.3 Textkritik und Nachlasserschließung 374
- 40.2.4 Abschluss durch Carl Helbling 375
- 40.3 Klassiker- und Sonderausgaben 376
- 40.3.1 Clemens Heselhaus 376
- 40.3.2 Peter Goldammer (Aufbau-Verlag) 377
- 40.3.3 Klassikerausgaben (Atlantis) 377
- 40.4 Die »Sämtlichen Werke« des Deutschen Klassiker Verlags (DKV) 378
- 40.5 Die »Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe« (HKKA) 379
- 40.5.1 Textbände 380
- 40.5.2 Nachlassbände 380
- 40.5.3 Apparatbände und elektronische Edition 381
- 40.6 Auswahl Ausgaben Gedichte 381
- 41 Briefausgaben *Walter Morgenthaler* 384
- 41.1 Die Standardwerke von Jakob Baechtold und Emil Ermatinger 384
- 41.2 Kellers »Gesammelte Briefe« von Carl Helbling 384
- B Mediale und kulturelle Repräsentationen vor und nach 1890**
- 42 Literaturkritik zu Lebzeiten *Peter Stocker* 386
- 42.1 Politische Literaturkritik 387
- 42.1.1 Caroline und Wilhelm Schulz 387
- 42.1.2 Wolfgang Menzel 387
- 42.2 Ästhetische Literaturkritik 388
- 42.2.1 Hermann Hettner 388
- 42.2.2 »Die Grenzboten« 389
- 42.2.3 Berthold Auerbach 389
- 42.3 Rückwirkungen der Literaturkritik 390
- 42.3.1 Karl Gutzkow 390
- 42.3.2 Emil Kuh 391
- 42.4 Monographien 392
- 42.4.1 Friedrich Theodor Vischer 392
- 42.4.2 Otto Brahm 392
- 42.5 Kanonisierung und Literaturgeschichte 393
- 42.5.1 Julian Schmidt 393
- 42.5.2 Schillerjahr 1859 und Kellers Geburtstag 1889 394
- 42.5.3 »K. J.« und Robert Weber 394
- 42.5.4 Josef Viktor Widmann und Heinrich von Treitschke 395
- 43 Nachleben und Deutungskontroversen *Ursula Amrein* 397
- 43.1 Staatsbegräbnis, Publizistik und Germanist in Zürich 397
- 43.2 Naturalismus, Heimatdichtung, Nationalliteratur 400
- 43.3 Psychoanalytische Rezeption in der Zeitschrift »Imago« 403
- 43.4 Walter Benjamins geschichtsphilosophische Lektüre 404
- 43.5 Exil, Drittes Reich, Geistige Landesverteidigung und Relektüren 407
- 43.6 Erinnerung und öffentliche Präsenz 410
- 44 Künste und Übersetzungen *Sabine Graf* 414
- 44.1 Literarisierungen 414
- 44.2 Illustrationen, Theater, Film 416
- 44.3 Vertonungen 420
- 44.4 Übersetzungen 422
- C Perspektiven der Forschung**
- 45 Schwerpunkte *Ursula Amrein* 425
- 46 Gottfried Keller als Autor des Realismus *Hugo Aust* 429
- 46.1 Nachahmung, Idealisierung, Subjektivität 429
- 46.2 Spiegel und Widerspiegelungen 432
- 46.3 Humor, Melancholie, Grotteske 434
- 46.4 Lebensfiktionen und Referenzsignale 436
- 46.5 »Wirklichkeit« im Bann der Zeichen und Medien 438
- Anhang**
- Zeittafel 445
- Werkausgaben, Nachlass, Siglen 448
- Hilfsmittel 450
- Überblicksdarstellungen 451
- Autorinnen und Autoren 452
- Verzeichnis der Abbildungen 453
- Personenregister 455
- Werkregister 460

# Vorwort

Aus Anlass von Gottfried Kellers 200. Geburtstag kommt das Keller-Handbuch in einer erweiterten Neuauflage heraus. Es hat sich schnell als Standardwerk etabliert und enthält neu einen umfangreichen Bildteil sowie Ergänzungen zu einzelnen Kapiteln.

Die Abbildungen vertiefen das Wissen über Keller und erweitern den Zugang zu seinem Werk. Eine repräsentative Auswahl vergegenwärtigt Kellers Malerei. Das Spektrum reicht vom virtuosen Gemälde *Heroische Landschaft* und dem imposanten Karton *Mittelalterliche Stadt* über Aquarelle und Zeichnungen bis hin zu Skizzen in verschiedenen Studienbüchern. Namhafte Künstler wie Arnold Böcklin und Karl Stauffer-Bern haben Keller porträtiert. Ihre Arbeiten dokumentieren nicht nur Stationen in der Biographie des Autors, sondern verdeutlichen auch die wichtige Rolle, die Bilder in dessen Wahrnehmungsgeschichte spielen. Bereits Kellers erste Publikation erschien mit einer Illustration des berühmten Karikaturisten Martin Disteli, der Kellers kämpferische Rhetorik wirkungsvoll unterstrich und ihm Aufmerksamkeit garantierte. Weitere Abbildungen geben Einblick in Kellers Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst sowie dem Theater. Trouvaillen, die hier erstmals gezeigt werden, öffnen neue Perspektiven auf Kellers visuelle Phantasie und seine Inspirationsquellen. Szenen aus dem *Grünen Heinrich*, dem *Sinngedicht* oder den *Verschiedenen Freiheitskämpfern* gewinnen dadurch an Tiefenschärfe. Vor allem Goethes *Faust*, im Sommer 1838 als Gastspiel am Zürcher Aktientheater gezeigt, hinterließ Spuren im Werk. Keller hat die Aufführung nachweislich besucht, die mit der berühmten Darstellerin des Gretchen seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Unentdeckt blieb bislang auch das Bühnenbild von Karl Walser zur Uraufführung von Frederick Delius' Oper *A village Romeo and Juliet* 1907 an der Komischen Oper in Berlin. Das in seiner Modernität bemerkenswerte Bühnenbild fand seiner-

zeit vielfache Beachtung. Es ist auf einer frühen Theaterphotographie festgehalten und kann stellvertretend für das Interesse einer jüngeren Generation an Keller eintreten.

Eine Erweiterung gegenüber der ersten Auflage stellt die Zeittafel im Anhang dar. Sie basiert auf der Biographie im ersten Kapitel und ermöglicht in der kompakten Zusammenfassung einen raschen Überblick. Hinzu kommen ergänzende Ausführungen zur Wirkungsgeschichte, die Kellers Präsenz im kulturellen Gedächtnis sowie zentrale Aspekte der Forschung betreffen. Im Zuge dieser Ergänzungen wurde auch die Kapitelstruktur angepasst.

Gerne wiederhole ich an dieser Stelle meinen Dank an alle, die zum Gelingen der ersten Auflage beigetragen haben. Auch die Neuauflage ließ sich nur dank einer breiten Unterstützung realisieren. Seitens des Verlags wurde das Projekt wiederum zuverlässig von Dr. Oliver Schütze begleitet. Zusätzlich konnte ich dort auf die Kompetenz und Umsicht von Dr. Ferdinand Pöhlmann zählen. Für ihre großzügige Hilfe bei der Zusammenstellung des Bildmaterials danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Institutionen: Handschriftenabteilung Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv Zentralbibliothek Zürich, Kunsthaus Zürich, Stadtarchiv Zürich, Staatsarchiv Zürich, Thomas-Mann-Archiv Zürich, S. Fischer Verlag GmbH Frankfurt am Main, Stadtbibliothek Winterthur sowie Uri Tourismus. Ein besonderer Dank geht an Catharine Woodman für die Beratung bei Fragen der visuellen Kommunikation. Dem Lotteriefonds des Kantons Zürich sowie Stadt Zürich Kultur danke ich für Beiträge an die Neuauflage.

Zürich, im September 2018

Ursula Amrein

# Vorwort zur ersten Auflage

Gottfried Keller gehört zu den bedeutendsten Autoren des 19. Jahrhunderts. Mit seinen Romanen und Novellen, darunter *Der grüne Heinrich* und *Die Leute von Seldwyla*, hat er die Epoche des Realismus maßgeblich geprägt. Walter Benjamin erklärte ihn zu einem der »drei oder vier größten Prosaiker der deutschen Sprache« (s. Kap. 43.4). Doch nicht nur als Erzähler trat Keller hervor. Nach einer abgebrochenen Ausbildung zum Landschaftsmaler fand er erste Anerkennung als Lyriker und wollte Dramatiker werden. Er betätigte sich als Politiker und streitbarer Publizist, verfasste Rezensionen zur zeitgenössischen Kunst und Literatur, poetologische und theatertheoretische Abhandlungen und unterhielt umfangreiche Korrespondenzen. In seinem Nachlass sind Prosa- und Dramenfragmente überliefert, ebenso autobiographische Materialien, Skizzen- und Studienbücher.

Das vorliegende Handbuch bringt Kellers Werk erstmals in seinem vollen Umfang zur Darstellung. Es verortet dieses im kulturellen und politischen Kontext seiner Zeit und diskutiert es mit Blick auf seine Entstehungs- und Wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge. Basierend auf dem aktuellen Stand der Forschung vermittelt das Handbuch grundlegende Informationen zu Kellers Biographie, seinem Werk und dessen Rezeption. Zu erschließen und in vielem neu zu entdecken ist ein Œuvre, das mit dem Zeitgeschehen eng verflochten ist und zugleich darüber hinausweist.

*Kapitel I (Biographie)* rekonstruiert entlang der Schauplätze Zürich, München, Heidelberg und Berlin einleitend die wichtigsten Stationen im Leben des Autors, der sich über seine doppelte Zugehörigkeit sowohl zur Schweiz als auch zum umfassenderen Kulturraum der deutschen Sprache definierte. Der biographische Abriss dient als Orientierungsraster. Er beinhaltet mit den Lebensdaten grundsätzliche Informationen zur Werkgenese sowie zur Zeitgeschichte. Ebenso wird auf Themen und Problemfelder hingewiesen, die in den folgenden Kapiteln differenziert besprochen werden.

*Kapitel II (Werk)* macht Kellers Œuvre in detaillierten Einzelanalysen zugänglich. Es umfasst mit den zu

Lebzeiten veröffentlichten Romanen, Novellen und Gedichten auch die Schriften zur Literatur, der bildenden Kunst und dem Theater sowie die politische Publizistik. Hinzu kommen die verstreut gedruckten Erzählungen, die Prosaskizzen und Dramenentwürfe. Mit den von Keller nur teilweise publizierten autobiographischen Texten sowie dem zu Lebzeiten unveröffentlichten *Tagebuch* und *Traumbuch* erfährt das kanonisierte Werk eine wichtige Ergänzung. Die im Nachlass überlieferten Skizzen-, Notiz- und Schreibbücher bilden einen weiteren Schwerpunkt. Ebenfalls vorgestellt werden Kellers Briefwechsel und der bildkünstlerischer Nachlass. Die Artikel beinhalten Ausführungen zur Entstehung sowie allgemeine Angaben zum Inhalt und kommentieren das Werk eigenständig unter Berücksichtigung der Forschungslage.

*Kapitel III (Kontexte)* vermittelt Leben und Werk im Epochenkontext des Realismus. Im Fokus steht einleitend die politische und kulturelle Umbruchsituation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Politisch ist Keller eng mit der Gründung des schweizerischen Bundesstaates 1848 verbunden. Für das Verständnis seines Werks ist dieser Aspekt ebenso relevant wie sein prononciertes Bekenntnis zum Atheismus, das sich vor dem Hintergrund der Säkularisierung signifikant mit seiner Anthropologie und Ästhetik verbindet. Kellers Poetik und Schreibweise, seine Beziehungen zum Theater sowie zur bildenden Kunst sind Gegenstand weiterer Artikel. Sowohl im Kontext der Künste als auch mit Blick auf Kellers Kontakte verdeutlichen sich Genese, Medialität und Ideengeschichte des Werks. Insbesondere die Beziehungen zu Verlagen und Zeitschriften dokumentieren mit der Publikationsgeschichte auch Kellers Position im Literaturbetrieb.

*Kapitel IV (Rezeption und Wirkung)* zeichnet die Wirkungsgeschichte eines Autors nach, der schon früh als »großer Realist« kanonisiert wurde und dessen Werk im Spannungsfeld der Moderne und ihrer Gegenbewegungen kontroverse Deutungen erfuhr. Vorgestellt werden die wichtigsten Editionen (Werke,

Nachlass, Briefe), die sowohl in ihrer textphilologischen als auch rezeptionsgeschichtlichen Relevanz kommentiert werden. Artikel zur Literaturkritik und -wissenschaft sowie zur künstlerischen und übersetzerischen Tradierung erhellen Reichweite und Tendenzen der Keller-Rezeption.

*Kapitel V (Anhang)* informiert über die verwendeten Editionen und trägt dem Handbuch als Nachschlagewerk Rechnung. Es verzeichnet die zitierten Werk- und Briefausgaben mit Siglen, ebenso die Hilfsmittel (Bibliographien, Lexika, Register des Gesamtwerks) sowie allgemeine Überblicksdarstellungen (Biographien, Sammel- und Ausstellungsbände). Die einschlägige Forschungsliteratur wird dagegen in den jeweiligen Artikeln themenspezifisch gebündelt. Neben dem Inhaltsverzeichnis dienen das Personen- und Werkregister der detaillierten Erschließung des Handbuchs. Das Verzeichnis der Autorinnen und Autoren findet sich am Ende des Bandes.

Als Herausgeberin danke ich allen, die sich auf das anspruchsvolle Projekt eines Gottfried Keller-Handbuchs eingelassen und zu dessen Realisierung beigetragen haben. Mein Dank gilt an erster Stelle den Beiträgerinnen und Beiträgern für ihre konstruktive und engagierte Zusammenarbeit. Dem J. B. Metzler Verlag und insbesondere Dr. Oliver Schütze ist für das Interesse an Gottfried Keller sowie die aufmerksame Begleitung der Arbeit zu danken. Liliane Wihler hat mir bei den Recherchen und der Schlussredaktion sehr geholfen. Entstehung und Drucklegung des Handbuchs wurden großzügig von privaten Stiftungen, namentlich der Ernst Göhner Stiftung und der Zürcherischen Seidenindustrie-Gesellschaft, sowie der Universität Zürich und Stadt Zürich Kultur unterstützt.

Zürich, im März 2016  
Ursula Amrein

# I Biographie

## 1 Einführung

Gottfried Kellers Biographie ist gut dokumentiert. Neben autobiographischen Aufzeichnungen in Notizen und Tagebüchern (s. Kap. 26–28) finden sich im umfangreichen Briefwechsel mit Freunden, Bekannten und Verlegern (s. Kap. 29–30) detaillierte Informationen zu Kellers jeweiliger Lebenssituation und seiner künstlerischen Produktion und Entwicklung. Wegen des hohen Ansehens, das Keller in seiner zweiten Lebenshälfte in der Schweiz und in Deutschland genoss, begannen schon die Zeitgenossen damit, dieses biographische Material zu sammeln und zu ordnen. Die bis heute maßgebliche Darstellung, auf der alle späteren Keller-Biographien basieren, stammt von Jakob Baechtold: *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher* (1894–1897), die auch in Bearbeitung seiner Frau als »kleine Ausgabe« ohne die Briefe und Tagebücher erschien (Baechtold 1898). Sie wurde 1915/16 von Emil Ermatinger, ab 1909 Professor für deutsche Literatur am Eidgenössischen Polytechnikum und von 1912–1943 an der Universität Zürich, umgearbeitet und neu herausgegeben (Ermatinger 1915/16; 4. überarbeitete Auflage 1950, Neuauflage 1990). Noch vor Baechtold publizierte Adolf Frey (1892) seine *Erinnerungen an Gottfried Keller* (s. Kap. 43.1).

Die Literaturwissenschaftler Baechtold (1848–1897) und Frey (1855–1920), nacheinander Inhaber des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Universität Zürich, kannten Keller persönlich und verkehrten regelmäßig mit ihm. Baechtold wurde von Keller als Nachlassverwalter vorgesehen, wobei es aber nach mehrjähriger Freundschaft 1885 zur Entzweiung kam. Keller ging das biographische Interesse Baechtolds zu weit. Er lehnte die damals vorherrschende historisch-biographische Germanistik der Wilhelm Scherer-Schule ab, da sie sich nicht mit seinem Verständnis von Kunst und Literatur vertrug (vgl. an Marie Frisch-Exner, 13.8.1882; GB 2, 289). Als Baechtold 1877 erstmals mit dem Plan einer Biographie an Keller herantrat, bat ihn dieser ausdrücklich – als bald sechzigjähriger etablierter Autor –, »davon abzustehen [sic]«, und erläuterte dazu: »Die Sache ist die: Ich bin trotz meines Alters noch nicht fertig, sondern ein Bruchstück, das in den nächsten Jahren vielleicht er-

gänzt wird, aber jetzt zu keinem richtigen Bilde dienen könnte« (28.1.1877; GB 3.1, 282).

Das Autobiographische nimmt in Kellers Werk bekanntlich einen sehr hohen Stellenwert ein, denn nicht nur der *Grüne Heinrich*, sondern auch das übrige fiktionale Werk ist vielfach Kellers Leben, seiner eigenen Biographie verpflichtet und geht gewissermaßen aus dem autobiographischen Schreiben hervor (s. Kap. 26–28). Leben und Werk stehen mithin bei Keller in einem gleichermaßen engen wie komplexen Verhältnis, das sich anspruchsvollen ästhetischen Regeln verpflichtet sieht. Wenn Keller Baechtold gegenüber auf das Bruchstückhafte oder Fragmentarische verweist und dabei das abgerundete Bild verwirft, hat das zentral mit Kellers Ästhetik und Poetik zu tun, die sich am Seriellen und Experimentellen orientieren. Wo immer Keller um biographische Aufschlüsse oder gar autobiographische Berichte gebeten wurde, reagierte er ablehnend. Es war für ihn nur bedingt möglich, sich in herkömmlicher Weise autobiographisch zu äußern und sein Leben auf einfache Weise festzuschreiben.

Es ist bei dieser Sachlage nicht ohne Ironie, dass Baechtold und die auf ihn folgende Kellerbiographistik sich in ihrer Darstellung zum weitaus größten Teil auf Daten und Informationen stützen muss, die als Selbstaussagen Kellers grundsätzlich kritisch bleiben. Kellers Selbstironie und sein oft skurriler Humor, seine Selbststilisierung, auch sein gelegentliches Pathos, sie alle sind adressaten- und kontextabhängig und folgen in ihrer sprachlichen Ausgestaltung einer experimentellen Suche, die in der Summe der Ergebnisse häufig zu Widersprüchen oder Paradoxien führt. Da die Entsprechungen zwischen Kellers Leben und großen Teilen seines fiktionalen Werks, vor allem der Jugendgeschichte im *Grünen Heinrich*, auf der Hand liegen, ist es zudem verlockend, das eine aus dem andern im Zirkelschluss erklären zu wollen. Die Kellerbiographistik hat diese besondere Situation zu berücksichtigen und entsprechend vorsichtig zu Werke zu gehen.

Wie die verschiedenen Zeittafeln und Überblicksdarstellungen zu Kellers Leben belegen, besteht heute ein weitgehendes Einverständnis in Bezug auf Kellers Biographie. Die folgende biographische Skizze soll für die Auseinandersetzung mit Keller und seinem Werk erste Hintergrundinformationen bereitstellen und als

Orientierungsraster dienen. Differenzierendere Ausführungen finden sich im vorliegenden Handbuch in Kapitel II zur Entstehung der jeweiligen Werke sowie in den Kapiteln III und IV. Eine tabellarische Zusammenfassung der wichtigsten Daten zu Leben und Werk wird ergänzend im Anhang wiedergegeben.

**Literatur**

Baechtold, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. 3 Bde. Berlin 1894–1897.

Baechtold, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher des Dichters. Aus dem Nachlass des Verfassers. Stuttgart/Berlin 1898.

Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Aufgrund der Biographie Jakob Baechtolds dargestellt. 3 Bde. Stuttgart/Berlin 1915/16.

Ermatinger, Emil: Gottfried Keller. Eine Biographie [1950]. Zürich 1990.

Frey, Adolf: Erinnerungen an Gottfried Keller. Leipzig 1892.

*Michael Andermatt*

## 2 Schauplätze

### 2.1 Zürich (1819–1840) – Kindheit und Jugend

Kellers Eltern stammten beide aus dem Dorf Glattfelden im Kanton Zürich. Die Mutter Elisabeth Scheuchzer (1787–1864) war eine Arzttochter, der Vater Rudolf Keller (1791–1824) ein Drechslermeister, der in seinen Lehr- und Wanderjahren längere Zeit im deutschsprachigen Ausland, unter anderem in Wien, verbrachte (s. Abb. 2.1–2.2). Nach seiner Rückkehr und der Heirat 1817 zog er mit seiner Frau nach Zürich, wo Gottfried Keller am 19. Juli 1819 als zweites von sechs Kindern zur Welt kam. Kellers Vater tat sich durch besondere Tüchtigkeit hervor und engagierte sich neben seiner beruflichen Karriere vielseitig in Politik und Kultur, besonders in der Entwicklung des Bildungs- und Schulwesens. 1821 bezog die junge Familie ein eigenes Haus am Rindermarkt in Zürich. Am 12. August 1822 wurde Kellers Schwester Regula geboren, die neben ihrem Bruder Gottfried als einziges Geschwister das Kleinkindalter überlebte. 1824 starb der Vater an einer plötzlichen Lungenerkrankung, wodurch Keller als Fünfjähriger zum Waisenkind

wurde. Da die Mutter den väterlichen Betrieb nicht alleine weiterführen konnte, heiratete sie 1826 in offenkundiger Zweekehe Hans Heinrich Wild, den ersten Gesellen der väterlichen Drechslerwerkstatt. Diese zweite Ehe verlief von Anfang an unglücklich und wurde nach siebenjährigem Gerichtsverfahren 1834 wieder geschieden (vgl. Würgau 1994). Für Keller blieb die Vaterstelle verwaist, der zweite Vater war ihm ein fremder Mann, der die fehlende Stütze im Sozialisationsprozess nicht ersetzen konnte. Die Familie lebte von den Einnahmen des stockwerkweise vermieteten Hauses. Geldsorgen begleiteten Keller über Kindheit und Jugend hinaus während seiner gesamten Ausbildungszeit zum Landschaftsmaler und auch noch länger während seiner schriftstellerischen Tätigkeit.

Keller besuchte noch auf Veranlassung seines Vaters zwischen 1825 und 1831 die Armenschule, wechselte 1831 ins Landknabeninstitut und 1833 schließlich in die neue kantonale Industrieschule im ehemaligen Chorherrengebäude zum Großmünster. Seine Schulbildung fand 1834 – im selben Jahr, als die Scheidung ausgesprochen wurde – ein jähes Ende, da er als vermeintlicher Rädelsführer bei einem Schüleraufstand gegen einen unbeliebten Lehrer von der Schule verwiesen wurde. Im Roman *Der grüne Hein-*



Abb. 2.1 Elisabeth Keller-Scheuchzer (1787–1864). Gottfried Kellers Mutter um 1816/17. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 461.



Abb. 2.2 Rudolf Keller (1791–1824). Gottfried Kellers Vater um 1816/17. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 460.



Abb. 2.3 Gottfried Keller als Malerstudent in München. Bleistiftzeichnung von Johann Salomon Hegi. Sommer 1841. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 304.

rich hat Keller in der Jugendgeschichte des Protagonisten seine Kindheit, Schulzeit und die folgende Ausbildung zum Landschaftsmaler ausführlich verarbeitet (s. Kap. 3.2.1). Ein eingehenderes Interesse für Kellers Biographie kommt nicht umhin, zur Veranschaulichung der historischen Sachverhalte die Romanfiktion zu Rate zu ziehen, auch wenn man sich dabei in Zirkelschlüssen zu verlieren droht.

Als Keller im Sommer 1834 von der Mutter zu ihren Verwandten nach Glattfelden geschickt wurde, entwickelte er im Briefwechsel mit ihr den Entschluss, Landschaftsmaler zu werden. Er ging dann ab September in die Lehre beim Vedutenmaler Peter Steiger (1804–1874), der am Zürcher Predigerkirchhofe, heute Predigerplatz, eine Malerwerkstatt unterhielt, wo er kolorierte Kupferstiche mit Schweizer Tourismusmotiven vertrieb. Die Arbeit als Kopist verleidete dem jungen Keller rasch, so dass er sich in die Dachkammer des mütterlichen Hauses zurückzog, wo er sich ein Atelier einrichtete und als Autodidakt malte und las. Die künstlerisch wenig ertragreiche Zeit, die Keller dem gesteckten Ziel kaum näherbrachte, wurde ab November 1837 abgelöst vom privaten Malunterricht beim Aquarellisten und Landschaftsmaler Rudolf Meyer (1803–1857). Schon im März 1838 fand indes diese substantiellere Ausbildung, die Keller die Grund-

kenntnisse des Aquarellierens vermittelte, wegen einer psychischen Erkrankung Meyers ein vorzeitiges Ende (vgl. Fromm 2012, 13–25).

## 2.2 München (1840–1842) – Landschaftsmaler

Ein kleiner Vorbezug aus dem großmütterlichen Erbe machte es Keller am 26. April 1840 möglich, für seine weitere künstlerische Ausbildung nach München zu reisen (vgl. Weber 2004). München war damals unter Ludwig I. zur wichtigsten Kulturmetropole im deutschen Raum geworden und besaß dank der Kunstakademie, die bis 1841 unter der Leitung von Peter von Cornelius (1783–1867) stand, für aufstrebende Maler eine große Anziehungskraft. Da die Klasse für Landschaftsmalerei zwischen 1825 und 1842 geschlossen war, blieb Keller indes der renommierten Akademie fern und schloss sich stattdessen Schweizer Studenten- und Künstlerkreisen an. Die Bekanntschaft mit dem ebenfalls aus Zürich stammenden Maler Johann Salomon Hegi (1814–1896) entwickelte sich zu einer lebenslangen Freundschaft, die in einem regen Briefwechsel dokumentiert ist (s. Kap. 30.1.2; s. Abb. 2.3). Im Juli 1840 wurde Keller Mitglied im Münchner Kunstverein, der zum »Ausstellungs- und Begegnungsort der Genre- und Landschaftsmaler geworden war« (Fromm 2012, 29). Mitte August 1840 überstand Keller eine schwere Typhus-Erkrankung.

Der Aufenthalt in München stand unter keinem guten Stern. Keller hatte keinen eigentlichen Lehrer und blieb in künstlerischer Hinsicht weitgehend auf sich allein gestellt. Neben seinen Studien nahm das Gesellschaftsleben in den Studentenkreisen einen großen Stellenwert ein. So wurde Keller im März 1841 Redakteur des *Wochenblatts der Schweizergesellschaft*, einer studentischen Kneipzeitung, die er mit vorwiegend satirischen Artikeln nahezu im Alleingang bestritt (s. Kap. 13.2). Seine Landschaftsmalerei machte zwar Fortschritt, doch kam es nicht zum angestrebten Durchbruch. Keller löste sich von der Aquarellmalerei und versuchte sich in großformatigen Ölgemälden, die mehr Effekt machten und ihm, der zunehmend von Finanzsorgen geplagt war, den ersehnten Verkaufserfolg bringen sollten.

Großes Vorbild in der Münchner Landschaftsmalerei war Carl Rottmann (1797–1850), der mit seinen romantischen Ideal- und Stimmungslandschaften u. a. König Ludwig die Hofgartenarkaden ausgemalt hatte. Sein Einfluss zeigt sich deutlich in Kellers

Hauptwerk der Münchner Zeit, dem Ölbild *Heroische Landschaft* (s. Abb. 16.4), an dem Keller zwischen 1841 und 1842 gearbeitet hatte (vgl. Fromm 2012, 28–33). Wie die anderen Bilder Kellers erfüllte aber auch dieses Gemälde die Hoffnungen nicht. Es wurde zwar zwischen Mai und Juni 1842 an der Schweizerischen Kunstausstellung in Zürich gezeigt, gelangte aber nicht zum Verkauf (vgl. Weber 2004, 220). Keller war verschuldet und trieb in die Verarmung. Er verkaufte alle seine Studien an einen Trödler und bemalte schließlich, für zwei Gulden am Tag, in dessen Auftrag zur Hochzeit des Kronprinzen Maximilian (1811–1868) hunderte von Flaggenstangen mit einer blau-weißen Spirale (vgl. ebd., 221 f.). Auch Zuschüsse der Mutter, die sie u. a. mit einer Hypothek auf das Haus in Zürich getätigt hatte, reichten nicht aus, um den Münchenaufenthalt zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen. Im November 1842 verließ der gänzlich mittellose Keller München und zog enttäuscht zurück nach Zürich.

### 2.3 Zürich (1842–1848) – Politisierung und erste Veröffentlichungen

Die pekuniär erzwungene Rückkehr nach Zürich nahm Keller nicht ohne Widerstand hin. Er wollte nach München zurück, um seine Ausbildung fortzusetzen, und beschäftigte sich deshalb auch in Zürich weiterhin mit Malerei. In der Hoffnung, über den Verkauf von Bildern doch noch zu Geld zu kommen, führte er weitere Werke aus, die – wie die zwei *Ossianischen Landschaften* (1843) oder die Zeichnung *Mittelalterliche Stadt* (1843) – ganz unter dem Eindruck der Münchner Kunstströmungen standen (vgl. Fromm 2012, 35–39). Zwischen Juli und August 1843 führte Keller ein Tagebuch, das seine krisenhafte Lage aufschlussreich dokumentiert (s. Kap. 27.5). Im *Tagebuch* ist der Übergang von der Malerei zur Dichtung nachlesbar, wie er sich nach der Rückkehr aus München in Zürich ergab.

Für Keller war keineswegs entschieden, dass er die Malerei aufgeben sollte. Das Schreiben war für ihn seit seiner Jugend lediglich eine Nebenbeschäftigung, fiel ihm aber immer leicht, weshalb er sich früh schon in Dramen, Prosa und vereinzelt in Gedichten versucht hatte. Dass daraus eine Hauptbeschäftigung, gar eine Berufstätigkeit werden sollte, war nie geplant, sondern ergab sich aus dem krisenhaften Druck des künstlerischen Scheiterns und der Notwendigkeit des Broterwerbs. So entstanden nach seiner Rückkehr nach Zü-

rich erste Ideen für einen Künstlerroman (*Der grüne Heinrich*), die aber vorerst nicht weiterverfolgt wurden.

Die Wende zur Dichtung ging einher mit einer Politisierung Kellers, die im *Tagebuch* als Erweckungserlebnis dargestellt ist. Während er seinen 24. Geburtstag noch als trostlos erlebte, beging er die Augusttage 1843 mit großer Euphorie: Keller hatte politisch-philosophische Schriften der deutschen Emigration gelesen, die ihn zur Überzeugung brachten, sich ganz »dem Kampfe für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme« (18, 63) zu werfen. Er las politische Gedichte von Anastasius Grün (1806–1876) und von Georg Herwegh (1817–1875), wozu er später festhielt: »Eines Morgens, da ich im Bette lag, schlug ich den ersten Band der Gedichte Herweghs [*Gedichte eines Lebendigen*, 1841] auf und las. Der neue Klang ergriff mich wie ein Trompetenstoß [...]« (15, 411). In seiner Begeisterung begann Keller eigene Gedichte im selben Ton zu verfassen, die sich auf den politischen Umbruch in der Schweiz bezogen (s. Kap. 31–32). Seine Vormärzgedichte im Geiste des radikalen Liberalismus legte er Julius Fröbel (1805–1893) vor, einem seiner ehemaligen Lehrer in der Industrieschule, der Keller mit dem deutschen Emigranten August Adolf Ludwig Follen (1794–1855) bekanntmachte. Follen wurde zu Kellers erstem Förderer und führte ihn in die Emigrantenszene ein, wo Keller viele neue Bekanntschaften schloss, etwa mit den deutschen Dichtern Ferdinand Freiligrath (1810–1876) und Georg Herwegh (1817–1875) oder dem Publizisten Friedrich Wilhelm Schulz (1797–1860).

Am 3. Februar 1844 erschien in der Zeitschrift *Die freie Schweiz* mit *Sie kommen, die Jesuiten!* erstmals ein Gedicht von Gottfried Keller (s. Kap. 32.4.1). Weitere Gedichte, nun auch Natur- und Liebeslyrik, folgten in den Jahrgängen 1845 und 1846 des *Deutschen Taschenbuchs*, und bereits Ende Mai 1846 konnte Keller, vermittelt durch Follen, eine erste Sammlung seiner *Gedichte* in Buchform erscheinen lassen (s. Kap. 10.1). Keller war in Zürich innert dreier Jahre zum beachteten Lyriker geworden. Die Malerei war ganz in den Hintergrund getreten, weshalb die Rückkehr nach München nicht mehr zur Debatte stand. Die Zukunft als Autor war jedoch in hohem Maße ungewiss. Kellers Erfolg mit seiner Lyrik war vorerst punktuell; er wies allenfalls die Richtung, in der es weitergehen konnte.

Kellers politisches Engagement und seine Gedichtpublikationen erweiterten seinen Freundeskreis und sein Kontaktnetz (vgl. Wysling 1990, 107–115). 1844 und 1845 nahm er an den Freischarenzügen gegen Luzern teil (s. Kap. 31.2.3; s. Abb. 2.4). Im Sommer



Abb. 2.4 Gottfried Keller als Freischärler mit Trommel. Aquarell von Johannes Ruff. 1845. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 306a.

und Herbst 1845 trat er im radikalen *Boten von Uster* erstmals als politischer Publizist in Erscheinung. Er warnte vor Papst- und Jesuitentum, polemisierte gegen einen liberalenfeindlichen Schriftsteller, griff die materialistische Besitzgier im Lande an und reklamierte die Oberhoheit des Staates für das Schulwesen (s. Kap. 22). Im sogenannten Zürcher Atheismusstreit, der 1846 in Zürich die Emigrantenszene erschütterte, nahm Keller Stellung für seinen Förderer Follen und polemisierte in vier Sonetten gegen den Atheismus, wie er von Follens Gegnern Arnold Ruge (1802–1880) und Karl Heinzen (1809–1880) vertreten wurde (s. Kap. 32.2.1). 1846 publizierte er in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine Reihe kunst- und literaturkritischer Artikel, und 1847 erschien seine erste Rezension in den *Blättern für literarische Unterhaltung* bei Brockhaus in Leipzig, wo in den folgenden Jahren noch etliche weitere Rezensionen, die für Kellers Selbstfindung wichtig wurden, folgen sollten (s. Kap. 17–18). 1846/47 ist erstmals auch Kellers Roman-Projekt mit der Nennung des Titels *Der grüne Heinrich* als kurzer Prosatext und in Briefen greifbar. Im Juni 1847 bot Keller den geplanten Roman dem Verleger Anton Winter in Heidelberg an, bei dem er seine *Gedichte* hatte veröffentlichen können, der nun aber zurückhaltend reagierte (vgl. 19, 29 f.).

Keller verkehrte in Zürich weiterhin in Künstlerkreisen und setzte mit Schweizer Malerfreunden und Kupferstechern das Kneipenleben fort, wie er es in München gepflegt hatte. Mit dem Musiker und Komponisten Wilhelm Baumgartner (1820–1867), der mehrere Gedichte Kellers vertonte und popularisierte (s. Kap. 44.3), begründete er eine lebenslange Freundschaft. Im Sommer 1846 unternahm Keller zusammen mit dem Luzerner Dichter und Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) und einem Neffen Follens eine Reise nach Graubünden. Er pflegte eine Bekanntschaft mit Marie Melos (1820–1888), der Schwägerin Ferdinand Freiligraths, und lernte im Mai 1847, als er vorübergehend bei Schulz in Zürich-Hottingen wohnte, die Winterthurerin Luise Rieter (1828–1879) kennen, in die er sich unglücklich verliebte (vgl. Amrein/Herzog 1992). Keller nahm mit dem *Traumbuch* seine tagebuchartigen Aufzeichnungen zwischen 1846 und 1848 wieder auf, wo sich nachlesen lässt, wie er diese Zeit des Übergangs und der Unsicherheit zwischen dem Abschluss der ersten Gedichtphase und der erneuten Abreise nach Deutschland im Oktober 1848 erlebte.

Dass diese zweite Deutschlandreise möglich wurde, hatte Keller einem Stipendium des Kantons Zürich zu verdanken. Nachdem Keller 1847/48 als Volontär in der Zürcher Staatskanzlei unter dem ersten Staatschreiber und späteren Regierungsrat Alfred Escher (1819–1882) gearbeitet hatte und sich die Universitätsprofessoren Ferdinand Hitzig (1807–1875) und Karl Jacob Löwig (1803–1890) für ihn bei der Zürcher Regierung eingesetzt hatten, wurde Keller am 26. September 1848 ein Reisestipendium »zu seiner weitem wissenschaftlichen Ausbildung im Auslande für das nächste Jahr aus dem freien Credite des Regierungsrathes« zugesprochen.

## 2.4 Heidelberg und Berlin (1848–1855) – Aufenthalte in Deutschland

Obwohl ihm Regierungsrat Eduard Sulzer (1789–1857) angeraten hatte, mit den gesprochenen 800 Franken eine Orientreise zu unternehmen (15, 419), begab sich Keller am 19. Oktober 1848 nach Heidelberg, um die dortige Universität aufzusuchen. In den anderthalb Jahren, die Keller in Heidelberg verbrachte, holte er einen Teil der Bildung nach, die ihm wegen seines Schulausschlusses fehlte. Er besuchte Vorlesungen zur Anthropologie bei Jacob Henle (1809–1885) sowie zur Literaturgeschichte, Ästhetik und zu Spino-

za bei Hermann Hettner (1821–1882), mit dem er sich befreundete und später über Jahre hinweg im brieflichen Austausch blieb (s. Kap. 30.2).

Das prägende Ereignis der Heidelberger Zeit war indes der Kontakt zum Religionsphilosophen Ludwig Feuerbach (1804–1872), der von Dezember 1848 bis März 1849 im Rathaussaal in Heidelberg über das *Wesen der Religion* Vorlesungen hielt. Feuerbach besiegelte Kellers diesseitsbezogene Anthropologie, die mit seiner Politisierung Anfang der 1840er-Jahre eingesetzt hatte (s. Kap. 32–33). Im Umfeld von Feuerbach erweiterte Keller seinen Bekanntenkreis und verkehrte seit Sommer 1849 regelmäßig im »Waldhorn«, dem gastlichen Hause des Philosophen Christian Kapp (1798–1874), wo neben Feuerbach auch Hettner, Jakob Moleschott (1822–1893) und Berthold Auerbach (1812–1872) zu Gast waren. Keller verliebte sich dabei in Johanna Kapp (1824–1883), die Tochter des Hausherrn, welche sich Keller freundschaftlich zugewendet hatte, insgeheim aber Feuerbach liebte.

Auf Anfang Sommersemester 1849 hatte sich Keller von der Universität zurückgezogen und seine dichterische Arbeit wieder aufgenommen. Es entstanden neue Gedichte, die zusammen mit früheren 1851 als *Neuere Gedichte* im Vieweg-Verlag erschienen. Im Dezember 1849 publizierte Keller die erste von vier *Gottthelf*-Rezensionen, worin er sein Verständnis von realistischer Literatur entwickelte (s. Kap. 18). Neben den Gedichten und der literaturkritischen Publizistik trat schließlich die Arbeit am *Grünen Heinrich* in den Vordergrund. Keller hatte unter dem Einfluss Feuerbachs seinen Roman neu ausgerichtet und wollte ihn nun in rascher Produktion niederschreiben. Nachdem er mit seinem Vorhaben beim Brockhaus-Verlag in Leipzig keinen Erfolg hatte, nahm er am 10. Dezember 1849 Kontakt mit dem Verleger Eduard Vieweg (1796–1869) in Braunschweig auf und bot ihm das Buch »in etwa 14 Tagen« an (GB 3.2, 10). Die Zeitangabe war illusorisch, dokumentiert aber, dass der Roman nun ganz ins Zentrum von Kellers Arbeit getreten war. Am 28. Februar 1850 erfolgte der Versand des Romananfangs an den Vieweg-Verlag. Da die Zürcher Regierung ihr Stipendium um 1000 Franken erhöht hatte, konnte Keller seinen Deutschlandaufenthalt verlängern und die Niederschrift des *Grünen Heinrichs* vorantreiben.

Im April 1850 zog Keller nach Berlin um. Er verfolgte den Plan, als Theaterautor an die Öffentlichkeit zu treten, und wollte zu diesem Zweck ein Jahr lang das aktuelle Berliner Theaterleben studieren. Insgesamt sollte Keller fast sechs Jahre in Berlin bleiben. Ein Theaterautor ist aus ihm nicht geworden; über Pläne

und dramatische Skizzen kam er nie hinaus (s. Kap. 14, 35). Die Jahre in Berlin müssen indes als Kellers wichtigste Schaffensperiode bezeichnet werden, denn neben dem *Grünen Heinrich* entstanden dort der 1. Band der *Leute von Seldwyla*, die weiteren *Gottthelf*-Rezensionen, der *Apotheker von Chamouny* und das Projekt der *Galatea*-Novellen, aus dem später die *Sieben Legenden* (1872) und *Das Sinngedicht* (1881) hervorgingen. In Berlin wurde der Lyriker Gottfried Keller zu dem Roman- und Novellenautor, der später zu Welt-ruhm gelangte.

Von diesem Ruhm spürte Keller in seiner Berliner Zeit 1850 bis 1855 freilich noch nichts. Er besuchte 1850 vorerst rege das Theater, worüber er sich intensiv mit Hermann Hettner brieflich austauschte. Daneben lebte er zurückgezogen und schrieb vor allem am *Grünen Heinrich*, dessen Niederschrift nicht nur viel länger dauerte als geplant, sondern sich auch als äußerst mühsam gestaltete (s. Kap. 3.1). Vom Druck dieser Produktion lenkte sich Keller immer wieder mit seinen anderen Projekten ab, die er sich gleichsam zur Erholung ersann, ohne sie niederschreiben zu müssen. Wieder geriet er darüber in Geldnot, denn der langwierige Schreibprozess verzehrte bald das Zürcher Stipendium, das ihm zwar erneut verlängert wurde, dann aber ausblieb. Daneben bezog Keller von Vieweg, obwohl er ständig Abgabetermine verpasste, wiederholt Vorschüsse auf seinen Roman und erhielt eine weitere kleine Summe für die Publikation des Gedichtbands *Neuere Gedichte* (1851). Im Oktober 1852 verkaufte die Mutter das Haus »Zur Sichel« in Zürich, um Kellers Aufenthalt weiterfinanzieren zu können, und zog zusammen mit Kellers Schwester Regula in eine Mietwohnung. Als im Herbst 1853 Keller dennoch unter einem Schuldenberg zu erstickten drohte, gaben in Zürich findige Kreise um die Staatsmänner Jakob Dubs (1822–1879) und Alfred Escher eine Gottfried-Keller-Aktie heraus, die im Frühjahr 1854 Kellers Schulden zu tilgen vermochte (Ermatinger 1950, 218). Nachdem im Dezember 1853 die ersten drei Bände des *Grünen Heinrich* ausgeliefert waren, schien sich die Situation 1854 endlich zu entspannen, zumal Keller aus der Schweiz von Nationalrat Dubs das Angebot erhielt, am neu gegründeten Polytechnikum (heute Eidgenössische Technische Hochschule Zürich) eine Professur für Literatur- und Kunstgeschichte zu übernehmen. Keller erkundigte sich darauf brieflich bei Hettner nach der Arbeitslast, die bei einer Universitätsprofessur anfallte, und schlug darauf das Angebot aus.

In Berlin hatte Keller im Laufe der Zeit doch verschiedene Kontakte geknüpft, denn ein Einsiedlerle-

ben widersprach seiner gewohnten Lebensweise stark und behagte ihm wenig. So verkehrte er bereits nach Neujahr 1851 kurzzeitig im literarischen Salon der Fanny Lewald (1811–1889) und besuchte im Sommer desselben Jahres dank einer Bekanntschaft mit Christian Friedrich Scherenberg (1798–1881) eine Sitzung der literarischen Gesellschaft »Tunnel über der Spree«, in der u. a. Theodor Fontane (1819–1898) ein Mitglied war (vgl. Amrein/Dieterle 2008, 6). Im Dezember 1851 sandte er seinen neuen Gedichtband an Karl August Varnhagen von Ense (1785–1858), der als später Vertreter der Goethezeit in seiner Berliner Wohnung jeweils eine erlesene Gesellschaft zum Fünfuhrkaffee versammelte. Nachdem im Dezember 1853 die ersten drei Bände des *Grünen Heinrich* erschienen waren, suchte Keller ab März 1854 Varnhagen, dessen Haushalt von seiner Nichte Ludmilla Assing (1821–1880) geführt wurde, verschiedentlich auf (s. Abb. 2.5). Im Herbst 1853 wurde Keller vom Verleger Franz Duncker (1822–1888) und seiner Frau Lina (1825–1885), geb. Tendering, eingeladen, welche in ihrem herrschaftlichen Haus jeweils einen großen Kreis von Literaten, Künstlern, Gelehrten und Politikern versammelten. Mit den Dunckers, die als Demokraten und Atheisten weltanschaulich ganz auf Kellers Linie lagen, verstand sich Keller gut und schloss oder erneuerte bei ihnen verschiedene Bekanntschaften, so etwa mit Julius Rodenberg (1831–1914), in dessen *Deutscher Rundschau* Keller ab den 1870er-Jahren seine Erzählungen vorabdrucken konnte. Und nochmals verliebte sich Keller unglücklich, diesmal in Betty Tendering (1831–1902), die jüngere Schwester von Lina Duncker, eine außergewöhnlich attraktive und viel umworbene Frau. Wie stark Keller im Jahr 1854/55 unter seiner erfolglosen Liebe litt, belegen zwei vollgekratzelte Schreibunterlagen, die Keller benutzte, als er die letzten Kapitel des *Grünen Heinrich* schrieb (vgl. Wysling 1990, 214–223). In der Liebe Heinrichs zu Dortchen Schönfund ist diese Beziehung im Roman literarisch umgesetzt.

Nachdem 1854 eine erweiterte Auflage der *Neueren Gedichte* gedruckt, im Juni 1855 der 4. Band des *Grünen Heinrich* erschienen und damit der Roman nun endlich abgeschlossen war, ging Kellers Berliner Zeit zu Ende. Er schrieb 1855 noch die neben dem Roman konzipierten Novellen der *Leute von Seldwyla* (1. Teil) nieder, die im Januar 1856 bei Vieweg erschienen. Ende November 1855 trat er die Rückreise nach Zürich an, die er mit einem Besuch Hermann Hettner in Dresden unterbrach, und traf kurz vor Weihnachten wieder in Zürich ein.



Abb. 2.5 Pastellzeichnung von Ludmilla Assing. Von Keller mit dem Kommentar versehen: »Zeit bringt Rosen. / Gottfr. Keller / den 2<sup>l</sup> Mai 1854«. – Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz.

## 2.5 Zürich (1855–1890) – Rückkehr, Staatschreiber und freier Schriftsteller

Obwohl Keller durch seine intensive schriftstellerische Arbeit in Berlin zum respektablen Autor geworden war, gestaltete sich seine Rückkehr in Zürich wenig glücklich. Er lebte als freier Schriftsteller bei Mutter und Schwester in Zürich-Hottingen und musste sich im politisch und gesellschaftlich stark veränderten Zürich, das ganz vom großbürgerlichen Wirtschaftsliberalismus Alfred Eschers geprägt war (s. Kap. 31.2.5), erst wieder zurechtfinden. Seine literarische Produktivität versiegte für längere Zeit.

Keller erschloss sich im ersten Jahr nach seiner Rückkehr 1856 neue Bekanntenkreise unter den Professoren des Polytechnikums und verkehrte in der Villa Wesendonck, wo der Literatur- und Kunstförderer Otto Wesendonck (1815–1896) mit seiner Frau Mathilde (1828–1902) ein gastfreies Haus führte. So traf er den Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897), den Architekten Gottfried Semper (1803–1879), den Ästhetiker und Literaturhistoriker Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) oder auch Richard Wagner (1813–1883), der in der Schweiz im Exil weilte

(s. Kap. 37.7). Im Juli 1857 lernte Keller den Schriftsteller Paul Heyse (1830–1914) kennen, mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband.

Kellers literarisches Schaffen hatte ihm nicht den Erfolg gebracht, den er sich erhofft hatte. Zwar wurden Kellers Roman und seine Novellensammlung in den einschlägigen Literaturzeitschriften wohlwollend rezensiert, sie verkauften sich aber schlecht, weshalb Keller einer breiteren Öffentlichkeit wenig bekannt blieb. Ein gewisses Ansehen hatte er nach den positiven Rezensionen der *Seldwyler*-Novellen, speziell von Berthold Auerbachs rühmendem Aufsatz in der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* vom 17. April 1856 erlangt, worauf *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* 1856 in Schweizer Zeitungen nachgedruckt wurden (vgl. 21, 27 f.).

Kellers literarische Produktion setzte abgesehen von einigen Festliedern erst 1860 wieder ein. In Berthold Auerbachs *Deutschem Volkskalender* erschien seine Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (s. Kap. 6.6). Einzelne Projekte aus der Berliner Zeit wie der *Apotheker von Chamouny* oder die *Sieben Legenden* lagen in einer handschriftlichen Fassung vor, blieben aber unveröffentlicht. Im Herbst und Winter 1860/61 trat Keller unvermittelt und in kämpferischem Tone wiederholt als politischer Publizist hervor. Auf Seiten der demokratischen Opposition wandte er sich gegen die herrschenden Regierungs- und Wirtschaftskreise, mithin gegen seine früheren Förderer, und warf dem Wirtschaftsliberalismus rund um Alfred Escher, dem sogenannten »System Escher«, Verrat an der Sache vor (s. Kap. 23). Im April 1861 erschien zum Schillerjubiläum sein Aufsatz *Am Mythenstein*, in dem Keller in Anlehnung an Richard Wagner der Schweiz eine Theaterreform vorschlug (s. Kap. 19, 35.6). Mit diesen Publikationen wurde deutlich, dass Gottfried Keller zur Schweiz des Wirtschaftsliberalismus, wie er sie nach seiner Rückkehr aus Deutschland vorgefunden hatte, auf Distanz ging, um sich in kämpferischer Haltung, die an den Aufbruch vor 1848 erinnerte, gegen sie zu richten.

Als Keller dann am 14. September 1861 auf Initiative von Regierungsrat Franz Hagenbuch (1819–1888) zum Ersten Staatsschreiber des Kantons Zürich unter der Regierung Alfred Eschers gewählt wurde, war das für viele überraschend. Keller hatte sich erst auf Anfrage für die Stelle beworben, denn er war als freischaffender Autor merklich schlechter qualifiziert als etliche andere Bewerber mit juristischer und verwaltungstechnischer Erfahrung. Die unerwartete Wahl, die Keller über das anspruchsvolle Amt ins System



Abb. 2.6 Gottfried Keller während der Zeit als Staatsschreiber. Photographie von Johannes Ganz. Um 1870. Keller schickte das Porträt im September 1872 an Marie Exner mit der Widmung: »Bildnis des frommen Jünglings aber ungerichten Kammachers Gottfr. Keller«. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 311.

Escher einband, ließ ihn als Kritiker und für längere Zeit auch als Autor verstummen, verschaffte ihm aber über Nacht ein festes Einkommen, das seine andauernden finanziellen Probleme auf einen Schlag erledigte. Als Staatsschreiber leitete Keller 1861 bis 1876 die Zürcher Staatskanzlei, was mit der Führung von Regierungsratsprotokollen, der Redaktion von Gesetzen, Verordnungen und Mandaten, der Ausstellung amtlicher Dokumente wie Pässen usw. und einer umfangreichen Korrespondenz mit dem Bundesrat und den anderen schweizerischen Kantonen verbunden war (s. Abb. 2.6).

Nach seinem Amtsantritt bezog Keller mit Mutter und Schwester im Dezember 1861 die Amtswohnung in der Staatskanzlei im »Steinhaus« an der Kirchgasse 33 in Zürich. Der Wahlkreis Bülach, zu dem Keller als Bürger von Glattfelden gehörte, wählte ihn am 15. Dezember in den Großen Rat (Kantonsparlament), wo er ab Mai 1862 auch als Sekretär amtierte. Als Zürich 1868/69 eine neue Verfassung erhielt, wurde Keller zum Sekretär der Liberalen im Verfassungsrat. Die Dienstgeschäfte häuften sich. Keller hatte in der Regel einen Arbeitstag von acht bis zehn Stunden. Die gewissenhafte Art, in der Keller über die Jahre hinweg sein Amt führte, ließ die Kritiker seiner Wahl rasch

verstummen. Lediglich der Amtsantritt war mit Nebengeräuschen verbunden, hatte Keller doch am Vorabend des 23. September 1861 bis in den frühen Morgen hinein an einer Feier für Ferdinand Lassalle (1825–1864) teilgenommen und sich in plötzlicher Wut mit diesem geprügel; anderntags musste Keller von Regierungsrat Hagenbuch aus dem Bett geholt werden und erhielt einen Verweis.

Keller hatte anfangs gedacht, dass ihm seine Amtstätigkeit genügend Mußestunden für sein literarisches Schaffen ließe, was sich rasch als Täuschung herausstellte. Kurz nach Amtsantritt erschienen noch die 1862 unter großem Zeitdruck entstandenen politisch-volkserzieherischen Erzählungen *Der Wahltag* und *Verschiedene Freiheitskämpfer*, die Keller später im Gegensatz zu seinen andern Erzählungen allerdings nie in eine Novellensammlung aufgenommen hatte (s. Kap. 9.1). Als im Oktober 1865 bei Vieweg *Die mißbrauchten Liebesbriefe* erschienen, geschah das ohne Kellers Wissen und rund fünf Jahre nach dem Versand des Manuskripts. Erst nach der glanzvollen Feier seines 50. Geburtstages am 19. Juli 1869, der Ernennung zum Ehrendoktor der Universität Zürich und dem Wechsel der Zürcher Regierung zu den Demokraten im selben Jahr 1869 begann Keller Anfang der 1870er-Jahre im Blick auf eine freie Schriftstellerexistenz seine literarische Produktion wieder aufzunehmen.

Während seiner Amtszeit trat Keller sporadisch als Autor politischer Texte hervor, die alle mehr oder weniger mit seinem Amt zu tun hatten. 1863 erschien von ihm ein Flugblatt zur Unterstützung der Aufständischen in Polen, die er als Sekretär des schweizerischen Zentralkomitees für Polen verfasst hatte (s. Kap. 24.1). Im Auftrag der Regierung schrieb er die Bettagsmandate für die Jahre 1863, 1867, 1871 und 1872; das Mandat für 1862, sein erster Versuch in dieser Textsorte, wurde von der Regierung noch zurückgewiesen (s. Kap. 24.2). In einer fünfteiligen Artikelserie unter dem Titel *Kantonalberichte* unterrichtete Keller zwischen 1864 und 1866 als ›Zürcher Korrespondent‹ in der neu gegründeten Berner Wochenzeitung *Sonntagspost* die Leserschaft über den Fortgang der Verfassungsrevision im Kanton Zürich. Kellers Ton veränderte sich im Laufe dieser Berichterstattung in Richtung eines resignativen Sarkasmus, offensichtlich als Reaktion auf den zunehmenden Einfluss der Demokraten in Zürich (s. Kap. 24.3, 31.2.6). Dass Keller sich ganz zum Vertreter des Systems Escher gewandelt hatte und den Demokraten, für die er sich vor 1861 so stark engagiert hatte, nichts mehr abzugewinnen vermochte, belegt deutlich sein

am 20. Mai 1866 in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizierter Artikel *Die »Rückblicke« – und die Akten*. Mit seinem Artikel schlug sich Keller dezidiert auf die Seite Alfred Eschers, der von den Demokraten im Frühjahr 1866 unter dem Titel *Rückblicke* in einer längeren Artikelserie im Winterthurer *Landboten* heftig angegriffen wurde (s. Kap. 24.4). Weitere Verlautbarungen Kellers in der Tagespresse bezogen sich auf ihn selber und betrieben politische Imagebildung. So korrigierte er am 12. September 1867 im *Luerner Tagblatt* unter dem Titel *Waldstätte* eine Anfeindung aus der Innerschweiz und erläuterte am 1. April 1872 in den *Basler Nachrichten* in *Erklärung zu einem Trinkspruch* einen missverständlichen Toast, den er auf das neugegründete Deutsche Reich ausgesprochen hatte (s. Kap. 24.5).

Am 5. Februar 1864 verstarb überraschend Kellers Mutter; Schwester Regula führte von nun an den Haushalt. Im Mai 1866 verlobte sich der bald sieben- undvierzigjährige Keller mit der dreiundzwanzigjährigen Pianistin Luise Scheidegger (1843–1866) und stellte sich darauf ein, sein langjähriges Jungesellendasein zu beenden. Tragischerweise suchte die junge Frau am 13. Juli noch desselben Jahres den Freitod. Aus Pietät haben Kellers Nachlassverwalter Briefe und weitere Dokumente zu Luise Scheidegger vernichtet. Es wurde darüber spekuliert, dass politisch motivierte Presseangriffe auf Keller, die ihm einen unsoliden Lebenswandel vorwarfen, am Tod der Verlobten mitschuldig waren (vgl. Ermatinger 1950, 380–382). Die tragische Begebenheit jedenfalls setzt die Reihe unerwiderter Neigungen Kellers zu verschiedenen Frauen auf traurige Weise fort. Undramatischer spielte sich dann Kellers letzter Heiratsantrag am 10. April 1873 ab; die junge Kellnerin Lina Weißert (1851–1910), die im Café Vontobel-Boller in Zürich arbeitete, lehnte ihn freundlich ab. Ob Keller tatsächlich wegen seiner geringen Körpergröße und wegen fehlender »gesellschaftlicher Gewandtheit« (Kittstein 2008, 17) hatte Junggeselle bleiben müssen, sei indes dahingestellt.

Ab Sommer 1870 begann Keller damit, seine Lebensausrichtung allmählich zu verändern. Neben seiner Amtsführung las er wieder vermehrt, holte alte Manuskripte hervor und überlegte sich wohl insgeheim auch den Wiedereinstieg in das Leben als freier Autor. Bis es soweit war und er von seinem Amt zurücktrat, dauerte es allerdings noch geraume Zeit. Im Herbst 1872 machte er immerhin erstmals seit Amtsantritt Urlaub. Er reiste nach München, nicht nur um Deutschland wiederzusehen, sondern auch um den Spuren seiner Jugend zu folgen und persönlich einige

Bekannte zu treffen, so etwa den Rottmann-Schüler Bernhard Fries (1820–1879), Paul Heyse oder den Schweizer Lyriker Heinrich Leuthold (1827–1879). Dass Keller dabei vergänglich nach dem Trödler suchte, dem er als junger Maler seine Studien hatte verkaufen müssen, verrät Kellers Rückbesinnung auf seine künstlerischen Interessen. Im September 1873 reiste er erneut in die Ferien, diesmal zu Freunden, den Geschwistern Adolf (1841–1894) und Marie Exner (1844–1925), an den Mondsee im Salzburgerischen. Keller hatte den Wiener Juristen und späteren Rektor der Universität Wien 1869 an der Feier seines 50. Geburtstages kennen und schätzen gelernt und 1872 anlässlich eines Besuchs auch dessen Schwester Marie, später verheiratete von Frisch. Als Adolf Exner 1873 nach Wien zurückberufen wurde, entspann sich zwischen Keller und den Exners ein intensiver Briefwechsel, der sich meist an Marie adressierte und sich durch freundschaftliche Verbundenheit sowie einen spezifischen Humor auszeichnete (s. Kap. 30.5.2). Im Juli 1874 besuchte Keller die Geschwister Exner erneut, diesmal in Wien, und reiste dann weiter in die Sommerferien nach Brixlegg im Tirol.

Den wichtigsten Impuls bezüglich erneuter Zuwendung zum Schreiben gab Keller das unerwartete Aufsehen, das 1871 der Wiederabdruck von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* in Paul Heyses mehrbändiger Anthologie *Deutscher Novellenschatz* erregt hatte. Die weit verbreitete Anthologie titulierte Keller als »Shakespeare der Novelle« und machte ihn über die Schweiz hinaus in ganz Deutschland als großen, bislang zu wenig gewürdigten Novellisten bekannt (s. Kap. 34.3). Um seinen Marktwert genauer zu prüfen, brachte Keller daraufhin im März 1872 bei Ferdinand Weibert (1841–1926) im Verlag Göschen (Stuttgart) die *Sieben Legenden* heraus, die er seit 1860 als Manuskript in der Schublade hatte. Zu seiner großen Genugtuung wurde die Publikation ein sofortiger Erfolg und konnte innert zweier Monate in erneuter Auflage erscheinen, was in der Publikationsgeschichte von Kellers Werken ein Novum darstellte (s. Kap. 5.1). Ermutigt von diesem Erfolg nahm Keller unverzüglich die seit Ende der 1850er-Jahre geplante Fortsetzung der *Leute von Seldwyla* an die Hand. Er wechselte von Vieweg, dem er die Rechte zu den *Seldwyler*-Novellen abkaufte, zu Weibert (Göschen), der ihm mit den *Sieben Legenden* den Erfolg gebracht hatte, und arbeitete ab 1872 die verschiedenen neuen Erzählungen aus, sodass die erweiterte Fassung der *Leute von Seldwyla* in vier Bänden 1873/74 erscheinen konnte. Erneut durfte Keller mit dem Erfolg zufrieden sein; bereits 1876 erschien eine

Neuaufgabe in zwei Bänden. Kellers Ansehen als Autor war sprunghaft gestiegen. Neben dem Markterfolg hatten daran auch die vielen lobenden Besprechungen ihren Anteil, die nun erschienen, etwa des Wiener Literaturhistorikers Emil Kuh (1828–1876) und vor allem Friedrich Theodor Vischers (1807–1887) großer Keller-Essay vom Juli 1874 in der *Allgemeinen Zeitung* in Augsburg (s. Kap. 42.3.2, 42.4.1).

Nachdem Keller schon im April 1875 die Amtswohnung aufgegeben und eine Wohnung im »Oberen Bürgli« in Zürich-Enge bezogen hatte, trat er im Juli 1876 im Alter von 57 Jahren von seinem Amt als Staatsschreiber zurück und lebte danach während 14 Jahren als freier Schriftsteller in Zürich. Er hatte sich mit der demokratischen Regierung nie richtig abfinden können, blieb aber dennoch im Amt, bis er es sich zutraute, von seiner Schriftstellerei leben zu können. Dies gelang ihm nach dem Rücktritt tatsächlich hervorragend; er verdiente mehr als vorher als Staatsschreiber (zu Kellers Honoraren vgl. 23.1, 55–62).

Nach einer erneuten Reise nach München Mitte Oktober 1876 realisierte Keller sein nächstes Projekt: die *Züricher Novellen*. Die Sammlung historischer Novellen knüpfte beim *Fähnlein der sieben Aufrechten* an und wandte sich in volkspädagogischer Absicht stärker dem realistischen Erzählen zu. Keller konnte ab November 1876 seinen Novellenzyklus zuerst als Teildruck in der von Julius Rodenberg in Berlin herausgegebenen *Deutschen Rundschau* erscheinen lassen, was sowohl finanziell wie von der Verbreitung her – die Zeitschrift hatte 10.000 Abonnenten – bedeutend war. Auch die weiteren Werke Kellers erschienen in Zukunft als Vorabdruck in der *Deutschen Rundschau*, was zu Kellers finanzieller Sicherheit entscheidend beitrug. Im Dezember 1877 schließlich kamen die *Züricher Novellen* mit der Vordatierung auf das Jahr 1878 erneut bei Weibert (Göschen) in Stuttgart heraus. Mit dem wiederkehrenden Erfolg wurde Keller endgültig zum etablierten Autor. Am 28. April 1878 verlieh ihm die Stadt Zürich als Dank für ihre literarische Würdigung das Bürgerrecht (s. Kap. 6.1).

Mit dem wachsenden Ansehen war auch das öffentliche Interesse für Keller als Autor gestiegen. Es kamen verschiedentlich Nachfragen zu seiner Person und seiner Biographie, was Keller indes wenig mochte. Um den Jahreswechsel 1876/77 erschien dennoch in der Zeitschrift *Gegenwart* unter dem Titel *Autobiographisches. Von Gottfried Keller* erstmals ein autobiographischer Text von ihm (s. Kap. 28.3). Er ist geprägt von jenem selbstironisch humorvollen Ton, der die Überarbeitung des *Grünen Heinrich* kennzeichnen wird.

Genau in dieselbe Zeit, nämlich auf den 28. Januar 1877, fällt aber auch die oben erwähnte Bitte an Jakob Baechtold (1848–1897), mit dem Keller seit 1872 freundschaftlich verbunden war, vom Plan einer Biographie vorläufig abzusehen; Keller stellte Baechtold indes die Verwaltung seines Nachlasses in Aussicht. Der Aufsatz *Ein nachhaltiger Rachekrieg*, der am 30. September 1879 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschien, zeigt zudem erneut, dass sich Keller zu seiner Person in der Öffentlichkeit äußerte, wenn er sein Image gefährdet sah (s. Kap. 25.2). Kellers Ansehen führte auch zu neuen Bekanntschaften. Die wichtigste darunter war 1877 der Kontakt mit Theodor Storm (1817–1888), woraus sich eine lange Brieffreundschaft entspann, in der sich die beiden Autoren über ihre Werke austauschten und gegenseitig Ratschläge erteilten (s. Kap. 30.6.1). Auch mit Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898), der seit den 1870er-Jahren als Autor hervorgetreten war und in unmittelbarer Nähe am Zürichsee lebte, hatte Keller gelegentlich Umgang, doch verband die beiden Schweizer Autoren von Charakter und Haltung her wenig (vgl. Meyer 1890; Luck 1985).

Ein Projekt, das Keller seit Jahren vor sich herschob, war die Überarbeitung des *Grünen Heinrich*. Keller war mit seinem Erstling nie richtig zufrieden gewesen und wollte ihn schon lange in eine Form bringen, die seinem damaligen Können und seinem Selbstverständnis entsprach. 1879/80 packte er die Arbeit an; sie machte ihm mehr Mühe, als er erwartet hatte. Er korrespondierte darüber eingehend mit Emil Kuh, Hermann Hettner, Wilhelm Petersen (1835–1900) und auch mit Theodor Storm, deren Anregungen er bei der Umarbeitung nutzte. Im extrem kalten Winter nach der Niederschrift beheizte Keller die Wohnung auf dem Bürgli mit den zurückgekauften Restexemplaren der ersten Fassung (Band 1–3 der Erstausgabe). Als der Roman in seiner zweiten Fassung zu Weihnachten 1880 erschien, sprach Keller im Rückblick auf die einjährige Arbeitszeit von einem »Martyrium« (an Weibert, 22.9.1880; GB 3.2, 303). Der Autor durfte indes mit seiner Arbeit zufrieden sein, denn nun stellte sich endlich auch der Verkaufserfolg ein. Diese zweite Fassung erst wurde von einer breiteren Öffentlichkeit rezipiert und machte den Roman als solchen wirklich bekannt. Die Überarbeitung war für Keller somit ein voller Erfolg; auch wenn verschiedentlich Philologen der ersten Fassung nachtrauerten, die sie für authentischer hielten (s. Kap. 3.2).

Ein anderes Projekt, das Keller seit seiner Berliner Zeit mit sich herumtrug und sowohl in den 1860er- wie in den 1870er-Jahren weiterverfolgte, war ein Novell-

enzyklus rund um ein Epigramm des Barockdichters Friedrich von Logau (1604–1655). Wie Keller sich damals in Berlin die (Novellen als Erholung zum *Grünen Heinrich* ersann, spielte sich auch die Ausarbeitung 1880/81 ab: Unmittelbar nach der Überarbeitung des *Grünen Heinrich* schrieb Keller in relativ kurzer Zeit seinen Novellenzyklus nieder, der von Januar bis Mai 1881 unter dem Titel *Das Sinngedicht. Novellen* in Rodenbergs *Deutscher Rundschau* vorabgedruckt wurde und im November 1881 in leicht bearbeiteter Form als Buch erschien. Keller hatte erneut den Verlag gewechselt, diesmal zu Wilhelm Hertz (1835–1902) in Berlin. Hertz, der auch die erfolgreichen Autoren Paul Heyse und Theodor Fontane verlegte, war aus eigenen Stücken an Keller herangetreten und bewarb sich um das *Sinngedicht*, das ihm Keller sehr gerne überließ, da Hertz als geschickter Verleger bekannt war. Tatsächlich wurde das *Sinngedicht* zu Kellers bisher erfolgreichstem Werk; bis 1888 wurde es in fünf Auflagen gedruckt. In der Folge wechselte Keller im März 1885 ganz zu Wilhelm Hertz, der die Verlagsrechte Ferdinand Weiberts erwarb und somit schließlich zum Verleger von Kellers Gesamtwerk wurde (vgl. 23.1, 41–53).

Als letztes Projekt aus der Berliner Zeit war der *Apotheker von Chamouny* übrig geblieben. Da es in seinem satirischen Bezug zu Heinrich Heine (1797–1856) stark zeitbezogen war, eignete es sich wenig für eine Veröffentlichung in den 1880er-Jahren. Immerhin publizierte Keller dann im März 1882 den überarbeiteten kurzen Auszug *Der Apotheker von Chamounix. Fragment aus einem älteren Gedicht* in der Zeitschrift *Nord und Süd* von Paul Lindau (1839–1919), was rundum positiv aufgenommen wurde. Eine vollständige Fassung unter dem Titel *Der Apotheker zu Chamounix. Ein Buch Romanzen* erschien wenig später stark überarbeitet in den *Gesammelten Gedichten*. Keller stellte seit April 1881 seine früheren Gedichte neu zusammen und bearbeitete sie für eine abschließende Sammelpublikation. Sie erschien im November 1883 als *Gesammelte Gedichte* bei Hertz in Berlin. Ebenfalls im März 1882 publizierte Keller in der *Neuen Zürcher Zeitung* den Aufsatz *Ein bescheidenes Kunststreichen*, wo er anhand einer Reihe von Bildbesprechungen zeitgenössischer Schweizer Maler eine ästhetische Positionierung gegen die Moderne vornahm (s. Kap. 20).

Im Herbst 1882 zog Keller um in eine Wohnung im Haus »Thaleck« am Zeltweg 27 in Zürich-Hottingen. Der Wohnungswechsel, veranlasst durch die beschwerlich gewordene dezentrale Wohnlage in Zürich-Enge, markiert in Kellers Biographie mehr als nur eine geringfügige Ortsveränderung. Nachdem

seine Projekte aus der Berliner Zeit alle verwirklicht waren, ließen Kellers Kräfte nach, sowohl physisch wie geistig. Die siebeneinhalb Jahre von Kellers letztem Lebensabschnitt kennzeichnen sich durch eine zunehmende Vereinsamung. Keller blieb zwar der gefeierte Erfolgsautor, verstand sich aber immer weniger mit den Veränderungen der Zeit und zog sich in wachsendem Maße zurück. Im Juni 1882 erschien in der *Deutschen Rundschau* zu Kellers Werk ein bilanzierender Essay des Literaturkritikers Otto Brahm (1856–1912), der für die spätere Keller-Rezeption in manchem die Weichen stellte (s. Kap. 42.4.2). Als am 6. Dezember 1882 Alfred Escher starb, dessen Leben sich mit Kellers Biographie immer wieder berührt hatte, setzte sich Keller in einem Komitee zur Errichtung eines Denkmals für den Staatsmann und Wirtschaftsführer ein. Kellers letzter politischer Presseartikel überhaupt, *Zu Alfred Eschers Denkmalweihe* (*Neue Zürcher Zeitung*, 22.6.1889), wird zum lobenden Abgesang auf die großen alten Männer der Gründerzeit (s. Kap. 25.3). Der Kontakt zu Eschers Tochter, Lydia Welti-Escher (1858–1891), blieb bestehen. Keller war oft zu Besuch im »Belvoir«, dem Wohnsitz der Familie Escher in Zürich-Enge, und traf hier den Maler Karl Stauffer-Bern (1857–1891), der ihn im Alter fotografierte und sein Bild in Radierungen und einem Ölgemälde festhielt (s. Kap. 43.6; s. Abb. 2.7, 43.4, 43.7). Die wichtigste Bezugsperson der späten Jahre war der Maler Arnold Böcklin (1827–1919), den Keller 1884 kennen lernte. Böcklin wurde zum nahen Freund und begleitete Keller im persönlichen Umgang, am Schluss in rührender Sorge, bis ans Lebensende. Auch von Böcklin ließ sich Keller porträtieren (s. Abb. 2.8). Am 30. September 1884 besuchte Friedrich Nietzsche (1844–1900) Keller in Zürich. Im Januar 1885 erfolgte der Bruch mit Jakob Baechtold (s. Kap. 43.1). Am 6. Oktober 1888 starb nach längerer qualvoller Krankheit Kellers Schwester Regula.

Im Grunde waren Kellers Erfolgsproduktionen in seiner Zürcher Zeit als freier Schriftsteller alle wesentlich retrospektiv. Sie entstanden im Rückgriff auf seine Berliner Jahre und mündeten schließlich mit der Überarbeitung des *Grünen Heinrich* und den *Gesammelten Gedichten* gänzlich im Revidieren und Bearbeiten von früheren Texten. Abgeschlossen wurde dieser Prozess mit dem Projekt der *Gesammelten Werke* in zehn Bänden, die ab Juli 1889 bei Hertz zum 70. Geburtstag Kellers erschienen und als Kellers Vermächtnis konzipiert waren (s. Kap. 39.1). Eine scheinbare Ausnahme bildet Kellers zweiter Roman *Martin Salander*, zu dem es keine Vorarbeiten aus früheren



Abb. 2.7 Gottfried Keller nach Abschluss des »Martin Salander«. Photographie von Karl Stauffer-Bern. Aufnahme im »Belvoir«-Gut von Lydia Welti-Escher. 1886. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 318b.

Jahren gibt. Keller fasste den Plan dazu im April 1881, nachdem bei Rodenberg das *Sinngedicht* im Erscheinen war. Der Roman wurde schließlich als Zeitroman zu einem erbitterten Manifest gegen die politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen der 1870er- und 1880er-Jahre. Indem er einen kritischen Rückblick auf die Schweiz der Gründerzeit nach 1848 darstellt, ist auch er in spezifischem Sinne retrospektiv, eine Rückbesinnung auf Kellers Lebenszeit. Der Roman erschien nach mühsamer Produktion, die erneut Kellers alte Probleme mit der Einhaltung von Lieferterminen aufleben ließ, von Januar bis September 1886 als Vorabdruck in Rodenbergs *Deutscher Rundschau* und im Dezember desselben Jahres mit erweitertem Schluss in der Buchfassung bei Wilhelm Hertz. Ähnlich wie bei der Erstfassung des *Grünen Heinrich* war Keller mit dem unter Zeitdruck fertiggestellten Roman nicht zufrieden und sprach davon, dass der Schluss missglückt sei und das Buch eine Fortsetzung erhalten müsste; doch dazu sollte es nicht mehr kommen.



Abb. 2.8 Frontispiz von Arnold Böcklin in Gottfried Kellers »Gesammelten Werken«. Die Jubiläumsausgabe erschien zum 70. Geburtstag des Autors. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 322.

Kellers rheumatische Alterbeschwerden machten vom 5. bis 25. Oktober, mitten im Abschluss der Buchfassung von *Martin Salander*, einen ersten Kuraufenthalt in Baden nötig. Zunehmend fiel Keller das Gehen schwer. Die Festivitäten zu seinem 70. Geburtstag mied er, indem er sich vom 5. Juli bis 19. August 1889 nach Seelisberg am Vierwaldstättersee in der Innerschweiz zurückzog. Im Hotel Sonnenberg erreichten ihn zahlreiche Ehrungen, darunter eine Glückwunschkunde des Schweizerischen Bundesrates, die der Feuilletonredakteur Josef Viktor Widmann (1842–1911) verfasst hatte. Von Mitte September bis Ende November war Keller erneut in Baden zur Kur. Kurz nach Neujahr 1890 warf ihn ein Influenzaanfall aufs Krankenlager, wonach Kellers letzter Wille aufgezeichnet wurde: Er bestimmte den Hochschulfonds des Kantons Zürich zum Universalerben (s. Kap. 39.2). Am 15. Juli 1890 verstarb Gottfried Keller in Zürich, drei Tage vor seinem 71. Geburtstag. Die Stadt richtete ihm am 18. Juli

ein prunkvolles Staatsbegräbnis mit einem großen Trauerzug aus, an dem zahlreiche Persönlichkeiten aus Politik und Kultur teilnahmen. Nach der für die damalige Zeit unüblichen Kremation wurde Kellers Asche auf dem Zentralfriedhof Sihlfeld in Zürich beigesetzt.

### Literatur

- Amrein, Ursula/Dieterle, Regina (Hg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Berlin/New York 2008.
- Amrein, Ursula/Herzog, Madeleine: »Ich glaube, ich träumte von der Winterthurerin«. Gottfried Keller und Winterthur. In: Winterthurer Jahrbuch 39 (1992), 109–139.
- Baechtold, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. 3 Bde. Berlin 1894–1897.
- Baechtold, Jakob: Gottfried Kellers Leben. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher des Dichters. Aus dem Nachlass des Verfassers. Stuttgart/Berlin 1898.
- Baumann, Walter: Gottfried Keller. Leben, Werk, Zeit. Zürich/München 1986.
- Breitenbruch, Bernd: Gottfried Keller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1968.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Keller. Eine Biographie [1950]. Zürich 1990.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Aufgrund der Biographie Jakob Baechtolds dargestellt. 3 Bde. Stuttgart/Berlin 1915/16.
- Frey, Adolf: Erinnerungen an Gottfried Keller. Leipzig 1892.
- Fromm, Andrea: Idyllenjäger. Gottfried Keller als Maler. In: Idyllenjäger. Gottfried Keller als Maler. Hg. von Jörg-Philipp Thomsa und Andrea Fromm. Lübeck 2012, 7–43.
- HKKA Einführungsband. Hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein et al. Frankfurt a. M./Zürich 1996.
- Kittstein, Ulrich: Gottfried Keller. Stuttgart 2008.
- Luck, Rätus: Gottfried Keller. In: Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 15: Clara, Entwürfe, Kleine Schriften. Hg. von Rätus Luck. Bern 1985, 633–640.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Erinnerungen an Gottfried Keller [1890]. In: Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 15: Clara, Entwürfe, Kleine Schriften. Hg. von Rätus Luck. Bern 1985, 179–185.
- Muschg, Adolf: Gottfried Keller. München 1977.
- Rilla, Paul (Hg.): Über Gottfried Keller. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Zeugnissen von Zeitgenossen. Zürich 1978 (1. Aufl. Berlin 1943).
- Staatsarchiv des Kantons Zürich. Signatur: StAZH MM 2.101 RRB 1848/1643.
- Weber, Bruno: Gottfried Keller in München. Warum und was er dort zu tun hatte. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 2005. Zürich 2004, 201–271.
- Würgau, Rainer: Der Scheidungsprozess von Gottfried Kellers Mutter. Thesen gegen Adolf Muschg und Gerhard Kaiser. Tübingen 1994.
- Wysling, Hans: Gottfried Keller 1819–1890. Zürich/München 1990.

Michael Andermatt

## II Werk

# A Romane und Novellen

## 3 »Der grüne Heinrich« (1854/55, 1879/80)

*Der grüne Heinrich* zählt zu den bedeutendsten Romanen des 19. Jahrhunderts und gilt als Kellers Hauptwerk. Wie Keller in seinem Vorwort von 1853 festhält, zerfällt der umfangreiche Roman in zwei ungleiche Teile: in die »Selbstbiographie des Helden« (11, 14) oder »Jugendgeschichte« (11, 64) einerseits und in den »eigentlichen Roman« (11, 14) andererseits. Als Stoff figuriert in manchem Kellers Kindheit und Jugend sowie seine abgebrochene Ausbildung zum Maler und Künstler. Das autobiographische Material wird im »Spiel der ergänzenden Phantasie« (15, 413) vielfach umgearbeitet und erfährt im Medium des Ästhetischen eine komplexe Transformation. Entlang der Biographie seiner Hauptfigur Heinrich Lee gestaltet Keller das Leben eines jungen Kunststudenten im Übergang zwischen Tradition und Moderne. Exemplarisch thematisiert wird dabei eine prägende Erfahrung des 19. Jahrhunderts: der Verlust von ehemals fraglos Gültigem und die ungewisse Suche nach Neuem. Mit dieser Thematik einher geht eine Offenheit der Form, die dem Roman den Charakter des Experiments oder Unfertigen verleiht. Keller versuchte Letzterem entgegenzutreten, indem er den *Grünen Heinrich* 1879/80 grundlegend überarbeitete und dann diese 2. Fassung (vgl. HKKA 1–3) mit der Aufnahme in die *Gesammelten Werke* gleichsam kanonisierte. Im Folgenden wird entsprechend der Entstehung des Romans die 1. Fassung des *Grünen Heinrich* eingehend vorgestellt (s. Kap. 3.2) und anschließend die 2. Fassung bezüglich ihrer Änderungen besprochen (s. Kap. 3.3).

### 3.1 Entstehung und Wirkung

Erste Pläne für sein Romanprojekt fasste Keller in den Jahren 1842/43, als er nach gescheiterter Malerlaufbahn aus München zurückkehrte. Keller trat in Zü-

rich als Lyriker und Publizist an die Öffentlichkeit (s. Kap. 2.3, 17–20–21–25); zum geplanten Roman entstanden einzelne Notate und Skizzen. Im Herbst 1848 reiste Keller als Stipendiat der Zürcher Regierung nach Heidelberg und revidierte dort unter dem Einfluss von Ludwig Feuerbach sein Romanprojekt (vgl. Amrein 2009, 123 ff.). 1849 machte er sich an die erste zusammenhängende Niederschrift und nahm auch Kontakt mit dem Vieweg-Verlag in Braunschweig auf. Obwohl er damals dem Verleger sein Buch »in etwa 14 Tagen« (an Eduard Vieweg, 10.12.1849; GB 3.2, 10) in Aussicht stellte, erstreckte sich der Produktionsprozess schließlich über die Jahre, die Keller mit seinem Stipendium in Berlin verbrachte. Als der letzte Band des vierbändigen Werks im April 1855 endlich erscheinen konnte, kehrte Keller auf Ende Jahr 1855 nach Zürich zurück. Der *Grüne Heinrich* kann somit als Hauptprodukt von Kellers Staatsstipendienzeit betrachtet werden (zu Entstehung und Publikation der 1. Fassung vgl. 19, 28–47; Morgenthaler 2009).

Der zähflüssige Entstehungsprozess, der in Kellers Briefen an den Verleger Eduard Vieweg und andere gut dokumentiert ist, hat seine Ursache darin, dass Keller, um Schulden abzahlen zu können, vom Verlag immer wieder Vorschüsse bezog, denen er recht eigentlich hinterher schrieb. So lieferte Keller unter ständigem Zeitdruck seinen Text in einzelnen Teilen ab, die jeweils gesetzt und gedruckt wurden, lange bevor das Gesamtmanuskript oder der Schluss des Romans vorlagen (vgl. 19, 35–41). Dabei entstand jene für den *Grünen Heinrich* so charakteristische Disproportionalität zwischen dem anfänglich geplanten »eigentlichen Roman« (11, 14) in der Er-Form und der als Autobiographie Heinrichs eingefügten »Jugendgeschichte« (11, 64) in der Ich-Form. Die »Jugendgeschichte« war ursprünglich gar nicht vorgesehen, umfasste dann aber mehr als zwei der insgesamt vier Bände des Romans (vgl. Morgenthaler 2009, 23 f.).

Während seiner Arbeit spielte Keller schon bald mit dem Gedanken, den Roman »noch einmal umzuschreiben [...] und etwas [...] Tüchtiges [...] und aus

einem Gusse« daraus zu machen (an Hettner, 3.8.1853; GB 1, 375). Im *Vorwort*, das er im April 1853 zur Vorab-Lieferung der ersten drei Bände verfasste, spricht Keller selbstkritisch von der »Unförmlichkeit« (11, 14) seines Romans. Er weist dann aber darauf hin, dass die beiden formal so disparaten »Bestandtheile« zusammengehören: Die in der »Selbstbiographie des Helden [...] gestellte Frage« werde nämlich im »eigentlichen Roman, worin sein weiteres Schicksal erzählt [...], gewissermaßen gelöst« (11, 14). Trotz dieses Hinweises blieb die uneinheitliche Form nicht nur für manche Kritiker, sondern auch für Keller selber ein Problem. So nahm er sich nach über zwanzig Jahren, als er von seinem Amt als Staatsschreiber zurückgetreten war, den Roman erneut vor und unterzog ihn zwischen 1878 und 1880 einer grundlegenden Revision, aus der die 2. Fassung hervorging.

Die zeitgenössische Wirkung des *Grünen Heinrich* verlief den beiden Fassungen des Romans entsprechend in unterschiedlichen Phasen (vgl. 19, 117–139). Die 1. Fassung des *Grünen Heinrich* wurde unmittelbar nach der Publikation der Bände 1–3 (1854) und nach Band 4 (1855) relativ breit und vorwiegend wohlwollend rezensiert (s. Kap. 42.2). Die meist aus Kellers Bekanntenkreis stammenden Rezensenten verschafften dem Frühwerk des international noch unbekanntem Autors in den wichtigsten deutschsprachigen Literaturblättern und -zeitschriften ein bemerkenswertes Echo. Der Roman verkaufte sich dennoch schlecht und erreichte kaum Verbreitung. Als der Vieweg-Verlag 1869 mit der Verramschung zu beginnen schien, reagierte der inzwischen als Zürcher Staatsschreiber amtierende Keller verärgert. Kurz bevor bei Weibert die umgearbeitete 2. Fassung erschien, kaufte Keller 1879 die verbliebenen 100 unvollständigen Restexemplare von Vieweg zurück (vgl. 19, 56–59) und heizte im folgenden Winter damit sein Zimmer (vgl. Keller an Ferdinand Weibert, 25.11.1879; GB 3.2, 301).

Nach der Publikation der 2. Fassung 1879/80 erschienen zahlreiche neue Rezensionen des Romans. Verschiedentlich wurden dabei die beiden Fassungen verglichen und nicht selten der 1. Fassung der Vorzug gegeben (vgl. 19, 65–70). Während Keller selber die 2. Fassung immer als markante Verbesserung verstanden hatte und eine Neuauflage der 1. Fassung strikt ablehnte (vgl. 19, 67), hielten Philologen wie Otto Brahm die Umarbeitung für wenig überzeugend und favorisierten klar den tragischen Schluss und das Authentischere der frühen Fassung (s. Kap. 42.4.2; DKV 3, 908–912). Die zeitgenössische Rezeption in der Schweiz folgte dagegen Kellers eigener Einschätzung

und würdigte den *Grünen Heinrich* in der überarbeiteten Form als volkspädagogische Pflichtlektüre. Auch im Blick auf die Verkaufszahlen stellte sich mit der 2. Fassung verzögert schließlich doch noch der Erfolg ein (vgl. 19, 65–72; Morgenthaler 2009).

### 3.2 »Der grüne Heinrich« – 1. Fassung (1854/55)

Der Anfang des *Grünen Heinrich* gestaltet sich vorerst als Reiseroman, als Aufbruch in die Fremde. Der junge Schweizer Heinrich Lee verabschiedet sich von seiner Mutter, um aus seiner Vaterstadt wegzuziehen und in Deutschland seine Malerausbildung abzuschließen. Die Eingangspassage des Romans vollzieht in poetologischer Selbstreflexion über eine imaginierte Schifffahrt einen kunstvoll konstruierten Übergang zwischen Realität und Fiktion, sodass aus dem Vorbild Zürich eine erfundene Schweizer Stadt, aus der Realität Dichtung entsteht (vgl. Rothenbühler 2002, 57–116). Nach der Schilderung von Heimatstadt, Aufbruch und Reise, während der Heinrich mit einem Grafen und dessen Tochter Bekanntschaft macht, gelangt er am Anfang des 4. Kapitels in die deutsche Hauptstadt, für die München das Vorbild ist. Der Blick richtet sich dann aber nicht auf diese neue Situation mit ihren Herausforderungen, sondern unversehens zurück in die eben verlassene Heimat (vgl. ebd., 117 f., 139). Beim Auspacken nämlich geraten Heinrich seine autobiographischen Kindheits- und Jugenderinnerungen in die Hand, die er kurz vor seiner Reise »in jugendlicher Subjectivität und Schreibseligkeit« (11, 62) verfasst hatte. Der Roman widmet in der Folge seine ganze Aufmerksamkeit dieser »Jugendgeschichte« und blendet damit für längere Zeit in die Vergangenheit zurück. Erst im 4. Kapitel des 3. Bandes wird man an den Handlungsschauplatz in der deutschen Hauptstadt zurückkehren, um dort am Leben einer Künstlergemeinschaft teilzunehmen, in der sich Heinrich Lee aufhält.

#### 3.2.1 Die »Jugendgeschichte«

Die im *Grünen Heinrich* erzählte »Jugendgeschichte« Heinrich Lees ist unbestritten in manchem auch die Jugendgeschichte Gottfried Kellers. Im Geschehen lassen sich Details und Episoden um Kellers Mutter, Verwandte und Bekannte und um Kellers eigenes Leben zwischen Zürich und Glattfelden erkennen. Vieles aber ist im Roman verändert, manches fehlt oder

ist hinzuerfunden. Wie schwierig und zugleich verlockend bei dieser Sachlage zirkuläre Schlüsse zwischen Buch und Leben sind, mag eine Aussage Kellers aus einer autobiographischen Skizze von 1876/77 veranschaulichen. Keller erklärt dort, dass er beim Schreiben des Romans »eine unbezwingliche Lust daran fand, [...] einen Lebensmorgen zu erfinden, den ich nicht gelebt hatte«. Während dies den Aspekt von Dichtung und Erfindung hervorstreicht, heißt es in derselben Passage aber auch: »jedoch ist die eigentliche Kindheit, sogar das Anekdotische darin, so gut wie wahr [...]«. Und etwas später: »Dagegen ist die reifere Jugend des »grünen Heinrich« zum größten Theile ein Spiel der ergänzenden Phantasie und sind namentlich die beiden Frauengestalten gedichtete Bilder der Gegensätze [...]« (15, 413). Der alte Keller machte sich offen lustig über die »Esel, die den Roman für bare biographische Münze nehmen« (an Maria Melos, 29.12.1880; GB 2, 398), und distanzierte sich von der damals herrschende biographischen Schule des Germanisten Wilhelm Scherer (vgl. an Marie Frisch-Exner, 13.8.1882; GB 2, 289). Kellers häufige, oft unmittelbar widersprüchliche Aussagen zum biographischen Gehalt des *Grünen Heinrich* lassen das Buch als wahres Vexierspiel erscheinen. Die literaturpsychologische Forschung in der Folge von Adolf Muschg (1977) und Gerhard Kaiser (1981) ist ausführlich auf diesen Sachverhalt eingetreten und hat Kellers Werk als tagträumerische Kompensation eines misslungenen Lebens gedeutet (vgl. Kaiser 1981, 32; Neumann 1982, 32; zur Kritik am literaturpsychologischen Ansatz vgl. Würgau 1994, Laufhütte 1984, 19–22).

### Autobiographie und Bildungsroman

Keller bedient sich in seinem Roman traditioneller Muster biographischen Schreibens; die fiktive Autobiographie Heinrich Lees steht in der Nachfolge von Rousseaus *Confessions* (1782/89), die Fortsetzung zum Künstlerroman ist dem deutschen Bildungsroman klassisch-romantischer Prägung verpflichtet (vgl. Selbmann 2001, 13–49). Schon eine frühe Rezension von Hermann Hettner stellte 1854 den *Grünen Heinrich* in die »Verwandtschaft« mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) (vgl. eHKKA), und in der Folge hatte die Forschung bald in der Frage, ob und inwiefern der *Grüne Heinrich* als Bildungsroman gelten könne, eine ihrer zentralen Fragestellungen gefunden (vgl. Laufhütte 1969, 348 ff.; Rohe 1990, 228 ff.; Stocker 1998, 126 ff.; Selbmann 2001, 26 ff.; Wick 2008, 104 f.). Da Kellers Roman, zumindest in der he-

terogenen 1. Fassung mit dem Scheitern und frühen Tod seines Helden, kein Beispiel für einen gelungenen Bildungsroman darstellen kann, wurde er auch als »Bildungstragödie« (Hettner an Keller, 11.6.1855; GB 1, 413) oder als Antibiographroman in der Nachfolge des *Anton Reiser* (1785–1790) von Karl Philipp Moritz verstanden (vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, 49, 172).

Die von Keller für die »Jugendgeschichte« gewählte Form der Autobiographie gibt dem Erzählen ein starkes Ordnungsmuster vor, denn die »Abfassung einer Autobiographie bedeutet Herstellung von Einheit« (Wagner-Egelhaaf 2000, 52). Mit Herkunft, Geburt und Kindheit hat die biographische Chronologie einen festen Anfang und mündet üblicherweise in einen Lebenszustand gewonnener Stabilität. Keller praktiziert in Heinrich Lees Autobiographie ein Erzählen, das diesen Vorgaben weitgehend folgt, sie zugleich aber immer wieder bricht oder unterläuft. Dieses erzählerische Verfahren der Gegenläufigkeit kann als Hauptcharakteristikum des *Grünen Heinrich*, wenn nicht sogar von Kellers Erzählen überhaupt bezeichnet werden (vgl. Kaiser 1981, 166; Preisendanz 1985, 194 ff.; E. Swales 1990; Rohe 1993, 136, 232 ff.; Gepfert 1994, 14 f.; Plumpe 1996, 570). »Immer wieder beruft sich Keller auf traditionelle Normen und Vorstellungen – fordert uns aber zugleich auf, deren Status, Reichweite und Grenzen zu prüfen. Mit anderen Worten, Kellers Erzählmodus ist [...] gewissermaßen ein Schreiben unter Vorbehalten. Dieser teils explizite, teils stilistisch implizierte Prozess einer sich unentwegt verschiebenden Wertung und Wiederbewertung erinnert an das sokratische Vorgehen, eine heuristisch ausgerichtete Ironisierung« (E. Swales 1990, 95).

### Der Tod des Vaters

Heinrich Lees Lebensbericht beginnt traditionell mit der Schilderung seiner Herkunft und fokussiert dabei auf den Vater. Die kurze Lebensskizze entwirft das Bild eines Musterbürgers, »der noch nicht in Wirtschaftsbürger, homo politicus und Künstler auseinandergefallen ist« (Neumann 1982, 37) und damit als »Sozialsymbol einer verheißungsvollen Zukunft« (Sautermeister 1980, 84) gelten kann. Als der Sohn fünf Jahre alt ist, verstirbt der Vater unvermittelt »als ein junger, blühender Mann« (11, 79). Der Roman geht in seiner Konstruktion davon aus, dass der Sohn, um diese einleitende Enttäuschung zu korrigieren, in die Fußstapfen des Vaters zu treten hat. Die Biographie des Vaters bildet somit das Muster für die Biographie des Sohnes. Ein deutliches Symbol dafür ist der namengebende grüne Anzug, den die Mutter aus den nachgelassenen »bür-

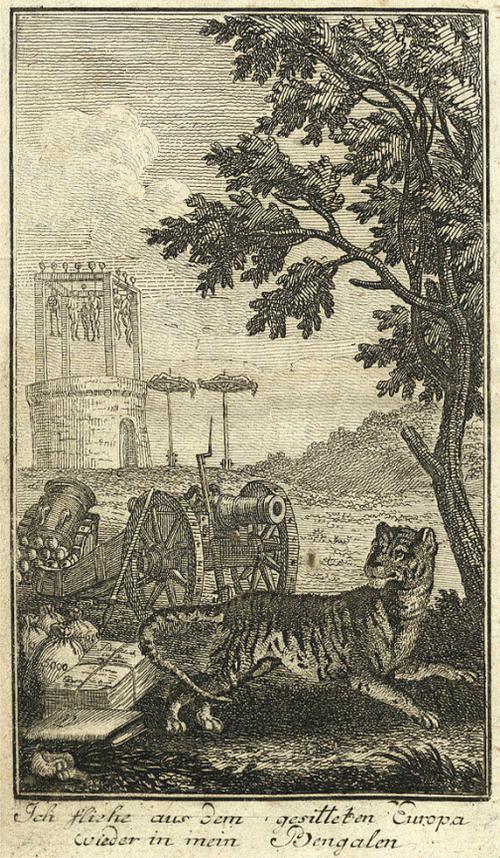


Abb. 3.1 Der Tiger von Bengalen. Kupfertafel aus Carl von Eckartshausen »Der Tiger von Bengalen«. 1789.

gerlichen Gewändern« (11, 138) des verstorbenen Vaters dem Sohne als »Zwillingstracht« (11, 138) schneiden lässt (vgl. Neumann 1982, 38 f.). Kellers Roman überprüft in der Folge am Werdegang seines Protagonisten Heinrich Lee, inwiefern das 19. Jahrhundert die im verstorbenen Vater verkörperten Hoffnungen auf die Zukunft und die neue Zeit einzulösen vermag. Da der Roman diese Überprüfung infolge seiner gegenläufigen Erzählweise in immer wieder neu einsetzenden Erzählschüben unternimmt, ist er gleichsam als Experiment angelegt (vgl. Geppert 1994, 264 f.).

### Der Pragmatismus der Mutter und die Phantasie des Kindes

Als Erstes in den Fokus des Erzählens rückt mit Heinrichs Erziehung das Feld des Sozialen, das im Roman über Mutter, Schule und Kirche abgesteckt ist. Wegen des abwesenden Vaters nimmt im *Grünen Heinrich* die Mutter eine wichtige Position ein. Die literaturpsycho-

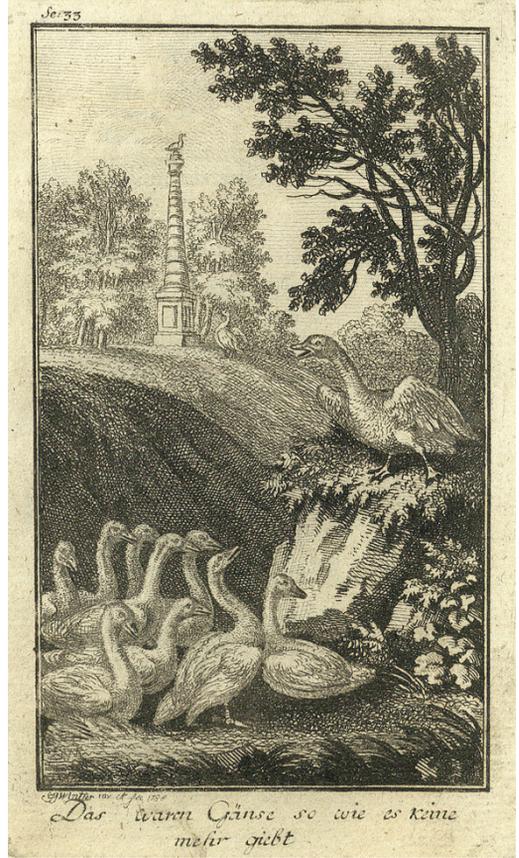


Abb. 3.2 Turm mit Gans. Kupfertafel aus Carl von Eckartshausen »Der Tiger von Bengalen«. 1789.

logische Forschung hat sie – im Blick auch auf Kellers Leben – zur »stummen Mitte« (Kaiser 1981, 47) eines »Mutter-Sohn-Schuld-Romans« (Kaiser 1981, 42) erklärt. In Heinrichs autobiographischer Darstellung figuriert die Mutter vor allem als pragmatisch-tüchtige Verwalterin mit asketischen Zügen; bezüglich ihrer Religiosität erscheint sie als »calvinistisch/puritanischer Charakter« (Neumann 1982, 44). Weil ihre einseitige Ausrichtung am nüchternen Alltag die kindlichen Bedürfnisse um Spiel und Phantasie vernachlässigt, beginnt sich Heinrich dem mütterlichen Einfluss vermehrt zu entziehen. Zuerst ist es der Bereich des Religiösen, den sich Heinrich phantasievoll in seinem Innern ausmalt. Gott ist für ihn einmal der goldene Wetterhahn auf dem benachbarten Kirchendach, ein andermal ein prächtiger Tiger in seinem Kinderbuch, und das Beten des Vaterunser wird ihm zum variantenreichen Sprachspiel (vgl. Amrein 2009, 120 f.). Zu dieser Schlüsselstelle des Romans finden sich Entspre-

chungen in Kellers Biographie. Neben dem Blick aus seinem Zimmer auf die Predigerkirche mit ihrem Kirchengahn gibt es bislang nicht beachtete Anspielungen auf Carl von Eckartshausen *Der Tiger von Bengalen. Ein Buch mit vielen Wahrheiten* (1789), insbesondere auf darin enthaltene Illustrationen (s. Abb. 3.1, 3.2). Mit dem Eintritt des Sechsjährigen in die Volksschule vergrößert sich die Kluft zwischen Alltag und Phantasie, denn vor seinem furchteinflößenden Schulmeister flüchtet sich Heinrich immer häufiger zu seinem kindlichen Phantasie-Gott. Als die Mutter korrigierend eingreift, indem sie Gott zur »nüchternen Gestalt eines Ernährers« (11, 107) umzudefinieren versucht (vgl. 11, 112–116), kommt es zwischen ihr und dem Sohn zu einem größeren Konflikt.

### Parallelfigur Meret

Heinrich verleiht als erzählendes Ich diesem ersten Konflikt mit der Mutter großes Gewicht, indem er zu dessen Erklärung in seine Autobiographie die Parallelgeschichte des Mädchens Meret einfügt (vgl. 11, 96–106). Die Geschichte ist zu einem großen Teil als Zitat aus einem alten Diarium gestaltet und bildet deshalb in Heinrichs Autobiographie einen auffälligen Fremdkörper (s. Abb. 3.3). In archaisierender Sprachform wird von einer gewaltsamen Domestizierung berichtet, wo eine Mutter ihre Tochter aus erster Ehe in die Hände eines strengen und grausamen Geistlichen übergibt, damit dieser ihre »hartnäckige Abneigung gegen Gebet und Gottesdienst« (11, 98) breche. Meret figuriert sowohl über äußere wie innere Ähnlichkeiten als Heinrichs Alter Ego. Nicht nur ist sie gleichen Alters und trägt wie Heinrich grüne Kleider, sondern sie verweigert sich auch dem vorgeschriebenen Gebet und flieht in ihrer Verweigerung in Gegenräume des Schweigens, dann aber auch in Sinnlichkeit, Erotik und Natur. Die Geschichte der als »Hexe« (11, 96) bezeichneten verführerischen Kindfrau Meret geht weit über die Analogie zum unfolgsamen Heinrich hinaus. Sie unterläuft unvermittelt dessen autobiographische Erzählung mit unverhältnismäßig intensiven Motiven, die Aggression, Gewalt, Sinnlichkeit, Trauer und Tod thematisieren. In literaturpsychologischer Sicht hat man dies als Regredieren Heinrichs in »eine archaische Struktur seiner Persönlichkeit« (Fasold 2010, 258) gedeutet, als Ausleben von »Aggressionen, die er von seiner Mutterimago abspaltet« (ebd., 258). Der poetische Mehrwert des gegenläufigen Textsegments wurde aber auch als kompositorische Spiegelung und Vorausdeutung auf spätere Romanpartien verstanden (vgl. von Matt 1995, 41–45; Rothenbühler 2002, 171–



Abb. 3.3 Erinnerungsbild an ein früh verstorbenes Kind der Familie Werdmüller. Anonym 1623. Das in der Nachbarschaft von Gottfried Kellers Elternhaus aufgefundene Bild gilt als Vorlage für die Beschreibung des Meretlein im »Grünen Heinrich«. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 464.

204), im Speziellen auf die Frauengestalten des Romans (vgl. Menninghaus 1982, 70 ff.; Brandenburg-Frank 2002, 237 ff.), oder als »ikonisches Konzentrat« und »Bildgedächtnis des Romans« mit »genuin poetologischer Funktion« (Berndt 1996, 164 f.). Im unmittelbaren Textzusammenhang hat die Geschichte der kleinen Meret vorab eine religions- und kirchenkritische Funktion. Sie thematisiert in Anlehnung an Ludwig Feuerbachs Anthropologie (s. Kap. 33) »das Umschlagen einer vermeintlich aufgeklärt-vernünftigen Religiosität in eine angstbesetzte irrationale Triebhaftigkeit« (Grätz 2006, 300) und bildet damit inhaltlich den Übergang zur folgenden Margreth-Episode.

### Fehlgeleitete Phantasie im Trödelladen der Geschichte

Denn als weitere Gegenwelt, in die sich Heinrich von Mutter und Schule zurückzieht, figuriert der skurrile Laden der Trödlerin Frau Margreth. Diese führt in einem Nachbarhaus in einer dunklen Halle ein weitläufiges Trödelgeschäft mit alten Gerätschaften und Büchern, die allesamt aus einer voraufgeklärten Vergangenheit stammen. Frau Margreth und ihr Trödelkrum lassen in vitaler Form eine vergessene, verdrängte oder überwunden geglaubte Vorzeit wiederaufleben (vgl. Amrein 2009, 116 f.). Heinrich erfährt über diese »sagenreiche Amme« (11, 108) neben Gespenster-

geschichten von alten Heilslehren aus »Heiden- oder auch Götzenbüchern« (11, 112) und lernt in Margreths sektenähnlichem Anhängerkreis Menschen kennen, die an das Übernatürliche glauben. Man hat diese voraufgeklärte Welt, die plötzlich in Heinrichs Alltag einbricht, als gesellschaftliches Krisensymptom gedeutet, dessen »Ursachen in der Säkularisierung und der wachsenden Verwissenschaftlichung der Welt« (Grätz 2006, 269) lägen. Obwohl mit Frau Margreths Tod diese phantastische Welt gleichsam über Nacht wieder untergeht, prägt sie Heinrichs weiteren Werdegang entscheidend. Denn der Kontakt zu Frau Margreth legt bei Heinrich seine dichterische Phantasie frei. In merklich autopoetischer Formulierung (vgl. 11, 131) hält Keller fest, dass Heinrichs dichterische Tätigkeit in seiner Kindheit dem Geiste voraufgeklärten Phantasierens entspringt. Der Roman kennzeichnet diese Phantasietätigkeit als fragwürdig, indem er für sie als erstes Beispiel eine dreiste Lügengeschichte Heinrichs anführt, die zur ungerechten Bestrafung älterer Mitschüler führt. In der Folge wird das problematische Wechselspiel zwischen Phantasie und Wirklichkeit zu einem Grundthema von Heinrichs Entwicklung. Verhandelt wird dabei die Frage, inwiefern der Kontingenz des Realen mit den Mitteln einer Kohärenzstiftenden Kunst beizukommen sei (vgl. Andermatt 2008).

### Das Versagen von Schule und Kirche

Nach der Mutter fällt im Roman den gesellschaftlichen Institutionen von Schule und Kirche die Aufgabe zu, Heinrich als Kind in verbindliche Normen und Ordnungen einzuführen. Beide Institutionen kommen in Kellers Roman äußerst schlecht weg, denn sie erfüllen ihre Aufgabe in keiner Weise. Heinrich besucht die sogenannte »Armenschule« (11, 136) für Kinder einfacher Leute, die von einem gemeinnützigen Verein im Geiste Pestalozzis geführt wird. Im Rückblick erinnert er sich vorwiegend an die negativen Seiten dieser Schule – an ein rigides Strafsystem und an einen quälenden Religionsunterricht. Der Katechismusunterricht habe ihm seinen Kindergott zerstört und ihn »blöde und scheu« (11, 144) werden lassen, sodass er schließlich seine Welt »allein zu bauen gezwungen war« (11, 144). An dieser Stelle des Romans scheint erstmals deutlich das Motiv des Autodidakten auf, das für Heinrich eine wichtige Rolle spielt. Da offizielle Orientierungs- und Bildungssysteme versagen, versucht es der grüne Heinrich »auf eigene Faust« (11, 220). Er unternimmt dazu unterschiedliche Anläufe, die allesamt der Kohärenzbil-

dung dienen, letztlich aber gegenüber der Kontingenz des Realen immer wieder versagen.

### Autodidaktische Orientierungsversuche in Natur und Theater

Eine erste Veranschaulichung dieses autodidaktischen Orientierungsstrebens bilden die eigensinnigen »Naturaliensammlungen« (11, 145) von Steinen und Insekten, die sich Heinrich als Schüler zulegt. Sie folgen ganz seiner kindlichen Willkür und werden als untaugliche Versuche bald schon wieder zerstört. Als Demiurg erscheint Heinrich, als er sich einen Kleintierzoo aufbaut und dabei die falsch gehaltenen Tiere in einer Mischung aus Enttäuschung, Zorn und Abscheu allesamt tötet. Immer unheimlicher und skurriler gestaltet sich dieses kindliche Treiben und gipfelt schließlich in einem kompletten theosophischen System mit aus Wachs gegossenen Wesen analog einer medizinischen Embryonen- und Fötensammlung. Als auch dieses System seine Apokalypse erlebt und Heinrich in seinem dunklen Zimmer zwischen Scherben und den Überresten seiner Kobolde um Hilfe schreit, gibt er seine Versuche verzweifelt auf. Er verlegt sein Streben indes auf ein anderes Experimentierfeld: das Theater.

Der *Wilhelm Meister-* oder *Anton Reiser-*Tradition folgend (vgl. Neumann 1982, 58) führt die Handlung des Romans mit dem Motiv des Theaters in die Welt von Literatur und Kunst über. Heinrich verlegt dabei seine Ordnungsversuche von der Natur auf die Menschen. Er dramatisiert alte Bibelstoffe, die er von den Nachbarskindern spielen lässt. Diese haben sich seiner bildenden Phantasie zu fügen wie zuvor die Insekten, Käfer und Kobolde der Naturaliensammlungen und Kosmogonien. Als kindlicher Göttervater Zeus führt Heinrich Regie, indem er rittlings auf einem großen Fass sitzt, das die Bühne bildet, und das Schauspiel unter sich mit Blitz und Donner begleitet. Auch dieses Experiment endet in Tumult, denn das Bühnenfass springt plötzlich aus seiner Verankerung und Heinrich, der seine »Welt zu beherrschen währte« (11, 153), wird unversehens aus seinem Himmel geschleudert.

### Das schöne Scheinen der Kunst

Der Roman führt in der Folge einen Trupp Reiseschauspieler in die Handlung ein, die Goethes *Faust* spielen. Als Heinrich bei einer der Aufführungen als Meerkatze mitspielen darf, beobachtet er fasziniert die Bühnenmaschinerie und das kunstvolle Spiel. Heinrich realisiert dabei, dass auf der Bühne »Vernunft und Würde und ein heller Tag« herrschen, während da-

gegen in der Wirklichkeit alles »in trübe, traumhafte Verwirrung« (11, 157) versinkt. Kunst erweist sich als ordnungs- und sinnstiftende Kraft, welche die Kontingenzerfahrung des Alltags zu transzendieren vermag. Zusätzlich kommt nun aber Eros ins Spiel und verwirrt Heinrich, sodass ihm die Wirklichkeit des Lebens und die Wirklichkeit der Kunst wiederholt durcheinander geraten. In diesen wichtigen Passagen des Romans werden für den weiteren Verlauf des Geschehens die Weichen gestellt, denn die Verbindung von Kunst- und Liebesthematik wird Heinrichs weitere Entwicklung bestimmen. Heinrichs Umgang mit dem schönen Geschlecht ist genuin mit seinem Interesse für das Kunstschöne verquickt und umgekehrt. An dieser Stelle ist es Gretchen, deren »Bild« (11, 158) Heinrich so bezaubert, dass er sich selbstvergessen im Anblick der »schönen Frauengestalt« (11, 159) verliert und die Kunstwelt des Stückes als real erlebt. Das »Bild« der Frau ersetzt dabei die reale Frau, die Rolle das Leben; an die Stelle kontingenter Alltagserfahrung tritt die kohärente Welt der Kunst (s. Kap. 35.2; s. Abb. 35.2, 35.3)

Überwältigt und überfordert fällt der Knabe Heinrich am Schluss der Aufführung in einen tiefen Schlaf und erwacht spät nachts erst wieder im leeren Theater. Was der Schläfer nach seinem Erwachen auffindet, ist eine sinnentleerte Welt, in der eine »seltsame Unordnung« (11, 160) herrscht; der leere Zuschauerraum erscheint ihm als »erblindetes Auge« (11, 160). Keller thematisiert in diesen Passagen die Frage nach der Vereinbarkeit von Kunst und Leben, die seinen Protagonisten Zeit seines Lebens umtreiben wird und ihn letztlich allzu früh ins Grab bringt.

### Kurzschluss zwischen Ritterroman und Alltag

Heinrich berichtet in seiner Autobiographie verschiedentlich davon, dass er größere Lesepensen bewältigt. Diese Lektüreberichte verdeutlichen seinen jeweiligen Entwicklungsstand im Umgang mit Literatur und Kunst. Ein erster solcher Bericht findet sich nach der Gretchen-Episode. Heinrich findet im Hause eines Mitschülers »eine Unzahl schlechter Romane« (11, 164), die er im Wettstreit mit diesem zu lesen beginnt. Die beiden Schüler spielen die aufgefundenen galanten Ritterromane nach und spinnen sie weiter aus, sodass dabei Kunst unmittelbar ins Leben überzugehen scheint. Das hat ungeahnt schlimme Folgen, denn Heinrich beginnt, um für seinen Kollegen die vermeintliche Realität seiner literarischen Erfindungen unter Beweis zu stellen, insgeheim Münzen aus seinem Ersparten und Ererbten zu plündern. Das Motiv weist voraus auf Heinrichs späterer Künstlerlaufbahn,

die ihn in die Verarmung führt. Warnend verdeutlicht die Episode, wie das »heiße Suchen nach einer schöneren Wirklichkeit« (11, 172) an der gesellschaftlichen Realität scheitern muss, wenn es in falscher Romantik Kunst und Realität kurzschließt.

### Geld und Ökonomie

Der erzählende Biograph Heinrich zeigt indes, dass die Warnung vom damals zwölfjährigen Schüler nicht verstanden wurde, denn Geldverschwendung und Verblendung (vgl. 11, 185) bestimmen weiterhin seine Schulzeit. Heinrich wechselt in die Gewerbeschule, wo er nun mit wohlhabenden Bürgerkindern zusammen trifft und in ein belastendes Konkurrenzstreben zu diesen »Herrenkindern« (11, 173) gerät. Um dem sozialen Druck standzuhalten, vergreift sich Heinrich erneut und wiederholt an den väterlichen Ersparnissen. Da er bei den Unternehmungen der Schüler, namentlich an einem festlichen Kadettenausflug, überaus freigiebig mit dem entwendeten Geld umgeht, findet er rasch Freunde und gerät über sein renommistisches Auftreten in einen trügerischen Rausch glückhafter Freiheit und Autonomie. Doch die Mutter entdeckt den Frevel und setzt dem bunten Treiben ihres Sohnes ein rasches Ende. Heinrich wird abrupt aus seiner festlichen Scheinwelt herausgerissen und der Traum vom glücklichen Leben wendet sich zum Albtraum.

Dieser Albtraum heißt Meierlein und sitzt als wahrer »Dämon« (11, 188) des Kapitals und Profitstrebens Heinrich unerbittlich im Nacken. Als Schulfreund und Begleiter führte Meierlein in der Zeit der Verschwendung Buch über jede erbrachte Leistung und präsentiert dem verdutzten Heinrich nun unerbittlich die Rechnung. Obwohl Mutter und Schulleiter seine Forderung als kindischen Unsinn abtun, wird Meierlein für Heinrich zur übergroßen Last, zum »Jugendfeind« (11, 200). Hass und Bedrückung dominieren schließlich Heinrichs Schulzeit, denn der Konflikt bleibt – auch in einem erniedrigenden Zweikampf – unentschieden. Erst Jahre später findet dieser Albtraum ein jähes Ende, als Meierlein anlässlich einer Renovation beim Sturz vom Dache seines Hauses stirbt. Ähnlich wie die Geschichte von Meret erzeugt die Meierlein-Episode in ihrer Darstellung von Hass und Leid, jenem »wilden Weh« (11, 199), einen poetischen Überschuss, der sich der Deutung nur schwer erschließt. Im Jugendfeind Meierlein, dem feindlichen Dämon des Kapitals, findet sich bildlich verdichtet eine Gegnerschaft, der Heinrich nicht gewachsen ist. Die Vorherrschaft der Ökonomie über alle Lebensbereiche, wie sie für die Gründerjahre nach 1848 prä-

gend ist, erscheint dabei ins Mythische überhöht (vgl. Rothenbühler 2002, 359–364; von Matt 1996, 195–201). Der Schüler Heinrich bewegt sich dabei in einer Welt, die sich der Kontrolle vermehrt entzieht. Glücksgefühle erweisen sich im Kontext von Geld und Lust als trügerisch und verkehren sich plötzlich in Leid und Albtraum. Heinrichs Integration in die bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts verläuft dabei wenig erfolgreich und droht zu scheitern.

### Schulabschluss und Alleingang

Dieses Scheitern wird erstmals deutlich manifest in Heinrichs Schulabschluss, der vom autobiographischen Erzähler als einschneidendes Ereignis berichtet wird. Man hat diesen Konflikt mit Schule und Staat auch als Auseinandersetzung mit dem toten Vater gedeutet (vgl. Kaiser 1981, 71–76). Eingeleitet wird Heinrichs Bericht mit einer grundlegenden Kritik an der damaligen Schule und ihren Lehrern. Die »alte Generation der Pädagogen müsse aussterben« (11, 209), Heinrich habe in der Kantonsschule »wie in einem quälenden Traume« (11, 207) gelebt, es habe das »blinde Einwirken des Zufalles« (11, 208) dominiert. Vor allem aber habe man es versäumt, den Kindern und Jugendlichen Zusammenhänge zu vermitteln. In den Naturwissenschaften etwa sei kein »organisches Ganzes«, sondern eine »aphoristische Zoologie« (11, 209) unterrichtet worden. Die Institution Schule erscheint in Heinrichs Rückblick als zutiefst reformbedürftig; ein brauchbares Orientierungswissen war von ihr nicht zu erhalten.

Das angestaute Reformbedürfnis macht sich Luft in einem Aufstand der Schülerschaft gegen einen unbeholfenen Lehrer. Die widersprüchliche Episode changiert zwischen parodistischer Revolutionssatire und bitterer Tragödie. Was der Erzähler Heinrich als Abschreckungserzählung zur »Warnung« (11, 216) verstanden haben will, inszeniert Keller als kindisches Vergnügen, als »wilde Freude« (11, 213) am Ausbruch der Menge und als grandiosen Rausch der Aufregung. Heinrich wandelt sich in der Episode vom passiven Mitläufer zum Rädelführer, der an die Spitze der aufgebrauchten Schülermassen tritt und diese organisiert. Mit seinen Anweisungen führt er das »wirre Treiben« (11, 218) der Schüler in »gelesene Volksbewegungen und Revolutionsszenen« (11, 216) über. Seine Begeisterung reißt ihn fort, sodass er den bornierten Schülertumult in eine vaterländische Revolution umdichtet. Heinrich vollzieht damit erneut jenen Kurzschluss zwischen Literatur und Alltag, der Zusammenhang und Sinn zu stiften meint, dabei aber die Realität ver-

kennt. Die Quittung dafür ist schließlich der Schulausschluss. Heinrich erlebt ihn als wahre Hinrichtung durch den Staat (vgl. 11, 219): »Der große und allmächtige Staat hatte einer hülflosen Wittwe das einzige Kind vor die Thüre gestellt mit den Worten: Es ist nicht zu brauchen!« (11, 218)

Der Schulausschluss stößt den jungen Heinrich aus der Gemeinschaft aus und bindet ihn damit zurück an den Raum des Privaten und Individuellen. Der weitere Verlauf des Romans fokussiert folgerichtig auf die Familie, die Liebe und die Selbstfindung in künstlerischer Tätigkeit, wobei das Motiv des Autodidakten ins Zentrum rückt. Der Bereich des Staatlichen fällt dabei aus der Versuchsanordnung weitgehend heraus. Er wird später zwar punktuell über die Festmotivik in die Romanhandlung zurückgeholt (s. Kap. 3.2.1 Fest, Literatur, Demokratie – Probleme des Idealismus I), bilanziert aber auch dort für Heinrichs Existenz einen Mangel. Nicht zuletzt weil die staatspolitische Dimension in seinem Lebensentwurf fehlt oder erst sehr spät in Betracht gezogen wird (s. Kap. 3.2.2 Demokratie, Schuld und Tod), muss Heinrich schließlich scheitern. In einer tagebuchartigen Aufzeichnung vom 2./3. Mai 1848 schreibt Keller: »Aber wehe einem Jeden, der nicht sein Schicksal an dasjenige der öffentlichen Gemeinschaft bindet, denn er wird nicht nur keine Ruhe finden, sondern dazu noch allen innern Halt verlieren und der Missachtung des Volkes preisgegeben sein, wie ein Unkraut, das am Wege steht« (18, 243; s. Kap. 27.7). Keller erläuterte in einem Aufsatz aus dem Jahr 1876/77, dass er den »Helden oder vielmehr Nichthelden« (15, 413) seines Romans von Anfang an zum Scheitern verurteilt hatte. Der »traurige Roman« ist somit von seiner Intention her als lehrreiches Beispiel einer Fehlentwicklung konzipiert. Sie wird »über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn, an welcher Mutter und Sohn zu Grunde gehen, [...] in einem cypressendunkeln Schlusse« (15, 411) enden.

### »Hauskunst« und Berufswunsch

Ganz in der Tradition des Goetheschen Bildungsromans, wo Liebe als wichtiger Bildungsfaktor figuriert, kommt es für Heinrichs Lebensweg im Folgenden zu einer signifikanten Engführung von Liebe und Kunst. So verläuft die künstlerische Entwicklung Heinrichs weitgehend parallel zu seiner emotionalen und erotischen Entwicklung. Das Motiv ist vorbereitet über Heinrichs Freundschaft mit der Trödlerin Frau Margreth und vor allem über die Gretchen-Episode (s. Kap. 3.2.1 Das schöne Scheinen der Kunst). Aber



Abb. 3.4 Elternhaus von Elisabeth Keller-Scheuchzer in Glattfelden. Im »Grünen Heinrich« wird das Arzthaus als ländliches Pfarrhaus beschrieben. Hier verbringt Heinrich seine Ferien beim Oheim und den Verwandten der Mutter. Zeichnung von Gottfried Keller um 1834. – Zentralbibliothek Zürich. Graphische Sammlung und Fotoarchiv. GKN 3.

auch seine Mutter spielt dabei eine Rolle, denn zum Malen gelangte Heinrich, als er sich nach der Plünderung des väterlichen Erbes mit der Mutter entzweite. In stiller Zurückgezogenheit begann er damals in der Stube ein großes Landschaftsbild zu kopieren, was ihn beruhigte und beglückte. Das stetige Arbeiten an seiner Malerei führte dann auch zur Versöhnung mit der Mutter, sodass wieder »Alles gut« (11, 195) war. Es überrascht deshalb nicht, dass sich Heinrich nach dem Schulausschluss erneut auf diese selbsttherapeutische »Hauskunst« (11, 220) zurückzieht. In der Ausweitung seiner malerischen Versuche gefällt er sich in der dilettierenden Inszenierung elegischer Naturszenarien, was ihn in der Folge zum Berufswunsch führt, Maler zu werden. Der Wunsch ist offensichtlich stark emotional geprägt; er versucht das schulische Scheitern zu kompensieren und zielt auf Versöhnung mit der Mutter. Im Hintergrund wirkt wohl auch die Forderung, dem Anspruch der biographischen Vater-nachfolge – entgegen allen negativen Vorzeichen – doch noch genügen zu können.

#### Die ländliche Welt – Adoleszenz und Doppelliebe

Die Romanhandlung teilt sich im weiteren Verlauf von Heinrichs »Jugendgeschichte« auf in die zwei Handlungsschauplätze Stadt und Land, die sich mehrfach abwechseln. Denn nach dem Schulausschluss wird Heinrich von seiner Mutter zu ihren Verwandten aufs Land geschickt, wo sich ihm über die erweiterte Familie, die er bislang kaum kannte, eine neue Welt erschließt (s. Abb. 3.4). Es treten in der dörflichen Umgebung neue prägende Figuren in die Romanhand-

lung ein: der Oheim mit Frau und Kindern, die Großmutter väterlicherseits sowie allen voran Anna und Judith, denen sich Heinrichs Liebe in Form der Doppelliebe zuwenden wird. Keller hat die beiden Frauengestalten als »gedichtete Bilder der Gegensätze« (15, 413) bezeichnet, und die Forschung hat in der Folge die auffallend kontrastiv gezeichneten Figuren vielfach kommentiert. Nicht nur der stereotyp anmutende Kontrast dieser psychologisch aufschlussreichen Doppelliebe in der Nachfolge von Rousseaus *Confessions* und der romantischen Tradition wurde dabei hervorgehoben (vgl. Neumann 1982, 84–91; Selbmann 2001, 34–36), sondern vermehrt auch das Bildhafte, Artifiizielle, das Wechselverhältnis zwischen Frauenbild und Realität (vgl. Amrein 1997 und 2008a).

Die ländliche Welt, in die Heinrich bei seinen Verwandten eintritt, verströmt in ihrem Sonnenglanz und ihrer Fröhlichkeit eine eigene Glückhaftigkeit. Sie gründiert über weite Strecken Heinrichs Aufbruch ins Erwachsenenleben und verleiht dem Roman in diesen dörflichen Passagen eine berührende Intensität, die auch als Idylle gedeutet wurde (vgl. Rothenbühler 2002, 143 ff.). Unter dem Blick des Jugendlichen wird alles zu »Schönheit und Poesie«: »Hier war überall Farbe und Glanz, Bewegung, Leben und Glück, reichlich, ungemessen, dazu Freiheit und Ueberfluß, Scherz, Witz und Wohlwollen« (11, 241).

#### Anna – Landschaftsmalerei, Pantheismus und Genie

Ange-sichts dieser poetisierten Welt verfestigt sich Heinrichs Berufswunsch, Maler zu werden. Schon bald wird Heinrich von seinen Basen und Vettern in feiner

Ironie nur noch der ›Herr Maler‹ genannt. Er findet in der Bibliothek des Oheims Werke von Salomon Geßner und Johann Georg Sulzer und lernt dadurch die Tradition der Landschaftsmalerei aus dem 18. Jahrhundert und auch den Geniebegriff kennen. Obwohl sein erster Versuch, im Gelände die Natur zu malen, scheitert, wendet sich Heinrich vom eingeschlagenen Weg nicht ab. Verantwortlich dafür ist die Bekanntschaft mit Anna, die zu seiner Muse wird und seinem Schaffen einen neuen Ansporn gibt. Die vierzehnjährige Anna, eine entfernte Verwandte Heinrichs, lebt allein mit ihrem Vater, einem ehemaligen Schulmeister, auf einem abgelegenen Waldhof und verkörpert ganz das Bild der fragilen und vergeistigten Kindfrau. Heinrich verliebt sich in die »federleichte, verklärte Gestalt des jungen Mädchens« (11, 269) und hat von diesem Moment an »ein allerliebstes Schätzchen [...] im Herzen« (11, 269).

Analog zur Begründung dieser vergeistigten Jugendliebe erfolgt die Überhöhung der Malerei, denn im Gespräch mit Annas Vater kommt Heinrich zu einem neuen Verständnis seiner Lebenssituation. Der religiöse alte Schulmeister deutet Heinrichs Schulausschluss als Fingerzeig Gottes. Heinrich gelangt deshalb zur Überzeugung, dass seine Landschaftsmalerei eine Form des Gottesdienstes sei: Er will in der Natur die Werke Gottes studieren, sie erkennen und dadurch verehren. Als Maler wird er im »Nachgenusse der Schöpfung« (11, 265) zum zweiten Schöpfer, der die göttliche Schöpfung aus eigenen Kräften wiederholt und darin das Ganze in einer gemalten Ordnung zu fassen vermag. Im Rahmen dieser pantheistischen Genieästhetik (vgl. Pestalozzi 2007, 24) stilisiert Heinrich seine Berufswahl empor zur göttlichen Berufung. Ganz in der Weiterführung seiner frühen kindlichen Experimente versucht Heinrich damit dem realen Scheitern und der Mangelersahrung mit ordnender Sinnstiftung entgegenzutreten. Die Aufgabe, der er sich stellt, ist die Bannung der Kontingenzerfahrung mittels Kunst. Ironisch unterläuft Keller dieses hehre Programm, indem er sich darüber mokiert, dass Heinrich im »lieben Gott [...] den Freund und Schutzpatron der Landschaftsmaler« gefunden habe, der als »großer und mächtiger Kunstgönner [...] unsichtbar über die dämmernde Welt hinschritt« (11, 269).

Auch die Mutter, der die Berufswahl ihres Sohnes Sorge bereitet, unterläuft Heinrichs neues Selbstkonzept, denn sie zieht zuhause in der Stadt bei Handwerkern und Fabrikanten Erkundungen ein und kommt zum Schluss, dass Heinrich noch zuwarten und eher

einen sicheren Brotberuf wählen solle. Der Konflikt zwischen beharrenden Eltern und jugendlichem Aufbruch wurde in der Romantik von W. H. Wackenroder und Ludwig Tieck bis E. T. A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff vielfach gestaltet. Kellers Roman nimmt diesen Topos der romantischen Künstlerbiographie auf und führt ihn im Kontext des realistischen Erzählens weiter. In den Gegensätzen von Stadt und Land sowie von Geld und Geist eröffnet sich ein experimenteller Spielraum, in dem sich Heinrich zu bewähren hat.

### Judith – Verwirrung der Sinne

Keller arbeitet zudem in der Figur der jungen Witwe Judith, auch sie eine entfernte Verwandte Heinrichs, gegenläufige Tendenzen in die Entwicklung der Jugendliebe ein. Judith bildet als verführerische sinnliche Schönheit, als »eine Art Lorelei« (11, 237), ein kraftvolles Gegenbild zur kindlichen Anna und übt als erfahrene, reife Frau große Faszination auf Heinrich aus. Im Nebeneinander von Judith und Anna spaltet sich für Heinrich das Frauenbild auf in eine diesseitig-körperliche und eine idealisch-geistige Variante (vgl. Neumann 1982, 84–88). Auch hier variiert Keller romantische Stereotype, die seinen Zeitgenossen von E. T. A. Hoffmann und Eichendorff her bestens vertraut waren (vgl. Selbmann 2001, 34 f.). Neben dem Stadt-Land-Gegensatz strukturiert Keller somit den Verlauf von Heinrichs ›Jugendgeschichte‹ wesentlich über ein polares Frauenbild.

Bald schon verwirren sich in Heinrichs Doppelliebe die beiden Pole, denn in seinen sinnlichen Spielen mit der verführerischen Judith denkt er an Anna, und auf der anderen Seite wird die vergeistigte Anna immer sinnlicher. So führt Anna Heinrich nach einem ausgelassenen Abend beim Bohnenrüsten zur sogenannten »Heidenstube« (11, 293), einer abgelegenen Stelle an einem Teich mit hoher Felswand, wo nach alter Sage ehemals eine Heidenfamilie ertrunken sei. In der symbolisch aufgeladenen Szene gerät Anna in die Nähe einer zierlichen Wasserfrau und Heidin, mithin ganz in Judiths Gebiet. Daneben verbindet Keller Heinrichs Liebe zu Anna mit der Todesmotivik. Bezeichnenderweise erfolgt der erste Höhepunkt sinnlicher Begegnung zwischen Anna und Heinrich auf dem Friedhof. An der Trauerfeier für Heinrichs verstorbene Großmutter wird zum lustvollen Tanze aufgespielt; Anna und Heinrich fallen sich am Grabe der Großmutter berauscht um den Hals und küssen sich »eine Viertelstunde lang unaufhörlich« (11, 304).

### Protoindustrielle Produktion in Habersaats Hölle

Der lange Kuss am Grabe ist unversehens auch ein Abschiedskuss, denn Heinrich muss anderentags zurück in die Stadt, wo er sich dem Arbeitsalltag zu stellen hat. Keller verstößt damit seinen Protagonisten aus dem ländlichen »Paradies« (11, 307) gleichsam in die Hölle. Diese realisiert sich in der Kupfer- und Stein-druckerei des Malers und Kunsthändlers Habersaat, in die Heinrich durch Vermittlung seiner Mutter gerät. Meister Habersaat ist ein für die damalige Zeit typischer Kleinunternehmer. Er schlägt aus der Kunst Kapital, indem er für den Massengeschmack geeignete Werke in Serienproduktion multipliziert und in die ganze Welt versendet (vgl. Grätz 2006, 364–66). Heinrichs Mutter glaubt, dass auf diese Weise die künstlerische Ausbildung ihres Sohnes auf eine solide Basis zu stehen kommt. Sie schließt deshalb einen »Kontrakt« (11, 313), der Heinrich in Habersaats Werkstatt, ein ehemaliges Frauenkloster, zwingt. Heinrich leidet indes in dieser säkularen Werkstatt unter der nüchternen und kleinlichen Atmosphäre so sehr, dass er die Drucker und Koloristen um sich herum als »infernalische Helfershelfer, [...] gedrückte Unterteufel und nimmermüde Dämonen« (11, 312) empfindet. Über seine ständige Arbeit als Kopist erwirbt er sich jedoch eine gewisse Fertigkeit und gilt deshalb bald als wahrer »Teufelsbursche« (11, 318). Habersaats protoindustrielle Kunstproduktion im säkularisierten Kloster ist über die Teufelsbildlichkeit klar als Antithese und Desillusionierung des pantheistischen Kunstverständnisses gekennzeichnet. Die wirtschaftliche Realität der kapitalistischen Gründerjahre stellt das traditionelle Künstlerbild grundlegend in Frage.

### Jean Paul und die Eigenwelt der Phantasie

Durch die Lektüre der Werke Jean Pauls sucht sich Heinrich über seinen Alltag hinwegzutrotzen; mit dem Lesen von »drei mal zwölf Bänden des unsterblichen Propheten« (11, 321) findet er unversehens einen neuen Lebensmittelpunkt. Heinrich lobt an Jean Paul vor allem »die Naturschilderung an der Hand der entfesselten Phantasie« (11, 320). Er betont damit genau das, was ihm als fabrikmäßigem Kopisten bei Habersaat fehlt. Nach Anbrechen des Frühlings versucht Heinrich in der Nachfolge Jean Pauls entsprechende Naturbilder zu malen. Allein er scheitert, denn Heinrich reproduziert, während er zu phantasieren meint, nur die bei Habersaat erlernten »plumpen und renommtistischen Formeln« (11, 324). Die kurze Rückkehr zu seinen Verwandten aufs Land lässt ihn angesichts der Natur schmerzhaft sein Versagen erkennen.

Da Anna wegen eines Sprachaufenthalts in der Fremde weilt, kehrt er frühzeitig in die Stadt zurück und bricht resigniert seine Ausbildung bei Habersaat ab. Das Fazit dieser Lehrzeit ist vernichtend; der Erzähler charakterisiert Heinrichs damalige Malereien mit einem Vokabular um Krankheit und Verfall als schlimme Fehlentwicklung und Verbildung. Ähnlich wie nach dem Schulausschluss zieht sich Heinrich nach diesem wiederholten Scheitern auf sich selbst zurück. In der Dachkammer des Hauses richtet er sich »eine eigene Welt« (11, 334) ein, wo er als Autodidakt seine Malerei für sich alleine weitertreibt. Unter dem Einfluss der Lektüre Jean Pauls fabriziert Heinrich in seinem Wolkenkuckucksheim signifikanterweise vorzüglich »Luftstudien« (11, 335).

### Annas Bild – Romantisierung

Nach zwei Jahren der Trennung sieht Heinrich als Sechzehnjähriger bei erneutem Landaufenthalt Anna wieder. Beide haben sich verändert und ihre kindliche Unbefangenheit verloren, sodass Heinrich den Kontakt zu Anna nicht mehr findet. In dieser Situation malt Heinrich einsam im Walde über Tage hinweg »Anna's Bildniß aus dem Gedächtniß« (11, 371). Es entsteht dabei ein merkwürdiges Phantasiegebilde, das zwar Anna ähnlich sieht, als Bild aber eine neue, fremde Realität erlangt: Annas Figur steht in einem von Rankenwerk gefassten Blumenmeer, glänzende Vögel und Schmetterlinge, deren Farben Heinrich »mit Goldlichtern erhöhte« (11, 371), umschweben sie. Das vom Erzähler »byzantinisch« (11, 371) genannte Bild ist romantische Malerei im Stile eines Ph. O. Runge und bringt endlich ganz den von Jean Paul geprägten Romantizismus Heinrichs an den Tag. So verwandelt Anna sich zum romantischen Kunstgebilde; das von Heinrich gemalte Bild hängt schließlich in der Stube des Schulmeisters, »wo es sich wie das Bild einer märchenhaften Kirchenheiligen ausnahm« (11, 379). Zur realen Anna aber hat Heinrich immer weniger Kontakt. Im romantischen Kontext bleibt seine Liebe ungelebt. Anna transformiert sich zum luftigen Phantasiegebilde; das märchenhafte Kunstobjekt wird zum Liebessubstitut.

### Bruch mit dem Staatskirchentum

Zurück in die Stadt verbringt Heinrich den Winter mit den Vorbereitungen zu seiner Konfirmation, die an Weihnachten stattfindet. Ähnlich wie seine Schulzeit und ähnlich auch wie die vormalige Leidenszeit bei Habersaat bleiben ihm der Konfirmationsunterricht und das Staatskirchentum eine fremde Last.

Heinrich versteht deshalb den Akt der Konfirmation als Loslösung von der Kirche und fühlt sich danach endlich »frei [...] von allem geistigen Zwange, frei wie der Vogel in der Luft« (11, 401). Allerdings wird ihm schreckhaft auch bewusst, dass ihn diese Freiheit – nach dem Schulausschluss nun ein zweites Mal – aus der Gemeinschaft ausstößt. Die Konfirmation und Loslösung von der kirchlichen Tradition figuriert als wichtiger Schritt für Heinrichs Übergang ins Erwachsenenleben und bestärkt seine programmatische Selbstsuche.

### **Fest, Literatur, Demokratie – Probleme des Idealismus I**

Als die Szenerie erneut ins Ländliche wechselt, führt Keller im wichtigen letzten Kapitel des 2. Bandes viele seiner Motive in gesteigerter Form zusammen. Er benutzt dazu die Festmotivik, denn auf dem Dorfe wird eine Frühlingsfeier vorbereitet, die Schillers *Wilhelm Tell* zu einer »vaterländischen Aufführung« (11, 409) bringt, an der die gesamte ländliche Bevölkerung teilnimmt. In Kellers Werk hat das Fest seine besondere Bedeutung, weil es republikanisches Denken und Kunst zusammenführt (s. Kap. 19, 31.2.8). Im *Grünen Heinrich* thematisiert die Festmotivik das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft und nimmt damit auf, was über den Schulausschluss und die Konfirmation für Heinrichs Entwicklung von zentraler Bedeutung ist. In der festlichen Hochstimmung, die aus Schillers Theaterstück erstrahlt, erhält die Bevölkerung und insbesondere auch Heinrich »Einblick in das Funktionieren der Demokratie und deren Hintergründe« (Pestalozzi 2007, 33). Heinrich wird dabei seine prekäre Lebenssituation als Künstler bewusst, sodass er sich mitten im Festgetümmel »mit Schrecken [...] einer geschlossenen Macht« (11, 425) gegenüber sieht. Auch partizipiert er nicht am gemeinschaftsbildenden Prozess, sondern verfolgt am Fest eigennützige Interessen. Indem er für sich und Anna die Rollen von Rudenz und Bertha von Bruneck arrangiert, versucht er über das Spiel die Liebesvereinigung zu bewirken, die sich im realen Leben nicht einstellt. Erneut verwirrt und vertauscht Heinrich somit das Verhältnis von Kunst und Leben. Obwohl Anna im letzten Moment die Sache durchschaut und das Fest verlässt, kommt es dennoch zu einer traumhaft-poetischen Annäherung des Paares in der Heidenstube. Im romantischen Szenario scheint für kurze Zeit das Glück der Liebe möglich. Doch die Vereinigung scheitert, plötzlich wird Anna »todtenbleich« und – Keller zitiert als Intertext Eichendorffs *Marmorbild*

(1819) – erstarrt in Heinrichs Armen zum »urfremden, wesenlosen Gegenstand« (11, 446). Angesichts ihres Spiegelbildes im Wasser wird Heinrich die »jäh Kluff [...] zwischen Phantasie und Wirklichkeit« (11, 447) bewusst. Er fühlt sich schuldig, über das mutwillige Spiel mit der Kunst einen unangemessenen Rollentausch herbeigeführt zu haben, und verlässt mit Anna die Heidenstube, wo das poetische Spiegelbild des Paares langsam im Wasser versinkt. Der symbolische Vorgang bildet den Schlusspunkt für das romantisch-phantastische Kunstverständnis, das Heinrich seit seiner Jean Paul-Lektüre verfolgte. Noch am selben Abend trifft Heinrich, nachdem er Anna nach Hause gebracht hat, auf Judith und verbringt die Nacht mit ihr. In vertrauter Nähe spricht Heinrich sich bei Judith über seine Liebe zu Anna aus. Dann befreit er sich von ihren Küssen und Umarmungen, eilt hinaus in die regnerische Gewitternacht und kehrt zurück in die Stadt.

### **Goethe – klassisches Ideal und Alltag**

Nach dem ländlichen Frühlingsfest wird es in der Stadt wieder Winter. Heinrich zieht sich erneut hinter Bücher zurück und liest – auf einem »artigen Lotterbettchen« (12, 14) – Goethes sämtliche Werke. Die Auseinandersetzung mit der Klassik beginnt. Sie wird Heinrich ähnlich prägen wie zuvor die Jean Paul-Lektüre und bringt ihn dazu, weiterhin am idealistischen Kunstverständnis festzuhalten. Als Heinrich nach ununterbrochener dreißigtägiger Lektüre erstmals das Haus wieder verlässt, sieht er die Welt mit neuen Augen, mit Goethes Augen (vgl. Pestalozzi 2013). Eine »hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende« hat ihn erfasst, sodass er die »Bedeutung jeglichen Dinges [...] und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt« (12, 16) zu empfinden glaubt. Er überdenkt infolgedessen seine Auffassung von Poesie und Kunst und sieht seine Aufgabe als Maler nun darin, das »scheinbar Getrennte und Verschiedene auf Einen Lebensgrund, auf das Wesentliche« (12, 18) zurückzuführen. Dieses von Goethe abgeleitete Kunstverständnis berührt sich stark mit der zeitgenössischen Ästhetik des poetischen Realismus, die ebenfalls im Rückgriff auf die Klassik ihre späidealistische Position fand (vgl. Plumpe 1996, 596). Heinrich nähert sich somit in seiner Entwicklung von der ästhetischen Theorie her dem Erkenntnisstand von Kellers Gegenwart.

Damit die Umsetzung der Theorie in die künstlerische Praxis erfolgen kann, braucht Heinrich fremde Hilfe. Als wahrer Deus ex Machina betritt der erfolgreiche und erfahrene Maler Römer die Handlung. Er

ist exemplarisch eine Verkörperung des in der Goethenachfolge an Italien und der Antike geschulten Künstlers. Römer nimmt Heinrich gegen Bezahlung als Schüler auf und hilft ihm, seine falsche »Manier« (12, 25) zu überwinden. Erstmals hat Heinrich damit einen »zuverlässigen Lehrer« (12, 25) gefunden und sein Bildungsgang scheint endlich den richtigen Weg zu nehmen.

### **Krankheit und Wahnsinn – Probleme des Idealismus II**

Doch dann erkrankt unerwartet Anna; sie wird sterben. In dem Maße sich Heinrich von Anna lösen muss, wird er auch den ästhetischen Idealismus zugunsten einer vermehrten Alltagszuwendung aufgeben müssen. Annas Sterben macht deutlich, dass die idealistische Kunst der Kontingenzerfahrung des Alltags nicht mehr gewachsen ist. Heinrichs Tragik besteht wesentlich darin, dass er sich gegen diese Einsicht sperrt und sie nicht zu akzeptieren vermag (vgl. Andermatt 2015).

Letzteres zeigt sich auch in der Zusammenarbeit mit Römer, die sich unversehens als problematischer erweist, als es anfangs den Anschein hatte. Denn Römer lehnt Heinrichs »pantheistischen« (12, 51) Sinngebungsanspruch als »anmaßenden Spiritualismus« (12, 52) ab und versucht seinem Schüler klar zu machen, dass er nie zu einer »Gesamtwahrheit« (12, 52) gelangen könne, wenn er die »Naturwahrheiten« durch eine »gesuchte Composition und bunte Flitter« (12, 52) zu überhöhen versuche. Da Heinrich an seinem Idealismus festhält, kommt es zum Dissens und schließlich zum Bruch. Römer verfällt dabei der Paranoia; er behauptet, dass man ihm den »mächtigsten Throne Europas« (12, 55) vorenthalte, um zu verhindern, dass »sein Wesen [...] die Welt erlöse« (12, 56). Was Römer in seiner Kunst hinter sich gelassen hat, kehrt in seiner Person als böse Krankheit wieder: der quasireligiöse Heilsanspruch des deutschen Idealismus, die sinngebende Herrschaft der Kunst über den Alltag. So wird Römer zum grotesken Zerrbild Heinrichs, das abschreckend vor Augen führt, was aus ihm werden muss, wenn er an seinen idealistischen Heilsansprüchen festhält (vgl. Plumpe 1996, 592; Neumann 1982, 70 f.).

### **Sterben und Abschied als Apotheose idealistischer Kunst**

Heinrichs »Jugendgeschichte«, sie hat mittlerweile das 3. Kapitel im 3. Band des Romans erreicht, neigt sich ihrem Ende zu. Am Schluss steht der Tod Annas und der Abschied von Judith. Deutlich spiegelt sich in

Heinrichs Doppelliebe seine künstlerische Entwicklung, denn so wie Heinrich Anna nicht aufgeben will und sich der Zuwendung zu Judith sperrt, hält er auch an der idealistischen Ästhetik fest. Obwohl Anna stirbt, gelobt er ihr, aus dem festem Glauben an die Unsterblichkeit, »ewige Treue« (12, 91). Diese gleiche Treue gilt der idealistischen Kunst. Eindrücklich zeigt sich dies in der viel besprochenen Badeszene der Judith. Das mögliche Fest und Glück der Sinnlichkeit wird in ihr umgebogen zu einer gespenstischen Apotheose des romantisch-klassischen Kunst-Ideals. In der bekannten Heidenstube entsteigt die splinternackte Judith in einem romantischen Mondnachtszenario dem Bade und streckt als wahre Lorelei verlangend die Arme aus nach Heinrich. Er schaut sie an, Glied um Glied, und wie früher Anna an derselben Stelle erstarrte, erstarrt nun auch Judith unter Heinrichs Blick. Sie erstarrt zu »einem über lebensgroßen alten Marmorbilde« (12, 82), das sich »wie ein weißes Feuer« (12, 82) in Heinrichs Gehirn einbrennt; Eichendorff bildet erneut den Intertext. Während damals mit Anna die Macht des Faktischen sich durchsetzte, erweist sich in der Wiederholung der Situation das Ideal nun als dominant und triumphiert richtiggehend über das Leben, das sich endlich im schauerlichen Bilderreservoir vergangener Zeiten verliert.

Mit Annas Tod wird Heinrichs Verharren im Idealismus schließlich besiegelt. Als sie stirbt, empfindet er keine Trauer, sondern »beinahe eine Art glücklichen Stolzes, [...] eine so poetisch schöne todte Jugendliebte« (12, 89) zu haben. »Poetisch schön« ist Anna nicht nur als Leiche, sondern auch in der Verdopplung des romantischen Bildes, das Heinrich ehemals von ihr gemalt hat und das nun ikononähnlich über ihrem Sterbebett hängt. Für Heinrich lebt Anna weiter in der Kunst. Das »unauflöbliche Band« (12, 98), das ihn auf ewig mit ihr verbindet, bindet ihn auch an den Idealismus seiner Kunst. Folgerichtig gestaltet Keller Annas Beerdigung als eigentümlich morbide Kunstapotheose. Das Fenster ihres Sarges besteht aus einem ehemaligen Rahmenglas, in dem sich unsichtbar-sichtbar tanzende Engelein spiegeln. Dieses »lieblichste Wunder« (12, 94) leitet unverkennbar die Verklärung oder gar Vergöttlichung Annas zum idealisierten Kunstobjekt ein. Im Blick durch das wunderbare Kunstglas transformiert sich die »in Glas und Rahmen gefaßte« (12, 96) Tote in ihrem Sarg zum Bild. Als solches wird sie über den Berg ins Dorf getragen, wobei der Vorgang kontrastanalog dem Weg entspricht, den Heinrich ehemals mit seiner romantischen Malerei zurücklegte. Kellers Erzählen macht auf

diese Weise deutlich, dass bei Heinrich das zum Kunstideal überhöhte Wunschbild die Realität des Lebens verdrängt (vgl. Amrein 1997, 7–9).

### **Erzählen im Zeichen der Verklärungsästhetik**

Neben der Wirklichkeitszuwendung ist das Festhalten am Ideal für die zeitgenössische Verklärungsästhetik des bürgerlichen Realismus von größter Bedeutung (vgl. Andermatt 2008, 44–46). Heinrichs idealisierendes Wirklichkeits- und Kunstverständnis nährt sich mit dem Ende der ›Jugendgeschichte‹ merklich dieser zeitgenössischen Position an. Das entsprechende Werk wird im Roman allerdings nicht mit den Mitteln der Malerei realisiert, sondern in Heinrichs erzählender Überformung der erlebten Realität. So wie die Malversuche steht auch die autobiographische Selbststilisierung Heinrichs am Ende der ›Jugendgeschichte‹ der Verklärungsästhetik des bürgerlichen Realismus nahe. Der Wechsel innerhalb der Künste, der Übergang vom Malen zum Erzählen, der sich dabei abzeichnet, gewinnt in der 2. Fassung des *Grünen Heinrich* mit der Ausweitung der Autobiographiefiktion und dem veränderten Erzählton erheblich an Bedeutung (s. Kap. 3.3.2). In der Forschung findet sich deshalb die These, Heinrich gelange, während er als Maler scheitere, über das Erzählen seines Lebens schließlich doch noch erfolgreich zur Kunst (vgl. Laufhütte 1969, 372–374; M. Swales 1990, 13). Für die ›Jugendgeschichte‹ der 1. Fassung kann diese These noch nicht zutreffen, denn Heinrich erweist sich zwar als beachtlicher, bei allem aber auch als sehr fragwürdiger Erzähler (vgl. dagegen Osterkamp 2009). Keller inszeniert Heinrichs ideal-poetische Überhöhung in der Romantik-Klassik-Nachfolge klar als einseitiges Beharren auf überholten Positionen. Deutlichstes Indiz dafür ist die Ästhetisierung der Frau im Bild der Toten, denn neben dem morbiden Ideal hat die reale Frau im Leben schlicht keinen Platz mehr. Letzteres zeigt sich erstmals deutlich nach Annas Beerdigung, als sich Heinrich im Verweis auf die ewige Treue zu Anna rigide von Judith lossagt und sie für immer verlässt.

### **Deutschland – Ideal und Tod**

Keller beendet die ›Jugendgeschichte‹ mit einer tragikomischen, fast satirischen Episode. In ihr wird das Problematische von Heinrichs Ausrichtung auf den Idealismus abschließend nochmals verdeutlicht. Heinrich liest über den Winter in der Stadt erneut Bücher. Nicht mehr von Jean Paul oder Goethe ist die Rede, sondern pauschal von »deutschen Büchern« (12, 101).

Die Lektüre dauert über »Tage, Wochen und Monate« (12, 101) und wird als zwanghaft beschrieben. Ihr Resultat ist eine diffuse Sehnsucht nach Deutschland. Diese Sehnsucht wurde in Heinrich erstmals geweckt von der begeisterten Rede des deutschen Handwerkers, der Annas Sarg zimmerte. Im Verlaufe des Sargbaus hatte er Heinrich von Deutschland vorgeschwärmt und das Ideal »von der Freiheit deutscher Nation« (12, 92) heraufbeschworen. Kellers Erzählen verbindet Heinrichs Lektüre mit Annas Tod und bereitet auf diese Weise den weiteren Verlauf von Heinrichs Werdegang vor, der ihn nach Deutschland führt: Seine künstlerische Laufbahn erfolgt somit gleichermaßen im Zeichen des Todes wie des deutschen Idealismus.

Vor die Abreise nach Deutschland aber fügt Keller als letzte Szene den skurrilen Abschied Heinrichs von Judith. Er ereignet sich in militärischem Kontext auf dem Exerzierplatz und ist mit der Inszenierung von »eiserner Ordnung« (12, 102) ein deutliches Bild für den Verlust von Heinrichs Freiheit, für sein Zwangshandeln. Während Heinrich in Erfüllung seiner Militärpflicht im Truppenverband marschiert, wendet er sich – obwohl es ihn innerlich zerreißt – auf Kommando des Unteroffiziers von Judith ab. Die zufällig am Exerzierplatz vorbeigekommene Judith befindet sich mit einer Auswanderergruppe auf dem Weg nach Amerika. Indem Heinrich ihr den Rücken kehrt, gibt er die Alternative zu seinem morbiden Anna-Ideal, zum deutschen Idealismus, auf. Während Judith nach Amerika, dem Land der Freiheit und der Hoffnung, auswandert, zieht es Heinrich ins monarchische Deutschland, wo ihn der König gleich bei seiner Ankunft in metonymischer Enthauptung die Mütze vom Kopfe schlägt (vgl. 11, 59 f., Rothenbühler 2002, 135–138).

### **3.2.2 Der »eigentliche Roman«**

Heinrichs ›Jugendgeschichte‹ endet untypisch. Autobiographisches Erzählen hat in der Regel dort sein Ziel erreicht, wo die »Eingliederung des Individuums in die Gesellschaft erfolgt, die Herausbildung der Identität erreicht ist« (Wagner-Egelhaaf 2000, 29). Bei Heinrich ist es gerade umgekehrt. Er hat sich in der Rolle des Künstlers bislang nicht etablieren können und gelangt zur bitteren Erkenntnis, dass all sein »bisheriges Treiben« (12, 105) ihn nicht zu einem »nützlichen und wirksamen Glied der Gesamtheit« (12, 105) hat werden lassen. So steht Heinrich am Ende seines Erzählens paradoxerweise wieder am Anfang: Er reist nach Deutschland, »um erst etwas zu werden« (12, 105). Kellers Erzählen setzt somit nach dem auto-

biographischen Bericht nochmals neu an, indem es den Protagonisten Heinrich im Umfeld der »deutschen Hauptstadt« (12, 106) der Bewährungsprobe aussetzt. Obwohl im Roman der Name nie genannt wird, ist bis in architektonische und lokale Details hinein München erkennbar, das Keller bekanntlich von seiner eigenen Malerausbildung her gut kannte (vgl. Weber 2004). Die spezifische Ausrichtung des Romans an der Biographie des Autors gilt somit weiterhin, auch wenn die bislang praktizierte Autobiographiefiktion mit dem Ende der »Jugendgeschichte« aufgegeben ist.

Im *Vorwort* zu seinem Roman von 1853 weist Keller bekanntlich darauf hin, dass die in der »Selbstbiographie des Helden [...] gestellte Frage im eigentlichen Roman [...] gewissermaßen gelöst« (11, 14) werde. Heinrichs Deutschlandaufenthalt wird somit zur Probe aufs Exempel; auf dem Prüfstand stehen Gelingen und Scheitern. Von der Entstehungsgeschichte des Romans her weiß man, dass Keller das Scheitern seines Protagonisten von Anfang an programmatisch festgelegt hatte (vgl. 19, 28–35). Heinrichs Aufenthalt in der deutschen Hauptstadt fällt somit die Funktion zu, die Gründe für dieses Scheitern zu verdeutlichen. Im Zentrum steht dabei das Ringen um eine Künstlerexistenz im Spannungsfeld von Vergangenheit und Gegenwart sowie von Bildung und Ökonomie. Da Planung und Durchführung im *Grünen Heinrich* in einem spezifisch offenen Verhältnis stehen, behält Kellers Erzählen grundsätzlich experimentellen Charakter. Obwohl das Ende des Romans feststeht, bleibt im Detail ungewiss, auf welchem Wege das Ziel schließlich erreicht wird. Strukturell manifestiert sich dieser Sachverhalt im wiederholten Neuansatz und der Variation bereits gestalteter Motive (vgl. Geppert 1994, 264 f.). Keller hat dieses Verfahren später bei seinen Novellenzyklen im Wechselverhältnis von Rahmen und Binnenerzählungen zu einem eigentlichen Erzählprinzip erhoben (vgl. E. Swales 1990, 103–106).

### Neuanfang im Zeichen auktorialen Erzählens

Der Neuanfang nach Heinrichs »Jugendgeschichte« ist deutlich markiert nicht nur im Wechsel des Handlungsschauplatzes, sondern auch auf der Ebene der Zeit. Denn die ersten zwei Jahre Heinrichs in Deutschland werden nicht erzählt, sodass zeitlich eine Lücke zwischen Ankunft und Wiederaufnahme der Handlung besteht. Am einschneidendsten aber ist schließlich der Wechsel der Erzählweise, denn für den »eigentlichen Roman« (11, 14) gibt Keller die Autobiographiefiktion zugunsten der auktorialen Er-Erzäh-

lung auf. Er schafft damit größere Distanz zwischen dem erzählenden Ich und dem Erleben der Hauptfigur; der fiktive Erzählzeitpunkt liegt im Jahre 1848, während die Handlung zwischen 1839 und 1844 spielt (vgl. Rothenbühler 2002, 354). Der neue auktoriale Erzähler rückt sich zum Teil stark in den Vordergrund, indem er Heinrich kommentiert und sarkastisch kritisiert oder sich als vermeintliche Autorstimme direkt an den Leser wendet. An die Stelle des identifikatorischen Erzählens in der »Jugendgeschichte« treten im »eigentlichen Roman« Distanz und Reflexion, wobei die Erzählhaltung insgesamt alles andere als einheitlich ausfällt (vgl. E. Swales 1990, 102 f.). Mit dieser Neuausrichtung des Erzählens verliert das Biographische spürbar an Bedeutung; kulturhistorische Beschreibungen und essayhafte Reflexionen treten an seine Stelle. Man hat den *Grünen Heinrich* deshalb auch als »Roman aus Diskursen« (Rohe 1993) zu fassen versucht.

### Heinrich, Erikson und Lys – Probleme des Idealismus III

Keller beginnt die Schilderung des Deutschlandaufenthaltes, indem er Heinrich und seine beiden Malerfreunde Erikson und Lys als »Kleeblatt« in »verschiedener und doch ähnlicher Lage« (12, 107) einführt. Er verdreifacht damit die Künstlerproblematik, denn jeder der drei Maler verkörpert einen eigenen Typus, der sich vom anderen signifikant unterscheidet. Ähnlich sind sich die drei nicht nur darin, dass sie als Maler ungefestigt wirken, sondern auch dass sie alle aus der Peripherie des deutschen Kulturraums stammen und sich im Zentrum, der »deutschen Hauptstadt« (12, 106), »erstaunt und erschreckt« (12, 123) von ihrer ursprünglichen Deutschlandbegeisterung abwenden.

Die Deutschenschelte und Heinrichs widersprüchliche Haltung dabei erhalten ihre Bedeutung in Zusammenhang mit der Idealismusthematik. Denn der auktoriale Erzähler verurteilt Heinrichs Idealismus nun ausdrücklich, indem er kritisch auf dessen Malerei eingeht. Heinrich arbeitet in Deutschland nicht mehr nach der Natur, sondern gibt sich »rückhaltlos einem Spiritualismus hin, der seine ideale Natur fortwährend aus dem Kopfe« (12, 115 f.) erzeugt. Die so entstandenen Landschaften erweisen sich dabei zunehmend als »grau oder bräunlich, statt grün« (12, 117) und orientieren sich inhaltlich an »ossianischen oder nordisch mythologischen Wüsteneien« (12, 117). Heinrich hat sich mithin in Deutschland nicht weiterentwickelt, seine idealistische Landschaftsmalerei stagniert oder erstarrt gar in zunehmender Morbidität.

In ausholendem Kommentar kritisiert der Erzähler in der Folge Heinrichs »unberechtigte und willkürliche Weise, an Gott zu glauben« (12, 119), und entwickelt als Korrektiv dazu ein diesseitsbezogenes Weltbild, das sich mit seiner Vorstellung vom »nothwendigen und gesetzlichen Wachstum der Dinge« (12, 120) klar an Ludwig Feuerbach anlehnt. Keller hatte Feuerbach während seines Heidelberger Studienaufenthaltes im Winter 1848/49 genauer kennengelernt und war von dessen *Vorlesungen über das Wesen der Religion* so beeindruckt, dass er darauf seine Weltanschauung ganz an Feuerbach ausrichtete (s. Kap. 3.2.2.2; Amrein 2009, 123 ff.). Im *Grünen Heinrich* kommen Feuerbachs Anschauungen vor allem in den Schlusspassagen des Romans im Grafenschloss (s. Kap. 3.2.2 Das Grafenschloss) zur Sprache. Sie bilden aber auch generell und im weiteren Sinn für den Roman einen wichtigen weltanschaulichen Hintergrund, der sich über die Gestaltung von Religion und Todesthematik bis in die Kompositionsstruktur des Romans niederschlägt (vgl. Amrein 2009, 127–133).

Dass die künstlerische Auffassung des Protagonisten mit theologisch-weltanschaulichen Fragen verbunden ist, macht der Roman im Folgenden auch über seine Figurenkonstellation deutlich. Heinrichs Freund Ferdinand Lys nämlich, der begabteste des Malerkleeblatts, ist ein »arger Atheist« (12, 120) und bildet über seine Weltanschauung und seine Auffassung von Kunst zu Heinrich aufschlussreich einen Gegenpol. Aus Holland stammend hat sich Lys als reicher Kaufmannssohn und Alleinerbe rasch in früher Reife ausgebildet, nimmt dann aber einen radikalen Richtungswechsel vor. Nach einem Italienaufenthalt zerstört er sein gesamtes bisheriges Werk, das der idealistischen Tradition verpflichtet war, und erfindet sich neu als hedonistischer Realist, der seine Kraft aus dem Alltag und dem Leben zieht. Obwohl vollendeter Gegensatz zu Heinrich figuriert Lys keineswegs als ungebrochen positive Gestalt. Denn auch der begabte, schöne, gebildete und reiche Lys, der alles hat und dem alles zufällt, ist keine überzeugende Künstlerpersönlichkeit. Er ist »ein großer Egoist« (12, 109) und leidet wie manche Realisten an jenem resignativen Pessimismus, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich im *Fin de Siècle* zur Signatur der Epoche ausprägen sollte (vgl. Andermatt 2008, 42–44; Grätz 2006, 407–411). Er empfindet sich und seine Zeitgenossen als bedeutungslose Spätlinge, als »bloßes Uebergangsgeschiebe« (12, 110) und verzweifelt an der vergangenen Größe etwa von Raphael

oder Michelangelo, neben deren Werken er nur Stagnation und Epigonentum sieht. Entsprechend malt Lys, der »zu sehr Philosoph« (12, 111) ist, nur wenig. Opulente Trauer, Sinnlichkeit und Egozentrik sprechen gleichermaßen aus seinen Bildern wie eine spöttisch-paradoxe Verachtung für die Gegenwart. Sein Hauptwerk erhält vom Erzähler dann auch den sprechenden Namen »Bank der Spötter« (12, 113); es ist bei aller Bravour ein Bild von absolut »verneinender Natur« (12, 114), das jeden Betrachter ins Unrecht setzt. Lys nennt es seine »hohe Commission« (12, 115), der er sich in Selbstzerknirschung immer wieder stellt.

Der dritte der drei Malerfreunde, ökonomisch der erfolgreichste des Kleeblatts, ist paradoxerweise »gar kein Maler« (12, 108). Von Gestalt ist der halbe Däne Erikson ein Hüne, dessen ganze Lust der Jagd gilt. Zum Malen muss er sich alle Vierteljahr unter großem Leidensdruck zwingen. Er fabriziert dann ein immergleiches minimalistisches »Bildchen vom allerkleinstem Maßstabe« (12, 107), das er darauf sogleich teuer verkauft. Als reichlich skurrile Figur ironisiert Erikson die tragische Konfiguration des Malerkleeblatts. Dabei thematisiert sein Typus hauptsächlich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Ökonomie und Kunst, das später im Roman noch ausführlich gestaltet wird.

### Agnes und Rosalie – Liebe zwischen Romantik und Ökonomie

Keller nimmt auch die Liebesthematik wieder auf und führt neben den drei Malern zwei neue Frauenfiguren ein, Agnes und Rosalie, die beide in ihrer Gegensätzlichkeit entfernt an Anna und Judith erinnern. Die gleichermaßen »köstliche« wie »kindliche« (12, 131) Agnes steht in einem problematischen Verhältnis zu Ferdinand Lys, da dieser von ihrer außergewöhnlichen Schönheit zwar bezaubert ist, sie aber nicht auf Dauer lieben zu können glaubt. Die Beziehung zwischen Erikson und der sechsundzwanzigjährigen Rosalie, der reichen und schönen Witwe eines Bierbrauers, basiert nicht auf Leidenschaft, sondern auf gegenseitiger Bewunderung. Erikson hat Rosalie über den Verkauf eines seiner Bilder kennengelernt. Die Beziehung zwischen den beiden ist gleichermaßen von ökonomischen wie erotischen Aspekten geprägt und weckt den Eindruck von zwei Geschäftspartnern, die beide vor einem vorteilhaften Handelsabschluss stehen. Heinrich hingegen, der weiterhin dem »reineren Andenken Annas« (12, 121) lebt, hält sich im Umgang mit Frauen bewusst zurück und strebt keine neue Beziehung an.

### Das Künstlerfest – Verwirrung von Vergangenheit und Gegenwart

Über ein großes Künstlerfest, an dem die Protagonisten teilnehmen und sich die Paare gegenseitig bekanntmachen, setzt die Romanhandlung schließlich wieder ein. Keller beginnt allerdings mit einer ausführlichen Beschreibung des historischen Künstlerumzugs, die stark retardierend wirkt. Die »sich über Seiten erstreckende, enervierend ausführliche und langatmige« (Grätz 2006, 337) Schilderung stellt aufzählend die wichtigsten historischen Figuren des Umzugs vor und gibt anekdotische Einblicke in deren Lebensgang und ihre besonderen Leistungen. Keller hält sich dabei eng an einen Bericht des Münchner Stadtschreibers Rudolf Marggraff, den dieser zum Gedenken an einen historischen Festumzug in München von 1840 verfasst hatte, und gibt dazu sogar die Quelle an (vgl. 12, 151). Die von der Rezeption wenig geschätzte Festzugsschilderung hat ihre Funktion im Roman insofern, als sie dem für Heinrichs künstlerische Selbstsuche so zentralen Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart Raum gibt (vgl. Grätz 2006, 336–361). Denn dargestellt werden all die historischen Figuren von zeitgenössischen Künstlern, welche über diese öffentliche Aufgabe für einmal die Wertschätzung erfahren, die ihnen in der Gesellschaft sonst mangelt. Keller macht indes von Anfang an deutlich, dass sie sich dabei der Selbsttäuschung hingeben, denn das Fest, wo plötzlich »Jeder ein lebendiger Theil des Ganzen war und das Leben des Ganzen in jedem Einzelnen pulsirte«, kann sich nur »eine kurze Nacht [...] selber zur Wirklichkeit träumen« (12, 126). Die heraufbeschworene Größe und Gemeinschaft gehört der Vergangenheit an und findet in der Gegenwart keine Entsprechung. Von der Sache her korrespondiert das kollektive Rollenspiel der Künstler, in dem »die Defizite und unbefriedigten Sehnsüchte der Gegenwart ihren Ausdruck gefunden haben« (Grätz 2006, 340), stark mit Heinrichs früherem Verhalten in der Rolle des Rudenz an jenem anderen Fastnachtsfest des Romans in seiner Jugend (s. Kap. 3.2.1 Fest, Literatur, Demokratie – Probleme des Idealismus I). Wie damals Heinrich in der Rolle des Rudenz seine Liebe zu Anna vergeblich zu verwirklichen versucht hatte, so versuchen das die deutschen Künstler nun vergeblich in Bezug auf ihre gesellschaftliche Stellung in der Gegenwart. »Als idealtypischer Gegenentwurf gibt der Festzug folglich Impulse zur Reflexion des aktuellen gesellschaftlichen Stellenwerts von Kunst. Er schärft die Aufmerksamkeit des Lesers für die krisenhafte Existenzsituation des gegenwärtigen Künstlers – und lässt es umso auffälliger er-

scheinen, dass der ganze Roman nicht eine einzige glückende Künstlerlaufbahn vorstellt« (ebd., 361).

### Karneval – Verwirrung von Mythos und Alltag

Das Moment von Täuschung und Verwirrung aufgrund irreführender Rollenspiele beginnt mit dem Künstlerfest auch auf Figurenebene die Handlung zu bestimmen. Keller situiert das Geschehen dabei im karnevalesken Teil des Festes, der »Mummerei« (12, 158), wo über Narrenfiguren, Bacchuszug und Jagdszenerie Rausch, Tanz und Getümmel dominieren. Als Kostümierte treten die Protagonisten in Rollen auf, die ihre Eigenschaften in verwirrender Weise ins Mythische überhöhen. So wird der reiche Ferdinand Lys zum jagenden König, der stattliche Erikson zum eichenlaubgeschmückten, halb nackten wilden Mann, Heinrich figuriert als laubgrüner Narr mit »grünender Dornenkrone« (12, 161), die reiche Witwe Rosalie gibt die Venus und die jungfräuliche Agnes erscheint in der »silbernen Gestalt der schmalen Diana« (12, 160). Im karnevalesken Geschehen versuchen die Figuren ihr privates Glück zu machen, denn das Fest soll für die beiden Paare und ihre unbestimmten Beziehungen die »Entscheidung herbeiführen« (12, 133). Alltagsgegenwart und mythisierte Vergangenheit vermengen sich dabei in ihrer festlichen Hybridität zu einem schwer kontrollierbaren Potential, dem sich die Figuren wenig gewachsen zeigen. Als besonders aggressiver Werber tut sich Ferdinand Lys hervor, der angesichts der strahlenden Venus/Rosalie sich unvermittelt von Agnes abwendet und »verblendet« (12, 169) sein ganzes Begehren auf Eriksons Geliebte richtet. Heinrich wird dabei zum Beschützer und Tröster von Agnes, was zu falschen Küssen und Gefühlsverwirrungen führt. Wie die deutsche Künstlerschaft insgesamt geben sich auch die Protagonisten an diesem Fest Illusionen und der »traumhaften Selbsttäuschung« (12, 163) hin, sodass sich Kellers Gesellschaftsdiagnose im privaten Liebesgeschehen widerspiegelt.

Die Illusion findet am nächsten Tag ihre Fortsetzung und ihr dramatisches Ende, denn Rosalie lädt einen großen Teil der Künstlerschar auf ihr Landhaus ein, um dort Fasching zu feiern. Lys wirbt in »schrankenloser und unverhüllter Selbstsucht« (12, 168) weiterhin um Rosalie, die ihm endlich aber eine deutliche Abfuhr erteilt. Rosalie versichert ihm, dass er sich hinsichtlich ihres Wesens »vollkommen getäuscht« (12, 190) habe und sie ihn in keiner Weise liebt. Nachdem der gedemütigte Lys abzieht, macht Erikson Rosalie den lange erwarteten Heiratsantrag, und die Verlobung des glücklichen Paares wird gefeiert.

Ganz im Gegensatz zu diesem schwankhaften Schluss nimmt das Fest für Agnes kein gutes Ende. Nach den kompromittierenden Vorfällen im Landhaus gibt sie verzweifelt ihre Liebe zu Lys auf und verliert sich bei dramatischer Trunkenheit schließlich in einer tiefen Ohnmacht. Begleitet wird sie bei diese bacchantischen Finale von Heinrich und dem »Gottesmacher« (12, 194), einer neuen Figur, die Keller über einen sinnlich-naiven Katholizismus charakterisiert und damit als späteren Partner für die katholisch-romantische Agnes einführt.

#### **Streit der Worte, blutiges Gefecht – Probleme des Idealismus IV**

Während Agnes bei Rosalie ihren Rausch ausschläft, trifft Heinrich auf dem Heimweg vom Fest im Wald auf Ferdinand Lys. Er konfrontiert ihn sogleich mit heftigen Vorwürfen, worauf die beiden in einen fundamentalen Streit geraten. Ihre gegensätzlichen Weltbilder prallen dabei hart aufeinander, und jeder setzt den anderen ins Unrecht. Der Disput geht davon aus, dass Heinrich Lys »Selbstsucht und Rücksichtslosigkeit« (12, 198) vorwirft, und findet sein Zentrum in der Unvereinbarkeit von Heinrichs Idealismus mit Lys' Materialismus. Lys rechtfertigt sein Verhalten am Fest mit dem Verweis auf die Leidenschaft und die Macht »alles Sinnlichen« (12, 198), in denen er die lebensbestimmenden Kräfte sieht. Er wirft Heinrich vor, »moralischen Hirngespinnsten« (12, 199) nachzuhängen, und verspottet ihn als »leeres Schema [...], das wie ein Schatten ohne Körper« (12, 200) durch die Welt irre. Heinrich greift darauf Lys' »tostlosen Atheismus« (12, 200) an und macht ihn für Lys' ehrloses Verhalten Agnes gegenüber verantwortlich. Lys entgegnet darauf: »Ich versichere Dich, ich würde mit oder ohne Gott ganz der Gleiche sein! Das hängt nicht von meinem Glauben, sondern von meinen Augen, von meinem Hirn, von meinem ganzen körperlichen Wesen ab!« (12, 201). Als Heinrich danach Lys' Charakter in Zweifel zieht, fordert Lys Heinrich, den »Hirns Spinner und Fanatiker« (12, 201), zum Duell. Der Kampf der Weltbilder, Idealismus vs. Materialismus, wird somit nicht nur mit Worten, sondern schließlich auch mit Waffen ausgetragen. Am nächsten Morgen kommt es in Lys' Atelier vor der »Bank der Spötter« zum Zweikampf mit Stoßdegen: Voller Ungestüm sticht Heinrich Lys nieder und verteidigt auf diese paradoxe Weise seinen Idealismus und seinen Gott, während er »wie durch einen Traum hindurch das rothe Blut fließen sah« (12, 204). Damit schließt der 3. Band des *Grünen Heinrich*.

#### **Ironisierung von Happy End und Katastrophe**

Im 4. Band treibt Keller seinen Protagonisten Heinrich in die Isolation und in die Krise. Nach dem Duell verweist Lys, ohne Heinrich nochmals gesehen zu haben, nach Palermo. Heinrich bleibt schließlich allein in der deutschen Hauptstadt zurück, denn auch die anderen Protagonisten verschwinden aus der Handlung. Erikson und Rosalie heiraten und werden zusammen den Süden bereisen, um dann später in Eriksons nordische Heimat zu ziehen. Eine märchenhaft-humorvolle Wende nimmt das Schicksal von Agnes. Der Gottesmacher sucht sie auf und bringt ihr ein Ständchen, worauf er seine Besuche bei ihr wiederholt und musizierend um sie wirbt. Keller gestaltet dabei, worauf schon der merkwürdige Name »Gottesmacher« deutet, auf märchenhaft-ironische Weise das Pygmalion-Motiv. Der Rheinländer ist eigentlich ein katholischer »Silberschmied« (12, 212), der sein Geld mit der Anfertigung von Christusfiguren und vor allem Madonnenstatuetten verdient. Sein Werben um Agnes tröstet die zu Tode betrübte und bringt sie schließlich ins Leben zurück. Als Kunsthandwerker ist auch der Gottesmacher eine Kontrastfigur zu Heinrich. Er variiert in gegenläufiger Durchführung das Wechselverhältnis zwischen Kunst und Leben, das bei Heinrichs Beziehung zu Anna eine zentrale Rolle spielte. Während Heinrich die Geliebte verliert und dabei die tote Anna in Kunst überführt, bringt der Gottesmacher über die Kunst die Geliebte zum Leben. Denn Agnes erblüht von seiner freundlichen Werbung und verspricht gerührt, ihm eine gute Frau zu werden.

#### **Die »kolossale Kritzelei«**

Vor ihrer Abreise besuchen die befreundeten Paare Heinrich in seinem Atelier, wohin sich dieser seit dem Duell in »melancholisch dunkler Leere« (12, 218) zurückgezogen hat. Er arbeitet dort seit Tagen in gedankenlosem, »zerstreutem Hinbrüten« (12, 220), »in dunklem Selbstvergessen« (12, 221) an einer »kolossale Kritzelei« (12, 221), welche sich »als die sonderbarste Arbeit von der Welt« (12, 220) ausweist. Kellers Text bezeichnet dieses Werk in der Erzählerrede mit verschiedenen Begriffen als »ungeheures graues Spinnennetz« (12, 220), als »unsinniges Mosaik« (12, 220) oder auch als »Labyrinth« (12, 220). Das Gebilde insgesamt ist Ausdruck von Heinrichs gegenwärtiger Lebenssituation und damit ein trauriges Zeichen seines krisenhaften Daseins (s. Abb. 3.5). Es steht sowohl für Heinrichs »eigenes unentrinnbares Psychogramm« (Geppert 1994, 402) wie auch für das »Sinn-Vakuum«